



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

EDITION ARGUS



MUSIKFORSCHUNG DER
HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

Herausgegeben von Martin Skamletz
und Thomas Gartmann

Band 17

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

Die Druckvorstufe dieser Publikation
wurde vom **Schweizerischen Nationalfonds** zur
Förderung der wissenschaftlichen Forschung unterstützt.

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

Einleitung

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

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

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

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

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

2 Ebd., S. 13.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bern, Juli 2024

Leo Dick, Noémie Favennec und Katelyn Rose King

Sabine Eggmann

»Folkloring« Schweiz. »Volkskultur« als gesellschaftliches Narrativ

There is no such thing as music.
Music is not a thing at all but an activity, something that people do.
The apparent thing »music« is a figment,
an abstraction of the action,
whose reality vanishes as soon as we examine it at all closely.¹

Intro: »Volkskultur« als historisches Narrativ Christopher Small hat mit seiner prägnanten und berühmt gewordenen Aussage ein Verständnis von Musik propagiert, das das Machen von Musik und damit (auch) deren Konstruktionscharakter ins Zentrum rückt. Die Qualität von Musik ist nicht in ihr an sich – essenziell – enthalten, sondern wird vielmehr in der musikalischen Praxis verortet: in der Praxis von Menschen. Das Machen von Musik – pointiert gefasst in Smalls Neologismus des »musicking« – bringt die Bedeutung von Musik hervor. Musik ist aus diesem Blickwinkel kein Selbstzweck, keine Kunst für sich und aus sich selbst heraus. Musik ist von sozialer Qualität: Sie hat Funktionen, sie stellt etwas her. Sie steht in einem historischen Zusammenhang und verfolgt ein gesellschaftliches Ziel.² Die Herstellung eines Kollektivs gehört zu diesen wesentlichen Zielen, wobei dieses Kollektiv von unterschiedlicher Art und Größe sein kann. Es manifestiert sich nicht allein im privaten Alltag, sondern auch in größeren, öffentlichen Kontexten. Und nicht nur Musik funktioniert in dieser Weise, sondern auch andere Formen der ideellen Vergesellschaftung, wie etwa die »Volkskultur«.

Kollektive Selbstbefragungen³ sind ein Symptom und ein Charakteristikum moderner Gesellschaften.⁴ Seit der strukturellen und ideellen Transformation westlich-tradi-

- 1 Christopher Small: *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*, Middletown (CT) 1998, S. 2.
- 2 Vgl. dazu auch Ewigi Liäbi. Singen bleibt populär. Tagung »Populäre Lieder. Kulturwissenschaftliche Perspektiven«, 5.–6. Oktober 2007 in Basel, hg. von Walter Leimgruber, Alfred Messerli und Karoline Oehme-Jüngling, Münster 2009 (culture [kylty:r], Bd. 2).
- 3 Vgl. dazu etwa das vom Schweizerischen Nationalfonds finanzierte Projekt der »Opera Mediatrix«, in dessen Rahmen die Tagung »Musicking Collective« vom 16. bis 17. Dezember 2021 online stattfand. Das Projekt beruft sich in seiner exemplarisch angelegten Forschung grundlegend auf die Funktion und den Öffentlichkeitscharakter des Musik-Machens und konzentriert sich dabei auf das Musiktheater, das als Herstellerin eines umfassenderen Kollektivs – zum Beispiel eines Staats – untersucht wurde. Das Musiktheater wird unter dieser Perspektive zum gesellschaftlichen Projekt einer »kollektiven Selbstbefragung«; vgl. www.hkb-interpretation.ch/projekte/opera-mediatrix (letzter Zugriff für alle Weblinks in diesem Beitrag am 22. Juli 2024).
- 4 Alois Hahn: Einführung, in: *Konzepte der Moderne. DFG-Symposion 1997*, hg. von Gerhart von Graevenitz, Stuttgart/Weimar 1999, S. 1–19, hier S. 19.

tionaler Gesellschaften zu nationalstaatlichen Kollektiven – in Europa meist im Verlauf des 19. Jahrhunderts begonnen – ist diesen gesellschaftlichen Formationen ihre natürliche Legitimität abhandengekommen. Immer wieder muss gefragt, beantwortet und bewiesen werden, warum eine spezifische Bevölkerung ein eigenes Volk, eine eigene Nation sei. Wer warum (nicht) zu einer Gesellschaft gehören soll, kann und darf, wie sich eine Gesellschaft als Gemeinschaft interpretiert und inszeniert, ist konstante soziale Verhandlungssache. Die Formierung eines (nationalen) Kollektivs zeigt sich konsequent als geschichtlicher Prozess, ist allerdings nicht historisch zwangsläufig. Die Entwicklung einer Gesellschaft kann so, aber auch anders sein. Dieser historischen Zufälligkeit und Kontingenz werden Erzählungen entgegengesetzt, die die Selbstverständlichkeit und unveränderliche Notwendigkeit der je eigenen gesellschaftlichen Ordnung sowohl begründen als auch rechtfertigen: Narrative, die der Gesellschaft in ihrer jeweiligen Form, Struktur, Größe und in ihrer spezifischen Qualität eine Berechtigung und damit einen Sinn geben.⁵ Dabei wird die Gesellschaft – das Kollektiv – in ihrer Organisation, ihren Vorstellungen vom »richtigen Leben« und in ihrer Legitimität kontinuierlich und immer wieder verhandelt. Unterschiedliche Akteure und Akteurinnen (seien es Personen oder auch Institutionen), ästhetische Phänomene, Konzepte, kreative Prozesse, performative Hervorbringungen, (symbolische) Bilder sowie soziokulturelle und politische Rahmungen⁶ verbinden sich dabei zu einem historischen, oft widersprüchlich strukturierten Komplex.

Solche Narrative in ihrer Herstellung – in ihrem je spezifischen »doing collective« – ernst zu nehmen und unter einen analytischen Fokus zu bringen, heißt, eine Vielfältigkeit an Aspekten, Dimensionen und Bedingungen sichtbar zu machen. Die damit erreichte »Durchsichtigkeit« der narrativen Logik dient dem Aufbrechen der oben bereits angesprochenen Zwangsläufigkeit der Geschichte. Narrative konsequent kritisch zu hinterfragen, das heißt, sie auf ihre Herstellerinnen und Hersteller, auf ihre Medialität, auf ihre geschichtliche Bedingtheit und auf ihren Zweck hin zu befragen, entkleidet sie ihrer Selbstverständlichkeit und macht sie veränderbar: Narrativ hergestellte Ordnung wird mithilfe ihrer analytischen Re-Konstruktion reflektier- und anders gestaltbar.⁷ Empirische Kulturwissenschaft interessiert genau das: Wer entwirft kollektiv orientierte Narrative, die in ihrer Praxis – in unserem Fall als »volkskulturelles doing collective« oder auch kurz als »folkloring« – eine gesellschaftliche Ordnung einüben und weitergeben?

- 5 Sabine Eggmann: Doing Society: Was »Volkskultur« und »Gesellschaft« verbindet. Eine theoretische Einleitung, in: Doing Society. »Volkskultur« als gesellschaftliche Selbstverständigung, hg. von Sabine Eggmann und Karoline Oehme-Jüngling, Basel 2013, S. 9–26, hier S. 10.
- 6 Vgl. www.hkb-interpretation.ch/musicking-collective.
- 7 Sabine Eggmann: »Volkskulturelles« Kontingenzmanagement. Zur diskursiven Begriffsarchitektur von »Volkskultur« am Anfang des 21. Jahrhunderts, in: Doing Society, S. 98–110, hier S. 99.

Dieses »folkloring« steht in enger Verbindung zum »musicking collective«, das im 19. Jahrhundert seinen nationalen Zuschnitt erhielt.⁸ Den roten Faden, der durch die folgenden Überlegungen führt, spinnt dementsprechend die nähere Betrachtung des »volkskulturellen doing collective« und die Frage danach, wie dieses beim Aufkommen der Moderne und der gesellschaftlichen Entwicklung der Schweiz zum Nationalstaat dazu gedient hat, die helvetische Gesellschaft erzählend zu formen, zu tradieren und zu reproduzieren. Ich bediene mich für die Formulierung und Beantwortung dieser Fragen eines konstruktivistischen Zugangs, der davon ausgeht, dass die »Schweiz« im Bild der »Volkskultur« narrativ hergestellt wurde. Unter dieser Perspektive kann sichtbar gemacht werden, wer an der Herstellung dieser Erzählung einer national gedachten Ordnung beteiligt war, wie das »volkskulturell« geordnete Kollektiv inhaltlich imaginiert und präsentiert wurde, unter welchen historischen Umständen und Bedingungen dieser Ordnungsentwurf seinen Sinn erhielt und wie sich – last but not least – das Narrativ im Verlauf der Geschichte entwickelt hat.

Methodisch zentral ist aus einer solchen Perspektive die Beschreibung, Analyse und historische Einordnung der »Volkskultur«-Erzählung; weniger zentral ist die Frage, ob die Schweizerinnen und Schweizer tatsächlich (je) so gelebt haben, denn der narrative Gehalt von »Volkskultur« ist nicht identisch mit der realen Gestalt der Lebensweise schweizerischer Bevölkerung. Damit »wird sichtbar, dass im Sprechen über ›Volkskultur« [...] die jeweiligen Akteure und Aktuerinnen [sic] nicht die Inhalte beziehungsweise die inhaltliche Definition von ›Volkskultur« verhandeln, sondern im Sinne eines gesellschaftlichen Ordnungs- und Identitätsprojekts agieren, das [...] weit über die je einzeln thematisierten Inhalte hinausgeht.«⁹ Das schweizerische Volkskultur-Narrativ zeigt sich konsequent im Verlauf seiner Entwicklung als Entwurf einer »Kultur des schweizerischen Volks«, der sehr viel mehr über diejenigen aussagt, die den Begriff der »Volkskultur« verwendeten und etablierten, als über diejenigen, die diese »Volkskultur« darstellen sollten.¹⁰

- 8 Dies gilt sowohl für die Schweiz als auch für viele andere europäische Staaten, vgl. Johannes Müske: Dispositives of Sound. Folk Music Collections, Radio, and the National Imagination (1890s–1960s), in: *Music Radio. Building Communities, Mediating Genres*, hg. von Morten Michelsen, Mads Krogh, Steen K. Nielsen und Iben Have, London 2019, S. 163–188.
- 9 Eggmann: »Volkskulturelles« Kontingenzmanagement, S. 99. Vgl. auch Christine Müller Horn: Doing Switzerland. »Volkskultur« an den Weltausstellungen, in: *Doing Society*, S. 112–134, hier S. 131.
- 10 Vgl. Konrad Kuhn: Ressource »Volkskultur«. Karrieren eines Konzepts zwischen Wissenschaft und Öffentlichkeit in der Schweiz, in: *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften* 27/2 (2016), S. 67–91, hier S. 68; Jens Wietschorke/Brigitta Schmidt-Lauber: »Volkskultur« zwischen Wissenschaft und Gesellschaft. Eine kritische Begriffsgeschichte, in: ebd., S. 10–32, hier S. 12.

Unter dieser historisierenden Perspektive wandelt sich das Verständnis von und der Zugang zur »Volkskultur«: Es geht nicht um die inhaltlich detaillierte Beschreibung der »Kultur des schweizerischen Volkes«, sondern um die analytische Rekonstruktion der »Volkskultur«-Erzählung, wie sie in unterschiedlichen Dokumenten beziehungsweise Medien im Verlauf der letzten 150 Jahre sichtbar wird.

Damit ist eine »anti-essenzialistische Sichtweise auf Identität« vorgestellt, die weder »Volkskultur« noch das darin eingeschriebene (kollektive) Selbstverständnis »als etwas Feststehendes und Wesenhaftes, sondern [vielmehr] als Effekt von Performanz und diskursivem Prozess« versteht.¹¹ Diese performativ und diskursiv hergestellte Konstruktion entstand unter je eigenen historischen und gesellschaftlichen Bedingungen, die ich ebenfalls in den Blick nehmen möchte. Ich werde dabei exemplarisch vorgehen und im Verlauf meiner Darstellung unterschiedliche Beispiele zeigen, die verschiedene historische »Etappen« des »volkskulturellen« Narrativs in der Schweiz darstellen. Es geht mir – hier noch einmal pointiert zusammengefasst – nicht um eine korrekte, empirisch belegbare Definition von »Volkskultur«; interessant finde ich in unserem Zusammenhang vielmehr die Vorstellung (und Präsentation) der Schweiz als geordnetes – und das heißt hier beides: als ordentliches und als nach einer Ordnung strukturiertes – Kollektiv in Form von schweizerischer »Volkskultur«. Narrative wie dasjenige der »Volkskultur«, mit definierten Werten und mit schönen Ansichten vom »guten Leben«, bieten die Möglichkeit, sich zu orientieren, und sie zeigen vor allem eine positive Vision von gesellschaftlicher Ordnung, eben von sozial erreichter Ordentlichkeit.

In aller Kürze zusammengefasst, gehe ich von folgender These aus: Volkskultur gibt es nicht. »Volkskultur« ist ein in diskursiver Praxis hergestelltes Konzept – eine gesellschaftliche Narration.¹²

Von Sagen, Heimatmuseen und Weltausstellungen: »Volkskultur« als institutionelles Retro-Projekt Ich möchte meinen historisch-analytischen Nachvollzug des schweizerischen »Volkskultur«-Narrativs thesenartig vorstellen, um pointiert auf die narrativen

11 Hier beziehe ich mich auf die Respondenz von Leo Dick auf meinen Beitrag.

12 Sabine Eggmann: »Volkskultur« git's nid – »Volkskultur« isch nume e Gschicht, in: *Rückkehr in die Gegenwart. Volkskultur in der Schweiz*, hg. von Thomas Antonietti, Bruno Meier und Katrin Rieder, Baden 2008, S. 20–31; Hermann Bausinger: Tradition und Modernisierung, in: *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 87 (1991), S. 5–14; Friedemann Schmoll: Konjunkturen und Reprisen der »Volkskultur«. Geschichte und Gebrauchsweisen eines Begriffes, in: *Doing Society*, S. 28–43; *Volkskultur 2.0*, hg. von Jens Wietschorke und Brigitta Schmidt-Lauber (= *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften* 27/2 [2016]); Tobias Scheidegger: Vom »Schweizerbauern« zum Produzenten authentischer Swissness. Historische Annäherungen an Bilder der bäuerlichen Schweiz im aktuellen Nahrungsmittel-Marketing, in: *Made in Switzerland. Mythen, Funktionen, Realitäten*, hg. von Yann Decorzant, Basel 2012, S. 137–157.

Charakteristika hinweisen zu können. Der Form der These ist immer eine Kürze eingeschrieben, die im Vergleich zur Komplexität der Herstellung und Tradierung des Dargestellten als wesentlich verkürzt erscheint. Es geht mir allerdings darum, durch empirische Schlaglichter sichtbar zu machen, wie »Volkskultur« das Vorstellungsrepertoire der Schweiz als (nationales) Kollektiv geprägt hat und wie dieses Repertoire im Verlauf der Zeit und unter veränderten Umständen transformiert wurde. »Volkskultur« steht dabei immer in Anführungszeichen, um deutlich zu machen, dass damit von einer Erzählung – von einem narrativen Konzept – die Rede ist und nicht von einer real empirisch fassbaren Lebensweise und Alltäglichkeit der Bevölkerung in der Schweiz.

Ich beginne mit der Geschichte: Frühe Versionen des Narrativs »Volkskultur« formieren sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts und werden in ganz unterschiedlichen Medien manifest. In Form von Alpfestspielen, Sagen-, Märchen- und Volksliedsammlungen, in Form von musealen Präsentationen bis hin zu »Literatur, Theater, Malerei, Fotografie, Heimatschutz [...], (organisiertem) Tourismus und – nicht zuletzt – im Schulunterricht«¹³ wurde bereits seit dem späten 18. Jahrhundert erzählt, dass alle diese Phänomene und auch die konkreten damit verbundenen Handlungen – das Erzählen, das Singen, das Heuen und Ackern, das Trachtentragen und Tanzen – als Ausdruck einer traditionellen, gemeinschaftsorientierten, echten und unverfälschten Kultur des Volkes zu sehen und zu verstehen wären. Diese »Kultur des Volkes« bestand – gemäß dem Narrativ – schon seit Beginn der Zeiten (spätestens aber seit Beginn der »eidgenössischen« Zeiten im 13. Jahrhundert) und sie war im alpin-ländlichen Gebiet der Schweiz zu verorten.¹⁴

Wie bereits erwähnt, erzählt diese »Geschichte der Schweiz« mehr über diejenigen, die das Material dazu in ihren Projektionen auf das Land (er-)fanden, als über diejenigen, die diese »Volkskultur« verkörpern und darstellen sollten.¹⁵ Wesentlich beteiligt an diesem »modernen« Entwurf der Schweizer »Volkskultur« war die Aristokratie und vielmehr noch das neu entstehende städtische Bürgertum. Sie waren im Wesentlichen die Besitzer der Maschinen und Fabriken, die zu dieser Zeit – am Beginn und im weiteren Verlauf der sich immer deutlicher zeigenden Moderne – die industrielle Produktion, die

- 13 Peter F. N. Hörz: *Fluchtweg »Volkskultur«? Oder: Weshalb es Sinn macht, den Gedanken der »Kompensation« nicht ad acta zu legen*, in: *Doing Society*, S. 79–97, hier S. 91 f. Vgl. auch Marius Risi: *Wie die Kultur zum Volk kam. Zur Entstehung und Entfaltung des Volkskultur-Begriffs*, in: *Rückkehr in die Gegenwart. Volkskultur in der Schweiz*, hg. von Thomas Antoniotti, Bruno Meier und Katrin Rieder, Baden 2008, S. 14–19, hier S. 15; Scholl: *Konjunkturen und Reprisen der »Volkskultur«*, S. 30.
- 14 Werner Meyer/Angelo Garovi: *Die Wahrheit hinter dem Mythos. Die Entstehung der Schweiz*, Oppenheim 2023.
- 15 Vgl. *Ländlerstadt Züri. Alpen, Tracht und Volksmusik in der Limmatstadt*, hg. von Madlaina Janett und Dorothee Zimmermann, Zürich 2014.

Geldwirtschaft und den technischen Fortschritt materialisierten, manifestierten und weiter vorantrieben; sie waren es, die das öffentliche Gesicht der damaligen schweizerischen Gesellschaft prägten und repräsentierten. Mit wissenschaftlicher Logik und dem politischen Willen zur gemeinsamen Nation formulierten sie die Idee einer wirtschaftlich begründeten gesellschaftlichen Entwicklung, die dynamisch und optimistisch auf das Individuum als ein besseres Ich und auf das Kollektiv in Form einer allgemein besseren Zukunft für alle zielte beziehungsweise darauf hinauslaufen sollte.¹⁶

In den im 19. Jahrhundert entsprechend beliebt werdenden Weltausstellungen präsentierten die Macher des – vom Bundesrat in Auftrag gegebenen und unter Kontrolle gehaltenen – schweizerischen Pavillons »volkskulturelle« Versatzstücke, die als Ensembles der ländlich-bäuerlichen Schweiz die neue Nation darstellten:

»Weltausstellungen waren im 19. Jahrhundert Orte der Belehrung, der Wirtschaftsförderung und der Unterhaltung, aber vor allem Szenarien des nationalen Wettbewerbs. Die Schweiz präsentierte dort ihre technischen Leistungen und das neueste Kunsthandwerk in ihren eigenen Abteilungen, dekoriert mit geschnitztem Holz, Schweizerkreuzen und Kantonswappen, oder in Chalets als Beispiel für typische Architektur.«¹⁷

Die Typik der Schweiz repräsentiert in schweizerischer »Volkskultur« behauptete ein Alleinstellungsmerkmal des nationalen Kollektivs in einer sich internationalisierenden und technisierenden Welt. In den schweizerischen Pavillons drehte sich unter diesem Leitbild (konsequent) alles um internationale Konkurrenz, aber eben auch um Erziehung und Belehrung – notabene des »Volkes« selbst¹⁸ – hin zur neuen, besseren und verbesserten modernen Schweiz.

Alpin-bäuerliche »Volkskultur« manifestierte dort allerdings nicht nur das Alleinstellungsmerkmal, sondern auch die wesentliche Qualität der Schweiz: Sie stellte die einzigartige Kraft(quelle) dar, aus der das Kollektiv (der schweizerischen Gesellschaft) und die Nation (als schweizerischer Staat) immer wieder hervorgehen sollten. »Volkskultur« wurde geschaffen, positioniert und politisiert als Bild und als Ort der modern entwickelten Schweiz; »Volkskultur« verkörperte den binnenexotischen Sehnsuchtsort für

- 16 Brigitta Schmidt-Lauber und Jens Wietschorke – beide historisch-ethnografisch arbeitende Kulturwissenschaftler und Kulturwissenschaftlerin – zeigen in ihrem differenzierten Nachvollzug der komplizierten historischen Entwicklung des Begriffs »Volkskultur«, dass es vor allem ein bürgerlich-intellektueller Diskurs war, der aufklärerisches mit romantischem Gedankengut verknüpfte. Dessen Charakteristik lag darin, dieses Gedankengut mit einer gesellschaftlichen Zukunftsvision zu versehen. Vgl. Wietschorke/Schmidt-Lauber: »Volkskultur« zwischen Wissenschaft und Gesellschaft, S. 10–32.
- 17 Müller Horn: *Doing Switzerland*, S. 112, vgl. auch ebd. S. 121.
- 18 Vgl. Thomas Thiemeyer: Sammlung verpflichtet. Wie das Wiener Museum für Angewandte Kunst 1993 sein Depot neu zur Geltung brachte, in: *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* 119/1–2 (2016), S. 3–40, hier S. 12; Schmoll: *Konjunktoren und Reprisen der »Volkskultur«*, S. 34–36.

das an Bildung und Kultur interessierte Bürgertum. Dieser Sehnsuchtsort lag allerdings nicht nur in der Zukunft, sondern auch in der Gegenwart: Die Sicht auf das farbenfrohe, blumengezierte und mit Bergen imposant geschmückte Land mit seiner authentischen »Volkskultur«¹⁹ lenkte ab und den Blick weg von den sich ausbreitenden Zeichen der naturwissenschaftlich-technokratisch-urbanisierenden Industrialisierung.

Mit dieser Blicklenkung war allerdings auch eine Kritik an der rasanten und fortschrittsorientierten Ausrichtung und dem »entfremdenden« Wesen der Moderne verbunden.²⁰ Nachvollzogen an dem der »Volkskultur« verwandten Konzept der »Heimat« zeigt die Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Susanne Scharnowski an unterschiedlichen Quellen detailliert, wie die Vorstellung von »Heimat« als »Nation« sowohl auf einer politischen als auch auf einer gesellschaftlichen Ebene funktionierte: Politisch förderte sie die Einigung und Konsolidierung des Staats mithilfe der Idee eines gemeinsamen nationalen Kollektivs. Gesellschaftlich diente die Vorstellung der ländlich-harmonischen »Heimat« als Kritik und Folie für ein nicht durch Technik und Fortschritt entfremdetes Leben.²¹ Charakteristisch für »Heimat« wie auch für deren Korrelat »Volkskultur« ist konsequent ihre soziale Funktionalisierung: Sie war gedacht als Remedium für die Gebrechen der modernen Gesellschaft, an denen vor allem die städtischen Eliten krankten.²²

An dieser Stelle ist es wichtig, festzuhalten, dass »Volkskultur« – als national einigendes wie auch als gesellschaftlich kritisches Narrativ – empirischen Fund und projektive Erfindung miteinander verschweißt.²³ Charakteristisch ist im Besonderen die Ambivalenz des Narrativs; im Konzept der schweizerischen »Volkskultur« ist die Welt dichotom gedacht und geordnet: Das urban-industrielle Bürgertum sehnt sich nach der authentischen Art der in den Bergen lebenden Menschen. Die mit der Natur gehende Zeit soll das gesteigerte Tempo der Moderne (aus-)bremsen. Die alles Traditionelle zersetzende Moderne steht der traditionsorientierten Lebensweise des Volkes entgegen

19 Vgl. die unzähligen Postkarten aus der Schweiz mit »volkskulturellen« Motiven, zum Beispiel unter www.zvab.com/buch-suchen/titel/pr%E4ge-ansichtskarte-schweizer-trachten/.

20 Vgl. Hörz: Fluchtweg »Volkskultur«?, S. 90.

21 Susanne Scharnowski bezieht sich bei der Rekonstruktion unterschiedlicher Heimatvorstellungen seit dem späten 18. Jahrhundert vorwiegend auf Quellen aus dem sich erst Ende des 19. Jahrhunderts als Staat formierenden Deutschland, wobei sie auch Entwicklungen in der Schweiz und Österreich miteinbezieht. Vgl. Susanne Scharnowski: *Heimat. Geschichte eines Missverständnisses*, Darmstadt 2019.

22 Johanna Westermaier: Gründerfiguren und Figurinen. Zur bürgerlichen Geschichte des musealen Genres »Trachtensaal«, in: *Unheimlich heimisch. Kulturwissenschaftliche Betrachtungen zur volkskundlich-musealen Inszenierung*, hg. von Katharina Eisch-Angus, Wien 2016, S. 101–119, hier S. 106; Hermann Bausinger: Einleitung. Volkskunde im Wandel, in: *Grundzüge der Volkskunde*, hg. von Hermann Bausinger, Utz Jeggle, Gottfried Korff und Martin Scharfe, Darmstadt 1978, S. 1–15, hier S. 8.

23 Vgl. Wietschorke/Schmidt-Lauber: »Volkskultur« zwischen Wissenschaft und Gesellschaft, S. 12.

und gegenüber; der entfremdet und krank machende technische Geist soll durch die gesunde und kraftvolle »Volksseele« geheilt (ja geradezu immunisiert) werden.²⁴ Das heißt, gerade hier – in den Fabriken und Köpfen der besitzenden bürgerlichen Klasse – und jetzt – zur Zeit der aufkommenden »modernen« Gesellschaftsordnung – wurde historisch gesehen die »Volkskultur« (zwar noch nicht als Begriff, aber als Narrativ)²⁵ erfunden: So konkret und real die eingangs genannten Feste, Sagen und in Museen ausgestellte Dinge – die Nationalfeier, Trachten und Heugabeln – auch waren, so imaginiert beziehungsweise erfunden war ihre Bedeutung. All das sollte davon zeugen, was es letztlich erst selbst erzeugte, nämlich eine nationale »alpin-bäuerliche Kollektiv-Identität«.²⁶

Zwischen 1942 und 1989 lancierte und finanzierte die Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde (sgv) die Filmreihe »Altes und sterbendes Handwerk«. Ihr Ziel war es, angesichts »des raschen Wandels ländlich-handwerklicher Arbeitsvorgänge diese vor ihrem ›Aussterben‹ in Filmdokumenten« festzuhalten.²⁷ In der Reihe sind im Verlauf der 47 Jahre ihres Bestehens rund 80 Filme und 3700 Fotografien entstanden.²⁸ Konzipiert, gedreht und realisiert wurden die Filme von unterschiedlichen Filmemachern, deren Namen bekannt und unter denen auch später bedeutende Schweizer Dokumentarfilmer – wie Yves Yersin und Claude Champion – zu finden sind.²⁹ Die Filme wurden grundsätzlich wissenschaftlich begleitet und durch kurze Textbroschüren, die ebenfalls die sgv unter dem Reihennamen »Altes Handwerk«³⁰ herausgegeben hat, ergänzt. Die Filmerzählungen bebildern – am Anfang schwarz-weiß und ab 1973 in Farbe – unterschiedliche handwerkliche Tätigkeiten, die von einzelnen oder mehreren Personen vor Ort ausgeführt werden. Die in den Filmen aufgegriffenen Themen reichen von bäuerlichem Brotbacken über das Herstellen von Körben, Tretschern (Seilen), Holzheimern, Holzschuhen, Kuhglocken und Messern bis hin zu alpinen Alltagsarbeiten wie Wildheuet, Waldarbeit, Blackenernte, Kristallsuche oder die große Wäsche im Dorf.³¹ Die

24 Der schweizerische »Volksgeist« sollte deshalb für die Zukunft der Gesellschaft – festgehalten und festgeschrieben in Liedern, Sagen, Märchen und Traditionen – weitergegeben werden. Dieser kraftvolle Geist zeigte sich – wenn auch regional unterschiedlich – in seiner Qualität als urtümlich Schweizerisches überall im ganzen Land. »Volkskultur« enthielt und bewahrte – so gedacht – die Reinheit der schweizerischen Seele.

25 Vgl. Schmoll: Konjunktoren und Reprisen der »Volkskultur«, S. 33.

26 Vgl. Kuhn: Ressource »Volkskultur«, S. 67.

27 Vgl. www.volkskunde.ch/sgv/archive-und-sammlungen/filmarchiv.

28 Vgl. https://archiv.sgv-sstp.ch/collection/sgv_01/all/1.

29 Vgl. www.volkskunde.ch/sgv/archive-und-sammlungen/filmarchiv.

30 Vgl. www.volkskunde.ch/sgv/publikationen/reihen/archiv/altes-handwerk.

31 https://archiv.sgv-sstp.ch/collection/sgv_01/films/1.

Filme basieren in ihrer Komposition durchgehend auf einem positiv-dokumentierenden Zeigen der Materialien, aus denen Werkzeuge und Alltagsgegenstände hergestellt wurden, der Handwerksinstrumente, der Handgriffe und Arbeitsabläufe, der als Expertinnen und Experten eingeführten Personen, die die Tätigkeiten ausführen, sowie der Orte, die für die Arbeitsabläufe eingerichtet beziehungsweise geeignet oder vom Gelände her vorgegeben sind. Kommentare, die den Filmen als Metadaten hinzugefügt wurden, beschreiben ganz knapp die gezeigten Personen und Tätigkeiten. Der 1942 in Dardin (GR) gedrehte erste Film der Reihe, unter dem Titel »Bäuerliches Brotbacken«,³² vermerkt als Inhalt: »Eine Gruppe von Bäuerinnen backt Brot in einem Dorfbackofen: Zubereitung des Teiges, Formen der Brote, Einfeuern und Backen.«³³ In diesem Stil geht es weiter durch die unterschiedlichen Tätigkeiten und Jahre, etwa mit der »winterliche[n] Heim-schaffung des Wildheus«³⁴ und dem Kommentar »Das im Sommer als Heuhaufen (>Triste<) gelagerte Wildheu wird im Winter ins Tal hinunter transportiert.«³⁵ bis hin zum Gießen der »cloches de vaches«.³⁶

Wesentlich und durchgehendes Charakteristikum dieser Filmkompositionen ist das Bild einer Gemeinschaft von Bäuerinnen und Handwerkern, die im Einklang mit sich selbst, miteinander und mit der Natur leben. Geschildert wird eine in einer natürlichen Lebensweise begründete »Volkskultur«, die sich am reinsten im Alltag und im Handwerk der alpin-bäuerlichen Bevölkerung zeigt, weit weg von den modernen Städten, im von der Industrie unberührten Raum. Die Schweiz besteht in diesen Aufnahmen, die dokumentarisch bebildert, sprich offensichtlich »echt« sind, aus einer organischen, das heißt naturnah und nach ihren althergebrachten Traditionen lebenden harmonischen Gemeinschaft. Wenn auch aufs Ganze gesehen die schweizerische Bevölkerung zu Beginn der 1940er-Jahre nicht (mehr) so lebte, wohnte und arbeitete, wie in den Filmen festgehalten, so bewiesen diese dennoch – oder erst recht – die Authentizität der präsentierten schweizerischen »Volkskultur«.

Interessant für das Verstehen und Einordnen dieser Ausformung des »Volkskultur«-Narrativs ist auch hier sein historischer Entstehungszusammenhang: 1942 befanden sich die Schweiz, Europa beziehungsweise zu diesem Zeitpunkt die ganze Welt in der politischen Krisensituation des Zweiten Weltkriegs. Von der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde initiiert, finanziert und explizit in den Rahmen gesellschaftlicher Modernisierung gestellt, sprachen die Bilder vom »alten und sterbenden Handwerk« (auch) die

32 Signatur SGV_01F_00001.

33 <https://archiv.sgv-sstp.ch/resource/2574931>.

34 Signatur SGV_01F_00008.

35 <https://archiv.sgv-sstp.ch/resource/2574924>.

36 Signatur SGV_01F_00019.

Sprache der Geistigen Landesverteidigung. Die im Film medial modernisierte Erzählung (re-)formulierte die Idee einer echten, autochthonen »Volkskultur«, die es gerade in dieser Situation einer Bedrohung durch Krieg und nationalsozialistische Ideologie absolut zu bewahren und zu befestigen galt.³⁷ Der Blick auf das zu sichernde Eigene ging dabei zurück in die naturhaften – zeitlich und räumlich verstandenen – Ursprünge der Schweiz. Die Vorgabe und das Ziel lauteten, dass die schweizerische »Volkskultur« in ihrer historisch-traditionell alpinen Form bewahrt werden musste, wenn der Fortbestand der Schweiz – als nationalstaatlich verfasste Gemeinschaft – geschützt und verteidigt werden sollte. Die ländlich-alpine, althergebrachte Lebensweise wurde zu dieser Zeit als Garantin für das überlebensfähige Kollektiv der Schweiz zitiert und inszeniert. Das Potenzial dazu stammte aus der stand- und wehrhaften Qualität der alpinen »Volksseele«, die das nationale Kollektiv vor dem Schlimmsten – einer nationalsozialistischen Annexion – bewahren sollte.

Bemerkenswert an dieser Ausformung des Narrativs, das sich bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts in seinen wesentlichen Elementen noch immer mit denjenigen aus dem 19. Jahrhundert deckt, ist seine strukturelle Qualität: Das »volkskulturell« inszenierte Selbstbild der Schweiz stellte von Beginn an ein institutionelles, von (städtisch verorteten) Bürgern installiertes Projekt dar. Museen, Weltausstellungen und Sammelaktionen verschwindenden (Volks-)Kulturguts entstammten und unterstanden bürgerlichen Institutionen, die Infrastrukturen zur Verfügung stellten und Ideen zur jeweiligen konkreten Ausführung und Ausstattung der Anlässe lieferten. Die Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde war dabei gleichzeitig Akteurin und Ergebnis dieser gesellschaftlichen Situation: Sie war sowohl Miterfinderin des »Volkskultur«-Narrativs als auch sein Produkt, indem sie aus der »Volkskultur« – und ihrer Bewahrung – ihre eigene Gründungslegitimation bezog.³⁸

Einheit in der Vielfalt: Die Homogenisierung von Differenzen und Diversität Anlässlich der Ratifizierung des Unesco-Übereinkommens zur Bewahrung des immateriellen Kulturerbes (IKE) gab das schweizerische Bundesamt für Kultur (BAK) 2008 die Zusammenstellung einer »Liste der lebendigen Tradition in der Schweiz« in Auftrag, die daraufhin 2012 auf einer Webseite publiziert und im Jahr 2018 aktualisiert wurde: »199 bedeutende Formen des immateriellen Kulturerbes [wurden] von Fachleuten sowie Vertretungen der Kantone und Städte unter der Leitung des Bundesamtes für Kultur ausgewählt« und in

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

38 Vgl. Kuhn: Ressource »Volkskultur«, S. 67; Konrad Köstlin: Folklore, Folklorismus und Modernisierung, in: Schweizerisches Archiv für Volkskultur 87 (1991), S. 46–66.

einer Datenbank öffentlich zugänglich gemacht.³⁹ Etikettiert als »unser immaterielles kulturelles Erbe«, erfasste und umfasst die Homepage des Bundes Phänomene,⁴⁰ die bisher unter dem Begriff der »Volkskultur« firmierten.⁴¹ In Bild und Textform vorgestellt, stehen etwa das Alphorn- und Büchelspiel, der Alpinismus, die Alpsaison, die Blasmusik, das Eidgenössische Feldschiessen, das Fondue, Grafik-Design und Typografie, das Jassen, die Konsenskultur und direkte Demokratie, Naturjodel und Jodellied, die nomadische Kultur der Schweizer Jenischen und Sinti, die Open-Air-Festival-Kultur, die Praktiken der Saatguterhaltung, das Schwingen, das Trockenmauern-Bauen sowie das Vereinswesen als »lebendige Traditionen« in »gesamtschweizerischem« Kontext.⁴² Wohl sind sich die Verantwortlichen der Sammel- und Auswahlaktion der Partikularität und Selektivität der Liste bewusst, diese impliziert aber dennoch eine Repräsentativität von Phänomenen, die als Zusammenschau und Gesamtheit des »kulturellen Erbes« der Schweiz gelesen werden kann. Repräsentativ bezieht sich hier nicht auf eine quantitative Verteilung der präsentierten Traditionen innerhalb der Schweiz – im Sinne von »überall« in der Schweiz vorkommend –, sondern auf die Wiedergabe einer »Typik« schweizerischer Traditionen. Die Webseite stellt in diesem Sinn jede aufgelistete Tradition als pars pro toto vor und macht diese damit zu einem Teil eines ganzen »immateriellen Kulturerbes« (in) der Schweiz.⁴³

Inhaltlicher Effekt dieser Positionierung der »lebendigen Traditionen« ist das Verständnis von Schweizer »Volk« und schweizerischer »Kultur« ganz allgemein als die »Kultur« des Schweizer »Volks«: Das Narrativ »Volkskultur« – renoviert als »immaterielles Kulturerbe« – behauptet hier eine gemeinsame Schweizer Kultur(-zugehörigkeit) aller der Schweiz angehörenden Personen, indem der Repräsentationscharakter der gelisteten Traditionen verabsolutiert wird. Das erneuerte Narrativ knüpft, wie oben bereits formuliert, an bekannte »Volkskultur«-Phänomene und ihre Charakteristika der Alpinität, Bäuerlichkeit und Natur an, betont aber jetzt das Repräsentative dieser Charakteristika. Das heißt, über das Medium der in der Schweiz für alle repräsentativen »Volks«-»Kultur« – alias »Lebendige Traditionen« – wird die Schweiz in ihrer »Volkskultur« als Kollektiv (re-)präsentiert.

39 Vgl. www.lebendige-traditionen.ch/tradition/de/home/aktuelles/immaterielles_kulturerbe.html. Die Aktualisierung der »Liste der lebendigen Traditionen« war 2016 unter Beteiligung der Bevölkerung lanciert worden, vgl. www.admin.ch/gov/de/start/dokumentation/medienmitteilungen.msg-id-61659.html.

40 Vgl. www.lebendige-traditionen.ch/tradition/de/home.html.

41 vgl. Müller Horn: *Doing Switzerland*, S. 122.

42 Vgl. www.lebendige-traditionen.ch/tradition/de/home/kantone/schweiz.html.

43 Vgl. www.lebendige-traditionen.ch/tradition/de/home.html.

Diesem Einheitskonzept von »Volkskultur« als die »Kultur« (im Singular!) der Schweiz steht der historische Befund gegenüber, dass zahlreiche soziale, wirtschaftliche und politische Differenzen und Differenzierungen die Schweiz zu Beginn des 21. Jahrhunderts zu einer heterogen gestalteten Gesellschaft machen. Zeuginnen und Zeugen sowie Zeugnisse für diese Heterogenität sind leicht zu finden: Schon allein räumliche Gegebenheiten (bestimmt von Urbanisierung sowie Binnen- und internationalen Migrationen), wirtschaftliche Transformationen – Stichworte (Post)Industrialisierung und Rationalisierung – sowie politisch-weltanschauliche Unterschiede (Stichwort Parteien- und Religionspluralität) verweisen auf die Diversität der Schweizer Gesellschaft – sei es auf struktureller, auf immaterieller oder ideeller Ebene. Diese gesellschaftliche Diversität spiegelt sich auf der Webseite der »Lebendigen Traditionen« als quantitative und qualitative Vielfalt an Phänomenen: Neben »Gansabhauet«,⁴⁴ »Ranz des vaches«⁴⁵ und »Tschägäggä«⁴⁶ sind auch das »Aareschwimmen in Bern«,⁴⁷ die »Italianità im Wallis«⁴⁸ oder »Rabadan und Fasnacht im Tessin«⁴⁹ vertreten. Diese neue Vielfalt an Phänomenen hält die Erzählung von der Einheit der schweizerischen Gesellschaft und ihres Nationalstaats aufrecht, auch wenn gesellschaftlich unterschiedlichste (Bruch-)Linien, Differenzierungen und Differenzen innerhalb der Bevölkerung und ihrer alltäglichen Lebensweisen vorhanden sind.

Die »Volkskultur«-Erzählung von einer einheitlichen, alpin-bäuerlichen Schweiz, wie sie sich bereits im 19. und auch in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nachzeichnen ließ, über ihre »Liste der lebendigen Traditionen« hin zu einer gesamtheitlich repräsentierten Schweiz verfolgt weiterhin das gesellschaftliche Einigungsziel, das bereits im Prozess der Nationwerdung angestrebt wurde: Mit der aufkommenden Moderne und ihren strukturellen Umwälzungen von traditional verfassten Gesellschaften hin zu Nationalstaaten hatten »volkskulturelle« Anlässe die Rolle der gesellschaftlichen Vereinheitlichung qua »Volkskultur« übernommen, um ideell zu verbinden, was auch schon damals gesellschaftlich höchst heterogen war. Trotz oder gerade wegen vieler bestehender Ungleichheiten in wirtschaftlicher, sozialer, geschlechtlicher, sprachlicher, religiöser und politischer Hinsicht sollte die der Schweiz eigene »Volkskultur« die Gesellschaft

44 www.lebendige-traditionen.ch/tradition/de/home/traditionen/gansabhauet.html.

45 www.lebendige-traditionen.ch/tradition/de/home/traditionen/ranz-des-vaches--kuhreihen--lioba.html.

46 www.lebendige-traditionen.ch/tradition/de/home/traditionen/die-tschaeggaeetae.html.

47 www.lebendige-traditionen.ch/tradition/de/home/traditionen/aareschwimmen-in-bern.html.

48 www.lebendige-traditionen.ch/tradition/de/home/traditionen/die--italianita--im-wallis.html.

49 www.lebendige-traditionen.ch/tradition/de/home/traditionen/rabadan-und-fasnacht-im-tessin.html.

einen; sie sollte aus der schweizerischen Gesellschaft, ein »einig Volk von Brüdern« machen.⁵⁰

Outro: »Volkskultur« als sich selbst erfüllende Prophezeiung? Ich komme zum Ende »meiner« Geschichte: Zusammengefasst und zugespitzt bestimmt sich »Volkskultur« als Retro-Projekt, das auf die Zukunft zielt. Die besondere Qualität dieses Retro-Projekts liegt dabei in der Wunschvorstellung, dass die Erzählung von der »Volkskultur« als sich selbst erfüllende Prophezeiung funktionieren möge: Was schon immer war, wird deshalb auch immer sein. Die von Anfang an naturorientierte und zeitlich stillgestellte Erzählung einer gesamtschweizerischen »Volkskultur« impliziert eine historische Unberührtheit, die geradezu als »ahistorische Wesenhaftigkeit« verstanden werden kann: »Volkskultur« als Kultur der Schweizerinnen und Schweizer, die sich bereits seit Hunderten von Jahren in der alpinen, naturhaften und naturnahen Lebensweise zeigt, ist in ihrer Essenz, ihrer innersten Qualität unveränderbar – genauso wie auch die »Natur«, in und aus der sie sich entfaltet. Diese Naturalisierung von »Volkskultur« entzieht sie gleichsam der Geschichte. Historische Dynamik und Wandel berühren allenfalls die empirische Anzahl an »volkskulturellen« Phänomenen, indem sie quantitativ wachsen (oder auch schrumpfen) kann. Die Essenz von »Volkskultur«, das »Eigentliche« »gesamtschweizerischer« Kultur ist davon allerdings nicht berührt. In dieser zeitlosen Imprägnierung von »Volkskultur« ist gleichzeitig die Wunschvorstellung impliziert, dass »Volkskultur«, weil sie durch die Zeiten hinweg bestanden hat, konsequent bis in alle Zukunft Bestand haben wird. Sie konstruiert empirisch, wovon sie narrativ ausgeht: Wenn sich die Schweiz als »volkskulturelles« Kollektiv imaginiert, dann manifestiert sich die Schweiz auch als kollektiv gültige »Volkskultur«. In Form dieses übergreifenden, verallgemeinernden Narrativs treibt die »Volkskultur« paradoxerweise die Modernisierung der Gesellschaft noch weiter an, wobei diese ihre Probleme und Schäden im Bild der »Volkskultur« (zumindest für Momente) vergessen machen kann. Die »Volkskunde« ist dabei eine der wichtigen Institutionen, die diese gegenläufige Bewegung alimentiert, stützt, tradiert und legitimiert.⁵¹

Die Zeitlosigkeit von »Volkskultur« steht konsequenterweise im Gegensatz zur Zeitlichkeit von Geschichte. Eine Gesellschaft, die sich wandelt, weil sie im Takt der modernen Industrie, unter dem Primat von Technik und der rationalen Logik von (Natur-)Wissenschaft funktioniert, spielt in diesem Verständnis von Natur – und damit auch von »Volkskultur« – keine Rolle. Wie der jährliche Rhythmus der Natur, verändert sich diesem Narrativ gemäß die »Volkskultur« nur jahreszeitlich. Ich greife hier noch einmal auf

50 Vgl. Kuhn: Ressource »Volkskultur«, S. 68.

51 Konrad Köstlin: Volkskultur und Moderne, in: Bayerische Blätter für Volkskunde NF2/2 (2000), S. 63–72.

die als repräsentative Sammlung des schweizerischen »kulturellen Erbes« fungierende Liste der »lebendigen Traditionen« zurück: Beginnt der Frühling in Graubünden am »Chalandamarz«, wenn »der Winter mit Glocken ausgeläutet und der nahende Frühlingsbeginn gefeiert« wird,⁵² dann zeigen im Appenzell und Toggenburg die Alp(auf- und ab)fahrten den beginnenden Sommer und Herbst an,⁵³ während im Winter althergebrachtes Wissen zum Umgang mit der Lawinengefahr⁵⁴ zur Verfügung steht, bevor am Winterende mit dem »Chalandamarz« wieder ein neuer Frühling beginnt. »Volkskultur« ist aus dieser Perspektive sozusagen die Emanation einer übermenschlichen und überzeitlichen Kraft, die das schweizerische »Volk« natürlich und auf ewig zusammenhält. Die prophetische Erzählung von »Volkskultur« qualifiziert sich damit nicht nur als ahistorisch, sondern auch als geschichtlich gleichbleibender Wert, wie es bereits Walter Hartinger formuliert hat:

»Seit Beginn dieses bürgerlich-akademischen Interesses für diese Thematik waren mehr oder minder explizit theoretische Implikationen damit verbunden, die sich teilweise aus den spezifischen Bewusstseinslagen der Romantik erklären lassen: Volkskultur sei ein besonderer Wert (im Gegensatz zur »überfeinerten« Kultur der Eliten), sie sei »echt« und kraftvoll; sie sei Ergebnis eines kollektiven Schaffensprozesses; sie besitze Ursprünglichkeit, hohes Alter und weitgehende Unveränderlichkeit über die Zeiten hinweg.«⁵⁵

Als wesentlich, wichtig und verbindlich gelten die fixierten Wertzuschreibungen im Konzept der »Volkskultur«, die Dinge, Orte und Lebensweisen idyllisiert und idealisiert und gleichzeitig viele andere Aspekte des modernen Alltags ausschließt.

Plausibel wird diese (Be-)Wertung wiederum im Kontext der (fortschreitenden) Moderne: Wertvoll ist, was beständig und damit stabil ist – ganz im Gegensatz zur Dynamik und zum Tempo der sich verändernden Gesellschaft. Die Repräsentation einer in sich unveränderbaren, weil ahistorisch-ewigen Ordnung erhebt »Volkskultur« zum gesellschaftlichen Wert – und zur Norm.⁵⁶ Sowohl Werte als auch Normen gelten als Mittel zum Schaffen von Verhaltenssicherheit durch Erwartbarkeit: Das Kommende trägt die Form des Jetzigen und des schon Dagewesenen; dementsprechend wird es auch in Zukunft so sein.⁵⁷ Das Retro-Projekt »Volkskultur« entpuppt sich so – im doppelten Sinn des analytischen Entlarvens und des geschichtlichen Entwickelns – als vergangen-

52 Vgl. www.lebendige-traditionen.ch/tradition/de/home/traditionen/chalandamarz.html.

53 Vgl. www.lebendige-traditionen.ch/tradition/de/home/traditionen/appenzeller-und-toggenburger-alpfahrt.html.

54 Vgl. www.lebendige-traditionen.ch/tradition/de/home/kantone/wallis.html.

55 Walter Hartinger: Volkskultur, in: Historisches Lexikon Bayerns, Version vom 24. Januar 2011, www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Volkskultur.

56 Hörz: Fluchtweg »Volkskultur«, S. 91 f.

57 Eggmann: »Volkskultur« git's nid – »Volkskultur« isch nume e Gschicht.

heitsorientierte Vision, die die Schweiz für die Zukunft profilieren will. Der Ehrgeiz, die Aktualität und die kritisch zu betrachtende Qualität dieser Vision liegt darin, dass sie die immaterielle Heterogenität und die strukturellen Ungleichheiten der Schweiz durch ihre »volkskulturelle« Bearbeitung zur immerwährenden Einheit in der Vielfalt zu verschmelzen versucht.

Melanie Dörig

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

Die Liebe röthet ihre Wangen[,]
Sie fühlt ein zärtliches Verlangen.
Kaum dass sie spinnen kochen kann,
So wünscht sie sich schon einen Mann.¹

Wer wünscht sich hier was? Welche »sie« und was für einen »Mann«? In diesem Beitrag lege ich die Forschungen und Erkenntnisse meiner Masterthesis *Wüibli ond Mandli – Genderkonstruktionen in Appenzeller Volksliedern am Beispiel der Liedersammlung Albertina Broger*² und die daraus entstandene künstlerische Arbeit *Wüibli ond Mandli dar*,³ die ich 2020 im Rahmen des Masterstudiengangs Musik und Bewegung/Rhythmik an der Hochschule der Künste Bern HKB verfasst habe.

Die eingangszitierte Strophe aus dem Lied *Die Liebe* findet sich in der Liedersammlung Albertina Broger und wurde ungefähr im Jahr 1875 in Appenzell notiert. Die im Liedtext vorhandenen geschlechtsspezifischen Aussagen und Zuschreibungen waren die Ausgangslage für meine Forschungen. Im Bereich der Volksmusik lohnt es sich, geschlechtsspezifischen Fragestellungen nachzugehen, um Entwicklungen in der Volksmusik besser nachvollziehen zu können und neue Erkenntnisse für die gegenwärtige Volksmusikpraxis zu gewinnen. Bisherige Untersuchungen in diesem Bereich beschränken sich auf einzelne Notenfunde oder Liedgattungen; geschlechtsspezifische Forschungen hingegen sind nur ansatzweise vorhanden. Mittels einer qualitativen Dokumentenanalyse habe ich untersucht, wie Gender in Appenzeller Volksliedern konstruiert wird. Die zentrale Forschungsfrage der Arbeit lautete: Wie wird Gender in der Liedersammlung Albertina Broger von 1875 konstruiert und wie verhalten sich diese Genderkonstruktionen zu den vorherrschenden Ideologien und sozioökonomischen Realitäten der damaligen Zeit?

Die Liedersammlung Forschungsgegenstand bildeten die Liedtexte der Liedersammlung Albertina Broger aus dem Jahr 1875, die im Archiv des Roothuus Gonten (A1), dem

- ¹ Albertina Broger: *Liedersammlung Albertina Broger*, Manuskript, 1875, Roothuus Gonten: s.002.004.
- ² Melanie Dörig: *Wüibli ond Mandli. Genderkonstruktionen in Appenzeller Volksliedern am Beispiel der Liedersammlung Albertina Broger*, Masterthesis Hochschule der Künste Bern, 2020 (Kopie in der Musikbibliothek der Hochschule der Künste Bern).
- ³ www.wiibliondmandli.ch, Trailer zum Stück: www.youtube.com/watch?v=xc7vFN53beM (alle Links in diesem Beitrag zuletzt aufgerufen am 22. Juli 2024).

Zentrum für Appenzeller und Toggenburger Volksmusik, aufbewahrt werden. Die Liedersammlung enthält 54 in sorgfältiger Handschrift notierte Liedtexte, Noten sind keine vorhanden.

Den Nachforschungen zufolge wurde die untersuchte Liedersammlung von Albertina Broger (1845–1924),⁴ die im Wirtshaus Schwarzer Adler an der Hauptgasse in Appenzell aufwuchs und später mit ihrer Schwester Benedikta Josefa im Haus »Fritschi« gegenüber dem Wirtshaus lebte,⁵ rege benutzt. Ob sie auch die Verfasserin der Texte ist, lässt sich nicht abschließend beantworten. Die Tatsachen, dass sie in einem Wirtshaus aufwuchs, in dem oft musiziert und gesungen wurde, und dass in ihrer Wohnung Gitarren hingen,⁶ können als Hinweise gedeutet werden, dass sie möglicherweise selbst eine aktive Sängerin war.

In der Liedersammlung stellen die Liebeslieder mit 18 von insgesamt 54 notierten Liedtexten die größte Gattungsgruppe dar. Acht Lieder sind im Innerrhoder Dialekt, die große Mehrheit der Lieder (29) aber in hochdeutscher Sprache verfasst. Sie stammen aus dem gesamten deutschsprachigen Raum und waren besonders im Vorarlberg, Tirol oder in Süddeutschland verbreitet.⁷ Eine genaue Eruierung der Herkunft der Lieder beziehungsweise die Verwendung des Begriffs »Appenzeller Volkslieder« bleibt schwierig. Einige wenige Lieder deuten aufgrund der geringen Anzahl an Konkordanzen und der Niederschrift im Innerrhoder Dialekt darauf hin, dass sie in Appenzell entstanden sind.

Von den vorhandenen 54 Liedtexten habe ich sechs Liedtexte ausgewählt, daran anhand eines Fragenkatalogs geschlechtsspezifische Zuschreibungen in Bezug auf Eigenschaften, Emotionen, Tätigkeiten und physisches Aussehen analysiert und dies in den historischen Kontext der Geschlechterforschung sowie der Entwicklung der vokalen Volksmusik in Appenzell Innerrhoden im 19. Jahrhundert gestellt. Auch die musikalische Komponente wurde in die Analyse mit einbezogen, wobei ich hier auf die Forschungen von Christoph Jäggin zu Melodien zu den vorhandenen Liedtexten zurückgreifen konnte.⁸ Die Auswahl der Lieder, die analysiert wurden, erfolgte aufgrund mehrerer Kriterien:

- 4 Vgl. Jakob Signer: Stammbaum Broger, Landesarchiv Appenzell Innerrhoden, Appenzell, 1945.
- 5 Vgl. Jakob Signer: Haus Kataster Nr. 8/7, in: Appenzellische Geschichtsblätter. Chronik der Appenzell I.-Rh. Liegenschaften 1/2 (1939), S. [3 f.], hier S. [4].
- 6 Vgl. Georg Baumberger: »Juhu-Juuu!«. Appenzellerland und Appenzellerleut'. Skizzen und Novellen, Einsiedeln u. a. 1903, S. 115.
- 7 Vgl. Christoph Jäggin: Broger, (Maria) Albertina, Liedersammlung für Albertina Broger von Appenzell, online, 2002, www.christophjaeggin.net/Schriften/Broger,%20Albertina%20Liedersammlung%20f%C3%BCr%20Albertina%20Broger%20von%20Appenzell.pdf.
- 8 Ebd.



ABBILDUNG 1 Umschlag der Liedersammlung Albertina Broger (1875). Foto: Melanie Dörig, Original aufbewahrt im Roothuus Gonten (A1), S.002.004



ABBILDUNG 2 Leidkarte Albertina Broger (1924). Fotosammlung Landesarchiv Appenzell Innerrhoden, Appenzell

- Es ließen sich im Text Aussagen über Männer und Frauen finden. Dies ist besonders oft in den Liebesliedern der Fall, denn »die erotische Beziehung vom Ich zum Du ist das am häufigsten gestaltete Thema von Volksliedern.«⁹
- Die ausgewählten Lieder wiesen eine unterschiedliche geschlechtliche Identität des Lied-Ichs auf.
- Zudem wurden unterschiedliche Liedformen berücksichtigt (Ratzliedli, Moritat, erzählendes Lied et cetera).

Die Variabilität der Volksliedtexte, die darin verwendeten formelhaften Elemente, Liebeslied-Stereotype und Metaphern machen eine Analyse von Volksliedern zu einem herausfordernden Unterfangen. Dennoch ist gemäß Kimminich »das handschriftliche Liederbuch als Momentaufnahme eines ständig sich in Bewegung befindlichen Kulturgutes zu definieren, an dem sich die Wandlungsprozesse etablierter Werte, Normen und Verhaltensmuster verfolgen lassen.«¹⁰ Die Lieder können einen aufschlussreichen Einblick in zeitgeschichtliche Geschlechterkonventionen geben.

Die Rolle der Frauen in der Appenzeller Volksmusik Der historische Blick zurück in die Zeit, in der die Liedersammlung Albertina Broger verfasst wurde, zeigt auf, dass die Mehrheit der Familien in Appenzell Innerrhoden vom landwirtschaftlichen Milchbetrieb lebte. Das bürgerliche Familienmodell, das sich in vielen Städten mit der beginnenden Industrialisierung durchgesetzt hatte, konnte sich in Appenzell Innerrhoden nicht etablieren. Das bekannte Sprichwort »D’Fraue ond d’Saue ehaaltid s’Land«¹¹ deutet auf die Tatsache hin, dass das Einkommen des Mannes aus der Landwirtschaft nicht für die Existenzsicherung ausreichte, weshalb viele Familien auf ein zusätzliches Einkommen durch die Frau angewiesen waren.¹² Die Familie bildete eine soziale und ökonomische Einheit, das »Ganze Haus«, wobei alle Familienmitglieder gemeinsam den Lebensunterhalt bestritten.¹³ Den Frauen bot vor allem die Heimstickerei die Möglichkeit, erwerbstätig zu sein. 1870 waren 48 % aller Erwerbspersonen in Innerrhoden Frauen, im Vergleich

- 9 Lutz Röhrich: *Gesammelte Schriften zur Volkslied- und Volksballadenforschung*, Münster 2002 (Volksliedstudien, Bd. 2), S. 284.
- 10 Eva Kimminich: *Erlebte Lieder. Eine Analyse handschriftlicher Liedaufzeichnungen des 19. Jahrhunderts*, Tübingen 1990, S. 150.
- 11 Die Frauen und die Schweine erhalten das Land.
- 12 Vgl. Rebekka Dörig: *Wirtin – Frau – Zeitbetrachterin. Eine Analyse zur Rolle der Frau und ihrer Stellung als Wirtin in Appenzell zwischen 1936 und 1950 am Beispiel von Amalie Knechtle*, Masterarbeit Pädagogische Hochschule St. Gallen, 2016.
- 13 Vgl. Elisabeth Joris/Heidi Witzig/Marianna Alt: Einleitung. Der weibliche Geschlechtscharakter, in: *Frauengeschichte(n). Dokumente aus zwei Jahrhunderten zur Situation der Frauen in der Schweiz*, hg. von Elisabeth Joris und Heidi Witzig, Zürich 2001, S. 17–41.

zu 37% in der gesamten Schweiz.¹⁴ Zudem war die Frauenerwerbsquote (Anteil der weiblichen Erwerbspersonen an der weiblichen Bevölkerung) mit 54% fast doppelt so hoch wie im gesamtschweizerischen Vergleich.¹⁵ Die Sonderstellung der Innerrhoder Frauen mit der großen ökonomischen Bedeutung der Handstickerei und der hohen Erwerbstätigkeit verschaffte ihnen zwar Anerkennung und einen gewissen Sozialstatus, dennoch waren die Arbeitsbedingungen schwierig und die Löhne um ein Vielfaches tiefer als jene der Männer. Zusätzlich wurde die Haus- und Familienarbeit wie Kochen, Flickern, Stillen, Kinderbetreuung und Vorratshaltung einseitig von den Frauen geleistet.¹⁶

Zur Stickereiarbeit, zur Stallarbeit, aber auch in Wirtshäusern und an diversen Tanzfesten wie »Reestagen«,¹⁷ »Alpstobeden«¹⁸ und Bällen wurden häufig die typischen »Rugguusseli«¹⁹ und Volkslieder, darunter auch »Ratzliedli«²⁰ gesungen. Häufig kam es beim gemeinsamen Singen zu spontanen Strophendichtungen. Typische Frauenlieder sind für Appenzell Innerrhoden nicht zu finden, vielmehr haben Frauen und Männer häufig ähnliche Lieder in verschiedenen Variationen gesungen.²¹ Um 1900 erlebte die Appenzeller Volksmusik eine Blütezeit, die unter anderem durch das Aufkommen des Kurwesens und die dadurch ermöglichten öffentlichen Auftritte begünstigt wurde. Ende des 19. Jahrhunderts waren Frauen als Solojodlerinnen, Tänzerinnen oder auch in Gruppenformationen über die Landesgrenzen hinaus sehr gefragt, unter ihnen die »Böhlmeedle«²² und »Mazenäueles Tönneli« (Abbildung 3).²³ Dies bezeugt unter anderem ein Zeitungsbericht über den Vereinsausflug nach Luzern mit 30 Sängerinnen und zwei Sängern aus dem Jahr 1901: »Beim heiteren Appenzeller Völklein gibt's nur Jodlerinnen, keine Jodler. Auch sonst soll im Appenzell die Frau – vorsingen.«²⁴ Im instrumentalen

14 Vgl. Renate Bräuniger: Viel Arbeit für wenig Lohn. Frauenarbeit im 19. und 20. Jahrhundert, in: *FrauenLeben Appenzell. Beiträge zu Geschichte der Frauen im Appenzellerland, 19. und 20. Jahrhundert*, hg. von Renate Bräuniger, Herisau 1999, S. 24–56, hier S. 30.

15 Vgl. Dörig: *Wirtin – Frau – Zeitbetrachterin*, S. 31.

16 Vgl. Bräuniger: *Viel Arbeit für wenig Lohn*, S. 24–56.

17 Reestag = gesetzlich erlaubter Tanztag; vgl. Joe Manser: *Innerrhoder Dialekt. Mundartwörter und Redewendungen aus Appenzell Innerrhoden*, Appenzell 2001, S. 141.

18 Stobede = Tanzanlass, oft im Freien; vgl. ebd., S. 166.

19 Rugguusseli = langsame Jodelmelodie, Jodelgesang/Naturjodel ohne Worte (in AR: »Zäuerli«); vgl. ebd., S. 145.

20 Ratzliedli = Necklied in Appenzell Innerrhoden; vgl. ebd., S. 141.

21 Vgl. Joe Manser: *Volksmusikalische Anthologie Appenzellerland*, unveröffentlichtes Manuskript, Appenzell 2019, o. S.

22 Böhlmeedle = bekannte Gesangsformation bestehend aus fünf Schwestern Broger aus Gonten (AI), Höhepunkt um das Jahr 1850; vgl. ebd., o. S.

23 Maria Antonia Signer (1827–1907), genannt »Mazenäueles Tönneli«, Handstickerin, erfolgreiche Sängerin und Teil der Jodlergruppe »Burestobe«; vgl. ebd., o. S.

24 Vgl. ebd., o. S.

Bereich hingegen waren die Frauen damals inexistent, das »Uufmache«²⁵ war Männersache. Erst Anfang des 20. Jahrhunderts kamen – häufig in Wirtshäusern – Familienkapellen auf, in denen auch Frauen mitspielten. Frauen als Komponistinnen sind keine bekannt, dafür gibt es einige gut erhaltene handschriftliche Liedersammlungen von Frauen,²⁶ darunter die Liedersammlung Albertina Broger.

Zur Besonderheit von Volksliedtext-Analysen Die Frage »Wer spricht über wen?« war besonders relevant in meiner Untersuchung der geschlechtsspezifischen Zuschreibungen. Die Geschlechtlichkeit des Aussagesubjekts beziehungsweise des Lied-Ichs ließ sich aber nicht in allen untersuchten Liedern eindeutig bestimmen. Gerade bei den Ratzliedli kann das Lied-Ich von Strophe zu Strophe beziehungsweise zwischen Frau und Mann wechseln. Die Untersuchungen und Vergleiche der textlichen Konkordanzen ließen zudem erahnen, wie häufig weibliche in männliche Markierungen (und umgekehrt) umgeändert wurden. Ein Beispiel hierfür ist das Lied *Duett der Liebe* (Abbildung 4 und 5):



ABBILDUNG 3 Mazonäueles Tönelli auf einer Postkarte, Bilderarchiv Roothuus Gonten, B008

»Und den ich gerne hätte
Der ist mir nicht erlaubt
S'ist schon eine andere am Brette²⁷
Diese hat's mir weggeraubt.«²⁸

In dieser fünften Strophe in der Liedersammlung Albertina Broger ist das Lied-Ich weiblich. In der Version, die im *Deutschen Liederhort* von Ludwig Erk und Franz Magnus Böhme (1893) notiert ist, heißt es:

»Die ich so gerne hätte,
Die ist mir nicht erlaubt,
Ein Andrer steht am Brette,
Der sie mir hat geraubt.«²⁹

Eine weitere inhaltliche Auffälligkeit und gleichzeitig ein möglicher Hinweis darauf, dass die Liedersammlung von Albertina Broger niedergeschrieben wurde,

25 Uufmache = zum Tanz aufspielen; vgl. Manser: *Innerrhoder Dialekt*, S. 181.

26 Beispielsweise das Liederbüchlein der Maria Josepha Barbara Brogerin von 1730 (Roothuus Gonten: Pa.069) oder das Liederbuch von Maria Barbara Josepha Constantia Neff von circa 1800 (Nachlass Hanns in der Gand, Schweizerisches Volkliedarchiv, Basel: Schachtel 6, Nr. 219).

27 Fensterbrett, Hinweis auf den Werbebrauch des »Fensterln« (Brautwerbung).

28 Broger: *Liedersammlung*, o. S. [Lied Nr. 16].

29 Ludwig Erk/Franz Magnus Böhme: *Deutscher Liederhort. Auswahl der vorzüglicheren deutschen Volkslieder nach Wort und Weise aus der Vorzeit und der Gegenwart*, Bd. 2, Leipzig 1893, S. 432.

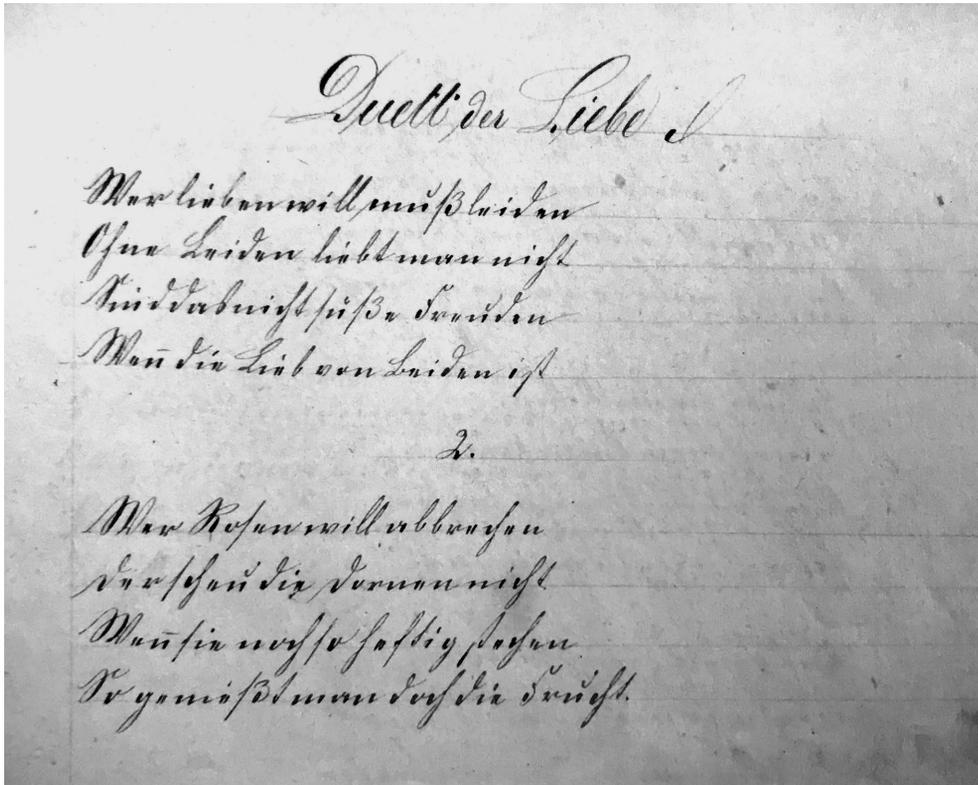


ABBILDUNG 4 Auszug aus der Liedersammlung Albertina Broger (1875), Foto: Melanie Dörig, Original aufbewahrt im Roothuus Gonten (A1), S.002.004

617. Lieb und Leid. Aus dem Taunus 1877.

Etwas bewegt.

Wer le-ben will, muß lei-den, oh-ne Rei-den liebt man nicht. Sind
 das nicht sü-ße Freu-den, wem die Lieb von bei-den spricht!

2. Wer Rosen da will brechen,
 Der scheut die Dornen nicht!
 Wenn sie auch gleich heftig stechen,
 Genießt man sie doch frisch.

3. Die ich so gerne hätte,
 Die ist mir nicht erlaubt,
 Ein Andern steht am Brette,
 Der sie mir hat geraubt.

4. Wenn ich einst sterben werde,
 Auf dem Todbett schlafen ein,
 Sollst du auf mein Grabstein lesen:
 „Hier liegt der Getreueste mein!“

Mel. und 1. Str. aus dem Taunus (1877) durch Ph. Vowalter. Weinaß gleichlautend von Franz Erk 1837 in der Gegend von Darmstadt aufgeführt. Text durch W. Bismies 1854 mehr-
 fach aus Darmstadt. Ganz ähnlicher Text aus dem Erzgebirge bei Müller S. 55.

ABBILDUNG 5 Ludwig Erk/Franz Magnus Böhme: Deutscher Liederhort. Auswahl der vorzüglicheren deutschen Volkslieder nach Wort und Weise aus der Vorzeit und der Gegenwart, Bd. 2, Leipzig 1893, S. 432

findet sich im gleichen Lied in der siebten Strophe. In der Version von Albertina Broger heißt es: »Jetzt will ich mich entschließen, Ganz lustig und ledig zu sein, Von keiner Bekanntschaft mehr wissen, Ganz lustig und ledig zu sein.«³⁰ In einer im Liederhort von Erk und Böhme (1893) ergänzend notierten Version von 1820 ist die Entscheidung des weiblichen Lied-Ichs eine ganz andere: »Denn ich geh in's Todtenreich, Weil er mich nicht mehr liebet.«³¹ Eine Textversion mit der Entscheidung des Lied-Ichs, unverheiratet zu bleiben, ist in den von mir untersuchten früheren Quellen nicht zu finden, was darauf hindeuten könnte, dass diese Strophe nur im Appenzellerland verbreitet war oder sogar von Broger selbst gedichtet wurde.

Die Beispiele zeigen auf, dass die Texte abhängig vom Aufführungskontext nach Gutdünken der Interpretin beziehungsweise des Interpreten angepasst wurden. Zudem spielt der Prozess der Verschriftlichung von mündlich tradierten Liedern eine wichtige Rolle, da sich die Verfasserin beziehungsweise der Verfasser einer Liedersammlung häufig aus sehr subjektiven und damit nur schwer nachvollziehbaren Gründen für eine weibliche oder männliche Markierung entschied. In vielen Fällen konnte die Entscheidung für diese Markierung nicht abschließend ergründet werden. Gemäß den Untersuchungen von Ikue Nagasawa und Ingrid Kasten sind Markierungen des Lied-Ichs aber nicht ein bloßer Austausch von Personalpronomen, sondern bereits in den Liebesliedern des Mittelalters eine Möglichkeit, »neue und alte Gender-Diskurse experimentell« durchzuspielen.³² Die Genderkategorien männlich und weiblich weisen demnach keine eindeutigen Differenzen auf, sodass eine klare Schematisierung der Beziehung von Mann und Frau schwierig ist.³³ Die Austauschbarkeit des weiblich oder männlich markierten Aussagesubjekts und dementsprechend die Austauschbarkeit aller Zuschreibungen, die über Charaktereigenschaften, Emotionen, Tätigkeiten, Aussehen und Machtkonstellationen gemacht werden, müssen bei den Analysen und Auswertungen der Genderkonstruktionen beachtet werden.

Ergänzend ist zu beachten, dass eine große Mehrheit der Liedtexte, die ein weibliches Lied-Ich benutzen und vorwiegend von Frauen vorgetragen wurden, von Männern geschrieben wurde. In patriarchalisch bestimmten Kultursystemen projizierten Männer

30 Broger: Liedersammlung, o. S. [Lied Nr. 16].

31 Erk/Böhme: Deutscher Liederhort, S. 433.

32 Ingrid Kasten: Zur Poetologie der »weiblichen« Stimme. Anmerkungen zu »Frauenlied«, in: Frauenlieder. *Cantigas de amigo*, hg. von Thomas Cramer, John Greenfield, Ingrid Kasten und Erwin Koller, Stuttgart 2000, S. 3–18, hier S. 16.

33 Vgl. Ikue Nagasawa: Frauenlieder im Minnesang bis Walther von der Vogelweide. Forschungsabriss und Untersuchungen zur Überlieferung, zur weiblichen Sprechhandlung und zur genderspezifischen Emotionalität, Bamberg 2015, S. 25f.

häufig ihre Bedürfnisse, Wunschvorstellungen und Idealbilder in Liedtexte.³⁴ Röhrich formuliert es so: »Vorwiegend finden wir das Frauenbild einer männer-orientierten Gesellschaft, d. h. Frauen werden überwiegend aus der Perspektive des Mannes gesehen. Die Geschichte des Frauenbildes im Volkslied ist weithin eine Geschichte der Männer, die es machten.«³⁵

Die Erkenntnisse Die Auswertung der Analysen zeigt, dass in den Liedtexten Gender über geschlechtsspezifische Zuschreibungen konstruiert wird und diese Genderkonstruktionen auf dem heteronormativen Modell der binären Geschlechterordnung basieren. Den Frauen werden mehrheitlich aktive, aber häufig negativ konnotierte Charaktereigenschaften wie harsch, unehrlich, untreu und jammernd zugeschrieben. Die Mehrheit der beschriebenen Tätigkeiten findet im »Innen«, im häuslichen Umfeld statt. Die Frauen werden mit häuslichem Leben, Passivität und Emotionalität in Verbindung gebracht und häufiger als Männer über ihr physisches Aussehen definiert (zum Beispiel schöne Augen, rote Wangen). Diese Ergebnisse stützen die Untersuchungen von Karin Hausen zur Ideologie der Geschlechtscharaktere, wonach gegen Ende des 18. Jahrhunderts mit der beginnenden Industrialisierung Geschlechtscharaktere herausgebildet wurden, die psychologische Geschlechtsmerkmale für das gesamte männliche und weibliche Geschlecht definierten. Männern wurden Begriffe wie Aktivität, Rationalität und Produktion zugeschrieben, den Frauen Passivität, Emotionalität und Reproduktion.³⁶ Diese Zuschreibungen finden sich auch in den untersuchten Liedtexten.

Die Männer werden in den analysierten Liedtexten mit Charaktereigenschaften wie treu, arbeitsam, ehrlich und mit Begriffen, die aktives Handeln und das öffentliche Leben betreffen, beschrieben. Das »zo Spiini goh«³⁷ und das Tanzen scheinen eine große Bedeutung beim Kennenlernen und in Kontakt treten mit dem anderen Geschlecht zu haben und sind wiederkehrende Themen. Dagegen sind Beschreibungen von äußeren Merkmalen bei Männern selten. Zuschreibungen zu Emotionalität finden sich sowohl bei männlich wie auch weiblich markierten Lied-Ichs, da in den Liebesliedern häufig tragische Geschichten sowohl aus der Perspektive des Mannes als auch aus der Perspektive der Frau vorgetragen werden. Frauen werden mehrheitlich in Abhängig-

34 Vgl. Rüdiger Krohn: Begehren und Aufbegehren im Wechsel, in: *Liebe als Literatur. Aufsätze zur erotischen Dichtung in Deutschland*, hg. von Rüdiger Krohn, München 1983, S. 117–142, bes. S. 121.

35 Vgl. Röhrich: *Gesammelte Schriften*, S. 284 f.

36 Vgl. Karin Hausen: Die Polarisierung der »Geschlechtscharaktere«. Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben, in: dies.: *Geschlechtergeschichte als Gesellschaftsgeschichte*, Göttingen 2012, S. 19–49.

37 Zo Spiini goh = die Geliebte besuchen gehen, auf Brautschau gehen; vgl. Manser: *Innerhoder Dialekt*, S. 163.

keit des Mannes dargestellt beziehungsweise als dem Mann untergeordnet beschrieben, beispielsweise im Lied *Die Liebe*: »Der Greis liebt noch den Kuss von schönen, Lässt sich von Mädchen gern bedienen.«³⁸ Das Genre des Innerrhoder Ratzliedli setzt hier allerdings durchaus einen Kontrapunkt, indem Machtverhältnisse umgedreht werden:

»Chorzlig han i g'manet³⁹
 Jetzt wäss i wies ist
 Und gäb halt mi Manli
 Om e Bötene⁴⁰ voll Mest.«⁴¹

Diese in den Liedtexten manifestierten Genderkonstruktionen lassen vereinzelt Rückschlüsse auf das Leben in Appenzell und im Besonderen auf gängige Rollenverständnisse von Männern und Frauen zu, teils stehen sie aber auch im Widerspruch mit den sozioökonomischen Realitäten und Lebensentwürfen von Männern und Frauen in Appenzell Innerrhoden Ende des 19. Jahrhunderts, besonders im Hinblick auf die hohe Erwerbstätigkeit der Frauen und das nicht etablierte bürgerliche Familienmodell. Volkslieder haben einen relativen Gültigkeitscharakter und sind keine realhistorischen Quellen. Umso mehr, da Gender in den Liedtexten vorwiegend aus der Perspektive des Mannes konstruiert wurde. Otto Holzapfel merkt an: »Eindeutigkeit ist nicht die Sprache des Volksliedes. Und das ist seine Stärke.«⁴²

Volkslieder können Ventilcharakter haben, verhüllte Gedanken äußern, Projektionsfläche für Wünsche und Utopien bieten, Momentaufnahmen von Verfasserin und Verfasser respektive Interpretin und Interpret sowie verzerrte oder karikierte Abbilder einer Gesellschaft sein. Sie können gelebte Geschlechterrollen und Geschlechtsstereotype aufbrechen, damit spielen oder sie auch zementieren. Vor allem aber laden sie dazu ein – ganz im Sinne einer lebendigen Volksmusikpraxis, die sich stets gewandelt hat und weiterhin wandeln wird – gesungen, gespielt, variiert, verändert, ergänzt, auseinandergenommen und wieder neu zusammengesetzt zu werden.

Vom Text zur Performance Die gesammelten, transkribierten und analysierten Volkslieder aus dem 18. bis 20. Jahrhundert und deren Untersuchungen im Hinblick auf Genderkonstruktionen und auf historische und sozioökonomische Entwicklungen in

38 Broger: *Liedersammlung*, o. S. [Lied Nr. 22].

39 G'manet = geheiratet.

40 Böttene = Gestell zum Mist austragen; vgl. Manser: *Innerrhoder Dialekt*, S. 39.

41 Broger: *Liedersammlung*, o. S. [Lied Nr. 32].

42 Otto Holzapfel: *Textinterpretationen. Zur Theorie und Praxis der Interpretation von Volkslied-Texten*, 2006/2022, <https://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/files/67457/Textinterpretationen.pdf>, S. 148.



ABBILDUNG 6 Wiibli ond Mandli (Live-Foto: extramilefilms, 2020)

Appenzell Innerrhoden und in der Appenzeller Volksmusik dienten als Grundlage und Basisrepertoire für den künstlerischen Teil meiner Masterthesis, die sich in der Performance *Wiibli ond Mandli* mit tradierten und zeitgemäßen Frauen- und Männerrollen auseinandersetzte. Gemeinsam mit Meinrad Koch entwickelte ich eine Performance, die eine Menge neuer Fragen zu alten Liedern stellte und diese auf neue Weise zum Erklingen brachte. Der bewusste und sorgsame Umgang mit den musikalischen Quellen und das Wissen um traditionelle Singweisen, Tänze und Bräuche waren wichtige Ausgangspunkte für die künstlerische Erarbeitung des Stücks. Auf der Basis dieses Wissens nutzten wir musikalische, sprachliche, szenische und tänzerische Mittel, um bewusst mit Genderkonstruktionen und Geschlechtsstereotypen zu spielen, sie zu hinterfragen, zu präsentieren und aufzubrechen. Wir positionierten uns (neu) zum Thema Weiblichkeit und Männlichkeit und thematisierten, inwiefern geschlechtsspezifische Zuschreibungen in überlieferten Volksliedern die heutige Musizierpraxis prägen. Das spielerische Element stand dabei im Vordergrund, wobei das Bewusstsein für stereotype Aussagen und Geschlechterrollen im Wandel der Zeit geschärft werden sollte – ohne dabei eine wertende oder moralische Position einzunehmen. In der musikalisch bewegten Performance präsentierten wir Traditionelles, demontierten Überliefertes und kreierten dabei Neues. Es entstand ein verspieltes Stück über Geschlechterrollen mit alten Appenzeller Volksliedern, Jodel, Klavier und »träfem« Innerrhoder Dialekt.

Ausblick und Fazit Die Geschlechterforschung in Appenzell Innerrhoden und besonders in der innerrhodischen Volksmusik steht noch ganz am Anfang. Möglichkeiten für weiterführende Forschungen gibt es viele: Analyse von Genderkonstruktionen in den »Männerliedern« (Hirten-, Sennen-, Jäger- und Schützenlieder), Aufarbeitung des gut erhaltenen Nachlasses der bekannten Frauenformation »Böhlmeedle« (allenfalls würden sich hier Hinweise auf Aufführungskontext oder auch Kompositionen von Frauen finden lassen), Feldforschungen im Bereich des Naturjodels (Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den von Frauen und Männern gesungenen Rugguusseli oder Sammlung und Aufzeichnung von Jodelmelodien von aktiven Jodlerinnen in Appenzell Innerrhoden).

Rückblickend hat die Masterthesis mittels einer exemplarischen Dokumentenanalyse die durch Sprache und Musik manifestierten Genderkonstruktionen und ideologischen Geschlechtszuschreibungen aufgedeckt. Den heute meist unbekanntesten Liedern aus der Liedersammlung Albertina Broger wurde mit dem Projekt »Wiibli ond Mandli« neu Gehör geschenkt. Dadurch konnten wir aufzeigen, dass ein bewusster Umgang mit historischen Quellen und den damit vermittelten Geschlechterrollen und Genderkonstruktionen Einfluss auf die zeitgenössische Volksmusikpraxis haben kann. Mit meinen Untersuchungen möchte ich Sängerinnen und Sänger dazu motivieren, traditionelles Liedgut als sich stetig wandelnde und lebendige Inspirationsquellen zu verstehen und die alten Melodien und Texte – neu interpretiert – zum Klingen zu bringen.

Leo Dick

Der Schatten von Mutter Helvetia. Jeremias Gotthelfs

Die schwarze Spinne als Schweizer Opersujet

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

² Daniela Janser: Eine morsche Urszene der Demokratie, in: woz Die Wochenzeitung vom 10. März 2022, www.woz.ch/2210/essay/eine-morsche-urszene-der-demokratie.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁵ Ebd., S. 7.

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

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

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

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

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

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

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

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

The musical score consists of several staves. At the top is a grand staff with piano accompaniment, marked *mf*. Below it are three vocal staves: Mädchen (top), Teufel (middle), and Chor (bottom). The Mädchen part has lyrics: "au! Dein Bart sticht ja!". The Teufel part has lyrics: "Gell das macht warm mein Kind, wenn ich dich dreh!". The Chor part has lyrics: "a a". The bottom part of the score is a grand staff with piano accompaniment, featuring blue notes and septakkords.

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

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

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

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

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

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

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

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

Spinne

Chor

mp

ppp sempre

ppp sempre

Lento

rall. e dim.

a

ih-re Fing-er um-klam-mern das gräß-lich-e Tier fest hält sie das Un-ge-heu-er
nun packt sie die Spin-ne mit ei-ser-nen Zang-en das gräß-lich-e Tier fest hält sie das Un-ge-heu-er

und läßt es nicht los

und läßt es nicht los

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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

Meiner Ansicht nach läge heute eher eine Assoziation der Spinne mit Ängsten und Sehnsüchten nahe, die durch die intelligente Vernetzung von Kybernetik und Robotik geweckt werden. In einer von Tilmann Köhler inszenierten Schauspielproduktion am Theater Basel von 2017²³ imitierte das ganze Ensemble das unheimliche Spinnenkrabbeln mit den Fingern, was als wörtliche Übersetzung digitaler – also: den Finger betreffender – Impulse mit analogen Mitteln lesbar ist. Die Inszenierung war auch darin bemerkenswert, dass sie im Gegensatz zu den früheren Adaptionen mit der Norm der frontalen Aufbereitung in theatralen und filmischen Aufführungen brach. Stattdessen wurde das Publikum um die Spielfläche herum platziert. Die von Gotthelf geschilderte Allgegenwart der Gefahr mitten unter uns wurde damit stärker erfahrbar als im frontalen Setting einer Guckkastenbühne, sie blieb aber freilich immer noch brav eingehegt. Als Fortspinnung dieses Ansatzes wäre etwa die Übersetzung der Gotthelf'schen Bauernstube in ein durchorganisiertes Smart Home denkbar, in dessen Überwachungsnetz sich die Hausbesucher verfangen. Vielleicht wäre eine begehbare multisensorische Installation eine adäquate Form, mit der das zeitgenössische Musiktheater jener unfassbaren Ubiquität des Monsters beikommen könnte, die Gotthelf so prägnant evoziert hat. Ebenso gut ließe sich die Entwicklungslinie von Radio- und TV-Oper mit einer viral gehenden Internet-Oper fortführen. In jedem Fall bleibt Gotthelfs Spinnenmetapher eine lohnende Herausforderung für Opernkomponisten.

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

Andreas Zurbriggen

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

Ein Hackbrett im Gepäck brachte den Stein ins Rollen. Anfangs der 1970er-Jahre unternahmen die Klangtüfler Elmar Schmid (*1947) und Amadé Salzmann (1947–1992) eine Reise in die Bretagne. Die beiden Oberwalliser verband seit Kindertagen eine Freundschaft, bei der die Musik im Zentrum stand. Bereits im Primarschulalter spielten sie sich gegenseitig volksmusikalische Melodien vor. Als Jugendliche sammelten sie gemeinsame Erfahrungen in Rock- und Beat-Bands. Amadé Salzmann entschied sich danach für eine Erwerbsarbeit als Laborant im Chemie- und Pharmaunternehmen Lonza in Visp, Elmar Schmid hingegen für die Laufbahn als Berufsmusiker. Am Konservatorium Zürich studierte er Klarinette.

Gemeinsam verbrachten die beiden Mittzwanziger nun einige Tage im Nordwesten Frankreichs. In seinem Reisegepäck führte Elmar Schmid ein Hackbrett aus dem Besitz der Gebrüder Walpen mit.¹ Er spielte im Urlaub einige Werke aus deren Repertoire und weckte damit bei Amadé Salzmann eine große Faszination für das Hackbrett – mit weitreichenden Folgen. Auf einen Schlag waren für Amadé Salzmann volksmusikalische Klänge keine Tabuzone mehr. Zurück im Wallis tüftelte er an einer Weiterentwicklung des Hackbretts² und an selbstgebauten Instrumenten, die er für die Volksmusik fruchtbar machen wollte. Nur wenige Jahre nach ihrer gemeinsamen Bretagne-Reise wurden Amadé Salzmann und Elmar Schmid zu wichtigen Impulsgebern für die Schweizer Volksmusik und stellten die Szene quasi über Nacht auf den Kopf.

Noch in den 1960er-Jahren war die Schweizer Volksmusik³ in einem starren Konservatismus gefangen. Der Ländler- und Folklorepapst Wysel Gyr (1927–1999) gab im Schweizer Fernsehen und Radio DRS den Takt an, wie Volksmusik zu klingen hatte. An

- ¹ Die Gebrüder Walpen stammten aus dem Oberwalliser Ort Grengiols. Josef Walpen (1910–1984) spielte Klarinette, sein Bruder Adolf Walpen (1909–1989) Hackbrett.
- ² Gemeinsam mit Markus Tenisch (*1944) und Edmund Volken (*1951) entwickelte Amadé Salzmann später das Walliser Hackbrett weiter, das im Gegensatz zum chromatischen Appenzeller Hackbrett eine diatonische Stimmung aufweist. Er schrieb Ende der 1980er-Jahre sogar ein Buch über dieses Instrument. Vgl. Amadé Salzmann: *Das Hackbrett im Wallis*, Visp 1989.
- ³ Einige erhellende Reflexionen zu den Begriffen Volksmusik, Schweizer Volksmusik sowie Neue Volksmusik und deren Problematik gibt der Musikethnologe Johannes Rühl in einem vierminütigen Video unter folgendem Link: www.youtube.com/watch?v=2VxU7wNP2bo (zuletzt im Oktober 2023 abgerufen).

»Stubeten« wurden landauf, landab dieselben »Cheerli« gespielt. Sich diesen wenig formbaren überlieferten Weisen zu widmen, erschien einer jungen Generation als wenig reizvoll. Ihren Blick richtete diese daher übers Meer nach England und in die USA.

Vom Westen her schwappten ganz neue Klänge auf die Schweiz über. Elvis Presley und stärker noch die Beatles galten als Inbegriff der erstrebenswerten Coolness. Nicht anders auch im deutschsprachigen Teil des Wallis, dem Oberwallis. Dort formierten sich innert weniger Jahre unzählige Bands, deren Idole die Pilzköpfe aus Liverpool waren.⁴ Eine dieser Bands waren die Teddy-Boys, die 1965 aus den zwei Jahre zuvor gegründeten The Attackers hervorgingen. Vier junge Oberwalliser, darunter Amadé Salzmänn als Schlagzeuger, eiferten mit dieser Band der englischen Beat-, Pop- und Rockmusik nach. Eine weitere einflussreiche Band im Kanton Wallis waren ab 1968 die RoCaths,⁵ die Roman Catholics, die im Jahr 1970 beim renommierten Label Philips zwei Songs einspielen konnten. In dieser Band spielte wiederum Amadé Salzmänn das Schlagzeug. Sein Bandkollege war Elmar Schmid, der sich zuvor schon in The Outsiders einen Namen gemacht hatte und bei den RoCaths zur Klarinette, zum Saxofon sowie zur Rhythmusgitarre griff – und sich auch bei den Tasteninstrumenten ins Zeug legte. Schmid lötete sogar eigenhändig eine Böhm-Orgel, darüber hinaus erlangte er bald einmal den Ruf eines exzellenten Improvisators und wurde als gefragter Jazzler engagiert. Kurzum: Die beiden Umkrempler der Schweizer Volksmusikszene standen zuerst einmal im Scheinwerferlicht der Walliser Pop- und Rockszenen. »Aus Resignation, Opposition und in seelischer Anarchie begannen wir in den 1960er-Jahren zu rocken«, erinnert sich Elmar Schmid an diese Zeit.⁶

Zu Beginn der 1970er-Jahre wendete sich das Blatt: Die Band RoCaths wurde aufgelöst, Amadé Salzmänn heiratete, Elmar Schmid studierte Klarinette in Zürich und das Interesse an Volksmusik erwachte bei ihm und später auch bei Amadé Salzmänn erneut. Als der »Ländlerpapst« Wysel Gyr 1977 im Schweizer Fernsehen einen Wettbewerb für neu erfundene Instrumente ausrief, zögerte Amadé Salzmänn nicht lange. Er fällte heimlich einige Eschen und baute daraus ein Xylophon-artiges Instrument aus tönenden Hölzern, die »teenundi Titschini«. Mit Z'Johanns *appartigi* Invention (Abbildung 1) komponierte er sein erstes Volksmusikstück, das in origineller Weise auf die Invention Nr. 8 in F-Dur von Johann Sebastian Bach anspielt, und machte sich mit diesem Stück, dem

4 Einen guten Überblick über die Oberwalliser Beat-, Pop- und Rockbands der 1960er- und 70er-Jahre bietet Tony Eggel: *Yesterday*, Ried-Brig 2019.

5 »Die Roman Catholics haben einen frommen Namen, sie sind aber nicht in jenem Sinn fromm, wie das ihr Name andeutet. Er soll eher Protest sein, Parodie«. Marco Volken: »Roman Catholics«, in: *Walliser Bote* vom 23. Juli 1970, S. 4.

6 Amadé Salzmänn: »En Mascha embri«. *Musik der Oberwalliser Spillit* geschrieben von Amadé Salzmänn, hg. von Beat Jaggy, Altdorf 2007, S. 3.

Z'Johanns appartigi Invention Salzmann A.
78

Polka
Klarinette in B
Kontrabass

Handwritten musical score for Clarinet in B and Contrabass. The score is in 2/4 time, with a key signature change to one sharp (F#) in the fourth system. The piece is titled "Z'Johanns appartigi Invention" and is by Amadé Salzmann (Salzmann A. 78). The score includes various musical notations, including notes, rests, slurs, and dynamic markings. Chord symbols (G, D7, Am, F) are written above the bass line. There are also some handwritten annotations like "2x C7" and "Em".

ABBILDUNG 1 Autograph der Komposition Z'Johanns appartigi Invention von Amadé Salzmann (Archivbild: Ephraim Salzmann)

neu entwickelten Instrument und drei Walliser Musikerfreunden, darunter auch Elmar Schmid, auf den Weg ins Fernsehstudio.

Fernsehauftritt als Startschuss Dieser Auftritt beim Schweizer Fernsehen wurde zum Startschuss der Oberwalliser Spillit (Oberwalliser Spielleute) der zweiten Generation. Bei der ersten Generation der Oberwalliser Spillit waren die Gebrüder Walpen und der Amateurgeiger Josef Mutter (1897–1979) die treibenden Kräfte gewesen. Ab 1956 hatte dieses Amateurensemble ein Repertoire mit eigenen Kompositionen, aber auch mit überlieferten Werken, etwa Tänzen des Zermatter Klarinettenisten Moritz Perren (1874–1952), gepflegt.⁷ Die zweite Generation der Oberwalliser Spillit⁸ mit Amadé Salzmann und Elmar Schmid knüpfte an dieses Repertoire an und ergänzte es durch weitere Volksmusikstücke. Elmar Schmid reiste in den Jahren 1977 bis 1980 eigens durch das Oberwallis, um Volksmusikstücke zu sammeln und diese für die Oberwalliser Spillit neu zu arrangieren – beispielsweise Melodien von Adolf Imhof (1906–1976).

Die Oberwalliser Spillit, die sich zu Beginn aus zwei Hackbrettspielern, einem Klarinettenisten, einer Violinistin, einem Handorgelspieler und einem Kontrabassisten zusammensetzten, nahmen Bezug auf die Spielleute-Tradition. Als Spielleute werden Amateurmusiker bezeichnet, »die als Melodieinstrument im Unterschied zur Ländlerbesetzung wieder die Geige in ihr Ensemble aufgenommen haben, neben anderen Saiteninstrumenten Hackbrett sowie Schwyzerörgeli und Blockflöte verwenden, und die ihr Repertoire als sogenannte Recherchiermusiker mit Vorliebe in handschriftlichen Tanzbüchern selber suchen.«⁹ Diese Definition der Schweizer Musikethnologin Brigitte Bachmann-Geiser trifft auf die Oberwalliser Spillit mit einigen Abweichungen zu: Anstatt der Blockflöte erhielt die Klarinette einen Platz im Ensemble. Zudem spielten bei den Oberwalliser Spillit Amateur- und Profimusiker gemeinsam Volksmusik – ein Novum Ende der 1970er-Jahre, was in der Szene für Aufsehen sorgte.

Vollends auf den Kopf stellte Amadé Salzmann die gängigen Schweizer Volksmusiktraditionen mit seinen Eigenkompositionen. Für die Oberwalliser Spillit komponierte er 25 Melodien, die Elmar Schmid zu mehrstimmigen Tänzen ausarbeitete.¹⁰ Die allseits in »Stubeten« beliebten geraden Tanzmetren warf Salzmann etwa in seinen beiden Kompositionen *En Mascha embri* und *Jetz längs, jetz lings* (Abbildung 2) kurzerhand

7 Anselmo Loretan: *Alte instrumentale Volksmusik in den Gemeinden des Landschaftsparks Binntal und im Goms*, Binn 2017, S. 7.

8 Der Einfachheit halber wird die zweite Generation der Oberwalliser Spillit, wie in der Literatur üblich, in der Folge lediglich Oberwalliser Spillit genannt.

9 Brigitte Bachmann-Geiser: *Geschichte der Schweizer Volksmusik*, Basel 2019, S. 297 f.

10 Im Jahr 2007 gab der Oberwalliser Perkussionist und Komponist Beat Jaggy (*1960) diese 25 Kompositionen von Amadé Salzmann heraus, Salzmann: *En Mascha embri*.

Jetzt längs, jetzt lings

Salzmänn H.
Okt. 78

The musical score is written on ten staves, alternating between treble and bass clefs. It features a 5/4 time signature and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music is characterized by complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Chord symbols such as f, B, Cm, F7, and A are written below the notes. The score includes first and second endings, marked with '1.' and '2.' respectively. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

ABBILDUNG 2 Autograph der Komposition Jetzt längs, jetzt lings
von Amadé Salzmänn (Archivbild: Ephraim Salzmänn)

über Bord: Sie weisen ein fürs Tanzen unbrauchbares Metrum auf, einen 7/8- beziehungsweise einen 5/4-Takt. In seinem Stück *Em bare Purpur*, das auf die Musik von Deep Purple anspielt, ließ er zudem seine Rockband-Erfahrung einfließen – keine Alltäglichkeit im konservativen Volksmusikmilieu. Entstanden sind dabei jedoch keine Crossover-Stücke, wie sie in der sogenannten Neuen Volksmusik ab den 1990er-Jahren en vogue werden sollten, sondern relativ konventionelle Volksmusikwerke, die sich durch rhythmische Überraschungen und harmonische Eigenarten auszeichnen und damit der Schweizer Volksmusik Ausbruchsmöglichkeiten aus dem eng geschnürten Korsett aufzeigen konnten.

Umtriebiger Klangtüftler Ohne Amadé Salzmänn wären die Oberwalliser Spillit womöglich eine Volksmusikformation geblieben, die zwar mit ihrer musikalischen Virtuosität und einer vergleichsweise reinen Intonation hätte glänzen können, die sonst aber nicht weiter aufgefallen wäre. Erst durch das ungewöhnliche Instrumentarium, das Salzmänn entwickelte und bei den Oberwalliser Spillit zum Einsatz brachte, sowie dank seiner originellen Kompositionen erhielt das Ensemble ein Alleinstellungsmerkmal, das in der Folgezeit eine Anziehungskraft auf renommierte Komponisten aus den Kreisen der Neuen Musik hatte. So erfand Amadé Salzmänn zum Beispiel ein »Fienschger Lädi«, eine Art Streich-Psalterium, und »chlichjundi Schgaje«, klingende Steine (Abbildung 3), beides Instrumente, denen er durch eigene Kompositionen unmittelbar eine Rolle im Repertoire der Formation zuwies und auf die später Komponisten wie Heinz Holliger (*1939) oder Jürg Wyttenbach (1935–2021) zurückgreifen sollten.

In den späten 1980er-Jahren stieß Paul Locher (*1961) als Profi-Violinist zu den Oberwalliser Spillit. Er erinnert sich an Amadé Salzmänn als innovativen und experimentierfreudigen Kopf: »Er war es, der die Oberwalliser Spillit auf neues Terrain führte, nach neuen Klängen und neuen kompositorischen Konzepten suchte und die tradierten Formen wie auch die Harmonik aufbrach.«¹¹

Amadé Salzmänn war nicht nur auf dem Feld der Musik ein autodidaktischer Tausendsassa, der sich nebst seinen Instrumentenerfindungen ebenfalls eine elektrische Orgel baute und in einem Weinfass ein eigenes Tonstudio einrichtete, sondern er malte auch leidenschaftlich gerne, baute Sonnen- und Sanduhren und beschäftigte sich intensiv mit Fragen aus Wissenschaft und Philosophie.¹²

Nicht minder wichtig für die Entwicklung der Oberwalliser Spillit war Elmar Schmid, der musikalisch ein breites Terrain beackerte und in Volksmusik ebenso be-

11 Paul Locher im Gespräch mit dem Autor im Oktober 2021.

12 Vgl. Andreas Zurbruggen: Ein revolutionärer Traditionalist. Portrait über Amadé Salzmänn, in: *Walliser Bote* vom 1. Oktober 2022, S. 9.



ABBILDUNG 3 Amadé Salzmänn spielt sein selbst erfundenes Instrument, die »Schlichjundi Schgäje«, in einem Konzert mit den Oberwalliser Spillit (Archivbild: Ephraim Salzmänn)



ABBILDUNG 4 Die Oberwalliser Spillit gemeinsam mit Gastmusikern aus der Schweizer Volksmusikszene. Vorne in der Mitte: der Klarinettist Elmar Schmid. Hinten, vierter von links: Amadé Salzmänn am Hackbrett (Archivbild: Ephraim Salzmänn)

wandert war wie in jenem Zweig der Neuen Musik, der sich aus der Darmstädter Avantgarde speist. Schmid, der als Berufsmusiker die musikalische Leitung der Oberwalliser Spillit innehatte, pflegte Kontakte ins nationale und internationale Künstlermilieu. Eine freundschaftliche Beziehung verband Schmid unter anderem mit dem in Zürich lebenden Filme- und Theatermacher Peter Schweiger (*1939). Zwischen Schmid und Schweiger kam es zu Zusammenarbeiten fürs Theater und Fernsehen. Anfangs der 1980er-Jahre regte Elmar Schmid an, einen Film über die Oberwalliser Spillit beider Generationen zu produzieren. »Antrieb war der Umstand, dass die beiden Brüder Walpen bereits recht alt waren und die Spillit, die sich stark von diesen beeinflusst wussten, diese Wurzeln dokumentarisch darlegen wollten.«¹³ Der Film, der den Titel *Die verborgenen Tänze*¹⁴ trägt, wurde im Oberwalliser Binntal gedreht, der Heimat von Elmar Schmid. Die Dreharbeiten fanden vom 28. August bis 20. September 1983 statt.

Zu Beginn des Films treffen aktuelle Mitglieder der Oberwalliser Spillit auf die Gebrüder Walpen, also auf die Gründergeneration. Amadé Salzmann fragt die beiden Brüder, ob sie ein Stück im Repertoire hätten, das er noch nicht kenne. Josef und Adolf Walpen setzen sich daraufhin an ein und dasselbe Hackbrett und spielen eine Melodie »aus Großvaters Zeiten«.

Diese Szene sollte paradigmatisch aufzeigen, aus welcher Quelle sich das Repertoire der Oberwalliser Spillit spies, die sich als musikalische Erben der Gebrüder Walpen sahen. Im Weiler »im Fäld«, zuhinterst im Binntal, tauchen im Film nun immer mehr Leute auf, bis sich die Anfangsszenarie zu einem Dorffest erweitert, bei dem verschiedene Geschichten über musizierende Arme Seelen erzählt werden. Die als diegetische Musik in den Film eingeflochtenen Stücke stammen aus der Feder von Amadé Salzmann und Marcel Volken (*1950) sowie aus überlieferten Weisen. Die Arrangements fertigte Elmar Schmid an. Die Musik lädt zum Tanz ein, wobei bei Amadé Salzmanns 5/4-Takt-Stück *Jetzt längs, jetzt lings* die Tanzenden im Film durchaus Mühe bekunden, einen geeigneten Tanzschritt zu finden, womit im Film eine übersinnlich surreale Atmosphäre passend zu den Geistergeschichten erschaffen wird.

Film als Schicksalsmoment Bei der Filmproduktion *Die verborgenen Tänze* griffen Peter Schweiger und Elmar Schmid auf die von Josef Guntern (1932–2018) zusammengetragenen *Walliser Sagen* zurück.¹⁵ Diese Sagen durchforsteten sie auf eine Beziehung zur Musik und setzten brauchbare Episoden filmisch um. In einer konventionellen Bildsprache

13 Peter Schweiger in einer E-Mail an den Autor im Oktober 2022.

14 Informationen zum Film *Die verborgenen Tänze* finden sich unter www.filmkollektiv.ch.

15 Josef Guntern: *Walliser Sagen*, Olten/Freiburg i. Br. 1965. Diese Sammlung erfuhr mehrere Neuauflagen.

fern jeglicher Experimente reihen sich diese musikalischen Episoden im Film aneinander. Nebst den Mitgliedern der Oberwalliser Spillit übernehmen einheimische Laiendarsteller Rollen. Dabei werden verborgene Tänze innerhalb einer alpinen Geisterwelt thematisiert. So müssen etwa Arme Seelen, die in längst vergangenen Zeiten das Tanzverbot des Pfarrers missachtet haben, bis in alle Ewigkeit auf einer Alp weitertanzen und werden dabei von den Lebenden beobachtet.

Der Film sollte zum Schicksalsmoment für die Oberwalliser Spillit werden. Dieser Film war es nämlich, der Heinz Holliger zu seinem Werk *Alb-Chehr* (1991) inspirierte, in dessen Folge wiederum Komponisten wie Jürg Wyttensch, Mischa Käser (*1959) und Vinko Globokar (*1934) Werke für die Oberwalliser Spillit schrieben.

Elmar Schmid hatte sich als Klarinettist früh einen Namen in der internationalen Musikwelt erspielt. Nebst seinem Engagement für die Schweizer Volksmusik brachte er etliche Werke der Neuen Musik zur Uraufführung, war ein gefragter Klarinettist in der Blasmusikszene und interpretierte als beehrter Solist und Kammermusiker das klassische und romantische Repertoire, etwa zusammen mit Andrés Schiff und Heinz Holliger. Letztgenannten lud Elmar Schmid in den 1980er-Jahren zu sich ins Binntal ein, wo er ihm *Die verborgenen Tänze* auf Videokassette vorführte.¹⁶

Der Film übte auf Heinz Holliger in mehrfacher Weise eine Faszination aus: Er erkannte das Potenzial der Schweizer Volksmusik, ihn packte die Neugier auf die überlieferten Walliser Sagen und zugleich konnte er seine Kenntnis über die von Amadé Salzmann ausgetüftelten Instrumente erweitern, die er in derselben Zeit in gemeinsamen Konzerten des Basel-Ensemble mit den Oberwalliser Spillit kennenlernte.¹⁷ Im Film spielt Salzmann nämlich das »Fienschger Ládi« sowie »teenundi Titschini«, die auf konkrete Tonhöhen gestimmten Holzblöcke.

Bevor sich Heinz Holliger durch den Kontakt mit den Oberwalliser Spillit eine neuartige Welt der Schweizer Volksmusik eröffnete, war für ihn dieses Genre »eingefrorene Musik«, die von jemandem wie Wysel Gyr zelebriert, aber letztlich nur künstlich

¹⁶ Elmar Schmid im Gespräch mit dem Autor im Dezember 2021.

¹⁷ Das Basel-Ensemble, in dem Heinz Holliger als Oboist und Elmar Schmid als Klarinettist mitspielten, bestritt in den 1980er-Jahren gemeinsam mit den Oberwalliser Spillit Konzerte unter dem Titel »Klassisch Volkstümliches, volkstümlich Klassisches«. So auch am 8. September 1984 im Rittersaal des Stockalperschlosses in Brig. Am Konzert spielte das Basel-Ensemble Werke von Leoš Janáček, Wolfgang Amadeus Mozart und Antonin Reicha, die Oberwalliser Spillit wiederum Volksmusik. Zwischen den Stücken wurden vom Sprecher Franziskus Abgottspon (*1941) unter anderem literarische Texte aus der Feder der Walliser Autoren Pierre Imhasly (1939–2017), Maurice Chappaz (1916–2009) und Hannes Taugwalder (1910–2007) vorgetragen (vgl. die Vorschau im Walliser Bote vom 7. September 1984, S. 15).

am Leben erhalten wurde. Erst durch Elmar Schmid sei ihm bewusst geworden, dass Schweizer Volksmusik eine lebbare Kultur sein könne.¹⁸

Heinz Holligers »Geischter- und Äplermüsig« Mit den im Film *Die verborgenen Tänze* eingesetzten, von Amadé Salzman entwickelten Holzblöcken, den »teenundi Titschini«, lässt Heinz Holliger wenige Jahre später auch sein Werk *Alb-Chehr* beginnen.¹⁹ Die »Geischter- und Äplermüsig«, wie Holliger seine Anfang der 1990er-Jahre uraufgeführte Komposition nennt, wirkt wie eine nachgereichte Episode zu Peter Schweigers Film, wobei Holliger musikalisch den Oberwalliser Spillit, für die er das Werk schrieb, gänzlich andere Horizonte eröffnet. Nach dem Besuch bei Elmar Schmid im Binnental vertiefte sich Holliger intensiv in die Welt der Walliser Sagen und wurde für seinen im *Alb-Chehr* umgesetzten Stoff beim Berner Johannes Jegerlehner (1871–1937) fündig, der in verschiedenen Sammlungen die mündlich überlieferten Erzählungen aus dem Wallis zusammengetragen hatte.

Holliger vermischt die drei Sagen *Vom Sennen, der das Geigen lernen wollte*, *Die Hollunderkuh* und *Wie der Zuhirt pfeifen und der Hirt das Jodeln lernte* zu einer einzigen.²⁰ Im *Alb-Chehr* wird diese Geistergeschichte von einem Erzähler und einem sogenannten Geisterchor dargeboten. Die Elemente aus den drei Sagen wurden von Holliger so verändert, dass die daraus resultierende Geschichte den Oberwalliser Spillit wie auf den Leib geschrieben scheint. Die beiden Berufsmusiker des Ensembles – Klarinettist Elmar Schmid und Violinist Paul Locher – sowie der Instrumentenerfinder und Hackbrettspieler Amadé Salzman schlüpfen nämlich in die tragenden Rollen des Stücks. Innerhalb der zyklischen Narratologie erlernen sie im Verlauf der Komposition ihr je eigenes Instrument von den Geistern.

Anstatt wie bei Jegerlehner *Jodeln und Pfeifen*, wollen die beiden Hirten bei Holliger das Spielen des Hackbretts und der Klarinette erlernen, als sie bei einer nächtlichen Suche nach ihrer entflohenen Kuh auf eine musizierende Gesellschaft von Armen Seelen treffen. Diese unterbreitet ihnen in zwei aufeinanderfolgenden Nächten das Angebot zum unmittelbaren Virtuositentum auf einem Instrument. Der böse Senn will in der

18 Heinz Holliger im Gespräch mit dem Autor im November 2021.

19 Roman Brotbeck hat mehrere erhellende Werkanalysen zum *Alb-Chehr* publiziert, zuletzt Roman Brotbeck: *Teif igibrennti – imaginierte Volksmusik. Alb-Chehr von Heinz Holliger*, in: *Re-Set. Rückgriffe und Fortschreibungen in der Musik seit 1900*, hg. von Simon Obert und Heidy Zimmermann, Mainz 2018, S. 239–249. Zuvor: Roman Brotbeck: *Scardanelli et l'/d'après Scardanelli. Heinz Holligers Dichterkreise*, in: *Heinz Holliger. Komponist, Oboist, Dirigent*, hg. von Annette Landau, Bern 1996, S. 140–190, bes. S. 157–168.

20 Johannes Jegerlehner: *Sagen und Märchen aus dem Oberwallis*, Basel 1913, S. 18–21 sowie ders.: *Blümlisalp. Volksmärchen aus den Walliser Bergen*, Basel 1917, S. 26–29.

dritten Nacht bei derselben Gesellschaft die Violine erlernen und wird am darauffolgenden Morgen tot aufgefunden, »mit tief in die Brust eingedrückten Merkmalen einer Geige«, wie Jegerlehner schreibt.²¹ »Durch das Geistergeschenk der Violine erhält der Senn ein Instrument, das ihn wichtiger macht, als er ist«, so Holliger. Das Motiv der eingebrannten Violine, das er von Jegerlehner übernimmt, setzt Holliger für sich assoziativ mit der Fotografie *Le Violon d'Ingres* (1924) von Man Ray (1890–1976) in Verbindung.²²

Mit dem *Alb-Chehr* komponierte Heinz Holliger ein beinahe 30-minütiges Werk für die Oberwalliser Spillit, einen Sprecher und einen Chor, der »backstage wie in der griechischen Tragödie die Handlung kommentiert.«²³ Bei der Uraufführung des Stückes am 23. August 1991 in der Stadtkirche Burgdorf²⁴ war das Milieu für Volksmusik in der Schweiz ein gänzlich anderes geworden als noch in den 1970er- und 80er-Jahren. Einen erhellenden Stimmungsbericht über den Umschwung liefert der Publizist Dieter Bachmann:

»Noch vor wenigen Jahren hätte sich kein kritisch denkender Kulturgeist um die sogenannte Volksmusik geschert. Was schien das denn schon zu sein? Die Kehrseite dessen, was man unter lebendiger Kultur versteht. Schrammel-Allianz von Klarinette, Bassgeige und Handorgel, wasserdicht gegen die geringste Abweichung vom Schema F. Der versteinerte Kehrreim, die unendliche Repetition von drei-vier Dur-Tonleitern. Ihr Medienvertreter, Wisel [sic] Gyr, die Verkörperung des Hudigäggers, hielt als Lordsiegelbewahrer das musikalische Alpenland im Karteikästchen seines Fernsehens; daraus durfte jeweils ein Schottisch gezogen werden, der nach Milchsubventionen tönte.«²⁵

Plötzlich war die Volksmusik auch in einem städtischen Umfeld wieder in Mode geraten. Was war geschehen? »Bloß weil die Städter wieder einmal in die lange vernachlässigten Regionen hineinhorchen, entdecken sie eine ›Neue Volksmusik‹«, kommentierte der Kulturproduzent und Musikwissenschaftler Franz Xaver Nager gegenüber Thomas Meyer im Jahr 2008 süffisant die plötzlich erwachte Liebe des städtischen Publikums zu vermeintlich neuen Volksmusikklängen anfangs der 1990er-Jahre. Die Volksmusik habe sich immer und stetig erneuert. Es gebe im ländlichen Kontext zahllose spontan und vital aufspielende, erfindungsreiche Musiker, nur hätten es die Städter lange nicht gemerkt, so Nager.²⁶

21 Ebd., S. 18.

22 Heinz Holliger im Gespräch mit dem Autor im November 2021.

23 Ebd.

24 Der *Alb-Chehr* war ein Auftragswerk zur Eröffnung des Schweizerischen Zentrums für Volkskultur im Kornhaus Burgdorf.

25 Dieter Bachmann: Editorial, in: *Kulturmagazin Du* 628 (7/1993), S. 9.

26 Thomas Meyer: »... tanzun ä länkis Polka ufum Hartz fam Mentsch ...«. *Alpenländische Mundart und Volksmusik im Werk von Heinz Holliger*, in: Heinz Holliger, hg. von Ulrich Tadday, München 2022 (*Musik-Konzepte*, Bd. 196/197), S. 111–131, hier S. 112 f.

Zwei dieser erfindungsreichen und vital aufspielenden Musiker waren zweifelsohne Elmar Schmid und Amadé Salzmänn, deren Wirken durch den Erfolg von Holligers *Alb-Chehr* auch einem urbanen Publikum vor Augen geführt wurde. In denselben Jahren avancierte der Film *Urmusik* (1993) des Filmemachers Cyrill Schläpfer (*1959) zu einem regelrechten Publikumsmagneten, der das Interesse an traditionellen Schweizer Musiktraditionen zusätzlich weckte. Mit diesem Dokumentarfilm etablierte sich Volksmusik im städtischen Milieu endgültig als chic. Kommentarlos werden in *Urmusik* die alltäglichen ruralen Musizierpraktiken der Zentralschweiz und des Appenzellerlands vorgestellt. Ein besonderes Augenmerk richtet der Film auf den Muotathaler Schwyzerörgelspieler Rees Gwerder (1911–1998). In Zürich lief der Film zwei Jahre ununterbrochen als Sonntagsmatinee.²⁷

Auf der anderen Seite des Spektrums produzierte Cyrill Schläpfer für die Sängerin Christine Lauterburg (*1956) das Album *Echo der Zeit* (1994), bei dem Volksmusik als aktuelle Pop- und Technomusik aufbereitet wurde. Der Eidgenössische Jodlerverband war wenig »amused«.²⁸

Die von Komponistinnen und Komponisten angestrebte Verschmelzung zwischen Volksmusik und aktuellen Musikströmungen ist eine historische Konstante. Im 20. Jahrhundert gab es etwa in den 60er-, 70er- und 80er-Jahren eine volksmusikalische Beeinflussung des Jazz. Dabei wurden in dieser Zeit häufig Volksmusikinstrumente mit solchen des Jazz kombiniert.²⁹

Auch die Synthese von Volksmusik und sogenannter »ernster« Musik wurde im 20. Jahrhundert fortgeführt: Im Wallis schrieb beispielsweise Jean Daetwyler (1907–1994) etliche Werke in einem zugänglichen späromantischen, aus der Volksmusik gespeisten Idiom, in Graubünden wählte Gion Antoni Derungs (1935–2012) eine ähnliche Klangsprache. Explizit auf den Fundus der Schweizer Volksmusik griff in seinem Œuvre der Komponist Paul Huber (1918–2001) zurück, in neuerer Zeit wiederum schrieb Fabian Müller (*1964) Werke, in denen überlieferte Weisen aus Schweizer Regionen orchestral verarbeitet sind.³⁰ Der Impuls, den das Duo Amadé Salzmänn und Elmar Schmid neu

27 Dieter Ringli: *Schweizer Volksmusik. Von den Anfängen um 1800 bis zur Gegenwart*, Altdorf 2007, S. 153.

28 Zum Album *Echo der Zeit* befand der Eidgenössische Jodlerverband: »Was die Lauterburg singt, ist keine Kultur.« Vgl. den Eintrag zu Christine Lauterburg auf der Website des von Cyrill Schläpfer ins Leben gerufenen Labels CSR records: www.csr-records.ch/christine-lauterburg-419.html.

29 Vgl. Bachmann-Geiser: *Geschichte der Schweizer Volksmusik*, S. 297 f.

30 Auf die Entwicklung der Neuen Volksmusik in der Schweiz hatte der Komponist Fabian Müller einen wesentlichen Einfluss. Im Keller des Basler Universitätsarchivs entdeckte er etwa die Sammlung von rund 12 000 Melodien, die Hanny Christen (1899–1976) vorwiegend zwischen 1940 und 1960 in verschiedenen Schweizer Regionen gesammelt hatte, und machte diesen schlummernden Schatz der Öffentlichkeit zugänglich.

einbringen konnte, war, dass sich plötzlich auch Komponisten für Schweizer Volksmusik zu interessieren begannen, die von der Ästhetik und dem Denken der Darmstädter Schule geprägt waren. Der neomarxistischen Ideologie Theodor W. Adornos (1903–1963) folgend, die mit Argwohn auf populäre Formen des Musikmachens blickte, hätten diese Komponisten eigentlich einen weiten Bogen um das Genre Volksmusik machen müssen.

Wie wenig selbstverständlich die Auseinandersetzung eines Avantgarde-Komponisten mit Volksmusik war und wie hoch daher die Vermittlerrolle von Elmar Schmid und Amadé Salzmann zu würdigen ist, verdeutlichen zwei Anekdoten:

- Die Oberwalliser Spillit bewegten sich bei den Aufführungen des *Alb-Chèhr* im Spannungsfeld zwischen konservativer Volksmusik und avancierten Klängen. Dabei trat das Ensemble auch an renommierten Festivals für Neue Musik auf, etwa am Festival d'Automne in Paris. Holliger sei bei dieser Aufführung besonders nervös gewesen, erinnert sich der Violinist Paul Locher, da er seinen ehemaligen Kompositionslehrer Pierre Boulez (1925–2016), den Übervater der puristischen Avantgarde, im Publikum erwartete und auf ein niederschmetterndes Urteil zu seinem Stück gefasst war. Es brauchte also auch noch in den 1990er-Jahren Mut, sich mit Volksmusik-Idiomen in das von ästhetischem Reinheitsdenken geprägte Neue-Musik-Milieu hineinzuwagen. Boulez ließ sich im Konzert letztlich nicht blicken.³¹ Kein einziges Mal sei im Umfeld der Neuen Musik bei einer Aufführung vom *Alb-Chèhr* die Nase gerümpft worden.³²
- Tatsächliche Ablehnung erlebte hingegen der Komponist Alfred Schweizer (*1941) am Tonkünstlerfest in Burgdorf im Jahr 1985. Sein Konzert für Volksmusik-Instrumente und kleines Orchester mit dem Schwyzerörgeli quartett Bieler Ländlerbuebe wurde am Festival uraufgeführt. In diesem aus fünf Tänzen bestehenden Werk verarbeitete Schweizer unverfälscht seine Hörerfahrungen von Volksmusikdarbietungen in Beizen des Bieler Seelands der 1970er- und 80er-Jahre. Sein Werk sei von den »Adorno-Jüngern« ausgepiffen worden, erinnert sich der Komponist.³³

In avancierten Hörkreisen beförderten nicht zuletzt die zahlreichen Neugründungen von Ensembles, die sich auch experimentellen Klängen widmeten, die Akzeptanz für Volksmusik: etwa die 1982 gegründete Familienformation *Ils Fränzlis da Tschlin* oder das Duo *Stimmhorn* (1996–2009). Der Appenzeller Violinist Paul Giger (*1952) wiederum versuchte anfangs der 1990er-Jahre, in seiner Komposition *Alpstein* die volksmusikali-

31 Paul Locher im Gespräch mit dem Autor im Oktober 2021.

32 Heinz Holliger im Gespräch mit dem Autor im November 2021.

33 Alfred Schweizer im Gespräch mit dem Autor im Oktober 2022.

schen Klänge seiner Heimat zu transzendieren. Das Stück erschien 1991 als Aufnahme beim Label ECM, just in dem Jahr, als Holligers *Alb-Chehr* uraufgeführt wurde.

Volksmusik als »unberührbare Musik« Holligers *Alb-Chehr* hatte eine kaum zu überschätzende Wirkung für die Akzeptanz von Volksmusik in der Neue-Musik-Szene. Die Uraufführung in Burgdorf war ein Ereignis, das der Volksmusik zu neuer Aufmerksamkeit verhalf. Holliger erinnert sich, dass die Leute, die ihn bis dahin als »Avantgardisten« kannten, bei der Uraufführung vom Stück sehr angetan waren.³⁴ Ein Volksmusikensemble in einem Neue-Musik-Kontext traf den Nerv der Zeit. Nach unzähligen Postmoderne-Diskussionen, dem Feyerabend'schen Diktum »Anything goes« und Leslie Fiedlers Aufruf »Cross the Border, Close the Gap«,³⁵ wodurch die Grenzen von E- und U-Kultur zu überwinden wären, sehnte sich das Publikum nach leichter zugänglichen Klängen, als sie an den Festivals von Darmstadt, Witten und Donaueschingen zu hören waren.

Für Holliger unterscheidet sich sein *Alb-Chehr*, in dem neu komponierte Stücke im Volksmusikstil eine prägende Rolle einnehmen, nur äußerlich von seinen anderen Werken.³⁶ Im Zentrum sei diese Musik seinen anderen Stücken wesensgleich und weise viele Parallelen mit diesen auf, etwa mit dem in derselben Zeit entstandenen Liederzyklus *Beiseit* (1990/91) nach Gedichten von Robert Walser in einer Ländlerbesetzung mit Klarinette, Akkordeon und Bass.³⁷ Im *Alb-Chehr* habe er nichts anderes gemacht, als was für Komponisten aller Generationen stets völlig normal gewesen sei – sich von Volksmusik inspirieren zu lassen. Haydn und Beethoven hätten die Themen, die sie in ihren Sinfonien verarbeiteten, von singenden böhmischen Köchinnen oder pfeifenden kroatischen Fiakern in Wien abgekupfert. Und selbst Johann Sebastian Bach habe sich für seine Polonaisen von Volksmusik inspirieren lassen.³⁸

34 Heinz Holliger im Gespräch mit dem Autor im November 2021.

35 Der Text erschien 1969 in der Dezemberausgabe des *Playboy*. Dt. Übersetzung: Leslie A. Fiedler: Überquert die Grenze, schließt den Graben! Über die Postmoderne, in: *Wege aus der Moderne. Schlüsseltex-te der Postmoderne-Diskussion*, hg. von Wolfgang Welsch, Weinheim 1988, S. 57–74.

36 Die Partitur des *Alb-Chehr* ist voller Anspielungen und Verweise. Schon der Titel der Ouvertüre, der »Togg(el mar)ata«, ist polysemantisch und verweist auf eine Toccata, auf Elmar (Schmid), aber auch auf den Toggel, die nachtaktive Sagengestalt der Schweizer Alpen. Die als Tonhöhen zu interpretierenden Buchstaben des Namens Elmar Schmid, dem das Stück zusammen mit seiner damaligen Partnerin Irene Schubiger gewidmet ist, benutzt er als Sechstonskala, mit der, mit Ausnahme der Polka und des Ländlers, die Musik des *Alb-Chehr* komponiert ist. Vgl. dazu auch Brotbeck: Scardanelli et l'/d'après Scardanelli, S. 164.

37 Roman Brotbeck analysiert den Liederzyklus *Beiseit* im Booklettext zur CD *Beiseit/Alb-Chehr* als »[k]ondensierte Schweizer (Volks-)Musik«. ECM CD New Series 1540, München 1995.

38 Heinz Holliger im Gespräch mit dem Autor im November 2021.

Es ist wohl kein Zufall, dass sich ausgerechnet Heinz Holliger solch einen unverkrampften Umgang mit der Schweizer Volksmusik aneignete. Schon sein Lehrer Sándor Veress (1907–1992) hatte als Bartók-Schüler wenig Berührungängste mit Volksmusik und erkannte deren Potenzial für eigene Kompositionen. So stieß Elmar Schmid bei Holliger auf fruchtbaren Boden, als er ihm den Film *Die verborgenen Tänze* zeigte und ihm danach aus dem Repertoire der Oberwalliser Spillit einige Stücke zum Stilstudium überreichte.

Für den *Alb-Chehr* schrieb Heinz Holliger daraufhin einen Ländler und eine Polka, die stilistisch nicht von der Volksmusik zu unterscheiden sind, welche die Oberwalliser Spillit an »Stubeten« spielte. Holliger selbst spricht bei diesen beiden im Volksmusik-Idiom gehaltenen Stücken von »unberührbarer Musik, wie geschenkte Kleider aus einer früheren Zeit«. ³⁹ Dieses von ihm gewählte Bild lässt sich konkret in der Narration des *Alb-Chehr* verorten. Der Zuhirt und der Hirt erhalten nämlich bei ihrer nächtlichen Suche nach der entflohenen Kuh von Armen Seelen nicht nur Instrumente als Geschenk – der Zuhirt die Klarinette, der Hirt das Hackbrett –, sondern auch einen Ländler beziehungsweise eine Polka, die sie unmittelbar zu spielen imstande sind. Beim direkten Kontakt des Zuhirts und des Hirts mit den Armen Seelen setzt Holliger hingegen zur atmosphärischen Spannungserzeugung eine avancierte musikalische Sprache ein, welche die neuen Spieltechniken aufgreift, die im 20. Jahrhundert im Umkreis der Darmstädter Avantgarde entwickelt wurden.

Was das Austüfteln von Spieltechniken anbelangt, leistete Heinz Holliger im *Alb-Chehr* Außergewöhnliches. ⁴⁰ Dabei kommen von Amadé Salzmann entwickelte Instrumente zum Einsatz, wie das »Fienschger Lädi«, ein »Bockhornphon« (ein Marimbaphon mit Bockhörnern als Resonatoren) und gestimmte Holzblöcke, die »teenundi Titschini«. Dass Holliger die Musik im Volksmusik-Idiom in die Sphäre der unwirklichen Geisterwelt verschiebt, kann als ein Statement gelesen werden. Ungebrochene Volksmusik gibt es für Holliger nur noch in einer unwirklichen und unechten Welt. In diesem Zusammenhang spricht Roman Brotbeck bei seiner Analyse des *Alb-Chehr* von einem »schmuddelig-seichten Sumpf der Unterhaltungsindustrie mit ihrer Forderung nach einer gellend-johlenden Immerfröhlichkeit«, in dem die Schweizer Volksmusik ertränkt wurde. ⁴¹

Mit dem *Alb-Chehr* auf Welttournee Der *Alb-Chehr* wurde zu Heinz Holligers meistgespieltem Werk. Mehr als 200-mal wurde das Stück in verschiedenen Ländern aufge-

39 Ebd.

40 Elmar Schmid im Gespräch mit dem Autor im Oktober 2022.

41 Brotbeck: Scardanelli et l'/d'après Scardanelli, S. 159.

"Togg(el mar)ata"
(e. „Schotta Polkisch“)

Teenundi Titschini *f*

Bockhornphorv *f* harte Schlegel

Violine *f* (Geige unter dem Arm) *pizz sempre*

Kontrabass *f* (pizz.) *molto f*

9

14

24

-1-

ABBILDUNG 5 Zu Beginn des Alb-Chehr, in der Togg(el mar)ata, setzt Heinz Holliger gleich zwei von Amadé Salzman entwickelt Instrumente ein: die »teenundi Titschini« sowie ein »Bockhornphorv«. (Manuskript aus: Paul Sacher Stiftung, Basel, Sammlung Heinz Holliger, © 1991, Schott Music, Mainz, mit freundlicher Genehmigung)

führt – jeweils mit Sprechern, die den Text in der lokal verständlichen Sprache vortrugen. Oft wurde in der ersten Hälfte des Konzerts der *Alb-Chehr* gespielt, in der zweiten Hälfte dann Volksmusik. Lediglich in Asien kam das Stück nicht zur Aufführung, da dort die Geisterwelt anders konnotiert ist und der alpine Ahnenkult auf Unverständnis gestoßen wäre.⁴² Im deutschsprachigen Raum gastierten die Oberwalliser Spillit in prestigeträchtigen Konzertsälen wie der Berliner Philharmonie oder der Zürcher Tonhalle. Als Erzähler der Sage fungierte dabei Franziskus Abgottspon, als Geisterchor das Rotten-Oktett.

Blieben die musikalischen Erfolge von Elmar Schmid und Amadé Salzmännli in ihrer Band *RoCaths* noch auf das Wallis beschränkt, reisten sie nun, 20 Jahre später, mit den Oberwalliser Spillit rund um den Globus, tourten durch Südamerika oder machten bei der Weltausstellung in Sevilla im Jahr 1992 einen Halt, um den *Alb-Chehr* zu interpretieren. Besonders die Aufführung in Sevilla stieß auf großes Interesse. Der Künstler Ben Vautier (*1935) hatte durch den am Schweizer Pavillon angebrachten Schriftzug »Suiza no existe« eine Kontroverse ausgelöst. »Der *Alb-Chehr* passte den Programmachern wohl wegen der durch diesen Schriftzug entbrannten Kontroverse besonders gut ins Programm«, meint Paul Locher.⁴³ Holligers *Alb-Chehr* bewies, dass die Schweiz mit ihrem Fundus an Sagen und ihren musikalischen Traditionslinien doch irgendwie existierte.

Das Werk eines Boulez-Schülers im DRS-Wunschkonzert Die Oberwalliser Spillit waren Mitte der 1990er-Jahre als Ensemble etabliert, das sich auch in der Szene der Neuen Musik behaupten konnte. 1995 kam ihre Einspielung des *Alb-Chehr* beim Kult-Label ECM heraus. Die beiden im Volksmusik-Ton gehaltenen Stücke *Ländler* und *Polka* schafften es sogar ein paar Mal ins Wunschkonzert von Schweizer Radio DRS 1, ein Umstand, der wohl keinem anderen Boulez-Schüler gelang. Diese Erfolgswelle und die Offenheit der Oberwalliser Spillit führte zu weiteren Kollaborationen mit Vertretern der Neuen Musik – wobei von den Komponisten, die für die Oberwalliser Spillit ein Stück komponieren wollten, großes Fingerspitzengefühl gefragt war, da nicht alle Mitglieder des Ensembles fließend Noten lesen konnten und sich ihren Part vor allem über das Gehör aneignen mussten.

Solches Fingerspitzengefühl brachte Mischa Käser mit, der auf Vermittlung von Heinz Holliger einen Kompositionsauftrag für die Holliger-Walser-Woche 1996 in Biel erhielt, mit dem Vorschlag, das Mikrogramm-Dramolett *Lady, Lord, Straßenfegerin* (Nett-

⁴² Paul Locher im Gespräch mit dem Autor im Oktober 2021.

⁴³ Ebd.

chen), *Der Seesoldat* von Robert Walser für die Oberwalliser Spillit zu vertonen.⁴⁴ Käser studierte daraufhin intensiv den *Alb-Chehr*, um die von Amadé Salzman entwickelten Instrumente adäquat zum Einsatz bringen zu können. Käasers *Nettchen* (1996) blieb ein relativ traditionelles Stück, das einzelne Tänze verfremdete, von den Oberwalliser Spillit relativ gut zu meistern war, aber, wie bei Neuer Musik üblich, nur wenige Aufführungen erlebte.

Ganz andere Anforderungen stellte das Stück *Gargantua chez les Helvètes du Haut-Valais oder: »Was sind das für Sitten!?!«* von Jürg Wytttenbach, das dieser im Jahr 1999 für die Oberwalliser Spillit komponierte.⁴⁵ Wytttenbach verpflanzte die Geschichte von François Rabelais' *Gargantua* ins Wallis und ließ mit avantgardistischen Klangmitteln und einem in das Stück integrierten Sprecher den derben Spott des französischen Dichters in einer alpinen Szenerie aufleben. Der Kontrabassist der Oberwalliser Spillit, Oswald Bumann (*1953), erinnert sich, wie Wytttenbach jede Woche eine abgeänderte Fassung des Stücks auf postalischem Weg per Express ins Wallis schickte und damit vor allem die Amateurmusiker des Ensembles brüskierte, die sich ohne große Notenkenntnisse gerade erst die letzte Version mühsam angeeignet hatten. Der Aufwand für das Stück war enorm. Über Monate wurde jedes Wochenende geprobt.⁴⁶

An diesem Stück zerbrachen die Oberwalliser Spillit letzten Endes. Das Stück von Wytttenbach wurde zwar nach intensiver Probenarbeit zur Aufführung gebracht, aber mit mäßigem Erfolg. Eine Aufführung in der Turnhalle des ländlich geprägten Oberwalliser Orts Grengiols stieß auf völliges Unverständnis und wurde mit Ablehnung aufgenommen.⁴⁷ Die ländliche Bevölkerung war weniger aufgeschlossen als das avantgardistisch erprobte Auditorium an den Festivals für Neue Musik und goutierte das Werk nicht. Wytttenbachs *Gargantua* blieb für das Publikum der Oberwalliser Spillit wie auch für das Ensemble letztlich zu elitär. Der Wunsch, wieder zur Ländlermusik zurückzukehren, flammte laut Oswald Bumann in dieser Zeit im Ensemble stark auf.

Ensemble-intern wurde 2001 die Auflösung der Oberwalliser Spillit beschlossen. Ein Jahr zuvor hatte der französische Komponist Vinko Globokar für die Oberwalliser Spillit

44 Vgl. Roman Brotbeck: *Töne und Schälle. Robert Walser-Vertonungen 1912 bis 2021*, Redaktion Daniel Allenbach, Paderborn 2022 (Robert Walser-Studien, Bd. 7), S. 255.

45 Wie breit das Spektrum ihrer Engagements war, zeigt das Auftreten der Oberwalliser Spillit bei den Aufführungen von Friedrich Dürrenmatts musikalischer Komödie *Frank der Fünfte* im Oberwalliser Ort Mörel im Jahr 1993 sowie die Lancierung eines Crossover-Konzerts mit der Oberwalliser Sängerin Sina (*1966, bürgerlich Ursula Bellwald) an der Winterthurer Konzertreihe »Alpenklänge« im Jahr 1999 mit eigens angefertigten Mundart-Rock-Songs. Der Kanton Wallis verlieh den Oberwalliser Spillit im Jahr 1998 für ihr breites kulturelles Engagement den Kulturpreis.

46 Oswald Bumann im Gespräch mit dem Autor im Dezember 2021.

47 Paul Locher im Gespräch mit dem Autor im Oktober 2021.

das Werk *Rêve d'un touriste slovène au Wallis* (2000) komponiert, das laut Elmar Schmid für die Oberwalliser Spillit problemlos machbar gewesen wäre.⁴⁸ Zu Proben an diesem Stück kam es nicht mehr. Die Mitglieder des Ensembles gingen getrennte Wege.

Die Musiker Oswald Bumann, Marcel Volken, Edmund Volken (*1951) und Klaus Schmid (*1946) formierten sich zusammen mit dem Klarinettenisten Reinhard Weder (*1957) zur Ländlerwerkstatt Oberwallis, zu der später auch Paul Locher stieß. Dieses Ensemble ist bis heute aktiv und widmet sich dem ursprünglichen Repertoire der Oberwalliser Spillit – inklusive der Stücke von Amadé Salzmann.

Elmar Schmid wiederum gründete gemeinsam mit seiner Partnerin, der Klarinettenistin und Hackbrettspielerin Sabine Gertschen (*1964) und dem Akkordeonisten Hermann Lehner (*1978) die SCHpillit, die jene Werke spielen, die von Holliger, Wyttenbach oder Salzmann für die Oberwalliser Spillit geschrieben wurden. Ihr Repertoire erweiterten sie mit Werken von Komponisten aus der Volksmusikszene wie Ueli Mooser (*1944) oder Domenic Janett (*1940). Globokars *Rêve d'un touriste slovène au Wallis* brachten die schpillit im Jahr 2001 am Lucerne Festival zur Uraufführung.

Und ewig lockt die Volksmusik In den letzten Jahren wurde es etwas ruhiger um die Neue Volksmusik. »Die experimentelle Phase ist vorbei«, antwortete ein Kenner der Szene, Dieter Ringli, 2018 in einem Interview.⁴⁹ Vor ihrer Auflösung anfangs der 2000er-Jahre waren die Oberwalliser Spillit während 24 Jahren maßgeblich daran beteiligt, die einst eng abgesteckten Grenzen der Volksmusik zu erweitern. Einen wesentlichen Beitrag leistete dabei das Duo Elmar Schmid und Amadé Salzmann. Die von Salzmann entwickelten Instrumente erweiterten das Klangspektrum auf originelle Weise. Die Stücke wiederum, die von Salzmann und Schmid komponiert wurden, sprengten das enge rhythmische und harmonische Korsett der gängigen Volksmusik. In dem knappen Vierteljahrhundert ihrer Existenz gelang es den Oberwalliser Spillit, ein neues Publikum für volksmusikalische Klänge zu begeistern und gemeinsam mit anderen Erneuerern der Volksmusik wie dem Klarinettenisten Dani Häusler (*1974), dem Schwyzerörgeli-Spieler Markus Flückiger (*1969) und dem Violinisten Noldi Alder (*1953) die Basis für Festivals für Neue Volksmusik zu legen, die weiterhin auf großes Interesse stoßen – wie das 1999 gegründete Alpentöne-Festival in Altdorf oder die seit 2008 alle zwei Jahre durchgeführte Stubete am See in Zürich.

Die Faszination für die musikalische und literarische Tradition der Schweiz ist bei Komponistinnen und Komponisten von Neuer Musik glücklicherweise nicht wieder verschwunden. Bereits zu Beginn der 2000er-Jahre kehrte Heinz Holliger zum Idiom

48 Elmar Schmid im Gespräch mit dem Autor im Dezember 2021.

49 Oliver Prange/Dieter Ringli: »Die experimentelle Phase ist vorbei«, in: *du* 885 (2018), S. 24 f., hier S. 25.

des Höchstalemannischen zurück. Er vertonte in seinem Werk *Puneigü* (2000–2002), das aus zehn Liedern mit Zwischenspielen für Singstimme und Instrumente besteht, Gedichte in walsersdeutscher Mundart der italienischen Lyrikerin Anna Maria Bacher (*1947) – also im Dialekt der im 13. und 14. Jahrhundert aus dem Oberwallis ausgewanderten Alemannen. Im Werk *Gränza*, das Holliger zum 60. Geburtstag von Elmar Schmid im Jahr 2007 komponierte, vertonte er in Walliserdeutsch geschriebene Gedichte der Oberwalliser Lyrikerin Bernadette Lerjen-Sarbach (*1942). Dabei kommen Instrumente zum Einsatz, die mit der Sphäre der Volksmusik assoziiert werden: eine Weidenrute, eine Kuhglocke und sogar Gefäße fürs Talerschwingen. Im Jahr 2006 komponierte Mela Meierhans (*1961) mit *Tante Hänsi – ein Jenseitsreigen* ein Musiktheaterwerk, bei dem sich Volksmusik mit zeitgenössischer Musik reibt. Für die *schpillit* wiederum schrieb Helena Winkelmann (*1974) im Jahr 2017 ein 40-minütiges Werk mit dem Titel *Ronde des Lutins*. Sie vertonte dabei ebenfalls Gedichte in walsersdeutscher Mundart von Anna Maria Bacher – und bezog sich mit der Besetzung eins zu eins auf den *Alb-Chehr* von Holliger, inklusive Geisterchor. Das Erbe von Amadé Salzmann und Elmar Schmid wirkt fruchtbar weiter.

Hanspeter Renggli

Vom Wachsen und vom Verschwinden.

Gedanken zur Kammeroper *Die Hellen Nächte* (1988–1997) von Daniel Glaus¹

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

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

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

- 1 Siehe auch die Erstfassung des Textes in: *hören – tasten – atmen. Daniel Glaus – Komponist, Organist, Pädagoge*, hg. von Hanspeter Renggli, Bern 2022, S. 122–130.
- 2 *Die Hellen Nächte. Kammeroper von Daniel Glaus. Programmheft zur Uraufführung 1997*, hg. von Jürgen Herwig und Ueli Binggeli, [Bern 1997], S. 14, in Folge zit. als Programmheft 1997.
- 3 Ebd.
- 4 Noch 2020 hieß das Bundesgericht eine Beschwerde der Naturschutzorganisationen Aqua Viva und Schweizerische Greina-Stiftung gegen die Erhöhung der Grimsel-Staumauer gut (Urteil 1C_356/2019 vom 4. November 2020). Es gehört jedoch zur Ironie dieser inzwischen über 40-jährigen Kontroverse, dass 2022 neu aus der Perspektive einer Energiekrise gleichsam mit ökologischen Argumenten (Wasserkraft als Mittel zur Dekarbonisierung der Energiequellen) die alten politischen und wirtschaftlichen Seilschaften die Erhöhung der Staumauer wieder vorantreiben.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Hans sinkt
fällt über
Treppen aus Licht

Leuchter
von grundlosen Schatten
für seine Blumen Gefässe
aus perlendem Nichts

Gross schaut und still
das Auge des Fisches
mit uraltem Schlag seiner Flosse
zieht er vorbei

Hier ist alles noch nicht
und Musik
vor dem Klang
Geburtslos (II. Akt, 5. Szene)¹³

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Um den Weg von der Präformation des Tonmaterials bis hin zum eigentlichen Kompositionsvorgang zu verstehen, muss bei Glaus eine oft ganz individuelle, immer aber aus dem Sujet, aus dem inhaltlichen Konzept erarbeitete Zwischenstufe beachtet werden. Im Umweltoratorium *Sunt lacrimae rerum* von 1989 beispielsweise entwickelte Glaus durch Glockenanalysen aufgrund der Frequenzen der Berner Münster Glocken ein Tonmaterial, das er auf fünf bewegliche Ebenen auf einem Achtstern übertrug, der ihm spielerisch zahllose Klang- und Skalenvarianten anbot, wobei im Zentrum immer der Ton E (der Ton der großen Münster Glocke) steht.¹⁵ Im Bernhard-Oratorium von 2009¹⁶ – um ein Beispiel zu nennen, dessen Entstehung zeitlich zwischen *Sunt lacrimae rerum* und der Kammeroper steht – bildete der Grundriss des Doms zu Altenberg bei Köln die Basisstruktur, aus der Glaus eine zehntönige Allintervallreihe ableitete und aus der er schließlich ein Geflecht an Stimmen gewann, in einer Variationstechnik, die entfernt an mittelalterliches Tropieren erinnert.¹⁷

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

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

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

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

Nelle Nächte

1 2 3 4 5 6 7

trsp für Violine (eine ganze Note höher)

1 2 3 4 5 6 7

1) Mond 2) Hans 3) Zwerg 4) Zwergenwelt

5) Schwester 6) Dorf 7) Weltrommelwiesel

trsp für Stimme (Tritonus höher)

Intervalle der Akkorde (abwärts in Halbtöne)

	Skalen	Stimme
30 ①	8 7 6 5 4	2 1 3 2 1 3
29 ②	7 6 5 4	2 1 4 1 1 3
28 ③	7 8 6 4 4	2 2 3 1 2 2
27 ④	8 9 4 4 3	3 1 3 1 3 1
26 ⑤	6 5 2 4	3 2 2 2 2 1
22 ⑥	4 7 6 2 3	4 1 2 3 1 1
19 ⑦	3 6 1 7 2	3 2 2 2 1 1

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

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

18 Programmheft 1997, S. 15.

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

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

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

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

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

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

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

Winde mein Lachen
 auf dem Scheitel des Bergs
 und Fahnen von Schnee
 mein Tanzkleid

 Feuer mein Tier
 Salamander
 Esse im Berg meine Werkstatt
 Geronnenes Feuer Kristall
 Feuer die Flucht
 Feuer der Kern
 Hunger ist mein Verzehr
 Verwandlung ist mein Bestand

 Wasser mein Grund
 Wolkenleicht Meerschwer
 Welle meine Geschichte
 In Rispen
 und Adern
 der Welt

 Der See ist die Tür
 Tritt ein Tor
 Hans²¹

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

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

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

Bassklarinette und die Bassflöte, dann im Fagott, zudem durch sordinierten Celloklang. Dazu tritt phasenweise das Akkordeon ein, mit stets leicht verändertem, rechts und links asynchron verlaufendem Fingerdruck, sodass kleine Glissandi und Interferenzen entstehen. Die für Glaus wichtige Begegnung mit der Groupe de l'itinéraire in Paris (1988/89) dürfte diese Klanglichkeit mit angeregt haben. Das Zwergenlied ist eine Art Geistermusik, in die im zweiten Teil ein virtuoses Geigensolo einmontiert ist. Die Geige repräsentiert den Toren Hans, an den die Rede des Zwergs gerichtet anzunehmen ist. Hans folgt schließlich dem Zwerg, der Tor findet – so lautet eine der vielen doppelsinnigen Sprachwendungen – das Tor zur Zwergenwelt. Dass dies auch zum Tod des Toren Hans führt, gehört zur leisen Tragödie der Stücks, der wiederum die laute des Mauerbaus im Mittelakt entgegensteht.

The image shows a handwritten musical score for the Dwarf Song (1. Act, 5. Scene), measures 132-133. The score is written for several instruments: Bassflöte (Bass Flute), Bassklarinette (Bass Clarinet), Fagott (Bassoon), Akkordeon (Accordion), Zwerge (Dwarf), and Violine (Violin). The score includes dynamic markings such as *sf*, *ppp*, *p*, and *mp*. The Zwerge part has lyrics: "E S - SEIMBERG HEINE WERKSTATT GERONNENES F ER KRISTALL". The Bassklarinette part has lyrics: "wie ein Klangschaben, das hier und da die Farbe leicht ändert". The score is numbered 132 (9^a) and 133 (9^a), and includes a measure number 134 (10^a) at the bottom.

ABBILDUNG 2 Aus dem Lied des Zwergs (1. Akt, 5. Szene), Partitur Ziffer 132/133 (Fassung 2019)

Vom Verschwinden Die Kammeroper Die Hellen Nächte von Urweider und Glaus kann als eine Parabel des Verschwindens gelesen und vor allem auch gehört werden. Wie eingangs zitiert, verschwinden mit dem Mauerbau nicht allein Hochmoorlandschaften, sondern mit ihnen eine funktionierende Dorfgemeinschaft, es verschwinden die Bilder einer archaisch-mythischen Natur und mit ihnen die Dorfgeschichten (»Betrunkene

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

27 Programmheft 1997, S. 14.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

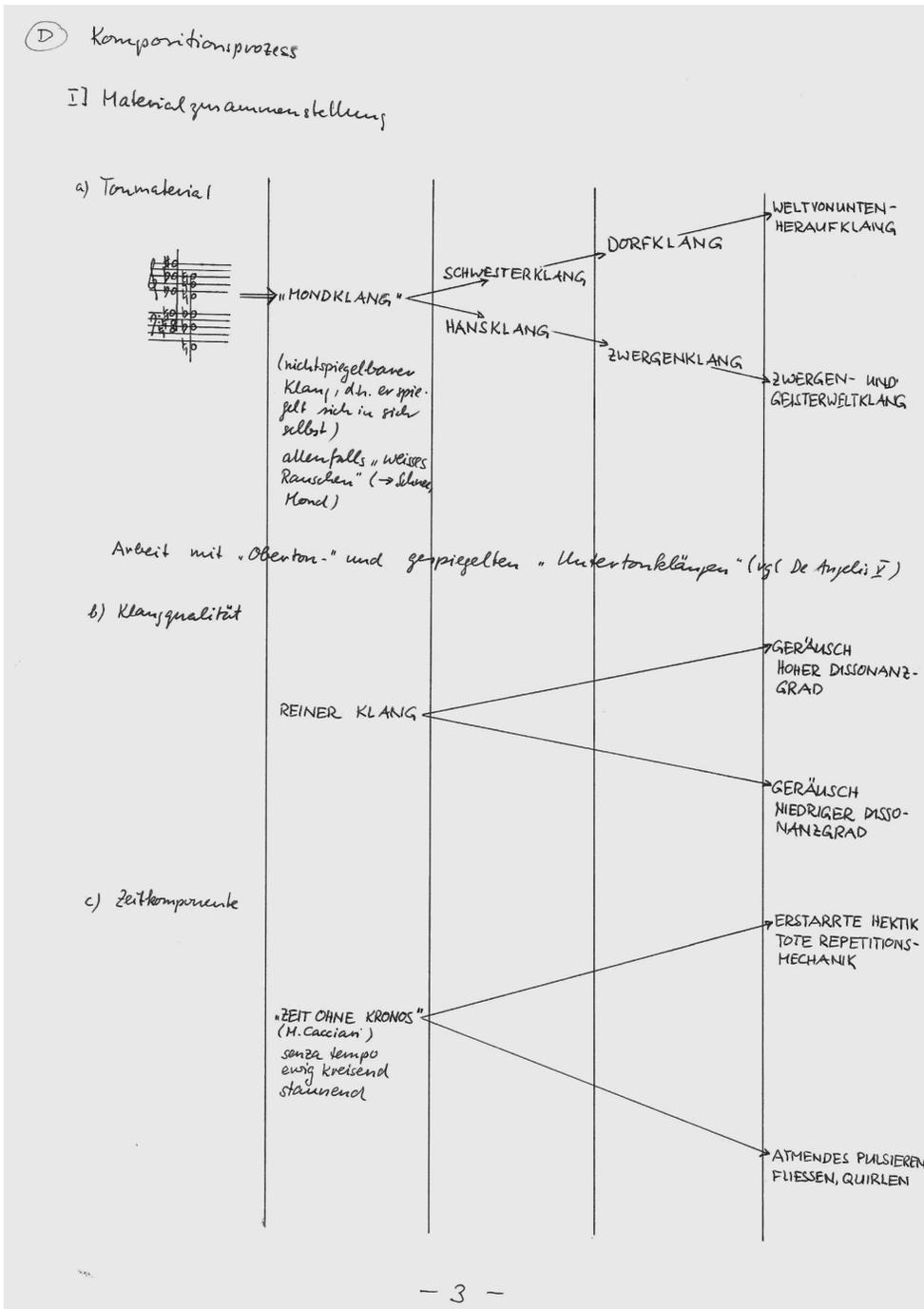


ABBILDUNG 3 Planpapier zum Kompositionsprozess von Die Hellen Nächte, im Konvolut »Die Hellen Nächte«, Skizzen, Presse, Hintergrundmaterial

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

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

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

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

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

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 Technologiegeschichte. 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 aneinanderreihet, 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 verhackt-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 Stücker Titel. 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* entspreche. 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

2.

$\text{♩} = 52$

Margret
 1 *p*
 Gehn wir heim A-ber wo-hin

Lisa
 4/4
 Ja lass uns heim gehn

P.
ppp *p* *ppp*

Margret
 6 *p sempre*
 Geht's da heim

Lisa
 Na dorthin Glaub schon

P.
ppp *p* *ppp* *pp* *ppp* *p* *ppp* *ppp sempre*

Margret
 10 *mf*
 Wo sind wir denn hier

Buddha
 Kann ich den Da-men hel-fen

Lisa
 Weiss ich jetzt auch nicht

P.
ppp *pp* *ppp*

ABBILDUNG 2 Alzheimer (2017) von Xavier Dayer: Beginn der Partitur (die Musik setzt mit Nummer 2 ein, Nummer 1 besteht aus einem kurzen Dialog)

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.

Noémie Favennec

La Fête des Vignerons 2019, un Festspiel régional

Juillet 2019, une arène de trente mètres de haut et d'une surface de 17 000 m² trône sur la place du marché. 180 000 m² de stands et de scènes sont installés dans les rues de la ville, 20 000 spectateurs affluent chaque jour – l'heure est à la célébration pour Vevey. Depuis vingt ans, on l'attendait : c'est la douzième édition de la Fête des Vignerons. Cette fête pluriséculaire, qui célèbre le travail des vignerons et de la communauté, n'a cessé de prendre de l'ampleur au fil des générations. D'un simple défilé au XVIII^e siècle, elle revêt en 2019 une ampleur inégalée. Au cœur de celle-ci, un spectacle raconte et célèbre la terre, la viticulture et plus généralement le Pays de Vaud et sa culture. En 2016, la Fête des Vignerons rejoint le patrimoine culturel immatériel de l'UNESCO, une inscription qui témoigne de la forte identification populaire.

La Fête des Vignerons perpétue la tradition des Festspiele suisses. L'objectif principal de cette forme dramatique est de renforcer l'identité et la cohésion d'un collectif : « La caractérisation du Festspiel comme moyen de formation du < nous >, de renforcement de l'identité et de la cohésion du groupe permet de préciser la définition du genre. »¹ La recherche sur le Festspiel suisse, assez pauvre et sporadique, s'intéresse principalement aux Festspiele nationaux. Leur pertinence et leur perpétuation dans le contexte actuel s'avèrent fortement remises en question. Déjà, en 1987, à l'issue d'un colloque sur ses aspects typologiques, historiques et esthétiques, la Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur publiait la conclusion suivante : « Un Festspiel national dans un lieu central ne peut cependant pas refléter les structures sociales actuelles de notre pays. »² L'échec du Festspiel central et national *Mythenspiel* 1991 qui s'est déroulé quatre ans après ce colloque semble confirmer cette conclusion. Dans son étude *Abschied von den Mythen. Das neuere politische Festspiel in der Deutschschweiz*, publiée en 2018, Tobias Hoffmann-Allenspach apporte toutefois un regard nouveau et élargi sur cette question. L'auteur livre un aperçu du Festspiel suisse alémanique des trente dernières années et résume les connaissances sur son évolution. Il propose d'évaluer cette forme dramatique à trois niveaux différents,

- 1 « Die Charakterisierung des Festspiels als Medium der < Wir >-Bildung, der Identitätsstiftung und der Stärkung des Zusammenhalts in der Gruppe ermöglicht eine Präzisierung der Gattungsbestimmung. » Pia Janke : *Politische Massenfeste in Österreich zwischen 1918 und 1938*, Wien/Köln/Weimar 2010, p. 22, voir aussi p. 17–25. Traductions par l'auteure, sauf si indiqué.
- 2 « Ein nationales Festspiel an einem zentralen Ort kann aber die heutigen sozialen Strukturen in unserem Land nicht widerspiegeln. » Balz Engler : *Das Festspiel. Perspektiven*, in : *Das Festspiel. Formen, Funktionen, Perspektiven*, éd. Balz Engler et Georg Kreis, Willisau 1988 (Schweizer Theaterjahrbuch, vol. 49), p. 271–276, ici p. 276.

à savoir au niveau communal/régional, cantonal et national. Si son étude semble confirmer, par cette catégorisation, que le *Festspiel* ne s'avère plus congru au niveau national, elle permet cependant de mettre en évidence une forte diversité et vitalité au niveau communal, notamment grâce à des approches innovantes et à un éloignement manifeste du pathos patriotique et des mythes historiques du passé. Ainsi, pour rester vital, le *Festspiel* doit, selon Hoffmann-Allenspach, être constamment réorienté, transformé et actualisé.³

La Fête des Vignerons, née sous forme de parade, représente un exemple intéressant de *Festspiel* régional, car elle est l'un des rares à avoir traversé les siècles. En outre, comme chaque édition a lieu environ tous les vingt ans, le spectacle est à chaque fois entièrement repensé pour incarner une image de la culture et de l'identité régionales modernes. L'objectif principal de la Fête des Vignerons consiste dans la transmission des traditions, des coutumes et des savoir-faire d'une génération à l'autre et la représentation d'une image de la nouvelle génération. En ce sens, le spectacle est conçu dans une recherche d'équilibre entre la volonté de réaffirmer les traditions et celle de les renouveler et de les réinventer. De plus, le spectacle aspire à transmettre le patrimoine à d'autres communautés. En demeurant donc une célébration du peuple et pour le peuple, elle vise également à le représenter. Mais surtout, tout en associant « l'art et le folklore, les cultures professionnelles et amateurs, élitaires et populaires »,⁴ la Fête des Vignerons permet de stimuler le sentiment d'identité collective et de favoriser l'esprit de communauté.

Au fil des générations, la Fête⁵ prend de l'ampleur, pour atteindre des dimensions sans pareilles en 2019. Cet article vise à montrer comment la Fête des Vignerons 2019 a notamment permis de renforcer le sentiment communautaire et d'identification populaire au niveau communal et régional, tout en révélant – notamment par le gigantisme du spectacle (efforts logistiques et financiers, célébrités dans l'équipe, dépenses publicitaires) et les festivités qui l'entourent – une ambition de stimuler un sentiment d'appartenance à la nation toute entière, et de rayonner à l'international.

Évaluer objectivement les enjeux, les résultats et les impacts d'un événement à l'instar de la Fête des Vignerons se révèle complexe, notamment à cause de l'aspect interdisciplinaire, dû au caractère d'œuvre d'art total du *Festspiel*. Des approches littéraires, artistiques et socio-scientifiques devraient, en effet, entrer en jeu conjointement dans l'étude d'une telle fête. Nous nous attacherons ici à rendre visibles les multiples aspects, dimen-

3 Tobias Hoffmann-Allenspach : *Abschied von den Mythen. Das neuere politische Festspiel in der Deutschschweiz*, Zürich 2018 (*Theatrum Helveticum*, vol. 18), p. 517.

4 Blaise Hofmann : *La Fête, Chêne-Bourg 2019*, p. 177.

5 Nous écrivons « la Fête », avec majuscule, lorsque nous nous référons à l'entité unique qu'est la Fête des Vignerons.

sions et conditions liés à l'écriture du spectacle permettant de mettre en avant la création et/ou le renforcement d'une identité collective.

« Dans une telle analyse, il s'agit avant tout d'exposer la fonction des Festspiele en ce qui concerne la représentation d'un collectif et de décrire leur conception qui travaille à cette fonction. Il ne s'agit pas seulement d'étudier la dramaturgie et la conception des personnages, mais aussi la communauté qui se reflète ou se forme dans les Festspiele. Car les Festspiele, qui visent un effet collectif, présentent la plupart du temps aussi des regroupements puissants d'un « nous ». »⁶

En raison de la complexité à définir le Festpiel, Hoffmann propose d'examiner différentes caractéristiques lors d'une étude sur cette forme dramatique.⁷ Cette catégorisation servira de trame pour la présente recherche. Dans un premier temps, nous analyserons les caractéristiques sociétales énoncées par Hoffmann pour les vérifier dans le contexte de la Fête des Vignerons. Ensuite, nous nous concentrerons sur les caractéristiques structurelles de l'œuvre. En complément à notre étude, nous procéderons à une analyse approfondie de l'ouverture, « Vendanges I », écrite par Jérôme Berney et Blaise Hofmann. Nous la détaillerons et proposerons une analyse de l'image culturelle qu'elle projette. Nous retracerons ainsi les différentes étapes de sa création, mettant en lumière et expliquant les choix opérés, tout en les replaçant dans le contexte spécifique de la Fête des Vignerons et du Festpiel de manière générale.

Une fois par génération, on fête les vigneron-tâcherons Selon Hoffmann, un Festspiel se base essentiellement sur « un évènement festif, dans de nombreux cas un anniversaire » ou « un évènement fondateur qui se rapporte à la « polis » en fête ».⁸ Dans le cas particulier de la Fête des Vignerons, l'objectif consiste à valoriser les vigneron-tâcherons, notamment par la mise en scène du couronnement des meilleurs d'entre eux. La vigne et le travail dont elle rythme la cadence sont très importants dans l'activité régionale de Lavaux, le lien avec la polis (le collectif régional) se vérifie donc de manière évidente.

6 « Bei einer solchen Analyse gilt es vor allem die Funktion von Festspielen im Hinblick auf die Repräsentation eines Kollektivs darzulegen und deren Konzeption, die auf diese Funktion hinarbeitet, zu beschreiben. Nicht nur Dramaturgie und Figurenkonzeption sind dabei zu untersuchen, sondern auch die in den Festspielen gespiegelte bzw. sich in ihnen formierende Gemeinschaft. Denn die Festspiele, die auf kollektive Wirkung aus sind, präsentieren zumeist auch selbst machtvolle Zusammenschlüsse eines « Wir ». » Janke : Politische Massenfeste, p. 22.

7 Hoffmann-Allenspach : Abschied von den Mythen, p. 61-63.

8 « Politischen Jubiläumsfestspielen (in der Folge einfach: Festspiele) liegt ein Festanlass zugrunde, in aller Regel ein rundes Jubiläum eines sich auf die feiernde « Polis » beziehenden Gründungsereignisses. » Ibid., p. 62.

Si les *Festspiele* sont habituellement initiés par « les autorités locales, cantonales ou nationales et n'ont pas de promoteur purement commercial », ⁹ c'est une association locale à but non lucratif, la Confrérie des Vignerons, qui est à l'origine de la Fête. Cette association, une des plus vieilles sociétés de Suisse Romande, promeut la bonne facture du travail de la vigne et contrôle « le travail effectué par leurs ouvriers agricoles et, surtout, par leurs vigneronns tâcherons ». ¹⁰ Le rôle de la Confrérie est central dans l'orientation qui est donnée à la Fête des Vignerons : la Confrérie produit le spectacle et en assure la continuité avec le passé. Ce sont ses membres qui font les choix capitaux et déterminent l'orientation de la célébration : « Elle a toujours été géniale jusqu'à maintenant, elle a toujours été ambitieuse, elle a toujours été unique. On veut qu'elle fasse exactement tout ça ! », ¹¹ affirme l'Abbé-Président François Margot, président et représentant de la Confrérie. Pour l'édition de 1999, l'équipe artistique ¹² avait conçu le spectacle de manière autonome en ne rendant que sporadiquement des comptes à la Confrérie. Cette dernière a souhaité cette fois-ci être présente tout au long du processus de création : « Notre rôle sera d'accompagner plus le créateur, non pas de le censurer, non pas de lui interdire certains champs de créativité, mais on doit l'accompagner plus, en tout cas que ça a été le cas dans la dernière », ¹³ explique l'Abbé-Président. L'objectif de la Confrérie est de transmettre ainsi son savoir sur la tradition de la région et de la Fête, d'inoculer ses connaissances sur le monde de la vigne, mais aussi d'accompagner l'équipe artistique, notamment en jouant un rôle de médiateur. Ainsi, en s'impliquant dans le processus de création, la Confrérie a plus d'influence et de contrôle sur les choix artistiques.

Une équipe artistique hétéroclite La composition de l'équipe artistique répond également aux critères du *Festspiel* proposés par Hoffmann. ¹⁴ L'équipe artistique responsable de la création du spectacle comprend en effet des artistes locaux, mais également suisses et étrangers. Pour l'édition 2019, Daniele Finzi Pasca, metteur en scène tessinois, est

9 « Festspiele werden von den lokalen, kantonalen oder nationalen Behörden initiiert und/oder veranstaltet; sie haben keine rein kommerzielle Trägerschaft. » Ibid.

10 Sabine Carruzzo-Frey/Fanny Abbott : *La Fête des Vignerons de 1797 à 2019*, Lausanne 2019, p. 22.

11 Abbé-Président François Margot, in: Daniel Bovard/Pierre-Yves Mingard : « Ora et Labora » dans l'intimité de la création de la Fête des vigneronns 2019 [film], 2019, 00:02:09–00:02:15.

12 La direction artistique et la mise en scène de la fête de 1999 ont été confiées à François Rochaix, la composition de la musique à Jean-François Bovard, Michel Hostettler et Jost Meier et l'écriture des paroles et du livret à François Debluë.

13 Abbé-Président François Margot, in: Bovard/Mingard : « Ora et Labora », 00:02:20–00:02:40.

14 Hoffmann-Allenspach : *Abschied von den Mythen*, p. 62.

désigné par la Confrérie « pour assumer le rôle de concepteur général ».¹⁵ Pour imaginer le spectacle, ce dernier s'entoure des membres de sa compagnie : Maria Bonzanigo, directrice musicale, compositrice principale et première femme compositrice de l'histoire de la Fête ; Bryn Walters, chorégraphe ; Hugo Gargiulo, scénographe ; Giovanna Buzzi, costumière, ainsi qu'Alexis Bowles et Roberto Vitalini pour les jeux de lumière et la vidéo. Pour avoir conçu les spectacles de cérémonies olympiques et des spectacles du Cirque du Soleil, la Compagnia Finzi Pasca a une réelle expérience dans la mise en scène d'événements de grande envergure. En les engageant, la Confrérie fait ainsi acte de ses ambitions : la Fête 2019 doit être exceptionnelle et grandiose, faire connaître Vevey et ses vigneronns au niveau national, voire international, et attirer un public venu de loin. Mais l'Organisation¹⁶ veut aussi que la Fête soit rattachée à ses racines, à sa région et à son peuple. À ces fins, une commission présidée par François Murisier, président du conseil artistique de la Fête des Vignerons 2019, recrute quatre artistes de la région Riviera : les auteurs Blaise Hofmann et Stéphane Blok ainsi que les compositeurs Valentin Villard et Jérôme Berney. À la fois différents et complémentaires, les trois compositeurs apportent chacun une touche personnelle, permettant ainsi le métissage de trois styles différents, chacun montrant une autre facette de la musique de notre génération. Valentin Villard est le représentant du courant classique-contemporain. Jérôme Berney, quant à lui, apporte une touche plus rythmée avec sa musique qui mêle sonorités afro-cubaines et jazz. Enfin, Maria Bonzanigo, compositrice de la Compagnia Finzi Pasca, écrit une « musique pour mieux voir » : « Elle a le don de composer des mélodies qui restent dans la tête des heures après les avoir entendues. »¹⁷

Selon la directrice musicale, la répartition de la composition des différents tableaux prévoit une alternance entre les différents compositeurs, visant ainsi à établir une cohérence globale tout en introduisant des contrastes. L'approche de 2019 cherche donc à éviter des distinctions trop strictes entre différents genres musicaux mais plutôt à proposer des hybridations et des fusions entre les styles, comme par exemple entre drame et chanson.¹⁸

Bien que différents dans leurs approches, les deux librettistes sont, eux aussi, complémentaires. Stéphane Blok est poète, écrivain et musicien, connu surtout comme

15 Carruzzo-Frey/Abbott : *La Fête des Vignerons de 1797 à 2019*, p. 127.

16 Nous écrivons « l'Organisation », avec majuscule, lorsque nous nous référons à l'entité unique qu'est le groupement de personnes responsables de l'organisation de la Fête des Vignerons. Lorsque nous employons la minuscule, nous entendons le terme en son sens courant d'action d'organiser, son résultat, ou toute autre association qui se donne des buts déterminés.

17 Hofmann : *La Fête*, p. 26 et 59.

18 Informations tirées d'un échange entre l'auteure et Maria Bonzanigo le 26 juillet 2023.

auteur de chansons ; Blaise Hofmann, quant à lui, est auteur de récits de voyages, de romans, de chroniques et de pièces de théâtre.

Ainsi, en nommant ces différents artistes pour créer le spectacle, la Confrérie détermine quels artistes représenteront la région et propose de montrer différentes facettes de la culture romande. Ce casting hétéroclite veut en effet souligner la diversité et le métissage de la culture et de la population romande, notamment par son internationalité :

« Il est temps – et c'est peut-être là un message de la Fête – de comprendre que notre richesse, économique mais aussi culturelle, vient du brassage, de l'échange. La Suisse est un carrefour de l'Europe, entre l'Ouest et l'Est, entre le Rhin et le Rhône, entre l'Allemagne, l'Italie et la France. La place du Marché de Vevey a longtemps servi de plateforme de commerce entre Fribourg, le Valais, la Haute-Savoie et Genève. »¹⁹

Une participation massive et bénévole de la population Parmi les caractéristiques listées par Hoffmann, la participation active de la population locale se révèle significative dans la Fête des Vignerons :

« Dans les Festspiele, la majorité des participant·e·s sur et derrière la scène sont étroitement liés au lieu de la représentation ou à la communauté qui célèbre le spectacle. Ainsi, lors de la production d'un Festspiel, les associations et groupements locaux et régionaux sont impliqués et participent à l'organisation, à l'infrastructure et aux activités scéniques. »²⁰

La Fête rassemble non seulement une grande partie de la population en tant que spectatrices et spectateurs, mais elle implique également activement de nombreux habitant·e·s de la région. Ces dernières et derniers contribuent de manière significative, par exemple en tant que figurant·e·s ou choristes bénévoles : « C'est un exemple unique de sociabilité collective, de plaisir du faire ensemble quelque chose d'extraordinaire »,²¹ souligne Sabine Carruzzo-Frey, historienne et conservatrice du Musée de la Confrérie des Vignerons à Vevey. Pour cette édition 2019, on compte près de 6000 figurant·e·s sur scène. Depuis son origine, ce sont en effet majoritairement des amateurs, tous niveaux et catégories sociales confondus, qui portent le spectacle :

19 Ibid., p. 45.

20 « Bei Festspielen ist die Mehrheit der auf und hinter der Bühne Mitwirkenden mit dem Ort der Aufführung bzw. der feiernden Gemeinschaft eng verbunden. So werden bei der Produktion eines Festspiels lokale und regionale Vereine und Gruppierungen miteinbezogen und helfen bei den Organisations-, Infrastruktur- und Bühnenaktivitäten mit. » Hoffmann-Allenspach : Abschied von den Mythen, p. 62.

21 Isabelle Falconnier/Isabelle Raboud/Sabine Carruzzo : La Fête des Vignerons est un fascinant omni culturel !, 17 décembre 2018, www.fetedesvignerons.ch/la-fete-des-vignerons-est-un-fascinant-ovni-culturel/ (tous les liens présents dans cet article ont été consultés pour la dernière fois le 22 juillet 2024).

« Intégrer une troupe amène chaque acteur-figurant à participer à une sociabilité qui fait partie intégrante du plaisir de « faire la Fête » : être ensemble, sans distinction d'âge, de sexe ou de condition, faire partie d'un projet qui le dépasse, ressentir la fierté d'accomplir des gestes artistiques devant des milliers de spectateurs. »²²

De plus, de nombreuses associations et sociétés s'investissent dans le spectacle ou dans les festivités qui l'entourent. La participation de seize sociétés chorales de la région en témoigne. La Fête des Vignerons offre en effet une opportunité unique pour les sociétés chorales et les personnes pratiquant en tant qu'amateurs de chant de la région de se rassembler et de participer à un projet commun : plus de 900 choristes de tous âges (de 5 à 85 ans), de toutes catégories socio-professionnelles (majoritairement cadres et professions intellectuelles et retraité·e·s) et de tous niveaux (débutant·e·s à confirmé·e·s) ont participé à la fête de 2019.²³

Une arène monumentale Autre aspect propre aux *Festspiele*, le spectacle de la Fête des Vignerons a lieu sur une scène en plein-air conçue spécialement pour l'occasion. Pour chaque édition, une arène éphémère « représentative des évolutions techniques et des besoins dramaturgiques »²⁴ est érigée sur la place du Marché à Vevey. En 1797, la première estrade en bois pouvait accueillir 2000 spectatrices et spectateurs. En 1999, l'arène ouverte sur le lac et les montagnes offrait 16 000 places assises. En 2019, l'arène atteint des proportions monumentales, avec une surface de 14 000 m² et une hauteur maximale de 30 mètres. Sa conception à 360 degrés permet d'accueillir 20 000 personnes par représentation et comprend cinq scènes – une scène centrale de 1400 m² et quatre scènes latérales de 300 m² chacune, positionnées « aux quatre points cardinaux ». ²⁵

Ainsi, les différentes caractéristiques suscitées démontrent que la Fête des Vignerons s'inscrit dans la tradition des *Festspiele* de par ses caractéristiques sociétales, célébrant un événement exceptionnel organisé par et pour un peuple, sous forme d'un spectacle se déroulant sur une scène éphémère en plein air. Cet événement vise à renforcer le sentiment d'appartenance de la population, question que nous examinerons plus en détail par la suite dans cet article.

De 1999 à 2019 La deuxième partie de cette étude propose une analyse des caractéristiques structurelles du spectacle de la Fête des Vignerons 2019. Comme de coutume dans un *Festspiel*, la majeure partie des éléments qui composent le spectacle sont spécialement

²² Carruzzo-Frey/Abbott : *La Fête des Vignerons de 1797 à 2019*, p. 146.

²³ Je m'appuie ici sur un questionnaire que j'ai rédigé en septembre 2021 à destination des choristes de la Fête et pour lequel j'ai collecté quatre-vingt-huit réponses de choristes (25 % hommes, 75 % femmes).

²⁴ [Anon.] : L'arène de la Fête des Vignerons 2019, [s. d.], www.fetedesvignerons.ch/le-spectacle/larene/.

²⁵ Carruzzo-Frey/Abbott : *La Fête des Vignerons de 1797 à 2019*, p. 141.

créés pour l'occasion. Il ne s'agit pas simplement d'une « succession de figures imposées » et de traditions revisitées,²⁶ mais d'une réinvention complète du spectacle et de la Fête à chaque édition.

L'organisation d'une Fête commence quand la précédente se termine : alors qu'on tire un bilan de la dernière, on pense déjà à la suivante. Le spectacle de 1999, jugé trop intellectuel et élitiste, a rencontré un succès mitigé auprès de la population. Pourtant, l'implication et l'adhésion populaire s'avèrent essentielles pour la réussite d'un Festspiel. C'est pourquoi, la confrérie et ses représentant·e·s souhaitent que le spectacle 2019 soit plus touchant et chaleureux, mettant l'accent sur les émotions. C'est dans cette optique que le metteur en scène tessinois est nommé :

« Finzi Pasca, capable de bouleverser quiconque par sa seule présence sur scène comme d'enchanter des millions de téléspectateurs lors des grandioses cérémonies de clôture des Jeux olympiques d'hiver de Turin (2006) et de Sochi (2014), est l'incarnation de cette volonté. »²⁷

Ainsi, Finzi Pasca collabore avec son épouse Julie Hamelin-Finzi, décédée en 2016, et l'équipe artistique dans le but de créer un spectacle à la fois touchant et populaire.

Contrairement au spectacle de 1999, qui suivait la tradition d'un opéra où le livret était écrit avant la composition musicale, cette fois-ci, l'écriture est envisagée à plusieurs mains. La composition des chants, des textes, des chorégraphies et de la mise en scène se déroule plus ou moins simultanément. Ce processus est rythmé par des résidences de création trimestrielles au cours desquelles les artistes et les producteur·ice·s se rencontrent pour développer leurs idées ensemble. Chaque artiste participe activement aux discussions tout en ayant un rôle spécifique. Finzi Pasca, en tant que metteur en scène et responsable de la dramaturgie, conçoit les grandes lignes du spectacle et veille à ce que tous les éléments s'équilibrent dans l'ensemble. Il oriente, organise et coordonne les différentes propositions pour les assembler en une œuvre globale.

La dramaturgie des Festspiele consiste généralement en une succession de tableaux.²⁸ La forme de ce spectacle de deux heures et trente minutes se compose de dix-neuf tableaux qui racontent le travail de la vigne au cours des saisons. Tout cela au fil d'un dialogue narratif entre une petite fille et son grand-père. Chaque tableau s'articule autour d'un chant ou d'une pièce musicale composée par un binôme auteur-compositeur à partir de directives générales. Maria Bonzanigo, en tant que compositrice principale, assure la liaison entre les compositeurs et le metteur en scène.

26 Hofmann : *La Fête*, p. 113.

27 Carruzzo-Frey/Abbott : *La Fête des Vignerons de 1797 à 2019*, p. 129.

28 « Die Dramaturgie von Festspielen ist oft episodisch geprägt und läuft auf eine lose Folge von Bildern hinaus. » Hoffmann-Allenspach : *Abschied von den Mythen*, p. 62.

L'étude et l'analyse d'un processus de création permettent de saisir les enjeux importants liés à la création, principalement en ce qui concerne les questions sociétales ou identitaires. Selon Sabine Eggmann, la formation d'une collectivité artistique se présente comme un processus qui nécessite la création d'un langage, d'une base et d'une identité qui les unit. Ainsi, avant de débiter la création, diverses occasions ont été prévues pour permettre à l'équipe artistique d'apprendre à se connaître et de tisser des liens. Les premières réunions semblent avoir été prometteuses, comme en témoignent les mots de l'Abbé-Président :

« Nous avons été très enthousiasmés à les voir se comprendre, aisément, avec une complicité quasiment immédiate [...]. Ce travail en commun, en équipe, horizontal, est fondamental pour le maître de l'ouvrage. Il nous faut véritablement avoir à nos côtés une équipe qui s'entend, parce que des hommes ou des femmes créateurs plus âgés qu'eux, d'une autre génération, auraient sans doute l'impossibilité de travailler ensemble, auraient sans doute des caractères, des personnalités, j'oserais même le mot, des égots, tels qu'ils seraient incapables de travailler ensemble. »²⁹

Cependant, cet enthousiasme se ternit rapidement ; la relation avec le metteur en scène devient de plus en plus conflictuelle au fil des mois de création. L'Abbé-Président François Margot et Finzi Pasca, « chacun dans son domaine à la tête de la Fête, [...] s'entendent puis ne se comprennent plus. »³⁰ Les quatre auteurs romands, quant à eux, se sentent vite réprimés :

« Je commence à entrevoir les rapports asymétriques qui régiront l'équipe artistique. Daniele ne nous pose aucune question, ne lance aucun débat. Il parle du spectacle au futur, jamais au conditionnel, avec des mots fermes et convaincus, pas l'ombre d'un doute, d'un « peut-être », d'un « à mon avis » ou d'un « qu'en pensez-vous ? ». »³¹

La communication avec Finzi Pasca semble insuffisante et complexe ; les auteurs romands la qualifient de sporadique, compliquée, irrégulière et unilatérale. La pluralité des points de vue, considérée au départ comme une force, devient problématique en raison du manque de communication.

La création d'une œuvre complète dans un tel espace scénique s'avère être une coordination et une orchestration très complexes de différents éléments. On reproche notamment à Finzi Pasca de privilégier le visuel au détriment de la musique. Faire de la musique « live » dans un espace aussi grand nécessite certains compromis au niveau du son, compromis parfois jugés insatisfaisants. Par exemple, la place des chœurs, leur

29 Abbé-Président François Margot, in: Bovard/Mingard : « Ora et Labora », 00:19:46–00:20:35.

30 [Anon.] : « Ora et Labora » dans l'intimité de la création de la Fête des vigneron·s 2019, 23 mars 2022, en ligne sur www.confriedesvignerons.ch/ora-et-labora-dans-lintimite-de-la-creation-de-la-fete-des-vignerons-2019/.

31 Hofmann : *La Fête*, p. 26.

présence sur scène et leur participation en direct et non en *playback* ont fait l'objet de vives discussions, comme l'explique Maria Bonzanigo :

« Nous vivons à une époque où tout le monde veut entendre comme s'il était dans sa propre maison ou dans une salle de concert permanente avec un appareil hi-fi. Nous avons dû discuter pour trouver des compromis inévitables. Je sais certaines personnes ne sont pas satisfaites de l'intelligibilité des textes, mais elles doivent prendre conscience que même à l'opéra, dans des salles permanentes dotées de la plus haute qualité en matière d'acoustique et des meilleurs chanteurs professionnels, même dans ce cas, le texte ne peut pas toujours être parfaitement compréhensible. »³²

Cet exemple n'en est qu'un parmi d'autres. De nombreuses décisions ont dû être prises, allant de questions cruciales telles que les dépassements de budget colossaux à des sujets plus anecdotiques comme les logos des T-shirts portés par les figurant·e·s.

Tradition et innovation Comme pour chaque édition, certains éléments traversent les siècles, tandis que d'autres sont abandonnés, au gré des spectacles et des générations. La réinterprétation et l'actualisation d'éléments traditionnels permettent de moderniser le propos. Ainsi, certains incontournables de la Fête, comme les Cent Suisses, présents depuis deux cents ans, demeurent une constante dans le spectacle.³³ Pour cette édition, ils sont accompagnés d'une troupe de cent hommes et de cent femmes, les Cent pour Cent. On retrouve également les armaillis et leurs vaches qui rencontrent comme toujours un franc succès auprès du public, mais aussi la « Noce » et la « Foire de Saint-Martin », et, aux deux tiers du spectacle, le couronnement. La Nature remplace les traditionnelles divinités (Palès, Cérès et Bacchus). Certaines troupes ont été écartées au profit de nouvelles compositions, comme les Bourgeons, les Effeuilleuses ou les Enfants Protectors. Le Messager Boiteux est remplacé par une femme, la Messagère, interprétée par une jeune athlète paralympique. Des nouveautés liées à la dramaturgie apparaissent, comme des animaux, des insectes et des oiseaux. Les figurant·e·s incarnent ces personnages paré·e·s de plus de soixante-dix costumes différents, spécialement dessinés pour cette édition par Giovanna Buzzi.

Toutefois, c'est l'intégration de la technologie de pointe qui marque un tournant majeur et innovant. En l'espace de vingt ans, d'énormes avancées ont été réalisées dans les domaines de l'image, du son, de la lumière et des effets spéciaux. Représentatif de ces nouveaux outils, le plancher de la scène centrale est constitué d'un écran LED géant sur lequel sont projetées des images. Constitué de 3200 panneaux, il recouvre une surface de 783 m². De plus, quatre écrans géants de 50 m² chacun sont disposés sur les scènes supé-

32 Maria Bonzanigo, Interview menée par l'auteure, le 15 mars 2022.

33 Pour les traditions de la fête voir Carruzzo-Frey/Abbott : *La Fête des Vignerons de 1797 à 2019*, surtout p. 68-74.

rieures aux quatre angles de l'arène. Ainsi, le spectacle 2019 se révèle flamboyant de modernité sous ses atours technologiques, tout en demeurant porteur des traditions du peuple veveysan.

Une carte postale made in Switzerland Comme déjà mentionné, le spectacle et les festivités qui l'entourent démontrent la volonté d'un ancrage régional, mais aussi national. Cette dernière se manifeste notamment dans le Tableau des Nocés, où les différents cantons ont toujours été représentés, et dans le maintien de la participation de la Troupe des Cent Suisses. Pour la première fois dans l'histoire de la Fête, des journées cantonales sont proposées aux différents cantons. La commission « Ville en fête » organise en effet de nombreux événements et activités dans la ville afin de permettre à tout un chacun de participer à la célébration. Chaque canton est ainsi invité à envoyer « une ambassade populaire, festive, culturelle et viticole liée à son terroir et à ses traditions. Elle sera accueillie à Vevey par la Confrérie des Vignerons et y présentera traditions culturelles, spécialités gastronomiques, groupes de musiques, troupes de théâtre ou animations jeunesse, sans oublier les représentants de ses activités viticoles. »³⁴ Par ce biais, la Fête souhaite donc élargir la célébration des traditions populaires, culturelles et viticoles veveysanes à celles des autres cantons.

En outre, le spectacle se veut aussi ouvert sur le monde. Comme l'explique Blaise Hofmann, il est attendu un équilibre entre spectaculaire et authentique :

« C'est en effet le grand défi de cette création : s'affranchir d'un régionalisme trop exigü, d'une référence identitaire paralysante, tout en évitant l'extrême opposé : enfanter une grande production hors-sol, de ces spectacles exportables, construits pour plaire à un public international, de la même manière que l'on fabrique aujourd'hui des vins « industriels » qui ont tous le même goût vanillé. »³⁵

Musique populaire et chansons nationales Comme il est d'usage dans un *Festspiel*, cette authenticité se retrouve, entre autres, dans les chansons populaires composées pour la Fête ou empruntées au répertoire national :

« Les *Festspiele* sont pluridisciplinaires et comprennent des textes parlés et/ou chantés, des intermèdes musicaux et des éléments chorégraphiques. La musique, composée ou rassemblée spécialement pour l'occasion, intègre souvent de la musique populaire et surtout des chansons nationales et est généralement adaptée à l'exécution par des forces locales (le plus souvent des sociétés de musique). »³⁶

34 [Anon.] : Journées cantonales, www.fetedesvignerons.ch/ville-en-fete/journees-cantonales/.

35 Blaise Hofmann : Préface, in : Stéphane Blok/Blaise Hofmann : *Fête des Vignerons 2019. Les poèmes, Orbe/Chêne-Bourg/Vevey 2019*, p. 7-19, ici p. 13.

36 « *Festspiele* sind spartenübergreifend und enthalten gesprochenen und/oder gesungenen Text, musikalische Einlagen und choreografische Elemente. Die Musik wird eigens für den Anlass komponiert oder zusammengestellt, bezieht oft Volksmusik und vor allem nationales Liedgut mit ein und

En ce sens, les auteurs démontrent une ferme volonté d'inscrire leurs compositions dans le répertoire populaire, comme l'explique Valentin Villard, compositeur :

« Par son esthétique très moderne, aucune pièce de la Fête de 1999 n'était entrée au répertoire populaire. Deux chœurs a cappella sont restés de la Fête de 1977 (« La chanson du blé » et « Aux moissons de mon enfance »), aucun en 1955 et « Le petit chevrier » de 1927. Pour 2019, nous avons dès le départ pensé à l'après-Fête et comment des versions de nos partitions allaient subsister pour les chœurs amateurs. Il n'y en a jamais eu autant à leur portée. »³⁷

Hormis les chants composés spécialement pour l'occasion, le *Ranz des Vaches*, moment phare de la Fête des Vignerons, est la seule chanson nationale que l'on retrouve dans l'édition 2019 :

« Lors de cette première résidence d'octobre 2016, le *Ranz des vaches* fut le seul « incontournable » de la Fête, dont personne ne contestait la présence ; il fut plutôt question de le hisser en lieu et place de l'hymne national, souvent interprété lors du Couronnement des tâcherons. »³⁸

Le *Ranz des Vaches* compte parmi les moments incontournables de la Fête, un de ces moments que chacun attend avec impatience et qui émeut même les plus réfractaires. Depuis de nombreuses générations, ce chant traditionnel a cappella des armaillis ravive chez le public et chez les choristes une forte émotion et est présenté sous un angle différent, réinterprété et arrangé par l'équipe artistique. Sa première apparition à la Fête des Vignerons date de 1819 : le canton de Vaud, libéré depuis peu de l'annexion des Bernois, veut affirmer son adhésion à la confédération des vingt-deux cantons. Deux cents ans après sa première interprétation dans le cadre de la Fête des Vignerons, l'honneur d'arranger et d'harmoniser le *Ranz des Vaches* revient à Maria Bonzanigo. Cette édition marque un tournant par le retour à une interprétation collective, répondant ainsi au souhait de l'équipe artistique et de la Confrérie de « retrouver cet esprit collectif porteur d'histoire et du sens profond de ce chant traditionnel. »³⁹ Dans son arrangement, la compositrice réalise des contrepoints à deux, trois et quatre voix, souhaitant ainsi représenter les appels d'un versant à l'autre des Alpes. L'harmonie, quant à elle, est réalisée de manière traditionnelle, mais « avec des contrepoints au thème principal qui soient

wird in der Regel auf die Aufführung durch einheimische Kräfte (meistens Musikvereine) zugeschnitten. » Hoffmann-Allenspach : *Abschied von den Mythen*, p. 63.

37 Matthieu Chenal : Musique chorale. Les airs de la Fête des Vignerons se fredonnent encore, in : 24 Heures [online], 18 juillet 2020, www.24heures.ch/les-airs-de-la-fete-des-vignerons-se-fredonnent-encore-242392240222.

38 Hofmann : *La Fête*, p. 207.

39 [Anon.] : *Ranz des vaches: pourquoi un collectif?* Sept questions à François Murisier, président du Conseil artistique de la Fête des Vignerons 2019, 4 juin 2018, www.fetedesvignerons.ch/ranz-des-vaches-pourquoi-un-collectif/.

chantables, de vraies mélodies, afin de donner à chacun le plaisir de chanter une partie vocale importante. »⁴⁰ En écho au chant des armaillis, les chœurs répartis sur les quatre scènes reprennent certaines strophes, répondant ainsi à l'appel nostalgique du *Ranz*, comme celui d'un peuple à ses racines. En arrangeant le *Ranz des Vaches*, Maria Bonzanigo cherchait à préserver sa beauté simple et la nostalgie qu'il évoque, ainsi que son lien avec la nature et les communautés montagnardes, et surtout, de ne pas trahir ceux pour qui ce chant signifie beaucoup.⁴¹ Le public, cette fois encore, aura été conquis par cet air qui le ramène à ses origines.

Ainsi, le spectacle 2019 est donc conçu avec les intentions suivantes : une création collective et plurielle pensée dans la continuité de la tradition tout en étant flamboyante de modernité ; le spectacle doit cristalliser la culture contemporaine régionale en touchant émotionnellement le public et la population qu'il représente, mais aussi rayonner au niveau national, voire international.

En guise d'ouverture : « Vendanges I » Une analyse axée spécifiquement sur le tableau « Vendanges I » permettra maintenant de compléter cette présentation générale des caractéristiques sociétales et structurelles de la Fête 2019. Commençons par nous plonger au cœur du spectacle.

Au centre de la scène sont disposées des cuves en inox de différentes tailles dans lesquelles se reflètent des lumières aux teintes bleutées ; en guise de décor, des vignes couleur or, chargées de raisins ; quarante percussionnistes costumés en sauterelles vertes apparaissent de tous les côtés. Sous leurs pieds, des images sont projetées sur l'immense écran LED. Dans les airs, une libellule aux couleurs pastel survole le plateau. Les quarante percussionnistes se regroupent au centre de la scène, certains portant des instruments à percussions classiques et des baguettes, d'autres des caissettes en plastique jaunes : les caissettes des vendangeurs.

Roulements de caissettes, vrombissements de cuves, dans une ambiance mystérieuse, presque inquiétante, le spectacle commence.

Voici *L'attente*, première partie du premier tableau de la douzième Fête des Vignerons, « Août, septembre. Ce sont les mois de l'attente, de l'angoisse et de l'espoir ».⁴²

C'est au tour des choristes d'entrer, par centaines, sur scène. Dans leurs costumes de fourmis, caissettes jaunes dans les bras, ils se dispersent sur tout l'espace scénique. Des flammes rouges et jaunes apparaissent sur l'écran et amplifient la tension déjà présente. Dans cette ambiance frémissante, un simple son de sécateur donne alors la cadence, sur

⁴⁰ Interview de Maria Bonzanigo par l'auteure, le 15 mars 2022.

⁴¹ Ibid.

⁴² Blaise Hofmann : *Vendanges I*, in : Blok/Hofmann : *La Fête des Vignerons 2019*, p. 15-23, ici p. 16.



IMAGE 1 Fête des Vignerons 2019, Vevey. Spectacle de jour, Tableau Vendanges I (Crédit Photo : Céline Michel)



IMAGE 2 Fête des Vignerons 2019, Vevey. Spectacle de nuit, Tableau Vendanges I (Crédit Photo : Céline Michel)

un ostinato à cinq temps. Progressivement, différentes couches rythmiques se superposent et forment un tissage polyrythmique, joué sur les instruments de la vigne. S'élèvent alors, de part et d'autre de la scène, les voix des choristes, en homorythmie :

« Le ciel, le jour, le soir, la nuit.
Le ciel, la peur, l'espoir, le fruit.
Le ciel, le chaud, le froid, la pluie.
Le ciel, l'oiseau, le vol, les cris.
Le ciel, la fleur, la feuille, le fruit.
Le ciel, le cœur, le feu, l'esprit ... »⁴³

Alors que les premiers vers sont chantés sur une mélodie en si bémol majeur, les deux figures centrales du spectacle font leur apparition : une petite fille, cheveux tressés, vêtue d'une robe blanche et d'un tablier bleu, et son grand-père, chemise blanche aux manches retroussées et gilet marron. Ils sortent d'une petite capite en bois installée sur le côté de la scène. La petite fille grimpe sur les cuves et son grand-père la rejoint.

« Pronostique [sic]
sur le sucre :
degrés Oechsle !
Phénolique
(tanins, pépins),
aromatique ! »⁴⁴

Nouvelle ambiance, nouvelles couleurs : cette fois-ci, les vers sont slamés, les flammes ont pris des teintes vertes et jaunes. Les choristes se figent, tournés vers le public. La petite fille et son grand-père se promènent main dans la main. La libellule, elle, vole encore au-dessus de la scène. Les percussionnistes, eux, n'ont jamais arrêté leur danse frénétique.

Après ce bref temps suspendu, le fourmillement scénique reprend. Les choristes récoltent le raisin ; ils remplissent leurs caisses tout en fredonnant. Du haut des gradins, devant les écrans géants projetant des images d'un ciel orageux, apparaissent alors des figurants portant des costumes d'étourneaux. Bras ouverts, ailes déployées, ils envahissent l'arène.

Les choristes entonnent alors :

« Lavaux, le ciel, l'oiseau, le vent,
un bourg, un toit, un mur, un banc.
Le bour, le nell, le roi ... l'enfant.
L'accent, l'humour, le vieux, l'enfant. »⁴⁵

43 Ibid.

44 Ibid.

45 Ibid., p. 17.

L'enfant. Point d'orgue sur un accord de ré bémol majeur. Et la frénésie recommence, chacun reprend sa besogne. Les flammes sont à nouveau jaunes et rouges, de magnifiques grappes sont projetées sur les écrans géants.

Après *L'attente* vient *Les vendanges*, « Frénésie du labeur, les mouvements sont répétitifs et rythmés. Avec la fatigue, la tâche se fait transe, ivresse ».

« Face à face,
deux par deux,
efficaces,
pliés en deux ! »⁴⁶

Ici aussi, le texte est slamé en homorythmie sur un accompagnement percussif fait de nuées de sécateurs et d'ostinati rythmiques, mais à trois temps maintenant. Comme dans une transe, frémissant sous un solo de grosse caisse, les mots sont répétés en boucle : « la terre, l'odeur de la terre, le goût de la terre ».⁴⁷ Reprise du rythme à cinq temps. Quelques silences ponctuent le tout, maintiennent en haleine. Quelques mouvements chorégraphiés, coordonnés, saccadés, organisent le mouvement. La petite fille et le grand-père, eux, dansent au milieu de ce foisonnement. Les flammes, elles, sont à nouveau jaunes et vertes.

Soudain, un son de cuve interrompt le tout. Puis les vrombissements et les roulements reprennent. Les vignes ont été vendangées, les ceps effeuillés, les tiges sont nues. Après *Les vendanges* vient *La fête des vendanges*.

Tous les choristes et les figurant·e·s descendent sur scène. Tournés vers le public, ils chantent. Les percussionnistes débordent d'énergie, ils jouent, ils dansent, ils sautent.

« L'accordéon qui fanfaronne :
on fait la fête aux vigneronnes !
Et on entonne des chansons :
on fait la fête aux vigneronnes ! »⁴⁸

Après ces vers festifs s'ouvre alors un temps de recueillement, une « Ode à la vigne, aux racines » : *L'hymne des vendanges*. Sur les quatre scènes latérales, surplombant le public, le chœur de la Fête apparaît. Les 600 choristes du spectacle entonnent majestueusement, a cappella, le final de ce premier tableau qui résonne dans toute l'arène :

« Une vigne
comme origine,
la terre,
l'odeur de la terre,

46 Ibid., p. 18.

47 Ibid., p. 19.

48 Ibid., p. 21.

le goût de la terre ...
 et soudain,
 je me souviens
 d'où je viens ! »⁴⁹

Ces quelques lignes racontent l'ouverture du spectacle de la Fête des Vignerons 2019. Ces neuf minutes de spectacle représentent à elles seules des mois de réflexion, des centaines d'esquisses, des milliers d'heures de travail. Elles sont le fruit de longues négociations et réflexions, d'une multitude de débats et de décisions.

La première résidence de création réunissant tous les membres de l'équipe artistique a lieu en octobre 2016 au domaine du Burignon à Saint-Saphorin.⁵⁰ L'équipe artistique est accompagnée de l'Abbé-Président François Margot, du vice-président Jean-Pierre Chollet, de la secrétaire générale Sabine Carruzzo, du président du conseil artistique François Murisier et du conseiller Blaise Duboux. Cette résidence marque le début de l'écriture du spectacle 2019 et de son ouverture, « Vendanges I ». Cette ouverture, Finzi Pasca l'imagine dansante, festive, joyeuse. Il la voit percussive, et propose d'utiliser des instruments de la vigne. Il la voit fourmillante, et veut un grand nombre de choristes sur scène. C'est dans cette optique qu'il en confie l'écriture à Jérôme Berney, percussionniste-jazz, et à Blaise Hofmann, écrivain et vigneron.

D'octobre 2016 à janvier 2017, les deux auteurs écrivent une mosaïque de propositions, mêlant différents éléments sonores et poétiques qui relatent les vendanges. Ils s'inspirent de l'observation des vignerons et des connaissances qu'ils ont de ce métier. Ensemble, ils font les vendanges, notamment dans le domaine familial de Blaise Hofmann. Ils expérimentent et enregistrent des sons inouïs et inédits et apprivoisent la riche palette sonore qu'offrent les instruments de la vigne :

« des caissettes à vendanges employées comme cajón, en s'asseyant dessus, ou comme washboard, en jouant avec des dés à coudre ; des cuves en aluminium et en inox, dont les tailles différentes offrent une riche palette de sons ; des crissements de cisailles et de sécateurs ; des appeaux à étourneaux et des pétards anti-étourneaux qu'il viendra enregistrer chez mon père durant les vendanges 2017 ; des verres à pied que l'on ferait vibrer ou des bouteilles dans lesquelles on soufflerait. »⁵¹

Il est rapidement envisagé que les choristes jouent sur des caissettes à vendanges et se déplacent sur scène. C'est ainsi qu'est créé un chœur spécifique avec des jeunes choristes : les choristes-percussionnistes.

49 Ibid., p. 23.

50 Notons que de nombreuses réunions entre 2012 et 2016 concernant le contenu artistique du spectacle ont précédé cette première résidence.

51 Hofmann : *La Fête*, p. 229.

En février 2017, après quatre mois de travail, Hofmann et Berney présentent les premières esquisses aux autres membres de l'équipe artistique. On y trouve notamment un début percussif composé en 12/8 (signature rythmique permettant l'écriture de polyrythmies grâce à des subdivisions du rythme par 6, par 4, par 3 et par 2) pour des caissettes à vendanges, de la percussion corporelle, des parties slamées, des parties sifflées et un final a cappella, premier jet de *L'hymne des vendanges*. Mais les auteurs se trouvent confrontés à la complexité de l'écriture d'un chant pour la Fête. Leurs envies et leurs propositions se heurtent aux contraintes scéniques et techniques, mais aussi esthétiques et stylistiques. Le final a cappella reçoit des retours enthousiastes, notamment de la part des membres de la Confrérie. Mais pour le reste, le metteur en scène est très critique : « C'est là aussi [...] qu'il descendra en flammes nos dernières propositions poétiques et musicales. »⁵² L'enthousiasme retombe, Finzi Pasca trouve les propositions trop fades, il veut quelque chose de plus rythmé, qui bouscule plus, inspiré de rythmes africains.

À partir de cette résidence, la relation entre le quatuor romand et Finzi Pasca se dégrade. Le metteur en scène semble ne pas énoncer assez clairement ses envies : il exprime des sensations, mais reste vague, toujours dans la métaphore, comme l'explique Berney :

« Pour moi, c'est encore assez mystérieux de voir ce que cherche, ce qu'attend Daniele, parce que j'ai l'impression qu'il a des intuitions très précises qu'il laisse ouvertes pour voir ce qu'on va amener, mais ça ne correspond pas forcément à ce qu'il attendait. Il ne nous dit pas exactement ce qu'il attendait, mais ... enfin, disons ... on apprend, on travaille ».⁵³

Après cette deuxième résidence, les auteurs cherchent à rebondir face aux critiques et proposent des nouvelles idées. Berney modifie ainsi la première partie de « Vendanges I » en 12/8 et compose un nouveau rythme sur les caissettes en 5/4. Cette nouvelle proposition, bien que risquée, car elle mettra les choristes au défi, est retenue. De plus, le compositeur propose un nouvel élément en guise d'introduction : une bande son dans laquelle on entend des roulements indéterminés, joués sur des instruments de la vigne. Les paroles, quant à elles, se précisent. Un nouvel élément vient se superposer aux parties des percussions et du chœur, à savoir un monologue narratif enregistré avec le comédien Claude Thébert (supprimé par Finzi Pasca lors de la résidence suivante, fin mai 2017).

Au cours des mois suivants, jusqu'au printemps 2018, l'équipe artistique se réunit encore plusieurs fois. Les auteurs apportent de nouveaux éléments et approfondissent leurs propositions. Le metteur en scène reste cependant parfois sceptique, car les propositions apportées ne correspondent pas à ses projections. Au printemps 2018, les

52 Ibid., p. 84f.

53 Interview de Jérôme Berney par l'auteure, le 12 octobre 2022.

remarques du chorégraphe Bryn Walters conduisent à des modifications de la mélodie introductive en si bémol mineur harmonique, et du tempo :

« Bryn me fait remarquer que c'est étrange de commencer la fête avec une mélodie qui évoque une certaine angoisse. La mélodie en si bémol mineur harmonique correspond aux craintes des vigneron·s scrutant le ciel, inquiets concernant des potentiels orages amenant de la grêle. Je trouve sa remarque intéressante et réécrit le début en si bémol majeur ».⁵⁴

En ce qui concerne le tempo, une légère accélération suffit à rendre la partition plus entraînante et donc plus adaptée à la création de la chorégraphie.

Ainsi, depuis octobre 2016 jusqu'aux premières représentations, le tableau évolue beaucoup, dans les rythmes, les harmonies, les mélodies et les atmosphères. Outre les décisions artistiques, de nombreuses questions techniques liées aux déplacements et à la grande surface scénique entrent en compte, notamment des soucis de coordination, de synchronisation et d'exécution (donner le ton, assurer la justesse, diriger, intelligibilité du texte). Notons que les percussionnistes et les choristes sont tous équipés d'oreillettes dans lesquelles est diffusée une bande sonore enregistrée par le compositeur qui donne des points de repère (notes, pulsation, entrées, et cetera).

Au final, le conducteur distribué aux choristes en septembre 2018 contient un chant en quatre parties, constitué d'un « assemblage de différents rythmes impairs, volatils, sautillants »⁵⁵ composé de couches rythmiques progressivement superposées dans un tissage polyrythmique d'ostinati, et d'une alternance entre parties chorales chantées et slamées. C'est à ce moment-là, près d'une année avant la première, que commencent les répétitions des chœurs.

Après avoir retracé les différentes étapes de création de l'ouverture du spectacle, nous proposons maintenant une analyse centrée sur certains thèmes pour mettre en lumière l'image culturelle qui émerge de cette ouverture.

Le premier élément que nous souhaitons mettre en avant est celui de la nature, un thème central dans le récit de la culture populaire suisse. Comme l'explique Sabine Eggmann, l'image culturelle helvétique cultivée et véhiculée est celle d'un « pays coloré, orné de fleurs et de montagnes imposantes » ; la culture populaire « se manifeste depuis des centaines d'années déjà par un mode de vie alpin, naturel et proche de la nature ».⁵⁶ Le spectacle 2019 est sans aucun doute conçu dans cette optique, puisque la nature est

54 Interview de Jérôme Berney par l'auteure, le 12 octobre 2022.

55 Hofmann : *La Fête*, p. 230.

56 « Die Sicht auf das farbenfrohe, blumengezierte und mit Bergen imposant geschmückte Land [...]: <Volkskultur> als Kultur der Schweizerinnen und Schweizer, die sich bereits seit Hunderten von Jahren in der alpinen, naturhaften und naturnahen Lebensweise zeigt ». Sabine Eggmann, présente publication, p. 29 et 35.

omniprésente dans le récit : synopsis, personnages, décors, costumes, paroles, sons et mouvements s'en inspirent et la représentent. Le synopsis, conçu autour des différentes saisons du vigneron, commence et se termine par les vendanges, évoquant ainsi l'éternel recommencement du cycle de la nature. Alors que les spectacles précédents faisaient référence à des figures mythiques, notamment les divinités Palès, Cérès et Bacchus, l'équipe artistique a décidé de les remplacer par des figures qui évoquent la nature, notamment des insectes et des oiseaux. Dans « Vendanges 1 », les musiciens et les figurant·e·s portent des costumes distinctifs selon leur groupe d'appartenance : costumes de sauterelles pour les percussionnistes, de fourmis pour les choristes et d'étourneaux pour les figurant·e·s.

La nature est également au cœur de l'inspiration du parolier :

« Où donc aller chercher ce « surplus d'âme » qui permet de célébrer le cycle des saisons et de la vie ? Qui symbolise aujourd'hui l'éternité et l'harmonie ? Où retrouve-t-on ses esprits ? Qui devons-nous ménager et glorifier ? Évidemment, la nature. La terre, le lac, ce fleuve qui fait le lien entre un glacier et la mer, l'air pur, la bise, le vent, le soleil, la lune, les étoiles. »⁵⁷

Dans les paroles de « Vendanges 1 », on trouve, entre autres, des éléments liés au ciel et à la météo : pluie, grêle, orage, vent ; des éléments liés à la terre et à la vigne : fruit, pépins, feuille, grain, racine ; et des éléments liés aux paysages de Lavaux : lac, cormoran, et cetera. Le décor, quant à lui, contient à la fois des pièces manufacturées représentant des éléments naturels, notamment des vignes disposées en espaliers, mais aussi des images projetées grâce à l'imagerie LED, qui confèrent un certain réalisme et permettent des perceptions sonores et visuelles immersives. Des images de flammes, du ciel et de vignobles soulignent les actions scéniques et les textes chantés. Ainsi, la nature, sous de nombreux aspects, se retrouve au cœur de ce premier tableau.

Le second thème qui nous apparaît central porte sur la transmission et l'attachement d'une société moderne à ses valeurs traditionnelles. La petite Julie et son grand-père rappellent le célèbre roman *Heidi* de l'écrivaine suisse Johanna Spyri, dont l'héroïne est devenue un personnage mythique de la Suisse. Tous deux portent des costumes simples et traditionnels et se retrouvent mis en scène dans une capite en bois sans prétention. La petite Julie incarne l'image de l'enfance, de la féminité et de la nouvelle génération. Le grand-père, quant à lui, représente l'héritage, la tradition, l'ancienne génération. Ensemble, ces deux personnages symbolisent la transmission, la continuité et la famille. Ils illustrent l'attachement aux origines rurales, aux valeurs ancestrales, à une vie simple, proche de la nature et authentique. Ces deux personnages permettent ainsi de montrer que la société moderne reste fidèle à ses valeurs traditionnelles. Si l'on retrouve dès l'ouverture des éléments qui se rapportent aux traditions, le spectacle est truffé de

57 Hofmann : Préface, p. 12.

moments qui témoignent de l'engagement du peuple vaudois envers les valeurs et la culture suisses, et ce depuis l'édition de 1819 :

« Le respect de la tradition et la glorification de la patrie sont des éléments [...] particulièrement mis en valeur dans la Fête de 1819, conçue pour affirmer et entretenir l'esprit patriotique des Vaudois désormais indépendants et membres à part entière de la Confédération. »⁵⁸

Les armaillis et leur bétail, ainsi que la troupe des Anciens-Suisses, les Cent Suisses d'aujourd'hui, incarnent notamment cet « enthousiasme patriotique » dans le spectacle de 2019.⁵⁹ Mais pour Finzi Pasca, « l'idéal patriotique helvétique s'incarne dans des valeurs de partage, d'innovation et d'ouverture. Ces Cent pour Cent qui flanquent le traditionnel corps des Anciens Suisses hiératiques lors de la Fête de 2019 sont armés de bâtons de lumière et ne seraient pas présents sans que le groupe voie se mêler allègrement hommes et femmes », explique Sabine Carruzzo.⁶⁰ Comme nous l'avons déjà mentionné, le corps des Cent Suissesses est créé « pour contrebalancer la fameuse troupe des Cent-Suisses, symbole de virilité masculine ». ⁶¹ Cela nous amène au thème suivant : la féminité.

La femme et la manière dont elle est représentée dans le spectacle de 2019 constituent une question fondamentale pour Finzi Pasca. C'est par des petits pas timides que la Fête des Vignerons s'est ouverte aux femmes. En 1724, les femmes ont obtenu le droit de chanter lors des défilés de la Confrérie. Dans les années qui ont suivi, elles ont été autorisées à jouer différents rôles dans les troupes de personnages (effeuilleuses, prêtresses, faneuses). En 1905, Marguerite Burnat-Provins est la première femme comptée parmi les artistes : elle dessine l'affiche de la Fête. En 1999, on honore pour la première fois une vigneronne. Il faut toutefois attendre 2008 pour que les femmes puissent devenir membres de la Confrérie des Vignerons. En 2016, la Confrérie compte ainsi ses deux premières conseillères, Janine Huber (à la tête de quatre troupes de figurant·e·s) et Isabelle Raboud (responsable de la distribution des rôles spécialisées en 2019 et chanteuse dans le Chœur de la Fête).

Finzi Pasca veut mettre la femme à l'honneur en 2019. Trois femmes intègrent l'équipe artistique : Julie Hamelin (codirectrice artistique), Marie Bonzanigo (compositrice principale) et Giovanna Buzzi (costumière). La femme n'est pas seulement représentée en coulisses, mais aussi sur scène. Dans cette perspective, Caroline Meyer et Céline Grandjean sont nommées cheffes des chœurs principales. Présentes sur scène tout au long de l'évènement, elles dirigent les chœurs dans leurs costumes de libellules. Dans

58 Carruzzo-Frey/Abbott : *La Fête des Vignerons de 1797 à 2019*, p. 73.

59 Ibid.

60 Ibid, p. 180.

61 Hofmann : *La Fête*, p. 132.

le tableau « Vendanges 1 », on retrouve le personnage de la petite Julie, mais aussi la libellule qui plane au-dessus de la scène.

Le quatrième thème que nous soulignons est le monde de la vigne, ou plus précisément le travail du vigneron et sa pratique. Le travail de la terre et de la vigne est profondément enraciné dans l'histoire et la culture de la région. Outre le couronnement, la pratique du vigneron se trouve présente tout au long du spectacle et constitue une inspiration centrale pour les artistes. Dans « Vendanges 1 », elle se voit mise en scène. Les figurant·e·s récoltent les fruits et effeuillent les vignes. La composition s'inspire de l'univers sonore des vendanges et les outils agricoles servent d'instruments à percussions.⁶² La rythmique et le slam rappellent la cadence du travail. Les paroles, quant à elles, sont parsemées de termes techniques. Hofmann est le fils d'un vigneron – c'est d'ailleurs la première fois qu'un vigneron écrit pour la Fête – et connaît donc les aspects techniques. Les deux auteurs apportent ainsi un regard intérieur à l'écriture des chants de la Fête, un regard plus concret. Cette démarche témoigne de leur volonté de composer un chant exploratoire et contemporain.

Alors que le dur labeur sert d'inspiration, ce sont aussi les états émotionnels du vigneron qui sont racontés dans ce premier tableau, structuré en quatre temps, chacun exprimant des émotions liées aux vendanges. Dans la première partie transparait l'inquiétude du vigneron qui regarde le ciel. La seconde partie évoque la « frénésie du labeur », la « fatigue » et l'ivresse. La troisième partie raconte la Fête des vendanges et enfin, la quatrième partie, est une « ode à la vigne, aux racines ».⁶³

Cette fête traditionnelle, qui fait partie du patrimoine culturel vaudois, a lieu chaque année au début de l'automne : cortèges et fanfares animent les rues des villages de la région. Si les habitant·e·s de Vevey ont la réputation d'être des « pâtés froids », il semble que leurs réserves tombent lors de ces festivités. Chaque culture a sa propre manière de fêter, ses propres coutumes et traditions. C'est bien l'art de la fête « à la veveysanne » que Finzi Pasca souhaite mettre en scène :

« Vignerons, c'est un mot que je comprends, j'arrive bien à le saisir. Fête, j'aurais besoin de comprendre, qu'est-ce que vous signifiez avec ce terme, parce que chaque endroit a une forme différente, très propre à elle, de fêter. Alors il faudra utiliser la vôtre ! »⁶⁴

Pour ce tableau, le metteur en scène aura cependant eu, comme nous l'avons vu, une envie d'exotisme, en s'inspirant des rythmes afro-cubains ou du carnaval brésilien. Mais il

62 L'idée des caissettes à vendanges comme objet de percussion a été proposée par Julie Hamelin et Maria Bonzanigo lors des premières rencontres avec la Confrérie. Interview de Maria Bonzanigo par l'auteure, le 15 mars 2022.

63 Hofmann : Vendanges 1, p. 23.

64 Daniele Finzi Pasca in: Bovard/Mingard : « Ora et Labora », 00:11:15–00:11:30.

semble qu'Henri Debluë aurait déjà qualifié la fête en 1977 de « mélange un peu bizarre entre l'oratorio et le carnaval ». ⁶⁵ Le mélange des cultures, comme le soulève Maria Bonzanigo, est une caractéristique essentielle au sein de la communauté des vigneron-tâcherons et explique l'envie de mêler différentes sonorités. Dans le tableau des Noces par exemple, la compositrice propose une succession de plusieurs thèmes, dont l'un à une couleur balkanique par exemple. ⁶⁶

La quatrième partie, quant à elle, est le temps du recueillement. Les deux auteurs tiennent à terminer le tableau par une ambiance calme et solennelle : *L'hymne des vendanges*. Cette dénomination n'est pas anecdotique et trouve tout son sens au sein de la Fête des Vignerons. Un hymne se définit, en effet, comme « chant, poème lyrique exprimant la joie, l'enthousiasme, célébrant une personne, une chose ». ⁶⁷ Ici, il entend rendre hommage à la vigne, aux racines, à la terre et aux origines. Cette forme chorale occupe un rôle important au sein de la Fête en raison de son caractère fédérateur et identitaire. Dans cette perspective, trois hymnes marquent une suspension temporelle pendant la représentation. *L'hymne des vendanges* constitue le premier point d'orgue. Vient ensuite le fameux *Ranz des Vaches* : « Il symbolise la voix d'un peuple de bergers, fiers et libres, et l'écho de la nature alpestre [...]. Cet hymne, né du peuple puis remanié pour lui, est repris lors de chaque Fête et il n'est pas excessif d'affirmer aujourd'hui que tout amateur de la Fête a un *Ranz* éternel au fond du cœur. » ⁶⁸ Enfin, le troisième temps de recueillement est *L'hymne à la terre* écrit par Valentin Villard et Blaise Hofmann en réponse à une commande de la Confrérie :

« On ne s'assied pas tous les jours devant son bureau en se disant : tiens, et si j'écrivais un hymne ce matin ? C'est une spécificité du métier de librettiste de la Fête, un travail de commande, un souhait de la Confrérie et un sacré casse-tête, car un hymne doit tout dire, de la région, de la mentalité, du passé, et du futur, en quelques minutes, avec émotion, et très simplement. » ⁶⁹

Comme le souligne Blaise Hofmann, un hymne se veut donc un chant à forte valeur symbolique et identitaire. ⁷⁰

Un fort sentiment d'appartenance Si ces différents hymnes partagent cette vocation fédératrice, le tableau « Vendanges 1 », mais aussi le spectacle en général, comme nous l'avons vu, reflètent une image culturelle de la population de la région veveysanne. Cette

⁶⁵ Hofmann : *La Fête*, p. 232.

⁶⁶ Interview de Maria Bonzanigo par l'auteure, le 15 mars 2022.

⁶⁷ [Anon.] : Hymne, in : *LeRobert*. Dico en ligne, <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/hymne>.

⁶⁸ Carruzzo-Frey/Abbott : *La Fête des Vignerons de 1797 à 2019*, p. 74.

⁶⁹ Hofmann : *La Fête*, p. 252.

⁷⁰ Notons que la partie centrale a cappella du tableau « les Flammes » (texte Stéphane Blok, musique Maria Bonzanigo) pourrait également être considéré comme un point d'orgue hymnique.

image résulte d'une réflexion artistique plurielle et constitue un compromis entre plusieurs visions. La Fête des Vignerons perpétue certaines traditions en les modernisant, mais rompt aussi avec d'autres, tout en proposant de nouveaux récits, l'objectif principal étant de toucher le plus large public possible. L'écriture du spectacle est indubitablement liée à des conjonctures qui résultent de circonstances économiques et sociétales. Certains aspects sont soulignés dans cet article, mais pour comprendre et analyser la force de l'identification populaire à un tel spectacle, et pour mesurer ses enjeux et ses aboutissements, il serait intéressant de procéder à une analyse approfondie, notamment de la production ou du marketing. Malgré tout, cette étude, en s'appuyant notamment sur des statistiques, permet d'affirmer que le poids d'authentification populaire, à un niveau régional, est sans équivoque :

« Beaucoup d'émotions. Un ancrage à la terre. Un vol au-dessus de nos paysages » – « Profondément ancré dans la région et la culture. À chaque spectacle, j'ai eu les larmes aux yeux tellement les connexions entre nous étaient fortes » – « Vivant. Présent. Heureux. » – « Profondément enracinée à la Terre et à la vie » – « En communion avec le public, la région ... et bien sûr les autres choristes. »⁷¹

Parmi les nombreux témoignages recueillis lors de cette étude, les choristes, figurant·e·s, créateur·ice·s, membres de la confrérie, spectateur·ice·s, affirment dans la grande majorité qu'ils se sont sentis – comme Hoffmann-Allenspach le déclare constitutif pour le Festspiel – « membres d'une communauté vivante ».

En outre, cet évènement a « permis au plus grand nombre possible d'associations locales et de personnes individuelles de vivre une expérience communautaire forte (participation) »,⁷² comme en témoignent les déclarations suivantes :

« C'est une expérience unique et qui reste pour la vie dans son cœur et ses tripes ! » – « Une aventure humaine extraordinaire ! » – « C'est l'expérience la plus forte que j'aie jamais vécue ! Je ne peux traduire ce sentiment d'amitié, de force et de rires qui nous unissaient. De loin et de très loin mon meilleur souvenir de toute une vie déjà très riche. » – « Émotionnellement inoubliable ! »⁷³

La Fête des Vignerons a donc été, comme on l'attend d'un Festspiel, un lieu de rencontre et d'échange. Depuis son origine, cette fête a toujours engendré des moyens hors normes pour sa réalisation. Mais aujourd'hui, cependant, les progrès font qu'un spectacle d'une

71 Ces citations sont issues de questionnaires rédigés par l'auteure en septembre 2021 pour lesquels il a été collecté quatre-vingt-huit réponses (25% hommes, 75% femmes).

72 « Festspiele haben das Ziel, gemeinschaftsbildend zu wirken. Sie versuchen das in der Regel auf zwei Wegen: Erstens sollen sich das aufführende und das zuschauende Kollektiv im Akt der Darbietung des Festspiels und darüber hinaus als Mitglieder eines lebendigen, lebenswerten und erfolgreichen Gemeinwesens erfahren. Zweitens soll möglichst vielen einheimischen Vereinen und Einzelpersonen durch die Mitwirkung an einem ausserordentlichen Ereignis ein starkes Gemeinschaftserlebnis ermöglicht werden ». Hoffmann-Allenspach : *Abschied von den Mythen*, p. 62.

73 Issus des questionnaires rédigés en septembre 2021.

telle envergure n'a plus rien d'exceptionnel. Pourtant, en 2019, un véritable engouement s'est encore manifesté au sein de la population locale. Et c'est là que réside la plus grande richesse de cette fête : l'engagement de la population, la volonté de participer et le désir d'être ensemble. Au final, la Fête des Vignerons 2019 a bel et bien été la communion d'un peuple avec son terroir, ses coutumes et sa génération. Comme dans tout projet de cette ampleur, il y a eu failles et mécontentements, désaccords et critiques. Mais force est de constater que malgré cela, et malgré un après-Fête avorté par le COVID-19, les Veveysans sont encore habités par cette force qui les a unis et portés : un sentiment d'appartenance. Un sentiment qui rappelle l'essence même de cette fête : rassembler le peuple d'une région – « et soudain, je me souviens d'où je viens ! »⁷⁴

Quel avenir pour la Fête ? Si le spectacle a montré une image culturelle régionale lors des vingt représentations, cette image continue d'être transmise aujourd'hui par la Confrérie, les artistes, les familles, mais aussi par les médias et les différentes publications à son sujet. Cette mémoire collective « crée une sorte de récit après la Fête avec les vécus des uns et des autres, elle se cultive ensuite pendant une vingtaine d'années en intégrant des éléments très divers, des vécus dans la fête et des vécus en marge ou dans les caveaux »⁷⁵ Ainsi présente dans les mémoires, la Fête résonne encore dans les chorales de la région. L'hymne des vendanges est chanté spontanément lors des retrouvailles des choristes ou lors de cérémonies commémoratives. Jérôme Berney a notamment écrit une transcription pour chœur d'hommes, reprise par les Ténors de la Févigne (les solistes armaillis de la Fête qui continuent à chanter ensemble) et le Chœur des Cent Suisses. Une « Lacmob » (jeux de mots autour de Flashmob), est prévue en août 2023, lors de laquelle sous la direction de Caroline Meyer et Céline Grandjean les choristes de la FeVi sont invités à venir chanter, au bord du lac, L'hymne des vendanges et « Vendanges II ». Par ailleurs, L'hymne des vendanges circule aussi dans sa version pour chœur mixte. Ainsi, il était au menu de la cinquantième Fête Cantonale des Chanteurs Vaudois en 2023, une Fête réunissant plusieurs milliers de choristes. Ce succès est bien la preuve de l'aspect identitaire de ce chant a cappella qui le rend « chantable » n'importe où et facilement.

En novembre 2019 déjà, Valentin Villard et Jérôme Berney enregistrent un premier disque avec des membres des Vocalistes Romands et des Voix de Lausanne issus du Chœur Nord de la Fête des Vignerons 2019, *Je t'aime la terre* : « Le spectacle a été fabuleux, grandiose, mais ce disque sans prétention reflète le caractère artisanal propre à notre métier, qui a toujours prévalu entre les auteurs et qui est notre quotidien », explique

74 Hofmann : Vendanges I, p. 23.

75 Falconnier/Raboud/Carruzzo : La Fête des Vignerons est un fascinant ovni culturel !

Valentin Villard.⁷⁶ Les quatre auteurs romands prolongent leur collaboration et continuent d'œuvrer à dynamiser le patrimoine régional, notamment par l'écriture du spectacle *Folklore*, contenant des chants de la Fête, créé en mars 2022 au temple de La Tour-de-Peilz.

Ces initiatives ne sont pas anecdotiques. L'équipe artistique régionale, et notamment les quatre auteurs romands, ont ressenti une certaine frustration, partageant le sentiment de ne pas avoir pu exprimer librement leurs intentions. Dans une certaine mesure, ils ont dû adapter leurs langages et lisser leurs esthétiques pour une cohérence globale. Mais cela n'a-t-il pas eu pour conséquence de laisser un « arrière-goût vanillé »⁷⁷ malgré toute cette diversité ? Les choix du directeur artistique ont-ils conduit à un lissage des esthétiques ? Finzi Pasca devait répondre aux attentes du commanditaire par ses propositions et sa mise en scène : le spectacle devait être grandiose et digne d'une cérémonie olympique. En le choisissant comme directeur artistique, la Confrérie voulait s'adapter aux changements notoires des habitudes de consommation et des modes de perception – dûs notamment aux réaménagements du système médiatique global – mais aussi au contexte des changements de la société dans son ensemble.⁷⁸ Mais la double intention de la Confrérie, à savoir s'ancrer dans la région en impliquant des acteurs locaux, tout en ayant l'ambition de monter un spectacle aux dimensions extravagantes pour élargir sa portée, n'était-elle pas forcément vouée à générer mécontentements et frustrations ? Finalement, en reflétant la course à la surenchère de notre société, le spectacle n'était-il pas simplement le miroir de sa démesure et de ses contradictions ?

La Fête a connu un succès indéniable : jamais autant de monde n'avait assisté aux représentations, avec un taux de remplissage de plus de 80 %, soit une augmentation de plus de 100 000 spectateurs par rapport à l'édition précédente.

Le spectacle a créé et nourri un sentiment d'appartenance régional, et la portée de cette Fête s'est étendue au niveau national et international, sans toutefois éveiller un réel sentiment d'appartenance de l'autre côté du *Röstigraben*. Cependant, le déficit s'est révélé très important : les ambitions de la Confrérie étaient-elles peut-être trop gourmandes ? Ce déficit, dû, semblerait-il, à un budget fixé sur un taux d'occupation de 100 %, pourrait avoir des conséquences quant à la pérennité de la Fête, ou du moins sous la forme qu'elle a connue en 2019.

76 Citation par Chenal : Musique chorale.

77 Je fais ici écho aux mots de Blaise Hofmann.

78 Tatiana Smirnova/Nicolas Baya-Laffite/Dominique Vinck : Extension du domaine de la fête. Comment la Fête des Vignerons se fait-elle sur YouTube ?, in : Communication [en ligne] 38/2 (2021), <https://doi.org/10.4000/communication.14553>.

Si ce Festpiel, en remplissant sa fonction principale, à savoir renforcer le sentiment d'appartenance, répond par l'affirmative à la question : Le Festspiel a-t-il un avenir ?, il montre peut-être aussi que la condition serait de renoncer à de trop grandes ambitions pour se recentrer sur son essence même : la population d'une région.

« Peut-être aura-t-on enfin l'audace, lors de la deuxième fête du XXI^e siècle, d'oser retrouver un cadre aux dimensions plus conviviales, plus humbles, plus en phase avec le quotidien du tâcheron, d'adopter une attitude décroissante ? Je l'espère vivement. »⁷⁹

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_production: Spukhafte Mythenzertrümmerung Im Juni 2016 beteiligte sich die Zürcher Theatergruppe *kraut_production* 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_production* 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_production*: *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>).

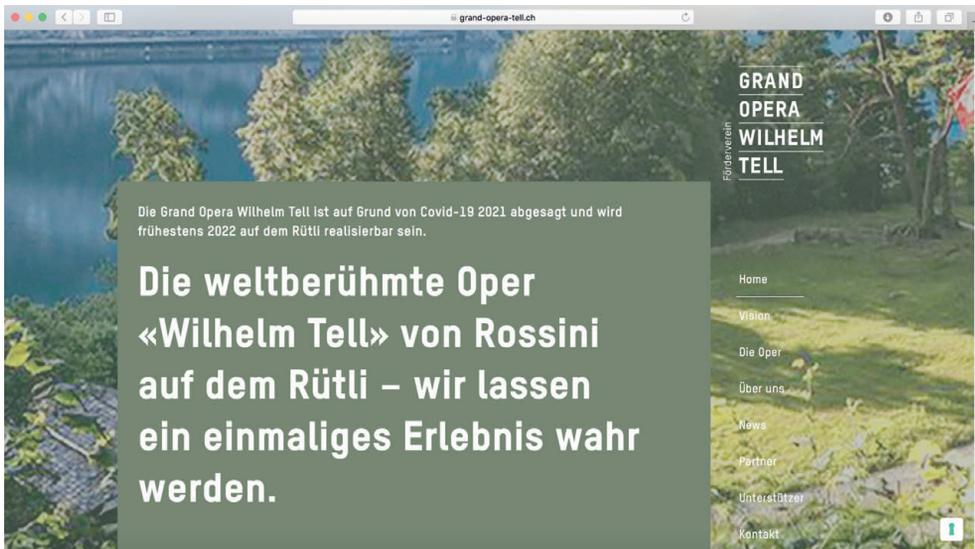


ABBILDUNG 1 Die Homepage des Fördervereins Grand Opera Wilhelm Tell (Screenshot)

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/Sb3m10fpYoI>.
- 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

u

u

7.

7.

7.

9.

NOTENBEISPIEL 1 Stückbeginn mit Wechsel zwischen Horn- und Trompetenruf

55

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

Flöte

55

mf

pizz.

p

7.

sempre simile

13.

3

3

3

3

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 Vokalisen 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

Wir wol - len wol - len wol - len wol - len wol - len

104 Klarinette *mp* *legato* *mf* *hervortretend*

f *p* *mp*

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 Rütlichswur 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.

232

Ja, der Mais, ja, der Mais, ja, der Mais mar-schert.

Ja, der Mais, ja, der Mais, ja, der Mais mar-schert.

Ja, der Mais, ja, der Mais, ja, der Mais mar-schert.

Ja, der Mais, ja, der Mais, ja, der Mais mar-schert.

Ja, der Mais, ja, der Mais, ja, der Mais mar-schert.

Ja, der Mais, ja, der Mais, ja, der Mais mar-schert.

Ja, der Mais, ja, der Mais, ja, der Mais mar-schert.

Ja, der Mais, ja, der Mais, ja, der Mais mar-schert.

232

fff *ff* *f* *mf*

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 »klangszenische Phantasmagorie« dereinst zum gebräuchlichen Modus künftiger Opernaufführungen.

Katelyn Rose King

Collectives Curating Myth. Festival Neue Musik Rümelingen and Its Curatorial Legacy

We are neither talking about the snail nor the big slug, in fact we are not talking about molluscs although we could learn a lot from them. We are talking about the snail-like spiral inside the human ear.¹

Landscape art – conceptual music – contemporary music Since 1990, Neue Musik Rümelingen has long been a festival hiding in plain sight within the European contemporary-music scene.² With most editions situated in the countryside surrounding Basel, Festival Rümelingen has become known for its innovative programming of classical-contemporary works as well as new music composed for landscapes, interactive happenings, community gatherings and theatrical situations. Perhaps the most remarkable aspect of Festival Rümelingen, however, is its curatorial practice. Since its inception, the festival has been programmed each year not by a single director but by a team of musician-composer-musicologists.³ The curation of festival editions involves both linking the natural landscape and music with audience participation and discourse. It seems that the festival takes a dual approach: on the one hand, curation is used to create collective experience during the festival, and on the other, a curation of discourse around the festival is created to generate and promote the collective identity that is formed from those experiences.

The first curatorial approach is embedded in active participation from the audience: the idea of music and musicking is collectively critiqued throughout the festival in events such as discussions with the artists or throughout structures of various group experience. This composite reflection during the festival initiates within the self and the senses. In her eloquent reflection on the festival's conceptual music and its position within the natural landscape, Ursula Brandstätter states that the countryside becomes "shaped by our senses", which are "stimulated by the compositions".⁴ She forms multiple theses about aesthetic landscape experience and concept music, citing the role of a linguistic

- ¹ Hans Wüthrich: *The Singing Snail. A Concept* (1979), Karlsruhe 2014, p. 7.
- ² For clarity, Neue Musik Rümelingen will henceforth be referred to as 'Festival Rümelingen'.
- ³ The trend of curatorial practice in new music festivals, which mimics the collection of artistic works under one exhibit theme in the visual-arts world, is a phenomenon that musicologist Brandon Farnsworth explores and is highlighted later in this paper.
- ⁴ "Konzept-Musik [regt] an, Landschaft ganzkörperlich mit allen Sinnen wahrzunehmen." Ursula Brandstätter: *Landschaft als Konzept. Konzept-Musik in der Landschaft am Beispiel des Festivals Rümelingen 2011*, in: *Ins Offene? Neue Musik und Natur*, ed. by Jörn Peter Hiekel, Mainz 2014 (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung, Darmstadt, Vol. 54), pp. 72–85, here p. 82. Translations by the present author if not otherwise indicated.

component, imagination, use of all senses, reflexivity and a synthesis of an “external reality (visual or acoustic)” and an “internal reality” within the self.⁵ The author furthers Barndstätter’s thesis of internal and external fusion within aesthetic landscape experience and concept music to include the cohesion of individual and collective experience within the realities that form during the performances.

Through the cohesion of internal and external experience within curated landscape art happenings at Festival Rümelingen, a community of knowledge around participation is built. Conventional views on listening, perceiving and even pragmatics like how and when to arrive at the events are collectively called into question. Why do we hear what we hear, and where? How does our own role shape our individual and group experience of the music? What reflections can be made before, during and after the events not only within ourselves but also together with the artists presenting? With the inaugural performance piece of the 1990 festival, Hans Wüthrich’s *The Singing Snail*, Festival Rümelingen proclaimed its mission for community exploration of extra-musical thought.

Regarding the curatorial efforts done in the off-season, it should be noted that the festival has generated a large resonance with publications and digital materials in comparison to its larger contemporary-music-festival counterparts. The curatorial team has carefully documented its artistic evolution over 30 years, and its identity can be clearly ascertained in all the published material surrounding the festival, which the team has, in large part, generated and collected itself. Thus, although the festival’s site- and time-specific happenings are not naturally conducive to documentation, the team has nevertheless managed to capture and preserve an image of Festival Rümelingen.

Journal and newspaper reviews, books, academic articles and word-of-mouth present the virgin festival-goer with a fantastical image of a festival. Some examples of extraordinary reviews and headlines include: “Rümelingen, a mecca of modern music”; “this evening was a synaesthetic synthesis of the arts of simply overwhelming effect”; “a musical pilgrimage”.⁶ In addition, the festival is highly promoted through personal recommendations from other artists and musicians, creating a ritualistic atmosphere around it similar to other contemporary-music festivals. Comparatively, Festival Rümelingen is unique in that it is still a well-kept secret: many professionals in the contemporary-music

5 “Wahrnehmung einer äußeren (visuellen oder akustischen Wirklichkeit und gleichzeitig Vorstellung von inneren Wirklichkeiten”. Ibid.

6 “Rümelingen, ein Mekka moderner Musik” (*Basellandschaftliche Zeitung*, 15 September 1992); “dieser Abend war ein synästhetisches Gesamtkunstwerk von schlichtweg überwältigender Wirkung” (Stephan Hoffmann for the *Stuttgart Nachrichten*, 27 August 2007); “Ein musikalischer Pilgerweg” (*Basler Zeitung*, 16 August 2010). All quotes found on the festival website archive of collected reviews, www.neue-musik-ruemlingen.ch/archiv-medienspiegel/; all weblinks in this article last consulted 22 July 2024.

scene are unaware of the festival or have never attended.⁷ Beyond the purely positive reviews,⁸ the oral and material discourse surrounding the festival gives a magical sense of perfection: the experiences here are otherworldly and spiritual. They go beyond virtuosic interpretation of musical scores to building a religious-like code of musical doing in nature that, in the European contemporary-music community, has gained mythical traction.

The year 2020 marked its 30-year anniversary and presented an ideal situation for a case study that would take a closer look at its past, present and future. A reconstruction of the festival's history will shed light on the characteristics of the curatorial practice at Festival Rümelingen. An examination of its physical and digital publications will formulate a self-image that not only brands the festival but also unites a community of followers outside of its annual edition. The second part of the paper concerns the relationship between the festival's self-image and its external image, with examinations of published materials as well as audience and team member testimonies collected by the author.

The collective making of meaning, memory and identity through active participation in reflective discourse should be further investigated within contemporary-music festivals. While it might be argued that every festival builds its own myth around its tradition, ritual and community, Festival Rümelingen has a particularly strong allegoric presentation. The creation and dissemination of a festival image, and in this case study that of Festival Rümelingen, can be examined side-by-side in a report on audience perception. This paper will argue that the various curatorial acts done by the programming team have identity-building effects, which are based on the tradition of experiencing the festival, or "doing Rümelingen". To uncover the art of myth behind the festival, it is imperative to begin by reconstructing its narrative as told by the curatorial team.

Reconstructing the story of Festival Rümelingen Festival Rümelingen began in 1990 at the centre of the eponymous small village. Located just 30 kilometres outside of Basel, it's no surprise that the town of Rümelingen found contemporary art, but how did contemporary art find Rümelingen? On a tour shortly before the festival's first edition in 1990, Swiss composer Daniel Ott was passing through the village and quickly found a strong interest in the current contemporary-music practices among its denizens. Together with the town

- 7 This is a statement based on the author's own personal inquiries within her contemporary music working environments since 2019.
- 8 Upon researching the festival, the author has found to date no mediocre or negative reviews of any edition. It is also worth noting that in the author's own experience of festival attendance as well as being a participant of the contemporary-music community, this magical hype around the festival was extracted through unofficial testimonies of fellow audience members and artists.

pastor Ado Müller and his wife Elsa Müller, Ott and his troupe founded the festival, which had its home base in and around the town church for many years thereafter.

In 1990, the festival's initial programming was used as a platform to provoke political discussion as well as musical dialogue. Inspired by social protests charging against pharmaceutical companies and nuclear power in the Basel area, as well as their subsequent manifestations in the arts and theatre scenes in the late 1980s, the act of bringing contemporary music and its dialogues outside Basel into the countryside became itself a political protest by Ott and his colleagues.⁹ The band of musicians and composer Ott were not only missionaries in spreading their provocative new music, but they were also seeking a place of refuge where they could create a neutral space in which to rediscover sound.¹⁰ Ott states that "Rümlingen sees itself less as a place of representation and more as a kind of laboratory: a place where sounds are researched and worked out to finally [...] enter into dialogue with the environment."¹¹ The laboratory Ott cites has become a melting pot of interdisciplinary experiments with contemporary-music and music theatre, landscape art, audience participation and more. While the organisers claim that integrating location – namely landscape and outdoor space – has always been a key curatorial goal, a look at the programming shows a clear growth in the importance of location as an element of the festival. The author points out two major shifts in the festival's timeline that begin to show the curatorial team's self-awareness of identity-building as well as functional economic adaptability.

In its early years, pre-composed works presented in the form of concerts in the town church and other community locales made up most of the programming. These concert pieces – many of which are now part of the contemporary-music canon – often placed relatively limited emphasis on the integration of landscape. In the following years, the curators experimented with expanding into performance locations outside the church and town hall in Rümlingen, adding happenings in Liestal and Gare du Nord in Basel, but it was in 2003 when a major shift with risky programming gave rise to the visionary curation that Festival Rümlingen is known for today. This edition involved a night hike,

- 9 Taken from an interview with Lydia Jeschke, conducted by the author on 20 November 2020. However, this period of violent protest in German-speaking Switzerland, and its representation within contemporary music, can be dated back to the "Opernhauskrawalle" (Opera house riots) in Zürich, 1980.
- 10 Historically, nature seems to be the perfect place of return for artistic peace and reflection. Brandstätter gives examples of this with reference to the Dada movement, Surrealism and "international situationists", see Brandstätter: *Landschaft als Konzept*, p. 73.
- 11 "Rümlingen versteht sich weniger als Repräsentationsort, sondern vielmehr als eine Art Laboratorium: ein Ort, wo Klänge recherchiert und ausgetüfelt werden, um schliesslich mit der Umgebung [...] in Dialog zu treten." Daniel Ott: *Festival Rümlingen 1990–2005*, in: *Geballte Gegenwart. Experiment Neue Musik Rümlingen*, ed. by Lydia Jeschke, Daniel Ott and Lukas Ott, Basel 2005, pp. 24 f., here p. 24.

and while “concert hikes” were nothing new to the festival, this was the first time that the public was given the opportunity to hike from 9 pm until 7 am the next morning and the first time that the programming team commissioned many composers to work in a collaborative and site-specific way. The festival team had doubted that this edition would attract much of an audience, but to date it was by far the most-attended with around 750 participants.¹² Since then, the festival programming has moved from previously composed music adapted or staged in a non-traditional setting to site-specific new music created for natural environments.

With the passing of Ado Müller in 2014 and the creation of the new-music and architecture biennale in Basel, *Zeiträume*, in 2015, a second major shift has slowly developed at Festival Rümelingen. Since Festival Rümelingen is no longer the only contemporary-music festival in the Basel area, the curatorial team has adapted the festival to their changing socio- and political environment. The last 15 years have seen increased geographical expansion with fewer editions centred around the village and church and more editions staged in open-air landscapes throughout Switzerland. Strategically, each year that *Zeiträume* takes place in Basel, Festival Rümelingen finds a different home base in Switzerland.

For their 30th anniversary in 2020, the festival edition *HauenSteinSchlag* featured composers and performers of a younger generation and included an exhibit of documentation and performance props from previous editions. The programming team curated an image of the festival’s past while also looking to the future. In 2022, the festival sought radical yet gradual change with the inclusion of a new curatorial team member, composer Andreas Eduardo Frank. The 2022 edition also involved a larger selection of up-and-coming artists and new artistic territory such as pure contemporary electronic performance.¹³

The town of Rümelingen provided the festival with a safe space where the experimental contemporary music of the late twentieth century could breathe. The discovery of what the surrounding landscape could offer was an added bonus. It seems that twenty-first-century music at the festival thrives through its interaction with nature through site-specific work, creating a symbiosis of environment, art and social encounter. This fluid symbiosis, which morphs with each festival location and theme, is curated by a collective in a method that is unique to Festival Rümelingen.

¹² Taken from an interview with Lydia Jeschke, conducted by the author on 20 November 2020.

¹³ The concert titled “Electric Sawdust” was an evening of pure live electronic music performance, a first for the festival that was initiated by Frank. The edition generally integrated more electronic elements than usual. See the full program online under www.neue-musik-ruemlingen.ch/festival-ruemlingen-2022/.

Curating collectively At a conceptual level, programming at Festival Rümelingen is similar to the curatorial approach to creating an exhibition in the world of visual art. Each edition is based on space, concept and dialogue rather than purely showcasing particular composers or genres of music. In his recent publication *Curating Contemporary Music Festivals*, Brandon Farnsworth dissects curatorial approaches to contemporary festival programming.¹⁴ Farnsworth notes the trend among many of the major German classical-contemporary music festivals toward a style of programming that focuses more on mediation of various music disciplines, their social critique and the artistic institutions where they traditionally exist. Important to the current case study are his clear findings on how the contemporary-music community in German-speaking Europe has developed a collective understanding of the term “curation”. Firstly, Farnsworth describes curation as a gateway to alternative approaches in music presentation and their subsequent reception:

“An observed emphasis on experiments with concert staging, creating alternatives to established forms, relationships between various forms of knowledge, and by extension often also political considerations, means that curating is connotated with a renewed emphasis on the relationship between contemporary music and society, and a break in some form with the status quo.”¹⁵

Secondly, Farnsworth suggests that music-festival curators critique the curatorial process in the world of visual arts for insight into best practices, notably mentioning the circumstance

“whereby a star curator turns the organization of the exhibition and its mediation into a quasi-artistic practice and as a form of authorship. [...] This is an acknowledgement of the potential for curatorial practice to turn into a new form of hierarchical control, where only the artistic vision at the top of the pyramid is permitted to realize their, as one put it, ‘megalomaniacal’ vision [...]”¹⁶

Festival Rümelingen is a rarity in the contemporary-music festival scene as its approach from the beginning has been based not on the singular, authoritarian vision of one or two programmers but on that of a team of curators. An additionally unique aspect to this collective approach is that the curatorial team has, for most of the festival’s lifetime, consisted of the same five people: Sylwia Zytynska, Marcus Weiss, Christian Dierstein, Lydia Jeschke and Daniel Ott.¹⁷ As with most music festivals, one might believe that

¹⁴ Brandon Farnsworth: *Curating Contemporary Music Festivals. A New Perspective on Music’s Mediation*, Bielefeld 2020, <https://doi.org/10.14361/9783839452431>.

¹⁵ *Ibid.*, p. 19.

¹⁶ *Ibid.*, p. 20.

¹⁷ It should be noted that Festival Rümelingen has had guests invited to the artistic direction team (for example editions 2007 or 2011), but the programming team remains the five aforementioned persons. The Swiss composer Wolfgang Heiniger was for a period of time (circa 2002–2006) an integral member of the programming team as well but has since been uninvolved with the festival organisation.

Daniel Ott, as a “founding father”, might be the face of the festival and have the final say when it comes to programming decisions, but from the beginning the team of five has been a harmonious collective with a non-hierarchical structure.¹⁸

While the team members also participate in performing and presenting their own compositions (albeit less frequently in the festival’s later years), a large part of their artistic involvement is dreaming up seemingly impossible concepts and realising them. The festival themes always begin with location and space. The team members come together, visit the sites and exchange initial ideas. Each edition is then delegated to two members who are particularly inspired to move forward with the year’s curation and who also oversee the practicality of the artistic visions. The rotation of roles and responsibilities allows the team members to spread the weight of obligations among themselves, keeping a balance of high-quality performance and experimentation throughout the years.¹⁹

Curation at Festival Rümelingen goes beyond an impressive teamwork that puts together concerts with reflective or politically charged themes. The collective curates experiences. The festival is seemingly designed to be attended in its entirety; even the journeys to the festival site(s) and back home are considered in the curatorial process, and as a participant, one indeed has the feeling that this one-of-a-kind experience is a sort of pilgrimage.²⁰ The curation practice at Festival Rümelingen not only includes performances but also many different types of activities that can be understood in this context as “musicking”:

- site-specific works and historical reflections made with, for and during pre-festival residencies and festival performances;
- workshops that engage youth in their typical social contexts (i. e. students from a grade school where the performances take place, young people from the village of Rümelingen or surrounding areas where performances take place, et cetera);
- passive audience participation in performances (guided concert hikes);
- active audience participation in performances (participation required as part of artistic work: thinking, moving, doing, et cetera);
- community meals; places for artists and audience to personally interact;
- round-table discussions, panels and lectures scheduled during the festival.²¹

Information gathered from festival archives, online under www.neue-musik-ruemlingen.ch/archiv-medienspiegel/.

18 Taken from an interview with Sylwia Zytynska, conducted by the author on 24 November 2020.

19 Taken from an interview with Lydia Jeschke, conducted by the author on 20 November 2020.

20 Curatorial information gathered here from the interview with Jeschke, 2020; comment on the feeling of festival attendance based on author’s own festival experience in 2020.

21 Information gathered from programmes in *Geballte Gegenwart* (2005) and festival archive, online under www.neue-musik-ruemlingen.ch/archiv-medienspiegel/.

The total experience of “doing Rümelingen” for participants, performers and curators begins with the aforementioned set of activities but is then followed by dialogue that naturally occurs through being together. The curators generate a space of mediation between inward listening and reflection through social situations that call upon participants to interact with one another.²² Farnsworth states: “Curatorial practices in music are thus argued to be ones that understand the setting of a specific frame for a musical event as itself an expressive and often critical act.”²³ At Festival Rümelingen, the curators transform the natural landscape into a setting for music critique. The discussions during the festival become an open group investigation into the projects presented, a key objective that is considered during every stage of planning. Initial sparks of dialogue are provoked and often expand into multiple layers of reflection within the contemporary-music academic and community networks.

Curating discourse The author has thus far argued that Festival Rümelingen acts as an oasis for contemporary thought in a natural landscape, but what else makes the festival ripe as a centre for dialogue? Daniel Ott notes:

“Rümelingen, predestined by its peripheral geographical location (i. e., you can’t easily get away again), sees itself as a place of debate, where the most diverse artistic and social designs and approaches are debated.”²⁴

The art of pilgrimage to the festival means that the audience must agree to participate in a fully immersive experience, to go “all in”. This means that, from the initial journey there to the journey back home, the interaction with other participants naturally sparks meeting, conversation, dialogue and reflection, which ultimately results in the construction of a community. In his essay in *Geballte Gegenwart*, Thomas Gartmann draws another conclusion about the festival’s rural location: he reminds us that there is strength in belonging not to the centre but to the edges and that change really happens on the periphery. He also states that “the periphery has the advantage of tranquillity. Here you have the peace to devote yourself completely to things.”²⁵ The tranquillity that the parti-

22 In the author’s own attendance of the 2020 edition, participants were placed into groups and told to stick together, deciding their own timing of the concert-performance hike.

23 Farnsworth: *Curating Contemporary Music Festivals*, p. 12.

24 “Rümelingen, prädestiniert durch die periphere geografische Lage (das heisst, man kommt nicht so leicht wieder weg), versteht sich als Ort der Auseinandersetzung, wo über die unterschiedlichsten künstlerischen und gesellschaftlichen Entwürfe und Ansätze debattiert wird.” Ott: *Festival Rümelingen 1990–2005*, p. 25.

25 “Die Peripherie hat den Vorteil der Beschaulichkeit. Hier hat man die Ruhe, sich den Dingen ganz zu widmen.” Thomas Gartmann: *Rümelingen und die Welt hinter den Hügeln*, in: *Geballte Gegenwart*, pp. 111–113, here p. 111. Gartmann gives reference to Ludwig Hohl: *Von den hereinbrechenden Rändern*, Frankfurt a. M. 1986.

cipants experience in the natural settings, what Gartmann observes, is precisely that which creates a magical atmosphere ripe for what Ott states above as an excursion for discourse in music.

The remoteness in nature that makes the festival so unique is also a limiting factor for the audience. For those who are not able to make it to the festival location to experience it first-hand, the curators have found a perfect solution: self-published documents relating to festival activities. Print publications such as books and programme-like booklets and digital publications such as a dedicated webpage for online archival material (web-links and photos) and a video documentation series are all efforts in branding the festival, but the curators also collect these materials in order to create conversation during the off-season. As a result of these publications, the debates and discussion that were sparked during the festival have been carried over into long-term, academic discourses that reach a broader public. This layer of curatorial creation is an important aspect in creating the festival's image; thus, the author will explore the five print publications and online media produced by the festival in order to highlight aspects of curated discourse and self-image building patterns.

Print publications – programme books and encyclopaedias Inspired by the format of the encyclopaedia, the curators at Festival Rümelingen create a striking image of the festival, concretising what tradition at Festival Rümelingen means through a collection of texts, photos and audio recordings. This first publication, *Geballte Gegenwart. Experiment Neue Musik Rümelingen*, does not have a typical encyclopaedic structure but is instead a compilation from festival years 1990–2004, providing all the information there is to know about Festival Rümelingen.²⁶ This hard-cover book containing 234 pages and 2 CDs was published in 2005 by editors Daniel Ott, his brother Lukas Ott, and festival dramaturge Lydia Jeschke. The main content of the book consists of essays by various composers, performers and musicologists connected with the festival. The first essays by Jeschke and Ott build a narrative of the festival and are to date the primary sources of information on the festival's foundation.²⁷

Unique to this publication is its dedication to a multi-modal function and presentation. The curators attempt to teach the reader through various modes about what “doing Rümelingen” entails. The book experiments with essay formats, interviews and documentation of artistic processes including email and letter correspondence as well as score sketches. The publication contains a plethora of photos showing experiments with

26 *Geballte Gegenwart*, Basel 2005.

27 See Lydia Jeschke: *Geballte Gegenwart*, in: *Geballte Gegenwart*, pp. 22 f., and Ott: *Festival Rümelingen 1990–2005*, p. 24 f.

people, nature, music-making and theatre; where words may fail to capture certain aspects of the Festival Rümelingen experience, the images supplement the writings. The book also contains a short historical timeline of the village itself and a descriptive timeline of each festival edition through 2004 with exact program details of all performances.²⁸ The final sections of the book include indexes of the articles in the book as well as the works performed at the festival, autobiographies of contributing essay authors, commentary on the included CD recordings, and a personnel register showing the array of notable composers involved with the festival. This artist register is a particularly unique feature to the book as it lists in index format not only persons directly related to the festival or the authors of the book but also “erwähnte Personen” (mentioned persons).²⁹ Notable names such as “David Tudor”, “Andy Warhol” and “Kurt Weill” appear alongside composers and other authors affiliated with the festival even though these artists never attended the festival nor were their works ever performed; they receive this special mention for being key figures in the publication’s essays. This index goes beyond its usual function to serve as a curated listing of important figures of contemporary art in the postmodern era. The curators compiled all these various parts of the first Festival Rümelingen publication to enable an understanding of the many layers of interaction and artistic representation that occur during this time- and site-specific festival. The festival’s second publication, *Drinne vor Ort*, which covers the 2011 edition, is a collection of concept pieces for mind and body designed to serve as an “audio book”.³⁰ In this edition, all the music was generated in the participants’ imagination, prompted by texts composed for certain locations along a hiking route. Because the music for this edition was not performed live or in a physical sense, this publication makes it possible to re-create the 2011 festival at any time; in this context, the festival team found an impressive way to create a musical experience accessible to anyone outside of the festival. The book acts as an impetus for a discourse about transforming text into an imaginative experience, the interpretation of which will change over time with new generations of participants.

In 2013 with *Ton & Tal*, the festival publication was an integral element in performance as it served as both programme notes and as a map that guided the audience on a large trek throughout major areas in Switzerland.³¹ The landscape in and around Rümelingen is highly valued by the curators, as both publications, *Drinne vor Ort* and *Ton & Tal*, attempt to draw visualisations to the spatial aspects of their infamous “hike

28 Ibid., pp. 155–193.

29 Ibid., p. 212.

30 *Drinne vor Ort. 4 Landschaften, 4 Jahreszeiten, 4 Wege*, ed. by Thomas Meyer and Lydia Jeschke, Saarbrücken 2011.

31 *Ton & Tal, Valli & Intervalli. Eine Expedition*, ed. by Lydia Jeschke, Liestal 2013.

concerts” established in the first artistic shift after 2003. The display of Festival Rümelingen’s aesthetic niche of concept and experimental music in nature can be further examined in their second encyclopaedic volume, *Der Ball rollt weiter ... Festival Rümelingen 2005–2020*.³²

In celebration of the festival’s 30-year anniversary in 2020, *Der Ball rollt weiter* is a recollection of the 15 years following *Geballte Gegenwart*’s release. In contrast to the first volume, this second volume is more simply organised in a chronological format in which each festival from 2005–2020 is represented by a short programme description and photos. At the end of the book, there is a timeline of the programmes from each year in detail, providing insight into how the festival evolved after the first shift. The programming team appears to dream bigger over time, with artistic visions of marathon, overnight concert hikes, journeys across Switzerland, and risky (prone to “fail”) digital and industrial installations placed within nature. The publication also shows increasing audience interaction. Performances aimed at children and youth participation increased over time as did the number of journey-based performances that required the audience to create their own sounds and individual experiences.

The festival’s most recent publication, *Ich sitze da, als wäre ich nicht vorhanden. Robert Walser und die Musik*, is the programme book that accompanied the 2021 festival based on the work of Swiss writer Robert Walser.³³ The festival was combined with the Robert Walser Annual Symposium, marking the first time that Festival Rümelingen integrated an academic conference into its curatorial art. This publication contains the libretti from pieces performed at the festival, inspired texts by Walser, drawings, programme notes and lecture texts. Like all previous publications, this Robert Walser musical reader was created not just for the 2021 festival but to serve as an inspirational and informational booklet for future readers as well.

Central to all of Festival Rümelingen’s physical publications is the artistic aspect. The books seem to be musical works that, in attempting to capture a festival edition or set of editions, are in fact timeless ways of musicking that keep the festival alive between its performances and happenings. A narrative of the festival’s tradition can be outlined by reviewing the physical publications. From its inception as a nuclear community in a small-town church to the expansion of the festival across urban areas and landscapes all over Switzerland, the curators at Festival Rümelingen have found multi-modal ways to teach a wider audience about the essence of the festival, which can be reduced to two

32 *Der Ball rollt weiter ... Festival Rümelingen 2005–2020*, ed. by Lydia Jeschke, Rümelingen 2020.

33 *Ich sitze da, als wäre ich nicht vorhanden. Robert Walser und die Musik*, ed. by Lydia Jeschke, Rümelingen 2021.

threads – communal sound experience in nature and reflective discourse. The festival team has also used digital forms of media to brand and disseminate its self-image.

Digital publications – online archive and video documentation Using the typographical branding established over the years through marketing and physical publications, the curators have created a festival Internet homepage that has become a centre of discourse, functioning not only as a source of up-to-date information about coming editions but also serving as an archive.³⁴ On the website, the team has included the online archive reviews, photos, links to previous edition webpages, videos, radio and tv media presentations and even closing reports. This anthology in cyberspace embraces the digital world, but what do the curators publish within this space, and how does the website’s design and contents reflect the festival’s self-image?

The following content presented on the website is an “impressions” page from the previous year.³⁵ The page features photos of the performances and festival happenings in addition to audio clips from local radio stations and video footage. The website includes the 2023 interview that the curators gave on the TV station TVP World, but most of the video content consists of a series of clips entitled “Impressionen” (impressions) that provide footage of the edition’s concerts and happenings. While it is not uncommon for a festival to document its events with videos that might act as trailers for the upcoming days or documentation for funding support, the videos created by Festival Rümelingen are works of art, adding another layer of experience to the time- and site-specific works presented at the festival.

This artistic presentation of the documentation of the site-specific pieces can be seen, for example, in the impression videos from 2016 and 2019.³⁶ A comparison of the style of documentation of the same piece, *con sordino* by Peter Conradin Zumthor, performed in 2016 and again in 2019, can give us a clear impression of how the festival team has grown in the creation of the festival image. Listed as the first official video documentation of the festival in their online archive, the impressions video from 2016 opens with a view of the town church, footage of participants arriving and a welcoming speech from Jeschke.³⁷ This 30-second introduction leads to documentation of selected works, which

34 See www.neue-musik-ruemlingen.ch/archiv-medienspiegel.

35 At the time of publication, this is the impressions page for the 2023 edition: www.neue-musik-ruemlingen.ch/impressionen-2023.

36 See Festival Rümelingen: Festival Rümelingen 2016 [Video], online under <https://player.vimeo.com/video/198077543>, and Festival Rümelingen: Festival Rümelingen 2019, Impressionen, online under <https://player.vimeo.com/video/375952622>. The reader can also access these links through the festival’s online archive under www.neue-musik-ruemlingen.ch/archiv-medienspiegel/.

37 Festival Rümelingen: Festival Rümelingen 2016, 0:00–0:33.

are presented in what the author assumes is their chronological placement during the festival. The first work presented, *Klingel Ringel Rum* by Dominik Dolega, shows a group of children performing a work with different types of bells under the direction of a conductor. The piece is set outside on a large sports ground with the audience dispersed all around. A 15-second clip from Zumthor's *con sordino* follows, featuring the sound of church bells as a sort of soundtrack for the audience walking to the next performance. This short interlude-like snippet of Zumthor's piece is overlapped by a clip of the next work, *Belltree (for David Gunn)* by Heike Liss. The two works were both written for the church of Rümelingen. Totalling 2 minutes and 26 seconds, this first section of the 2016 video documentation already points to an emphasis on the Rümelingen landscape and a sense of community that is created there. In the following years, the festival team will go to greater lengths to develop this image and to improve the quality of these video documentaries.

Compared with the 2016 impression video, the 2019 impression video takes more time to showcase a sense of reflection and ambiguity about the festival as well as its natural setting. The video begins with either a sunset or sunrise behind a field with a woman's voice reciting a poetic text in German. The scenery coupled with the language of poetry gives a mystical impression. The following scene fades in with church bells – Zumthor's *con sordino* – and a view of what we assume to be a Rümelingen field and forest landscape that coincides with the end of the speaker's text: "... und die Wiese wird weit" (... and the meadow becomes vast).³⁸ Next, the word "Innland" (a play on words with inland, or interior, and the Inn river) is superimposed over a picture of landscape which we assume is the festival location. The following section is devoted to the sounds of the church bells, superimposed over visuals of a beautiful countryside, people wandering, gathering and exploring, and sounds of wind instruments with a view into the bell tower of the church.³⁹ This opening to the documentary, lasting around two minutes, is an amplification of the festival image that the curators began presenting in 2016: a festival centred around a rural community, engaging with its audience and activating the surrounding nature through contemporary sound. Curiously, this edition was not located in Rümelingen but in the Engadin region bordering the Tirol region of Austria, and in cooperation with Festival Klangspuren Schwaz. The representation of Zumthor's piece in the documentation was not at the central church in Rümelingen, but at a comparatively similar church and town in Lavin. Without taking a closer look at the programming locations, a short view of the documentation would seem to continue to highlight Festival Rümelingen's relevance to the Rümelingen landscape.

38 Festival Rümelingen: *Festival Rümelingen 2019, Impressionen*, 0:00–0:43.

39 *Ibid.*, 0:43–1:55.

What the video documentation seems to establish as “doing Rümelingen” is further attested in the journalistic reception of the festival. The online archive contains a collection of press reviews.⁴⁰ Among the newspaper and journal articles collected by the festival team, however, is a striking lack of mediocre or poor reviews, which raises questions as to how representative these reviews are. The author used other research portals in an effort to find reviews not included in the Festival Rümelingen archive and concluded that the festival does not in fact omit any mediocre or less-than-great reviews; it appears that these reviews simply do not exist. This author argues that the fantastical image of Festival Rümelingen is not only an image produced by the curators but also a collective act that includes the journalists, academics, and publishing institutions taking part in forming and telling the tradition of “doing Rümelingen”. The communal aspect of the festival and the self-image cultivated and affirmed by the curators and reception leads to the final element of this case study: the audience-participants and their own interpretation of the festival.

“Doing Rümelingen” – extracting an external image The author has thus far traced the tradition of what Festival Rümelingen curators have bound together as the tradition of “doing Rümelingen”: a multiple-day commitment to experiencing contemporary music through concerts and social events within the context of a natural landscape. Festival Rümelingen originally pledged to its village location, through a promotion of its strong ties to the greater Rümelingen area. Due to the festival’s strong social aspect, the curated self-image of Festival Rümelingen can be likened to a curated self-identity.

Heike Delitz’s assessment of Niklas Luhmann’s social systems theory,⁴¹ in particular the self-description in groups, clarifies how a group identity may emerge within Festival Rümelingen:

“Thus, groups constitutively have a ‘constructed outer boundary’; also central is the ‘reintroduction of the differentiation into communication [...], which leads to the formation of a communication structure that is differentiated from the environment’: to the communication of a ‘generalised group identity’, which mainly consists of the ‘condensate of experiences from the system’s past’. ‘Once such a thematic core of the group is established, the social system group gains its own life’ (Fuhse 2001: 5f.). The goal is to keep the group from ‘falling apart’. To do so, it must ‘trace its outer boundary from time to time’, form its own symbolic media, etc. (ibid. 10).”⁴²

40 Titled “Presse”, www.neue-musik-ruemlingen.ch/archiv-medienspiegel/.

41 Niklas Luhmann’s “Social Systems Theory” (SST) has been integral in redefining sociology’s understanding of how humans form communities or govern themselves, particularly emphasising that communication, instead of the people themselves, create the social systems that we function in. Delitz specifically refers in her work to Luhmann’s *Die Gesellschaft der Gesellschaft* (Frankfurt a. M. 1997).

42 “So haben Gruppen konstitutiv eine ‘konstruierte Außengrenze’; zentral ist ebenso das ‘Wiedereinführen der Unterscheidung in die Kommunikation [...], was zur Herausbildung einer von der Umwelt

Luhmann's SST is certainly applicable to all festivals, as any festival might aspire to identify itself and then promote its worth to the public, but Festival Rümelingen seems to go further in moulding an identity, in particular with respect to its location and its people (inhabitants of Rümelingen, non-presenting audience members and the artistic community the festival invites to perform). After establishing its historical roots (bringing contemporary music to a nontraditional performance environment as a political act) and periodically tracing its outer boundaries (discovering the success of the nature-hike concerts and commissions of dedicated landscape art pieces as well as adapting the festival location to avoid competition with other events in the area), the "social system" to which Delitz refers has taken on a life of its own at Festival Rümelingen, outside of the curators' control.

The image of the festival curated by the team is, in a sense, an external image: it is an image that what the "insiders" which organise and plan the editions, portray to the world and promote. How is this image then perceived and understood by its audience, or the "outsiders"? In order to assess the reception of the festival's image, the present author conducted a number of interviews in 2020.⁴³ A total of 17 participants with a variety of connections to the festival (none of whom were directly involved in designing or organising it) were selected: volunteers, performers from the 2020 edition, student alumni musicians from Basel and many audience members all with varying ranges of festival experience. An analysis of the interview transcripts of these so-called "outsider" perspectives revealed intriguing connecting themes.

Each interview was conducted with the same questionnaire. When asked how the interviewee saw the relationship between the festival and the townspeople of Rümelingen, two camps of juxtaposing opinions formed: those who believe the festival to be strongly connected to the inhabitants of Rümelingen and those who believe that the festival had outgrown its "small-town" status. It is interesting to note the generational demographic gap that corresponds to these two perspectives. Long-time supporters and Rümelingen inhabitants understood that the festival had changed over its lifetime and was no longer bound to its original location at the village church. Those of a more recent generation (with little to no experience with the festival) seemed to be heavily influenced by the

unterschiedenen Kommunikationsstruktur führt': zur Kommunikation einer 'generalisierten Gruppenidentität', die vor allem im 'Kondensat von Erfahrungen aus der Vergangenheit des Systems' besteht. 'Ist einmal ein solcher thematischer Kern der Gruppe etabliert, so gewinnt das Sozialsystem Gruppe sein Eigenleben' (Fuhse 2001: 5 f.). Das Ziel besteht darin, die Gruppe vor dem 'Auseinanderfallen zu bewahren'. Sie muss dazu 'von Zeit zu Zeit ihre Außengrenze nachzeichnen', bildet eigene symbolische Medien aus usw. (ebd. 10)." Heike Delitz: *Kollektive Identitäten*, Bielefeld 2018, pp. 116 f.

⁴³ Unofficial interviews were conducted in August of 2020 in Läuelfingen, Switzerland. They remain unpublished and are in the present author's archive.

curated image and branding, sticking to the notion that the festival is exclusively associated with the location of Rümelingen.

This question of relationality between the festival's content and its location brought an unprompted tendency into every interview: the terms "elite", "exclusive" and "private" came into spontaneous discussion. Whether used to describe the festival curation in a positive way or to relay complaints of elitist programming, when asked by the author to elaborate on their comments, the interviews turned into provocative and controversial discussions about how the art presented engaged with or excluded the people of Rümelingen.

When asked about what edition or performance remained in the memories of the interviewee, a second and astounding tendency arose, connecting all interviews: music, or sound, was rarely mentioned at all. The term "music" was not often used in the interviewee responses, and even music-related terms were largely absent from the conversation. The experiences, memories and descriptions of what the interviewees thought the festival embodied were strongly related to the atmosphere, social contact and the broader view of "art" that the festival consistently offered.

The aforementioned tendencies in these dialogues with "outsider" perspectives suggest that the festival image among those not directly involved with designing or planning the festival is not strongly connected to the musical aspect of "doing Rümelingen". The interviews also provided perspective on how inclusions and exclusion shape the experience of "doing Rümelingen", and the author argues that these two notions are the source of the seemingly mythical nature of Festival Rümelingen.

Inclusive and exclusive? Using ambiguity to keep discourse – and myth – alive Based on the interview analyses, the concept of exclusion at Festival Rümelingen will be highlighted and dissected from varying perspectives of both "outsiders" and "insiders". For the festival team, the goal is not at all to be exclusive but rather to integrate as many people as possible from the local landscape as well as their contemporary-music community fanbase.⁴⁴ On the other hand, testimonies from younger generations of audience members and performing artists suggest that the economic barriers – costly ticket prices coupled with the traveling expenses to performance locations – create an impression that the festival is exclusionary.⁴⁵ For some long-time supporters from the town, the festival's intellectual and provocative programming invites elitism into the festival experience: who understands the concepts behind the pieces and themes, and who might be challenged? Yet

44 Interviews with Jeschke and Zytynska, 2020.

45 Taken from interviews conducted, Läufelfingen, August 2020. Participants remain anonymous. Archived by the author.

other respondents described the festival programming as relatively simple yet fascinating concepts that require no specialised knowledge or training to be enjoyed. The aforementioned testimonies from participants without insider-knowledge reveal an ambiguous perception of Festival Rümelingen, one that does not exactly coincide with the narratives told by the curatorial team. Two further perspectives from persons who have drifted between “insiders” and “outsiders” will conclude the author’s external assessment of Festival Rümelingen’s self-image.

As a co-founder of the festival with Daniel and Lukas Ott, Niggi Ullrich, a former cultural commissioner for the Basel region, gives a different perspective of exclusivity at Festival Rümelingen:

“I have said nothing about elite but described the festival as exclusive. Of course, it was exclusive in the beginning. We were a few people who organised and performed, and the audience then grew very slowly, a mix of people from the village who knew the Ott brothers or who knew the Ott troupe. [...] The stagings at Festival Rümelingen were anything but exclusive or elitist; on the contrary, the elitist is more a matter for the music academy or the concert hall.”⁴⁶

Ullrich attests that, in fact, the curatorial team considered Festival Rümelingen as a protest of elitism as it brought contemporary music away from its “high-art” niche community in the city and into a rural setting and different mindset. Although the curatorial team fought to break out of the classical contemporary elitist setting within urban Basel, perhaps they only displaced their own form of exclusive musicking to the countryside?

In Christoph Merki’s overview of different specialties in the music scenes of Switzerland in 2009, Thomas Meyer writes a journalistic critique of the Festival Rümelingen story, still one of the only reflective pieces written about the festival to date. Meyer describes the uniqueness of the festival with a view on exclusivity through the lens of the festival’s public relations campaigns. Meyer writes:

“Rümelingen is perhaps an eternal insider tip. Maybe that’s what makes it so charming. People know each other, they meet each other, especially when they are performing themselves. As always with such occasions. Some visitors felt that it was too insider-y. How much does the festival seek publicity, how far does it want to remain an insider tip? Compared to other festivals, the PR machinery is not running at full speed. No concessions are made to attract a huge audience.”⁴⁷

46 Interview with Niggi Ullrich, conducted by Leo Dick and the present author, Zoom, 30 November 2020.

47 “Rümelingen ist vielleicht ein ewiger Geheimtipp. Vielleicht macht gerade das den Charme aus. Man kennt sich, man trifft sich, vor allem wenn man selber aufgeführt wird oder aufführt. Wie immer bei solchen Gelegenheiten. Manche Besucher/innen empfanden das auch schon als zu insiderhaft. Wie stark sucht das Festival die Öffentlichkeit, wie weit möchte es ein Insidertipp bleiben? Die PR-Maschinerie läuft im Vergleich zu anderen Festivals nicht auf Hochtouren. Man macht keine Zugeständ-

According to the curatorial team, the festival aims to reach as many people as possible, but for indoor performances at more traditional locations such as the church in Rümelingen, ticket sales are limited by capacity.⁴⁸ With varying spaces, themes and performers involved each year, the team is quite aware that while they will always keep their nucleus of festival followers, the editions bring in different artistic and social communities depending on their curatorial focus. What might seem “insider-like” is the festival’s aim at particular sectors of the arts as well as a thriving connection to their core fanbase, which comprises the inhabitants of Rümelingen and its surrounding area as well as the Germanic contemporary-music community. A continual shift in concept and location programming combined with a discourse-sparking festival environment allows the image of the festival to remain simultaneously branded and ambiguous. Never fully describable or predictable, Festival Rümelingen keeps its narrative on tradition – and therefore its own mythical tale – animate and growing.

Conclusion: festivals thrive on their mythical tales and collective reenactments Festival Rümelingen began as a festival focused on creating resonance on an intimate level, away from the urban mindset and setting. In its first life, the festival became a museum for contemporary music from the late twentieth century. In its second life, music in the twenty-first century is taken to work with nature and its audience is reminded of our artistic existence and reflection within it.

The programming team at Festival Rümelingen is exceptionally skilled in curation, and the need to preserve the music of its earlier years has evolved into championing music of the younger generation. As part of the effort to “brand” the festival, the curatorial team has woven written, recorded and visual accounts of all the different artistic happenings into publications and a website that captures an image of what they believe Festival Rümelingen represents. For over 30 years, the editing/publishing team has kept a consistent house style for their publications, both physical and digital, which has contributed to the festival’s branding. The published materials at Festival Rümelingen resemble programme booklets made by art museums for exhibits and illustrate that the curatorial team finds the integration of other art forms – in this case, visual and literary – to be a vital element in their understanding of musicking. In addition, the festival team has aimed to generate discourse within the academic community. Curation at Festival Rümelingen is

nisse, um ein riesiges Publikum anzulocken.” Thomas Meyer: *Neue Musik. Heimkehr zur Neuen Musik*, in: *Musikszene Schweiz. Begegnungen mit Menschen und Orten*, ed. by Christoph Merki, Zürich 2009, pp. 292–315, here p. 309.

48 Interview with Lydia Jeschke, November 2020.

much more than concert programming: it includes the unification of time, site, landscape, art forms, social gatherings and discourse.

The image of the festival created by the curatorial team goes beyond normative branding schemes because the material generated and promoted to its audience greatly impacts the audience members' experience. Additionally, during the festival the programmers often like to call upon their audience members' inner listening and imaginations, asking them to reflect on sound, surroundings, nature, politics themselves, sparking a discourse within each individual as well as with their fellow audience members, the artists and the festival team. The active and participatory elements mean a rite of passage or initiation occurs and binds the audience into a collective identity for that given moment in time. Added interviews conducted by the author give this case study an insight into the interpretation of the festival image, highlighting a festival that is exclusive yet inclusive, elite yet quite literally down to earth. Terms like "eternal", "elite", "exclusive", "insider-like" as well as notions of "experimental landscape art", "laboratory for sound" and "art at the periphery" ultimately build a collective image and understanding of the festival's representation. Shades of ambiguity, resulting from the binary ideas in the audience testimonies, allow the festival to maintain a secret status while keeping up to date in artistic quality and experimentation.

Festival Rümelingen can be seen as one large-scale, site-specific work that is curated anew each year yet narrates a singular myth: the tradition of "doing Rümelingen". The myth is kept alive by both insiders and outsiders, younger and older generations as well as those who initiated the tradition more than 30 years ago. Festival Rümelingen is certainly no fictional tale but a story that wants to be re-staged, re-embodied and performed for many years to come and can be utilised as a model for other festivals that want to adapt their traditional roots. To be analysed and further critiqued, research projects concerned with discourse-analytical approaches to festival community storytelling would provide more holistic views to current states of other contemporary-music festivals.

Gabrielle Weber

Zeitgenössische Musik und Fernsehen – ein schwieriges Verhältnis.

Elitäre Kunst trifft Massenmedium am Tonkünstlerfest in Lugano 1981

Lässt sich zeitgenössische Musik, Musik der klassischen Avantgarde, einem großen Publikum am Fernsehen nahebringen? Wie ergänzen oder beeinflussen sich Musik und Bild, und worin könnte das Potenzial ihrer Verbindung liegen?

Seit Aufkommen des Massenmediums Fernsehen befassten sich mit diesen Fragen sowohl die nationalen europäischen Fernsehsender, die innerhalb ihres kulturellen Bildungsauftrages auch (zeitgenössische) Musik abzudecken hatten, als auch die Komponierenden, die dem Fernsehen als Medium zur Verbreitung ihres Schaffens allerdings sehr unterschiedlich begegneten, es entweder demonstrativ ignorierten, bewusst ablehnten oder erwartungsfroh begrüßten.

Eine gemeinsame Erörterung und Annäherung versprach die Tagung »Musik und Fernsehen« 1981 in Lugano, veranstaltet vom Schweizerischen Tonkünstlerverein (STV) und der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft (SRG).¹ Am Symposium im Rahmen des Tonkünstlerfests, einer alljährlich stattfindenden Zusammenkunft des STV mit zahlreichen Konzerten und Uraufführungen, wurde die Darstellung von Musik im Massenmedium TV von Musikschaffenden sowie Fernsehregisseuren und -produzenten² diskutiert. In der Einladung zur Tagung schreibt der STV:

»Das Thema der Veranstaltung wird diesmal ›Musik am Fernsehen‹ sein. Es wird in einem Seminar mit videomagnetischen Beispielen behandelt, das sowohl Musikern wie Fernsehschaffenden offenstehen soll, damit gemeinsame Probleme diskutiert werden können.«³

Die Tagung wurde zum Schlüsselmoment in der Begegnung zweier wichtiger Schweizer Institutionen, die das Bild des Schweizer zeitgenössischen Musikschaffens für eine größere Öffentlichkeit im In- und Ausland wesentlich prägten.

- 1 Die 1931 gegründete Schweizerische Rundspruchgesellschaft (SRG) wurde 1960 umbenannt in Schweizerische Radio- und Fernsehgesellschaft (SRG).
- 2 Da an der Tagung ausschließlich Männer zu Wort kamen, kommt im Beitrag die männliche Form zur Anwendung.
- 3 Carlo Florindo Semini [Präsident des Organisationskomitees des STV]: Einladungsschreiben vom 15. April 1981 (Bibliothèque cantonale et universitaire Lausanne/Archives musicales, Archiv des Schweizerischen Tonkünstlervereins STV [frz. Fonds ASM], Signatur: ASM-B-2-III. Im Folgenden werden die Archivalien des STV nur noch durch die jeweiligen Signaturen, beginnend mit »ASM-«, ergänzt. Bezeichnen die Signaturen Dossiers, wird dies mit der Präposition »in« angezeigt).

Die Hinwendung zum Fernsehen war einer ein paar Jahre früher im Vorstand des STV beschlossenen »Öffnung« zu verdanken. Um dem Vorwurf zu begegnen, elitär zu sein, sollten mehrere thematisch breit ausgerichtete Tonkünstlerfeste initiiert werden. Entsprechend wurde in der Einleitung zum Luganeser Festivalprogramm der »Übergang von einem elitären zu einem Massen-Ereignis« als Movens der Veranstaltung betont.⁴

Der Rezensent des Zürcher Tages-Anzeigers diagnostizierte in diesem Zusammenhang: »[M]it dem Fragenkomplex ›Musik und Fernsehen‹ [hatte man] der Veranstaltung durchaus wieder eine thematische Ausrichtung zu geben versucht, die den Verein von seiner vielerorts mit Besorgnis registrierten geistigen Isolation wegführen könnte.«⁵

Wie stellte sich nun das Verhältnis der beiden Akteure im Jahr 1981 dar, wo sah man Probleme, wo verortete man Potenzial? Welches waren Desiderate des STV und welchen strukturellen und politischen Zwängen unterlag das nationale Medienhaus? Und letztendlich: Was für ein Bild der Musikavantgarde wurde 1981 am Schweizer Fernsehen präsentiert und wie ordnete sich dieses Bild in den internationalen Kontext und den Veränderungsprozess des Massenmediums ein?

In meinem Beitrag nehme ich anhand der unterschiedlichen Positionen, die an der Tagung ersichtlich wurden, sowie deren Diskussion eine Einordnung vor. Meine Untersuchung basiert auf dem in Lugano präsentierten Filmmaterial sowie auf dem Filmarchiv der SRG, dem umfangreichen Pressespiegel zur Tagung, noch unveröffentlichten Dokumenten des STV und strukturierten Zeitzeugeninterviews.

tv als Leitmedium – gesellschaftliche und ästhetische Implikationen TV-Geräte waren seit Ende der sechziger Jahre in vielen Haushalten vorhanden und bildeten oft den Mittelpunkt des gemeinsamen Lebens. 1968, bei Aufschaltung des Farbfernsehens in der Schweiz, waren bereits über eine Million Fernseher angemeldet.⁶ In der SRG-Konzeption waren seit der Gründung der Gesellschaft 1931 als verbindliche Themenbereiche nebst Information auch Kultur und Unterhaltung festgeschrieben.⁷ Einhergehend mit technologischer Innovation, die nebst der Verbesserung der Bildqualität qualitativ

- 4 Carlo Florindo Semini: Willkommen! [Einführungstext], in: Programmheft zur Tagung 1981 (in: ASM P-2-10).
- 5 Konrad Rudolf Lienert: »Öffnung« im Programm – und in Wirklichkeit? 82. Schweizerisches Tonkünstlerfest in Lugano, in: Tages-Anzeiger vom 2. Juni 1981, S. 25 (Kopie in: ASM B-112).
- 6 Ursula Ganz-Blättler/Theo Mäusli: Fernsehen, in: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS) Online, Version vom 31. März 2016, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/010986/2016-03-31/> (letzter Zugriff auf alle Links in diesem Beitrag am 22. Juli 2024).
- 7 Edzard Schade: Schweizerische Radio- und Fernsehgesellschaft (SRG), in: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS) Online, Version vom 21. Februar 2018, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/010482/2018-02-21/>.



ABBILDUNG 1 Das Titelbild des Programmhefts zur Tagung 1981 zeigt als Grafik einen Fernsehapparat, überlagert von elektrischer Strahlung und Schweizerkreuz (in: ASM PB-2-10)

hochwertige Musikübertragungen begünstigte, wurden die 70er- bis 90er-Jahre zur eigentlichen goldenen Ära der klassischen und damit auch zeitgenössischen Musik im Fernsehen.

Medientheorie, Philosophie, Literatur- und Kulturwissenschaft nahmen immer wieder explizit Bezug auf Fernsehen als Leitmedium, das enorme gesellschaftliche Implikationen mit sich brachte und in ästhetischer Hinsicht andere Wahrnehmungsformen als die bisherigen, rein Text-, Bild- oder Ton-orientierten, ermöglichte. Bei inhaltlich-ästhetischen Überlegungen wird dabei meist aufs Visuelle fokussiert. Marshall McLuhan, der sich in seinem Schlüsselwerk *Understanding Media* 1964 primär auf das Fernsehen bezog, betonte hingegen, dass sich genau das Fernsehen nicht an den Seh- sondern an den Tastsinn wende, indem es die Sinne Sehen und Hören gleichwertig anspreche, die davor durch die Einführung des phonetischen Alphabets streng getrennt worden seien.⁸ Mit Sehen und Hören waren für ihn jene Sinne charakteristisch, die bezeichnenderweise auch in Musikproduktionen am Fernsehen wesentlich zusammenspielen. Seine Einschätzung bildet einen auffälligen Gegensatz zur häufigsten Kritik am audiovisuellen Medium hinsichtlich seiner Eignung für Musik, dass das Visuelle die Musik zu sehr in den Hintergrund dränge.

Hansjörg Pauli beispielsweise, Schweizer Musik- und Filmtheoretiker, STV-Mitglied und an der Konzeption der Luganeser Tagung beteiligt, diagnostizierte schon 1968, dass die Zeitgenossen vom Auge wesentlich mehr Gebrauch zu machen verstünden als vom Ohr. Er folgerte,

»daß eine Konzertaufzeichnung nicht primär als visuell gestützte Darbietung von Musik konsumiert wird, sondern eher umgekehrt als musikalisch unterspülte Bilderfolge. Als solche jedoch wird sie weniger an den Eindrücken aus dem Konzertsaal gemessen als vielmehr an denen, die man sonst vor dem Bildschirm gewinnt: den auf Schock getrimmten Abkürzungen der Nachrichten, dem Film.«⁹

Neo-TV ab den 80er-Jahren Ab den 80er-Jahren erhielten die nationalen Sender durch die Eröffnung neuer Verbreitungswege – wie Kabel-, Satellit- und Pay-TV – massive Konkurrenz durch private Anbieter. Ihr Angebot passte die SRG mit der Aufgabe des SRG-Monopols (1983) im kompetitiven kommerzialisierten globalen Umfeld laufend an – weg von Kultur, hin zu Unterhaltung.

Im Zeitraum um 1980 verortete auch Umberto Eco den wichtigsten Umschlagpunkt in der Geschichte des Mediums, allerdings nicht primär aufgrund von Privatisierung

- 8 Vgl. Marshall McLuhan: *Die magischen Kanäle*, Düsseldorf 1992, S. 100–108 (engl. Original als *Understanding Media*, London/New York 1964, S. 88–96).
- 9 Hansjörg Pauli: *Das Hörbare und das Schaubare – Fernsehen und jüngste Musik*, in: *Musik auf der Flucht vor sich selbst. Acht Aufsätze*, hg. von Ulrich Dibelius, München 1969, S. 29–40, hier S. 32.

und Kommerzialisierung, sondern wegen neuer technologischer Entwicklungen wie der Fernbedienung, die die Möglichkeit des »Zappens«, des Hin- und Herschaltens zwischen Programmen, ins Publikumsverhalten eingebracht und in Folge die Ausrichtung von Programmen stark beeinflusst habe. Dabei prägte er den in der Fernsehtheorie gängigen Begriff »Neo-TV« für Fernsehen ab 1980 (im Gegensatz zum vorausgehenden »Paläo-TV«).¹⁰

Medienresolution STV gegen SRG Ins Tagungsjahr 1981 fällt auch ein politischer Vorstoß des STV gegenüber der SRG. Der Jahresbericht des STV 1981 hält nachträglich fest, dass bereits 1980 eine Medienkommission gegründet worden sei, denn der Schweiz stehe, »wie vielen kleinen Ländern, eine Überschwemmung mit fremden Medien bevor.«¹¹ Mit der Veröffentlichung einer Resolution sollte auf angekündigte Kürzungen der SRG beim zweiten Radioprogramm und damit auf die »Vernachlässigung des Kulturauftrags« reagiert werden. Ein Entwurf wurde an der Generalversammlung des STV am Tonkünstlerfest 1980 in Glarus diskutiert, darauf im Jahresbericht 1980¹² und im Frühling 1981 in der Schweizerischen Musikzeitung (SMZ) publiziert,¹³ an der STV-Generalversammlung in Lugano nochmals besprochen, leicht abgeändert und als Resolution an die SRG final verabschiedet. Als Folge davon fand dann im Oktober 1981 unter dem Titel »Elektronische Medien und Musik« eine Aussprache zwischen dem STV und der Leitung der SRG (Leo Schürmann, Präsident) an der Universität in Fribourg statt, Referate und Diskussion wurden in der SMZ publiziert.¹⁴

Der Kulturauftrag werde aktuell so interpretiert, dass elektronischen Medien lediglich eine Distributionsaufgabe zukomme: zu wenig für die Tonkünstler. »Die schöpferischen Aktivitäten müssen zu einem guten Teil in den Medien selber geschehen, indem die Medien ihrerseits Impulse geben und die technischen und gesellschaftlichen Gegebenheiten für die weitere Entwicklung der Kultur fruchtbar machen«, forderte die Resolution und endete mit dem Appell: »Die Kultur blüht immer dort auf, wo die Mächtigen

- 10 Im wegweisenden kurzen Schlüsseltext zur Fernsehtheorie analysiert Eco 1983 das Angebots des italienischen Nationalsenders RAI (Radiotelevisione Italiana), erstmals auf Deutsch übersetzt anlässlich der Ausstellung TeleGen: Umberto Eco: Die verlorene Transparenz, in: TeleGen. Kunst und Fernsehen, hg. von Dieter Daniels und Stephan Berg, München 2016, S. 195–205.
- 11 [Anon.]: Medienkommission, in: STV-Jahresbericht 1981, S. 3 f. (ASM-E-3-76).
- 12 [Anon.]: Resolutionentwurf zur schweizerischen Medienpolitik, in: STV-Jahresbericht 1980, S. 22–24 (ASM-E-3-75).
- 13 [Anon.]: Manifest über die Schweizerische Medienpolitik, in: Schweizerische Musikzeitung 121 (1981), S. 98–100.
- 14 [Redaktion]: Elektronische Medien und Musik [Referate von Leo Schürmann, Jürg Stenzl und Hansjörg Pauli, Replik von Rudolf Kelterborn sowie Presseauszüge], in: Schweizerische Musikzeitung 121 (1981), S. 345–366.

der Welt sich ihres kulturellen Auftrags bewußt waren. Heute gehören die Medien zu den Mächtigen. Sie sollten sich der entsprechenden Verantwortung bewußt sein.«¹⁵ Die Sprache war scharf: von »gefährliche[r] Bereitschaft [...], das 2. Programm und somit den Kulturauftrag zu reduzieren oder gar aufzugeben und damit zu einer Verödung der schweizerischen Kulturlandschaft beizutragen« seitens der »Führungsspitzen der SRG« war pointiert die Rede.¹⁶ Das Manifest bezog sich primär aufs Radio. Vom Fernsehen versprach man sich damals wenig, wie Pauli es in derselben Ausgabe der SMZ formulierte:

»Ich habe früher, in Diskussionen über die Frage, wie sinnvoll oder sinnlos es sei, Musik auch noch via Fernsehen zu verbreiten, gelegentlich die Ansicht vertreten, man könnte immerhin am Fernsehen die Leute neugierig machen, um sie dann aufs Radio als das weit tauglichere Medium zu verweisen. Ich sehe nach wie vor keinen Grund, die Chancen von Fernsehmusik optimistischer zu veranschlagen. Aber ich bin dem Radio gegenüber erheblich skeptischer geworden.«¹⁷

Die Tagung – Vorarbeiten und Anlehnung Korrespondenzen zwischen Bernhard Geller, damaligem STV-Generalsekretär, und Leo Nadelmann, Leiter des Ressorts Musik bei SFRS 1965–1978, gehen auf Dezember 1976 zurück. Eine erste Skizze zur Tagung, erstellt von einer Arbeitsgruppe des STV mit Bernhard Geller, Hansjörg Pauli, den Komponisten Rudolf Kelterborn und Éric Gaudibert, findet sich im Archiv des STV mit Datum 10. März 1977.¹⁸ Ab Herbst 1977 fanden dann regelmässige Arbeitstreffen einer »commission préparatoire pour la fête AMS 1981 à Lugano« in leicht wechselnder Besetzung statt, bei der immer wieder Vertreter der SRG Einsitz nahmen.¹⁹ Als Kooperationspartner und Teil der Planungsgruppe war Carlo Piccardi, Musikwissenschaftler und Leiter Musik beim italienischsprachigen Sender Televisione della Svizzera Italiana (TSI), beteiligt. Piccardi übernahm die Initiative und Organisation der Tagung seitens SRG/TSI und produzierte auch die Filmversion des STV-Auftragswerks. Die Referenten, ausschließlich schweizerische Fernsehredakteure, wurden 1978 angefragt und in die Konzeption der Tagung einbezogen. Hansjörg Pauli wurde zur Leitung des Schlusspanels angefragt, sagte aber ab

15 [Anon.]: Manifest über die schweizerische Medienpolitik, S. 100.

16 Ebd., S. 99.

17 Hansjörg Pauli: »Das versendet sich ...«. Überlegungen zum Thema Musik am Radio, in: Schweizerische Musikzeitung 121 (1981), S. 69–75, hier S. 69.

18 [Anon.]: Avant-projet de programme pour une fête des musiciens suisses consacrée à »la musique à la télévision« (en 1981, éventuellement à Lugano), esquissé par un petit group lors d'un repas de travail, 10.3.1977, Hotel Schweizerhof Bern (in: ASM-B-2-III).

19 Das erste Treffen der dieser Kommission fand bei einem »repas de travail« im Hotel Schweizerhof Bern statt, anwesend waren seitens SRG Marc Andreae (für Ermanno Briner RTSI), Eric Bauer (RTS), und seitens STV Éric Gaudibert, Rudolf Kelterborn, Hansjörg Pauli und Bernhard Geller; vgl. Protokoll der Sitzung vom 19. September 1977 (in: ASM-B-2-III).

und nahm an der Tagung nicht teil. Das Schlusspanel wurde schließlich von Kurt von Fischer, Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Zürich, geleitet.

Bei Vorrecherchen zur Tagung orientierte sich der STV auch am Ausland, beispielsweise findet sich im STV-Archiv eine ausführliche Analyse zum Verhältnis von Musik und TV in Kanada aus dem Jahr 1978. Der Autor, Louis Applebaum, Komponist und damaliger Executive Director des Ontario Arts Council, stellte darin ein Medienmanifest zu Musik am Fernsehen vor, das aus einer Konferenz des Centre National des Arts zum Thema Kunst und Medien hervorgegangen war. Es ist davon auszugehen, dass die Überlegungen direkte Anregung zur Ausrichtung der Tagung und zur Lancierung der Medienresolution des STV waren.²⁰

Tagungsablauf Die Tagung fand im Palazzo dei Congressi in Lugano statt: Eröffnet 1975, war der damalige Neubau in Beton und Glas ein wirtschaftliches, aber auch kulturelles Aushängeschild des Tessins. Angereist waren gegen 200 Tonkünstlerinnen und Tonkünstler aus der ganzen Schweiz, dazu Gäste aus dem Ausland und Berichterstatter und Berichterstatterinnen aus allen Sprachregionen.²¹ Entsprechend fiel der Pressepiegel breit und detailliert aus.

Am Vorabend wurde das STV-Auftragswerk, *Claustrophonie* von Jürg Wyttenbach, in zwei Versionen – live und in einer eigens für das Festival durch den Zürcher Regisseur Peter Schweiger für TSI hergestellten Fernsehproduktion – gezeigt und gemeinsam diskutiert.

Die Tagung am Samstag bestand aus fünf parallel geführten Panels, wo zirka zwei Dutzend Musik-Fernsehproduktionen von Moderatoren vorgestellt und gemeinsam diskutiert wurden, gefolgt vom gemeinsamen Schlusspanel. An den Panels – je zwei wurden auf Deutsch und Französisch abgehalten, eines auf Italienisch – lassen sich verschiedene Positionen erkennen, die ich im Folgenden vorstelle.

Erstes Deutschschweizer Panel: Narrative Produktionen Das erste der Deutschschweizer Panels wurde von Armin Brunner, damaliger Redaktionsleiter der Abteilung Musik und Ballett beim Schweizer Fernsehens DRS (SF DRS), und Adrian Marthaler, Regisseur von

- ²⁰ Louis Applebaum: *The Paradox and Puzzle of Music on Canadian Television*, in: *Canadian Composer*, Januar 1979, S. 18–23 und S. 45. Applebaum bezeichnet als »Paradox« die Omnipräsenz von (Begleit-) Musik am TV bei gleichzeitig raren Musiksendungen und als »Puzzle« das Problem der Übersetzung von Bildern auf Musik. Er hinterfragt die Qualität von Musiksendungen und favorisiert diejenigen, in denen TV als eine neue (Kunst-)Form eingesetzt werde. Seine Prognose: »Interaktivität, Fraktionalisierung des Publikums und frei wählbare Mehrkanalsysteme« (Kopie in: ASM-B-2-III).
- ²¹ Die hohe Anzahl Teilnehmer und Teilnehmerinnen ist sicherlich auch der großzügigen Einladung ins Tessin geschuldet, mit Schifffahrt zu einem Konzert nach Bissone und Hotelübernachtungen.

Seminario "musica e televisione"					
Sala B1	Sala B2-3	Teatrino	Sala Blu	Sala C	Sala Anfiteatrale
Gruppo Armin Brunner Adrian Marthaler (in deutscher Sprache)	Gruppo Fritz Knauer (in deutscher Sprache)	Gruppo Eric Bauer (en langue française)	Gruppo Jean Bovon (en langue française)	Gruppo Carlo Piccardi (in lingua italiana)	
09.00	09.00	09.00	09.00	09.00	
Honegger: Concertino (Regia Marthaler/SRG)	Ravel: Concerto per pianoforte (Regia Lindemann/WDR)	Bruckner: 4.ème Symphonie (Regia Minkoff/SSR)	Circuit fermé (Regia Bovon/SSR)	Stravinsky: Le Sacre du printemps (Regia Landry/SRC)	
09.45					
Kagel: Phonophonie (Regia Kagel/SRG)					
10.45	10.30	10.15	10.00	10.00	
Carissimi: Jephtha (Regia Marthaler-Schweiger/SRG)	Kagel: Match (Regia Kagel/WDR)	Stravinsky: Danses concertantes (Regia Bovon/SSR)	Quadrature (Regia Bovon/SSR)	Debussy: La boîte-à-joujoux (Regia Briner/TSI)	
			10.45	10.50	
			Stravinsky: Histoire du soldat (Regia Bovon/SSR)	Stravinsky: Le Sacre du printemps (Regia Weyrich/ZDF)	
11.30		11.00		11.20	
Honegger: König David (Regia Düggelein/SRG)		Musique de ma vie (Regia Minkoff/SSR)		E. Satie: compositeur de musique (Regia Bertossa/TSI)	
		11.45	12.00		
		Leçon de chant avec G. Bacquier (Regia Bovon/SSR)	Stravinsky: L'oiseau de feu (Regia Landry/SRC)		
12.30	12.30	12.30	12.30	12.30	
Fine	Fine	Fine	Fine	Fine	
15.15	15.15	15.15	15.15	15.15	
Honegger: Ich bin Komponist (Regia Schweiger/SRG)	Henze: Tristan's Klage (Regia Lindemann/WDR)	Théâtre Kirov (Regia Mourthé/TF1)	Mozart: La flûte enchantée (Regia Matteuzzi)	Gesualdo (Regia Lindemann/SRG-BR)	
				16.15	
				Le boeuf sur le toit (Regia Averyt/ORTF)	17.00
					Plenum diretto dal Prof. Kurt von Fischer

ABBILDUNG 2 Tagungsverlauf: An fünf Panels in drei Landessprachen wurden TV-Produktionen vorgestellt (Programmheft 82. Tonkünstlerfest Lugano 1981, in: ASM P-2-10)

Musikprogrammen bei SF DRS, geleitet. Sie zeigten ausschließlich Eigenproduktionen: drei Arbeiten aus einem eben erfolgreich lancierten Zyklus zu Arthur Honegger (1892–1955) – konkret einen Dokumentarfilm (Regie Peter Schweiger) und Verfilmungen der Werke Concertino (Regie Adrian Marthaler) und König David (Regie Werner Düggelein) – sowie die Historia di Jephthe von Giacomo Carissimi in einer szenischen Fassung (Regie Marthaler und Schweiger) und Mauricio Kagels Phonophonie, produziert für SF DRS im Jahr 1979.

Die in Lugano gezeigten Filme gehören zu den ersten in einer Serie von Musikproduktionen, bei denen Musik auf visueller Ebene durch eigenständige Erzählungen ergänzt wurde. Sie standen für eine neuartige Visualisierung von Musikwerken, machten international Furore und fanden unter dem Stichwort »narrative Produktionen« Eingang in die damalige Presse. Armin Brunner, der zugleich die redaktionelle Alleinverantwortung innehatte, trat die Leitung 1978 an und behielt sie bis 1998 bei. Als an neuen Musiktendenzen interessierter Dirigent und Komponist legte Brunner während seiner Ära einen starken Fokus auf Musikproduktionen, wobei die Darstellung der Musik im

Vordergrund stand. Er entwickelte auch weitere neue Formate, zum Beispiel 1980 unter dem bezeichnenden Titel »Wer nicht hören will, muss sehen« eine Reihe mit Vertonungen experimenteller Stummfilme, für die er auch Schweizer Komponisten anfragte.²² Orientierte er sich vor seinem Stellenantritt an der internationalen Musikavantgarde und an deren Schaufenstern etwa in Donaueschingen und Darmstadt, so lehnte er sie später – betont überspitzt – als »Diktatur der Avantgarde, ein[e] sehr starr[e] intolerant[e], aggressiv[e] Diktatur«²³ ab und wandte sich einer seiner Meinung nach fernsehgerechteren Musikavantgarde zu, die Komponistenpersönlichkeiten wie Mauricio Kagel verkörperten.

Adrian Marthaler stieß zu Beginn von Brunners Direktion als junger Regisseur dazu und arbeitete mit Brunner während dessen ganzer Ära eng zusammen. Der unverkennbare Regiestil des Duos als Alleinstellungsmerkmal verband eine ironische Auslegung des gängigen Konzertbetriebs mit spielerisch-humorvollem, gelegentlich dadaistisch-subversivem Subtext und trug dazu bei, dass sich die Musikproduktionen von SF DRS im internationalen Umfeld profilierten. Zahlreiche Preise und – verbunden mit einer proaktiven Pressearbeit seitens SF DRS – Besprechungen in der Printpresse, Präsenz an Messen und Verkäufe ins Ausland waren Garant dafür, dass eine Produktionsspirale mit mehr oder minder gleichbleibender stilistischer Ausrichtung während der zwanzig Jahre in Gang blieb.

Dass das kompetitive privatisierte Umfeld und der Boom anderer Musikgenres am Fernsehen maßgeblichen Einfluss auf die Darstellung hatten, zeigt sich darin, dass deren Ästhetik als Maßstab in der offiziellen SF-DRS-Kommunikation für die Marthaler/Brunner-Filme herangezogen wurde: »ich finde, Ihre [Brunners-Marthalers] Behandlung der klassischen Musik im Fernsehen ist eine einmalige Antwort auf die gegenwärtige Pop-Video-Welle« – so der englische Violinist Bruce Dukov, zitiert in einem SF-DRS-Pressecommuniqué von 1980.²⁴

Für seine Musikfilme wählte das Duo in der Regel bestehende Werke aus. Dabei waren weder Ästhetik noch »Swissness« im Sinne eines in der Musik gegebenen Schweizbezugs ausschlaggebend, sondern dass die Musik ihre persönliche bildliche Phantasie anregte, so Marthaler im Gespräch.²⁵ Schweizer Komponistinnen und Komponisten

22 Armin Brunner: Presseankündigung, August 1980, Privatarchiv Thomas Meyer, Musikjournalist.

23 Armin Brunner im undatierten Interview mit Rolf Urs Ringger, online, www.arminbrunner.ch/seiten/02_interviews.html. Brunner zitiert hier aus einem (ebenso undatierten) Interview von Annakarin Täuschel mit dem russischen Komponisten Rodion Schtschedrin, siehe www.shchedrin.de/de/rodion-shchedrin/interview.

24 [Anon.]: 20 TV DRS-Produktionen an Chanel 4 verkauft [Pressecommuniqué SF DRS 1985], Privatarchiv Thomas Meyer, Musikjournalist.

25 Adrian Marthaler im Gespräch mit Gabrielle Weber, Zürich, 30. Juli 2022.

wurden von diesem Duo kaum berücksichtigt. Peter Schweiger, Theaterregisseur und 1975 bis 1983 Musikregisseur bei SF DRS, realisierte hingegen mehrere Filme zu Schweizer Komponisten²⁶ für SF DRS, ebenso wie die Verfilmung des Auftragswerks des STV für die Tagung in Lugano.

Für die von Brunner favorisierte fernsehgerechte Musikavantgarde stand am ersten Panel in Lugano Mauricio Kagel mit der Eigenproduktion *Phonophonie* aus dem Jahr 1979. Kagels szenisch-musiktheatrale Aktionen, die Optisch-Gestisches in Klangsprache und Partitur integrieren und in denen Musiker und Musikerinnen zugleich performativ agieren, galten schon 1968 in den Augen Theodor W. Adornos²⁷ als geeignete Darstellungsweise von Avantgardemusik im Fernsehen. Carlo Piccardi konnte 1973 als Erster Kagel in Personalunion als Komponist und Regisseur fürs Schweizer Fernsehen verpflichten: für die TSI-Musikproduktion von *Unter Strom*. In der Folge realisierte Kagel von 1975 bis 1986 insgesamt 10 Musikproduktionen für SF DRS. Nach 1986 bis zu seinem Tod 2008 arbeitete er nur noch für BBC, WDR und ZDF.

Zweites Deutschschweizer Panel: Ausländisches Filmschaffen und Paläo-TV Kagel war auch am zweiten Deutschschweizer Panel, das sich ganz dem frühen Fernseh-Musikfilm und ausländischen Produktionen widmete, mit einer seiner ersten Arbeiten vertreten. Das Panel wurde vom Zürcher Filmschaffenden, Musikwissenschaftler und Musikpublizisten Mathias Knauer geleitet, der nach Anfängen beim Radio 1975 zum Film gewechselt hatte und in Deutschland und der Schweiz arbeitete. Knauer stellte drei ausschließlich vom Westdeutschen Rundfunk (WDR) produzierte Filme vor: Das Programm nennt Maurice Ravel's *Concerto per pianoforte* und Hans-Werner Henzes *Tristans Klage*, beide in der Regie von Klaus Lindemann, sowie *Match* von Mauricio Kagel aus dem Jahr 1966. Mathias Knauer präzisiert im Gespräch, dass nach dem Druck des Programms noch Änderungen vorgenommen wurden: »Die Auswahl war schwierig, zum Teil auch Zufall [...]. Aus *Match* wurde *Solo*, Henze gab's zuerst ohne Ton, dann in Englisch«. Das habe beispielsweise mit der Verfügbarkeit von Filmen oder mit Ausstrahlungsrechten zu tun gehabt, so Knauer.²⁸

26 Zu Arthur Honegger, Othmar Schoeck, Gérard Zinsstag, Hans Wüthrich, Hans Ulrich Lehmann und Franz Tischhauser.

27 Theodor W. Adorno bezeichnete 1968 in einem Interview die Verbindung von Musik und TV als »grauenhaft«, »übelstes Kunstgewerbe« und »illusionären Kitsch«. Er schlug vor, »aus dem Medium selbst spezifisch neue Möglichkeiten zu entwickeln«, und führte an, dass »jüngste Versuche von Mauricio Kagel [...] durchaus auf eine sinnvolle Verwendung auch des Fernsehens hinauslaufen.« [Anon.]: »Musik am Fernsehen ist Brimborium«, in: *Der Spiegel* vom 25. Februar 1968, www.spiegel.de/kultur/musik-im-fernsehen-ist-brimborium-a-3fc72903-0002-0001-0000-000046135736.

28 Mathias Knauer im Gespräch mit Gabrielle Weber, Zürich, 10. Juni 2022.

Solo – 1967 von Mauricio Kagel zusammen mit Alfred Feussner für den WDR produziert – überträgt Dieter Schnebels *Visible Music* Nr. 1,²⁹ komponiert für einen ins Leere dirigierenden Dirigenten, in einen zirka 27-minütigen Schwarzweißfilm.³⁰ Der Film präsentiert Schnebels performatives Stück visuell überspitzt illustriert und geschnitten: Er zeigt den adrett gekleideten Dirigenten im Frack mit Lackschuhen beim schweifenden Gang durch das verschnörkelte, spiegelversetzte neo-barocke Theaterfoyer, durch den leeren Saal zum Dirigierpult, dann vor leerem Orchestergraben und Zuschauerraum dirigierend bis zur Auflösung und zum Brand der Szenerie, den Dirigenten kriechend, springend oder fliegend vervielfacht, versehen mit einer Tonspur von Schritten, einzelnen punktuellen Instrumenten, Atmen, Summen, Singen, Keuchen oder Stöhnen. In einem Aufsatz von 1968 lobt Schnebel selbst Kagels Umsetzung von Solo und weitere seiner TV-Produktionen für die »Umwandlung musikdramatischer Vorgänge in kinematografische, wobei durch Transposition von Prinzipien des musikalischen Theaters nun auch Kameraführung und Schnitttechnik musikalisiert werden.«³¹

Neben Kagel stellte Knauer weitere Produktionen des WDR vor. Der Regisseur Klaus Lindemann, »Kölner Hausregisseur«, wie ihn Hansjörg Pauli bezeichnete,³² setzte beim WDR und dem Zweiten Deutschen Fernsehen (ZDF)³³ ab den späten 60er-Jahren eine andere Art musikgerechter Bildfindung um.³⁴ Seine Arbeiten standen für die Suche nach einer Bildsprache, die Musik virtuos montageartig um- und übersetzte, um der reinen Konzertaufzeichnung zu entgehen. »Die Bildregie folgt der Partitur derart, daß auf dem Bildschirm [...] die Verläufe der Stimmensätze und der ›Handlungsprogression‹, insgesamt die strukturellen Zusammenhänge der Werke verdeutlicht werden«, bemerkte der Medientheoretiker Josef Kloppenburg exemplarisch mit Blick auf Lindemanns Ligeti-Verfilmungen.³⁵ Für Hansjörg Pauli brachte dieses Verfahren jedoch andere Probleme mit sich. »Der Effekt ist geblieben, bloß die Richtung hat gedreht: dort verhinderte Langeweile die Rezeption von Musik, hier steht Brillanz ihr im

- 29 Dieter Schnebel: *Visible Music* Nr. 1 (1962), uraufgeführt in Palermo mit Sylvano Bussotti, Dirigent, und Frederic Rzewski, Instrumentalist.
- 30 Mauricio Kagel/Dieter Schnebel: *Solo*, WDR 1967, Video unter: https://youtu.be/sl_Wy2uuCjY.
- 31 Dieter Schnebel: *Sichtbare Musik*, in: *Musik auf der Flucht vor sich selbst. Acht Aufsätze*, hg. von Ulrich Dibelius, München 1969, S. 10–28, hier S. 20.
- 32 Pauli: *Das Hörbare und das Schaubare*, S. 33.
- 33 Die Länderanstalt ZDF ging im April 1963 als zweiter deutscher Fernsehkanal auf Sendung.
- 34 Klaus Lindemanns Filme waren beim Verfassen des Textes nicht zugänglich. Sein Ansatz wird in der Fernsehliteratur bis in die neunziger Jahre oft erwähnt, weshalb hier Schilderungen aus der Zeit ein Bild vermitteln.
- 35 Josef Kloppenburg: *Konzepte der Bebilderung musikalischer Kunstwerke im Fernsehen. Anmerkungen zu ihrer Verwendung im Musikunterricht*, in: *Musikvermittlung als Beruf*, hg. von Maria Luise Schulten, Essen 1993 (*Musikpädagogische Forschung*, Bd. 14), S. 60–64, hier S. 61.

Wege.«³⁶ Lindemanns Arbeiten galten in dieser Zeit als exemplarisch und wegweisend für die Umsetzung eines gleichwertigen Verhältnisses von Musik und Bild durch das Ausschöpfen medienspezifischer Möglichkeiten.

Knauer stand dem nationalen Fernsehen grundsätzlich kritisch gegenüber, wie er im Interview erwähnt. Er war in den siebziger Jahren auch Mitbegründer des Filmkollektivs Zürich, einem Zusammenschluss freier Filmschaffender mit Wurzeln in der Zürcher politischen Bewegung, das verschiedene Dokumentarfilme zur Schweizer Musikavantgarde produzierte. Diese waren grundsätzlich anders ausgerichtet als die Filme der SRG, entstanden aber nach Möglichkeit aus finanziellen Gründen in Koproduktion.

In seiner Anfangszeit hatten Knauer und sein Umfeld im Fernsehen ein Medium der Zukunft gesehen. Mit der Zeit sei dann immer deutlicher geworden, dass keine große Gegenliebe seitens SF DRS festzustellen war. Vielmehr habe er »produktive Arbeitszusammenhänge mit den Komponierenden am Fernsehen, in denen sie sich gleichwertig an Produktionen hätten beteiligen können, vermisst«. Eigenständige Schweizer Regisseure, wie beispielsweise auch Pauli, hätten es in der kleinen Schweizer Fernsehlandschaft wegen der Monopolstellung der TV-Redakteure schwer gehabt, da sie nicht wie im nahen Ausland auf andere Sender ausweichen konnten, sagt Knauer im Gespräch.

Ähnlich sei es – auch prominenten – Schweizer Musikschaffenden ergangen. Klaus Huber beispielsweise, Präsident des STV zur Zeit der Tagung, sei von Brunner kurz nach der Tagung für die Vertonung eines fertigen Films angefragt worden,³⁷ hätte aber eine frühe Mitarbeit bevorzugt – also keine nachträgliche Komposition –, worauf weitere Zusammenarbeiten zwischen Brunner und Huber für SF DRS für beide Seiten nicht mehr in Frage gekommen seien, so Knauer.³⁸

Reaktionen auf die Deutschschweizer Panels In den zwei Deutschschweizer Panels stellte die Tagung eine denkbar große Spannweite an Positionen zur Diskussion – bei Brunner/Marthaler die Gegenwart der beginnenden 80er-Jahre, bei Knauer die experimentelle Vergangenheit der 60er. Die Pressekommentare heben den Austausch zwischen Musik- und Filmschaffenden an Knauers Panel hervor, folgendermaßen beispielsweise die NZZ:

36 Pauli: Das Hörbare und das Schaubare, S. 34.

37 Die schwarze Spinne, TV-Oper 1983/84, inszeniert von Werner Düggelin, später für SF DRS vertont von Rudolf Kelterborn.

38 Mathias Knauer im Gespräch mit Gabrielle Weber, Zürich, 10. Juni 2022. 1985 produzierte Knauer in enger Zusammenarbeit mit dem Komponisten Klaus Huber den Film *El pueblo nunca muere* (nach Hubers oratorischem Werk *Erniedrigt – Geknechtet – Verlassen – Verachtet*), mit Aufnahmen unter anderem von der Uraufführung in Donaueschingen 1983. Eine Koproduktion wurde mit TSI möglich, ausgestrahlt wurde der Film hingegen nur bei SF DRS.

»Gut gewählte, gegensätzliche Beispiele regten eine Diskussion an, in der Skepsis gegenüber dem Medium ganz allgemein, als Vermittlerin von musikalischen Inhalten insbesondere zwar überwog, in der aber auch die Notwendigkeit erkannt wurde, dass die Komponisten unserer Tage sich mit ihm dennoch auseinanderzusetzen, es sogar (wie das Kagel tat) entschieden zu beanspruchen wagen sollten.«³⁹

Zum Panel von Brunner/Marthaler wird nichts zu Diskussionen erwähnt, was auch eine geringe Publikumspräsenz vermuten lässt. Brunner seinerseits schilderte die Haltung der Tonkünstler in Lugano nachträglich pointiert, mit sicherlich übertriebenen Zahlenangaben, als demonstratives Desinteresse, das er generell an der Skepsis gegenüber dem Medium – nicht an seinem Umgang damit – festmachte:

»Ein aus dem Jahrmarktsvergnügen hervorgegangenes Medium wie der Film – und das frühe Fernsehen imitierte den Film – war kein Terrain für einen »seriösen« Musiker, so jedenfalls war die vorherrschende Meinung unter den Schweizer Tonkünstlern. [...] Zu unseren diversen Vorführungen kamen jeweils drei bis höchstens vier Personen [...]. Bei den Tonkünstler-Konzerten hingegen waren dann plötzlich 300 und mehr Experten im Saal!«⁴⁰

In der Presse wurde auch bemerkt, dass der im Ausland arrivierte Schweizer Filmemacher Hansjörg Pauli, der selbst im Tessin wohnte, nicht an der Tagung präsent war: »Dass dabei Arbeiten des immerhin seit vielen Jahren in diesem Fachgebiet tätigen prominenten Vereinsmitglieds Hansjörg Pauli völlig fehlten, signalisiert eine gewisse Einseitigkeit«, schrieb zum Beispiel der *Tages-Anzeiger*.⁴¹

Panel Romandie: Symbiose von Musik und Tanz Das französischsprachige Fernsehen Télévision Suisse Romande (TSR) zeigte in Lugano in zwei Panels, geleitet von den Redaktoren Eric Bauer und Jean Bovon, vorwiegend Eigenproduktionen – Konzertfilme, Musikdokumentationen und Tanzproduktionen –, dazu eine Gastproduktion aus Frankreich. Bauer, Dirigent und Musikredakteur bei TSR, verantwortete in den 70er- und 80er-Jahren mehrere Musik-Formate, etwa die 50-folgige Reihe *yeux pour entendre*. Für die NZZ schien man sich »[s]owohl beim Westschweizer als auch beim Tessiner Fernsehen [...] im allgemeinen mit einer direkten ›Transmission‹ zu begnügen: Liveübertragung oder -aufnahme aus Konzert und Oper, pädagogische Zielrichtung mit der Aufzeichnung von Proben und Unterrichtsstunden«, wie der Rezensent zusammenfasste.⁴²

39 df. [Gerold Fierz]: 82. Schweizerisches Tonkünstlerfest in Lugano. Aufführung und Seminare zum Thema »Musik und Fernsehen«, in: *Neue Zürcher Zeitung* (NZZ) vom 2. Juni 1981, S. 37 (Kopie in: ASM-B-112).

40 Armin Brunner im Gespräch mit Rolf Urs Ringger, online, www.arminbrunner.ch/seiten/02_interviews.html.

41 Lienert: »Öffnung« im Programm, S. 25.

42 [Fierz]: 82. Schweizerisches Tonkünstlerfest, S. 37.

Als Ausnahme von diesen »direkten Transmissionen« sticht im Panel von Jean Bovon, Redakteur Musik und Tanz bei TSR, die Produktion von *Circuit fermé* aus dem Jahr 1976 hervor, eine Zusammenarbeit mit dem Genfer Komponisten Éric Gaudibert (1936–2012), in die Tagungsplanung involviertes STV-Mitglied. Der Film wurde im selben Jahr mit dem prestigeträchtigen Prix Italia in der Kategorie Tanz und Musik ausgezeichnet. *Circuit fermé*,⁴³ ein 29-minütiger Tanzfilm, spielt in der Zukunft: »im Jahr 2200 sind die Menschen zu lebendigen Robotern geworden«, so Gaudibert in einem TSR-internen Produktionsbeschrieb.⁴⁴ Ein solches Mensch-Maschinenwesen versucht der Enge des geschlossenen Kreises der elektronischen Welt, des »circuit fermé«, zu entfliehen, andere folgen. Der Film zeigt eine abstrahierte Choreografie im visionären (Studio-)Dekor und setzt in knallbunter Maschinen-, Futurismus- und Punkästhetik der 70er-Jahre zahlreiche neue technische Bildbearbeitungs- und Schnittverfahren ein – wie Verkleinerung der Tänzer, Vergrößerung der Maschinen oder eines Tonbandgeräts, Überblendungen. Choreografie, Bildsprache und -schnitt korrespondieren in *Circuit fermé* eng mit den die Musik charakterisierenden Elektroakustik- und Geräuschebenen.

Gemäß Gaudibert ist *Circuit fermé* ein »gemeinsames Werk der zwei Medien der Romandie« (TSR und Radio Suisse Romande RSR) und eine »enge Zusammenarbeit verschiedener Mitwirkender«.⁴⁵ Aus einem Wettbewerb für Choreografie, ausgeschrieben mit der Vorgabe, bereits für das Fernsehen gearbeitet zu haben, von den Abteilungen »spéctacle« (Leitung Pierre Matteuzzi) und »musique« (Leitung Eric Bauer) bei TSR, wählte eine Jury die welsche Choreografin Brigitte Matteuzzi aus, worauf ein Auftrag zur Erstellung eines Tonbands, »das die Choreografie unterstützen« sollte,⁴⁶ an den ebenfalls fernseherfahrenen Éric Gaudibert vergeben wurde. Gaudibert war nebst seiner Tätigkeit als Komponist und Pädagoge von 1968 bis 1972 bei TSR als Mitarbeiter engagiert gewesen, unter anderem für die Präsentation von Musiksendungen am Fernsehen.

43 Brigitte Matteuzzi/Jean Bovon/Éric Gaudibert: *Circuit fermé*, RTS (Radio Télévision Suisse Romande) 1976, Video unter www.rts.ch/archives/tv/culture/ballets/4509114-circuit-ferme.html.

44 »En l'année 2200, les êtres humains sont devenus des robots vivants«. Éric Gaudibert: L'argument [Produktionsbeschrieb TSR] (Bibliothèque cantonale et universitaire Lausanne/Archives musicales, Fonds Éric Gaudibert, Signatur: FE GA – A-37. Im Folgenden werden die Archivalien des Fonds Éric Gaudibert nur noch mit der Signatur [FE GA – ...] bezeichnet). Deutsche Übersetzung durch die Autorin, wo nicht anders angegeben.

45 »Oeuvre commune des deux médias de Suisse romande, fruit de la collaboration étroite de divers créateurs«. Ebd.

46 »[...] la tâche de créer la bande sonore qui allait servir de support à la chorégraphie«. Ebd.

Das elektronische Klangforschungsstudio »Département de musique ancienne et expérimentale« unter André Zumbach⁴⁷ ermöglichte Gaudibert zur Erarbeitung von *Circuit fermé* erneut einen dreiwöchigen Arbeitsaufenthalt bei RSR. Mit drei Musikern des Perkussionsensemble Pierre Métral⁴⁸ realisierte er als Tonspur eine Mischung von Instrumental- und Elektronikklang, in ständigem Austausch mit der Choreographin im Fernseh- und Tonstudio. Alle Beteiligten, auch Fotografie, Studioleiter und Bühnentechnik spielten eine wichtige Rolle, so Gaudibert im Produktionsbescrieb, und weiter: »Es handelt sich um eine audiovisuelles Aufführung, die nur auf dem Bildschirm existieren kann. Die Inszenierung auf der Bühne ist ein Schritt zur elektronischen Umsetzung, wobei das Resultat erst in jenem Moment sichtbar wird.«⁴⁹

TSR wollte anhand solcher Ausnahme-Produktionen offenbar gezielt das noch wenig ausgeschöpfte künstlerische Potenzial des audiovisuellen Mediums experimentell erkunden. In einem Glückwunschsreiben zum Prix Italia an das Leitungsteam der Produktion schrieb der damalige Direktor von Radio-Television Suisse Romande René Schenker: »Ich verstehe sehr gut, dass die internationale Jury diese Produktion als besonders interessant im Bereich der Forschung unter Anwendung fernsehspezifischer Mittel betrachtet hat.«⁵⁰

Tessiner Panel: häftig in- und ausländische Produktionen Das TSI-Panel leitete Carlo Piccardi, von 1968 bis 2004 in verschiedenen Funktionen Verantwortlicher für Klassik und zeitgenössische Musik bei TSI, zunächst beim Radio, dann als Leiter Musik am Fernsehen und später wiederum beim Radio. In seinem Panel präsentierte er – wie TSR – mehrheitlich »direkte Transmissionen.«⁵¹ Eigen- und Fremdproduktionen waren zirka häftig vertreten, bei der einen Strawinsky-Produktion beispielsweise habe es sich um

47 André Zumbach (1931–2004), Genfer Komponist, ab 1963 Chef zeitgenössische und experimentelle Musik und künstlerischer Leiter des Studios für Klangforschung bei Radio Suisse Romande (RSR), das er 1959/60 zusammen mit Robert Dunand und Pierre Walder gegründet hatte.

48 Zu Pierre Métral, Perkussion, kamen Philippe Mermod, Violoncello, und Luc Hoffmann, Klarinette.

49 »Il s'agit, rappelons-le, d'un spectacle audio-visuel, qui ne peut exister que sur l'écran. La mise en scène sur le plateau devient une étape vers la réalisation électronique, le résultat n'apparaissant qu'à ce moment précis.« Gaudibert: L'argument [Produktionsbescrieb] (FEGA – A-37).

50 »[...] je comprends fort bien que le jury international ait considéré cette œuvre comme particulièrement intéressante dans le domaine de la recherche et par l'application des moyens propres à la télévision«. René Schenker [Direktor RTS]: Brief an das Produktionsteam vom 21. September 1976 (FEGA – A-37).

51 Strawinskys *Le sacre du printemps* in zwei Versionen (eine seitens des kanadischen Fernsehen, die zweite seitens ZDF), Debussys *La boîte-à-joujoux* (TSI, Regie Ermanno Briner), Eric Satie. *Compositeur de musique* (TSI, Regie Sandro Bertossa), Gesualdo (SRG/BR, Regie Klaus Lindemann) und Milhauds *Le boeuf sur le toit* (ORF, Regie Jean-Christophe Averty).

eine Übernahme des kanadischen Fernsehens gehandelt, wie Piccardi im Gespräch erläuterte.⁵²

Piccardi legte während seiner Zeit beim Fernsehen einen Akzent auf zeitgenössisches Musikschaffen. Er bezeichnet es im Gespräch als einen »imperativo personale«, als persönliche Notwendigkeit. Der Musikwissenschaftler Piccardi war als junger Student begeistert von Aufhalten bei den Darmstädter Ferienkursen und orientierte sich danach bei TSI weiterhin am *state of the art* in internationalen Zentren wie Donaueschingen und Darmstadt. Insbesondere interessierten ihn die wichtigen Komponisten der italienischen Szene: Luciano Berio, Luigi Nono, Sylvano Bussotti oder Hans Werner Henze widmete er in den Jahren 1975 bis 1980 große Portraits, 1983 kam ein Portrait der Sängerin und Komponistin Cathy Berberian dazu. Er wählte Komponierende, die keine »trockene dodekafone Ausrichtung« vertraten.⁵³ Schweizer und Schweizerinnen kamen kaum vor, eine Ausnahme bildete eine aufwendige zweiteilige Dokumentation zu Wladimir Vogel im Jahr 1987.

Piccardi wusste für Musikproduktionen insbesondere auch nationale finanzielle Mittel der SRG auszuschöpfen: Für das Portrait von Vogel unternahm er Reisen zu Interviewpartnern in Brüssel, München und Berlin, ermöglicht durch ein nationales Budget unter der Bedingung, dass die Produktion auch in den anderen Sprachregionen ausgestrahlt werde. Zeitgenössische Musik könne nur mittels Vermittlung an ein nicht-musikaffines TV-Massenpublikum herangetragen werden, meinte Piccardi.⁵⁴

Piccardi wechselte 1989 schließlich vom Fernsehen wieder zum Radio, da dieses – im Gegensatz zum Fernsehen – einen eigenen Kulturkanal hatte, auf dem er sich stärker für qualitativ hochwertige Musiksendungen einsetzen konnte.

Exemplarisches stv-TV-Auftragswerk: Claustrophonie Für zeitgenössisches Schweizer Musikschaffen stand die von TSI produzierte stv-Auftragskomposition *Claustrophonie*⁵⁵ des Berner Komponisten Jürg Wyttenbach (1935–2021) in der Verfilmung des Zürcher Regisseurs Peter Schweizer. Am Vorabend der Tagung wurden zwei Fassungen des Stücks – eine von der französischen Solistin Carmen Fournier⁵⁶ live interpretierte

52 Carlo Piccardi im Gespräch mit Gabrielle Weber, Carona, 25. August 2022.

53 »[...] arido nozionismo dodecafonico«. Carlo Piccardi: Bussotti (genio estroverso) par lui-même, in: *teleradio 7/14* (5.–11. April 1975), S. 4 f.

54 Carlo Piccardi im Gespräch mit Gabrielle Weber, Carona, 25. August 2022.

55 Jürg Wyttenbach/Peter Schweizer: *Claustrophonie*, Eigenproduktion SRG/SSR, 1981, Video unter: <https://neo.mx3.ch/t/rh6T>.

56 Die Verpflichtung der Französin Carmen Fournier ging auf Jürg Wyttenbach zurück, wobei der stv zunächst interveniert hatte, da die Besetzung nicht seinen Prinzipien der Unterstützung heimischen Musikschaftens entsprach.

Soloverversion und die Filmversion, ergänzt von 12 Streichern des Orchestra della Svizzera Italiana (OSI) – einander gegenübergestellt und mit dem Regisseur und dem Komponisten Wyttenbach diskutiert.⁵⁷ Letzterer verwendete in *Claustrophonie* einen szenischen Ansatz, der einer Visualisierung im Film entgegenkam.⁵⁸ Im Programmheft schrieb Wyttenbach: »ein Solo im wörtlichen, existenziellen Sinn des Ausgesetztseins, der Verlassenheit, der Einsamkeit. Das Selbstgespräch, der innere Monolog als letzte Kommunikationsmöglich[h]keit. Eingeschlossen in die eigene Klangwelt, welche eine erinnerte Klangwelt ist.«⁵⁹

Der Film bettet *Claustrophonie* in eine Rahmenhandlung ein: Umgebungsgeräusche, Kinderstimmen, Musikschnipsel aus Klassik und Pop schaffen eingangs einen Kontrast zur im Stück thematisierten Einsamkeit: Die Kamera zoomt aus der Außenwelt, vom Gang her, in den Übungsraum der Violinistin und übersetzt die »akustische Enge« von Wyttenbachs geräuschhafter Klangsprache allmählich in eine surreale Bildsprache, die den zunächst real gezeigten Übungsraum durch Farbe, Schnitt und Überlagerungen verfremdet. Die Solistin Fournier wird zunächst aus der Distanz, weitgehend von hinten gefilmt, erst allmählich bewegt sich die Kamera rund um sie herum mit Nahaufnahmen ihres Gesichts, ihres Oberkörpers, von Geige und Geigenbogen sowie des Geigenkastens, bestückt mit persönlichen Fotos als Erinnerungsfragmente an die ausgesperrte Außenwelt. Zum Ende begibt sich das Filmpublikum mit der Kamera aus dem Übungsraum, die Türe schließt. Die Geigerin bleibt darin – allein.

Peter Schweiger bezeichnet die Zusammenarbeit mit Wyttenbach im Gespräch als eng und hochgelungen, wobei ihm Wyttenbach kompletten Freiraum in der Bildfindung gelassen habe. In Peter Bissegger, einem ehemaligen Ausstatter des Opernhauses Zürich, habe er einen kongenialen visuellen Partner gehabt, der ihm im Studioaufbau mit neuester Projektionstechnik Vielfachperspektiven und Bildverfremdungen ermöglicht habe.⁶⁰

Die Einschätzung der Presse zu *Claustrophonie* fiel höchst unterschiedlich aus. Die Basler Zeitung schrieb:

»Man kann ohne Uebertreibung schreiben: eigentlich die einzige Uraufführung des Festivals von internationalem Format. Hier hatten Komponist und Regisseur ein szenisch wie musikalisch genau situiertes Konzept so in den Griff bekommen, dass sich aus dem Zusammenwirken der beiden

57 Am Folgeabend wurde die für den Film ergänzte Version mit zwölf Streichern – dirigiert von Wyttenbach – zusätzlich im Rahmen eines Konzertes des Tonkünstlerfests aufgeführt.

58 Jürg Wyttenbach setzte sich regelmäßig mit den Mitteln des instrumentalen Theaters auseinander. Er erarbeitete unter anderem szenische Stücke, beispielsweise in den siebziger Jahren am Theater Basel.

59 Jürg Wyttenbach: [Zu *Claustrophonie*], in: Programmheft 82. Tonkünstlerfest Lugano 1981, Deckblatt (in: ASM P-2-10).

60 Peter Schweiger im Gespräch mit Gabrielle Weber, Zürich, 23. Juni 2022.

Komponenten eine neue Dimensionen am Bildschirm herauskristallisierte. Das Bild als eigenständige Komposition zum akustisch amorphen Material.«⁶¹

Der Berner Bund dagegen äußerte sich negativ:

»Wieweit eine solche Produktion überhaupt noch in den musikalischen Bereich fällt, darüber gingen allerdings die Meinungen weit auseinander. Könnte die gleiche Wirkung nicht zum Beispiel auch mit dem Werkzeug eines Schuhmachers erzielt werden? Oder ist die Szene als Abbild der Ausweglosigkeit heutigen Komponierens zu verstehen, als Krankheitsbild einer Musik, die sich selbst negiert?«⁶²

Fazit An der Tagung wurde kein Konsens darüber erzielt, wie sich Bild und Musik am Fernsehen ideal zueinander verhalten könnten. Anhand der Gegenüberstellung der zwei Versionen von *Claustrophonie*, der live interpretierten und der filmischen, bestätigte die NZZ die aus Sicht der Tonkünstler anhaltend ungünstigen Hierarchieverhältnisse:

»Die Konfrontation führte (was sich auch in der auf die Vorführung folgenden Diskussion rasch zeigte) mitten in die Problematik des allgemeinen Themas: zur Erkenntnis nämlich, [...] dass der optische Eindruck den musikalischen überlagert, das Auge stärker als das Ohr reagiert, das Verhältnis zwischen dem Sicht- und dem Hörbaren sich auf dem Bildschirm zugunsten des Optischen verschiebt, dass ausserdem der Bildschirm Musikalischem gleichsam seine eigenen medienspezifischen Gesetze aufzwingt.«⁶³

Das Bild, das die SRG an der Tagung 1981 vom Musikschaffen am Fernsehen vermittelte, war bestimmt durch Rahmenbedingungen wie Privatisierung, Kommerzialisierung und Quotendruck: Sie wirkten sich seit den 80er-Jahren – wie überall in Europa, insbesondere aber in der Schweiz bei nur einem nationalen Sender pro Sprachregion – maßgeblich auf die Programmierung aus. Persönliche Präferenzen der Leitenden wie auch strategische Überlegungen gingen beim Umgang mit solchen äußeren Faktoren Hand in Hand, wobei die Sender unterschiedliche Strategien verfolgten, um Musikproduktionen weiterhin zu ermöglichen: Brunner und Marthaler fanden beim größten Schweizer Sender SF DRS mit ihrem ausgeprägten und eigenwilligen »Regiestil« einen Sonderweg, der ihnen bis zu Brunners Abgang 1998 den Erhalt von Musikproduktionen garantierte und gleichzeitig einen großen ästhetischen Spielraum verschaffte, bei dem das Bild gegenüber der Musik im Vordergrund stand, während das Schweizer Musikschaffen nur marginal abgedeckt war.

61 Jürg Erni: Tonkunst-Potpourri, in: Basler Zeitung vom 3. Juni 1981, S. 41 (Kopie in: ASM-B-112).

62 M[ax]. F[avre]: Was Schweizer Musiker bewegt. Rückblick auf das 82. Schweizerische Tonkünstlerfest in Lugano, in: Der Bund vom 2. Juni 1981, S. 29 (Kopie in: ASM-B-112).

63 [Fierz]: 82. Schweizerisches Tonkünstlerfest, S. 37.

Die kleineren Sender, TSI und TSR, richteten sich anders aus: Im Tessin verknüpfte Piccardi Bildungsanspruch und Nähe zum Publikum in vermittelnden Dokumentarfilmen zu internationalen Komponierenden. Mit seinem Weggang 1989 zum Radio verflachte die Musikproduktion, insbesondere was zeitgenössische Musik anbelangte. Die Suisse romande ging einen eigenen Weg,⁶⁴ ohne Bezug zu den anderen Sprachregionen, stärker an Oper und Tanz in Verbindung mit Live-Studiogesprächen orientiert und ab und an in Kollaboration mit dem Studio für Klangforschung des Radios. Gemeinsam war den Sendern im Bereich der Musikavantgarde die Orientierung an ausstrahlenden internationalen Musikerpersönlichkeiten.

Ein senderübergreifendes Bild des Schweizer zeitgenössischen Musikschaaffens wurde am Schweizer Fernsehen SRG nicht vermittelt. Das spezifisch Schweizerische lag mehr in der Regie, im Individualstil der Sender und in der musikalischen Interpretation als in der Musik oder in Komponierenden.

Filme zu Schweizer Komponisten wurden an der Tagung, die einmalig Schweizer Fernseh- und Musikschaaffende zusammenführte, auffällig vernachlässigt. Das für die Tagung produzierte STV-Auftragswerk von Wytenbach bei TSI und die aufgrund eines einmaligen Wettbewerbs entstandene Produktion von Gaudibert von TSR stehen zugleich für experimentelle Ausschöpfung der technischen Möglichkeiten des audiovisuellen Mediums wie für ebenbürtige künstlerische Partnerschaft zwischen (zumal Schweizer) Komponist und Regisseur. Im nichthierarchischen Zusammenwirken von Musik und Bild bildeten sie an der Tagung die Ausnahmen.

Einmalig war die Tagung in Lugano auch in Bezug auf den Austausch der Sender untereinander. Eine 1983 wiederum in Lugano geplante Folgeveranstaltung mit Titel »Television et promotion de la musique« wurde konkret mit Datum, Ort, Einladungen und Antwortschreiben geplant⁶⁵ – seitens STV hätte bezeichnenderweise Hansjörg Pauli⁶⁶ neben Urs Frauchiger teilgenommen⁶⁷ –, fand dann letztendlich aber nicht statt: sicher eine vertane Chance.

- 64 TSR ist gleichzeitig der einzige der Schweizer Regionalsender, der seit Mitte der 80er-Jahre bis zu ihrer Pensionierung 2006 von einer Frau geleitet wurde: von Flavia Matea als Leiterin/Produzentin der Redaktion Musik & Tanz.
- 65 Einladungsschreiben der Generaldirektion RTSI (Radiotelevisione della Svizzera Italiana) an den STV (für die im Palais des Congrès in Lugano vom 28.–30. April 1983 geplante Tagung), unterzeichnet: Dr. Ermanno Briner, »Direzioine dei Programmi radiotelevisione della Svizzera Italiana«, Lugano, März 1982 (in: ASM-H-2-43).
- 66 Antwortschreiben mit Zusage an den STV von Hansjörg Pauli, Orselina, 8. Oktober 1982 (in: ASM-H-2-43).
- 67 Zusage STV an RTSI für zwei Delegierte, unterzeichnet Hélène Petitpierre, 13. Oktober 1982 (in: ASM-H-2-43).

Austausch zur Weiterentwicklung suchte man anderswo: Brunner initiierte gemeinsam mit Hans-Christian Schmidt, Professor für Rezeptionsdidaktik an der Universität Osnabrück, sogenannte »Internationale Fernsehforen«, wo die Diskussion breiter als in Lugano 1981 angelegt war: »[D]er Musiker sass neben dem Musikologen, der Fernsehneben dem Filmemacher, der Psychologe neben dem Wirkungsforscher, der Zeitungsmann neben dem Musikabteilungsleiter«, wie die NZZ nach der erstmaligen Durchführung 1987 in Zürich berichtete.⁶⁸

STV und SRG fanden 1981 in Bezug auf den Umgang mit zeitgenössischer Musik am Schweizer Fernsehen nicht zusammen. Mediale und politische Rahmenbedingungen wie auch redaktionelle Entscheide standen seitens der SRG einer stärkeren Präsenz des Schweizer zeitgenössischen Musikschaffens und einem experimentelleren und engeren Zusammenarbeiten im Sinne der Tonkünstler – vorbildlich realisiert bei ausländischen Sendern wie dem WDR – im Wege. Vonseiten der Tonkünstler wurde das Potenzial der einmaligen Begegnung für die selbstverordnete Öffnung nicht ausgeschöpft. Gemäß den Berichten überwogen Ablehnung und Unzufriedenheit darüber, Musik medienspezifischen Gegebenheiten unterordnen zu müssen, um sie ins Schweizer Leitmedium fürs große Publikum einbringen zu können. Eine nachhaltige Annäherung der unterschiedlichen Positionen fand nicht statt.

68 -df- [Gerold Fierz]: Eine sinnvolle neue Plattform. Erstes Internationales Fernsehforum für Musik in Zürich, in: NZZ vom 11. Dezember 1987, S. 73.

Thomas Gartmann

Der Fall Balissat – Symbol eines unliebsamen Netzwerks?

Kurz nachdem der Komponist Jean Balissat 1986 zum Präsidenten des Schweizerischen Tonkünstlervereins (STV) gewählt worden war,¹ veröffentlichte die Zeitschrift ebendieses Verbands einen acht Seiten umfassenden französischsprachigen Beitrag »Eine (früher einmal) erledigte Angelegenheit – Zu Statterostrob von Jean Balissat.«² Die Tonlage ist hierzulande ungewohnt angriffig und gipfelt in folgenden Invektiven: »Jean Balissat: ein Name, der von der Liste zu streichen ist«; »Statterostrob ist ein Werk der Krise«; »der Hans Erni der Musik«; »Macht – Establishment – Landwehr – Balissat«.³ Ort, Zeitpunkt, Sprache, Tonalität, Rhetorik und Argumentation erscheinen dabei als bewusste Entscheidungen.

Dissonanz/Dissonance hieß das Organ, das vom STV herausgegeben wurde. Die Ausgabe mit der Kritik des damaligen Freiburger Titularprofessors und Musikpublizisten Jürg Stenzl erschien Anfang Mai. Wenige Tage zuvor, am 26. April, war die – auf Balissats Wunsch hin geheime – Wahl am Tonkünstlerfest in Fribourg erfolgt, wo zudem sein Stück *Incantation et Sacrifice. Essai pour une harmonie bicéphale* (also für doppelköpfige⁴ Harmonie) durch die Landwehr, das offizielle Blasmusikkorps von Kanton und Stadt – »Musique officielle de l'Etat et de la Ville de Fribourg«⁵ – aufgeführt worden war. Fribourg wiederum war dank Balissats Vermittlung eingesprungen für die Stadt Brig, die das Fest finanziell nicht stemmen konnte und wollte. Balissats Werk war dort bereits von der Wettbewerbsjury selektioniert worden; mit der Verschiebung von Brig nach Fribourg war allerdings auch eine Neuprogrammierung verbunden, die der Ver-

- 1 Der 1900 gegründete (und 2017 aufgelöste) Verband der Schweizer Komponisten, Interpreten und Musikschriftsteller organisierte unter anderem ein jährliches Tonkünstlerfest mit zahlreichen Uraufführungen seiner Mitglieder und gab eine Schallplattenreihe sowie die Zeitschrift *Dissonanz/Dissonance* heraus.
- 2 J[ü]rg Stenzl: *Une affaire jadis classée – A propos de »Statterostrob« de Jean Balissat*, in: *Dissonanz/Dissonance* 8 (1986), S. 12–19. Titel und Lead liegen ebd. (S. 12) in deutscher Übersetzung vor, alle anderen Übersetzungen erfolgten durch den Autor.
- 3 »Jean Balissat: nom à rayer de la liste«; »Statterostrob est une œuvre de crise«; »le Hans Erni de la musique«; »Pouvoir – Establishment – Landwehr – Balissat«. Ebd., S. 13, 18, 14 und 13.
- 4 Mit dieser Bezeichnung spielt Balissat darauf an, dass das Stück aufgrund der Simultanität zweier verschiedener Tempi zweier Dirigenten bedarf.
- 5 Vgl. <http://landwehr.ch/landwehr/> (zuletzt aufgerufen am 22. Juli 2024).

einsvorstand nun gleich selbst vornahm und sie von der Jury nur noch formell bestätigen ließ.⁶

Bei der Präsidentenwahl sprachen sich die eher konservativen Jean Daetwyler und Jean Perrin aus der Suisse romande für Balissat aus, während der Wahlgenfer Istvan Zelenka, der dem progressiven Lager zuzurechnen war, leise protestierte, er hätte sich doch wenigstens ein Wahlprogramm des Kandidaten gewünscht. Gewählt wurde Balissat dann mit 56 Stimmen bei 2 Gegenstimmen und 7 leer eingegangenen Wahlzetteln.⁷ Gleichzeitig wurde auf seinen Vorschlag hin sein Schüler und Freund André Ducret neu in den Vorstand gewählt.

Dass nun Jürg Stenzl nicht in seiner Muttersprache schreibt, sondern auf Französisch, erhöht die Brisanz des Angriffs, weil er dadurch in Fribourg und in der ganzen Suisse romande gelesen werden kann. Dass die Attacke außerdem quasi am Vorabend von Balissats erstem öffentlichem Auftritt als Präsident und im Organ des Vereins erfolgt, verstärkt nochmals die Spitze.⁸

Stenzl äußert sich dialektisch geschult, zielt gegen kompositorische Unzeitgemäßheit, ästhetische Innerlichkeit, musikalischen Populismus, institutionelle Macht und deren unliebsame Netzwerke. Die Kritik macht zwischen Generationen, Sprachregionen und künstlerischen Positionen latente Spannungen nicht nur schlaglichtartig sichtbar, sondern reißt dadurch tiefe Gräben auf und provoziert unter anderem den damaligen Chefkritiker der NZZ, Andres Briner, zu einer Entgegnung in ebenso geharnischem Ton.⁹

Kritikpunkte Was macht nun diesen Zeitschriftenartikel zu dem, was ich im Folgenden zu erläutern versuche, nämlich zu einem Schlüsseltext für die Zeit vieler Umbrüche in der zeitgenössischen Schweizer Musik und ihrem Verband? Und wie weit wirkte er

- 6 Vorstandsprotokoll vom 30. August 1985, S. 2. Bibliothèque cantonale et universitaire Lausanne/ Archives musicales, Archiv des Schweizerischen Tonkünstlervereins (STV, frz. Fonds ASM), Signatur: ASM-E-1-47 (Dossier). Im Folgenden werden die Archivalien des STV nur noch durch die jeweiligen Signaturen, beginnend mit »ASM-«, ergänzt. Bezeichnen die Signaturen Dossiers, wird dies mit der Präposition »in« angezeigt.
- 7 Hélène Petitpierre: Protokoll der Generalversammlung, in: STV-Jahresbericht 1986, S. 7–12, hier S. 9 (in: ASM-E-3-81).
- 8 Eine erste Version des Beitrags war für die Zeitschrift *Repères* geschrieben worden. Sie erschreckte die Herausgeber dermaßen, dass sie sich an den portraitierten Komponisten wandten; vgl. Anm. 22 in Stenzl: *Une affaire*, S. 19. Laut Redaktor Christoph Keller wurde dann eine Publikation unterbunden, worauf Stenzl den Aufsatz der *Dissonanz/Dissonance* angeboten habe; mündliche Mitteilung vom 23. Juni 2022 in Basel.
- 9 Andres Briner: *Der Zwang zur Negativität. Wie links soll der Schweizerische Tonkünstlerverein werden?*, in: *Dissonanz* 10 (1986), S. 22–24.

angesichts der (Über-)Reaktionen, die er auslöste, in der gespannten Atmosphäre damals wie ein Katalysator?

Im Lead deklariert Stenzl den Beitrag als einen »durchaus radikal intendierte[n] Versuch, aus rezeptionsgeschichtlichen Fragestellungen Konsequenzen im Geschriebenen selbst zu ziehen«. Dabei bezieht er die Rezeptionsgeschichte ebenso radikal nur auf sich selbst – und reklamiert dafür sogar einen Kunstanspruch: »Die Subjektivität des Rezipienten gehört, wie die des Komponisten, zur Existenz eines Kunstwerks. Der Diskurs über ein Werk wird selber zu einem solchen« (nämlich einem Kunstwerk).¹⁰

Der Kunstgriff dieser Verpackung könnte heute als Experiment künstlerischer Forschung gelten, das pointierte Stellungnahmen ermöglicht, die bei einer objektiveren Annäherung möglicherweise justiziabel wären. So setzt Stenzl seine subjektiven Hörerfahrungen in einen persönlichen Erfahrungshorizont: Aus der studentischen Perspektive von 1966 spricht er eingangs von »un certain Jean Balissat«, was sonst herablassend wirken würde. Und aus der eigenen Hörerfahrung mit Boulez, Ligeti, Holliger, Nono, Huber et cetera schließt er, Balissats (1960 komponierte) *Sinfonietta* sei in keiner Weise revolutionär. In diesem Kontext muss das Werk wegen seines Materialstands als zurückgeblieben erscheinen. Er verortet es als epigonal zwischen Einflüssen von Honegger, Hindemith und Strawinsky. Deshalb: Angelegenheit erledigt, »Jean Balissat: nom à rayer de la liste« – ein Name, den man von der Liste streichen könne.¹¹

Die subjektive Aneignung erlaubt es Stenzl aber auch, das gleiche Werk von einer späteren, gegenläufigen Hörerfahrung aus neu einzuschätzen: 1985 hört er die *Sinfonietta* mit dem Zürcher Kammerorchester völlig anders, insbesondere das Adagio: Jetzt vermerkt er das Exorzieren des Giftes von Schönberg, Webern, Darmstadt – was er ebenso wenig negativ taxiert wie die neu entdeckte Kommunikation mit dem Hörer. Unter dem Eindruck der Mahler-Renaissance, die sich dem Soundtrack zu Viscontis Film *Tod in Venedig* verdankt, wird das gleiche Stück neu gehört, als Beschwörung eines imaginären Paradieses, als Setzen von Fragezeichen.¹² Und wenn ich selbst ergänzen darf: nun als bewusste Reaktion auf die Avantgarde und diese nicht mehr ignorierend.

Dann, nach über vier Seiten, kommt er endlich zum Thema – und nennt das Klavierstück im Titel seiner Kritik eine wirkliche Überraschung. In minutiöser Analyse weist er zunächst nach, dass sich dessen Material nicht entwickle oder transformiere. Der Kompositionsprozess reduziere sich auf ein Arrangement der Motive: Collage, Montage, Bricolage.¹³ Dies wertet er zwar nicht a priori negativ und verweist auf entspre-

¹⁰ Stenzl: *Une affaire*, S. 12.

¹¹ Ebd., S. 12 f.

¹² Ebd., S. 13.

¹³ Ebd., S. 18.

Et Katheline disait: "Faites un trou, l'âme veut sortir."
(Charles de Coster)

↑ octave supérieure; ↑↑ deux octaves supérieures; ↑↑↑ trois octaves supérieures

ABBILDUNG 1 Tonhöhenanalyse von Jürg Stenzl, Originalabbildung aus *Dissonanz 8* (1986), S. 16

chende Werke etwa von Erik Satie, die derart die Differenz zu einer traditionellen Ästhetik betont hätten. Bei Balissat aber sieht er dies als Bruch ohne Bedeutung und das Werk als Werk der Krise im Sinne einer Krankheit, die er, zumindest indirekt, als Regression benennt.¹⁴

Gleichzeitig bemerkt er aber auch das Potenzial zu einem Akt der Befreiung. Dies liest er aus Balissats Werkkommentar, der einerseits den Titel als »sich drehende Statik« erläutern und andererseits auf das aus Charles de Costers *Till Eulenspiegel* entnommene Motto verweist: »Macht ein Loch, die Seele will hinaus.«¹⁵ Diese Ambivalenz in der kompositorischen Haltung wiederum kritisiert er als Unentschlossenheit: »Elemente latenter traditioneller Tonalität, die von Dissonanzen [...] teilweise verdeckt werden.«¹⁶ Negativ taxiert er auch die Geschlossenheit jedes Motivs: Alles sei mit allem kombinierbar, was er aber nicht etwa als postmodern interpretiert. Der Prozess erscheine nie ge-

14 »J'utilise ce terme [crise] dans le sens que lui a donné l'antiquité dans le cadre des sciences médicales: la crise est la période critique pendant laquelle se décide dans quel sens une maladie va évoluer.« Ebd., S. 18.

15 »Statterostrob signifie littéralement statique qui tourne«; »Faites un trou, l'âme veut sortir.« Ebd.

16 »[...] des éléments de tonalité traditionnelle latente que les dissonances [...] cachent partiellement.« Ebd., S. 19.

brochen, was er ebenfalls negativ deutet, als *Splendid Isolation*.¹⁷ Das Klavierstück illustrierte so den kulturellen Kontext der Suisse romande, wo die letzten 30 Jahre keine musikalischen Erdbeben ausgelöst worden wären.¹⁸ Nach dieser Diagnose endet der lange Aufsatz zur 11-minütigen Miniatur mit der Hoffnung, dass die Regression das erwähnte Loch doch nicht zu schnell verschließe.¹⁹

Der angriffige Artikel ist von langer Hand sorgfältig geplant worden: Christoph Keller erwähnt ihn in seinem Redaktionsjournal bereits im Herbst, also rund ein halbes Jahr vor seiner Veröffentlichung: »Text liegt vor, muss bearbeitet werden.«²⁰ Im Januar findet sich dort dann die Telefonnotiz »Ich mache Aenderungsvorschläge f. seinen Artikel; nicht komprimieren, aber Anrede an Nicht-Fachpublikum weglassen!«²¹ Dies zeigt, dass sich Keller der Brisanz bewusst war und die Ausführlichkeit der Polemik durchaus unterstützte.

Reaktionen Im Vorstand des STV scheint der Beitrag an sich vorerst noch keiner Diskussion wert. Balissat lässt die Kritik an sich abprallen, sitzt sie aus. Gleich am ersten Vorstandstreffen als Präsident zeigt er seinen Führungswillen, spricht von Neuorganisation und einer Verteilung von Dossiers.²² Besprochen werden jedoch die ersten Reaktionen: Briefe des Freiburger Konservatoriumsleiters Jean-Michel Hayoz und des NZZ-Musikreferenten Andres Briner. Bei Letzterem wünscht Vizepräsident Josef Haselbach, dass er sich noch präziser fasse, für eine Publikation in der *Dissonanz*.²³

Briners wütende Reaktion, die in der Zeitschrift veröffentlicht drei Druckseiten umfasst, widerspricht Stenzl auf mehreren Ebenen: Wenn ein Musiker Willen und Möglichkeit besitze, für Harmoniemusik zu schreiben, so solle er das tun können, ohne künstlerisch diffamiert zu werden. Es dürfe nicht als verwerflich gelten, für Arbeiterchöre oder Blasmusiken zu komponieren.²⁴ Er wendet sich zudem gegen die Kritik, weder

- 17 In diesem Zusammenhang verweist Stenzl auf Frank Martins Tagebuchnotiz zur Spannung zwischen Tendenzen und Entwicklungen, die er auch als Klage über eine geschlossene Gesellschaft liest; vgl. ebd.
- 18 Dabei verweist er noch auf einen weiteren eigenen, ebenso polemisch formulierten Artikel: Jürg Stenzl: »Aber abseits wer ist's?« Über Musikkulturen in der Westschweiz, in: *Musica* 40/2 (1986), S. 124–128.
- 19 Stenzl: *Une affaire*, S. 19.
- 20 [Christoph Keller: *Arbeitsjournal*] zu *Dissonanz*, wird demnächst übergeführt in den Fonds ASM der Bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne. Den Fund verdanke ich Christoph Keller. Die Notiz findet sich zwischen den Daten vom 9. Oktober respektive 20. November 1985.
- 21 Ebd., datiert 24. Januar [1986].
- 22 Vorstandsprotokoll vom 5. Juli 1986, S. 2 (in: ASM-E-I-48).
- 23 Ebd., S. 3. Die Brieforiginale konnten im Archiv nicht aufgefunden werden.
- 24 Briner: *Der Zwang zur Negativität*, S. 24.

Dodekaphonie noch Geräusche von 1968 zu integrieren und keine Bezüge zu anderen Komponisten aufzuweisen: »reaktionär« ist kein verwendbarer künstlerischer Begriff.«²⁵ Zudem bestreitet er die Rückständigkeit der Schweiz – mit dem Hinweis auf allerdings weit zurückliegende Ausnahmeereignisse wie die Uraufführung von Lulu respektive die szenische Erstaufführung von Moses und Aron, die dazu beide in Zürich und nicht in der Suisse romande stattfanden.

Er spricht auch den Generationenkonflikt an – den ich wohl eher als ästhetischen Konflikt bezeichnen würde – und verweist darauf, dass schon 1923 eine Aufteilung des STV in zwei Sektionen gefordert wurde (in eine progressive, wie sie die IGNM propagierte, und in eine traditionellere nämlich). Und er wendet sich gegen jede Politisierung, wobei er rhetorisch indirekt insinuiert, dass die politische Haltung sich auf die Erteilung von Aufträgen auswirke: »Wäre es nicht besser, der Schweizerische Tonkünstlerverein würde sich auf fachliche Fragen und Förderungen einlassen als auf eindeutig politische Artikel, die in ›Dissonanz‹ am falschen Ort sind?«²⁶ Briner scheint hier durch die Gleichsetzung von Verein und Beiträgen in dessen Zeitschrift ein ideologisches Netzwerk zu wittern – vielleicht nicht völlig zu Unrecht, wenn man auf die Wahrnehmung einzelner Mitglieder abstellt.²⁷ Andererseits läuft Briner in seinem Furor mit vielen Behauptungen ins Leere,

25 Ebd., S. 23.

26 Ebd. Briner polemisiert nicht nur gegen den Balissat-Artikel Stenzls, sondern auch gegen einen weiteren aus dessen Feder sowie einen Beitrag von Max Nyffeler. Beide angegriffenen Autoren erhalten in derselben Ausgabe der Dissonanz die Möglichkeit zur Stellungnahme. Max Nyffeler wehrt sich in seiner Entgegnung vehement und nennt Briners Reaktion »vorgestrig[e] Grabenkämpfe, die bloss die Energien absorbieren und die Diskussionen in falsche Bahnen leiten«. Er hält einige Punkte fest, die doch eher diskussionswert seien, auch in Briners NZZ: die »schweizerische Verspätung«, der als Komponist verkannte Erich Schmid, »die Vernachlässigung der neuen Musik im Schweizer Radio« oder »die Notwendigkeit eines internationalen Festivals für neue Musik in der Schweiz«. Max Nyffeler: Kampf gegen linke Windmühlen, in: Dissonanz 10 (1986), S. 25. Stenzls Replik wiederum verwahrt sich gegen die Vorwürfe, allerdings ohne näher auf die Argumente einzugehen, und hält fest: »Ergänzend sei beigefügt, dass der inkriminierte Text über Jean Balissat Ende Januar 1985 geschrieben wurde, dem Komponisten seit März 1985 bekannt war und mit diesem am 17. Mai 1985 in Corcelles-le Jorat besprochen wurde.« Jürg Stenzl: Anmerkungen zu Andres Briners »Der Zwang zur Negativität«, in: Dissonanz 10 (1986), S. 24f., hier S. 25.

27 Einige Jahre später prangerte der Komponist Hans Eugen Frischknecht in einem Dissonanz-Leserbrief gar einseitig normierende »Machtkartelle« der Musikrezensenten und von ihnen verfügte Tabus an; vgl. ders.: Verbotsliste für Komponisten am Ende des 20. Jahrhunderts. Die Artenvielfalt ist interessanter als die Monokultur, in: Dissonanz 44 (1995), S. 37–40. Aber auch Stenzl selbst legte noch 1986 nach; im August erschien in der Dissonanz seine vernichtende Festivalkritik zur Bieler Veranstaltungsreihe Miroir. Balissats Beitrag hierzu qualifizierte er mit einem in seiner Optik verächtlichen Neologismus: »le concerto nostalgiquissimo pour violon et orchestre de Jean Balissat était si bien à sa place«, was meint, dass es sehr gut zu solch einem rückständigen Programm gepasst hätte. Jürg Stenzl: Inventaire culturel des dernières années. Bienne: Miroir 86, in: Dissonanz 9 (1986), S. 20f., hier S. 21.

ja, man kann sich fragen, ob er hier nicht vielmehr – zwar fünf Jahre verspätet, aber mit frischer Wut und Beleidigung – auf Stenzls weit politischeren Artikel zur Befindlichkeit der Schweizer Kultur in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* reagiert.²⁸

Interessanterweise finden sich im Protokoll zu dieser STV-Vorstandssitzung nur die Diskussionen der Vorbesprechung zu diesem Traktandum. Vom im Rahmen dieser Sitzung stattfindenden Gespräch zur Dissonanz mit Christoph Keller selbst wird neben dessen Zahlenangaben (siehe unten) nur rapportiert, dass man Briner Platz für eine Replik einräume, was Keller gutheisse, sowie die Bedenken des Vorstands darüber, dass der Redaktor selbst die Tonkünstlerfeste rezensiere.²⁹ Kein Wort steht über eine inhaltliche Diskussion, die Keller angeregt, Balissat aber offenbar gescheut hatte. Im Wissen darum, dass Balissat kaum Deutsch verstand, hatte Keller nämlich seine Einleitung zu dieser Diskussion für sich selbst auf Französisch vorbereitet. Nach einigen Worten zum Budget und zur Zahl der Abonnemente sprach er die Problematik an, die in den folgenden Monaten die verschiedenen Diskussionen zur Zeitschrift prägen sollte (kritische Haltung, Vielfalt der Standpunkte), ohne aber spezifisch auf den Artikel einzugehen:

»[J]e crois de pouvoir dire que nous sommes réussis à garder un niveau assez haut, que nous avons pu éviter des choses bêtes ou ennuyantes. Peut-être que la tendance critique de Diss. ne plait pas à tout-le-monde, mais il me semble que c'est inévitable si on veut avoir une revue qui est au service des lecteurs qui ont le droit – selon moi – d'être informés sans tabous. Mais en ce sens j'essaie aussi à obtenir un équilibre, entre les langues, entre les différents [durchgestrichen: tendances] courants [...]. En ce sens, j'aimerais savoir votre opinion, et surtout votre critique sur Diss.«³⁰

In die August-Ausgabe der *Dissonanz* setzt Chefredaktor Christoph Keller dann – entgegen dem von Bedenken getragenen expliziten Wunsch nach anderen Referenten – eine eigene, scharfzüngige Rezension des Tonkünstlerfests: Während er selbst das vorgängige Fest in Burgdorf musikalisch als zu brav befunden hatte, hätte das Oberwallis die Tonkünstler wie Tonchaoten behandelt und ausgeladen. Dem Verriss eines Orchesterkonzerts folgt versöhnlicher: »Professioneller als die Profis zeigten sich die Laiensembles.« Diesem Interpretenlob auch für die Landwehr steht Tadel für Balissats Komposition gegenüber: Statt auf Entgegensetzung von altem und neuerem Material setze Balissat »auf Kompromiss; dies vor allem, was die Harmonik anbelangt, während im Formverlauf – ruhiger Beginn, dann stetige Steigerung, Klimax mit anschliessender Entladung des Schlagzeugs – eher traditionelle Erwartungsmuster bestätigt werden.«³¹

28 Jürg Stenzl: Helvetischer Reigen. Bild und Selbstbild der Schweizer. Garstiger Gesang wider die Idylle, in: *FAZ* vom 8. Januar 1981, S. 17, der auch in der »Fiche« Stenzl im STV aufbewahrt wurde (in: ASM-L-2-185).

29 Vorstandsprotokoll vom 5. Juli 1986, S. 3 (in: ASM-E-I-48).

30 Keller: Arbeitsjournal zu *Dissonanz*.

31 Christoph Keller: Gefährdete Musik. Fribourg: 87. Tonkünstlerfest, in: *Dissonanz* 9 (1986), S. 18.

Gleichzeitig mit Balissats Wahl rückt Keller eine persönliche Dankesadresse an dessen Vorgänger Hans Ulrich Lehmann ein: Er hätte viel Erneuerungsarbeit (unter anderem die Statutenrevision) geleistet und ihm gebühre Dank für den Freiraum, den er der *Dissonanz* stets offengehalten und der erst ermöglicht habe, dass aus der neuen Zeitschrift des Tonkünstlervereins nicht das von manchen befürchtete »Vereinsblättli«, sondern ein Forum lebendiger und kritischer Auseinandersetzung geworden sei.³²

Daraufhin kritisiert Balissat im STV-Vorstand die problematische Konstellation, wenn der Chefredaktor Rezensionen über das Tonkünstlerfest schreibe. Diplomatisch spricht er nicht von sich, sondern von der »Empfindlichkeit der Mitglieder« und einer – aus seiner Sicht – notwendigen Objektivität des Chefredaktors.³³ Anlässlich eines Treffens mit dem übrigens weitab verschwägerten Keller³⁴ schlägt er ihm für künftige Anlässe eine Doppelkritik vor, zum Beispiel zusammen mit Philippe Albèra – dank »Contrechamps«³⁵ der Wortführer einer progressiven Suisse romande, der übrigens zwei Jahre später eine sehr viel differenziertere Kritik über Balissats Violinkonzert publiziert.³⁶

Keller macht sich unterdessen weiter unmöglich, diesmal verscherzt er es sich dank einer musikalischen und politischen Abrechnung mit dem STV-Ehrenpräsidenten Paul Sacher zu dessen 80. Geburtstag.³⁷ Sie erscheint im linken Szenemagazin *Magma*, nachdem das Schweizer Radio diesen Beitrag seines Redaktors und Produzenten als Kontrapunkt zu weiteren Jubiläumssendungen abgelehnt hat.³⁸ Im STV-Vorstand nennt Haselbach das Vorgehen schlechten Geschmack, zusammen mit Balissat findet er es schlicht peinlich.³⁹ Nichtsdestotrotz beantragt der STV bei der bundeseigenen Stiftung Pro Arte

32 Ebd.

33 »En ce qui concerne les Fêtes, plusieurs personnes trouvent regrettable que ce soit le rédacteur en chef qui en fasse la critique et M. Balissat estime également préférable que ce soit quelqu'un d'autre car il faut préserver la susceptibilité des membres et l'objectivité du rédacteur en chef.« Vorstandsprotokoll vom 24./25. April 1986, S. 3 (in: ASM-E-I-48).

34 Balissats erste Frau war Kellers Cousine.

35 Veranstalter in Genf mit eigenem Ensemble und eigener Publikationsreihe.

36 Vgl. Philippe Albèra: *Empêtré dans ses propres filets*. Genève: Création du concerto de violon de Jean Balissat, in: *Dissonanz* 21 (1989), S. 22.

37 Christoph Keller: Jubilar Paul Sacher. Die verhinderte Festschrift, in: *Magma* 7 (1986), S. 54–57, wiederabgedr. 2009 als »Die verhinderte Festschrift: Paul Sacher zum 80. Geburtstag« auf der Website von Keller: www.christoph-keller.ch/de/sacher.php (zuletzt aufgerufen am 30. August 2023).

38 Mündliche Mitteilung von Christoph Keller vom 23. Juni 2022 in Basel.

39 Vorstandsprotokoll vom 19. September 1986, S. 7 (in: ASM-E-I-48). Haselbach reagierte hierbei auch auf eine suggestive Anfrage Balissats (Brief Hélène Petitpierre an Haselbach vom 31. Juli 1986 [in: ASM-E-2-I-17 sowie als Digitalisat in: ASM-H-I-32]): »Vous trouverez également ci-jointe une photocopie d'un article de Christoph Keller publié dans la revue »magma« et concernant l'anniversaire de notre Président d'honneur. Jean aimerait bien savoir ce que vous pensez des prises de position de Christoph

kurz darauf finanzielle Unterstützung für Keller mit der warmherzigen Begründung »une aide financière imprévue serait certainement la bienvenue pour quelqu'un qui se dévoue à la cause de la musique plus qu'à la recherche de la notoriété«. ⁴⁰

Eskalationen Der eigentliche Eklat folgt dann aber erst ein Dreivierteljahr später, ausgelöst durch weitere kritische Dissonanz-Beiträge, die sich mit den verschiedensten Interessengruppierungen anlegen: Eine Buchrezension unter dem Pseudonym »Misogynos« bringt die Frauen in Rage; ⁴¹ eine Recherche, wie es zur Absetzung eines Pflichtstücks von Thomas Kessler am Genfer Musikwettbewerb kam, führt zu einem Skandal, bei dem sich auch die früheren Wettbewerbspreisträger Holliger und Nicolet engagieren. ⁴² Anstoß erregt aber vor allem ein Artikel zum 100. Geburtstag von Wilhelm Furtwängler: In »Der Jubelseniör – eine Paralyse« nimmt Erika Deiss eine scharfe Sprachkritik – oder besser Verspottung – von Furtwänglers Schrift Vermächtnis vor, in der sie dem »Seelenwilli« das Phänomen der »simultanen Selbst- und reziproken Fremdverspinnung in ein allseits anerkanntes Tiefsinnsmonster« sowie Deutschtümelei vorwirft. ⁴³ Der Artikel ist wohl als Reaktion auf die Reinwaschung durch Fred Prieberg zu verstehen. ⁴⁴ Allerdings bezieht sich explizit nur Kellers Lead darauf, dies dafür umso deutlicher:

»Das Jubiläum fällt in eine Zeit, in der reaktionäres Gedankengut allerorten Renaissancen erlebt – günstige Umstände also für die Feier eines Dirigenten, der für den Irrationalismus in der musikalischen Interpretation zweifellos ein Bahnbrecher war. [...] Denn ideologische Kontexte lassen von Musik und Musikern sich ebensowenig trennen wie politische Verstrickungen.«

Er wendet sich gegen die »wiederkehrenden Versuche, den ›Heroen‹ Furtwängler vom braunen Schmutz reinzuwaschen und aus dem Staatsrat des Dritten Reiches posthum einen verkappten Widerstandskämpfer zu machen.« ⁴⁵ Dies ärgert vor allem die zahlreichen Anhänger des Dirigenten, dessen Witwe noch in der Suisse romande lebte. Einige

Keller, surtout en tenant compte du fait qu'il est le rédacteur de Dissonance. En vous remerciant de bien vouloir nous apporter votre aide«. In seiner brieflichen Antwort an Petitpierre vom 7. August 1986 war Haselbach auf die Anfrage nicht eingegangen (in: ASM-E-2-17).

⁴⁰ Brief von Héléne Petitpierre vom 13. Oktober 1986 an die Fondation Pro Arte (Kopie in: ASM-H-1-32).

⁴¹ Misogynos: Über die Dokumentation »Schweizer Komponistinnen der Gegenwart«. Wie sie entstand, was darinnen steht und was aus ihr wurde, in: Dissonanz 9 (1986), S. 24f.

⁴² Christoph Keller: Drei Linien für ein Fagott. Die Absetzung von Thomas Kesslers »Polysono« als Pflichtstück des Genfer Musikwettbewerbs, in: Dissonanz 13 (1987), S. 19–21.

⁴³ Erika Deiss: Der Jubelseniör – eine Paralyse, in: Dissonanz 10 (1986), S. 10–16, hier S. 12 und 11.

⁴⁴ Fred K. Prieberg: Kraftprobe. Wilhelm Furtwängler im Dritten Reich, Wiesbaden 1986.

⁴⁵ Deiss: Der Jubelseniör, S. 11.

Reaktionen beziehen sich dabei explizit auf diesen Lead, weil nur dieser ins Französische übersetzt worden war.

Brieflich oder mündlich wenden sich nun gewichtige konservative Stimmen an den Vorstand und gegen die Dissonanz: der Luzerner Musikgeschichtspräsident Caspar Diethelm, der Freiburger Konservatoriumsdirektor Hayoz, dessen Lausanner Kollege Jean-Jacques Rapin, der frisch gekürte Tonkünstlervereinspreisträger Hermann Haller sowie Julien-François Zbinden, Leiter Musik am Radio de la Suisse Romande, designierter Präsident der SUISA⁴⁶ sowie Alt-Präsident und Ehrenmitglied des STV.⁴⁷

Lose abgelegt zwischen den Archivordnern fand Doris Lanz eine interessante Vorstufe zum Protokoll des STV-Vorstands zum Traktandum Dissonanz: aufschlussreich erstens, weil hier die einzelnen Voten per Initialen noch personalisiert sind, und zweitens, weil auch später nicht mehr berücksichtigte Äußerungen noch vermerkt waren.

Die Meinungen sind kontrovers: André Ducret, Balissats Schüler und Freund, konstatiert eine Stinkwut («climat de rogne»), will eine sofortige Entscheidung und berichtet, Hayoz wolle die Haut («la peau») von Stenzl, womit er nicht auf den aktuellen Fall Furtwängler zielt, sondern auf den bereits Monate zurückliegenden Artikel gegen Balissat, worüber sich seine Wut offenbar lange angestaut hat. Gleichzeitig wendet er sich aber auch gegen den Redakteur: André Ducret und André Luy sind für die Kündigung von Keller. Inwiefern man hier auch von einer internen Freiburger Abrechnung sprechen könnte, bliebe noch zu untersuchen. Jedenfalls fällt auf, dass die Kontroverse entlang der Kulturgrenze im zweisprachigen Freiburg/Fribourg verläuft. Gertrud Schneider findet die Reaktionen tendenziöser als den Inhalt. Sie befürwortet einen Artikel, der eine Diskussion provoziert. Eva Zurbrügg ist für Bewahrung und Aufschub. Außerdem fragt sie rhetorisch, ob man denn Keller vor jedem Erscheinen einer neuen Nummer einladen müsste. Für Josef Haselbach ist es klar, dass die Dissonanz das STV-Organ bleiben müsse; er fände es katastrophal, wenn sie eingestellt würde, man müsse Christoph Keller Vertrauenskapital schenken. Dazu meint er diplomatisch, Keller sollte doch fähig sein, Mitarbeiter, die verschiedene Tendenzen repräsentierten, auszuwählen. Jacques Wildberger wiederum berichtet über positive Reaktionen und ist für eine Umfrage bei den Mitgliedern.⁴⁸

Den um Ausgleich und Harmonie bemühten Balissat – seine Vorstandskollegin Gertrud Schneider charakterisiert ihn später wie folgt: »Er war kein Streiter. Sondern er war ein Diplomat.«⁴⁹ – ärgern bei Keller vor allem zwei Dinge, die er in der Diskussion

46 Im Amt ab 1987.

47 Vorstandsprotokoll vom 6. Dezember 1986, S. 4 (in: ASM-E-I-48).

48 Entwurf zum Vorstandsprotokoll vom 6. Dezember 1986 (Kopie in: ASM-B-I-1bis).

49 Interview des Autors mit Gertrud Schneider, Bern, 13. Juli 2022.

allerdings nur antönt: Provokation und Polemik. Obwohl er ihn schätzt, möchte er nicht mit ihm weitermachen: Den Nazismus von Furtwängler hervorzuheben sei eine unnötige Provokation, gerade weil dessen Witwe in der Suisse romande wohne; der Artikel über die Orchester sei unangebracht, jener über Paul Sacher inakzeptabel. Mit Christoph Keller hätte er zwar eine herzliche Diskussion geführt, doch dieser hätte keine Einsicht in Bezug auf die Problematik seines Sacher-Artikels in *Magma* gezeigt, sondern bloß einige Sätze bedauert.⁵⁰ Auch Balissat kommt auf Stenzl zu sprechen, verzichtet aber bei seiner Beurteilung wohlweislich auf persönliche Betroffenheit:

»Es gibt viele Personen, die die Haut von Stenzl wollen. Um den Frieden zu wahren, wäre es gut und wünschbar, wenn Stenzl während einer gewissen Zeit nichts mehr publizieren würde. [...] Als JB die Präsidentschaft akzeptierte, wusste er, dass es nicht möglich war, alle Leute zufriedenzustellen. Aber er konnte sich nicht vorstellen, dass aus D/D, die eine Verbindung zwischen den verschiedenen Teilen der Schweiz darstellen sollte, schließlich eine Publikation würde, die ... (der Rest ist mir entgangen) [Vermerk der Protokollführerin Héléne Petitpierre].«⁵¹

Die Begründung bricht hier leider ab und lässt sich auch aus dem finalen Protokoll nicht ergänzen. Aus späteren Voten erschließt sich hingegen, dass Balissat wegen der Zeitschrift eine Spaltung des Vereins befürchtet. So spricht er sich für eine radikale Entscheidung aus, den Bruch (»Rupture«).

Fritz Muggler, der als nicht stimmberechtigter Vertreter der Schweizerischen Gesellschaft für Neue Musik formell neutraler Beisitzer ist, auch wenn er inhaltlich als Musiker und Veranstalter klar der progressiven Seite zugehörig erscheint, schlägt als Vermittler in dieser blockierten Situation vor, in der Zeitschrift die kontroversen Positionen des Vorstands zu publizieren. In der Diskussion setzt sich dieser Vorschlag durch, wobei ein formeller Entscheid im Protokollentwurf nicht vermerkt ist: Man einigt sich auf einen gemeinsamen Artikel und dass Balissat deswegen mit Keller telefonieren solle.⁵²

Hier gleicht der Vorstand einer Selbsthilfegruppe, die unfähig ist, zu einer allseits überzeugenden Lösung zu gelangen. Ursache ist der Riss, der mitten durch den Vorstand verläuft – entlang der Sprachen, aber auch entlang politisch und künstlerisch unter-

50 »La discussion était cordiale. Nous lui avons dit qu'il était tenu par sa fonction mais il n'a pas voulu admettre la relation entre sa fonction et l'article de Magma dont il regrettait seulement quelques phrases.« Entwurf zum Vorstandsprotokoll vom 6. Dezember 1986 (Kopie in: ASM-B-I-Ibis).

51 »[...] il y a beaucoup de personnes qui veulent la peau de Stenzl. Pour la paix de l'AMS, il serait bon et même souhaitable que Stenzl ne publie rien pendant un certain temps. [...] Quant [sic] JB a accepté la présidence, il savait qu'il n'était pas possible de mettre tout le monde d'accord, qu'il aurait des problèmes [...] mais de là à imaginer que D/D qui se doit d'être un trait d'union entre les différentes parties de la Suisse devienne finalement une publication ... (le reste m'a échappé).« Ebd.

52 Ebd.

schiedlicher, wenn nicht gar sich ausschließender Positionen. Begünstigt wird diese Situation durch das Verfahren der Co-Optation, bei der die Mitglieder (bleibende wie scheidende) die Nachfolge zuhanden der Generalversammlung meist als Einerkandidaturen vorschlagen. Gut eidgenössisch spiegelt dieses Verfahren die föderalistische Vielfalt wider, kann aber zugleich zu Polarisierungen bis hin zur gegenseitigen Blockade führen.

Im definitiven Protokoll, das statt vier nur noch eine halbe Seite umfasst und wohl vom Präsidenten mitredigiert wurde, erscheinen dann die positiven und beschwichtigenden Meinungen stark zurückgedrängt, dafür wird im Gegensatz zu den Notizen ein expliziter Entschluss festgehalten, nämlich dass sich die Mehrheit für einen Aufschub und für eine Veröffentlichung der unterschiedlichen Meinungen ausspreche.⁵³

Drei Tage nach der Sitzung möchte der Präsident auf diese Entscheidung zurückkommen und schreibt seinen Vorstandskollegen und -kolleginnen: »La solution ›douce‹ [...] ne me convainc plus du tout«. So legten sie die Meinungsverschiedenheiten im Vorstand und die Schwäche eines Vorstands offen, der kein Urteil zu fällen wage und auf die Meinung des Volkes warte, um etwas zu entscheiden. Sie seien aber von diesem Volk gewählt und verantwortlich dafür, das Gleichgewicht der verschiedenen Positionen des Vereins zu bewahren. Sie seien auch verantwortlich für den guten Gebrauch oder aber für die Vergeudung der finanziellen Mittel. Er könne den getroffenen Beschluss (zu dem es offenbar keine Abstimmung, aber aufgrund der Äußerungen eine offensichtliche Mehrheit von 4:3 gegeben hatte⁵⁴) nicht verantworten und sei überzeugt, dass Kellers sofortiger Abgang gut sei für den Verein.⁵⁵

Nochmals holt er zur Begründung aus:

»Man müsse auf Christoph Keller aufpassen, hatte es geheißten. Doch hat man dies wirklich, nachdem wir ihn mehrmals ermahnt hatten, dass das offizielle Organ eines Vereins so repräsentativ wie möglich für all die verschiedenen Tendenzen sein sollte? Eine konstruktive Polemik zu erregen, ist sicher Zeichen von Gesundheit und Vitalität, aber ich glaube, wir waren uns alle einig, zu erkennen, dass Christoph Keller mehr Gefallen daran findet, mit Artikeln von pseudo-intellektueller Dialektik zu provozieren, deren Effekt billig und gefährlich ist.«⁵⁶

53 Vorstandsprotokoll vom 6. Dezember 1986, S. 4 (in: ASM-E-1-48).

54 Ebd.

55 Jean Balissat: Brief vom 9. Dezember 1986 an seine Vorstandskollegen (in: ASM-E-2-17), ins Deutsche übertragen von TG.

56 »Nous devrions des égards à Christoph Keller, a-t-il été dit. Franchement, en a-t-il eus pour l'AMS après que nous l'avons a [sic] plusieurs reprises rendu attentif au fait que l'organe officiel d'une association se doit d'être aussi représentatif que possible des diverses tendances? Susciter une polémique constructive est certainement un signe de santé et de la vitalité mais je crois que nous étions tous d'accord pour reconnaître que Christoph Keller prend plus plaisir à provoquer par des articles de dialectique pseudo intellectuel dont l'effet est gratuit et pernicieux.« Ebd.

Er habe seine Meinung geändert und glaube nicht, dass man aus der Umfrage etwas Positives ziehen könnte, außerdem koste dies den Preis einer Nummer und einen ganzen Jahreslohn, die Kündigung hingegen nur einen halben, ein Aufschub würde also zu viel kosten. Er sei sich bewusst, dass seine Entscheidung gewisse Vorstandsmitglieder verstimmen könne, aber er sehe keinen anderen Weg, seine Funktion als Präsident unter Wahrung seiner Überzeugungen wahrzunehmen. Dazu sei er bereit, persönlich an der kommenden Generalversammlung Rechenschaft abzulegen über diesen Wiedererwägungsantrag.⁵⁷

Die Reaktionen kommen sofort: »Sei ein Demokrat und kündige Christoph Keller nicht. Du zerstörst sonst die gute Team-Arbeit«, telegraphiert Josef Haselbach. Und Wildberger kablet »Dringende Bitte: Keine Entlassung gegen den Entscheid des Vorstands. Brief folgt«, wobei sich von diesem allerdings keine Spur findet. Gertrud Schneider bezeichnet den Rückkommensentscheid nach einem demokratisch erfolgten Votum als »befremdlich und absurd«,⁵⁸ und Eva Zurbrügg doppelt am Folgetag brieflich nach, Mitglieder einzubeziehen sei nicht verantwortungslos. Er dagegen hätte den »Beschluss [des Vorstands] recht eigenmächtig umgestossen.«⁵⁹

Auch weitere Persönlichkeiten werden nun mobilisiert, vorab frühere Vorstandsmitglieder. Roland Moser engagiert sich gegen »übereilte Strafmassnahmen [...], die nur durch ein groteskes Missverständnis erklärbar sind«, und fragt rhetorisch: »Warum lässt man eigentlich überall die Erzlangweiler ungeschoren?«⁶⁰ Seinerseits alarmiert er mittels Briefkopie die früheren Vorstandskollegen Hans Ulrich Lehmann und Urs Frauchiger. Ersterer beteuert, ihm persönlich liege sehr viel daran, dass die Dissonanz weiter existiere – er wäre »sehr unglücklich, wenn die Dissonanz aufgegeben werden müsste, weil dadurch die seinerzeitigen Unkenrufer schliesslich doch noch Recht behalten würden – oder dies zumindest glaubten ...«. ⁶¹ Frauchiger wiederum involviert auch noch Jürg Wyttenbach, der sich postwendend meldet: »[I]ch stimme mit Urs Frauchiger überein: wir würden es nicht begreifen und für ein lebendiges Musikleben in der Schweiz kontraproduktiv finden, sollte Christoph Keller ›abgeschossen‹ werden.«⁶²

Balissat dankt in einem weiteren Brief an den Vorstand für die »offenherzigen Meinungsäußerungen«; er hätte noch vergeblich eine Extrasitzung einzuberufen versucht und daraufhin beabsichtigt, Keller mit dem Kompromiss zu kündigen, noch ein bis zwei

57 Ebd.

58 Alle Telegramme und Briefe am 10. Dezember 1986 (in: ASM-B-I-Ibis).

59 Eva Zurbrügg: Brief vom 11. Dezember 1986 an ihre Vorstandskollegen (in: ASM-B-I-Ibis).

60 Roland Moser: Brief vom 14. Dezember 1986 an die Vorstandsmitglieder (in: ASM-B-I-Ibis).

61 Hans Ulrich Lehmann: Brief vom 19. Dezember 1986 an Roland Moser mit Kopie an die Vorstandsmitglieder (in: ASM-B-I-Ibis).

62 Jürg Wyttenbach: Brief vom 21. Dezember 1986 an die Vorstandsmitglieder (in: ASM-B-I-Ibis).

Nummern zu akzeptieren, worüber er per Korrespondenz abzustimmen gedacht hätte. Nun gebe er aber nach, nachdem ein Mitglied mit Hinweis auf die Statuten dagegen opponiert habe, und füge sich der Entscheidung vom 6. Dezember.⁶³ Mit seiner abrupten autoritären Anmaßung hat er sich in diesem basisdemokratischen Zeitklima offenbar jede Möglichkeit zum Kompromiss selbst verspielt.

Auch aus sprachlichen Gründen ist Ducret seinerseits über die kriegerische Verwicklung irritiert und versichert Balissat seiner Solidarität: »Après toutes ces lettres en allemand, je n'y vois plus très clair dans l'imbroglio un peu bellicueux AMS dissonance. J'imagine que tu vis parfois quelques minutes pénibles: je compatis!«⁶⁴

Balissat versucht nun, den Konflikt mit Christoph Keller telefonisch zu lösen, wobei er seine Überzeugungen vom vergangenen Sommer wiederholt:

»B. sagt, dass es auf die letzte Dissonanz-Ausgabe heftige Reaktionen gegeben habe, mündliche und schriftliche (Zbinden, Kovacs [recte: Kovach], Diethelm werden namentlich erwähnt), hauptsächlich wegen des Furtwängler-Artikels, was im Vorstand zu einer Diskussion geführt habe. Er bezweifelt, dass eine Zeitschrift[,] die von einem neutralen Verband herausgegeben wird, engagiert sein kann. Meiner Meinung, dass eine Zeitschrift, wenn sie nicht langweilig sein soll, unabhängig, autonom sein muss, tritt er mit dem Argument entgegen, dass die Mitglieder mit ihrem Beitrag dafür zahlen und dass es Mitglieder gäbe, die den Anteil dafür nicht mehr zahlen wollten (sinngemäss). (Die Ausgaben der AMS für Dissonanz machen etwa 10 % des AMS-Budgets aus). Er komme auch immer mehr zur Ueberzeugung, dass der Tonkünstlerverein keine Zeitschrift brauche (sic)[.] Mein Eindruck: er hat diese Ueberzeugung vor allem, weil er die Konflikte, die mit Mitgliedern, die nicht einverstanden sind, scheut. Im einzelnen wirft er (oder die betreffenden Mitglieder) vor:

- dass ein Artikel gegen die Institution des Orchesters erscheine, zum Zeitpunkt[,] da der Tonkünstlerverein für die Erhaltung der Radioorchester kämpfe.
- dass die Ausschreibung für das Fest 1988 nur frz. erschienen sei, und dass in diesem Text ›Solothurn‹ anstelle von ›Soleure‹ stehe.

Man plane eine Sondage, um abzuklären, wie die Mitglieder über ›Dissonanz‹ denken und Fritz Muggler sei beauftragt, diese zu formulieren.«⁶⁵

Der Präsident Balissat wirkt hier überaus konfliktscheu, wenn nicht desillusioniert. Im Vorfeld der Redaktions-Ära Keller, mehr als zwei Jahre früher, als er erst Vizepräsident war, hatte er noch ganz andere Vorstellungen von der Zeitschrift: »Revue, die informiert über die Schweizer Musikszene, die Westschweizer über Deutschschweiz und umgekehrt informiert. (Sprachentausch!) Wünscht sich nicht-objektives, engagiertes Organ.«⁶⁶

63 Jean Balissat: Brief vom 16. Dezember 1986 an die Vorstandskollegen (in: ASM-E-2-17), mit der Ankündigung, dann im Februar auf das Thema zurückkommen und auf die Auswirkungen, die dies auf sein Mandat als Präsident hätte.

64 André Ducret: Brief vom 30. Dezember 1986 an Jean Balissat, Privatarchiv Jean Balissat (mit herzlichem Dank an Christophe Balissat).

65 Telefonnotiz vom 17. Dezember 1986, in: Keller: Arbeitsjournal zu Dissonanz.

66 Gespräch mit Jean Balissat, 17. Januar 1984, in: Keller: Arbeitsjournal zu Dissonanz.

Über den Jahreswechsel sammelt dann Muggler die verschiedenen, nun anonymisierten Voten. Wohl Wildberger findet Verständnis für die Haltung der Zeitschrift und erwähnt aber auch als Einziger den Balissat-Artikel:

»[S]ie ist kritisch gegenüber dem Eingespielten, dem ungefragt als sakrosankt Hingenommenen. [...] Aber manchmal geht die Kritik in unnütze und auch uninteressante Polemik über: Bei ›Statterostrob‹ (Nr. 8, S. 12) ist mir auch nicht wohl: Ein grosser Teil des Artikels ist mir allzu polemisch, obwohl die ›Landwehr‹ ohne Zweifel eine starke politische Macht ist. Gut ist dann aber darin die ganze Analyse des Klavierstücks. [...] Summa summarum: Manche Polemik gesucht und überflüssig.«⁶⁷

Andere kritisieren einzelne Artikel. Es fällt dabei auf, wie die Argumente der »welschen Fraktion« so aufeinander abgestimmt erscheinen, dass sie kaum den einzelnen Autoren zuordenbar sind – offenbar hatte man sich hier abgesprochen. Wohl Balissat selbst will den Anschein persönlicher Betroffenheit vermeiden und stellt die fehlende neutrale statt einer notwendigen ausgleichenden Haltung ins Zentrum:

»D/D ist das offizielle Organ des Tonkünstler Verein[s] und soll deshalb auch die verschiedenen Tendenzen, die darin vertreten sind, repräsentieren.«⁶⁸

Beim Chefredaktor wird aber das Gegenteil erkannt:

»Keller liebt die Provokation, ist ›Unruhestifter‹. [...] Mich stört: der unsachliche Schlagabtausch von ›links nach rechts‹, die aggressive Polemik, die keine Verbesserungsvorschläge anbieten kann, die Einseitigkeit und Präferenz bei der Auswahl der Artikel und von deren Verfassern.«⁶⁹

So sei die Dissonanz nun ein Gegenstand der Entzweiung und Trennung – und rhetorisch fragt er, ob der STV ein »Meinungsblatt anbieten kann, welches die Empfindungen eines guten Teils seiner Mitglieder verletzt. Meine Antwort ist ein kategorisches Nein.«⁷⁰

67 Entwurf zum (nicht abgedruckten) Editorial »Wie gefällt Ihnen Ihre und unsere Zeitschrift? Editorial der Mitglieder des STV-Vorstands« (Kopie in: ASM-B-I-1bis). Diese Materialsammlung (deutsch- und französischsprachige Voten der Vorstandsmitglieder inklusive deutscher Übersetzung letzterer durch Muggler) ebenso wie der spätere (zweite) Entwurf in Deutsch und Französisch wurden – wohl nach der Übersetzung ins Französische durch Héléne Petitpierre – am 14. Januar 1987 von Petitpierre an Fritz Muggler (zurück-)geschickt, mit der Bitte, beide Texte sofort an Christoph Keller weiterzuleiten, da man so Zeit gewinne.

68 Ebd. Im französischen Original war dies (wohl von Balissat) noch pointierter formuliert worden: »Mais D/D ne doit pas oublier qu'il est l'organe officiel de l'AMS et que, à ce titre, il doit représenter aussi équitablement que possible les diverses tendances présentes dans l'association.«

69 »[...] il faut reconnaître que Keller aime la provocation, qu'il est un fauteur de troubles. [...] Ce qui me dérange est le règlement de comptes subjectif, la polémique agressive qui apporte aucune proposition d'amélioration, le côté unilatéral et la préférence donnée au choix des articles et de leurs rédacteurs.« Ebd., Übersetzung von Muggler, ebd. Weil die einzelnen Voten nicht namentlich gekennzeichnet sind, ist die Autorschaft Balissats allerdings ungewiss.

70 Ebd.

Das von Muggler entworfene (zweite) Editorial stellt dann diese Meinungen mit einer kurzen Einleitung zusammen:⁷¹

»Die Diskussion um den Artikel von Jürg Stenzl über Jean Balissat sowie drei⁷² Leserbriefe lösten innerhalb des Vorstandes des Tonkünstlervereins Diskussionen über Inhalt und Stil unserer Zeitschrift aus. [...] Kritische Analysen sind erwünscht, sofern sie präzise und informativ sind und nicht in reine Polemik abgleiten. [...] Die Zeitschrift sollte es dem STV ermöglichen, sich in heissen Debatten zu engagieren.«⁷³

Es wird auch explizit auf die Verpflichtung zur ästhetischen Vielfalt hingewiesen, wenn auch nun in einer abgeschwächten Form:

»Dissonanz/dissonance ist das offizielle Organ des Tonkünstler Vereins [sic] und soll deshalb auch die verschiedenen Tendenzen, die darin vertreten sind, repräsentieren.«⁷⁴

Keller allerdings lehnt dieses Editorial des Vorstandes ab und zieht die Rechtsanwältin Regina Aepli bei: Die spätere Zürcher Bildungsdirektorin hält fest, »dass es dabei keineswegs um eine verlegerische Umfrage gehe, sondern um die Qualifizierung seiner Arbeit als Redaktor durch die einzelnen Mitglieder des Vorstandes des STV«. Eine Publikation könne nicht verlangt werden.⁷⁵

Balissat schlägt daraufhin vor, in den offiziellen Mitteilungen durch den Vorstand einen Fragebogen zu veröffentlichen. Doch auch dieser Plan scheitert. Ein Gegenmehr von 6 zu 1 Stimmen entscheidet sich aber dafür, dass Keller diesen präsentieren soll. Jean Balissat schreibt entsprechend an Christoph Keller.⁷⁶

Die lang angekündigte Umfrage erfolgt also schließlich erst in der Mainnummer 1987, in Form eines beigelegten, einfachen, bloß eine Seite umfassenden Ankreuz-Fragebo-

71 Vgl. Schreiben der Generalsekretärin Hélène Petitpierre an Fritz Muggler, 14. Januar 1987: Neufassung Editorial des STV-Vorstandes (in: ASM-B-1-1bis sowie Digitalisat in: ASM-H-1-33).

72 Überliefert sind allerdings nur zwei; möglicherweise liegt hier eine Verwechslung mit den Zuschriften nach dem Furtwängler-Artikel vor.

73 [Zweiter] »Entwurf. Neufassung Editorial des STV-Vorstands«. In einer ersten Fassung des Entwurfs wollte der Vorstand die Umfrage noch transparent und ausführlich begründen: »Vorbemerkung: Bei der Diskussion, die sich in der letzten Vorstandssitzung am 6. Dezember auf Anlass von drei Leserbriefen entzündet hatte und die natürlich auch schon zuvor in Gang gekommen ist im Zusammenhang mit der in unserer Zeitschrift ausgetragenen Diskussion um den Artikel von Jürg Stenzl über Jean Balissat [...] ergab sich ein Pro und Contra zum Stil und Inhalt unserer Zeitschrift. [Der Vorstand] möchte quasi als Editorial in dieser Nummer Meinungen der Vorstandsmitglieder veröffentlichen, ausdrücklich in der Absicht, damit die Leserschaft aus dem Busch zu klopfen. [...] Wir wollen ja keine Beweihräucherung des ›Bewährten‹.« Entwurf zum Editorial »Wie gefällt Ihnen Ihre und unsere Zeitschrift?«

74 [Zweiter] »Entwurf. Neufassung Editorial des STV-Vorstands«.

75 Brief von Regina Aepli an den Vorstand, 19. Januar 1987, S. 2 (in: ASM-B-1-1bis).

76 Vorstandsprotokoll vom 6./7. Februar 1987, S. 9 (in: ASM-E-1-48).

gens, sachlich, ohne jede Polemik. Auf der (wohl schon früher gedruckten) Titelseite ist »Umfrage« übrigens noch als einer der Hauptbeiträge annonciert.⁷⁷ Und im August werden dann die Resultate publiziert: eine große Mehrheit findet es gut, dass es diese Zeitschrift gibt, und taxiert deren fachliche Qualität als gut bis sehr gut; als zu kritisch eingeschätzt wird sie nur von 15% der Mitglieder und 9% der weiteren Leserinnen und Leser, die Vielfalt des Musikschaffens kommt für 71% der Mitglieder respektive 56% der Nicht-Mitglieder stark oder genügend zum Ausdruck. Hingegen wünschen sich nicht weniger als 49% der Mitglieder und sogar 53% der übrigen Leser und Leserinnen mehr kulturpolitische Beiträge. Geradezu überwältigend erscheint das Fazit, wenn 93% der Mitglieder und 88% der anderen Leserinnen und Leser es gut finden, dass es eine Zeitschrift wie die *Dissonanz* gibt.⁷⁸ Nicht erwähnt wird allerdings, dass der Rücklauf für bloß 25 anzubringende Kreuzchen mit 79 Mitgliedern und 53 weiteren Leserinnen und Lesern eher bescheiden war, auch wenn diese Quote von etwa 10% Beteiligung bei Umfragen doch als durchschnittlich gelten muss. Keller hatte Balissat somit ins Leere laufen lassen: Statt der erhofften allgemeinen Empörung ergab sich eine (wenn auch numerisch bescheidene) Zustimmung zur Zeitschrift und ihren Tendenzen, ja, Keller musste sich geradezu ermuntert fühlen, sich vermehrt kulturpolitischen Themen zu widmen.

Balissat hält allerdings auch später noch an seiner negativen Einschätzung der *Dissonanz* als »Meinungsblatt« fest: Weil er die Polemik überhaupt nicht schätze, sehe er sich kaum imstande, nochmals zwei Jahre mit Christoph Keller zu »cohabitieren«, gibt er im September jenes Jahrs zu Protokoll. Er wolle deshalb aus dem Vorstand zurücktreten, er sehe die journalistische Auseinandersetzung anders als seine Kollegen. Die Kollegen bitten ihn, doch zu bleiben, und Josef Haselbach schlägt vor, dass Balissat ein Editorial schreibe. Dieser akzeptiert und kündigt an, er werde darin seine grundsätzliche persönliche Meinung zur *Dissonanz* äußern.⁷⁹ Diese kleidet er nun dichterisch in einen Dialog zwischen einem König und seinem Narren, wobei der Narr hier allerdings nur Stichwortgeber sein darf, fast wie in den Dialogen Platons.

»In einer so reichhaltigen und vielseitigen Vereinigung wie der Unsrigen kommt es vor allem drauf an, einen Geist des Zusammenhalts zu pflegen. Ihr Reichtum und ihre Vielfalt kommen im gedämpften Schein oft besser zum Ausdruck als in greller Beleuchtung.«⁸⁰

77 *Dissonanz* 12 (1987), S. 1. Die Aufmachung als Haupttitel könnte allerdings auch einfach die Bedeutung der Umfrage betreffen, die ihr die Herausgeberin und der Redaktor zumaßen.

78 [Rubrik STV]: Resultate der Umfrage, in: *Dissonanz* 13 (1987), S. 30 f.

79 »[...] dans lequel il pourra faire part de son sentiment profond et personnel au sujet de D/D«. Vorstandsprotokoll der Sitzung vom 18./19. September 1987, S. 8 (in: ASM-E-I-48).

80 »Je considère qu'il est d'un intérêt primordial de conserver un esprit de cohésion au sein d'une association aussi riche et diverse que la nôtre et cela mérite parfois un traitement en clair-obscur

Nach dieser leisen Kritik kommt er auf sein Bestreben für eine musikalische Offenheit zu sprechen:

»Die Verantwortungen [sic], die ich auf mich nahm, möchte ich gewissenhaft erfüllen, was bedeutet, dass ich die Anliegen aller ernst zu nehmen habe und mich nicht an bestimmte Richtungen oder Kreise binden darf.«⁸¹

Und er spricht den Narren (gemeint ist Keller) persönlich an:

»Denkst Du nicht ähnlich? Der Aufruhr des Augenblicks eignet sich schlecht als Ausgangspunkt zur tiefgreifenden und auf Dauer angelegten Wandlung. [...] Dieser Zustand könnte meines Erachtens auf die Länge den Zusammenhalt in unserer Vereinigung ernsthaft gefährden. [...] Wenn Du mir gleichgültig wärest, hätte ich Dich nicht angesprochen. Ich schätze einen lebhaften, ungehemmten, kritischen Geist, Zeichen einer guten Gesundheit, aber ich möchte Dich davor bewahren, Säbelrassler oder Schreckgespenst zu werden.«⁸²

Der um Ausgleich bemühte Balissat versucht hier in fast väterlichem Ton, Keller von einem Polemik-getriebenen, konfliktuösen Kurs abzubringen, ihm gleichzeitig aber durchaus einen kritischen Geist zuzubilligen. Allerdings ist dieses etwas widersprüchliche Editorial dann doch nie veröffentlicht worden.

Erst Ende 1987 gibt Balissat sich versöhnlich, er könne vergessen und bleibe nun doch bis zum Fest in Lausanne (1989) STV-Präsident.⁸³

Rückblick Wie lässt sich nun aber der »Fall Balissat« erklären? Worauf zielt die Polemik, bei welcher der Komponist sein Kritiker-»Feindbild« zunehmend auf den Redakteur projiziert? Zunächst einmal scheinen sich zwischen Balissat, Stenzl und Keller verschiedene Beziehungsebenen miteinander zu verquicken. Auf persönlicher Ebene sind sich

plutôt qu'une lumière brulante«. Jean Balissat: Entwurf zu »Editorial. Le Fou du Roi«, datiert 12. Oktober 1987 (in: ASM-B-1-1bis). Deutsche Übersetzung ebd.

81 »J'ai accepté en toute conscience les responsabilités qui m'ont été confiées; je tiens à les assurer dans l'intérêt de tous au-delà de toute tendance et de toute chapelle.« Ebd.

82 »[...] ne le penses-tu pas? Le scandale du moment est rarement la base d'une métamorphose marquante et durable. [...] Une telle situation, à mon sens, peut mettre en péril la cohésion de notre Association. [...] Si tu m'étais indifférent, je ne réagis pas. Je t'aime vivant, sans entrave, frondeur, car ce sont là les signes d'une santé réelle mais je ne voudrais pas que tu deviennes bancal et grinçant.« Ebd.

83 »En effet, suite à la dernière séance, il y avait eu un échange de correspondance un peu pénible mais, en ce qui le concerne, il peut parfaitement l'oublier. L'éditorial n'avait pas pour but de provoquer et il s'est rendu compte qu'il y a entre nos cultures et nos langues une différence dont il faut prendre conscience et qu'il faut respecter. Si on élimine le problème »Dissonance«, il n'y a pas de mésentente. Si le Comité est d'accord, M. Balissat désire poursuivre son mandat jusqu'à la Fête de Lausanne dans un esprit de collaboration. Cette décision est approuvée à l'unanimité.« Vorstandsprotokoll vom 4./5. Dezember 1987, S. 2 (in: ASM-E-1-48).

die Kontrahenten eigentlich durchaus freundschaftlich verbunden; eine verwandtschaftliche Beziehung kommt bei Keller noch hinzu. Bei Stenzl dürfte eine lokale Fehde eine Rolle spielen, die Auseinandersetzung zwischen der alternativen respektive offiziellen Freiburger Musikszene. Damit eng verbunden ist auch die ästhetische Perspektive: Stenzl bekundet zunehmend Mühe mit einer konservativen Haltung, ja, prangert sie als »regressiv« an. Zugleich könnte man dies als Aufstand der beiden 1968er Stenzl und Keller gegenüber den Autoritäten lesen, mithin auch als Generationenkonflikt. Dass dies auch Balissat selbst so sieht, zeigt seine fast väterliche Besorgnis, wenn er als König seinen Hofnarren ermahnt.

Alles also doch nur ein Sturm im Wasserglas? Die ganze Kontroverse erinnert an eine Vorgeschichte: Spuren dieser Auseinandersetzung finden sich nämlich bereits bei der Dissonanz-Vorgängerin, der Schweizerischen Musikzeitung, die mit viel Polemik Ende 1983 untergegangen war.⁸⁴ Chefredaktor war – Jürg Stenzl, der sich wortgewaltig zur Wehr setzte,⁸⁵ auch dagegen, dass vonseiten einiger Delegierter des Schweizerischen Musikpädagogischen Verbandes (SMPV) aus der Suisse romande gefordert wurde, ihn als Chefredaktor zu ersetzen und zudem einen zweiten französischsprachigen Redaktor einzustellen:

»Die meines Erachtens entscheidende Frage ist, ob die Schweizer Berufsmusiker und die ihnen nahestehenden Musikinteressierten, auch die kulturpolitische Verantwortung Tragenden der Meinung sein, dass die Schweiz eine musikalische Fachzeitschrift brauche. Es ist dies nicht zuletzt eine kulturpolitische Frage.«⁸⁶

Zum Ende der Zeitschrift verteidigte Stenzl nochmals sein Konzept, nämlich die Schweiz als *Helvetia Mediatrix* zu verstehen,⁸⁷ als ein Land, dessen Kultur ohne intensiven Gedankenaustausch über alle Grenzen und Sprachgrenzen hinweg provinziell wäre.⁸⁸

84 Das Musikgeschäft Hug als Hauptträger der Zeitschrift kündigte am 7. Juli 1983 per Ende Jahr die Mitgliedschaft bei der Schweizerischen Musikzeitung SMZ – und damit verbunden auch das Mandat des Chefredaktors –, weil es die Gratisadministration nicht mehr weiter leisten konnte. Auch die SUISSA hatte ihre finanzielle Unterstützung gestrichen.

85 Jürg Stenzl: Die Zukunft der SMZ, in: SMZ 123/2 (1983), S. 121 f.

86 Ebd., S. 122.

87 Dieses Konzept, das die Schweiz als Kulturvermittlerin zwischen einem germanischen und romanischen Europa sieht, wurde vom Schriftsteller Hugo Loetscher verneint: »Die verschiedenen Kulturen, und vor allem die deutschsprachige und französischsprachige, existieren nicht miteinander, sondern nebeneinander.« Jeroen Dewulf: *Helvetia Mediatrix: Das Ende eines Traums? Hugo Loetscher über die Sprachsituation in der Schweiz*, in: *Arteria* vom 29. September 2002, www.arteria.ru/eng_de_2002/de29_09_2002_2.htm. Die *Helvetia Mediatrix* steht als Konzept auch hinter Leo Dicks SNF-Forschungsprojekt »Opera Mediatrix. Avanciertes Musiktheater und kollektive Identitätsbildung in der Schweiz seit 1945«, das im Dezember 2021 zum Symposium »Musicking Collective« geführt hat, in der eine erste Kurzfassung dieses Beitrags referiert wurde.

88 Jürg Stenzl: Schlusspunkt, in: SMZ 123/6 (1983), S. 396. Bereits in seinem Bewerbungsschreiben vom

»Die SMZ wollte zu solchem Austausch auf akzeptablem Niveau beitragen und es andern überlassen, die Leser als beschränkt anzusehen. [...] Dem wurde ein Ende gesetzt, ohne dass man die Leser gefragt hätte und ohne unüberwindliche finanzielle Probleme.⁸⁹ [...] Die Schlachten sind geschlagen – es gibt nur Verlierer.«⁹⁰

Darin, dass die Dissonanz als zu kritisch und zu teuer taxiert wurde, wiederholte sich also die Geschichte des Vorgängerblattes SMZ, das mit genau diesen Argumenten abgeschossen wurde – und letztlich führte solches, allerdings erst 30 Jahre später, auch zum Ende der Dissonanz.

Obwohl er ein Kämpfer für die neue Musik war und auch wiederholt bei Unterstützungsgesuchen für das alternative Festival Belluard finanziell unterstützt wurde,⁹¹ gab Stenzl 1983 seinen (kurzzeitigen) Vereinsaustritt,⁹² was auch als eine Form des Protests verstanden werden muss – umso mehr, als er sich später wieder eifrig an Generalversammlungen bei verschiedenen Themen zu Wort meldete.⁹³ Überhaupt kann man das Verhältnis von Stenzl zum STV kaum anders als mit »ambivalent« bezeichnen. Ein zweiter Vereinsaustritt erfolgte am 4. Dezember 1985, sein erneuter Wiedereintritt am 18. Dezember 1985. Auch mit Balissat beschäftigte er sich wiederholt. So erhielt er vom STV am 4. Juni 1985 den Auftrag, für ein geplantes Schallplattenportrait von Balissat die Werkeinführung zu verfassen. Das Portrait erschien dann 1987, also kurz nach der Kontroverse, was seine eigene pikante Note hat.⁹⁴

Nicht ohne Ironie erscheint es, dass Stenzl die von ihm anfangs seiner Redaktions-tätigkeit einst beschworene publizistische Mission einer *Helvetia Mediatrix* nun mit diesem polemischen Artikel offensichtlich selbst aufgekündigt hat.

10. August 1974 für den Posten des Redakteurs hatte er auf seine eigene Mehrsprachigkeit hingewiesen und auf die Wichtigkeit, dass sich das »Romanisch[e]« – damit meinte er Sprache und Kultur der Suisse romande – und das Deutschschweizerische »relativieren« (in: ASM-B-4-4).

89 Was das Finanzielle betrifft, hatte der Generaldirektor der Urheberrechtsgesellschaft SUISA bereits vorher eine »Richtigstellung« verfasst, in: SMZ 123/3 (Mai 1983), S. 194. Und um die Deutungshoheit zu wahren, verbreitete Stenzl bereits Ende September ein Pressecommuniqué zur Einstellung der SMZ (29. September 1983).

90 Jürg Stenzl: Schlusspunkt, S. 396.

91 Vorstandsprotokoll vom 8. Mai 1987, S. 4 (in: ASM-E-1-48). Stenzl leitete dort als Mitglied der Programmgruppe die Konzertreihe mit Neuer Musik am Festival Belluard Bollwerk International (freundliche Mitteilung von Marius Kaeser).

92 Das Austrittsschreiben vom 12. August 1983 ist vorhanden (in: ASM-L-1-60), das darin als beiliegend erwähnte Begründungsschreiben jedoch nicht.

93 So erwähnt der Jahresbericht 1987 zwei Interventionen Stenzls. Hélène Petitpierre: Protokoll [der Generalversammlung], in: STV-Jahresbericht 1987, S. 11–18, hier S. 13 und 16 (in: ASM-E-3-82).

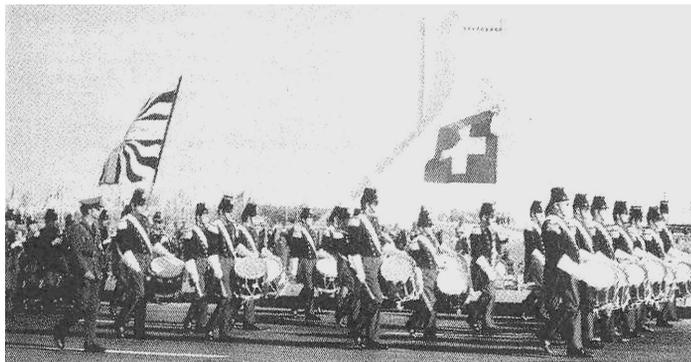
94 Damals wurden Vorstandsmitglieder regelmäßig in der vom Verein mitherausgegebenen und -getragenen Reihe »Grammont« portraitiert, was erst Ende der neunziger Jahre unterbunden wurde. Stenzls Einführung ist übrigens durchaus anerkennend.

Konfliktfelder Geht es hier bei Stenzls Beitrag und den Reaktionen darauf also doch nicht bloß um einen Fall Balissat? Und auch nicht nur um einen Fall Dissonanz? Auffällig oft sind dort Polemiken gezielt gegen SUISA- und STV-Vorstandsmitglieder, als ob man die Unabhängigkeit des Verbandsorgans beweisen müsste.⁹⁵

Sind die Kontroversen also viel umfassender zu verstehen? Geht es um ein allgemeines Unbehagen, einen Aufstand der Jungen gegen alte Seilschaften, geht es um Ideologie, um den Anspruch, normative Geltung zu erlangen?

Was zunächst auffällt, ist der Insider-Charakter von Stenzls Balissat-Anklage. Viele Anspielungen haben wohl nur die direkt Betroffenen verstanden – wenn überhaupt. Der Text ist und gibt sich dadurch sehr elitär, wenn nicht professoral, in jeder Beziehung. Nur so ist etwa der Vorwurf, Varèse zu ignorieren, zu erklären. Was ebenfalls ins Auge springt, ist der bei aller Dialektik rechthaberische Ton. Es gibt nur ein Schwarz-Weiß – wie übrigens auch bei den meisten Reaktionen.

ABBILDUNG 2 »La Landwehr défile devant le monument Chahyad Aryamehr à Téhéran en 1971«, Bild und Legende aus Stenzl: *Une affaire*, S. 13



Nehmen wir den Vorwurf von Macht (wir erinnern uns an den polemischen Vierschritt: »Macht – Establishment – Landwehr – Balissat«): Damit zielt Stenzl einerseits gegen die Formation Landwehr, die oft in Verbindung mit politischer Macht aufgetreten ist und so 1971 das vom Schah pompös zelebrierte 2500-Jahr-Jubiläum Persiens in Uniform begleitet hat – was hier maliziös mittels Fotoabbildung illustriert wird, auch wenn dies weit vor Balissats Amtszeit als Dirigent der Landwehr stattgefunden und nichts direkt mit dem Thema zu tun hat. Stenzl zielt wohl auch gegen die Machtballung Balissats, der gleichzeitig Kompositionsprofessuren in Genf und Lausanne und neu das Präsidium des STV bekleidet – und später das der SUISA-Stiftung. Stenzl unterlegt den Machtvorwurf mit dem Verweis darauf, was ein Kritikerkollege erlebt habe: Die Kritik wurde nicht nur als Attacke gegen das offizielle Musikkorps betrachtet, sondern schlicht und einfach als Attacke gegen das etablierte politische System.⁹⁶ Immerhin fügt Stenzl in seinem Text

⁹⁵ Neben Balissat und Paul Sacher ist da etwa Heinrich Sutermeister zu erwähnen.

⁹⁶ Stenzl: *Une affaire*, S. 13.

eine Rezension Michel Flechtners ein, die dieser seinerzeit in der Schweizerischen Musikzeitung publiziert hatte⁹⁷ und worin durchaus von Balissats ironischer Abgrenzung zu Blasmusikgenre und -repertoire die Rede war. Allerdings: durch gehäufte Wiederholung der Begriffe »Ironie« und »Distanzierung« sowie den Einschub dieser Fremdkritik wirkt Letztere selbst wiederum ironisch distanzierend. Keine Erwähnung findet dagegen, dass Balissat durchaus mit dem Genre spielte, sei es hier durch die »Harmonie mit den zwei Köpfen«, sei es durch eine frühere Aufführung von Circus Band von Charles Ives. Bei seinem Rücktritt 1983 als Dirigent der Landwehr verdankte der Präsident deshalb auch besonders seinen Elan und Wagemut.⁹⁸

Da Stenzl das Thema Landwehr nicht weiter vertieft, bleibt »Macht« hier aber bloßes Schlagwort. Klar scheint, wenn auch nicht direkt angesprochen, dass das Konzert als ein Freiburger Heimspiel verstanden werden kann, bei dem der neue Präsident im Triumph gekrönt wird.

Komposition für Blasmusik adressiert bei Stenzl aber nicht nur Macht. Mit der als Herabsetzung gemeinten Zuschreibung »Hans Erni der Musik« ist das Problem Populismus angesprochen. Und damit das Dilemma: Kann man zugleich volksnah schreiben und anspruchsvoll?⁹⁹ Von Stenzl wird dies offenbar als Widerspruch angenommen. Neben der Landwehr wird auch die 1977 komponierte Musik für die Fête des Vignerons genannt – und problematisiert, dass Balissat darin explizit kein Problem sehe.¹⁰⁰

Eine Öffnung des Tonkünstlervereins über die engen Grenzen der klassischen Musik hinaus war bereits seit einiger Zeit ein virulentes und ebenfalls kontrovers diskutiertes Thema. Unter dem Aspekt, neu Beziehungen zu anderen kulturellen Institutionen anzubahnen, wurde von Gertrud Schneider und Urs Frauchiger eine Zusammenarbeit mit der (vorwiegend Improvisatorinnen und Improvisatoren zusammenschließenden) Musikerkooperative Schweiz angeregt. Diesmal ging der Riss mitten durch die Deutschschweizer Fraktion: Die sichtlich elitär veranlagten Komponisten Lehmann und Wildberger bekämpften dies heftig, und zwar wegen der fehlenden Professionalität der dort zusammengeschlossenen Improvisationsmusikerinnen und -musiker. Die Westschweizer scheinen sich nicht in diesen Disput eingemischt zu haben. Ebenfalls abgelehnt

97 Michel Flechtner: Jean Balissat: »Age«, in: SMZ 119/4 (1979), S. 226 f.

98 »Votre sens du panache, votre imagination, votre audace[,] la Landwehr a grandi«. Jean-Ludovic Hartmann: Adieu à Jean Balissat au concert d'hiver du 10 décembre 1983 (Privatarchiv Jean Balissat, mit herzlichem Dank an Christophe Balissat).

99 Vgl. hierzu auch Hermann Danuser: Was ist Populismus in der Musik?, in: Ethnomusikologie und historische Musikwissenschaft. Gemeinsame Ziele, gleiche Methoden? Erich Stockmann zum 70. Geburtstag, hg. von Christoph-Hellmut Mahling und Stephan Münch, Tutzing 1997, S. 162–176, bes. S. 175 die Bemerkungen zum »Rückbezug des musikalischen zum politischen Populismus«.

100 Stenzl: Une affaire, S. 13 f.

wurde im Hinblick auf eine übergreifende neue Zeitschrift eine Zusammenarbeit mit den Musikpädagoginnen und -pädagogen.¹⁰¹

Stenzl scheint auch in diesem Streit Partei ergreifen zu wollen – gegen eine Öffnung des STV, auch wenn er sich selbst immer wieder für Musik jenseits der Klassik engagierte, vorab allerdings für solche der alternativen Szenen, wofür er auch mehrmals vom STV finanziell unterstützt wurde, etwa für Konzerte des Festivalveranstalters Belluard.

Gewichtiger aber ist seine klare Stellungnahme gegen eine zu traditionelle Musik. Briner hatte in seiner Replik auf eine langjährige Spannung angespielt, nämlich zwischen der durch die IGNM propagierten Avantgarde und einer eher traditionelleren Richtung.¹⁰²

Hellsichtig bringt bereits eine Rezension des Solothurner Tonkünstlerfests 1961 diese Spannung (auch – vereinfacht gesagt – zwischen materialbasierter Ästhetik und der Kunst des Imaginativen¹⁰³) auf den Punkt, ein Vierteljahrhundert vor unserer Kontroverse. Der Autor ist – Jean Balissat, der bei der *Gazette de Lausanne* als 25-Jähriger schon zum informellen Chefkritiker avancierte.

»Ich bewundere Klaus Hubers Kunst tief, seine bemerkenswerte Meisterschaft im Schreiben, die Entfaltung des musikalischen Materials, wo jede Note notwendig ist für den Ausdruck. Aber ich weiß nicht, ob ich eine Musik, deren Effekt so einseitig ist und die mich in einen Zustand totaler Passivität versenkt, lange ertragen könnte.«¹⁰⁴

Übrigens auch eine hübsche Spitze gegen den Komponisten, der sich schon *avant la lettre* als Verfechter einer engagierten Musik verstand.

Pattsituation Sprechender Ausdruck dieser sich zuspitzenden Pattsituation – oder euphemistisch gesagt: dieser Wertschätzung ästhetischer Vielfalt bis zur Polarisierung –

- 101 Vorstandsprotokoll vom 2. Juli 1983, S. 5. Den Vorwurf mangelnder Professionalität seitens der MKS formulierte Jacques Wildberger bereits nach einem Besuch bei diesem Verein im Vorstandsprotokoll vom 21./22. April 1983, S. 8 (beide Protokolle in: ASM-E-I-47).
- 102 Bei diesem langjährigen Dualismus könnte man auch von Neuer Musik mit emphatischem großem »N« versus neuer Musik mit kleinem »n« sprechen.
- 103 So hatte Jean Balissat in einem Empfehlungsschreiben vom 11. Mai 2000 für den positiv bewerteten jungen Komponisten Ludovic Thirvaudey dessen besondere Qualitäten als »imaginatif« und »exigeant, déjà très professionnel« umschrieben (Privatarchiv Jean Balissat, mit herzlichem Dank an Christophe Balissat).
- 104 »J'admire profondément l'art de Klaus Huber, sa remarquable maîtrise d'écriture, le dépouillement de sa matière musicale, où chaque note est essentielle, dans un but expressif. Je ne sais, toutefois, si je supporterais longtemps une musique dont l'effet est aussi unilatéral et me plonge dans un état de totale passivité.« Jean Balissat: Onze partitions helvétiques contemporaines à la Fête des Musiciens suisses à Soleure [Rezension vom Tonkünstlerfest Solothurn], in: *Gazette de Lausanne* vom 3. Juni 1961, S. 6.

war, dass 1985 der Komponistenpreis des STV unter dem langjährigen Juryvorsitz von Paul Sacher gemeinsam an Hermann Haller und Heinz Holliger verliehen wurde.¹⁰⁵

Die Kontroverse muss man auch unter dem Aspekt lesen, dass zeitgenössische Musik im Schweizer Konzertleben damals zunehmend marginalisiert wurde. So liess Balissat im folgenden Jahresbericht 1987 quasi als Leitartikel einen Beitrag Rudolf Kelterborns zur prekären Stellung Neuer Musik einrücken, der eine »immer musealere Programmierung bei den grossen Konzertinstitutionen« und eine »Spaltung des Musiklebens« beklagt: »Zeugnis jener gespaltenen Kulturpolitik, welche das zeitgenössische künstlerische Schaffen auf Nebenschauplätze oder gar ins Ghetto abdrängt.« Er warnt vor einer »[v]erhängnisvolle[n] Isolation« und empfiehlt eine »sinnvolle Programmierung« und »gemischte« Programme.¹⁰⁶

In diesem Jahresbericht beschwört auch der neue Präsident den Weg aus dem Ghetto heraus, allerdings ohne konkrete Lösungen anzubieten: »Es muss auf eine möglichst weite Verbreitung dieser [zeitgenössischen] Musik hingearbeitet werden.« Als Vorbild hierfür nennt er den damals höchst erfolgreichen Film *Amadeus*.¹⁰⁷

Und er nimmt nun auch explizit den Wunsch nach einem Programm auf:

»Sympathien, Tendenzen und persönliche Geschmacksfragen sollten vor dem gemeinsamen Interesse zurückgestellt werden; und bei ästhetischen Streitpunkten sollten die Bemühungen um Objektivität den Vorrang haben. Innerhalb des STV gibt es eine grosse Vielfalt von Tendenzen, Altersstufen und Schulen. Aufgabe des Präsidenten ist es, auf den Einzelnen Rücksicht zu nehmen und zugleich ein Gleichgewicht anzustreben. Dieses Gleichgewicht aufrecht zu erhalten bedeutet Respektieren der Traditionen und Mut zur Erneuerung zugleich.«¹⁰⁸

Das ist eine klare Absage an eine einseitige Förderung progressiver Musik. Darin findet er sich noch ganz in der Tradition eines Paul Sacher, der sich gern auf das »Zeitgemässe« berief, das heisst eine Musik, die weder zu antiquiert noch zu avantgardistisch war.¹⁰⁹

- 105 Holliger gab ihn dann übrigens weiter an die Veranstaltergruppe IGNM Basel, die pointiert zeitgenössisch programmierte, an die unkonventionelle basel sinfonietta und an den in seiner Schweizer Heimat damals noch nicht sehr bekannten Komponisten Beat Furrer.
- 106 Rudolf Kelterborn: *Ins Ghetto mit der (Neuen) Schweizer Musik?*, in: *STV-Jahresbericht 1987*, S. 3–6 (ASM-E-3-82).
- 107 Jean Balissat: [Vorwort des Präsidenten], in: *STV-Jahresbericht 1986*, S. 3 f. (ASM-E-3-81), hier S. 4.
- 108 Ebd., S. 3.
- 109 Sachers ästhetisches Ideal des »Zeitgemässen« (das heisst weder Antiquierten noch Avantgardistischen) arbeitete Friedrich Geiger für die Dauer seiner STV-Präsidentschaft heraus; vgl. Friedrich Geiger: *Musik und Macht. Paul Sacher als Präsident des Schweizerischen Tonkünstlervereins*, in: *Paul Sacher. Facetten einer Musikerpersönlichkeit*, hg. von Ulrich Mosch, Mainz 2006 (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung, Bd. 11), S. 127–160, zum Thema bes. S. 129–134. Der Dualismus von »Tradition« und »Avantgarde« scheint noch einige Zeit aufrechterhalten geblieben zu sein, ebenso wie Sachers Ideal des »Zeitgemässen« noch einige Jahre wirksam blieb.

Vereinspolitisch wirkt er dagegen weit progressiver und reformwillig, ob es nun um die Verteilung von Dossiers unter den Vorstandmitgliedern, die Etablierung der CD als Marketingmittel, die Integration von Ausländerinnen und Ausländern oder um die Aufhebung von Tonkünstlerfestjurs geht. Zudem spricht er das Problem der Tonkünstlerfest-Ausschreibungen an, die auf wenig Interesse stießen.¹¹⁰ Und er wendet sich gegen die Praxis von Ablehnungen bei der Programmierung unter dem Vorwand, jemand sei schon mehrmals ausgewählt worden, womit er sich indirekt klar gegen eine Nivellierung zugunsten einer höheren Qualität engagierte.¹¹¹

Als Konsequenz – oder böser gesagt: als eine Art Kapitulation – kann man dagegen die Idee verstehen, die Festgestaltung wohl erstmalig völlig aus der Hand zu geben: »Für das Fest von 1990 haben wir [...] einen Ideenwettbewerb zu dessen Gestaltung vorgesehen, der von der Wahl des Ortes, über die Themenwahl bis zur praktischen Realisierung reicht.«¹¹² In späteren Jahren sollte eine solche Delegation noch öfters vorkommen – und ebenso oft wurde eine solche dann kritisiert, weil man sich dadurch doch überflüssig machte.¹¹³

110 Vorstandsprotokoll vom 24. April 1986, S. 3 (in: ASM-E-I-48).

111 Bei seiner Rücktrittsankündigung erweist er sich dann gar nicht als Konservativer, sondern schlägt als mögliche Nachfolger André Richard, Jacques Demierre und William Blank vor, also alles Avantgardisten. (Letztere beide werden dann später auch gewählt.) Vorstandsprotokoll vom 16./17. September 1988; in: ASM-E-I-48).

112 Jahresbericht 1986, S. 4 (ASM-E-3-81).

113 Vgl. hierzu ausführlicher Thomas Gartmann: Mission erfüllt? Das Ende des Schweizerischen Tonkünstlervereins, in: Musik-Diskurse nach 1970, hg. von Thomas Gartmann, Doris Lanz, Raphaël Sudan und Gabrielle Weber, Baden-Baden 2025 (in Vorbereitung).

Ewa Schreiber

Polyphonic Self or Idiomatic Label? Mapping Polish Composers Born

Between 1970 and 1980: Marcin Stańczyk, Aleksander Nowak, Jagoda Szmytka

Musical self and musical identity Drawing on concepts in psychology, philosophy and sociology, the notions of “musical self” and “musical identity” entered the musicological lexicon in the twenty-first century. As Maria Spychiger writes:

“The self-aware person is capable of looking at him- or herself from an outside perspective, making him- or herself the object of reflection [...]. In doing so, individuals can conceive of ideas about who they are, and perceive a sense of continuity in this: the latter is defined as *identity* by many theorists.”

Starting from the new millennium, research on the musical self and identity has been developing intensively, gaining in-depth scope and a multidisciplinary character. Explaining the concept of musical self, Spychiger states: “Musical self-concept summarizes a person’s answers to his or her inquiries into ‘who-I-am’ and ‘what-I-can-do’ questions with regards to music.”¹ Music sociologist Tia DeNora refers to these inquiries as “technology of self”, pointing to the fact that music can be used to nurture memories, regulate mood or reflect on the temporal course of social processes. She sums up her empirical research thus:

“In this chapter, music has been portrayed as a temporal structure, as offering semiotic particles, as a medium with attendant conventional or biographical associations – in action as a device for ordering the self as an agent, and as an object known and accountable to oneself and others. Music may be understood as providing a container for feeling and, in this sense, its specific properties contribute to the shape and quality of feeling to the extent that feeling – to be sustained, and made known to oneself and others – must be established on a public or intersubjective plane. Music is a material that actors use to elaborate, to fill out and fill in, to themselves and to others, modes of aesthetic agency and, with it, subjective stances and identities.”²

The author deliberately talks about identities in the plural, and she also emphasises that they are fluid, plastic, hybrid and even tradable and stealable.³ The editors of the *Handbook*

- 1 Maria B. Spychiger: From Musical Experience to Musical Identity. Musical Self-Concept as a Mediating Psychological Structure, in: *Handbook of Musical Identities*, ed. by Raymond MacDonald, David J. Hargreaves and Dorothy Miell, Oxford 2017, pp. 267–287, <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199679485.003.0015>, here pp. 281 and 268.
- 2 Tia DeNora: *Music in Everyday Life*, Cambridge 2000, pp. 73 f.
- 3 See also Tia DeNora: Music-Ecology and Everyday Action. Creating, Changing, and Contesting Identities, in: *Handbook of Musical Identities*, pp. 46–62, <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199679485.003.0003>, here pp. 47 f.

of *Musical Identities* also use the word “identities” in the plural and separate “identities in music” (IIM) and “music in identities” (MI) to show that music not only defines the social roles of people associated with it professionally, but it also influences our perception of ourselves, even if we are not music-makers. Similarly to DeNora, who emphasises “action” and “agent”, David Hargreaves, Raymond MacDonald and Dorothy Miell stress that identity is not fixed but is rather performative: “[M]usical identities are performative and social – they represent something that we do, rather than something that we have, namely, the ways in which we jointly engage with music in everyday life.”⁴

1. The composer’s self Questions about “technology of self” and “performative musical identities” also allow us to look at contemporary composers from a different perspective, distancing ourselves both from the artist’s romantic myth and the later modernist perspective of an autonomous, individual creator. As Charles Wilson states, “[C]omposers’ self-representations often serve a function that is as much performative as constative.”⁵ Constant (re)definition and strengthening of identity and image in the public space are the basic tasks of artists at a time when verbal discourse is often an aesthetic arbitrator.⁶

The modern knowledge of subjectivity, understood in the context of constructivism and performativity, has also inspired a generation of artists brought up in the spirit of modernist autonomy and the cult of the author’s individualism. A significant example of this is found in Jonathan Harvey’s essay “Who is the Composer?”,⁷ in which he theorises that the inner core of the composer’s self consists of borrowed elements that resemble DeNora’s “stealable” identities. Their only authorial task is to establish the hierarchy between the borrowed elements.⁸ Harvey uses the concept of “polyphonic personality”, arguing that it is a cause for pride rather than shame. He recalls – and at the same time criticises – the deconstructionist idea of the absence of the author or of his/her

- 4 David J. Hargreaves/Raymond MacDonald/Dorothy Miell: The Changing Identity of Musical Identities, in: *Handbook of Musical Identities*, pp. 3–23, <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199679485.003.0001>, here pp. 4f.
- 5 Charles Wilson: György Ligeti and the Rhetoric of Autonomy, in: *Twentieth-Century Music* 1/1 (2004), pp. 5–28, <https://doi.org/10.1017/S1478572204000040>, here p. 6.
- 6 See Ian Pace: Verbal Discourse as Aesthetic Arbitrator in Contemporary Music, in: *The Modernist Legacy. Essays on New Music*, ed. by Björn Heile, Farnham 2009, pp. 81–99.
- 7 I discuss this issue in more detail in my article “Polyphonic Personalities”. The Identity of a Modern Composer in the Self-Reflection of György Ligeti and Jonathan Harvey, in: *Music as Cultural Heritage and Novelty*, ed. by Oana Andreica, Cham 2022 (*Numanities – Arts and Humanities in Progress*, Vol. 24), pp. 215–239, https://doi.org/10.1007/978-3-031-11146-4_11.
- 8 The above-mentioned “borrowed elements” in the case of creative process include specific sources of inspiration (both conscious and unconscious), intended pastiche of various musical styles and more general ideas such as structural coherence.

(metaphorical) death, arguing that it is based on the false belief that there is a prior, coherent self. Influenced by his Buddhist views, Harvey even speaks of the illusion of personality: “We talk ourselves into an ‘as-if’ heuristic personality, an ego patched together out of scraps and fragments, ultimately unimportant; but we persuade others to take it seriously.”⁹ The composer also discusses the illusory ego and the illusion of personality with Matthew Jenkins:

JH: The ego is illusory, but the illusory ego certainly plays a role in a lot of musical experiences. [...] Of course we think it is real.

[...]

MJ: Is the composer a complex set of cultural constructs and any distinct voice perceived is just an illusion of personality?

[...]

JH: Fundamentally, the voice as a bundle of stuff that has been collected from our histories, environments, and karma is a good description.”¹⁰

It is worth noting that, in Harvey’s statements cited above, the “we” and “our” refer primarily to the community of composers, but his reflection on the illusory ego has other contexts as well. It can refer to the experience of music by listeners, and more broadly, musical experience is just a particular case study of human experience in general. The “we” form so often used by the composer also expresses his fascination with the experience of community and “being part of communal expression”.¹¹ When he explored the process of inspiration in his PhD thesis, Harvey was looking for “a kernel of shared experience that unites all the composers”.¹² In interviews, he emphasised how important his youthful experience of singing in a choir was for him to understand “how all the parts were vulnerable and subject to refinement in rehearsal – not just our own – and had to work together”.¹³ He also noticed the collective nature of the creative act itself and admitted that “[n]early all music is a collaboration of some sort”¹⁴ as composers must often engage with others, including directors, computer-music designers and choreographers.

- 9 Jonathan Harvey: Who is the Composer?, in: id.: In *Quest of Spirit. Thoughts on Music*, Berkeley 1999, pp. 1–22, here p. 15.
- 10 Matthew Jenkins/Jonathan Harvey: A Search for Emptiness. An Interview with Jonathan Harvey, in: *Perspectives of New Music* 44/2 (2006), pp. 220–231, here pp. 226 and 228.
- 11 Arnold Whittall: *Jonathan Harvey*, London 1999, p. 16.
- 12 Jonathan Harvey: *Music and Inspiration*, London 1999, p. xv. The prototype of the book was the doctoral dissertation completed by Harvey in 1964 at the University of Glasgow.
- 13 John Palmer: An Interview with Jonathan Harvey, in: *19th Century Music* 5/8 (1998), pp. 1–8; reprinted in: *SAN Journal of Electroacoustic Music* 13 (2000), and online under: http://econtact.ca/2_2/Harvey.htm (all weblinks in this article last consulted 22 July 2024, unless otherwise indicated).
- 14 Ed Hughes: *Jonathan Harvey*, 21 April 2010, online under: <http://musicandcollaboration.blogspot.com/2010/04/wed-21-april-2010-jonathan-harvey.html>.

In this way, the experience of community and cooperation fosters an awareness of what we owe each other and provides a counterbalance to the excessive focus on the individual and his/her illusory ego.

According to Charles Wilson, the paradox of today's times is that, while the image of an individual, autonomous artist still functions in the music market and is even desirable as a promotional tool, it has lost much of its former critical potential: it was supposed to be a sign of resistance by romantic and modernist artists against the mass market but has instead become part of the postmodern paradigm of pluralism.¹⁵ This is also confirmed by the ethnographic research conducted by Hettie Malcomson in the United Kingdom in 2004. The author focused on a group of young composers promoted under the name "New Voices" by the British Music Information Centre. These individuals, often teaching composition at universities and active within the new-music network, attracted far less attention in the public sphere than the established British new-music composers who were regarded as so-called "great artists". Summing up her research, including observation, informal discussion and semi-structured interviews with the composers at the beginning of their careers, Malcomson states that "unique personality", "distinctiveness" and "individuality" became forms of capital (i.e. forms of economic, social and cultural recognition) as understood by Pierre Bourdieu and elements in the exchange of (symbolic) goods. "Individuality, enacted within a context of individualism, emerged as key to assessments of whether music was interesting." Equally important is the pursuit of integrity of personality, understood as consistency between the verbal, artistic and lifestyle spheres as an expression of "being true to the self". Interestingly, when describing the creative process, the composers Malcomson interviewed usually did not emphasise their individuality, reflecting Harvey's notion of polyphonic self. Malcomson notes: "It was as if conscious agency had to be suspended to allow space for the transcendent, intuitive self to emerge. And to some extent, these composers were rejecting a notion of the expressive self in favour of a plurality of selves."¹⁶ One can conclude from this that, while individuality is valued in the music market, it plays a lesser role in the private experience of composers. After all, the creative process, taking place in solitude, does not strengthen the sense of individuality but instead triggers a sense of a "plurality of selves".

¹⁵ See Wilson: *György Ligeti and the Rhetoric of Autonomy*, p. 6.

¹⁶ Hettie Malcomson: *Composing Individuals. Ethnographic Reflections on Success and Prestige in the British New Music Network*, in: *Twentieth-Century Music* 10/1 (2013), pp. 115–136, <https://doi.org/10.1017/S1478572212000436>, here pp. 117, 134, 125, and 131.

2. “Mapping” of Polish(-based) composers With all these questions in mind, I would like to examine several examples of Polish¹⁷ composers born in the 1970s and 1980s and discuss the social strategies of their self-presentation within the musical community.

It is still debatable whether one can speak of a generational bond between these artists.¹⁸ Their academic education took place in the years after the breakthrough of 1989,¹⁹ which gave them the opportunity to study abroad. Their style was influenced by pluralism of attitudes and the use of new technologies, and in social terms, free access to the Internet, education in foreign centres and the possibility for them to choose to live in other countries.²⁰ Many of them experienced a fascination with spectral music in their youth.²¹ The beginning of their creative activity also coincided with the creation of *Glissando* magazine, where the first discussions about their music and creative profiles took place.

It is worth mentioning that many of them are still counted among the “digital immigrants” who gradually gained access to and became accustomed to new technologies. Thus, theirs was a different experience than the Polish “digital natives”, described by Monika Pasiecznik as composers 10 years younger than their Western colleagues and born between 1985 and 1995. The digital natives use and aestheticise new technologies on an unprecedented scale, and the author counts Internet recycling (the free selection and use of content available on the Internet, such as sounds, videos and memes), affirmation of pop culture, interactivity, performativity and relationality among the characteristics of

- 17 The term “Polish composer” can be debatable in the context of the mobility and actual environment of these composers. This is especially true of Jagoda Szmytka. While Aleksander Nowak and Marcin Stańczyk reside permanently in Poland, Jagoda Szmytka describes herself as a “Polish-German artist, composer and curator”. ZKM: Jagoda Szmytka, 2020, <https://zkm.de/en/jagoda-szmytka>.
- 18 The first attempts of this type were made in the magazine *Glissando*. See Daniel Cichy/Michał Mędyk/Ewa Schreiber/Jan Topolski: Pokolenie? Dyskusja, in: *Glissando* 3 (2005), pp. 97–99, <https://glissando.pl/tekst/pokolenie-dyskusja/>.
- 19 The year 1989 brought not only the end of communist rule in Poland but also the fall of the Berlin Wall. These events contributed to global changes such as the collapse of the Soviet Union in 1991 and the end of the Cold War. According to Tim Rutherford-Johnson, it was 1989 and the socio-economic changes that have taken place since then that also represent an important caesura for musical culture. See Tim Rutherford-Johnson: *Music after the Fall. Modern Composition and Culture since 1989*, Oakland 2017.
- 20 See Daniel Cichy: *Muzyka polska. Bogactwo różnorodności*, in: 10. *Festiwal Sacrum Profanum*, ed. by Daniel Cichy, Kraków 2012, pp. 9–23.
- 21 See Ewa Schreiber: *Elementy spektralne w twórczości młodych polskich kompozytorów. Idee i techniki*, in: *Muzyka* 3 (2013), pp. 155–175; Jan Topolski: *Spektralne Spuren in Werken der jungen polnischen Komponisten*, in: *Les espaces sonores. Stimmungen, Klanganalysen, spektrale Musiken*, ed. by Michael Kunkel, Bünden 2016, pp. 159–175.

their work. However, these elements sometimes also inspire the digital immigrants, and not all those who gained access to new technologies early on make use of them in their art. For this reason, the generational boundary is only approximate and conventional.²²

Now well into the middle of their careers, each of the composers born in the late 1970s and early 1980s has already developed their own individual artistic image. The promotion of their work was already taking place under the conditions of political and economic transformation in Poland. As noted by Paweł Szymański, one of the leading Polish composers born in the 1950s: “When we talk about the economic dimension, all the things, the essence of which can be effectively verbalised, break through the democratic structures.”²³ The need for effective verbalisation and its constant updating was also emphasised by the long-time director of the Warsaw Autumn Festival, Tadeusz Wielecki:

“Notions and words change. And that all translates into the programme, concept, setting and promotion of concerts, into what is presented and how. [...] We can't forget that we live in Poland [...] and we have to invite people to the festival, convince them, win over the audience. We are constantly in a state of struggle: for the audience, for taste, for the interest of the media, officials, politicians.”²⁴

In recent decades, the festival formulas and methods of promotion have changed, and the pressure of online presence and social networking has become increasingly stronger. Attempts at comprehensive archiving of Polish music on the Internet, carried out by both cultural institutions and non-governmental organisations, has followed suit.²⁵

The celebration of the centenary of independence in 2018 brought many projects summarising Polish works of the last century. One of them was the project of Polskie Wydawnictwo Muzyczne (PWM),²⁶ 100 for 100. *Musical decades of freedom*, which focused

22 See Monika Pasiecznik: *Pokolenie cyfrowe*, in: *Glissando* 42 (2022), pp. 45–48.

23 “Mówiąc o wymiarze ekonomicznym, bardzo dobrze przebijają się w strukturach demokratycznych wszystkie rzeczy, których istotę da się efektownie zwerbalizować.” Natalia Szwab: *Surkonwencjonalizm Pawła Szymańskiego. Idee i muzyka*, Kraków 2020, pp. 313 f. If not otherwise stated, all translations are by the present writer.

24 “Zmieniają się pojęcia i słowa. I wszystko to przekłada się na program, koncepcję, oprawę, promocję koncertów, na to, co i jak się prezentuje. [...] Nie można zapominać, że żyjemy w Polsce [...] i trzeba do festiwalu zapraszać, przekonywać, zdobywać publiczność. Jesteśmy ciągle w stanie jakiejś walki: o audytorium, o gust, o zainteresowanie mediów, urzędników, polityków”. Michał Mendyk/Jan Topolski: Wywiad z Tadeuszem Wieleckim, in: *Glissando* 8 (2006), pp. 118–121, here p. 121.

25 See <http://musicfrompoland.eu/kompozytorzy-70-80> (last direct access 5 October 2022). The website being under reconstruction, it may be accessed since only via Internet Archive Wayback Machine, see <https://web.archive.org>.

26 PWM Edition (Polskie Wydawnictwo Muzyczne) was established in 1945 and specialises in publishing scores and books about classical music, jazz, and now, more frequently, film music. In the years 1946 to 2001 and then again from 2016, it functioned as a national cultural institution.

on the presentation of selected works, each of which represented one year of the last century.²⁷ Another such commemoration was the creation of a bilingual *Map of Polish Composers*.

On the website of the project powered by the Adam Mickiewicz Institute, the leading institution promoting Polish music abroad, we can read:

“Map of Polish Composers is the most comprehensive resource ever dedicated to Polish music[,] giving users instant access to biographies, extracts from recordings and a carefully charted map providing a rich global cultural context for every artist highlighting their influences and inspirations.”²⁸

The website consists of a timeline, individual names as well as terms and groups. The map, which allows the user to discover networks between composers, reveals the advantages but also the risks inherent in this type of project. Composers are placed in a constellation of numerous concepts (“-isms”, such as “serialism”, “aleatorism”, “sonorism”, “constructivism”, “repetitivism”, “folkloricism”) that position them in relation to each other, i.e. closer to some and at a greater distance from others. Terms such as “modernist”, “postmodernist-experimentalist” and “postmodernist-traditionalist” also appear on the map, indicating the proximity of each composer to these approaches. Apart from the complex discussion on the transformations of modernism and its legacies,²⁹ the aforementioned terms testify to a tendency towards binary divisions (“modernist”/“postmodernist”) on the one hand and internal differentiation (“postmodernist-traditionalist”/“postmodernist-experimentalist”) on the other. The result seems somewhat confusing as the terms that were supposed to be opposed to each other turn out to be closely related.³⁰

More diversified “mind maps” characterising individual composers had appeared a few years earlier in a series of articles dedicated to composers born in the 1970s and 1980s

27 See [PWM Edition]: *Sto na sto*, [no date], online under: <http://stonasto.pl/>.

28 [Anon.]: *About*, [no date] online under: <https://mapofcomposers.pl/en/about-page>. Among the authors of the texts were: Adriana Borowska, Marta Dziewanowska-Pachowska, Filip Lech, Monika Pasiecznik, Krzysztof Stefański, Jan Topolski, and Joanna Zabłocka. Supervision was provided by Iwona Lindstedt.

29 See *The Routledge Research Companion to Modernism in Music*, ed. by Björn Heile and Charles Wilson, London/New York 2019.

30 This can be seen in the similar definitions of “modernist” (“A composer who aims to create new means of expression, while nonetheless retaining [...] an essential part of musical achievements from the past”) and “postmodernist-experimentalist” (“A composer who takes a certain distance to the Modernist paradigm, who utilizes and develops strictly avant-garde means while, at the same time, utilizing elements typical of the music of very different eras, traditions and cultural formations”), <https://mapofcomposers.pl/en/terminy/terms/orientacje-estetyczne/modernist> and <https://mapofcomposers.pl/en/terminy/terms/orientacje-estetyczne/postmodernist-experimentalist>, respectively.

published first in the magazine *meakultura.pl* (2013) and then on the website *Music from Poland* (2014) created by the Meakultura Foundation. These mind maps synthesise the concepts drawn mainly from the declarations of the artists themselves and the insights of the music critics and musicologists who authored the articles. The maps thus became more individual but at the same time less systematic and more unique than their equivalents on the *Map of Polish Composers*. The concepts, formulated both with single words and whole phrases, often come from different contexts (such as the creative process, artistic current, aesthetics, reception, et cetera) and are rarely shared by more than one composer.

Both the *Map of Polish Composers* and *Music from Poland* show how composers' identities are represented in the public space.

In the context of the multidimensional mapping of composers by musicologists or critics, it seems all the more significant that the composers themselves still strive for verbal labels that will present their individual idioms and make them recognisable. The following case studies illustrate how such attempts are made and what results they produce. Most often, they involve the search for a single synthetic formula (sometimes in the form of a neologism) that will be associated with the composer and become, as it were, his or her idiomatic label.

3. Idioms – labels 3.1 Marcin Stańczyk's acousmatic instrumental music Marcin Stańczyk's (*1977) location on the *Map of Polish Composers* is marked by multiple coordinates and described by terms such as "sound art", "multimedia", "concept music", "expanded performance techniques", "spectralism", "microtonality", "spatiality", "performativity", et cetera.³¹ The composer is also included in the modernist current.³²

The mind map that characterises Marcin Stańczyk on the *Music from Poland* website is equally rich. It includes "total performance", a category that can be associated with performativity or expanded performance techniques, and "search for timbre", which is a characteristic of sound art or spectralism. The author, Anna Domańska, points to the intermediality of Stańczyk's works rather than multimedia ("from afterimages to after-sounds") and to the suspension between aesthetic oppositions, which makes some of the terms ambiguous ("simplicity of complexity", "between intuition and intellect", "between narrative and music of the moment").³³

31 [Anon.]: Marcin Stańczyk, [no date], online under: <https://mapofcomposers.pl/en/composers/stanczyk-marcin/>.

32 Anna Wójcikowska also points out that Stańczyk belongs to the modernist trend. It is proved by, inter alia, elements of futurism and instrumental theatre. Anna Wójcikowska: *Aktualność awangardy. Tendencje modernistyczne w twórczości Marcina Stańczyka i Artura Zagajewskiego*, Łódź 2019.

33 <http://musicfrompoland.eu/artykul/marcin-stanczyk-10/3> [archive]. First print: Anna Domańska:



ILLUSTRATION 1 Marcin Stańczyk's location on the Map of Polish Composers

MARCIN STAŃCZYK

MAPA MYŚLI

fot. Aleksandra Chciuk

- prostota złożoności
- total performance
- od powidoków do podźwiewków
- między intuicją a intelektem
- w poszukiwaniu barwy
- między narracją a muzyką momentów

ILLUSTRATION 2 Marcin Stańczyk's mind map on the Music from Poland website

The large number of terms applied to Stańczyk's work situate it within a wide field, which proves its "polyphonic" nature and openness to a multitude of interpretations. Yet the composer himself created the idiomatic concept of "acousmatic instrumental music", which is strongly promoted on his latest monographic CD released by PWM Edition. Using this concept, Stańczyk emphasises the paradox of invisible sound sources interacting with live music. Jan Topolski states in the CD booklet:

"Stańczyk, like other most intriguing contemporary composers, works with perception itself. He is interested not only in the material, its penetration, extension and bending, but also in our ways of listening, in how we form mental maps and spaces of music performed live rather than played back in the form of multi-channel sound projection using dozens of speakers."³⁴

Wizytówka Marcina Stańczyka, in: *meakultura*, 21 November 2013, online under: <https://meakultura.pl/artykul/wizytowka-marcina-stanczyka-757/>.

34 Jan Topolski: What do we see when we are listening?, in: Marcin Stańczyk: *Acousmatic Music* [CD booklet], ANA 015, Anaklasis 2021, pp. 5–12, here p. 10.

The composer himself says:

“I think the most important thing is to understand what the piece is about. It is not always about sounds, and in my case it is never about sounds. These sounds exist as a material, I work in them, but they are not the most important.”³⁵

As Topolski writes, there is a harmonious marriage between the concrete and the symbolic, the visible and the audible. Various solutions serve this purpose in Stańczyk’s works. For example, in *Blind Walk* (2015), the audience wears blindfolds, and the instrumentalists move around the space, using, among others, sheets of cardboard, dry leaves or foil to generate sounds and create a specific sonic aura. In *Sursounds* (2018), “a half-real, half-virtual orchestra”³⁶ is created using nine mobile musicians and twelve speakers broadcasting the transformed versions of the instrumental parts.

Noteworthy is Stańczyk’s attempt to differentiate himself from his peers while at the same time emphasising his artistic genealogy. His lineage stems from Helmut Lachenmann’s “concrete instrumental music” and from Pierre Schaeffer’s “musique concrète”, later called “musique acousmatique”. From *musique acousmatique* comes Stańczyk’s passion for field recording, such as sounds of the sea or sounds from cornfields. Stańczyk explains: “I try to look for musical structures in the recordings. They themselves are a piece of music for me. I am interested in their sound, timbre [...]. Besides, the emotions contained in them inspire me to write music.”³⁷ In this way, Stańczyk creates instrumental music inspired by field recordings, although he does not incorporate them directly into his works.

The second recognisable feature of his music, emphasised by Stańczyk himself, is related to the paintings of Władysław Strzemiński (1893–1952). The Polish painter developed the theory of afterimages, an optical phenomenon in which a visual impression continues to appear vividly on the retina after the external stimulus that created the impression is no longer operative, such as visual phenomena that appear after exposure to a light source such as the sun. In analogy to this phenomenon, Stańczyk describes “aftersounds”, which he coined, as

35 “Myślę, że najważniejsze jest, by zrozumieć, o co chodzi w utworze. Nie zawsze bowiem chodzi o dźwięki, u mnie zresztą o dźwięki nie chodzi nigdy. Te dźwięki istnieją, jako tworzywo, pracuję w nich, ale nie one są najważniejsze.” Agnieszka Lewandowska-Kąkol: *Dźwięki, szepty, zgrzyty. Wywiady z kompozytorami*, Warszawa 2012, p. 233.

36 Topolski: *What do we see*, p. 7.

37 “Staram się w nagraniach szukać struktur muzycznych. Już same one są bowiem dla mnie utworem muzycznym. Interesuje mnie ich brzmienie, barwa [...]. Poza tym emocje w nich zawarte są dla mnie inspiracją do pisania muzyki.” Lewandowska-Kąkol: *Dźwięki, szepty, zgrzyty*, p. 230.

“something that remains after the sound. They can be understood in two aspects: acoustic – when we hear a decay after the sound, mechanical hum, it is known that every action with a bow begins and ends with some scratch, noise, so these are sounds as if on the fringes of this main sound, and psychological – music gives an impulse that is reflected in the psyche, that is, by means of short acoustic signals it provokes the recipient’s psychological impressions.”³⁸

In *Mystery of Chopin* (2010), created together with Łukasz Leszczyński on the occasion of the 200th anniversary of the composer’s birth, Stańczyk makes a distant reference to Chopin’s *Preludes op. 28* using the organ pedals: by disengaging the pedal register of the organ, the player uses the pedals only for the percussive effect, imitating the rhythms of selected passages from the preludes on the pedals.

In Marcin Stańczyk’s work, the idea of “aftersounds” not only reveals his interest in the marginalised aspects of sound, but also extends to the visual sphere.

“Afterimages in my music take many forms. Sometimes they are reflections of musical events, other times they anticipate them. They often have their visual expression, related to the theatrical performance of a musical piece, performers’ gestures or visibility in general.”³⁹

In *Three Afterimages* for double bass (2008–2010), the overtones serve as reflections of sounds, and the score of the work includes Strzemiński’s painting *Afterimage of light. Landscape* from 1948. The painting served as a source of inspiration for the composer and may also inspire the performers, but the audience does not see it.

The composer shares this fascination with Strzemiński’s paintings with his teacher, Zygmunt Krauze. Drawing on Strzemiński’s idea of “unism” – uniform abstract composition in painting –, Krauze created compositions that could be associated with minimalism.⁴⁰ Similarly, in Stańczyk’s case, the idea of aftersounds could be tied to currents such as microtonality and spectralism. Thus, both composers found more individual names for phenomena that could otherwise be associated with well-known “isms”.

Stańczyk emphasises that he got to know Strzemiński’s paintings thanks to Krauze; however, he ascribes to himself the idea of aftersounds and emphasises its original

38 “[...] coś, co pozostaje po dźwięku. Można je pojmować w dwóch aspektach: akustycznym – kiedy po dźwięku słyszymy wybrzmienie, przydźwięk mechaniczny, wiadomo, że każda akcja ze smyczkiem rozpoczyna się i kończy jakimś zgrzytem, szumem, a więc są to dźwięki jakby na obrzeżach tego głównego dźwięku, i psychologicznym – muzyka daje impuls, który odbija się w psychice, czyli za pomocą krótkich sygnałów akustycznych prowokuje się u odbiorcy wrażenia psychiczne.” Ibid., pp. 237f.

39 “Powidoki w mojej muzyce przybierają różne formy. Raz są odbiciami, refleksami muzycznych zdarzeń, innym razem je antycypują. Często mają swój wizualny wyraz, związany z teatralizacją wykonania utworu muzycznego, gestami wykonawców lub wizualnością w ogóle.” Filip Lech: Stańczyk. Powidoki w mojej muzyce przybierają różne formy, 13 January 2017, online under: <https://culture.pl/pl/artykul/stanczyk-powidoki-w-mojej-muzyce-przybieraja-rozne-formy-wywiad>.

40 Joanna Miklaszewska: *Minimalizm w muzyce polskiej*, Kraków 2003.

character: “I haven’t heard anyone else talking about it. That is why I am attracted to it and I want to develop it.”⁴¹

Krauze himself acknowledges this: “Of course, his current inspirations with Strzemiński’s *Afterimages* have nothing to do with my musical unism.”⁴² These words can be interpreted as a gesture of recognition for his former student, an affirmation of his independence and self-determination. On the other hand, Krauze clearly wants to preserve unism as his intellectual property; he does not give up competing or asserting his dominance.

The idea of acousmatic instrumental music includes many elements, such as microtonality, intermediality, extended instrumental techniques or instrumental theatre. While Stańczyk’s kinship with Strzemiński emphasises his relationship with Krauze, Stańczyk also takes care to point out how he uses Strzemiński’s influence in his own individual way.

3.2 Aleksander Nowak’s life-writing Aleksander Nowak’s (*1979) music has a modest representation on the map because it is associated with relatively few terms. He is considered to be a “postmodernist-experimentalist”, representing styles and techniques such as polystylism and multimedia.⁴³

Aleksander Nowak’s mind map on the Music from Poland website includes terms for musical trends such as “postmodernism”, “the idiom of ‘popular’ music” and “minimalism”. It also refers to more general notions such as “emotions in music”, “communication”, “observation of reality”, “diversity of inspiration and creative ideas”, “self-irony and a sense of humour”.⁴⁴

However, a unique element of the map constructed by Agnieszka Nowok is “life-writing”, the idiomatic term very often associated with Nowak’s works⁴⁵ that refers to the personal and autobiographical character of his compositions. The term was introduced by the eminent Polish music critic Andrzej Chłopecki, who described life-writing as

41 “Nie słyszałem, żeby ktoś inny o tym mówił. Dlatego mnie to pociąga i chcę ją rozwijać.” Lewandowska-Kąkol: *Dźwięki, szepty, zgrzyty*, p. 238.

42 “Oczywiście jego obecne inspiracje Powidokami Strzemińskiego nie mają nic wspólnego z moim unizmem muzycznym.” Michał Mendyk/Zygmunt Krauze: *Wywiad o niczym*, Kraków 2021, p. 122.

43 [Anon.]: Aleksander Nowak, [no date], online under: <https://mapofcomposers.pl/kompozytorzy/nowak-aleksander>.

44 <http://musicfrompoland.eu/artukul/aleksander-nowak-7/3> [archive]. First print: Agnieszka Nowok: *Wizytówka Aleksandra Nowaka*, in: *meakultura*, 27 November 2013, online under: <https://meakultura.pl/artukul/wizytowka-aleksandra-nowaka-771/>

45 See e.g. Paulina Zgliniecka: “Life-writing” in Aleksander Nowak’s Operas. *Sudden Rain and Space Opera*, in: *Kwartalnik Młodych Muzykologów* UJ 38/3 (2018), pp. 79–103.

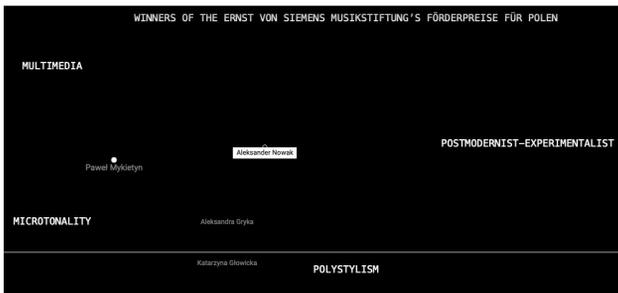


ILLUSTRATION 3 Aleksander Nowak's location on the Map of Polish Composers

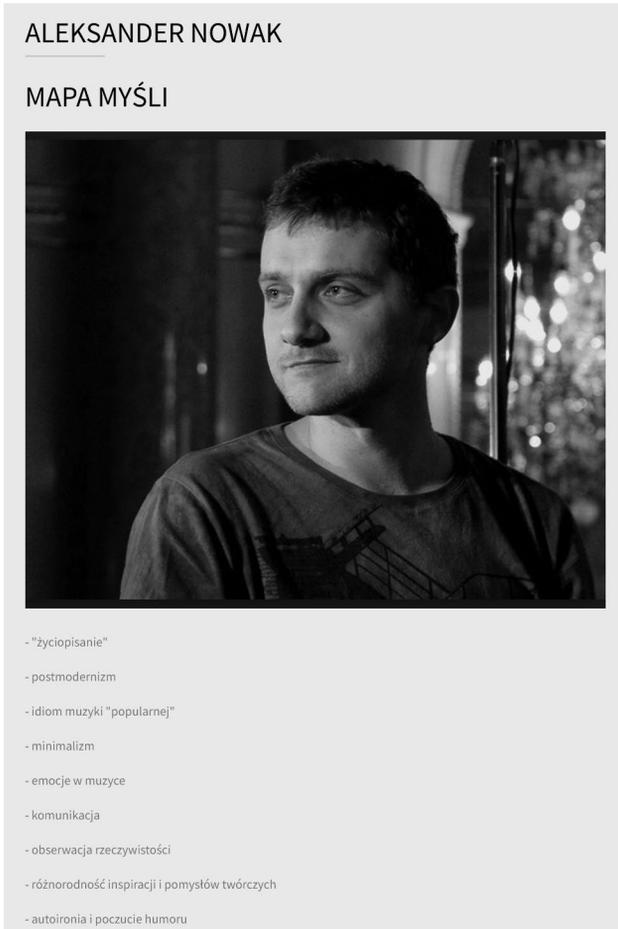


ILLUSTRATION 4 Aleksander Nowak's mind map on the Music from Poland website

“narrative gesticulation, anecdotal compositional persuasion strategy”,⁴⁶ but in fact it has a longer history. This neologism was used for the first time several decades earlier by a literary critic, Henryk Bereza, in the context of the poems of Edward Stachura (1937–

46 “I ta narracyjna gestykulacja, anegdotyczna strategia perswazji kompozytorskiej”. Andrzej Chłopecki: Muzyka 2.1. Aleksander Nowak, in: Dwutygodnik 30 (2010), www.dwutygodnik.com/artkul/1116-muzyka-2-1-aleksander-nowak.html.

1979),⁴⁷ a rebellious poet and idol of youth subcultures, to underline the close connection between his life and artistic output.

In the case of Aleksander Nowak, life-writing implies both inspirations and creative method.⁴⁸ It is reflected in the titles, programme notes, musical quotations – including the allusions to popular music – and self-quotations. The composer states:

“While writing a piece, I am in the circle of emotions associated with these quotes. They come from songs, pieces or styles that were important to me at some point in my life. And when I refer to my memories, the writing process becomes more intense. I hope that since this is the case at the stage of creation, then also at the stage of reception it will somehow find its reflection, even though the listener does not have the key identifying all the quotes.”⁴⁹

Nowak also stresses that the focus on personal experiences, “self-concentration”, allowed him to overcome his youthful creative crisis.⁵⁰ His instrumental works are often accompanied by programme notes that are brief and aphoristic but also ambiguous and metaphorical. In his commentaries to the works, the composer introduces various characters from his own life, including Grandma Wanda in *Last Days of Wanda B.* (2006), his grandfather in *Dziennik wypełniony w połowie* [*Half-filled Diary*] (2013), a girl he met by chance in *Ciemnowłosa dziewczyna w czarnym sportowym samochodzie* [*Dark-haired Girl in a Black Sports Car*] (2009) or a classmate in *Król Kosmosu znika. Koncert na orkiestrę, nici i fortepian* [*King of the Cosmos Disappears. Concerto for orchestra, threads and piano*] (2009). As Magdalena Stochniol writes:

“Uncovering part of his world, Nowak draws the listener into the realm of his personal experiences. Ostensibly forgoing grand themes, he pursues intimate, rather nostalgic, narratives, which the listener is able to read on the emotional level, where the composer seeks an understanding with his audience.”

Consequently, “words constitute an independent layer of a work and fire the composer’s imagination just as strongly as the world of sounds.”⁵¹ Since 2020, the composer’s life-

47 Henryk Bereza: *Życiopisanie*, in: Edward Stachura: *Poezja i proza*, Vol. 5, ed. by Henryk Bereza and Krzysztof Rutkowski, Warszawa 1984, pp. 445–465.

48 Nowok: *Wizytówka Aleksandra Nowaka*.

49 “Pisząc utwór, znajduję się w kręgu emocji, z którymi się te cytaty wiążą. Pochodzą z piosenek, utworów czy stylów, które w pewnym momencie życia były dla mnie istotne. A kiedy odwołuję się do wspomnień, proces pisania staje się intensywniejszy. Mam nadzieję, że skoro tak jest na etapie tworzenia, to również na etapie odbioru w jakiś sposób znajdzie to swe odbicie, mimo że słuchacz nie ma klucza identyfikującego wszystkie cytaty.” Marcin Trzęsiok: *Rozmowa z Aleksandrem Nowakiem*, in: *Kwarta. Magazyn o polskiej muzyce współczesnej* 1/16 (2011), pp. 1–4, here p. 2.

50 See Nowok: *Wizytówka Aleksandra Nowaka*.

51 Magdalena Stochniol: *In Search of a Meaning to the World. The Operas of Aleksander Nowak*, in: *Interdisciplinary Studies in Musicology* 16 (2016), pp. 67–94, here p. 68.

writing has manifested itself more thanks to his personal blog,⁵² which he names *log*, with concise entries such as “Edge”, “Mists”, “Time”, “Heart rate”, “Chord”, “Change”, “Transgression”, et cetera. The entries include childhood memories, philosophically coloured reflections, and above all, records of experiences and reflections on works in progress. *Log* is written in Polish and English, and the name itself refers to a ship’s log. In the first entry, available only in Polish, the composer mentions his cruises on sailing yachts and points out that for him the sea (and sailing) is an exceptionally “capacious and informative metaphor for life”⁵³ that at the same time offers its own rhythm, pulse and melodies.

Nowak’s fascination with the narrative aspect of music and musical storytelling led to collaborations with writers Georgi Gospodinov, Szczepan Twardoch and Polish Nobel Prize Winner Olga Tokarczuk, who provided libretti to be set to music. The works created in cooperation with them refer to Baroque and Classical operas both in the subtitles of the pieces (*dramma per musica*, *melodrama aeterna*, *dramma giocoso*, et cetera) and in terms of stylistic conventions. According to Dorota Kozińska, Nowak is able to reveal the operatic potential hidden in contemporary literature. Although some cooperation proposals were initially rejected (as was the case with *Drach*), Nowak was able to convince these writers to collaborate in this genre, even if some of them were sceptical of it.⁵⁴ The librettos are often the result of long negotiations and differ significantly from the literary sources that inspired them.

Nowak mentions that what captured him about Gospodinov’s writing was “the portrayal of ordinary, everyday life and its dramas in an unpretentious way, without clear-cut conclusions or morals, and the delicate blend of irony and sadness”⁵⁵ as well as multi-dimensional narrative composed of fragmented, scattered threads. In the case of *Space Opera* (2015), the composer and writer collaborated to create a libretto set in three temporal planes presenting three small stories told in parallel. As Maria Majewska writes:

“Each of them is independent but they complete each other. It is difficult to settle which should be given priority. There are Adam and Eve, the first human couple, who are to spend 500 days in the space, closed in a cramped capsule. [...] Another story is the animals’ tragedy; they are sacrificed in the name of fulfilling people’s dreams to conquer the universe. [...] The third level is a reality show set, a space ‘Big Brother’, a kind of a theatre in theatre.”⁵⁶

52 Aleksander Nowak: *Log*, [various dates], online under: www.aleknowak.com/log.

53 “[...] pojemną i pouczającą metaforą życia”. Aleksander Nowak: 1. *Syrena*, in: id.: *Log*, 3 May 2020, online under: www.aleknowak.com/log/v/1-syrena.

54 Dorota Kozińska: *Drach Sempiternal Seed*, in: Aleksander Nowak/Szczepan Twardoch: *Drach. Dramma per musica* [CD booklet], ANA 012, Anaklasis 2020, pp. 4–10, here p. 6.

55 *Stochniol: In Search of a Meaning*, p. 73.

56 Maria Majewska: *Little Stories Between Science and Fiction*, in: *Space Opera* [programme book], Poznań 2015, pp. 27f.

In the opera *Ahat il̩ – sister of gods* (2017/18), based on the novel by Olga Tokarczuk, *Anna In w grobowcach świata* [Anna In in the Tombs of the World], the story was simplified due to the fact that the pace of sung text is naturally slower than spoken text, the character hierarchy has been changed, different languages (mostly ancient) were assigned to the characters, and the story was theatricalised.⁵⁷

In his cooperation with Szczepan Twardoch, their shared Silesian identity plays an important role. For example, in *Drach*, Nowak even reaches for the Silesian dialect:

“The memory of a place, ethnic and cultural group is encoded in the sound of the language; [...] Silesian has its own very individual character, which is musically risky because it is often interpreted as funny. But that was definitely not what *Drach* was about. It was about treating this language as an autonomous one, functioning in its own right, having a distinct individuality, making it possible to talk about serious things.”⁵⁸

Significantly the concept of life-writing in Nowak’s work marginalises questions of style or artistic genealogy that are so important to Marcin Stańczyk. Life-writing inspires crossover, use of quotes and intermediality. At the same time, it directs attention to the narrative aspects of music and emphasises local identity, roots, memory and myth. Nowak’s relentless commentary on the creative process in his public Log enables him to link art to his everyday life and show that the two are inextricably intertwined.

3.3 Jagoda Szmytka’s social composing Composer Jagoda Szmytka employs a very different strategy, exploring the topics of communication, virtual reality, identity and body.⁵⁹ Szmytka is also the only one of the composers discussed here to be counted among the “digital natives”; one could even say that she pioneered a fully digital approach to music among Polish composers. The two previously mentioned composers are intensively promoted by PWM Edition, and their music is published on CDs. Szmytka, on the other hand, presents her work mainly in live multimedia performances. She is repre-

57 See Kozińska: *Drach Sempiternal Seed*, p. 6, and Marcin Gmys: *Prawych umysłów złączenie. O operze Ahat il̩ – siostra bogów Aleksandra Nowaka i Olgi Tokarczuk*, in: *Antagonizmy kontrolowane. Rozmowy i eseje o muzyce współczesnej*, Kraków 2018, pp. 28–41, here p. 34.

58 “W brzmieniu języka zakodowana jest pamięć miejsca, grupy etnicznej, kulturowej; [...] śląski ma swój bardzo indywidualny charakter, który muzycznie jest ryzykowny, ponieważ często bywa interpretowany jako śmieszny. W ‘Drachu’ jednak zdecydowanie nie o to chodziło. Chodziło o potraktowanie tego języka jako autonomicznego, funkcjonującego na własnych prawach, mającego wyrazistą indywidualność, pozwalającego mówić o rzeczach poważnych.” Olga Łozińska/Aleksander Nowak: *W brzmieniu języka zakodowana jest pamięć miejsca*, in: *e-teatr.pl*, 9 November 2020, online under: <https://e-teatr.pl/aleksander-nowak-w-brzmieniu-jezyka-zakodowana-jest-pamiec-miejsc-5414>.

59 Barbara Bogunia: *Wizytówka Jagody Szmytki*, in: *meakultura*, 9 December 2013, online under: <http://meakultura.pl/artukul/wizytowka-jagody-szmytki-798>; reprint on the Music from Poland website: <http://musicfrompoland.eu/artukul/jagoda-szmytka-11/2> [archive].

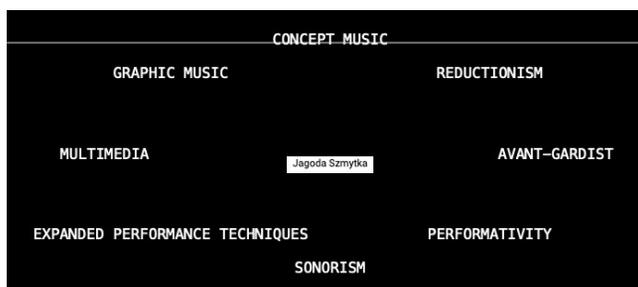


ILLUSTRATION 5 Jagoda Szmytka's location on the Map of Polish Composers

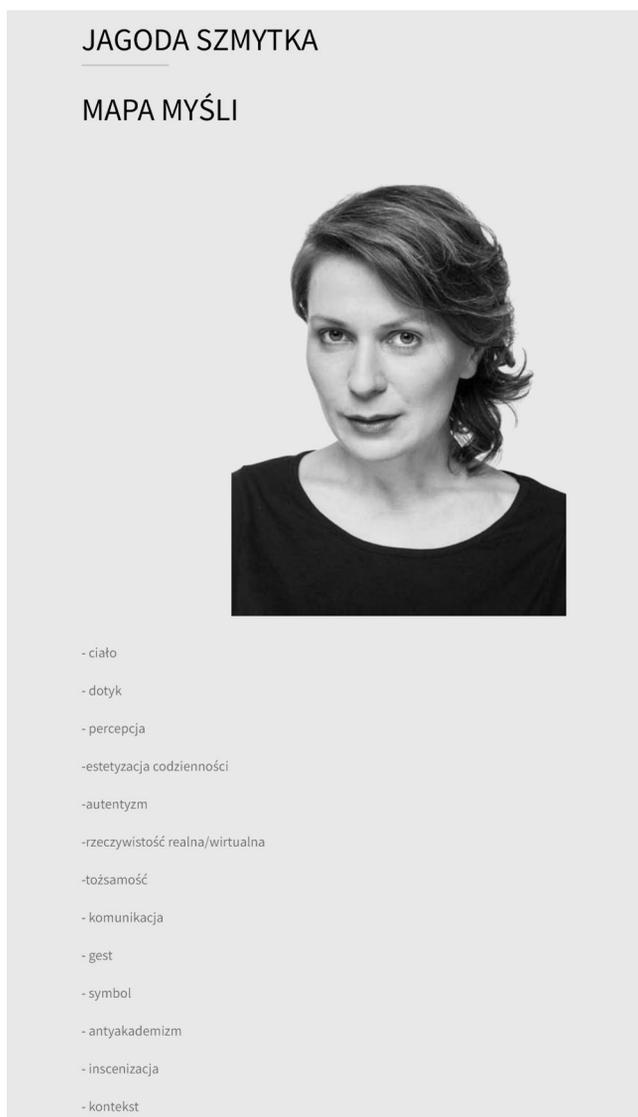


ILLUSTRATION 6 Jagoda Szmytka's mind map on the Music from Poland website

sented on the Map of Polish Composers with the terms “concept music”, “reductionism”, “avant-gardist”, “performativity”, “sonorism”, “expanded performance techniques”, “multimedia”, and “graphic music”.⁶⁰

Jagoda Szmytka’s mind map on the Music from Poland website includes concepts such as body, touch, perception, aestheticisation of everyday life, authenticity, real versus virtual reality, identity, communication, gesture, symbol, anti-academicism, staging and context. The author, Barbara Bogunia, uses general cultural concepts rather than sharply defined artistic currents to situate Szmytka in the musical landscape.⁶¹

Bogunia’s approach is apt for characterising the composer’s versatile artistic profile. As Bogunia writes:

“The term ‘composer’ is imprecise in her case, as the artist, having extensive humanistic education, combines visual, auditory and kinetic media in her activities in order to create works of art that appeal to a new type of integrated perception of the recipient, and also enable real communication between performers themselves and the audience.”⁶²

The Zentrum für Musik und Medien Karlsruhe speaks of her self-creation and her own involvement as a performer:

“Jagoda Szmytka herself is present at the ‘stage of life’ as an ‘art figure’. Her creation process and performance practice is inseparable from her life – she makes a constant play between ‘living on the stage’ and ‘staging her life’ integrating daily life situations into her performances or appearing as different avatars ‘on and off the stage’.”⁶³

Szmytka’s music incorporates intermediality, the fluidity of transformation, translation and decontextualisation, which are important manifestations of the digital age.⁶⁴ She also counts herself among the composer-performers, often taking to the stage and going beyond the usual competences associated with composition. Pasiecznik considers this

60 [Anon.]: Jagoda Szmytka, [no date], online under: <https://mapofcomposers.pl/en/composers/szmytka-jagoda>.

61 <http://musicfrompoland.eu/artykul/jagoda-szmytka-11/3> [archive].

62 “Określenie ‘kompozytorka’ jest w jej przypadku o tyle nieprecyzyjne, że posiadająca rozległe wykształcenie humanistyczne artystka w swej działalności łączy media wizualne, słuchowe i kinetyczne w celu stworzenia dzieł sztuki przemawiających do nowego typu, zintegrowanej percepcji odbiorcy, a także umożliwiających prawdziwą komunikację między samymi wykonawcami oraz publicznością.” Bogunia: Wizytówka Jagody Szmytki.

63 “Jagoda Szmytka ist auf der ‘Bühne des Lebens’ selbst als ‘Kunstfigur’ präsent. Ihr Schaffensprozess und ihre Aufführungspraxis sind untrennbar mit ihrem Leben verbunden – sie spielt ständig zwischen ‘auf der Bühne leben’ und ‘ihr Leben inszenieren’, indem sie Alltagssituationen in ihre Performances integriert oder als verschiedene Avatare ‘auf und abseits der Bühne’ auftritt.” Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe (ZKM): Jagoda Szmytka. *Feminale der Musik*, [2020], online under: <https://zkm.de/de/jagoda-szmytka>. English translation: <https://zkm.de/en/jagoda-szmytka>.

64 See Rutherford-Johnson: *Music after the Fall*, p. 88.

model to be typical of the digital generation in Poland,⁶⁵ and Rutherford-Johnson reminds us that the role of the composer-performer is inextricably linked to the mobility of artists and challenges the existing economic model. Instead of “property rights and commodifiable works”, we get a model “based on performance, presence, and experience”.⁶⁶ In Szmytka’s case, performativity is accompanied by an integration of art and life, which Bogunia calls the “aestheticisation of everyday life”.

Both these aspects – the transmediality and the integration of art with life – are reflected in Szmytka’s original concepts. She uses the term “contextual music” in order to describe a complex system of references between sound, words and images as well as overloaded multi-sensory perception.⁶⁷ In her work, she uses the specificity of the media and their convergence. Various formats (film, the Internet, performance and the literary arts) collide with each other and create transmedial storytelling, a phenomenon known from pop music.⁶⁸ She also considers her activity to be “social composing”: a way of creating music with people, for people, about people.⁶⁹ For this purpose, she uses not only traditional concert halls but also urban space, sites specifically linked to certain works and social media. The roles of the composer, performer and listener intertwine in her works. Her work often addresses fluid, nomadic identities in the era of social media and virtual reality and traditional binary splits (such as the physical and the virtual, the real and the illusory, the natural and the artificial, the off-stage and on-stage) become blurred.⁷⁰ As Bogunia observes, identity in Szmytka’s work is attributed not only to the composer and performer but also to the instrument.⁷¹ In particular, the identity of an instrument may be called into question if it is disassembled, deformed or used in an unusual way. Szmytka’s works on fluid identities include: *sky-me, type-me* (2011), *for hand and voices* (2013), *gameboy* (2014), *limbo lander* (2014) and *empty sounds* (2014).

“Social composing” manifests itself in the fact that social media often serve both as a topic and a medium in her compositions. Szmytka is also involved in community projects and compositions that require group work. In *Pores open wide shut* (2013), she

65 See Pasiecznik: *Pokolenie cyfrowe*, p. 48.

66 Rutherford-Johnson: *Music after the Fall*, p. 138.

67 Jagoda Szmytka: Video wykład. *Muzyka kontekstualna*, in: *meakultura*, 3 November 2016, online under: <http://meakultura.pl/artykul/video-wyklad-muzyka-kontekstualna-1660>.

68 Weronika Nowak analyses *Lost Play* in this respect. Weronika Nowak: “Social Composing” and “Contextual Music”. *Transmedial Relations Through New Media in Jagoda Szmytka’s Lost Play*, in: *Youtube and Music. Online Culture and Everyday Life*, ed. by Holly Rogers, Joanna Freitas and João Francisco Porfirio, New York 2023, pp. 90–107.

69 Jagoda Szmytka: Video wykład. *Spółecznościowe komponowanie*, in: *meakultura*, 29 October 2016, online under: <http://meakultura.pl/artykul/video-wyklad-spolecznosciowe-komponowanie-1659>.

70 Nowak: “Social Composing” and “Contextual Music”, p. 92.

71 <http://musicfrompoland.eu/artykul/jagoda-szmytka-11/2> [archive].

explores a border between group members who are open to collaboration through their discussion and evaluation of the results of joint work. According to Dirk Wieschollek, *DIY OR DIE* (2017) also strikes a balance between isolation caused by media, a personal perspective, and the utopia of the collective that accompanies getting rid of the ego.⁷²

Like Stańczyk, Szmytka also works with perception and takes into account numerous meanings projected by the audience. Szmytka thematises the fluidity of contemporary identity, which is why she achieves integrity of artistic personality here not so much by a specific identity (as in the case of Aleksander Nowak) but by the totality of the creative process.

Conclusion The artists mentioned above represent very different artistic profiles and aesthetics. They react differently to the world around them and to the same phenomena, such as mediatisation or the interpenetration of private and public spheres. Despite these differences, each of them shows a strong tendency to self-define and shape individual concepts that will serve as their hallmark.

Each of them also aims at integrating a way of life, discourse and music. This is true even within those attitudes that deliberately emphasise the fluidity of identity. In the case of all three composers, their chosen verbal labels proved successful and became established in music criticism and the publishing market as well as in musicological research. The interest in their music is matched by an interest in their personalities and their oft-quoted statements. The answer to the question of who needs labels (the composers? the marketplace? the listeners?) is certainly complex. Idiomatic labels are created or adopted by composers but are strengthened by the publishing market and made familiar by the audience.

Comparing the structured, analytical Map of Polish composers and the more individualised mind map with idiomatic concepts on the *Music from Poland* website leads to the conclusion that the main advantages of idiomatic labels are their synthetic nature and the abandonment of binary oppositions. In the context of the music market, these labels prove to be simple and convenient; furthermore, they are often repeated and spread rapidly. At the same time, they direct attention to certain aspects of creativity while marginalising others. In particular, due to their uniqueness, they make it more difficult to map connections between artists.

In light of the case studies traced above, however, the opposition between the polyphonic and idiomatic self seems less clear and obvious. The polyphonic personality is best represented through a network of interdependencies between the composers while

72 Dirk Wieschollek: Ego-Shooter mit Achillesferse. Eine neue (weibliche) Komponistengeneration am ECLAT – Festival Neue Musik Stuttgart, in: *Dissonance* 138 (2017), pp. 13–18, here pp. 14 f.

the idiomatic self is best expressed through individual labels. And yet, despite their idiomatic nature, the individual labels are also intrinsically complex. They indicate artistic genealogies that composers want to emphasise (“acousmatic instrumental music”), they refer to other media (“contextual music”) or include social dimension and collaboration (“social composing”). In terms of originality, the labels often adapt and recycle already existing categories even if they are arranged in individual configurations.

In this sense, even the labels are polyphonic. In choosing and crafting their labels, the composers skilfully bring together various phenomena as if through a lens, and their search to describe themselves and their music is also a kind of creative work on concepts, an indispensable part of artistic work.

Benjamin Scheuer

**Le corps à corps von Georges Aperghis –
eine Annäherung an die Aufführungskultur**

»**La lutte**« Es ist ein häufig geschildertes Szenario, bekannt nicht nur aus Martial-Arts-Filmen: Eine junge ehrgeizige Heldin oder ein abenteuerlustiger Held gehen auf Reisen, um eine schier unlösbare Aufgabe in Angriff zu nehmen. Als sie nach einigen Fehlversuchen völlig entkräftet aufgeben wollen, nimmt sich ihrer ein alter Mann oder eine weise Frau an, die sie beherbergen und ausbilden. Erst nach langem und entbehrungsvollem Training erlangen sie durch deren Rat das Rüstzeug, um ihren größten Antipoden entgegenzutreten. Dank der Einweihung in eine geheime Technik können sie die Gegenpartei zur Strecke bringen und das Erbe ihrer Meisterin oder ihres Meisters antreten.

Der Budōka Jamal Measara berichtet über seine Erfahrungen als junger Kampfsport-Eleve in Indien und Japan: »Der Schüler ist zunächst nur ein Fremder für den Lehrer. Die erste Hürde besteht darin, überhaupt ins Training aufgenommen zu werden.«¹ Um sein Durchhaltevermögen auf die Probe zu stellen, muss der Lehrling anstrengende Hilfstätigkeiten übernehmen, die zunächst scheinbar keinen Zusammenhang mit der Kampfkunst haben.² Auch der Kampfsport-Meister Heribert Czerwenka-Wenkstetten betont: »Jujitsu ist eine Weise der Einstellung zum Leben, ein Stil zweckvoller ethisch-ästhetisch-funktionaler Daseinsbewältigung, wovon der Kampf im engen Sinn, die Selbstverteidigung [...] nur kleine Ausschnitte, sozusagen Spezialfälle sind.«³ In der modernen Praxis in Europa gehen die philosophischen Grundsätze des asiatischen Kampfsports häufig verloren.

Szenenwechsel. Die französische Schlagzeugerin Françoise Rivalland sitzt in einer Pariser Galerie vor einer rohen Betonwand – auf dem Schoß hält sie eine große Bechertrommel, eine persische Zarb. Sie musiziert bereits seit fünf Minuten.⁴ Ihr Trommelspiel ist äußerst farbig, es gelingt ihr, dem Instrument diverse Nuancen zwischen sonoren Bässen, in der Tonhöhe klar differenzierten sprechenden Impulsen im mittleren Bereich, hohen Slaps am Trommelrand und feinen Klopfgeräuschen auf dem Korpus zu entlocken. Doch ihr Vortrag ist nicht auf das Spiel der Zarb beschränkt – Rivallands

1 Jamal Measara: *Die verschollenen Traditionen des Okinawa-Karate*, Chemnitz 2012, S. 31.

2 Ebd., S. 16.

3 Heribert Czerwenka-Wenkstetten: *Kanon des Nippon Jujitsu*, Bd. 1, Wien 1993, S. 17.

4 Das beschriebene Video kann unter <https://youtu.be/M1ONFZo4zfc> eingesehen werden. Letzter Zugriff am 25. September 2022. Die Aufführung ist in dem Video auf den 20. Juni 2004 datiert und fand in der Galerie éof, 15, rue Saint-Fiacre in Paris statt.

Sprechstimme tritt mit den perkussiven Klängen in den Dialog – »toun don to dan toun fla!«⁵ – zuerst scheint sie die Trommel mit onomatopoetischen Phonemen zu imitieren, später schälen sich einzelne verständliche Worte heraus, bis letztendlich ein Satz entsteht: »Avant dix heures, autour du cadavre, ils étaient déjà répartis tout le long de la course des deux côtés au corps à corps«.⁶ Angestrengte Atemgeräusche und rhythmisiertes Hecheln suggerieren, sie nehme an einem sportlichen Wettkampf teil. Mehrfach unterbricht sie ihr Spiel völlig unvermittelt und blickt zur Seite. Beim ersten Mal geschieht das noch fast beiläufig, aus der Bewegung heraus, vom zweiten Mal an hält sie bei der Bewegung für längere Zeit konzentriert inne. Wurde sie gestört oder war sie kurzzeitig abgelenkt? Oder ist das Teil der Darbietung? Rivalland fährt fort, als wäre nichts geschehen. Immer wieder blättert sie in einer Partitur – alles scheint genau notiert zu sein. Und sie steigert die Sprechgeschwindigkeit, erreicht eine scheinbar unendliche Wortkette – »avant dix heures autour du cadavre ils étaient déjà répartis tout le long de la course des deux côtés au corps à corps les seules actions visibles avaient lieu [...]«⁷ – insgesamt 143 Silben am Stück. Dabei muss sie nur einmal schnappend atmen, wie nach einem langen Tauchgang. Wenn sie nach oben schaut und den Zeigefinger gen Publikum hebt, hat sie sich längst von der Partitur gelöst. Beim zweiten Anlauf der Sprechkaskade fällt die Trommel plappernd und die Silben doppelnd ein. Rivalland spielt sich nun ganz in Rage – sie schließt die Augen, maximiert das Tempo. Nach einem weiteren Schulterblick ruft sie noch einige Fetzen Text, alles deutet auf eine wilde, blutige und langwierige Auseinandersetzung hin: »l'airain s'enfonçant au creux de la cuirasse [...] plonge dans les entrailles [...] pour encore une heure de folie brutale«.⁸ Schon bald aber dominieren die perkussiven asemantischen Phoneme. Immer wieder stößt Rivalland wilde glissandierende Schreie aus, tiefe Impulse in der Bruststimme, »N-N-N«, könnten Tritte oder Stöße denotieren. Die Anzahl der Schulterblicke steigt ebenfalls, sie dienen nun nicht mehr als Unterbrechung und Ruhepol, sondern gliedern sich in den getriebenen Rhythmus des gesamten Geschehens ein. Nach einer exaltierten Schlusssequenz, die an die endlose Wortkette erinnert, sackt Rivalland schwer atmend in sich zusammen, legt die Zarb erschöpft beiseite, woraufhin der Applaus beginnt. Man merkt der Solistin an, dass sie noch ein paar Sekunden braucht, um sich innerlich zu sortieren, bevor sie mit einem vorsichtigen Lächeln und einem leichten Kopfnicken auf die Beifallsbekundungen reagiert.

5 Georges Aperghis: *Le corps à corps* [revidierte Fassung der Partitur von 2006], S. 8, siehe www.aperghis.com/download-scores.html, letzter Zugriff am 22. Juli 2024.

6 Ebd., S. 11.

7 Ebd., S. 14 (in der Partitur selbstverständlich mit Leerzeichen).

8 Ebd., S. 16 f.

Georges Aperghis (*1945), Komponist dieses mitreißenden Spektakels, beschreibt das Ende sehr treffend: »tout ça l'affôle de plus en plus [...] en fait, [le percussionniste] devient avec l'instrument comme une espèce de boule sonore ... avec la respiration ... comme s'il ne pouvait plus suivre tous ces rythmes.«⁹ In der Partitur von *Le corps à corps* ist der letzte Teil mit »La lutte«¹⁰ – auf Deutsch »Der Kampf« – übertitelt. Die Komposition aus dem Jahr 1978 ist nicht das einzige Werk von Aperghis, in dem größte mentale und physische Herausforderungen an die Interpretinnen und Interpreten gestellt werden. Auch der Zyklus *Quatorze Jactations* (2001) für Bariton solo zählt dazu. Der Anblick der für ihn komponierten Partitur versetzte den Sänger Lionel Peintre im ersten Moment in Panik. Nicht nur, dass er die Stücke für völlig unrealisierbar hielt, er sah in der Komposition ein Monster, das ihn attackieren wollte: »It was a kind of living being who was out to get me! [...] that was the wildest animal I ever had to face. And quite a nasty one too.«¹¹ Nach einigem Zögern entschied sich Peintre jedoch, die Herausforderung anzunehmen. Das Ergebnis ist eine so beeindruckende wie beklemmende Studie über die männliche Psychologie. Ähnlich erging es der Tänzerin Johanne Saunier, die bereits an einigen größeren Musiktheaterproduktionen von Aperghis mitgewirkt hatte, als der Komponist sie darum bat, in *Machinations* (2000) die Diseusen-Partie zu übernehmen, die zuvor die Bratschistin Geneviève Strosser interpretiert hatte. Ohne das Stück gesehen zu haben, habe sie zugesagt, berichtet Saunier. Und das sei sehr gutgläubig gewesen, urteilt sie im Nachhinein:

«[Geneviève] showed me [my part] and there I realised it was going to be the most awful experience that I had ever done. Because I thought: ›I'm crazy. I can't do it. Finally somebody put it wrong and everybody was wrong.‹ [...] And it was desperately awful. It was the worst experience. Not that weekend but at the end of that weekend I realised that it was insane. I was never going to be able to do it. And then I came back. I said to Geneviève: ›Sorry I can't do it. It's the first time in my life that I will give up, but you know, I can't do it.‹ And she was like [...] ›of course you can do it, of course. [...] and then I arrived in Paris [...] and I made it.‹¹²

Neben Rivalland, Peintre und Saunier kennt auch die französische Sopranistin Donatienne Michel-Dansac diese sie an ihre Grenzen führende Verausgabung. Indes fühlt sie sich von den Herausforderungen so angezogen, dass sie sich ihnen immer wieder stellt und seit Jahren mit Aperghis zusammenarbeitet.¹³

9 Aperghis im Gespräch mit B. S., Paris, 11. Dezember 2019.

10 Aperghis: *Le corps à corps*, Partitur, S. 18.

11 Lionel Peintre in: Catherine Maximoff: *Georges Aperghis. Storm Beneath a Skull*, DVD, Juxta Productions 2006, Transkription der englischen Untertitel, ab 9:29.

12 Johanne Saunier im Gespräch mit B. S., Zoom, 27. Mai 2021.

13 Donatienne Michel-Dansac im Gespräch mit B. S., Hamburg, 21. Juni 2021.

Verortung von Kollektivität in der Aufführungskultur eines Werks Aperghis hat über die Jahrzehnte eine immer größer werdende Zahl von Interpretinnen und Interpreten gewonnen, sodass man inzwischen von einer »Aufführungstradition« seiner Musik sprechen kann, die sich über mehrere Künstlergenerationen spannt. Dieses Phänomen lässt sich besonders bei *Le corps à corps* verfolgen, einem seiner am meisten aufgeführten Werke: Im digitalen Raum ist eine große Anzahl von Versionen zu finden. Sie reichen von einer Einspielung des Uraufführungsinterpreten Jean-Pierre Drouet über die pionierhafte zweite Generation wie Rivalland und Christian Dierstein bis zu etablierten Solisten wie Johannes Fischer und Steven Schick oder jungen Talenten wie Vanessa Porter und Philipp Lamprecht. Da nicht alle ein enges Verhältnis zum Schaffen von Aperghis haben, stellt sich die Frage, ob das Auswirkungen auf die Interpretation hat.

Für diese Untersuchung gehe ich hypothetisch davon aus, dass sich Kollektivität nicht nur im gemeinsamen Wirken von verschiedenen künstlerischen Akteuren am selben Ort und zur selben Zeit, sondern auch in der Entwicklung einer »Aufführungskultur« eines bestimmten Werks über mehrere Jahrzehnte hinweg zeigen kann. Kollektives Arbeiten betreffe nicht nur die aktuelle Gruppe, die gemeinsam über die Entstehungsbedingungen eines neuen Kunstwerks bestimmt, sondern es könnten auch mehrere Generationen das Wissen über die Aufführung eines bestimmten Werks durch die Weitergabe von Lehrenden zu Lernenden über Jahrzehnte hinweg prägen. Hier folge ich Isa Wortelkamps These, dass die ausgetauschten Perspektiven nicht nur deskriptiv, sondern immer auch performativ, also wirklichkeitsverändernd sind.¹⁴

Voraussetzung muss allerdings sein, dass in der Grunddisposition des Werks überhaupt signifikante Freiräume für die interpretatorische Gestaltung gelassen sind, die im Nachhinein mit Inhalten gefüllt werden können. Nach Leo Dick lässt sich eine derartige Entwicklung des im späten 20. Jahrhundert entstehenden *Composed Theatre*,¹⁵ zu der Aperghis' *théâtre musical* zählt, als eine Art »kollektive Kompositionsarbeit« verstehen:

- 14 Wortelkamp etwa stellt heraus, dass sich »eine Analyse des Performativen selbst als eine performative Analyse verstehen« lässt. Jede Art von Austausch zwischen Lehrer und Schüler über eine Komposition besteht im Endeffekt aus analytischen Deduktionen über das Werk, die in klare interpretatorische Handlungsanweisungen übersetzt werden. Siehe Isa Wortelkamp: *Performative Writing. Schreiben als Kunst der Aufzeichnung*, in: MAP. Media, Archive, Performance. Forschungen zu Medien, Kunst und Performance 6 (2015), S. 1–13, hier S. 5.
- 15 Der Begriff ist ein Versuch, eine vielfältige Anzahl von experimentellen intermedialen Werken zusammenfassen: »the focus is on creation processes that bring the musical notion of composing to the theatrical aspects of performing and staging.« Siehe David Roesner: *Introduction. Composed Theatre in Context*, in: *Composed Theatre. Aesthetics, Practices, Processes*, hg. von Matthias Rebstock und David Roesner, Bristol/Chicago 2012, S. 9–14, hier S. 11.

»Der meist auch als Regisseur amende Komponist wird hierbei zum *master of ceremony* bzw. *spiritus rector* eines sozialen Geschehens, das eine Gruppe entstehen lässt, die in seltenen Fällen [...] quasi egalitär funktioniert, die sich aber in der Regel als ›Glaubensgemeinde‹ um eine charismatische auktoriale Zentralgestalt schart.«¹⁶

Diese Beschreibung ist genau auf die sich bei Aperghis ergebende Situation zugeschnitten. Dick weist darauf hin, dass »intim vertraut[e]« »InterpretInnen-Verbände« über viele Jahre mit ihm zusammenarbeiten. Die grundlegende Methode sei eine »aufführungspraktisch geprägte Workshop-Tätigkeit«.¹⁷ Dick postuliert, dass in diesen Kollektiven Wissen angesammelt werde, das sich weder in einer Aufführungs- noch einer Partituranalyse adäquat erfassen lasse. Er schlägt die Anwendung des von Richard Schechner geprägten Konzepts des »performance scripts« vor:

»Als *script*¹⁸ bezeichnet Schechner den einer formalisierten Handlung vorausgehenden Code, eine genaue, manchmal gar nicht, manchmal nur teilweise verschriftlichte Anweisung für eine spezifische Handlungssequenz. Übertragen auf das *Composed Theatre* wäre die Partitur aus dieser Perspektive lediglich Teil eines umfassenden *Scripts*, das darüber hinaus performatives Wissen umfasst, das im Sinne einer speziellen Aufführungspraxis oral tradiert wird und sich im jeweiligen Aufführungsereignis in aktualisierter Form niederschlägt.«¹⁹

Zweifellos hat sich bei *Le corps à corps* über mehrere Generationen sowohl deskriptiv als auch performativ eine Aufführungstradition entwickelt. Den Thesen von Wortelkamp und Dick folgend soll nun der Frage nachgegangen werden, ob sich unter den Mitgliedern der »InterpretInnen-Verbände« Anzeichen eines performativen Wissens nachweisen lassen und inwieweit dieses eine Auswirkung auf die Interpretation der Werke hat. Beim Abgleich ihrer Aussagen zum »Kampf« gegen monströse Kompositionen ließ sich bei Peintre und Saunier schon eine Gemeinsamkeit feststellen. Eine erfolgsversprechende Methode kann also eine direkte Befragung der beteiligten Akteure sein. Zur Überprüfung der künstlerischen Auswirkungen dienen dann Aufführungsanalyse und Interpretationsvergleich.

Notationelle Freiräume Als Ausgangspunkt dient eine Untersuchung der Anweisungen in der Partitur von *Le corps à corps* und der Freiheit, die diese lässt.

16 Leo Dick: Zwischen Konversation und Urlaut. Sprechauftritt und Ritual im »Composed Theatre«, Würzburg 2018, S. 270.

17 Ebd., S. 289.

18 Siehe Richard Schechner: Drama, Script, Theatre, and Performance, in: *The Drama Review* 17/3 (1973), S. 5–36.

19 Leo Dick: Eine Art »veredeltes Variété«. Das Erbe der Diseusen im Neuen Musiktheater, in: *Performing Voice. Vokalität im Fokus angewandter Interpretationsforschung*, hg. von Anne-May Krüger und Leo Dick, Büdinger 2019, S. 75–87, hier S. 86.

ABBILDUNG 1 Georges Aperghis: *Le corps à corps*, Partitur, S. 2, Z. 1

Die Aktionen des Schlagzeugers oder der Schlagzeugin sind in zwei Systeme aufgeteilt – im oberen wird das Vokale, im unteren das Spiel auf der Zarb dargestellt. Über weite Strecken wird auf die Einteilung in metrisierte Takte verzichtet. Zu Beginn gibt es mit Viertel = 60 zwar eine Tempovorgabe, was aber illusorisch sei, wie die versierte Interpretin des Stücks Vanessa Porter erklärt – »man kann da [...] kein Metronom mitlaufen lassen.«²⁰ Die Zahl suggeriert allenfalls eine ruhige Grundhaltung am Anfang des Stücks. Eine Kennzeichnung von Dynamik fehlt gänzlich in der Partitur, weder Abstufungen noch Übergänge werden vermerkt. Die Phoneme im oberen System sind zwar präzise rhythmisiert, die Tonhöhen allerdings nur approximativ angegeben, was dem Charakter gesprochener Sprache nahekommt und eine klangliche Angleichung von Zarb und Stimme fazilitiert, gleichzeitig aber auch ein großes Spektrum an Umsetzungen ermöglicht. Spezialtechniken sind wie mit »langue« nur äußerst knapp beschrieben – die meisten Interpretinnen und Interpreten setzen diese Töne als Schnalzer um. Zuletzt fällt auf, dass auch das Spiel auf der Zarb nur äußerst vage notiert ist. Im Endeffekt schreibt Aperghis lediglich vor, dass der tiefste Ton – hier zweimal als Triole am Ende der Zeile vertreten – als Bassschlag mit offenem Fell auszuführen ist.²¹ Die restliche Ausgestaltung einer Skala von tief nach hoch ist den Ausführenden selbst überlassen. Es kann also zu sehr unterschiedlichen Umsetzungen kommen, die theoretisch alle in dem von der Partitur aufgespannten Möglichkeitsraum enthalten sind.

Es gilt aber noch einen weiteren Aspekt zu beachten, der einen weitaus größeren Einfluss auf die Wirkung des Endergebnisses hat. Aus musiktheatraler Sicht sind in der Komposition neben perkussiven Klängen, semantischen und asemantischen Lauten noch weitere Zeichenebenen aktiv, denn Aperghis schreibt im Laufe des Stücks immer wieder das Ausführen einer Kopfbewegung vor: »tournez la tête à droite comme si vous étiez surpris par quelque chose.«²² Es ist dabei zu beachten, dass eine Zeichenebene, sobald sie einmal geöffnet ist, über das ganze Stück weiterwirkt. Auch ihre Nichtbeachtung ist dann als intentionale Abwesenheit von Zeichen deutbar. Und wenn sie erst am

20 Vanessa Porter im Gespräch mit B. S., Waiblingen bei Stuttgart, 21. Juli 2021.

21 Aperghis: *Le corps à corps*, S. 1.

22 Aperghis: *Le corps à corps*, S. 8.

Schluss zum ersten Mal bedacht wird, wirkt das Prinzip der »rückwirkenden Theatralisierung«. Rebstock beschreibt zu dessen Veranschaulichung Kagels *Finale*, mit Kammerensemble (1980/81), in dem der Dirigent, am Ende einer rein konzertanten Aufführung »voll [...] von Abgesängen und Todesallusionen« scheinbar leblos zusammenbricht. Durch dieses singuläre szenische Element wird der Orchesterleiter vom bloßen Ausführenden funktionaler Handlungen zu einem »Dirigenten-Darsteller«. Und das ganze Konzert kann nun rückwirkend als eine groß angelegte Szenerie, die auf seinen Tod hinwirkt, gedeutet werden – Rebstock ordnet dieses Phänomen dem »imaginäre[n] Theater« zu.²³ Rivalland macht in *Le corps à corps* neben dem von Aperghis notierten Schulterblick häufig auch eine Kopfbewegung nach oben. Es handelt sich nicht um eine intentionale geschauspielerte Aktion, sondern um eine expressive Geste,²⁴ die organisch beim Musizieren entsteht. Da die Ebene der Gesten aber geöffnet ist, ist es naheliegend, sie wie den Blick zur Seite als Zeichen zu deuten.



ABBILDUNG 2 Video-Still links: Rivallands Schulterblick (4:34)
Video-Still rechts: Rivalland schaut nach oben (4:41)

Es gibt also erste Indizien für Leerstellen in *Le corps à corps*. Diese könnten von einem kollektiv entwickelten und mündlich weitergegebenen »performance script« aufgefüllt werden.

- 23 Matthias Rebstock: Zur Präsenz des Abwesenden im instrumentalen Theater von Mauricio Kagel, in: *Vom instrumentalen zum imaginären Theater. Musikästhetische Wandlungen im Werk von Mauricio Kagel*, hg. von Werner Klüppelholz, Siegen 2007, S. 65–84, hier S. 67.
- 24 Aiyun Huang unterscheidet zwischen der »instrumental« und der »ancillary« oder »expressive« gesture beim Instrumentalspiel; siehe Aiyun Huang: *Percussion Theater. The Drama of Performance*, in: *The Cambridge Companion to Percussion*, hg. von Russell Hartenberger, Cambridge 2019, S. 128–142, hier S. 130.

Der Kreis der eigenen Mitstreiterinnen und Mitstreiter Es soll nun nach Gemeinsamkeiten der »Aperghis-Anhängerschaft« gesucht werden. Auch wenn es sich um unterbewusste Einverständnisse zwischen verschiedensten Persönlichkeiten handelt, müssen sie sich doch in Meinungen und Handlungsweisen niederschlagen, die beschrieben werden können. Daher wurden Aussagen aus einer kleinen Anzahl von mehrstündigen Interviews mit besonders engagierten Interpretinnen genutzt. Der Fokus liegt auf den Perspektiven der Schlagzeugin Françoise Rivalland, der Sopranistin Donatienne Michel-Dansac und der Tänzerin Johanne Saunier. Alle drei wirkten an einer Vielzahl von musiktheatralen und konzertanten Produktionen von Aperghis mit, zum Großteil an Uraufführungen, aber auch an Wiederaufnahmen.

Einige der besonders engen Mitstreiterinnen und Mitstreiter von Aperghis haben gemein, dass sie durch ein initiales Schlüsselerlebnis auf seine Musik aufmerksam wurden, häufig mit der Schlussfolgerung: »Diese Musik ist für mich gemacht.« Über die Teilnahme an einem Workshop oder einer zeitintensiven Stückentwicklung machten sie sich mit seiner Arbeitsweise vertraut. Aperghis bevorzugt Interpretinnen und Interpreten, die er über längere Zeit kennt, und er belohnt ihre Treue mit Folgeengagements. So kommt es zum gemeinsamen Erarbeiten einer Vielzahl von Werken und die Ausführenden werden intime Kenner von Aperghis' Vokabular. Die Akteure werden universell eingesetzt, Instrumentalistinnen als Schauspielerinnen und Sängerinnen, Tänzerinnen als Sprecherinnen und Musikerinnen. Entscheidend für die Eignung für eine Aufgabe sind nicht mehr die durch das Berufsbild anzunehmenden Kompetenzen, sondern zunehmend die Vertrautheit mit den Gesetzmäßigkeiten von Aperghis' Welt. In den tatsächlichen Einstudierungsprozessen gibt sich der Komponist sehr zurückhaltend, kommt bei Wiederaufnahmen sogar nur zu den letzten Proben oder zur Aufführung.²⁵ Die Mitstreiterinnen selbst beginnen dagegen schon bald damit, ihr Wissen über Aperghis in Meisterkursen und an Hochschulen weiterzugeben.

Die ersten Begegnungen Für Donatienne Michel-Dansac begann alles mit einem Anruf von Aperghis: »Wir kennen uns nicht, aber ich würde gerne mit Ihnen zusammenarbeiten.«²⁶ Sie war damals erst Mitte zwanzig und erklärte sich dazu bereit, an einer Stückentwicklung teilzunehmen. Zusammen mit vier anderen Sängerinnen probte sie ein Wochenende im Monat, über ein Jahr hinweg. Aus den Workshops entstand das

25 Rivalland berichtet, sie hätte nie intensiv mit Aperghis selbst an ihrer Version von *Le corps à corps* gearbeitet. Er sei aber bei ihrer ersten Aufführung zugegen gewesen. Auch Saunier erzählt, Aperghis sei erst bei den letzten Proben hinzugekommen, als sie Strossers Partie in *Machinations* übernahm.

26 So gab es Michel-Dansac im Gespräch mit B. S. wieder.

théâtre musical Sextuor. *L'origine des Espèces* (1992). Michel-Dansac berichtet über die Erfahrung:

»[...] seit Anfang, [von] Sextuor [an] – diese Musik war [wie] für mich geschrieben. Auch wenn sie nicht tatsächlich für mich geschrieben war, war sie trotzdem für mich geschrieben. [Die Quatorze] *Récitations* [sind] für mich geschrieben [...], so wie Despina für mich geschrieben ist. Und dieses Gefühl habe ich mit Georges' Musik [von] Anfang an. Ganz egal ob die Stücke tatsächlich für mich geschrieben sind oder nicht.«²⁷

Françoise Rivalland schildert ein Schlüsselerlebnis – wie sie als Teenagerin einem Rezital des Schlagzeugers Jean-Pierre Drouet beiwohnte, in dem er mehrere Stücke für sprechenden Perkussionisten vortrug: Vinko Globokars *Toucher* (1973), aber auch *Le corps à corps*.²⁸ Sie bemühte sich um Unterricht bei Drouet. Und über Umwege kam es dann auch zu einer direkten Zusammenarbeit mit Aperghis.

Die Tänzerin Johanne Saunier bekam als Mitglied der De Keersmaekers Company die Aufgabe, Berios *Sequenza 3* für Solostimme zu lernen. Obwohl sie keine ausgebildete Musikerin war und nichts über den Kontext des Stücks wusste, hatte sie mit der Aufführung großen Erfolg. Über das Ensemble ICTUS sei ihr dann empfohlen worden, einen Workshop bei Aperghis zu machen. Sie wurde nicht zugelassen, woraufhin sie die Organisatoren zu einem Probesingen mit der *Sequenza* überreden konnte. Sofort wurde doch noch ein Platz »frei«, wie Saunier berichtet: »So I made my way in a very funny pushy way to try to make a workshop with Georges, and we immediately clicked.«²⁹

Aperghis' stages: Initiation in den engen Kreis Immer wieder sucht sich Aperghis spannende Konstellationen von Künstlerinnen und Künstlern zum gemeinsamen Experimentieren. Die von ihm angebotenen Workshops, *stages* genannt, beginnen häufig mit offenen Absichten, können jedoch in die Stückentwicklung für ein konkretes Projekt münden. Bei Sextuor wollte Aperghis anfangs einfach mit verschiedensten Stimmtypen arbeiten, berichtet Michel-Dansac:

»Ich weiß nicht, ob Georges damals schon an *Origine des espèces* gedacht hatte, aber er hatte sicher eine Idee mit fünf Sängerinnen. Die Cellistin kam erst später dazu, sehr viel später. Erst waren es fünf Sängerinnen mit sehr verschiedenen Stimmen, da gab es eine Altistin, die war schon fast ein Bariton, dann gab es Soprane, und manche waren gar keine richtigen Sängerinnen. Er hat nach Unterschieden zwischen den Stimmen gesucht.«³⁰

27 Michel-Dansac im Gespräch mit B. S., Hamburg, 21. Juni 2021.

28 Rivalland im Gespräch mit B. S., Zoom, 9. Dezember 2021.

29 Saunier im Gespräch mit B. S., Zoom, 27. Mai 2021.

30 Michel-Dansac im Gespräch mit B. S., Hamburg, 21. Juni 2021.

Auch Aperghis' Fassung von *Le petit chaperon rouge* ist aus ursprünglich offen konzipierten Workshops am Straßburger Konservatorium zwischen 1996 und 1998 hervorgegangen, wie Marcus Gammel berichtet:

»Irgendwann gegen Ende der *résidence* sitzt Aperghis – wie häufig im vorangegangenen Jahr – mit einigen seiner enthusiastischsten Studenten beim Pinot Noir zusammen. Man klagt über das baldige Ende der Zusammenarbeit – bis in der Runde die Idee aufkommt, ein weiteres Stück zu produzieren.«³¹

Bevor Aperghis mit den Studierenden das Stück *Veillée* (1999), basierend auf Kafka-Texten, erarbeitet, führt er mit ihnen einen »mehrtägigen Workshop mit Schauspielern, Musiker und Zirkusartisten« durch.³² Das *théâtre musical* zu dem bekannten Märchen wird danach, basierend auf dem Perrault'schen Text, in diversen kürzeren und längeren Arbeitssessions über fast ein Jahr entwickelt.

Offt bietet Aperghis aber auch in Paris und in anderen Städten freie Workshops über mehrere Wochen an, in denen Künstlerinnen und Künstler verschiedenster Disziplinen zu ihm kommen, um mit ihm ohne ein konkretes Produktionsvorhaben zu arbeiten.

CONVERSATION

(rouler les r, souffler les f, percuter les t)

1 : J'av'd'f'reur
 2 : f'reur fi qu'dice
 1 : fi qu'dice t'soil
 2 : dice t'soil qu'el
 1 : qu'el point lad
 2 : point lad plurév
 1 : plurév crut'le
 2 : crut'le
 1 : é quaffir
 2 : crut'l'quaffrir veau
 1 : fri veau l'imprag
 2 : crut'l'infragexer

Saunier berichtet, dass sie in solch einem Rahmen einige Nummern aus dem Band *Zig Bang* (2004) lernte.

Die »Partituren« dieser Sammlung, die Fragmente aus über mehrere Jahrzehnte hinweg entstandenen Produktionen, etwa den *Conversations* (1985), vereint, verzichten völlig auf konventionelle Notenschrift. In einigen Fällen hat Aperghis kleine Hinweise zur Musikalisierung ergänzt, wie in Abbildung 3 zur Aussprache von r, f und t. In anderen Lautgedichten bleibt nur der blanke Text – Aufgaben voller Leerstellen, wie Saunier betont: »I just have to figure it out, everything. The music, the rhythm, the way to say it, anything. And the movement that goes with it, because I guess I am taken for that too – I fell in love with his music.«³³

ABBILDUNG 3 Georges Aperghis: Conversation, in: *Zig Bang*, Paris 2004, S. 10

- 31 Marcus Gammel: *Rotkäppchen ist der Wolf. Kreativität im Musiktheater von Georges Aperghis*, Berlin 2002, S. 12.
 32 Ebd.
 33 Saunier im Gespräch mit B. S., Zoom, 27. Mai 2021.

Die Musik, für die sie sich so begeistert, ist also zu einem nicht unbedeutenden Teil ihre eigene Erfindung, die unter den Voraussetzungen der von Aperghis geschaffenen kreativen Atmosphäre entstanden ist. Ein wichtiger Anknüpfungspunkt sei für sie gewesen, dass sie sich schon im Tanz für die theatralische Motivation interessiert habe – diese findet sie bei Aperghis nun auf der musikalischen Ebene wieder. Außerdem habe strukturelles Denken für sie eine große Bedeutung, wie Saunier beschreibt:

»The structure is hidden through a stream of words, like you were in the head of Georges. It's just a stream of thoughts and because of a word – and that's up to me to figure it out – I make a structure and I hang on to that structure. [...] And then you start to associate because it's such a crazy text, you have to be so intimate in your way of saying it, to remember it.«³⁴

Die Bildung von Mustern hilft also nicht nur als Orientierung beim Lernen, sondern stimuliert auch die Kreativität und bietet Anstoß für eine ungewöhnliche Art der Musikalisierung auf einer Metaebene, die sich Sängerinnen und Tänzer, Schauspielerinnen und Instrumentalisten teilen können, wenn sie sie denn aufsuchen wollen:

»I share a musicality, I'm very keen on having a musicality and a phrasing which not all dancers are interested in, but that's my work with Anna Teresa de Keersmaeker, the phrasing is so important, I can even envision something else in phrasing, musicality. So, I guess, it was an easy way to be side by side with musicians. I don't step on their place and they don't step on mine. We can meet.«³⁵

Die Sensibilität für die klanglichen Qualitäten von Texten, asemantischen Umlauten und Bewegungen wird in Aperghis' *stages* eingefordert und verfeinert. Sie ist wichtiger als eine langjährige formelle Ausbildung und perfektionierte Technik in einer der klassischen Disziplinen. Aperghis zeigt sich in den Workshops sehr offen, sagt Saunier – »he's very generous, he accepts everything from you, pushes usually to do it faster« – gleichzeitig gelte, ganz egal woher man komme, was man anbiete: »it always ends up as Georges Aperghis's work.«³⁶

Die Künstlerinnen und Künstler, die sich von Aperghis' offenem Konzept angezogen fühlen und es kollektiv mit ihm weiterentwickeln, haben gemeinsame Absichten: Alle wollen über den Tellerrand schauen und die Grenzen ihrer jeweiligen Disziplin sprengen. Ihr Kunstverständnis ist weit gefasst und sie denken interdisziplinär und intermodal. Die meisten bringen großen eigenen Gestaltungswillen mit, lassen sich jedoch auch bereitwillig von Aperghis in eine bestimmte Richtung führen. Und viele sind offen für Improvisationen, lieben jedoch auch Strukturen und Regeln, die ihnen von Aperghis vorgegeben und von ihnen eigenständig adaptiert werden. Auf diese Weise

34 Ebd.

35 Ebd.

36 Ebd.

entsteht eine fragile Balance zwischen Struktur und Spontaneität, eigenständiger Interpretation und Mitarbeit an einer von Aperghis vorgezeichneten musiktheatralen Welt.

Die Faktoren Zeit und Geist Michel-Dansac ist die Erste, die die vollständigen *Quatorze Récitations* (1978) im Konzert gesungen hat. Ihre Vorbereitung auf die Aufführung bei den Darmstädter Ferienkursen war eine besondere mentale Herausforderung, wie sie berichtet:

»[I]ch bin eine sehr gute Blattleserin, aber auch wenn du gut bist, ist es nicht möglich, [die *Récitations*] zu lesen. [...] ich arbeite [daher] viel nur mit dem Kopf, ohne zu singen. Wie im Museum: ich suche, suche, suche und dann – little by little – kommt die Musik, es ist wie ein Tattoo, mit allen Muskeln.«³⁷

Wie eine Budôka bereitet sich Michel-Dansac mental vor, um erst im letzten Moment vor dem Auftritt die Abläufe auch körperlich umzusetzen. Eine solche Beschäftigung mit Aperghis' Musik wirkte bei ihr als Katalysator für die persönliche künstlerische Entwicklung:

»Ich kann so viel davon sprechen, was diese Musik mir alles gebracht hat. Für meine Stimmtechnik, aber auch für die Position als Sängerin, als Interpretin. Mit Noten, und nicht nur mit Musik. Ich denke, dass Georges' Musik mir die Augen geöffnet hat. Ich kann das nicht im Detail erklären, es ist wie ›intravenös.«³⁸

Bei ihren »Kämpfen« gegen die grenzwertigen Herausforderungen einiger Solostücke von Aperghis sind die Interpretinnen meist auf sich allein gestellt. Es scheint ein bedeutendes Element des Prozesses zu sein, dass sie ihren eigenen Weg finden müssen, um ans Ziel zu kommen. Rivalland hat beim Erlernen von *Le corps à corps* kaum mit Aperghis gearbeitet. Drouet zeigte kein Interesse daran, das Stück zu unterrichten. Als Vorbereitung hörte sie stattdessen über mehrere Monate traditionelle Zarmusik und versuchte, die Spieltechnik zu kopieren. Die Beschäftigung mit der Tradition war so fruchtbar, dass sie sich später dazu entschloss, Unterricht bei einem persischen Lehrer zu nehmen.³⁹

Arbeit im Kollektiv Seine Zeit mit dem ATEM (Atelier de Musique et Théâtre) in den 1970er- und 1980er-Jahren diente Aperghis mit Sicherheit als Prototyp für seine späteren kollektiven Arbeitsprozesse. Fasziniert von den Methoden eines Peter Brook und Antoine Vitez gründete er die Gruppe zusammen mit seiner Frau, der Schauspielerin Édith Scob, scharte Laien aus der Banlieue Bagnolet und Profis aus Musik und Theater um

37 Michel-Dansac im Gespräch mit B. S., Hamburg, 21. Juni 2021.

38 Ebd.

39 Rivalland im Gespräch mit B. S., Zoom, 9. Dezember 2021.

sich. In den ersten Jahren konnte dank einer staatlichen Förderung jeden Tag von morgens bis abends geübt und experimentiert werden, berichtet Aperghis:

»Nous étions tout de même ensemble environ six heures chaque jour pour des séances intenses où nous testions des hypothèses, cherchions des solutions, inventions des techniques. Cela supposait une motivation hors du commun. J'ai eu une chance inouïe de faire équipe avec eux.«⁴⁰

Donin fragt den Komponisten danach, ob dabei eine eingeschworene Gemeinschaft, ja sogar eine Familie entstanden sei:

»Était-ce une famille? Je ne dirais peut-être pas cela, quoiqu'il y ait eu, bien sûr, quelques rencontres amoureuses et unions matrimoniales en terres bagnoletaises! Était-ce une bande de copains? Sans doute. Des amitiés très fortes se sont nouées ou transformées au fil des années. Ce que je retiens, en tout cas, c'est l'esprit de compagnonnage artisanal qui se tissait dans un quotidien partagé au long cours par nombre de participants. Cette profonde dimension collective du temps passé à expérimenter permettait de faire des choses inconcevables ailleurs et qui sembleraient encore plus irréalistes de nos jours.«⁴¹

Diese Epoche stellt für Aperghis eine Idealsituation dar, die in einer vergleichbaren Form nie wieder erreicht werden konnte, aus der er jedoch Elemente in seinen Workshops abzubilden versucht. Aperghis' Beschreibung mag nach einem intimen Verband klingen – Donin weist aber darauf hin, dass Gindt⁴² mehr als 200 Personen auflistet, die er mit dem ATEM in Verbindung bringt. »Une très grande bande« habe Aperghis gehabt, stellt er fest.⁴³ Fixpunkt ist dabei immer der Komponist, der sich aber nicht als »Leadsinger« geriert, sondern alle Beteiligten fordert, in seinem Sinne gemeinsam etwas Neues zu schaffen. Saunier resümiert pointiert: »You're always very active in Georges's [productions]. I mean, in my case because I don't have a score, so I better make my own score.«⁴⁴ Die Partituren der Musikerinnen und Musiker sind meist ausnotiert, dafür bleibt ihnen aber die Möglichkeit, sich zusätzlich auf anderen Ebenen auszudrücken.

Zur »Werktreue« bei Aperghis Insbesondere Rivalland und Michel-Dansac haben es sich neben ihrer regen Konzerttätigkeit zur Aufgabe gemacht, ihr Wissen über die Auführungskultur im Rahmen von Meisterkursen weiterzugeben. Rivalland hat nicht nur im Rahmen ihrer Lehrtätigkeit an der Hochschul der Künste Bern HKB diverse Workshops durchgeführt, sondern unterrichtet auch gemeinsam mit Christian Dierstein und Håkon Stene die Schlagzeugklasse der Darmstädter Ferienkurse.

40 Georges Aperghis/Nicolas Donin: *Conversation imagée 2019–2021*, Paris 2022, S. 102.

41 Ebd., S. 104.

42 Siehe Antoine Gindt: *Le corps musical*, Straßburg 1990, S. 263–265.

43 Aperghis/Donin: *Conversation imagée*, S. 102.

44 Saunier im Gespräch mit B. S., Zoom, 27. Mai 2021.

Die engen Mitstreiterinnen meisterten die Hürden beim Erlernen der Solostücke aus hoher Eigenmotivation. Aperghis' musiktheatrale Weltanschauung diente als Leitsatz, sie mussten jedoch ihren eigenen Weg zum Ziel finden. Aufgrund des kräftezehrenden und intimen Prozesses schrieben sich die beiden auf besondere Weise in ihre Interpretationen ein, und es ist kein Wunder, dass viele Rezipientinnen und Rezipienten die *Quatorze Récitations* beziehungsweise *Le corps à corps*⁴⁵ stark mit ihrer künstlerischen Persönlichkeit verbinden, möglicherweise ebenso eng wie mit der des Komponisten. Entsprechend ist es naheliegend, dass junge Sängerinnen und Schlagzeuger großes Interesse daran haben, mit Rivalland und Michel-Dansac zu arbeiten. Bemerkenswert ist, dass dieser Effekt bei Interpretinnen entsteht, für die Aperghis die Stücke gar nicht ursprünglich komponiert hat. Die Soli scheinen – bei der entsprechenden Eignung der Musikerin oder des Musikers – das Potenzial zu haben, die individuelle Präsenz der Interpretenpersönlichkeit so in den Vordergrund zu rücken, dass sie auf maßgebliche Weise auf das Endresultat abfärbt. Das erklärt andersherum auch die starke Identifikation der beiden mit der Musik.

Mit der engen Beziehung mag auch die strenge Haltung zu erklären sein, wenn es um das Unterrichten der Soli geht. Michel-Dansac betont: »Ich denke, dass wenn wir sehr strikt sind [...], dann haben wir erst viel Arbeit, aber danach sind wir viel freier. Und dann haben wir das Erlebnis, dass unsere Stimme alles machen kann.« Und sie ordnet ein:

»Für mich ist es wichtig, dass die Regeln dafür da sind, damit eine Interpretation entsteht. Und nicht das Gegenteil, also: Ich mache eine Interpretation und die Interpretation gibt mir dann die Regeln. Ich mache es anders: Ich habe Regeln, und vielleicht kommt dann eine Interpretation hinzu.«

Eine große Gefahr wird in einem unausgewogenen Umgang mit dem Unterhaltungspotenzial der Kompositionen gesehen. Michel-Dansac legt sich fest:

»Es ist keine komische Musik. Georges ist kein lustiger Mann. Aber wie bei vielen Personen, die nicht [...] lustig sind, ist der Humor sehr wichtig. Also Humor [heißt] nicht, dass man immer lustig ist. Wir kennen viele depressive Personen, die viel Humor haben.«⁴⁶

Und auch Saunier betont: »Oh yes, Georges, you know, is not a very positive man. [lacht] He has the humour of somebody who knows that everything is fucked up and dark.«⁴⁷

45 Eine Interpretation des Uraufführungsinterpreten Jean-Pierre Drouet wurde erst verhältnismäßig spät, nämlich 2016, auf Initiative von Héloïse Demoz im Internet zugänglich gemacht (<https://youtu.be/XbsXAgIuTmo&t=597>). Rivallands Fassung ist bereits seit 2009 bei YouTube zu sehen.

46 Michel-Dansac im Gespräch mit B. S., Hamburg, 21. Juni 2021.

47 Saunier im Gespräch mit B. S., Zoom, 27. Mai 2021.

Die engen Mistreiterinnen fordern Respekt vor den Werken und große Geduld beim Einstudieren; neben fehlender Präzision ist ihnen insbesondere das Ablenken des Publikums durch Klamauk ein Dorn im Auge.

Bei angehenden Interpretinnen und Interpreten von *Le corps à corps* sieht Rivalland denn auch zwei grundlegende Schwächen – allen voran: »They are not [...] zarb player[s].« Sie fordert, dass Interessierte ein Jahr Vorbereitungszeit mit der Zarb verbringen sollten, um ein Minimum an Technik zu lernen und an persischem Geist zu verinnerlichen:

»For me, it's really all about learning the concentration of playing and the relation between what you would like to hear and what you actually hear, based upon the choice of fingerings. I won't teach people virtuosity.«⁴⁸

Rivalland betont immer wieder, dass man sich Zeit nehmen müsse, um »mit der Zarb zu sprechen.« Selbstverständlich sei man auch nach einem Jahr noch kein persischer Trommler – man spielt das Instrument dann nur für *Le corps à corps*. Noch eine zweite Gruppe von Interpretinnen und Interpreten befände sich auf einem Irrweg: »[T]here are people who think it is theatre. And for me, it's not theatre.«⁴⁹ Sie selbst sehe sich in dem Stück als Erzählerin einer Vielzahl von Geschichten, die aber nicht ihre eigenen seien. Um diese Distanz der Beobachterin sichtbar zu machen, spiele sie das Stück auch grundsätzlich mit Noten, sie agiere als »Vorleserin«.

Der Schulterblick in *Le corps à corps* – ein Interpretationsvergleich All diese Positionen könnten Teil des kollektiven Wissens sein, das von Aperghis nahestehenden Interpretinnen und Interpreten entwickelt und weitergegeben wird. Um aber einschätzen zu können, wie es sich konkret auf die Aufführung auswirken kann, muss ein Vergleich mit »Antipoden« vorgenommen werden, Interpretinnen und Interpreten, die sich nicht zu dem engen Kreis um Aperghis rechnen lassen.

Johannes Fischer zählt aktuell zu den versiertesten und erfolgreichsten deutschen Schlagzeugern. Er hat *Le corps à corps* unzählige Male im Konzert gespielt, jedoch keinen Unterricht bei Drouet oder Rivalland genommen und sich beim Einstudieren nicht mit Aperghis ausgetauscht. Er hat an keinem Workshop teilgenommen und das Zarb solo ist das einzige Werk des Komponisten in seinem umfangreichen Solo- und Kammermusikrepertoire.⁵⁰ Vanessa Porter ist eine der vielversprechendsten Vertreterinnen der jungen Generation von Schlagzeugerinnen. Sie war für einige Semester Studentin in Fischers Meisterklasse an der Lübecker Musikhochschule. In diesem Rahmen tauschten

48 Rivalland im Gespräch mit B. S., Zoom, 9. Dezember 2021.

49 Ebd.

50 All diese Informationen stammen aus einem Gespräch von Johannes Fischer mit B. S., Zoom, 9. März 2022.

sich die beiden auch zu *Le corps à corps* aus. Inzwischen wurde Aperghis selbst auf die Stuttgarterin aufmerksam und widmete ihr sogar ein neues Solostück,⁵¹ das geschah jedoch erst, nachdem Porter ihre Interpretation entwickelt und in einem Video festgehalten hatte.

Bei einer ersten Betrachtung des Videos von Fischers Aufführung am 25. Mai 2011 im Nationaltheater von Pristina⁵² fallen sofort Unterschiede zu Rivalland auf: Er spielt auswendig, seine Version ist wesentlich leiser und wirkt kontrollierter, weniger emotional als jene Rivallands. Am Ende gerät er nicht in Rage, sondern wird langsamer, fügt wachsende Zäsuren ein. Und im Gespräch mit dem Schlagzeuger offenbaren sich weitere Differenzen: Neben seiner Begeisterung für Aperghis' Spiel mit der Sprache gibt er auch sehr pragmatische Gründe an, warum er das Stück gelernt habe: Eine Zarb sei einfacher zu transportieren als ein großes Setup. Und wenn er in Asien auftrete, spiele er *Le corps à corps* auch einmal auf der Darbuka – sie passe ins Gepäckfach und verstimme sich nicht bei veränderten klimatischen Bedingungen.⁵³

Porters Video von *Le corps à corps* zeigt keine Liveaufführung, sondern wurde unter Studiobedingungen produziert.⁵⁴ Der Filmer Christoph Bühler setzt insbesondere gegen Ende ein sehr hohes Schnitttempo ein, um die von Porter vorangetriebene emotionale Steigerung wirkungsvoll zu unterstreichen. Sie weiß ihre Stimme äußerst facettenreich einzusetzen und wirkt getrieben, den Zustand der Atemlosigkeit, den Aperghis' Spielanweisungen immer wieder suggerieren, setzt sie realistisch um. Auch sie musiziert auswendig, wodurch die Körperlichkeit ihres Auftritts und die Authentizität ihres Ausdrucks besonders in den Vordergrund rücken.

Während Rivallands Version wie ein Mittelweg wirkt, scheinen die Interpretationen der beiden Musikerinnen und Musiker ohne enge Verbindung zu Aperghis radikalere Wege einzuschlagen – allerdings in zwei sehr unterschiedliche Richtungen. Fischers Flexibilität bei der Wahl der Trommel mag aus Rivallands Perspektive wie ein Sakrileg erscheinen, macht aber für das Endresultat nicht den größten Unterschied aus. Entscheidend ist dafür die Wirkung der Interpretationen auf der theatralischen Metaebene. Rivalland betont, dass sie eine Vielzahl von Geschichten in dem Stück erzählen möchte. Aber welche könnten das sein? Der von Aperghis zusammengestellte Text des Stücks bietet – so er denn aufgrund des hohen Sprechtempos überhaupt verstanden werden kann – keine kohärente Narration. Einzelne Fragmente deuten darauf hin, dass es sich

51 *The Messenger* (2019). Vanessa Porter spielte die Uraufführung am 20. September 2020 in der Kölner Philharmonie; siehe <https://brahms.ircam.fr/en/works/work/54917>, zuletzt aufgerufen am 10. Februar 2023.

52 Online unter <https://youtu.be/SKuqoCzu5H8>, zuletzt aufgerufen am 26. September 2022.

53 Fischer im Gespräch mit B. S., Zoom, 9. März 2022.

54 Online unter https://youtu.be/g4hougmqr_4, zuletzt aufgerufen am 10. Februar 2023.

um die Beschreibung eines Unfalls bei einem Motorradrennen handeln könnte – »un charlot [...] descendait en titubant de sa meule que l'équipe d'entretien s'empressait d'emplir d'essence«,⁵⁵ andere evozieren Assoziationen an einen antiken Gladiatorenkampf – »l'airain s'enfonçant au creux de la cuirasse«.⁵⁶ Hinzu kommt der Titel, der als Metapher für den ewigen Kampf eines Virtuosen gegen sein Instrument deutbar ist.⁵⁷ Für eine naturalistische Darstellung einer dieser Interpretationen haben sich allerdings weder Fischer noch Rivalland entschieden – ein solcher Ansatz würde dem Geiste von Aperghis' *théâtre musical* widersprechen. Beide nehmen die Rolle des Berichterstatters ein. Wie lässt sich in diesen Kontext der Schulterblick einordnen?

ABBILDUNG 4 Georges Aperghis: *Le corps à corps*, S. 9, Z. 2: zweiter Schulterblick

Die Bewegung »tournez la tête à droite« ist mit einem gesonderten Symbol in der Partitur gekennzeichnet. Bis zum Finale »III. La lutte« wächst die auf den Blick folgende Pause mit jedem Einsatz um einen Takt an. Während sich der erste Auftritt der szenischen Aktion bei Rivalland noch in einer beiläufigen Kopfdrehung versteckt, ist sie ab dem zweiten Einsatz mit aller Deutlichkeit zu erkennen.⁵⁸ Sie reckt den Kopf, so als würde sie etwas in der Ferne erblicken. Den Anweisungen in der Partitur präzise folgend, spricht sie auch noch die Worte »avant dix heures« in dieser Position, bevor sie den Kopf zum Spielen zurückdreht. Dadurch kann der Eindruck entstehen, sie würde tatsächlich ein Geschehen außerhalb des Blickfelds kommentieren. Die Kopfbewegung fügt sich harmonisch in ihre sonstige Körpersprache beim Spielen ein. Der Schulterblick verweist auf ein »Außen« – sowohl Rivalland als auch Fischer berichten von irritierten Publikumsreaktionen, von Zuschauenden, die dachten, es handle sich um eine Reaktion auf eine Störung des Konzerts. Durch Rivallands organische Verbindungen könnte das »Außen« integriert und als weiterer, unsichtbarer Ort theatralischen Geschehens oder zumindest als performative Energiequelle akzeptiert werden.

Fischers Version wird durch eine völlig andere Körpersprache charakterisiert. Stimme, Trommelfiguren und Gesten wirken äußerst präzise und kontrolliert. Im Gegensatz

55 Aperghis: *Le corps à corps*, Partitur, S. 15

56 Ebd., S. 16.

57 Aperghis im Gespräch mit B. S., Paris, 11. Dezember 2019.

58 Siehe <https://youtu.be/M1ONFZ042fc> bei 3:47 bzw. 4:04.

zu Rivalland verzichtet er auf jede unnötige Bewegung des Oberkörpers. Beim Schulterblick zuckt sein Kopf zur Seite und er friert vollständig ein, die Finger der rechten Hand in unnatürlicher Pose gespreizt, wie eine Statue. Es wirkt, als wäre das Video für einen kurzen Moment lang angehalten worden. Entsprechend dreht er den Kopf auch zurück, bevor er wieder zum Sprechen oder Spielen ansetzt.⁵⁹ Der Schulterblick kann also kaum über den ganzen Verlauf der Darbietung als ein Blick nach »Außen« gedeutet werden. Er fügt sich in die robotisch anmutenden Körpersprache von Fischer ein und erweckt den Eindruck, als wäre kurzzeitig die Pausentaste der Mensch-Maschine gedrückt worden, die er auf der Bühne darstellt. Selbstverständlich unterstützen die präzisen, aber artifiziellen Bewegungen auch eine spielerisch-humorvolle Wirkung der Performance, die aber nie in Slapstick verfällt.

Porter zieht dagegen genauso wie Rivalland einen großen Spannungsbogen über das ganze Stück, der sehr organisch wirkt. Sie wählt ein hohes Tempo, ihre Fassung liegt bei 7 Minuten, die anderen sind zwei Minuten länger. Zwar distanziert sie sich klar von der Absicht, während ihres Auftritts »etwas szenisch zu forcieren«. Allerdings ist ihre Dramaturgie außermusikalisch motiviert, wie sie erklärt:

»[I]ch habe da [...] meine eigene Geschichte. [...] Es geht schon um [...] Verfolgung – nach Hause zu laufen, hinter Dir ist jemand, man dreht sich um, er ist nicht da, und Du wirst immer schneller und aufgeregter.«⁶⁰

Tatsächlich rechtfertigen einige von Aperghis' Ausdrucksanweisungen diese Deutung, etwa wenn er schreibt: »les yeux grands ouverts, comme si l'adversaire était devant vous«.⁶¹ Der emotionale Gehalt der Erzählung von einer Flucht beeinflusst Porters Interpretation direkt: Der potenzielle Verfolger, den Porter während ihres Schulterblicks erkennt, zwingt sie zu musikalisch-performativen Reaktionen.

Ritual versus Mensch/Maschine versus Verfolgungsjagd In diesem knappen Rahmen muss der Schulterblick für einen ersten Annäherungsversuch an die Ausgangsfragen ausreichen. Gerade in der theatralisch-performativen Dimension lassen sich signifikante Unterschiede zwischen den Ansätzen beobachten. Bemerkenswert ist dabei, dass das Konzept von Strenge bei Fischer und Rivalland diametral verkehrt zum Einsatz kommt. Es sei noch einmal der Budōka Czerwenka-Wenkstetten zitiert:

»Zanshin ist das Ergebnis unzähliger Stunden von Übung und Erfahrung, und es ist die Voraussetzung für die erfolgreiche Anwendung des Geübten. Auf der Stufe des Zanshin hat der Budoka die

59 Siehe <https://youtu.be/SKuqoCzu5H8> bei 3:37 bzw. 4:01.

60 Porter im Gespräch mit B. S., Waiblingen bei Stuttgart, 21. Juli 2021.

61 Aperghis: *Le corps à corps*, S. 111.

perfekte Kontrolle über sich erlangt, seine Vorsicht und Aufmerksamkeit sind nicht mehr krampfhaft konzentriert, sondern locker entspannt, doch keinen Moment nachlassend.«⁶²

Auch für Aperghis' engste Mitstreiter scheint der Ritualcharakter des konzertanten und musikalischen Auftritts von besonderer Bedeutung. Es erstreckt sich dabei sowohl über die disziplinierte und langwierige mentale und körperliche Vorbereitung und wirkt bis in die Aufführung selbst. Daher ist es Rivalland, genauso wie Michel-Dansac oder Saurier, möglich, in der Aufführung weitestgehend loszulassen. Wie beim Zanshin im Jiu-Jitsu wird eine tief verinnerlichte Haltung abgerufen. Dementsprechend ist der Auftritt authentisch. Rivalland ist eine Performerin, die sich selbst in ihrer Körperlichkeit auf der Bühne zeigt, dabei nichts versteckt, aber auch nichts forciert. Ihre Rage im Finale ist nicht psychologisch, sondern performativ motiviert – wie in einer Meditation steigert sie sich in einen Zustand, bleibt dabei aber sie selbst, sogar mental distanziert, hat keinerlei Darstellungsabsicht.

Fischer erlaubt sich im Vergleich mehr Freiheiten bei der Interpretation des musikalischen Texts, ist aber strenger beim Auftritt. Er ist keineswegs schlechter vorbereitet als Rivalland – nur anders. Er spielt über weite Strecken leise, geht flexibler mit der Zeitgestaltung um. Seine Haltung ist während der Aufführung äußerst kontrolliert. Aufgrund der maschinellen Herangehensweise sind seine Bewegungen klarer, wirken aber gleichzeitig weniger menschlich und persönlich. Er wahrt eine Distanz zu dem Stück – seine Interpretation ist kein privates Psychogramm. Die Kontrolle bietet ihm feinere Gestaltungsmöglichkeiten im Detail, sodass er die kompositorischen Strukturen besonders deutlich hervorheben kann. Zur Orientierung kann eine Einordnung auf Michael Kirbys Skala des »acting« dienen. Es handelt sich hier nicht um »complex acting«, bei dem ein psychologisch kohärenter Charakter dargestellt wird, somit eine Fiktion vorliegt und vor dem Rivalland warnt, sondern um »simple acting«: Dafür sind eine »klare emotionale Beteiligung« und ein »Mitteilenwollen« die Voraussetzungen, die über die bloße Präsenz und die Erfüllung einer Aufgabe – in diesem Fall die Ausführung des Zarsolos – hinausgehen.⁶³

Porters Ansatz ist dagegen am anderen Ende des möglichen Ausdrucksspektrums zu verorten. Wenn sie Text in hohem Tempo rezitiert, wirkt das nicht maschinell, sondern geht mit einer emotionalen Steigerung einher. Während der Schulterblick bei Fischer und Rivalland auf verschiedene Art wie eine Unterbrechung des Geschehens wirkt, fügt er sich in Porters Interpretation organisch ein, weil er Teil der über-

62 Czerwenka-Wenkstetten: *Kanon des Nippon Jujitsu*, S. 40.

63 Siehe Michael Kirby: *On Acting and Not-Acting*, in: *The Drama Review* 16/1 (1972), S. 3–15, siehe auch Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a. M. 1999, S. 243.

greifenden Erzählung ist. Obwohl sie kein konkretes Erlebnis als Bezugspunkt nennen kann,⁶⁴ wirkt ihre Darstellung der Verfolgungsjagd authentisch. Ihr Auftritt ist psychologisch motiviert – die »emotionale Beteiligung« ist eindeutig vorhanden.

Im Ergebnis zeigt sich, dass trotz der Unterschiede alle drei Interpretationen innerhalb des ursprünglich von Aperghis aufgespannten Möglichkeitsraums liegen. Dabei nehmen die »Antipoden«, die nicht Aperghis' engstem Kreis zuzuordnen sind, extremere Positionen ein. Anstelle des Rituals rückt eine szenische oder narrative Konzeption. Gerade bei Porter ist das mit einem hohen Risiko verbunden – da sie jedoch die Schwelle zur forcierten Schauspielerei niemals überschreitet, führt ihr Balanceakt auch zu einem besonderen Erfolg, was erklärt, warum sich Aperghis von der Fassung begeistert zeigte. Und letztendlich spricht es für die Qualität der Komposition selbst, dass sie die Schlagzeugerinnen und Schlagzeuger zu so vielfältigen Facetten zu inspirieren vermag.

Aperghis lässt los – er grenzt ein interpretatorisches Spielfeld ab, freut sich aber, wenn dieses mit einer Vielfalt von Perspektiven gefüllt wird. In dem von ihm geöffneten Möglichkeitsraum ist für Außenstehende genauso Platz wie für seine engen Mitstreiter. Die interviewten Interpretinnen des *inner circle* zeichnen sich durch eine besonders starke Identifikation mit dem Stück aus, die nicht nur in dem mühsamen und langwierigen Aneignungsprozess begründet ist, sondern durch die Internalisierung der künstlerischen Haltung, die Aperghis in seinen musikalisch-theatralischen Workshops und Stückentwicklungen vermittelt, zu erklären ist. Diese besondere Form der Anteilnahme bestärkt bei den Musikerinnen die Überzeugung, über besondere Erkenntnisse zu dem Stück zu verfügen. Auch wenn einige von ihnen sehr eindeutige Positionen vertreten – das kollektive Wissen kann nicht als eine Sammlung von verbindlichen Handlungsanweisungen verstanden werden, sondern ist einem Diskurs mit verschiedenen Positionen gleichzusetzen, unter einer beschränkten Anzahl von Grundprämissen wie der Forderung nach der Vermeidung von aufgesetzter Schauspielerei und einer durch die Tradition informierten Spieltechnik auf der Zarb. Und der *inner circle* agiert nicht völlig isoliert; die aus ihm heraus entstehenden Interpretationen sind bekannt und verbreitet. Entsprechend ist auch nicht jede Fassung eines *outsiders* als Fehlgriff zu werten – mit reduziertem performativem Kontext steigt aber die Wahrscheinlichkeit, dass Extrempositionen eingenommen werden, die durchaus den Rahmen sprengen können.

In der Welt der zeitgenössischen Musik stellt Aperghis einen Sonderfall dar. In Bezug auf die Freiheit der musikalischen Parameter wählt er zwar einen Mittelweg. Seine Perspektive zeichnet sich aber letztendlich durch theatralische Prinzipien aus, die sich

64 Porter im Gespräch mit B. S., Waiblingen bei Stuttgart, 21. Juli 2021.

intermodal auch auf das Musizieren auswirken. Das vermittelte performative Wissen entstammt einer Haltung, die insbesondere in der Theaterwelt verbreitet ist, und es kommt zu einem Austausch, der sowohl Aperghis' musikalischen als auch seinen musiktheatralen Idiolekt unverwechselbar macht.

Noémie Favennec

Anthophila. Une proposition d'art vivant pour l'art du vivant

*So many different settings, so many different kinds of action,
so many different ways of organizing sounds into meanings,
all of them given the name music.¹*

Le néologisme « musicking collective » a initié, dans le cadre de notre recherche, le questionnement des différents aspects identitaires de l'activité collective qu'est la musique expérimentale à travers l'étude des phénomènes et des concepts esthétiques, des processus créatifs et des cadres socioculturels et politiques. En insistant sur le mot « musiquer », devenu aujourd'hui emblématique, le musicien et pédagogue Christopher Small propose de déplacer l'attention sur l'environnement de la musique et sa dimension relationnelle. Il s'agit de procéder à une réévaluation fondamentale de la compréhension de la création musicale expérimentale et de son étude : elle permet de s'affranchir d'un « idéalisme hégélien » consistant en une vision de l'écoute et de la musique tournée « toute entière vers une < intériorité pure > »² afin de favoriser une vision plus holistique de la composition. La création musicale dite contemporaine, en se concentrant principalement sur les techniques compositionnelles et les évolutions du matériau, s'est dépolitisée³ à l'exception de certains courants, notamment le théâtre musical dont la forme en elle-même est une rébellion contre les structures normatives des autres genres musicaux. Mais la composition, que ce soit le processus ou le produit dont elle est l'incarnation, peut être envisagée sous l'angle d'un projet écologique et social de questionnement collectif.

Dans sa contribution à cette présente publication, Sabine Eggmann explique que la formation d'une collectivité est issue d'un processus historique, et qu'elle n'est par conséquent pas immuable.⁴ L'évolution d'une société peut prendre en effet différentes directions. Ce qui définit une société ou un collectif est par conséquent sans cesse en évolution et remis en question. Les créations artistiques s'inscrivent dans l'évolution de ce collectif, contribuent à son récit et ont une influence plus ou moins directe sur sa postérité.

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

2 Makis Solomos : L'écoute musicale comme construction du commun, in : *Circuit* 28/3 (2018), p. 53–64, <https://doi.org/10.7202/1055194ar>, ici p. 54.

3 Ibid., p. 55.

4 Voir p. 23–37 dans ce volume.

Je suis une musicienne active dans le domaine du « nouveau » théâtre musical : de ce fait, les questions soulevées par notre recherche ont naturellement un impact sur ma pratique artistique, et inversement. Ainsi, les réflexions sur les questions identitaires au cœur de la recherche « Opera Mediatix »⁵ ont nourri mes questionnements sur mon rôle d'artiste dans la société. Dans ce présent article, je souhaite montrer la résonance que notre recherche a trouvée dans ma pratique artistique, et plus particulièrement dans le projet *Anthophila*, concert-installation autour de la vie d'une ruche dans l'optique de sensibiliser à l'extinction du vivant.

En considérant la composition comme un terrain d'expression et de recherche sur notre *oikos* (« eco »), je souhaite participer à un engagement politique et militant visant à repenser les valeurs et les pratiques afin de tendre vers une harmonisation du collectif, de l'art et du vivant.

Cela implique de porter un regard critique sur notre société et de nourrir une réflexion sur les moyens dont nous disposons pour proposer des alternatives. Il me vient alors inévitablement le sombre constat que nous évoluons dans une société individualiste, chargée d'inégalités sociales, et héritière de la lourde responsabilité de l'anthropocène et de ses conséquences. Je postule que la co-création musicale peut apporter une contribution à la sensibilisation à l'écologie et participer à provoquer un changement profond. Ainsi, je souhaite participer à une réflexion autour de la question suivante : par quels moyens la création musicale et artistique peut-elle faciliter une démarche de sensibilisation à l'écologie ?

Tout d'abord, je cherche à m'affranchir d'une pensée individualiste au profit d'une pensée collective. Les rapports du Groupe d'experts intergouvernemental sur l'évolution du climat (GIEC/IPCC) apportent une démonstration scientifique de l'urgence d'agir pour le climat. À l'échelle mondiale, la crise écologique doit devenir une action collective. La co-création de projets artistiques et interdisciplinaires, en réunissant différents acteurs et domaines, encourage la collaboration vers cet objectif commun :

« La création collective et la cocréation privilégient souvent le processus plutôt que le produit, car, ce faisant, nous entretenons nécessairement des relations. Les bonnes relations entre les êtres humains et avec la planète s'apprennent par le biais de processus et d'expériences collectives. »⁶

Dans cette perspective, j'ai envisagé le processus de création d'*Anthophila* comme une création collaborative.

5 Voir <https://data.snf.ch/grants/grant/r85853> (tous les liens de cet article consultés pour la dernière fois le 18 août 2023).

6 Terri Hron : À l'écoute du chœur entier. Réflexions sur une écologie et une économie plus holistiques de la composition, in : *Circuit 28/3* (2018), <https://doi.org/10.7202/1091900ar>, p. 28–36, ici p. 32.

Ensuite, je souhaite partir du postulat que le respect de l'autre va de pair avec le respect de notre environnement. Nous le savons, nos activités humaines ont de lourdes répercussions sur l'écosystème terrestre. Comment provoquer de véritables changements afin d'opérer un tournant écologique global, profond et durable ?⁷ En introduisant le concept de « capitalocène », Jason Moore met en avant le fait que tous les humains ne portent pas la même responsabilité face aux catastrophes écologiques ; c'est principalement l'activité organisée selon le mode de production capitaliste qui est avant tout à l'origine de cette destruction massive.⁸ La crise écologique engage par conséquent une crise sociale et politique. C'est pourquoi, comme le soulève Félix Guattari, psychanalyste et philosophe français, seule une pensée complexe, qu'il nomme « écosophique », peut permettre une véritable transition :

« Les formations politiques et les instances exécutives paraissent totalement incapables d'appréhender cette problématique dans l'ensemble de ses implications. Bien qu'ayant récemment amorcé une prise de conscience partielle des dangers les plus voyants qui menacent l'environnement naturel de nos sociétés, elles se contentent généralement d'aborder le domaine des nuisances industrielles [...], alors que, seule, une articulation éthico-politique – que je nomme *écosophie* – entre les trois registres écologiques, celui de l'environnement, celui des rapports sociaux et celui de la subjectivité humaine, serait susceptible d'éclairer convenablement ces questions. »⁹

La création artistique, « par sa nature transdisciplinaire et sa capacité à travailler sur le psychique », représente « un espace privilégié pour aborder l'écologie dans toute sa complexité et inventer des formes nouvelles de relation au monde, en reconnaissant la création sensible comme centrale dans ce processus. »¹⁰ En stimulant les forces créatives et en travaillant avec le registre des émotions, les artistes, en collaborant avec d'autres acteurs, peuvent ainsi participer à provoquer ces changements.

Cependant, contrairement aux arts plastiques qui, à l'instar des *artivismes*, font preuve d'un réel engagement depuis plusieurs décennies, la musique « savante » est restée longtemps silencieuse, à l'exception de quelques initiatives. Mais les compositrices et les compositeurs de musique contemporaine commencent à témoigner de leur préoccupation pour l'avenir de la planète :

- 7 Marianne Guarino-Huet et Olivier Desvoignes (collectif microsillons) : *Faire éco. Co-créations artistiques en milieu scolaire pour expérimenter une écopédagogie* [Proposition de recherche inédite, partagée directement avec l'autrice], 2022.
- 8 Voir Jason W. Moore : Introduction. *Anthropocene or Capitalocene ? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*, in : *Anthropocene or Capitalocene ? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*, ed. by Jason W. Moore, Oakland 2016, p. 1–11.
- 9 Félix Guattari : *Les trois écologies*, Paris 1989, p. 11–12.
- 10 Guarino-Huet/Desvoignes (collectif microsillons) : *Faire éco*, p. 5.

« Partitions instrumentales, installations sonores, fresques électroacoustiques, concerts-conférences et performances participatives ... les propositions s'accumulent. [...] Ce qui ne paraissait pas soluble dans l'artisanat de la composition musicale savante vient s'y loger aux yeux et aux oreilles de tous et toutes. »¹¹

Cet engagement fleurissant se concrétise par l'écriture d'œuvres qui appartiennent à l'écologie artistique et sonore (avec des musicien·ne·s et des penseur·se·s tels que Murray Schafer, Barry Truax, Roberto Barbanti, Makis Solomos, Michael Stocker, Bernie Krause ou Hildegard Westerkamp), mais aussi à l'art sonore documentaire ou au *field recording* (Francisco López, Chris Watson, et cetera) et la *live electronic* (Agostino Di Scipio). En proposant des nouvelles voies d'écoute, cette implication peut ainsi se situer à plusieurs niveaux et avoir un réel impact dans les transformations relationnelles et sociales.

Dans cette perspective, j'ai conçu mon premier projet de composition engagé pour l'écologie : *Anthophila*, en collaboration avec Julien Sauleau, médiateur de l'environnement et apiculteur (Association Jardin du Vivant). Ensemble, nous avons imaginé une création interdisciplinaire dans laquelle se mêlent composition musicale, installation et médiation scientifique portant sur le monde fascinant des abeilles. Cet insecte emblématique, aujourd'hui en péril, joue un rôle essentiel dans notre écosystème en permettant aux plantes de se reproduire grâce à la pollinisation. Sa disparition, et celle des insectes en général, représente par conséquent l'une des principales urgences écologiques de notre temps.

Inspiré de la forme d'une ruche, le lieu de la performance est une installation de vingt-quatre plaques de métal uniformes entourant le public dont chaque membre est amené à faire une expérience de très grande proximité avec la source sonore. Installé au centre de cette construction, le public vit une véritable immersion dans l'environnement de l'abeille, traversant tout un cycle de son développement, du calme de l'hiver aux agitations de la fin de l'été. De manière poétique et métaphorique, il est invité à suivre l'évolution de la colonie et ses événements marquants (construction d'un essaim, danse des butineuses, chant de la reine, menaces et attaques de frelon asiatique ...). Au cœur du dispositif, un saxophoniste dialogue avec les percussionnistes (cachés derrière les parois métalliques) agissant sur les plaques. D'abord logé dans une sculpture symbolisant l'alvéole de la reine, le saxophoniste sort ensuite de son opercule pour se déplacer dans l'espace et déambuler autour du public. Son jeu, issu de l'étude des différents sons des abeilles, invite à une écoute resserrée. Les percussionnistes interviennent comme des éléments extérieurs symbolisant l'environnement de la ruche venant perturber le monde sonore enclos dans les plaques. Des enceintes disposées autour de l'installation font écho

11 Nicolas Donin : Composition musicale et souci écologique. Vers une nouvelle justesse ?, in : *Circuit* 32/2 (2022), p. 9-21, <https://doi.org/10.7202/1091898ar>, ici p. 15.

à cette partition. À l'issue de la performance, des actions de médiation scientifique accompagnent l'expérience sensorielle proprement dite et en constituent le prolongement. Plus qu'un concert, c'est une expérience croisée où se rejoignent science, technologie et création artistique.

Pour créer *Anthophila*, nous avons collaboré avec une équipe artistique et technique : Stéphane Charlot aux saxophones, Lionel Le Fournis et Bertrand Gourdy aux percussions, Benjamin Favennec à la création sonore, Jérôme Michel à la création lumière, David Carré et Loïc del Egido à la création décor. Le processus d'élaboration d'*Anthophila* s'est échelonné sur plus de deux années, de septembre 2019 jusqu'à la création en février 2022. En raison de la pandémie, la date de la première a été repoussée à plusieurs reprises, mais ce délai nous a été bénéfique, nous offrant ainsi plus de temps pour approfondir et éprouver nos idées. Tous les membres de l'équipe, sans compter leur temps, se sont engagés et investis d'une manière inestimable. Enrichis par la diversité de nos compétences et par l'apport singulier de nos différents avis, nous avons créé collectivement la composition. Il y a d'abord eu les temps d'échange avec Julien Sauleau, pendant lesquels il a partagé avec nous une multitude de connaissances sur la vie fascinante de la ruche. Ensemble, nous avons pensé le concept et le dispositif scénique. Puis, sur une période de plus d'une année, des sessions hebdomadaires d'écoute, d'improvisation et de recherche avec les musiciens ont abouti à la création d'une riche palette de sons inouïs inspirés du monde des abeilles, mais aussi d'établir une réelle complicité musicale et humaine. Enfin, il y a eu les différentes résidences de création pendant lesquelles nous avons apprivoisé le dispositif et l'espace scénique. Au final, la partition que j'ai écrite s'apparente à un script. Elle comporte une structure globale définie par une échelle temporelle, des indications pour l'interprétation de la pièce (dynamiques, rythmes, mouvements dans l'espace, « matériel » sonore), mais également des informations sur les activités de la ruche qui sont évoquées dans la performance (actions des abeilles, environnement). Certaines parties suivent une composition traditionnelle et précise, tandis que d'autres laissent une grande part d'improvisation. Cette souplesse offre aux musiciens la possibilité d'interagir de manière plus libre entre eux ainsi qu'avec l'environnement scénique et le public.

En imaginant ce concept, nous avons ainsi proposé des réponses à la principale question qui nous animait : par quels moyens une performance artistique peut-elle faciliter une démarche de sensibilisation à l'environnement ? En considérant l'écoute comme une « activité ressentie physiquement, intellectuellement et émotionnellement au-delà des limites d'un seul sens », ¹² nous avons privilégié trois approches : sensibilisation par la musique, émotions et l'expérience sensorielle.

12 Hron : À l'écoute du chœur entier, p. 33.

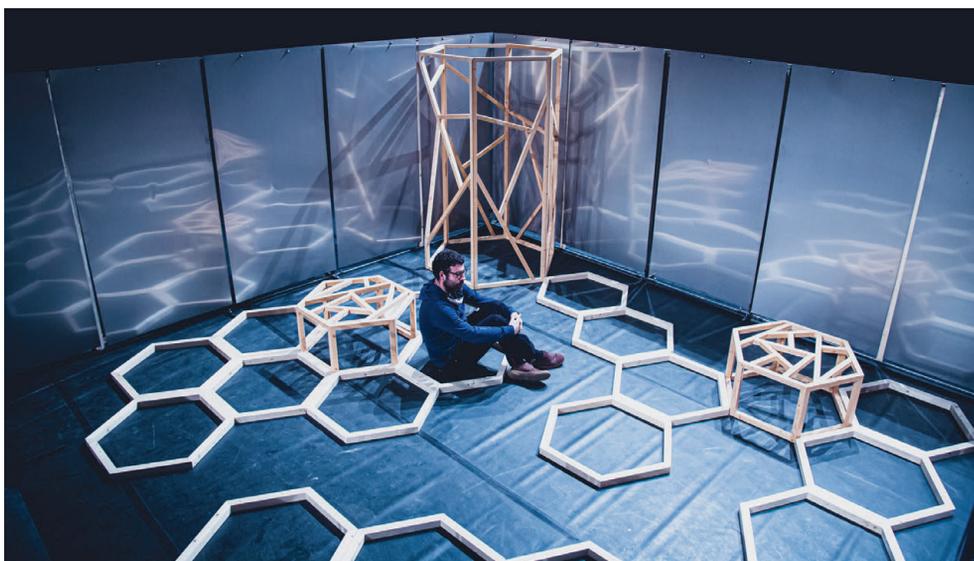


IMAGE 1 Julien Sauleau dans le dispositif scénique de Anthophila, Résidence de Création, Abbaye de l'Épau, Le Mans 2021 (Crédit Photo : csz Photographie)



IMAGE 2 Percussionniste Lionel Le Fournis lors d'une répétition de Anthophila, Résidence de Création, Abbaye de l'Épau, Le Mans 2021 (Crédit Photo : csz Photographie)



IMAGE 3 Médiation après une représentation, Le Mans Sonore, Biennale du Son, Janvier 2022 (Crédit Photo : Privé)

Si l'activisme écologique intéresse depuis peu les compositeurs de musique contemporaine, la fascination pour la riche palette sonore qu'offre la nature est un héritage pluriséculaire. Dédier des œuvres musicales à la nature permet de l'écouter autrement.

C'est ici que je vois une première approche possible : mettre en évidence des phénomènes naturels à travers un microscope sonore, et ainsi sensibiliser par l'écoute et partager mon émerveillement.

Dans cette perspective, nous nous sommes imprégnés de l'univers de la ruche que nous avons cherché à reproduire, mais nous avons également adopté une approche musicale plus poétique, inspirée librement du monde des abeilles. La création de la palette de sons s'est ainsi voulue collective, au sens d'une recherche concrète et/ou métaphorique pour la partition de chaque musicien ; un souffle de bocal, une vibration d'anche, des bruits de clés ou une simple mélodie de saxophone cherchent à imiter ou imaginer le bourdonnement des différentes abeilles (butineuse, ventileuse, gardienne, ...) ou le chant de la reine, tout comme les plaques d'aluminium offrent un vaste terrain de jeu aux percussionnistes pour recréer l'environnement sonore de la ruche.

La seconde approche consiste à placer l'émotion au service d'une sensibilisation écologique. La forme de la composition est calquée sur le rythme et l'évolution de la colonie et de son environnement pendant les quatre saisons, chacune d'elles permettant l'expression d'ambiances feutrées, rythmées, chaleureuses ou inquiétantes. Du froid silence de l'hiver, en passant par l'activité laborieuse du printemps ou le réconfort d'une pluie d'été, jusqu'aux attaques assourdissantes des prédateurs d'automne, la performance artistique plonge l'auditeur dans une quête d'émotions. Installé dans la ruche, il y perçoit des sons venus de toute part qui rassurent ou déroutent, du seuil du perceptible jusqu'à l'inconfort auditif confrontant l'angoisse, la peur à la confiance ou la bienveillance.

Comme troisième approche, nous proposons une expérience sensorielle, ne nous satisfaisant pas du simple paradigme de la représentation frontale scène/public. Nous avons imaginé une scénographie et un dispositif inclusifs permettant aux spectateurs une véritable immersion dans le son et dans l'action. Les mouvements sonores dans l'espace, que ce soit d'une manière acousmatique par les déplacements des instrumentistes, ou par le dispositif d'amplification quadriphonique, favorisent une écoute active tout en stimulant l'attention et la curiosité. Pour renforcer la dimension sensorielle, nous avons également diffusé des odeurs rappelant la ruche, notamment l'odeur si particulière de la fumée produite par l'enfumeur de l'apiculteur.

Ainsi, ce dispositif implique que cette expérience immersive soit vécue in-situ. La nécessaire présence du public permet de donner une autre dimension militante à notre travail en réaction aux nouvelles formes de spectacle, notamment en visio, qui ont bourgeonné lors de la crise sanitaire.¹³

13 Néanmoins, on trouve quelques photos et une vidéo de l'installation sur le site de cet article, accessibles par le lien <https://doi.org/10.26045/kp64-6181-015>.

Ces trois axes mêlés constituent le discours musical d'une performance sensorielle à vocation didactique ; développer l'objet sonore comme dispositif inclusif afin de permettre un accès émotionnel au propos écologique. La musique évoque l'émotion, le poétique dans le registre artistique quand la médiation vient donner un aspect scientifique et pédagogique à la vie de la ruche. En effet, proposer un temps d'échange sur des questions scientifiques et musicales avec Julien Sauleau et les musiciens à la suite de la représentation nous permet de donner à penser avec la musique. Ainsi, nous cassons le côté abstrait de la musique et vulgarisons et éclaircissons nos intentions par ce temps de médiation. En associant ainsi musique et éducation, nous proposons, grâce à la dimension performative et expérientielle de l'installation sonore, un espace concret permettant au public d'éprouver et de vivre une expérience physiquement incarnée dans l'intention d'encourager une mobilisation et un changement des comportements. Changer nos habitudes et modifier nos comportements n'est en effet possible que si nous avons des convictions fortes et ancrées dans notre être profond, car faire appel à la raison me semble insuffisant. En effet, nous recevons aujourd'hui, principalement par le biais des médias, de nombreuses informations et données scientifiques sur les catastrophes environnementales. Ces informations, en conférant une dimension abstraite et irréelle ou en suscitant de la peur, peuvent conduire à des formes de culpabilisation et de démobilisation individuelles.¹⁴ En revanche, j'ai la conviction profonde et intime que l'art est un outil pour éveiller les consciences et susciter l'action : en touchant par l'émotion, un travail de sensibilisation a ainsi plus d'impact et permet de réels changements.

En outre, au travers de ce projet, nous souhaitons également proposer un format qui permette d'ouvrir la musique expérimentale à un large public. La collaboration avec des « non-initiés » a permis de réfléchir à ces questions tout au long de la création. Nous avons vu la forme installative et la quadriphonie, ainsi que le rapport métaphorique avec la ruche comme de possibles ouvertures. Nous avons intégré des outils musicaux plus « populaires », donnant ainsi une porte d'entrée à tout un chacun. Voir des enfants danser sur *Anthophila* confirme qu'il est bel et bien possible de démocratiser la musique contemporaine expérimentale. Cette réflexion autour de l'accessibilité de l'art contemporain au plus grand nombre pourrait être poussée bien plus loin encore, vers des formes qui restent à inventer, pourquoi pas en troquant les murs des salles de concerts pour ceux de la rue et en investissant l'espace public ?

Le projet *Anthophila* a été une aventure humaine et musicale extraordinaire qui a renforcé ma conviction de considérer ma pratique artistique comme un engagement écologique. Il m'apparaît désormais évident que mes actions ne peuvent pas se limiter à sensibiliser aux questions environnementales, mais doivent s'inscrire dans une réflexion

14 Guarino-Huet/Desvoignes (collectif microsillons) : *Faire éco*, p. 5.

politique, sociale, institutionnelle et éducative plus profonde : des changements fondamentaux sont nécessaires. Ainsi, j'essaie de faire mien cet extrait de la Charte de la Terre adoptée en 1999 lors de la première rencontre internationale de l'éco-pédagogie :

« Pour évoluer, nous devons reconnaître qu'au milieu d'une grande diversité de cultures et de formes de vie nous formons une seule humanité et une seule communauté sur Terre partageant une destinée commune. Nous devons unir nos efforts pour donner naissance à une société mondiale durable, fondée sur le respect de la nature, les droits universels de l'être humain, la justice économique et une culture de la paix. Dans ce but, il est impératif que nous, habitants de la Terre, déclarions notre responsabilité les uns envers les autres, envers la communauté de la vie ainsi qu'envers les générations futures. »¹⁵

Si la portée de mon travail artistique ne peut avoir, à mon échelle, qu'un impact infime, mon optimisme m'attache à penser que même ce qui est petit compte : « le grand est le reflet du petit [et] ce que nous pratiquons à petite échelle définit les modèles de l'ensemble du système ». ¹⁶

Ainsi, je veux croire qu'en unissant nos pratiques, en multipliant nos approches, en inventant des formes d'action et de sensibilisation, nous pouvons orienter les modèles de l'ensemble du système vers un changement social tendant à des relations plus respectueuses et harmonieuses entre les espèces vivantes de notre oïkos, faisant ainsi de l'art vivant pour un art du vivant.

15 Earth Charter International Secretariat : La Charte de la Terre, online [2020], <https://earthcharter.org/read-the-earth-charter/download-the-charter/>, p. 1.

16 « The large is a reflection of the small. [...] what we practice at the small scale sets the patterns for the whole system. » Adrienne Maree Brown : *Emergent Strategy. Shaping Change, Changing Worlds*, Chico 2017, p. 41 et 53. Trad. française : Hron : À l'écoute du chœur entier, p. 34.

Katelyn Rose King

Finding a Post-Human *Communitas* in Traditional Structures.

Ulrich Rasche's Trilogy at Deutsches Theater Berlin

“‘National Treasure’ is what they would call a director like Ulrich Rasche in the USA. In Germany, people like to complain about the military-looking lockstep (which transposes language into rhythmic patterns and thus allows it to be experienced in a completely different way), the cult of the body, the dark clothing, or the choreographed nature of the evenings, which prevents the art of acting. I think this is simply wrong. Limitation is a condensate for greatness within the performance. In Rasche's work, austerity is an eyepiece for virtuosity.”¹

Guest-starring in every major theatre house and festival in German-speaking Europe for more than a decade, theatre director Ulrich Rasche has become known for shaking up classical theatre stages, working structures and literature. His singular aesthetic has garnered a cult following in contemporary theatre circles and has been labelled “machine theatre”, “techno opera”, “treadmill theatre” and “choir theatre”. Philosopher Harry Lehmann attests that “Rasche's theatre fuses post-dramatic text, art music, a minimalist stage set and a hyper-expressive language into one context of meaning. In doing so he creates the greatest counter-world imaginable to the post-modern contingent play with content and form.”² This counter-world – made up of mechanical stage structures, slow and rhythmic textual performance, newly composed, live, continuous music and minimal dramaturgy – is not only a cosmos that hosts a sound-immersive theatre but a world that disrupts political structures and builds unique communities.

From 2020 to 2023, Rasche and composer Nico van Wersch were hosted by the Deutsches Theater Berlin to create three new productions over three performance

- 1 “‘National Treasure’ würde man einen Regisseur wie Ulrich Rasche in den USA nennen. In Deutschland wird gerne über den militärisch wirkenden Gleichschritt geklagt (der Sprache in rhythmische Muster transponiert und sie so ganz anders erfahrbar macht), Körperkult, die dunkle Kleidung oder das Durchchoreografierte der Abende, das Schauspielkunst verhindere. Das halte ich für schlicht falsch. Begrenzung ist ein Kondensat für Größe. Auch der Darbietung. Die Strenge ist bei Rasche ein Okular für Virtuosität.” Nis-Momme Stockmann: *Flitter zu Gold*, December 2022, once online in the Deutsches Theater Berlin archive under: www.deutschestheater.de/digital/leonce-und-lena-bonus-material/ [now only available via Internet Archive Wayback Machine, see <https://web.archive.org/>]. All weblinks in this article last accessed 22 July 2024. Translations by the author if not otherwise stated.
- 2 “Rasches Theater integriert einen postdramatischen Text, Kunstmusik, ein minimalistisches Bühnenbild und eine hyperexpressive Sprache zu einem Sinnzusammenhang und schafft damit die denkbar größte Gegenwelt zum postmodernen kontingenten Spiel mit Inhalten und Formen.” Harry Lehmann: *Musik im Sprechtheater*. *Pressure Composing in “4.48 Psychose”*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 182/4 (2021), pp. 48–51, here p. 51; reprint in id: *Musik und Wirklichkeit. Modelle der Musikphilosophie*, Mainz 2023, pp. 115–123.

seasons (due to the COVID-19 pandemic, this resulted in four seasons). *4.48 Psychose* (*4.48 Psychosis*) by Sarah Kane premiered in January of 2020, followed by Sophocles's *Ödipus* (*Oedipus*) in 2021 and Georg Büchner's *Leonce und Lena* (*Leonce and Lena*) in 2023. Rasche's trilogy portfolio at Deutsches Theater Berlin is uncommon as theatre directors rarely receive a contract for so many successive pieces years in advance as well as the resources to bring along their entourage.

At the Deutsches Theater Berlin, Rasche was given the opportunity to determine all the artists who would be involved in the collaborative work, including long-time collaborator and composer Van Wersch. It is common practice at state theatres for the director to personally select people to fill roles such as costume designer, composer or actors within the theatre ensemble. However, selecting musicians or actors from outside the theatre ensemble or the city of residence is disapproved of and usually prohibited. Over the course of Rasche's career in city-funded theatres, he has managed to defy this de facto taboo and build a family of practitioners who have influenced and interpret his current theatre aesthetic. Due to the nature of his *Gesamtkunstwerk*-like approach to plays, with exhausting battles that the performers and audience alike experience, performing and working with Rasche becomes a communal act.

In a previous paper about Rasche's work, I traced the development of a fusion of language and sound through his use of choirs and music in three separate productions.³ That paper explored his aesthetic development over a span of six years and is meant to highlight the formation of Rasche's unique style, one that I argue constitutes "sound-immersive theatre". While this theatre aesthetic also dominated Rasche's style during the trilogy series at Deutsches Theater Berlin, in this paper I will explore the *Communitas* that forms through Rasche's experimental design.

With a research methodology inspired by Victor Turner's ritual process theory,⁴ a deeper look will be taken at the first and last productions from the trilogy: *4.48 Psychose* and *Leonce und Lena*. In this paper, I assert that the initial experience of working with Rasche is a rite of passage and that liminal states during performance and rehearsal periods allow for a *Communitas* to develop among all participants, pointing to a music theatre that defies typical social and artistic structures within large government-funded institutions.

3 Katelyn King: Choir as Pivot Point Between Language and Sound. Ulrich Rasche's Music Theatre, in: Schweizer Chorleben seit 1800. Musik, Gesellschaft, Politik und nationale Identität im Wechselspiel / Vie chorale suisse depuis 1800. Musique, société, politique et identité nationale en interaction, ed. by Caiti Hauck and Cristina Urchueguía, Bern 2024 (forthcoming).

4 Victor Turner: *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, Chicago 1966.

Not all artists who have been initiated into a first production with Rasche continue their working relationship with him. The communal effect is not lost, though, and this results in the creation of a “community within a community”. An inner-circle Rasche clan has formed due to and reacting on the individual existential crises in our post-human era through the utilisation of digital worlds and tools employed in a post-digital attitude.

Research Position As a musician-performer who has been intrigued by the conceptual and process development witnessed during my time behind the scenes in Rasche’s productions since 2015, I have a privileged vantage point for analyses based on data collection through personal experience. My active participation provides not only an insider view of the production workings but also the ability to witness the overall development of the interplay between text and music. My performance activity in Rasche’s productions began without the intent of finding research goals. After experiencing *4.48 Psychose* in 2020, I realised the potential for research-oriented reflection in this area. I believe that this experience gives me a deeper understanding of the social connections between performers and team members in Rasche’s productions and allows for a more holistic approach to an analysis of an aesthetic practice.

This unique perspective as a participant in these productions allows me to take an auto-ethnographic-inspired research approach.⁵ The double principle of “going native” and “coming home” provides an original methodological structure that includes field research as a participant, an ethnographic and phenomenological perspective, and, most importantly, a praxeological analysis. Interviews with team members, actors, composers and musicians who speak of creative details that can only be fully understood by an insider who is also a performer is a key aspect of this case study and one approach to understanding Rasche’s larger artistic move to interdisciplinary practice in large state-funded theatres.

Sarah Kane’s *4.48 Psychose* (*4.48 Psychosis*) (2020) With Rasche’s staging completed just before the first appearance of COVID-19, Kane’s harrowing last play was one of political importance that could not have better foreseen the social times to come. The text, which is the final play Kane wrote before taking her own life, is abstract in form and content,

- 5 See Cook’s description of an auto-ethnographic research approach to music studies in Nicholas Cook: *Beyond the Score. Music as Performance*, Oxford 2013, pp. 254f. In her recent paper about “theatre-musicking” in contemporary German theatre, Tamara Yasmin Quick has developed a three-fold methodology to analysing current theatre music, where she also references Cook’s auto-ethnographic research design. See Tamara Yasmin Quick: *The Quality of the Relational. Challenges in a Triangulated Analysis of “Theatre-Musicking” in German Contemporary Theatre*, in: *Contemporary Music Review* 42/1 (2023), pp. 47–60. The present author elaborates further on this later in the paper.



FIGURE 1 Scene from Ulrich Rasche's *4.48 Psychose* by Sarah Kane, musician (left): Thomsen Merkel; actor (centre): Linda Pöppel, Deutsches Theater Berlin, 2020 (© Arno Declair)

confronting its audience with the very real nearness of struggles with mental health. As an outcry against standard therapeutic treatment for depression at the time (mid 1990s), which, for Kane, involved medicinal aids and psychotherapy-gaslighting sessions, her text is a blunt and aggressive tale of her understanding of human life as cold and meaningless. In the play Kane often positions herself as an individual against all others, and Rasche artistically deals with this concept in different ways.⁶

On a revolving stage floor stand four treadmills moving backwards and forwards that constitute the performance walking space for the actors (see Figure 1). Outside of the treadmill arena, on one area of the circulating disc, is a stationary band of sitting and standing musicians. Two large LED light poles are drawn up and down throughout the play as well as a transparent screen on which live video is projected. These are the staging elements of *4.48 Psychose*, and their varying permutations guide the actors throughout the different scenes and stage settings.

Wearing skin-tight, body-coloured nylon pantyhose material, three female actors on stage represent what we might initially assume to be Kane herself, and six male actors make up the majority of the choirs and singular “doctor” roles, adding a reflection of the

6 The production trailer from *4.48 Psychose* made by Deutsches Theater Berlin can be seen under: <https://youtu.be/kUBgc5T-FNs>.

“other” to the performance. They judge and misunderstand Kane while empathising with her feeling of hopelessness by also taking what we might understand to be her own voice. The casting and dramaturgy require that all actors simultaneously represent the different voices in Kane’s mind as well as the society against which she fights. Loss of meaning is textually underlined throughout the whole performance.

The music, consisting of two percussionists (marimba, drums, temple blocks and electronic trigger pads), electric bass with various effects pedals and keyboards using a virtual version of the vox Continental II organ, brings a humanistic element that contrasts with the rigid stage design and performance of the actors. A sound design is created and projected to the public, which, coupled with a techno-minimalist composition, contextualises the play in our current time: immersed in an underground electronic club, difficult prose and sound textures are waiting to be released at the dawn of a new day. The whole performance relies on a hybrid digital-analog environment that was developed during the creative and rehearsal processes but originated in a virtual realm first and foremost through the music composition.

Music theatre composed in a digital realm In *Theatermusik. Analysen und Gespräche*, David Roesner formulates ten theses on the development of music used in theatre and the potential roles, effects and meanings it poses in contemporary theatre today. Thesis three – “Digitization allows theatre music to be more interactive and flexible in dialogue with the production”⁷ – is of notable importance to Rasche’s 4.48 *Psychose* because digitalisation is the key tool in the operation of the composition process as well as the performance. Lehmann provides a link between the digital tools used in Van Wersch’s composition to a responsive form of music creation during the rehearsals which ultimately, he states, births a unique music-theatre form:

“The performance of 4.48 *Psychose* seems so extraordinarily musical because it was created in the medium of music. Through the option, which did not exist until recently, of rehearsing with sample compositions and ePlayers, trained composers are gaining access to theatrical stages, and from this synthesis of drama and art music, a theatre genre of its own will most certainly develop in the coming years: a musical theatre that comes from spoken theatre rather than opera.”⁸

- 7 “Die Digitalisierung erlaubt der Theatermusik, im Dialog mit der Inszenierung interaktiver und flexibler zu sein.” David Roesner: *Theatermusik. Analysen und Gespräche*, Berlin 2019, p. 21.
- 8 “Die Aufführung von 4.48 *Psychose* wirkt deswegen so außergewöhnlich musikalisch, weil sie im Medium der Musik kreierte worden ist. Durch die Option, die es bis vor kurzem nicht gab, mit Samplekompositionen und ePlayern zu proben, gewinnen ausgebildete Komponisten einen Zugang zu den Theaterbühnen, und aus dieser Synthese von Drama und Kunstmusik wird sich in den nächsten Jahren ganz sicher auch ein eigenes Theatergenre entwickeln: ein Musiktheater, das aus dem Sprechtheater und nicht von der Oper kommt.” Lehmann: *Musik im Sprechtheater*, p. 50.

The self-defined practice of “pressure composing” is the foremost experimental aspect and first phase of Nico van Wersch’s compositional process. To bring the music into a more flexible form for rehearsing, Van Wersch composes sample “scenes” in Ableton Live before the rehearsals with the actors begin. These scenes, made up of personally recorded samples and MIDI files in combination with virtual instruments, are organised together into separate atmospheres that could correlate to the given scenes of the play text. The present author uses the word “could” here because Van Wersch is not able to predetermine the order of his compositional ideas or sound worlds before the work with the team in rehearsals and concept meetings is complete. This often results in Van Wersch composing excessive amounts of musical material, of which only a fraction is adapted to the play.

The second of Van Wersch’s compositional processes occurs in a short period of time, often parallel to the rehearsal period with the actors, where Van Wersch takes his “electronic compositions”, the text with dramaturgical notes and his own notes and transfers it all into a notated score meant for live performers and physical instruments. Audio Example 1 is an excerpt of one of Van Wersch’s electronic compositions used during early rehearsals without live musicians, that is, phase one of his compositional process. To compare, Audio Example 2 shows the same scene as Audio Example 1 but performed with live musicians after his second phase of composition is complete.⁹

The examples show the breadth of change happening within the rehearsals, which does not traditionally occur in theatre productions involving music as rehearsal conditions and practicalities do not usually allow a parallel composition process. In such traditional productions, musical material might be able to be adapted to scene changes during the rehearsals, but a complete change of musical material is normally too time-consuming and stressful for both the musicians and composer. Although extremely fatiguing and stressful for Van Wersch, the adaptability he achieves through “pressure-composing” makes the impossible possible on a large stage of a state-funded theatre. Van Wersch composes hours of original music specifically for the production and, in direct congruence and parallel to the stage and language work, also translates the material to a live, “real” context.

Van Wersch’s compositional process would not have been possible without an already established trust with his musicians. Because of the semi-fixed group of performers in Rasche’s and Van Wersch’s pieces, the working environment is a secure place for experimentation, improvisation and free exchange of ideas. The final, notated result is a

9 The Audio and Video Examples mentioned are accessible via <https://doi.org/10.26045/kp64-6181-016>.



FIGURE 2 The band of musicians in Ulrich Rasche's *4.48 Psychose* by Sarah Kane (left to right): Carsten Brocker, Katelyn Rose King, Špela Mastnak, Thomsen Merkel; Deutsches Theater Berlin, 2020 (© Arno Declair)

musical score consisting of a series of cell patterns of different lengths for each performer. Harmonic and rhythmic structure is loosely organised in terms of linear progressions, and the focus is on linear development of layered sound material. Polyrhythmic metres, harmony and melodies form anew for each performance with tutti moments scattered about to orientate the listener.

The performance of such a scored concept is only possible via in-ear cueing from Van Wersch throughout the entire piece. Once the play is created (usually only finalised by the premiere performance), Van Wersch transcends his role as composer, becoming an in-ear audio conductor.

During the performances at the sound desk behind the audience, two audio engineers (Marcel Braun and Martin Person) sit beside Van Wersch, overseeing the music and the actors' amplified voices. They are more active in this production than audio engineers in more traditional structures due to a total-sound-design aesthetic of the piece. Here, the sound engineers and the composer have become crucial members of the performing ensemble.

Performing *4.48 Psychose* requires an in-ear connection with all performers. The musicians (see Figure 2) are equipped with an individualised in-ear mix of each other as

well as a metronome and Van Wersch's talk-back line. The actors are also outfitted with in-ear mixes of the music, each other and a metronome. Music and language become fused via strict clicks of a virtual clock. Timing is given as a religious constant and enables the performers to focus on their individuality within the group.

Rasche has morphed the choir from a unified entity into a collection of individuals – each one a separate, complex being – who have come together for a common goal. With the help of digitalisation, each actor performs in their own sonic reality. The individualised performative experience also lends itself to a trance-like state for the performers. Due to the deconstructive style of language in Rasche's works (elongated pronunciations of vowels, accentuation of consonants and long pauses between words or stanzas), this trance-like state is welcomed in order to achieve the conceptual and performative intent as well as the practical sustainability of performance (the duration of single monologues can often be up to 20 minutes, and the entire play totals three hours without intermission).

While it may seem that the performers become more disconnected due to the digital ear-space to which each one is bound, it actually allows a higher form of freedom in the performance to be achieved. With the help of the metronome giving the pulse of the music, the actors are confident in their unison walking and are also able to focus more on the musicality of the textual performance. With Van Wersch as their online conductor, the musicians rely less on visual and textual cues and more on the physicality of their performance. The percussionists in particular can float and move seamlessly between drums and accent the gestural and performative nature of the music. Not needing to focus all attention on listening and making eye contact for cues, the performers are now able to truly exhibit their own character within this mass wall of sound-immersive theatre.

Over the course of the trilogy years at Deutsches Theater Berlin and through experimentations done during the second production *Ödipus*, a change within the individualised style of performance occurs. The continued experience with the sound design capabilities of the theatre space (complex amplification and sound manipulation, talk-back microphone features and music mix to in-ear headsets), leads the work with Rasche to an extreme point of human performance within a digital environment in the final production: *Leonce und Lena*.

Leonce und Lena by Georg Büchner (2023) “In connection with Büchner's pamphlet *Der Hessische Landbote* (The Hessian Messenger), and in a first-time collaboration with choreographer Jeftha van Dinther, director Ulrich Rasche examines the comedy *Leonce und Lena* (1836) for its political content: as a fundamental social analysis and radical critique of the self-reference and ignorance of the ruling class. While it holds all the levers in hand to change social conditions in favour of the exploited, it



FIGURE 3 Scene from Ulrich Rasche's *Leonce und Lena* by Georg Büchner (actors, left to right) Marcel Kohler, Enno Trebs, Julia Windischbauer, Ingraban von Stolzmann, Zazie Cayla, Yannick Stöbener, Linda Pöppel, Toni Jessen, Philipp Lehfeldt, Alida Stricker; Deutsches Theater Berlin, 2023 (© Arno Declair)

excuses inaction with the hopelessness of personal action, the impossibility of influencing the world, and the fundamental lostness in the universe.”¹⁰

With a large hashtag-like revolving light sculpture tethered from the ceiling and anchored to the floor (see Figure 3), Rasche ends his trilogy at the Deutsches Theater Berlin with, as described above in the programme notes from the theatre, a highly political production. Set in the fantasy kingdoms of “Popo” (butt) and “Pipi” (pee), the main protagonists Leonce and Lena are arranged to be married to each other, which neither wants; they both flee but end up later encountering each other again, falling in love and ultimately deciding to marry. Intended as a romantic-comedy play, its satire bleeds through the humour, and

- 10 “In Verbindung mit Büchners Pamphlet *Der Hessische Landbote* und in erstmaliger Zusammenarbeit mit dem Choreografen Jefta van Dinther klopft Regisseur Ulrich Rasche das Lustspiel *Leonce und Lena* (1836) auf dessen politischen Gehalt ab: als fundamentale Gesellschaftsanalyse und radikale Kritik an Selbstbezüglichkeit und Ignoranz der herrschenden Klasse. Während sie alle Hebel in der Hand hält, um die sozialen Verhältnisse zugunsten der Ausgebeuteten zu ändern, entschuldigt sie ihr Nichtstun mit der Aussichtslosigkeit persönlichen Handelns, der Unmöglichkeit auf die Welt einzuwirken und der grundsätzlichen Verlorenheit im Universum.” [Anon.]: *Leonce und Lena* von Georg Büchner [Programme notes], once online in the Deutsches Theater Berlin archive, www.deutschestheater.de/programm/a-z/leonce-und-lena/.

Rasche most certainly puts his stage and performative elements to work against the comedic tones. As with many plays that Rasche selects, scenes of suicide, harsh language and confrontation with ideals of fate are foregrounded.

As in 4.48 *Psychose*, a dichotomy between the individual and the masses (e.g., protagonists/antagonists versus choir) makes up the division and organisational concept of the text. The acting ensemble consists of the main characters and a choir of seven individuals. The costume design enhances the undertones of monotony with plain black athleisure (athletic apparel that is worn or made for daily use) that especially minimises the status of the courtly characters.

An experimental change in Rasche's production and creation process is the addition of another artistic role to the creative team: choreographer Jeffa van Dinther. Not only were placements of the actors around the light sculpture more specifically and experimentally choreographed, but the individual body movements were workshopped. With this production, ways of physically internalising the spoken text could be explored through discourse with a professional dancer. Even after working collectively on finding common intricate bodily movements, the individual character of each body continued, as in every production, to overshadow the ensemble's corporeal intention.

As mentioned previously, the musical ensemble for this production is the band-in-residence of the trilogy – two percussionists (Katelyn Rose King and Špela Mastnak), electric bass (Thomsen Merkel) and Moog-synthesizer and keyboard-controlled virtual instruments (Carsten Brocker). Composer Nico van Wersch is again accompanied by sound designer and engineer Marcel Braun. Within each performer's instrumental capabilities, every production and newly composed music from Van Wersch is given a slightly varied instrumentation, yet largely affecting sound world. Unique to *Leonce und Lena* is an almost complete digital sound design concept – even the two percussionists now have a totally engineered sound output. The musicians rely solely on their trust in Braun and Van Wersch, as they are often notable to objectively hear their own sound production. The generated effect is a studio-generated music that is nevertheless performed live.

Virtual and digital repurposing in Van Wersch's music composition The specific instrumentation for *Leonce und Lena* provides a denser sound world based on a selection of sounds developed from 4.48 *Psychose* and *Ödipus*:

- 2 sets of percussion: prepared tam-tam, tom-toms, snares, large pieces of wood, prepared electric bass, kick drum;
- Electric bass with effects pedals and accompanying Moog synthesizer;
- Virtual versions of vintage synthesizers: Yamaha DX7, Yamaha CS-80, Roland Jupiter-8 and Ensoniq SQ-80, with the use of FM synthesis controlled via External Controller.

All acoustic instruments are not only amplified but run through the sound board and are manipulated in real time with effects from Ableton Live. Even some of the “digital” instruments have become further digitised using virtually manipulated vintage synthesizers. Van Wersch considers himself a “contemporary art music composer”,¹¹ and with an emphasis on distorting the genre borders, he stylistically fuses his jazz studies background with his interest in classical-contemporary sound discoveries in his compositions. This combination of influences can be seen in his sound and harmonic output as well as in his selection of instruments and purposed manipulations.

The meeting point of styles can be best seen in the concept and composition of the keyboard part in *Leonce und Lena*. Van Wersch experimented with taking a virtual version of Yamaha’s legendary DX7 synthesizer and placed (also virtual) modulations within the instrument. The DX7, which came to market in 1983, was the result of a development of Yamaha that began in 1974 based on the FM synthesis patented by John Chowning – a sound synthesis in which one oscillator (carrier) is frequency-modulated by another (modulator).¹² In the case of the DX7, six digital sine wave oscillators could be arranged in the form of 32 different algorithms, allowing for cascading modulation chains that could produce extremely complex overtone spectra. As a result, at the time, entirely new sounds as well as relatively realistic reproductions of acoustic instruments could be created. This, combined with the ability to save sounds, 16-fold polyphony, and not least its relatively low price, made the DX7 the most commercially successful synthesizer up to that point. However, due to the possibility of chaining modulators, FM synthesis remains extremely difficult to program and control to this day. Even the smallest changes in values can lead to radical changes in sound, demanding a significant sonic imagination from sound designers.

To combat the programming difficulty, Van Wersch uses a virtual simulation of the DX7 made by Arturia, which is then programmed live via an external controller by the keyboardist. Although Van Wersch has eased the programming issues, he has opened up another difficulty for the live performance. Depending on the algorithm employed, the six operators can be treated as complex individual frequency-modulated sounds as well as combined as six different instruments. Due to the algorithmic complexity of the synthesis structure as well as an array of added waveforms that come with the virtual simulation of the DX7, real-time manipulation of the operators creates a musical result that is nearly impossible to reproduce from performance to performance. The slightest change in each sound influences the proceeding sound and so forth. Despite the odds –

11 Interview with Van Wersch by the author, 2023.

12 All information about the Yamaha DX7 and FM synthesis courtesy of Carsten Bocker, email and telephone correspondence from 17 August 2023.

Über weitere Sequenzen zu „Ja richtig Übergang“ modulieren:

„Ja richtig Übergang“	RATIO	FREQUENZ	Volume (1-10)
OP 6	0,25	75	6
OP 5	2	22	6
OP 4	3	22	6
OP 3	8	51	0
OP 2	6	22	7
OP 1	5	4	7

Ansage: „STRAHL“ ==> Kristalliner Sound

Seq Fläche

dezent mit Fadern 3-5 Lautstärke modulieren
keine RATIO-SPRÜNGE
Frequenzmodulation nur mit OP 3

Dann auf Ansage mit DX7 mapped 2
crossfaden -6dB

Seq 1 // C-2

(Rosetta new 3)

OP 1+6 (sind programmiert) (Fader 2-5 auf 0 fahren)

HIER IST ZEIT!

==> OP 4 [50]

==> OP 2 [90]

==> OP 5 [95] hier dann Frequenzmodulation, da Melodie-Sound!

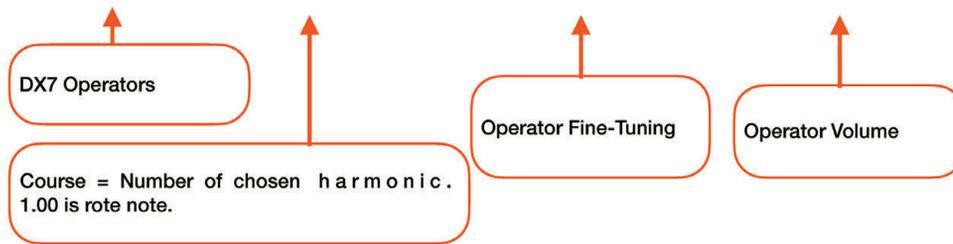
Langsam in den „Plateau“-Sound modulieren:

NUR OP 2 + 5 klingen!!!!!!

FIGURE 4 Excerpt of keyboardist Carsten Bocker's self-notated score (Courtesy of Carsten Bocker)

Modulate to Sound „Ja richtig Übergang“ via next Sequences:

	Frequency / Course	Frequency / Fine	Volume (1-10)
OP 6	0.25	75	6
OP 5	2	22	6
OP 4	3	22	6
OP 3	8	51	0
OP 2	6	22	7
OP 1	5	4	7



Call: „STRAHL“ ==> Crystal Sound

Van Wersch calls the keyword „Strahl“ via Intercom. The keyboard player has to modulate the operators into a „crystal“ sound, which has to be created by using mid-range harmonics up to 10. Parallel, the operators 3-5 have to be faded in and out permanently.

Seq 1 // C-2

Programmed MIDI-sequence which is called by Van Wersch via Intercom and selected/played by the keyboard player in Ableton Live.

Call: „DX7 mapped 2 crossfade“ up to -6dB

Van Wersch calls the keyword „DX7 mapped 2 crossfade“ via Intercom. The keyboard player must crossfade the sound of „DX7 mapped 1“ to „DX7 mapped 2“ up to -6dB.

FIGURE 5 Explanation of figures and actions in Figure 4 (partial segment of Figure 4, not entire page) (Courtesy of Carsten Brocker)

and with heavy amounts of practice –, keyboardist Carsten Brocker is able to stick to his own computer- and hand-written score of sound atmospheres and manipulation tasks based on Van Wersch's composition. Figure 4 shows an excerpt of Brocker's score, which for this section of *Leonce und Lena* he has notated on the computer. In Figure 5, Brocker explains his table of operators, as well as the following three actions from Figure 4.

With *Leonce und Lena*, Brocker transitions between performing and sound-design actions (for example, "Call: Strahl" and "Seq 1//C2" from Figure 5). His interpretation of Van Wersch's composition (which is Van Wersch's own performance experimentation with the same setup, recorded on Ableton Live and then explained to Brocker in rehearsals) becomes his score, and this places emphasis on Brocker's own influence and authorship within Van Wersch's piece. Brocker's performance might not appear physically grand to the audience, but every small detail in his control of the electronic machines (controller, keyboards and laptop) affects the performers on stage.

Video Example 1 shows a scene where the FM synthesis lies in the foreground and has great influence on the actors' performance; while the sonic landscape impounds the actors in their hopeless situation, the slight adjustments with FM synthesis reflect the small nuances of their bodily performance. Musically, the FM synthesis manipulates (sliding of pitches in micro or whole steps) prolonged tones of the DX7 synthesizer, but the unexpected resulting tones of the manipulations are what makes the use of the synthesis in Van Wersch's compositional approach interesting. Slight, clashing percussive interjections – almost at times unnoticeable – occur underneath a tonal structure. Risky but also enriching, each performance of *Leonce und Lena* is sonically different from the last. These waveform results from the algorithms are experimental and risky tricks on which Van Wersch centres many of his scenic compositions in *Leonce und Lena*.

Van Wersch's process for composing the music for *Leonce und Lena* can be viewed as a continuation and development from his practice in 4.48 *Psychose*. Using Ableton Live, Van Wersch composed "scenes" with atmospheres of select MIDI data and audio sounds. During rehearsals with the actors (without musicians), he explored different paths of musical development within each scene. Throughout the trilogy series at the Deutsches Theater Berlin, Van Wersch has a steady trajectory of increasingly more complex sound textures, material and compositional mapping. Figure 6 is a look at Van Wersch's Ableton Live session from *Leonce und Lena*. An artwork in itself, the session is a map of the performance, with horizontal axes denoting the individual theatrical scenes and transitions and vertical axes pointing to sound categories.

Taking a closer look, Figure 7 illustrates seven vertical axes of sound categories. All headings beginning with "DX7" correspond to the synthesizer/keyboardist, with "Thommi" and subcategory "Rickenbäcker" indicating the electric bass performer/sounds. Both images of Van Wersch's session depict a theatre music that is not at all a simple back-



FIGURE 6 A View of Van Wersch's Ableton Live session for *Leonce und Lena*, 2023 (Courtesy of Nico van Wersch)

ground track but rather a large system of hundreds of particularly prescribed sounds in a through-composed form. This approach would not be possible without the integration of styles (pop and electronic compositional tools) and a workable format for rehearsals without musicians.

Always embodying his own version of the performer-composer, Van Wersch also used his virtual simulation of FM synthesis and external controller during the rehearsals and his isolated composition process. As part of the process of becoming acquainted with his desired sounds, Van Wersch often records his selection of sounds on personal or borrowed instruments at home and creates his own Ableton Live library for the rehearsal periods. It is then up to the performers to execute those sounds in the timing provided by Van Wersch. Exclusive to *Leonce und Lena*, the digital and virtual compositional manner has transferred to the musical performance.

A digital sound immersion – positive and negative performance outcomes The band of musicians in *Leonce und Lena* are essentially treated not as live performers but as recording-studio musicians. Although the musicians are divided into teams of two and placed

DX7 // CHROMO	DX7 // BELL	DX7 // PERCUSSION	DX7 - MAPPED	DX7 - B	THOMMI	RICKENBÄCKER
DX7ne zusammenrade						
3 // DECON C1	3 // DECON C2					
4 // DECON C1 // 10T	4 // DECON C2 // 10T					
5 // DECON C1 // 15.3T	5 // DECON C1 // 15.3T					
			JA, RICHTIG (03.02)			
JA, RICHTIG, ENDE ÜBE	immernoch DURTANZ					
6 // DECON C1 // 10T	6 // DECON C2 // 10T		1 // C1			
ROSETTA NEW_3 start	preset: LENA motiv RO		2			
1 // C-2			DX7ne zusammen abfeuern!!			
2			3 // DECON C1	3 // DECON C2		1 // 4/B//g
3			4 // DECON C1 // 10T	4 // DECON C2 // 10T		2 // 4/B G // in 3/4
4			5 // DECON C1 // 15.3T	5 // DECON C1 // 15.3T		3/B//G#
						comb
			JA, RICHTIG, ENDE ÜBERGANG	immernoch DURTANZ		
			6 // DECON C1 // 10T	6 // DECON C2 // 10T		4tel / A#1 / LINDA
			ROSETTA NEW_3 start	preset: LENA motiv ROSETTA		
			1 // C-2			
			2			
			3			
			4			
nur LH 1 (8vb)	nur LH 2					GHOSTNOTES 16tel
nur LH 2 (8vb)	1	PRESET: 1.2	auf OP 2 und 5			2 // phrase
1 (8vb)	1	1 (achtel)	plateau	1 // DECON C2		2 // 15vb
		2 /16tel		2 // DECON G#1		1 // D#
full / D#5	full / D#5					REVERB ON
full / D#6	full / D#6		seq static			
1 8va	1			drehent		
2 // 8va	2			4 // 24T		1 // D#
3 (stimmen + 8va	3 (stimmen			ÜBERGANG		
4 full 8VA	4 full					
4 full mod 8va	4 full mod	PRESET: 1.2 (KÖNIG PETER)				
CHOR	CHOR	1				
STATIC nur C	STATIC nur C					hier mit thomsen arbeite
STATIC 2	2					1
STATIC 3	3					2
STATIC 4	4					3
STATIC 5						2 / follow up
						follow up= tutti C.I.
static hoch	1 // viertel					
bewegt // D#4						
bewegt // D#5	2 // + V					
bewegt // D#5						MOOG?
bewegr						7/4
static						
toni						
ausfaden	traurige sache perC	traurige sache chords 15.12		perc duett mit bass?		
	0 nur OP 1 + 3					

FIGURE 7 Close-up of Van Wersch's Ableton Live session for *Leonce und Lena*, 2023 (Courtesy of Nico van Wersch)

on opposite sides of the stage, they are not positioned to face each other. The electric bass and keyboard-controlled virtual synthesizers are placed in the stage-level balconies slightly in front of the theatre stage, while the two percussion setups are stationed on the audience floor level behind plexiglass sound shields (see Figure 8). The headphones, dislocation of performers and soft levels of percussion playing all mimic the practice of recording, a significant divergence from a typical live performance.

While the precision that comes from a recording approach might offer higher levels of live performance execution, the relationships built and tested during the special act of making a live music performance are here suppressed. Communication during musicking has been stripped down to the simple, one-way talk-back from Van Wersch. This observation most certainly makes an imprint on the general experience of viewing *Leonce und Lena* as those members of the audience who sit in areas where the musicians are not visible to them and who might not be knowledgeable about music could be completely unaware of its live operation.



FIGURE 8 Musicians positioned off stage left in Ulrich Rasche's *Leonce und Lena* by Georg Büchner: Katelyn Rose King (left), Thomsen Merkel (right); Deutsches Theater Berlin, 2023 (© Arno Declair)

What might be learned from such conflicting and surreal situations? The in-ear talk-back mentioned above provides a data set that might indicate more about the nature of what the musicians listen to.

Each musician creates their own ensemble mix with the sound engineer during the rehearsal period (this is also an ongoing process and is always tweaked in the soundchecks during production), which can include: levels of individual microphone sounds (specific percussion instruments or different synthesizers: Moog or virtual DX7), Van Wersch's voice, the actors' voices and, most importantly, the metronome. Unique to this in-ear performance experience is how it creates an isolated, individualised headspace. Audio Example 3 gives a small glimpse of what keyboardist Carsten Brocker hears during the two-and-a-half-hour performance. It shows exactly how the entire play – and many of Rasche's works – concretely functions.

While taking recordings of these in-ear mixes from the four musician-performers and actors of *Leonce und Lena* is not in itself extraordinary, the process did allow for an observation that stereotypes of musical instrumentalists are not entirely unmerited. The percussionists had the metronome level louder than all else, and all players had their own instruments in the foreground. More pertinent to these case studies is the dichotomy of human and machine performance: which is in control? And what function does the human performer have?

Duration – or, phenomenologically speaking, time – is arguably the most essential factor in Rasche’s works. The start of the metronome pulls and plays between digital instruments and humans performing or triggering. An acute listener viewing a Rasche production may pick up on this push-pull factor, which is clearly evident in the bodily performance of the actors but is manifested in the musical process in a more complex way. That the musicians perform with a metronome while trying to listen and perform as an ensemble (all the while being attuned to cues and personal sound projection) is certainly revealed in what comes out of the loudspeakers. A techno-like, minimalist, modern-pop-post-punk music is manufactured, but imperfections in exact note placement are inevitable. These imperfections within an otherwise constant rhythmic structure create the impression of a musical environment that sounds digital but also contains slightly off-beat or “not-together” elements. Here, Rasche and Van Wersch’s insistence on using live musicians is a bold statement in a theatre community in which electronic backing tracks are common. At the same time, the musical impact created by this hybrid model supports the social commentary in Rasche’s work.

With the hardships and complexities that arise with producing digital and virtual music-theatre performances, the following questions remain: why live music? Why should humans still perform these sounds or this text in a machine-like staging environment? To the viewer, it appears as though most of the sounds are being produced digitally, so far removed from the purview of live musicians that the question could be asked: why could Van Wersch not simply use electronic controllers or even his Ableton Live compositions? In fact, Van Wersch’s “pressure composing” is based on the rapid deployment of electronic sounds that are changed as the rehearsal process unfolds. Because of his unique method, Van Wersch works without live musicians until late in the rehearsal process. Although this working method may appear inefficient, it allows Van Wersch molecular control over the musical material in a cost-effective manner but gives him freedom to still adapt his compositions during his rehearsals with the musicians. While much of Van Wersch’s process is strictly digital, he nevertheless incorporates live musicians, which could be interpreted as a political statement due to narrowing funding schemes and institutional support. In addition, Van Wersch’s use of live musicians offers imperfection to a performance strictly controlled by time and rhythm. Having the fallibility of human nature behind the stage machines and music allows Van Wersch and Rasche to work in a collaborative way with others, supporting collective suggestions and decision-making, while also giving each performance a hyper-tension towards “innacuracies” which becomes its key ingredient: the post-human element.

Conclusions 1) A music theatre for a post-human era “Limitation is a condensate for greatness. Also, of the performance. In Rasche’s work, austerity is an eyepiece for virtuosity. For example, in Elias Arens as Creon in *Ödipus*, who (within this framework) creates an outburst that has such violence that one’s marrow trembles – and which, without the strict formal limitation, would probably have just caused an inward shrug. This is perhaps also the key to this wonderful theatre: it is so close to the pathos that we, as postmodern beings, do not want or are not allowed to allow ourselves. At the same time, however, it is alien, almost astral – so that it then works.”¹³

Writing about the staging of *Ödipus*, Stockmann articulates an essential aspect of Rasche’s aesthetic: a “postmodern pathos”. He describes the violence and frustration felt within Rasche’s works as foreign to us as “postmodern beings”, and that allowing for exaggerated destruction to occur within the often-historical literature that Rasche and his dramaturges adapt gives a cathartic release of oppressed emotion. This effect, for the performers as well as audience members, combined with the mechanical craft and performance execution, is not a comment on a postmodern time but on a “post-human predicament”.

In a scene near the end of *Leonce und Lena*, Video Example 2 shows an example of Rasche’s post-human theatre. A dystopian musical atmosphere is built, and bodies begin to pull up from the stage floor. What appears to be human forms are dredged up by an invisible force, where a non-gendered human mass struggles to find its place in a dark, mechanical and socially oppressive world. The fate of humanity – a recurring theme for Rasche – is one of personal (psychological) and sociological (psychosocial) struggle that seems to last the test of time in theatre literature. Rasche’s productions prove the value of adding a human touch to technology in art music and theatre. From the harmonic structures and rhythms to the musicians’ physical performance, the music in Van Wersch’s works is the humanistic relief in the post-human theatre worlds, seemingly devoid of human life.

While a dystopian, technologically driven world is one fantastical image of a post-human future, philosophical discourse takes a more realistic and positive approach to our condition. Post-human philosopher Rosi Braidotti superbly theorises about our current era of human existence with critique and ambiguity subject to our experience with ourselves and non-human agents:

“After the postmodern, the post-colonial, the post-industrial, the post-communist and even the much contested post-feminist conditions, we seem to have entered the post-human predicament. Far from

13 “Begrenzung ist ein Kondensat für Größe. Auch der Darbietung. Die Strenge ist bei Rasche ein Okular für Virtuosität. So zum Beispiel bei Elias Arens als Kreon in *Oedipus*, der (innerhalb dieses Gerüsts) einen Ausbruch schafft, der eine solche Gewalt hat, dass einem das Knochenmark zittert – und der ohne die strenge formale Begrenzung wahrscheinlich gerademal ein inneres Achselzucken bewirkt hätte. Das ist vielleicht auch der Schlüssel zu diesem wunderbaren Theater: Es ist so nah am Pathos, den wir uns als postmoderne Wesen nicht gestatten wollen oder dürfen. Gleichzeitig aber fremd, beinahe astral – so dass es dann doch geht.” Stockmann: *Flitter zu Gold*.

being the *n*th variation in a sequence of prefixes that may appear both endless and somehow arbitrary, the posthuman condition introduces a qualitative shift in our thinking about what exactly is the basic unit of common reference for our species, our polity and our relationship to the other inhabitants of this planet. [...] More specifically, posthuman theory is a generative tool to help us re-think the basic unit of reference for the human in the bio-genetic age known as ‘anthropocene’, the historical moment when the Human has become a geological force capable of affecting all life on this planet. By extension, it can also help us re-think the basic tenets of our interaction with both human and non-human agents on a planetary scale.”¹⁴

Posthumanism has become present in the arts world in the last few decades, with increasingly more thought given to how a dismantling of humanistic and anthropocentric thought can be represented in artistic doing.¹⁵ In music theatre and contemporary-music discourse, however, the topic is unaddressed in reflective or musical analyses. With discourse on the current use of technology in composition, such as case studies like Yannick Hofmann’s descriptive dissection of compositional methods with neuronal artificial intelligence, technical practice is often investigated, but its relation to outer-musical subjects is rarely examined.¹⁶ This is in part due to the difficulty of forming new methodologies of creating holistic analyses of works, designs that include not only compositional processes or performance interpretation but that also critique the systems, technology and humans behind the musicking.

The music theatre of Ulrich Rasche provides an optimal setting for the creation of such new methodologies, as such case studies in similar music-theatre phenomena are already coming forth in academic discourse. Tamara Yasmin Quick develops a three-sided approach to analysing contemporary German theatre-music in a recent paper where she uniquely creates an interdisciplinary methodology based on

“(a) performance analyses that include scenic, performative, phenomenological, scenographic, and movement analytic approaches; (b) ethnographic rehearsal research with partially standardised guideline interviews with experts of the artistic practice, and; (c) artistic-practical research approaches.”¹⁷

- 14 Rosi Braidotti: *The Posthuman*, Cambridge 2013, pp. 1 and 5f.
- 15 See Braidotti’s reference of Jeffrey Deitch’s 1992 art exhibit “Post Human” in Rosi Braidotti: *Posthuman Feminism*, Cambridge 2022, p. 1. See also the case studies of Stalpaert et al., where the authors suggest that performing-arts doing in a post-human era deals with three major pillars (upon which they base their research foci): “co-creation (dramaturgies), response-ability (ethics) and knowledge transmission (politics of knowledge)”. Christel Stalpaert/Kristof van Baarle/Laura Karreman: *Performance and Posthumanism. Co-Creation, Response-Ability and Epistemologies*, in: *Performance and Posthumanism. Staging Prototypes of Composite Bodies*, ed. by Christel Stalpaert, Kristof van Baarle and Laura Karreman, London 2021, pp. 1–47, here p. 11.
- 16 Yannick Hofmann: *Kompositionen für kognitive Systeme. Wie neue Algorithmen des maschinellen Lernens uneingelöste Desiderate in der Musik erfüllen könnten*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 181/4 (2020), pp. 28–31.
- 17 Quick: *The Quality of the Relational*, p. 52.

Without directly referencing Quick's design, the author has used her "triangulation of methods" in presenting an analysis of Rasche's works. A subsequent case study that utilises this methodology as well as an extension of Quick's research topics can further deepen the interdisciplinarity of research action in a regard to our post-human era. The author proposes Quick's methodology be set to the following axes of investigation in a given work:

- the artistic aesthetic;
- the tools used in the artistic doing;
- the working process of the artists;
- the structure of the producing institution;
- the perception and feedback of its audience (reception).

While the proposed research methodology might require a larger undertaking of data collection and analysis, and perhaps even the need for the researcher to go into the field or be a participant, an attempt at the approach has the potential to reveal an even deeper level of knowledge previously not afforded by traditional musicological or interpretative research methods. With the exception of Lehmann's chapter on *4.48 Psychose*,¹⁸ no other case studies on Rasche's works can be found, in part due to the difficulty of understanding the complex ways in which the entire aesthetic functions (musically). The author believes that a case study will yield exceptional results if researchers are able to dissect several of the axes listed above. In a forthcoming study, this holistic methodology approach will be tested.

2) Building a "community within a community" To participate in the rehearsal process and perform under Rasche requires a certain set of skills – for individuals taking part in their first production, there is an implicit training that also serves as an unofficial probation period for possible work opportunities in the future. This unspoken process is a rite of passage into the Rasche community, and regardless of the participant's experience or outcomes in dealing with the aesthetic parameters, after the first production, the individual has been initiated into a circle of knowledge transfer with Rasche and his team.

Not only does a collective interpretation form, but a *Communitas* appears among performers and team members. Defined by Victor Turner as part of his ritual process theory, a *communitas* is formed when a group undergoes liminal states during rites of passage. These liminal states provide a "moment in and out of time" where group members are socially bonded through an out-of-body or otherworldly experience. Turner

18 Lehmann: *Musik im Sprechtheater*.

prefers the term “*communitas*” as opposed to “community” because he views these states as more than just structural bindings of persons, that is, as a “modality of social relationship”.¹⁹

With Rasche’s works, both performers and audience members are subjected to hours-long, sound-immersive experiences that induce trance-like states. For the performers, this liminal state is usually reached during the peak creation/rehearsal period (final days of rehearsal and premiere performance). During the performances is where a *Communitas* can be concretely determined: the transcendence of time and being bring about Turner’s *Communitas* in the entire ensemble within about the first thirty minutes of a performance, and it lasts not only until the end of the performance but carries over into the “after-glow” social encounters, usually at the theatre bar.

Interestingly, not all performers and artists collaborating with Rasche find themselves belonging to this *communitas*. It is only within the most recent decade that he has managed to construct a “community within a community”. A close tie between members of Rasche’s entourage builds over longer periods of time, resulting in a deeper understanding of Turner’s *Communitas*: extreme experiences within the ritual process such as oppression and suffering, or inversely, liberty and pleasure, draw separations between individuals who work with Rasche. The liminal moments during each production period, as well as overtime during the performances, provide strong differences in opinion and realities, and ultimately create divisions even within Rasche’s own selection of collaborators. Therefore, over the last decade a sub-category of a “Rasche entourage” has formed, allowing a further nuanced induction of performance-knowledge dissemination. What is passed on between productions (performance knowledge) can only be learned from continued experience and inner-circle trust. These observations on social attributes of creative practice can be further explored not only within other working processes of Ulrich Rasche but also of any lasting collaborations within a structural institution.

Understanding contemporary performance art, among many aspects, as an inter-relationship between creative process and social ritual can be helpful in expanding traditional musicology approaches to better suit reflections on interdisciplinary projects.

3) Social changes in the Germanic city theatre via genre-defying productions Through Rasche’s long-term aesthetic transformation, he has articulated a new type of music theatre. This theatre both adheres to the paradigms of classical theatre in German-speaking countries and defies the systems of traditional venues. Rasche and Van Wersch’s

19 Turner: *The Ritual Process*, p. 96.

style, created in the medium of music (and later digital music), acts as a metaphor for the systemic change that art organisations and their funding schemes are currently facing.²⁰

A post-human predicament calls for an emphasis on communities – and, more specifically, *Communitas* – built within artistic practice to provide not only more inclusion of human relations in creation but also new subjectivities of non-human agents. These aspects can be seen in the music theatre of Ulrich Rasche, where machines are given central roles, performers are stripped of gender and normative dramatic emotion, and music binds the humanistic meaning behind ancient, instinctive, (hu)manly character. This change is not only an artistic phenomenon that breaks a classical theatre structure but also supports new social constructions and knowledge dissemination in a typically predetermined framework. Rasche's oeuvre has offered a glimpse into what these “risky” and “costly” artistic productions can provide when given a chance.

- 20 Schmidt outlines the crises that German state-funded theatres have been facing for what he claims as more than 30 years. He offers reform proposals in his list of eight “New Parameters of Future Theatre Operations”. Relevant to Rasche's works are his categories 5: “Co-determination and participation of the ensembles and employees”, as well as number 7: “The transition from repertoire to mixed-stage operation”, which can be seen in the trilogy productions at Deutsches Theater Berlin through the collaborative work between Rasche and his team and performers, and a synthesis of repertoire works being created in new multi-disciplinary forms including music, stage structures, light sculptures and choreography. “Neu[e] Parameter des zukünftigen Theaterbetriebes [...] 5. Mitbestimmung und Partizipation der Ensembles und Mitarbeiter; [...] 7. Der Übergang vom Repertoire zum Mixed-Stage-Betrieb”. Thomas Schmidt: *Theater, Krise und Reform. Eine Kritik des deutschen Theatersystems*, Wiesbaden 2017, p. 9.

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

Stellen Sie sich vor, Sie sind Komponistin oder Komponist und Sie werden von einem Laienchor beauftragt, ein Stück zu komponieren, das auf eine Frage der Chormitglieder antwortet, die bisher noch nie Neue Musik gesungen haben, nun aber genau dies vorhaben. Sie können als Grundlage Ihrer Komposition eine von fünf Fragen der Chorsängerinnen und -sänger auswählen:

1. Hat das Konzert schon angefangen?
2. Wann wird aus Tönen Musik?
3. Was sehen Sie beim Hören dieser Musik?
4. Darf ich lachen?
5. Wann lehne ich Musik ab?

Dies war die Ausgangssituation des Musikvermittlungsprojekts Chorlabor, das ich als Musikvermittlerin mit Désirée Meiser, der künstlerischen Leiterin des Gare du Nord in Basel, und Johanna Schweizer, der dortigen Geschäftsführerin, konzipierte und durchführte. Es bewarben sich für dieses Projekt mehrere Chöre, aus denen eine Jury drei ganz unterschiedliche auswählte, nämlich einen Mädchenchor, einen Chor mit jüngeren sowie einen Chor mit älteren Sängerinnen und Sängern. Alle drei Chöre hatten bisher keine Erfahrung mit Neuer Musik. Den drei Chören wurden drei Komponisten und Komponistinnen zugeteilt. Der Chor mit den jüngeren Mitgliedern, um den es hier geht, arbeitete mit dem Komponisten Leo Dick zusammen.¹ Der vorliegende Werkstattbericht beabsichtigt, eine theoretische Perspektive zu Musicking und kultureller Teilhabe beizusteuern und diese Überlegungen an einem Musikvermittlungsprojekt zu illustrieren. Zunächst wird die Perspektive von Musikvermittlung auf Musicking erläutert, bevor das Chorlabor als Musicking-Werkstatt beschrieben wird. Danach werden verschiedene Aspekte der kulturellen Teilhabe thematisiert, bevor abschließend unterschiedliche Formen der Partizipation am Beispiel des Chorlabors aufgezeigt werden.

¹ Weitere Informationen zum Projekt finden sich auf www.garedunord.ch/de/mitmachen/archivbox sowie <https://chorlabor.wordpress.com/fragen-2/> (letzter Zugriff auf alle Links in diesem Artikel am 22. Juli 2024).

Musikvermittlung und Musicking als Partizipieren an Musik Als Musikvermittlerin versuche ich Musikbeziehungen zu stiften, zu vertiefen und zu erweitern.² Musikvermittlung hat sich in den Worten von Matthias Rebstock »zu einer künstlerischen Praxis entwickelt und [kann] nicht mehr im engeren Sinn als Vermittlung zwischen Werk und Zuhörer verstanden werden.«³ Entsprechend versuche ich, mit künstlerischen Mitteln Situationen zu schaffen, in denen sich unterschiedliche Menschen begegnen und in musikalischen Interaktionen, also beim Musicking, neue Musikbeziehungen knüpfen und so eine Erweiterung oder Vertiefung ihrer musikalischen Erfahrungen erleben.

Nach Christopher Small sind alle Beteiligten einer musikalischen Situation Musickers und nehmen an Musik teil.⁴ To music oder Musicking beinhaltet eine große Vielfalt an musikalischen Tätigkeiten und lässt Beziehungen und Bedeutungen entstehen. Dieses weite Verständnis von Musik impliziert Partizipation. Die Musickers beteiligen sich auf unterschiedliche Weise an einer musikalischen Situation und knüpfen dabei ein musikalisches Netzwerk. Der Musicking-Begriff lässt eine Enthierarchisierung vermuten, allerdings zeichnet Christopher Small in seiner ethnografischen Beschreibung eines traditionellen Konzerts eine hierarchische Ordnung: Er vergleicht die Komponistinnen und Komponisten mit Prophetinnen und Propheten, die Partitur mit dem heiligen Text und die Dirigentinnen und Dirigenten mit der Priesterklasse. Der Partitur kommt im Hierarchiegefüge eine besondere Rolle zu, denn sie bestimmt als notierte Vorgabe die Beziehungen unter den Musizierenden in besonderem Maße. Es ist nach Small eine Orientierung am Notentext, die eine Hierarchisierung unter den Beteiligten verstärkt. Small weist jedoch darauf hin, dass musikalische Wechselbeziehungen auch einen gemeinsamen Erfahrungsraum und damit eine Solidarität und ein Wir-Gefühl schaffen. Beim Musicking werden musikalische und persönliche Beziehungen (auch) auf nonverbale Weise erkundet, bestätigt und gefeiert (Small spricht von »explore, affirm, and celebrate«).⁵ Die Solidarität unter den Musickers entsteht demnach durch einen explorativen Zugang, eine gegenseitige Wertschätzung und ein Zelebrieren der wachsenden Beziehungen.⁶ Musicking ist zunächst als Bezeichnung einer musikbezogenen

- 2 Eine genauere Beschreibung von Musikvermittlung findet sich unter Irena Müller-Brozović: Musikvermittlung, in: Kulturelle Bildung Online, 2017, <https://doi.org/10.25529/92552.351>. Vgl. auch Handbuch Musikvermittlung. Studium, Lehre, Berufspraxis, hg. von Axel Petri-Preis und Johannes Voit, Bielefeld 2023, <https://doi.org/10.14361/9783839462614>.
- 3 Matthias Rebstock: Strategien zur Produktion von Präsenz, II., in: Das Konzert II. Beiträge zum Forschungsfeld der Concert Studies, hg. von Martin Tröndle, Bielefeld 2018, S. 149–161.
- 4 Christopher Small: Musicking. The Meanings of Performing and Listening, Hanover 1998, S. 9.
- 5 Ebd., S. 49.
- 6 Vgl. ebd., S. 89, 115, 218, 49.

Handlung ein deskriptiver Begriff, erhält jedoch durch die Beziehungshaftigkeit eine normative Aufladung:

»When we perform, we bring into existence, for the duration of the performance, a set of relationships, between the sounds and between the participants, that model ideal relationships as we imagine them to be and allow us to learn about them by experiencing them. The modeling is reciprocal, as is implied by the three words [...]: in exploring we learn, from the sounds and from one another, the nature of the relationships; in affirming we teach one another about the relationships; and in celebrating we bring together the teaching and the learning in an act of social solidarity.«⁷

Mit Musicking ist gegenseitiges Erkunden, ja eine Beziehungsarbeit mit musikalischen, gestischen Mitteln verbunden. Das Affirmieren der musikalischen Beziehungen bedingt einen gegenseitigen Austausch und ein Voneinander-Lernen, woraus ein Zusammengehörigkeitsgefühl entsteht. Man könnte auch von einer (wenn auch vorübergehenden) Identitätsfindung einer idealen Gemeinschaft sprechen, wenn Small folgende Erkenntnis aus einem Musickingprozess zieht: »This is who we are.«⁸

Um die Beziehungen beim Musicking zu reflektieren, schlägt Small folgende drei Fragen vor:

- »1. What are the relationships between those taking part and the physical setting?
2. What are the relationships among those taking part?
3. What are the relationships between the sounds that are being made?«⁹

Die erste Frage nimmt die gesamte Situation sozusagen als big picture in den Blick und weist darauf hin, dass der Raum, dessen Materialität, Atmosphäre, Strukturierung und Nutzung (also das Setting) einen wesentlichen Einfluss auf das Beziehungsgefüge haben. Die zweite Frage wendet sich an die Musickers und bringt somit Aspekte des Sozialen ein. Erst die dritte Frage richtet die Aufmerksamkeit auf die Beziehung zwischen den erzeugten Klängen und betrifft kompositorische und ästhetische Aspekte. Smalls eigene Analyse einer traditionellen Konzertsituation kritisiert die von ihm attestierten Hierarchieverhältnisse. Mit seinem Musickingbegriff argumentiert er: »[P]erformance does not exist in order to present musical works, but rather, musical works exist in order to give performers something to perform.«¹⁰ Als Konsequenz seines Verständnisses von Musik als Tätigkeit fordert Small die Musizierenden dazu auf, sich den Vorgaben von Partituren als wesentlichem Faktor für Hierarchieverhältnisse zu widersetzen, diese nach Belieben zu verändern und zur eigenen Freude (und der des Publikums) zu musizieren: »[W]e are

7 Ebd., S. 218.

8 Ebd., S. 43.

9 Ebd., S. 193.

10 Ebd., S. 8.

free, as performers and as listeners also, to use these works of music in any way we like.«¹¹ Small fordert die Musiker und Musikerinnen also dazu auf, Musik nicht nur zu interpretieren, sondern selber kreativ zu gestalten und zu verändern. Im Bereich der aktuellen Neuen Musik ist ein exploratives Vorgehen in einem kollektiven Musicking von Interpretinnen und Interpreten sowie Komponisten und Komponistinnen möglich. Eine solche Zusammenarbeit in einer gemeinsamen Werkstatt findet auch im Musikvermittlungsprojekt Chorlabor statt: hier arbeiten Chorsängerinnen und -sänger, Komponistinnen und Komponisten sowie Chorleiter und -leiterinnen miteinander.

Chorlabor als Werkstatt Das Chorlabor kann mit dem Soziologen und Cellisten Richard Sennett als Werkstatt bezeichnet werden, in dem eine Gemeinschaft kollegial und kooperativ zusammenarbeitet und gute Arbeit liefern will.¹² Daher bringen die Beteiligten ihre bestmöglichen Kompetenzen sowie ihre Reflexions- und Kritikfähigkeit ein und setzen somit Qualitätsstandards. In Werkstätten sind schriftliche Anleitungen wenig beliebt, viel effektiver hingegen sind mündliche, gut nachvollziehbare Anweisungen. Die Arbeit in der Werkstatt oder im Labor entspricht einem Dialog mit den jeweiligen Materialien und Bedingungen. Ein dialogbasiertes Arbeiten unter den Handwerkern und Handwerkerinnen und mit den vorhandenen Materialien und Gegebenheiten beinhaltet experimentelle und spielerische Komponenten. Es werden neue Regeln gefunden, wodurch ein Lernen stattfindet. Spielen ist gemäß Sennett mit Üben verbunden: das Spielen »bildet [erstens] den Beginn des Übens, und Üben ist eine Sache der Wiederholung und Modulation. Das Spiel ist zweitens eine Schule, in der man lernt, die Komplexität zu erhöhen.«¹³ Aus diesem Prozess, der an Smalls Explorieren von Musikbeziehungen erinnert, resultiert ein Produkt, auf das die Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen der Werkstatt stolz sind, was nach Sennett der Kern handwerklichen Könnens und Tuns bildet. Der Stolz auf das Produkt gehört zum Lohn der erbrachten Leistung¹⁴ und entspricht dem gegenseitigen Affirmieren und Zelebrieren eines Musicking Collective. Während Sennett das Handwerk in einer Werkstatt am Beispiel eines Orchesters erläutert, beschreibe ich im Folgenden das Musikvermittlungsprojekt Chorlabor.

Chorlabor: Vom Prozess zum Produkt Das Chorlabor im Basler Gare du Nord begann mit einem Konzertbesuch: Die drei ausgewählten Chöre wurden zunächst bei einem Apéro vom Team des Gare du Nord persönlich willkommen geheissen und erlebten

11 Ebd., S. 217.

12 Vgl. Richard Sennett: *Handwerk*, Berlin 2008, S. 39, 240, 331, 335, 357.

13 Ebd., S. 361.

14 Ebd., S. 390.

danach, für manche zum ersten Mal, ein Konzert mit Neuer Musik.¹⁵ Dieser Beginn hatte zum Ziel, einander kennenzulernen, einen Blick hinter die Bühne zu werfen, Neue Musik zu erleben und im Anschluss mit den auftretenden Musikerinnen und Musikern ein Gespräch über die Frage »Wann gelingt für mich ein Konzert?« zu führen. Anhand dieser offenen Frage schilderten die Chorsänger und -sängerinnen als Mitglieder des Publikums und die Musikerinnen und Musiker als Interpretinnen und Interpreten unterschiedliche Wahrnehmungen und Qualitäten (im Sinne von Beschaffenheit) des Musickings. Nach diesem Konzertbesuch wurden unter den Chorsängerinnen und -sängern Fragen gesammelt, die ihnen in Bezug auf die Neue Musik einfallen. Eine kleine Auswahl dieser Fragen habe ich zu Beginn dieses Beitrags aufgelistet. Die Komponisten und Komponistinnen erhielten den Auftrag, eine Frage des Chors als Basis für eine erste musikalische Miniatur zu wählen und diese mit dem Chor im Labor zu probieren und zu testen. Erst mit diesen Erfahrungen sollte dann zur gewählten Frage ein Achtminutenstück für Chor und Begleitinstrument komponiert werden, das der Chor in der folgenden Saison einstudieren und im gemeinsamen Abschlusskonzert von allen Chören singen würde. Die Konzeption des Chorlabors zeichnet verschiedene Phasen in der Werkstatt vor: einen spielerischen, explorativen Beginn, daran anschließend ein Steigern der Komplexität sowie ein Austesten, das mit viel Üben und Wiederholen verbunden ist, und schließlich ein Präsentieren des Produkts.

Als Ausgangspunkt für seine Komposition wählte Leo Dick die Frage »Was sehen Sie beim Hören dieser Musik?« und lud seinen Chor statt zu einer gemeinsamen Chorprobe zunächst in ein Malatelier ein. Dort experimentierten alle gemeinsam mit der Marmorieretechnik, bei der Farbtupfer sich auf einem Kleister-Wassergemisch ausbreiten, und fertigten bunte Papierbögen an – eine erste gemeinsame spielerische Erfahrung der Chorsängerinnen und -sänger und des Komponisten und gleichzeitig eine Annäherung an die Stückidee. Das Musicking im Basler Chorlabor vollzog sich also zunächst in einer Malwerkstatt in Form eines Painting Collective. Töne erklangen hier zwar keine, es beschäftigten sich aber wohl einige mit der Frage, wie denn die kreierte Bilder klingen würden. Die Beschäftigung mit der Frage des Chors erfolgte über das eigene kreative Tun, über eine körperliche Erfahrung im Umgang mit besonderen Materialien und einem bewussten Wahrnehmen eines zeitlichen Verlaufs. Die Idee des Stücks wurde im wörtlichen Sinne begriffen und musste nicht verbal erläutert werden: Das Zusammentreffen von Wasser und Farben beim Marmorieren unterliegt einer Dynamik und Kontingenz, weshalb die verschiedenen Farbverläufe ganz unterschiedlich aussehen können.

15 Ein kurzer Trailer von Chorlabor ist zu sehen unter <https://vimeo.com/191790953>.

In der folgenden Woche traf sich die Gruppe zur Chorprobe, die Leo Dick leitete und bei der der Chorleiter für einmal im Chor mitsang. Die Kooperation im Chorlabor ließ also auch einen Rollen- und Perspektivenwechsel für den Komponisten und den Chorleiter zu. Ohne Noten, aber mit Verweis auf die gemalten Bilder, ließ Leo Dick den Chor mit Unterstützung des Posaunisten Stephen Menotti Clusterglissandi singen und setzte die gemeinsam erlebte Dynamik der Farben in Klänge um, wobei ihm die Sängerinnen und Sänger lustvoll folgten.

Der erste Versuch im Chorlabor war geglückt, nun folgte der Übersetzungs- und Umsetzungsprozess mit einer Notation, was die Beteiligten vor große Herausforderungen stellte: Als der Chor die im Labor erprobten Clusterglissandi einige Monate später aus der Partitur singen sollte, erkannten die meisten Sängerinnen und Sänger die entsprechende Stelle nicht wieder und bekundeten größte Mühe bei deren Interpretation. Es zeigte sich teilweise ein großer Widerstand der Chorsängerinnen und -sänger gegenüber der Partitur, einer schriftlichen Anleitung in der Werkstatt für Neue Musik, die eine klare Rollenaufteilung und ein langes Üben einforderte. Die Chorsänger und -sängerinnen brauchten nicht nur die Hilfe durch ihren Chorleiter, sondern waren auch auf die Unterstützung durch den Posaunisten angewiesen. Es fanden Gespräche über die Machbarkeit und Art der Ausführung statt, wobei auch Leo Dick als Komponist in den Aushandlungsprozess einbezogen war und Anpassungen in der Partitur vornahm. Erst in den Endproben und vor allem im Verlauf der vier erfolgreichen Aufführungen gewannen die Chorsängerinnen und -sänger eine Sicherheit und eine Vertrautheit mit dem Stück.

Nach jedem der vier Konzerte blieben die Chormitglieder mit ihren Familien sowie Freunden und Freundinnen in der Bar des Gare du Nord, um gemeinsam zu essen, zu trinken, zu feiern – und spontan Schweizer Volkslieder zu singen. Hier formte sich aus den drei Chören, allen weiteren Beteiligten und dem Publikum ein ganz unerwartetes Musicking Collective, indem gemeinsam musikalisch gefeiert wurde – ohne vorherige Absprachen, spontan, basierend auf einem gemeinsamen mündlichen Repertoire von Volksliedern und mit einem erweiterten Kreis von Beteiligten. So sangen auch Freundinnen und Freunde sowie Angehörige der Chorsängerinnen und -sänger mit, und der Wirt der Bar liess in Anlehnung an das Appenzeller Talerschwingen eine Münze in einer Salatschüssel rollen und jauchzte vor Freude.

Das Musicking im Chorlabor offenbarte ein dynamisches Beziehungsgeschehen in einem gemeinsamen Erfahrungsraum. Zunächst ging es in der Werkstatt um die Fragen der Laien an die Neue Musik. Damit erhielten die Laien eine Aufmerksamkeit und Wertschätzung. Ihr Interesse, aber auch ihre Schwierigkeiten im Umgang mit Neuer Musik standen im Zentrum. Für die Chorsänger und -sängerinnen ergab sich dadurch eine hohe Sinnhaftigkeit und Relevanz. Es wurde in der ersten Phase lustvoll experi-

mentiert; beim Marmorieren mit Farben und Klängen war eine aktive Teilnahme ohne Voraussetzung möglich. Die Beteiligten erlebten ein Musicking mit seinen sinnlichen, körperlich-leiblichen, ästhetischen, sozialen und materiellen Aspekten. Es wurde auf die Wünsche und die Werte der Beteiligten eingegangen. Ganz zu Beginn des Prozesses, aber auch ganz am Schluss, beim Feiern nach dem Konzert, fühlten sich die Chorsängerinnen und -sänger am wohlsten, denn hier erlebten sie eine gleichzeitige hohe Relevanz und Sinnlichkeit. Dies weist darauf hin, dass der soziale Aspekt des Musizierens und die Abwesenheit von hierarchischen Strukturen wesentlich zu einem gelingenden Musicking in Laienensembles beitragen.

Die größte Herausforderung im Chorlabor lag demgegenüber in der Notation des Musikstücks. Die Musickers in der Werkstatt wollten die Herausforderung möglichst gut meistern und waren damit beschäftigt, möglichst alles »richtig« zu machen, bekundeten aber große Mühe damit. Hier waren die Rollen zwischen Expertinnen und Experten sowie Amateurinnen und Amateuren sehr klar verteilt, und die Laienmusiker und -musikerinnen empfanden das Musikstück aufgrund der Notation als sehr verkopft – ein lustvolles, körperlich-leibliches Musicking war hier nicht möglich. Wenn auch aus anderen Gründen, so stellt im Chorlabor wie auch im von Christopher Small beschriebenen traditionellen Sinfoniekonzert die Partitur ein Medium dar, das die Beziehungen unter den Musickers erheblich bestimmt. Eine Notation ist Dreh- und Angelpunkt, ist Verbindungspunkt zwischen den Musickers, bietet aber nicht nur Orientierung, sondern löst auch Widerstände aus und offenbart Hierarchien. Die Notation als Medium des Übersetzens und Ermöglichens von Musicking ist gleichzeitig ein Medium, das eine Distanzierung bewirkt. Im Chorlabor war es möglich, darauf zu reagieren, die Komponisten und Komponistinnen in die Werkstatt einzuladen und gemeinsam auszuprobieren, was wie musikalisch realisiert werden konnte. Hier war es die aktive Beteiligung der Komponistinnen und Komponisten, die notwendig war, um ein Musicking zu ermöglichen. Partizipation und Dialog scheinen also entscheidend zu sein für die Gestaltung von Musikbeziehungen in einem Musicking Collective. Nun ist kulturelle Teilhabe kein neues Phänomen, sie erfährt jedoch im Verlauf der Professionalisierung des Musikwesens eine wachsende Aufmerksamkeit und Legitimierung.

Kulturelle Teilhabe als ergebnisoffener Prozess Bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts ist die Teilhabe der Bevölkerung am kulturellen Leben in der Schweiz ein zentrales Argument für den Bau von Casinos, vielfältig genutzten Kulturhäusern, in denen auch Konzerte stattfinden.¹⁶ Der Kreis der Adressierten vergrößert sich im Verlauf der Jahr-

¹⁶ Vgl. zum Beispiel *Stadt Casino Basel. Gesellschaft, Musik und Kultur*, hg. von Esther Keller und Sigfried Schibli, Basel 2020, S. 29–33.

hunderte: Im frühen 20. Jahrhundert werden Volkskonzerte sowie Vortragsreihen an der Volkshochschule veranstaltet; im Zuge von 1968er-Studentenbewegung und Bürgerinitiativen wird Teilhabe zu einer immer wichtigeren Forderung. Längst ist sie im Bereich der Kultur auch juristisch verankert: Artikel 27 der Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte erwähnt das Recht auf kulturelle Teilhabe.¹⁷

In der Schweiz bildet die kulturelle Teilhabe seit 2016 eine von drei strategischen Handlungsachsen der Kulturpolitik des Bundes. In einem vom Schweizerischen Bundesamt für Kultur herausgegebenen Handbuch wird kulturelle Teilhabe mit einer weiteren strategischen Handlungsachse der Kulturpolitik, dem gesellschaftlichen Zusammenhalt, legitimiert:

»Kulturelle Teilhabe stärkt das Zusammenleben und den Zusammenhalt in einer vielfältigen und individualisierten Gesellschaft. Deshalb sollen alle Menschen Zugang zum Kulturleben und zum kulturellen Erbe haben. Kulturelle Teilhabe findet vor Ort statt, in den Quartieren und Vereinen, in den Kulturhäusern und Sozialinstitutionen des Landes.«¹⁸

Aus diesen Beschreibungen geht hervor, dass von einem sehr weiten Verständnis von kultureller Teilhabe ausgegangen werden kann und damit ausschließlich positive Transferwirkungen verbunden werden. Allerdings geht mit einem weiten Kulturverständnis auch die Tatsache einher, dass alle Menschen bereits eine Kultur haben. Daher ist zu hinterfragen, wer warum an welcher Kultur teilhaben kann oder soll.¹⁹

Das Bundesamt für Kultur bezeichnet kulturelle Teilhabe als Schlüsselbegriff der kultur- und gesellschaftspolitischen Debatte und gibt zusätzlich zum Handbuch einen Leitfaden zur Förderung kultureller Teilhabe heraus, in dem folgende Typologie von Partizipationsformen zu finden ist: 1. Sich informieren. 2. Die eigene Meinung äußern. 3. Mitwirken und seine eigene Expertise einbringen. 4. Gezielt mitarbeiten und mitbestimmen. 5. Ko-kreieren und mitentscheiden. 6. Selbständig handeln und entscheiden.²⁰ Diese sechs Formen der Partizipation sind nicht aus der Perspektive von Kulturinstitutionen formuliert, sondern von den partizipierenden Menschen selbst, und sie gehen von einer freiwilligen, intrinsisch motivierten, neugierigen und offenen Haltung der Beteiligten aus. Partizipation, wie sie hier beschrieben wird, basiert auf einer Selbstän-

17 Art. 27 (1) der Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte lautet: »Jeder hat das Recht, am kulturellen Leben der Gemeinschaft frei teilzunehmen, sich an den Künsten zu erfreuen und am wissenschaftlichen Fortschritt und dessen Errungenschaften teilzuhaben.« Zit. nach <https://unric.org/de/allgemeine-erklaerung-menschenrechte/>.

18 Nationaler Kulturdialog: Kulturelle Teilhabe. Ein Handbuch, Zürich 2019, S. 5, <https://doi.org/10.33058/seismo.30727>.

19 Diesen Fragen kann im Rahmen des vorliegenden Beitrags nicht nachgegangen werden.

20 Nationaler Kulturdialog: Förderung kultureller Teilhabe. Ein Leitfaden für Förderstellen, [Bern] 2021, S. 11 f.; online unter www.news.admin.ch/news/message/attachments/68162.pdf.

digkeit und auf vorhandenen Expertisen und Ressourcen, die Menschen einsetzen, um verstärkt an Kultur teilzuhaben. Es geht also nicht darum, mit kultureller Teilhabe ein mögliches Defizit auszugleichen und Menschen zu einer bestimmten Kultur hinzuzuführen, sondern Menschen dazu zu befähigen, selbständig zu handeln und zu entscheiden. Dies hat Folgen:

»Teilhabeprozesse verlangen von Kulturschaffenden Offenheit für unerwartete Zugänge zu Kunst und Kultur. Was Kultur und kulturelle Vorhaben bedeuten, wo sie stattfinden und an wen sie sich richten: solche Fragen können neue Antworten finden, wenn alle Beteiligten zur Mitgestaltung von kulturellen Vorhaben eingeladen werden und selbst Einfluss auf das Verständnis und die Wahrnehmung von Kultur nehmen können.«²¹

Die alleinige Deutungsmacht muss also vonseiten der Kulturinstitutionen und Kulturschaffenden abgegeben werden – auch hier findet Partizipation statt und es wird von geteilter Deutungsmacht gesprochen. Außerdem hält das Bundesamt für Kultur fest, dass in Vermittlungsprojekten eine Ergebnisoffenheit vorhanden sein muss. Kulturelle Teilhabe ist ein Interaktionsprozess und braucht Raum für Unerwartetes. Hinter den positiv konnotierten Beschreibungen von Teilhabe verbergen sich jedoch Aushandlungsprozesse, mitunter auch Konfrontationen, Krisen und ein mögliches Scheitern von Vermittlungsprozessen. Angesichts von Gesuchen und Evaluationsprozessen, in denen eine erhoffte Wirkung kultureller Teilhabe beschrieben werden muss, erstaunt und stimmt es zuversichtlich, dass das Bundesamt für Kultur das Scheitern eines Teilhabeprozesses als Möglichkeit von Partizipation anerkennt und darin keinen Makel sieht. Teilhabeprozesse umfassen laut Bundesamt für Kultur folgende Merkmale:

- »Prozessorientierung: Alle am Prozess beteiligten [sic] gewinnen neue Erfahrungen und erweitern ihre Handlungsspielräume – auch wenn ein Projekt ›scheitert«.
- Ergebnisoffenheit: Produkte werden im fortlaufenden gemeinsamen Dialog entwickelt und können sich im Laufe des Prozesses verändern.
- Geteilte Entscheidungskompetenz: Kulturschaffende und die beteiligten Personen und Gruppen entscheiden gemeinsam.
- Bezug zum Lebensumfeld: Jeder Teilhabeprozess ist in das Lebensumfeld der beteiligten Personen und Gruppen eingebettet.
- Niederschwelligkeit: Ein leichter Zugang ist entscheidend, damit sich möglichst viele Menschen an einem Teilhabeprozess beteiligen können.
- Reflexivität: Teilhabeprozesse erlauben und erfordern ein Hinterfragen von Routinen, Werten und Hierarchien.
- Geteilte Deutungsmacht: Kulturschaffende teilen ihre Deutungsmacht mit den beteiligten Personen und Gruppen.«²²

21 Ebd., S. 12.

22 Ebd., S. 14.

Musicking Collective im Chorlabor Bezogen auf das Musicking Collective im Vermittlungsprojekt Chorlabor zeigen sich die Merkmale von Teilhabeprozessen folgendermaßen: In der Werkstatt des Chorlabors befanden sich alle Beteiligten außerhalb ihrer Komfortzone und erweiterten ihre Praktiken und Perspektiven. Eine Ergebnisoffenheit war nur bedingt möglich, denn die Notation der Kompositionen konnte zwar geändert werden, setzte jedoch vieles fest. Zusätzlich erzeugten die vier Abschlusskonzerte einen großen Leistungsdruck. Entscheidungen wurden nicht im Kollektiv getroffen, sondern vonseiten der professionellen Musikerinnen und Musiker, also der Komponistinnen und Komponisten beziehungsweise Chorleiterinnen und Chorleiter. Ein Bezug zum Lebensumfeld war gegeben, da das Projekt innerhalb bestehender Chorgemeinschaften stattfand, die Komposition einer Frage der Chorsängerinnen und -sänger nachging und Leo Dick seine Gestaltungsidee beim gemeinsamen Marmorieren einführte. Dennoch empfanden viele Chorsänger und -sängerinnen während der langen Probephase eine große Unsicherheit und Entfremdung. Während zunächst eine Niederschwelligkeit und ein Musicking ohne Voraussetzungen möglich war, stellte die Notation in der zweiten Projektphase eine hohe Barriere und Herausforderung dar. Reflexionsmöglichkeiten und ein Austausch wurden im Projekt von Anfang an eingeplant und zusätzlich situationsbedingt ermöglicht. In einem Podiums- und Publikumsgespräch, das von Radio SRF2 aufgezeichnet und ausgestrahlt wurde (was die Teilhabe eines erweiterten Publikums erlaubte), wurden weitere Fragen der Chöre an die Neue Musik gemeinsam diskutiert; im Konzert selbst stellte jeweils ein Chormitglied die der Komposition zugrunde liegende Frage vor und reflektierte über den Teilhabeprozess und die musikalische Antwort des Komponisten oder der Komponistin. Es waren also mehrere Meinungen vertreten, dennoch war mit der Konzeption des Projekts nach dem Motto »Amateure und Amateurinnen fragen, Experten und Expertinnen antworten« die Deutungsmacht der Komponisten und Komponistinnen bereits festgelegt.

Zusätzlich zu den geschilderten Merkmalen von Teilhabeprozessen zeigt Abbildung 1 das Spektrum Kultureller Teilhabe, was ermöglicht, konkreter auf verschiedene Formen der Partizipation einzugehen.

Zur Illustration werden die unterschiedlichen Beteiligungsformen jeweils am Beispiel des Chorlabors beschrieben und mit unterschiedlichen Spielweisen des Musickings in Verbindung gebracht.

1. Betrachten: Das Wahrnehmen entspricht einer traditionellen Konzertsituation. Die Profis musizieren, die Laiensängerinnen und -sänger hören zu. Der Beginn des Vermittlungsprojekts fand in einem solchen Setting statt.
2. Lernen: Vor und nach dem Konzert zu Projektbeginn wurden Informationen weitergegeben, was einer Lernsituation entspricht. Die Chorsänger und -sängerinnen

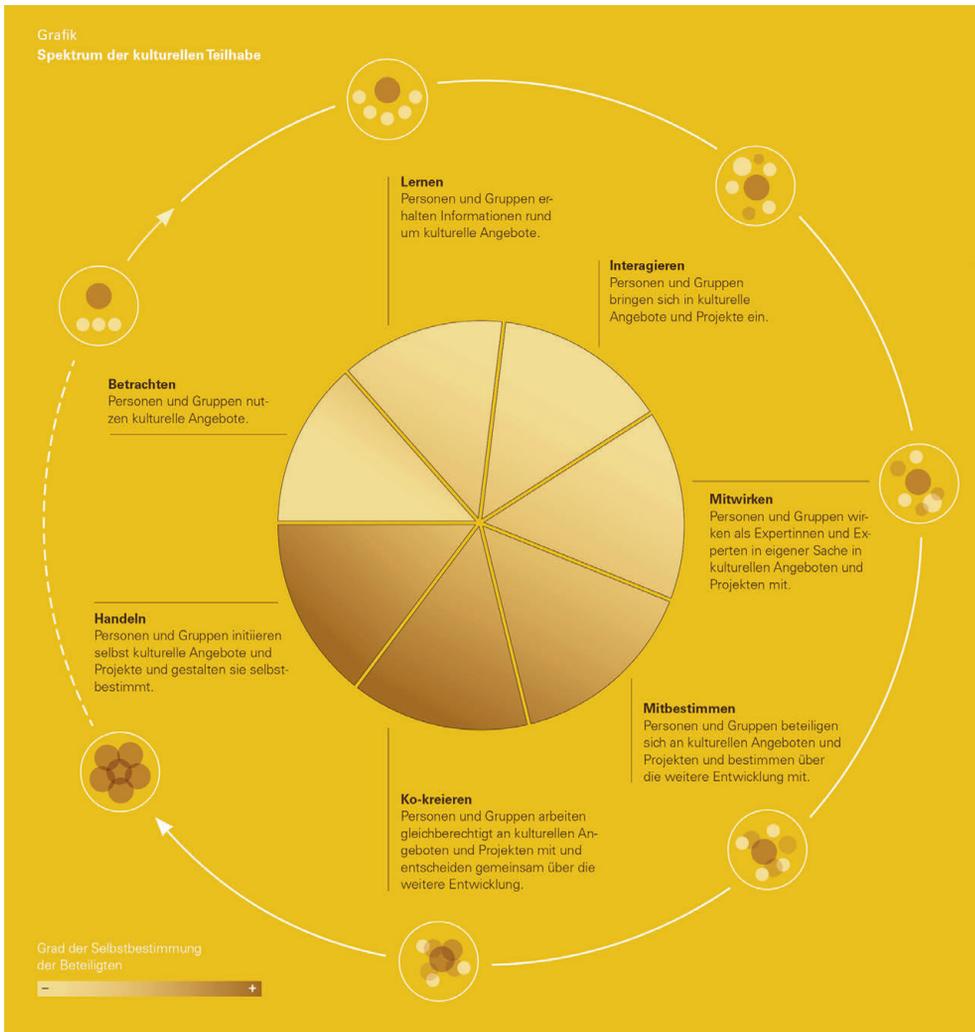


ABBILDUNG 1 Spektrum der kulturellen Teilhabe (Grafik: medialink – aus: Nationaler Kulturdialog: Förderung kultureller Teilhabe, [Bern] 2021, S. 13; abgedruckt mit freundlicher Genehmigung des Bundesamts für Kultur)

wurden vom Team des Gare du Nord persönlich begrüßt, erhielten Informationen zum Projekt und eine Beobachtungsfrage mit ins Konzert, die nach dem Konzert mit den Musikerinnen und Musikern diskutiert wurde.

3. **Interagieren:** Durch die Konzeption des Projekts, das anstelle von Erklärungen mit Fragen einen Impuls für eine künstlerische Auseinandersetzung und einen Dialog zwischen Expertinnen beziehungsweise Experten und Amateurinnen beziehungsweise Amateuren anregte, fand seit Beginn des Chorlabors eine Interaktion statt, zunächst im verbalen Dialog, später in den musikalischen Proben. Die gesammelten Fragen zu Neuer Musik waren zudem Ausgangspunkt für ein Publikumsgespräch

vor der Premiere und ließen somit auch Konzertbesucher und -besucherinnen interagieren.

4. Mitwirken: Als Chormitglieder wirkten die Sänger und Sängerinnen in ihrem eigenen Konzert mit und brachten mit ihrer Stimme ihre Expertise ein. Vermutlich würden die Sängerinnen und Sänger sich jedoch nicht als Expertinnen und Experten für Neue Musik bezeichnen und kamen sich hier eher fremdbestimmt vor. Als Mitwirkender ist eher der Instrumentalist zu bezeichnen, der den Chor musikalisch unterstützte. Seine Expertise wurde benötigt, gleichzeitig wurde er im Chor sehr herzlich aufgenommen. Dies führte zu einer hohen Relevanz und Motivation des Posaunisten und offenbarte die besonderen Qualitäten nicht-professioneller Musicking Collectives.
5. Mitbestimmen: In Chören ist die Mitbestimmung der Sängerinnen und Sänger strukturell geregelt. Meist tauscht sich ein Vorstand mit der Chorleitung über strategische und bisweilen auch inhaltliche Fragen aus. Musikalische Fragen hingegen obliegen der Dirigentin oder dem Dirigenten (und in unserem Fall dem Komponisten) und werden nicht mit den Sängerinnen und den Sängern geklärt. Die Möglichkeiten und Grenzen der Sängerinnen und Sänger werden jedoch in den Entscheidungen von Dirigent und Dirigentin beziehungsweise Komponist und Komponistin berücksichtigt. Indirekt bestimmen Laiensänger und -sängerinnen vermutlich stärker über die musikalischen Inhalte mit als Mitglieder eines professionellen Ensembles, von denen erwartet wird, dass sie jede Partitur umsetzen können. In unserem Fall existierte parallel zum sichtbaren Chorlabor in den Proben auch noch ein zusätzliches, unsichtbares Labor, in dem Chorleiter und Komponist die Möglichkeiten der Sänger und Sängerinnen besprachen und musikalische Änderungen diskutierten.
6. Ko-kreieren: Ein gemeinsames musikalisches Gestalten im Sinne eines gleichberechtigten kollaborativen Vorgehens sah das Konzept des Chorlabors nicht vor. Ein Musicking im Sinne eines Ko-Kreierens würde eine andere, offenere und kollaborative Form des Entscheidens, Musizierens und Komponierens erfordern.²³
7. Handeln: Die Chöre agierten nicht von einer eigenen Idee ausgehend, sondern bewarben sich auf eine Ausschreibung. Für eine Eigeninitiative müsste die Kulturförderung sich verändern, denn eine Gesuchstellung im Bereich der Kultur geht grundsätzlich von den Kulturschaffenden aus.

²³ Ein Beispiel für eine kollaborative Form des Komponierens für einen Chor ist Bernhard Königs Arbeit mit dem Experimentalchor »Alte Stimmen« in Köln, <http://archiv.schraege-musik.de/alte-stimmen>, worüber ein Dokumentarfilm gedreht wurde, vgl. den Trailer <https://youtu.be/8XWnvykj6I>.

Fazit Als Fazit kann festgehalten werden, dass unterschiedliche Formen der Teilhabe das Musicking und damit verbundene Beziehungsformen auf verschiedene Weise befördern. Eine kulturelle Teilhabe von Laienmusikerinnen und -musikern bewirkt ein dynamischeres und vielfältigeres Musicking und kann zu einer Annäherung an bestimmte musikalische Praktiken und Communities führen – gleichzeitig finden aber auch Prozesse der Distanzierung und Entfremdung statt. Dass auch in traditionellen Vorgehensweisen problematische Verhältnisse und Situationen entstehen, zeigt die Wirkung von Partituren und Notationen, die mitunter als Machtverhältnis oder als Hindernis wahrgenommen werden. Ergebnisoffene partizipative Prozesse, ein Akzeptieren und Reagieren auf Unvorhergesehenes sowie die Möglichkeit, einzugreifen und Veränderungen vorzunehmen, tragen jedoch dazu bei, ein vollständiges Scheitern abzuwenden und Krisen und Widerstände als normalen Teil eines künstlerischen Prozesses in einem Musicking Collective zu verstehen.

Johannes Werner

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

Einleitung Der Begriff »postdigital« kursiert seit mittlerweile 25 Jahren im Diskurs um Medientheorie, Kunst und Digitalität. »Face it – the Digital Revolution is over«,¹ deklarierte Nicholas Negroponte bereits 1998 im *Wired Magazine*.

Dabei kann mitnichten von einem abgeschlossenen Vorgang gesprochen werden. Das Präfix »post« beschreibt einen Zeitraum, dessen Beginn diskutiert wird und dessen Ende nicht absehbar ist. Es ist ein offener Prozess, zeitlich schwer einzugrenzen. Ein Prozess der Vertiefung, Vernetzung und Verzweigung, der sich weniger im Wandel eines Gegenstands manifestiert, sondern in der Perspektive darauf.

In den vergangenen Jahren haben sich viele Entwicklungen in dieser Betrachtung beschleunigt und vielerorts einen Kipppunkt überschritten – technisch, gesellschaftlich und kunstästhetisch. Netzkunst und ihre Nische der Kunstproduktion, »für die das Internet die grundlegende Bedingung, also Medium, Gegenstand und Material ist«,² hat den Weg in zahlreiche Arbeiten fast aller Disziplinen und Genres gefunden, in denen vermehrt Online-Medien als Material und Aufführungsraum genutzt werden.

Behandelt wird dabei ein Komplex, der auch auf politischer Bühne und in großen Medienhäusern aus den Randnotizen in den Mittelpunkt des Geschehens gerückt ist. Ob Machtverhältnisse im Plattformkapitalismus, die Medialität des Sozialen oder KI-basierte Medienproduktion wie ChatGPT und StableDiffusion: Auf breiter Ebene wird in Staat, Wirtschaft und Gesellschaft über Möglichkeiten, Risiken und Visionen diskutiert. Die dabei besprochenen Inhalte sind der Debatte schon medial inhärent; Diskussionsgegenstand sind Medien, Gesetzmäßigkeiten und Mechanismen, derer sich zugleich bedient wird.

In der poststrukturellen Anlage heutiger Öffentlichkeit ist diese Grenzüberschreitung kein Bruch, sondern Teil der Logik. Die Art und Weise der Debatte und ihre Austragungsorte verschwimmen mit dem Inhalt, funktionieren als *perpetuum mobile*, als selbsterfüllende Prophezeiung. Die Trennlinie zwischen Gegenstand und Betrachtung löst sich auf.

Fünfundzwanzig Jahre nach Begriffsfindung hat vieles von dem, was der postdigitalen Betrachtung zugeschrieben wird, einen zentralen Platz in der öffentlichen Aus-

¹ Nicholas Negroponte: Beyond Digital, in: *Wired Magazine* 6/12 (1998), S. 2.

² Matthias Weiß: Netzkunst. Ihre Systematisierung und Auslegung anhand von Einzelbeispielen, Weimar 2009, S. 54.

einandersetzung eingenommen, inhaltlich wie strukturell. Damit ist in der Mitte der Gesellschaft angekommen, was postdigitale Kunst als künstlerische Forschung praktiziert.

Der vorliegende Text wagt den Versuch einer Neuausrichtung der postdigitalen Perspektive in Musiktheater und Performance. Wo entstehen Nischen und Arbeitsfelder einer avantgardistisch motivierten Sparte, deren Themenfelder Mainstream geworden sind? Wie kann sie einen immer breiter und diverser geführten Diskurs, von dessen Inhalten sie unmittelbar betroffen ist, weiterhin prägen?

Im Folgenden werden Muster und Tendenzen gesucht, die im Zusammenhang mit der zunehmenden Überschneidung von Medien und Inhalten sowie der Verschmelzung von Produzenten- und Konsumententum stehen – Entwicklungen, die die Kunstproduktion zugleich demokratisieren und marginalisieren. Dieser Widerspruch wird anhand ausgewählter Arbeiten der letzten Jahre aus Musiktheater und angrenzenden Sparten definiert, die sich dezidiert mit einem im Wandel befindlichen Gemeinschaftsbegriff auseinandersetzen; zudem wird nach wiederkehrenden Mustern im Umgang damit gesucht.

Der Analyse wird die historische Chorfigur zugrunde gelegt – an die These geknüpft, in ihrer Gestalt kompositorische Reaktionen und Positionen lesbar machen und kategorisieren zu können. Im Kontext von postdigitaler Themensetzung um Körperlichkeit, Gemeinschaft und Individualisierung ist sie ein wandelbares Gefäß, das viele Fragestellungen zulässt. Zudem ist sie eine Figur, die mit ihren Konturen nicht nur Konstellationen von Bühnen-Kollektiv und -Individuum darstellt, sondern ebenso für den Konflikt des komponierenden Subjekts im oben genannten Spannungsfeld der Überschneidungen bemüht werden kann.

Die Analyse beginnt mit der Suche nach Chorfiguren in Alexander Schuberts Videoarbeit *Convergence* sowie in Anne Imhofs sozialen Skulpturen *Faust*, *Angst* und *Sex*. Aus den gewonnenen Erkenntnissen werden nachfolgend Theorien abgeleitet, die aktuelle Fragen der Musikproduktion betreffen, sowie Thesen und Ideen zu zukünftigem Musiktheaterschaffen entwickelt. Zuvor erfolgen kurze Eingrenzungen des postdigitalen Begriffs sowie der berücksichtigten Charakteristika der Chorfigur.

Postdigital – Begriff einer Blickachse Der Begriff »postdigital« ist unter der Annahme zu verstehen, die ersten großen, eruptiven Umwälzungen der Digitalisierung seien vollzogen. Die Welt ist mit einem Grundmaß an digitaler Infrastruktur und Ausstattung so weit versorgt, dass – bei aller weiteren rasanten Entwicklung – eine Realität unter digitalem Einfluss geschaffen ist. Dieser Einfluss ist keine Revolution mehr, sondern Kultur.

Es geht nicht um den Prozess der Verwerfungen, sondern um die Ko-Existenz von digitaler und analoger Welt voller Wechselwirkungen und Querverbindungen. Deren

Gleichzeitigkeit, Verflechtung bis hin zur völligen Verschmelzung ist Gegenstand der postdigitalen Betrachtung. Hito Steyerl drückt das bezüglich einer Videoarbeit des österreichischen Künstlers Oliver Laric, die sich mit den Abbildungen digitaler und analoger Realitäten im jeweils anderen Raum beschäftigt, folgendermaßen aus: »Image and world are in many cases just versions of each other.«³ Nicht das Auftauchen der Technologie ist neu, sondern das Verschwinden ihrer Sichtbarkeit.

Postdigitale Kunst bezieht darin eine Gegenposition zum Blickwinkel der digitalen Revolution. Digitalisierung als Prozess der Verlagerung körperlicher Formen ins Digitale wird nicht mehr als einseitige Entwicklung verstanden, an deren Ende das Verschwinden körperlich-materieller Begriffe steht. In einer Gegenwart der Ko-Existenz wird der Digitalität eben die Materialität zur Seite gestellt, für deren Verdrängung sie im Prozess der Digitalisierung steht.

So sehr in diesem Prozess nach Repräsentationsformen, möglichst lebensetzten Übersetzungen körperlich-leiblicher Sachverhalte in ihre digitale Darstellung gesucht wurde, so sehr sind nahezu alle körperlich-räumlichen Lebensbereiche von digitalen Strukturen durchzogen. Dabei wird auf der einen Seite mit einem Höchstmaß an Natürlichkeit in Optik, Haptik und physikalischem Verhalten gearbeitet. Zugleich sind Strukturen, Ästhetik und Verhaltensweisen im Digitalen in körperliche und materielle Erscheinungsformen übergegangen: Die digitale Aufbereitung hat längst ihre Feedback-Schleifen im analogen Raum gezogen. Und im Kontext von »Internet of Things« schließt sich der Kreis, wo an fließenden Übergängen zwischen »stofflichen Artikulationen und digitalen Repräsentationen«⁴ gearbeitet wird und reale Physis als Ausgangspunkt für verschiedene Aggregatzustände von Materialität unverzichtbar ist.

Postdigital bedeutet, diese Verflechtung als Realität anzunehmen. Im Fokus steht also nicht das Auftauchen einer technischen Innovation, sondern der Umgang damit. Es geht nicht um technische Machbarkeitsstudien im Sinne eines Neofuturismus, sondern darum, Zusammenhänge sichtbar zu machen, und um die Möglichkeit, diese Wirklichkeit mitzugestalten, Entwicklungen zur Diskussion zu stellen und entstandene Strukturen für die eigenen Anliegen zu nutzen.

Idealisiert ausgedrückt, sucht postdigitale Kunst nach Mitsprache und Handlungsspielräumen und spürt den verdrängten Demokratisierungsversprechen des World Wide Web nach. Die zentralen Mittel dieses Wirkens lassen sich in drei Handlungsfelder fassen:

- 3 Hito Steyerl: Too Much World. Is the Internet Dead?, in: *e-flux journal* 49 (2013), S. 6.
- 4 Kristin Klein/Willy Noll: Postdigital Landscapes. Vorwort, in: *Postdigital Landscapes. Kunst und Medienbildung in der digital vernetzten Welt*, hg. von Kristin Klein und Willy Noll, [online] 2019 (Zeitschrift Kunst Medien Bildung), <http://zkmb.de/sammlung/postdigital-landscapes>, S. 8–14, hier S. 11.

- reflektierende und kommentierende Aktion;
- die Erschaffung von Situationen und Welten, in denen ein subjektives Narrativ beispielsweise von Gemeinschaft und Selbstverwirklichung entwickelt werden kann;
- die Entwicklung von Visionen als Alternative zum der Tech-Branche entgegengebrachten Gehorsam und zu Monopolen in Infrastruktur und Gestaltung.

Chor Häufig behandelte Themenfelder postdigitaler Kunst formieren sich um den Konflikt zwischen Individuum und Kollektiv im Kontext von Netzwerken. Die Chorfigur ist allein aufgrund ihrer theatergeschichtlichen Rolle als Werkzeug zur Analyse dieses Konflikts prädestiniert. Sie dient in den folgenden Analysen aber nicht nur der Einordnung und Kategorisierung der Binnenlogik eines Stücks, sondern soll als Projektionsfläche auch Werk, Autor beziehungsweise Autorin und Publikum zueinander in Bezug setzen.

Die postdigitalen Handlungsfelder des Kommentierens, der Herstellung von Situationen und der Vision sind chorische Aufgaben im originären Sinn. Zugleich sind sie – wie eingangs beschrieben – zu weit verbreiteten Betätigungsfeldern einer großen Öffentlichkeit im Diskurs um Digitalität geworden, einer Öffentlichkeit, die denselben Bedingungen und Mechanismen des aufmerksamkeitsökonomischen Wettbewerbs unterliegt, die sie thematisiert: Sichtbarkeit, Individualisierung, Subjektivierung, Vereinzlung, Filterblasen, Identitätspolitik.

Der Konflikt ist oft nicht nur innerhalb eines Stücks inhaltlicher Schwerpunkt, sondern wird im Zuge von Subjektivierungsbestrebungen zwischen postdigitalem Werk und Autor oder Autorin real ausgetragen. Diese sind vom Ringen um Sichtbarkeit selbst betroffen und befinden sich – den oben beschriebenen Bedingungen einer heutigen Öffentlichkeit folgend, in einem Existenzkampf des Individuums, während zusätzlich durch die Omnipräsenz der Themensetzung und durch den universellen Zugriff auf die Debatte auch die Diskurshoheit zur Disposition steht. Die Konstellation von Chor und Protagonist lässt sich also auf viele Ebenen übertragen.

Folgende Zuschreibungen und Charakteristika des antiken Chors und seiner späteren Transformationen sind für die Analyse zentral.⁵ Der Chor:

- ist eine homogene Gruppe;
- ist dem Protagonisten das Gegenüber, von dem es sich abzugrenzen gilt;
- stellt mit seiner Präsenz eine Öffentlichkeit, die Aufführungssituation her;

5 Im folgenden Abschnitt zur Historie des Chors beziehe ich mich auf Ulrike Haß: *Kraftfeld Chor. Aischylos Sophokles Kleist Beckett Jelinek*, Berlin 2020; Maria Kuberg: *Chor und Theorie. Zeitgenössische Theater Texte von Heiner Müller bis René Pollesch*, Konstanz 2021; Linn Settini: *Plädoyer für das Tragische. Chor- und Weiblichkeitsfiguren bei Einar Schleef*, Bielefeld 2019.

- positioniert sich im Verhältnis zur subjektiven Entwicklung des Protagonisten überwiegend beobachtend, kommentierend und reflektierend;
- leistet Rezeptions- und Interpretationshilfe fürs Publikum, ist vermittelnde Instanz durch zeitliche oder historische Einordnungen;
- steht als Dialogpartner zwischen Protagonist und Publikum.

Zur Beziehung Chor und Protagonist ist des Weiteren zu beachten:

- Der Protagonist tritt aus dem Chor hervor.
- Im Riss, dem Bruch, begründen sich Trennungs- und Bindeenergien.
- Der Chor ist die Herkunft des Protagonisten. Trotz aller Abspaltungsbewegung wird das Individuum bereits in seinem Hervortreten und seiner Etablierung als nicht-genuine Figur gelesen. Es bleibt ein Gattungswesen, hervorgetreten aus dem Chor, eine Summe seiner Vielfachen.
- Durch gleichzeitig individuelle und kollektive Herkunft herrschen rhizomgleiche Verflechtungen aus genealogischen Quer- und Vertikalverbindungen, entgegen Stammbaumhierarchien und Identitätstheorie.
- In der griechischen Tragödie drängt die Abspaltung weiterer Protagonisten und ihre Emanzipierung als Individuen den Chor immer weiter zurück, bis er selbst um seine Existenzberechtigung ringt: Gegenüber der wachsenden Anzahl von Individuen verliert der Chor als Verhandlungsraum gesellschaftlicher und subjektiver Fragen an Relevanz.

Nach seinem Verschwinden im abendländischen Theater erlebt der Chor viele Comebacks in verschiedenen Erscheinungsformen, sei es in mittelalterlichen Fastnachtsspielen, in der Weimarer Klassik, in Brechts dramatischem Theater oder in den Propagandspielen der faschistischen und kommunistischen Massenbewegungen des 20. Jahrhunderts.

Die für diese Untersuchung wichtigste Wiederbelebung der Chorfigur geschieht im postdramatischen Theater, da die zu identifizierenden postdigitalen Chöre in unmittelbarem Zusammenhang zum Gemeinschaftsbild bei Elfriede Jelinek, Einar Schleef oder René Pollesch stehen.

Viele Eigenschaften von postdigitalen Strömungen entsprechen den Konzepten des postdramatischen Theaters, sind Weiterentwicklungen, Ausdifferenzierungen – oder Umkehrungen.

Spurensuche in *Convergence* von Alexander Schubert *Convergence* ist ein Stück über Künstliche Intelligenz zur Reproduktion menschlicher Charakterzüge. In der rund 35-minütigen Bühnenarbeit für fünf Instrumentalisten und Instrumentalistinnen, Kamera und

Video wird die Technologie anhand von Bild-KI und Gesichtserkennung sowohl thematisiert als auch kompositorisch genutzt und dargestellt. Schuberts Multimediakomposition wird hier besprochen, da sie sehr greifbar einen Trend im künstlerischen Umgang mit KI veranschaulicht.

Künstliche Intelligenz wird in vielen Arbeiten nicht als Technologie genutzt, sondern als Entität gezeigt. Sie nimmt eine erzählende oder kommentierende Funktion an und wird oft sogar zur dramatischen Figur. In ihr vereinen sich chorische Elemente und das handelnde Subjekt, neben dem menschliche Protagonisten um ihren Platz ringen.

In *Convergence* werden individuelle Ausdrucksformen der Performenden wie Bewegungen, Gesten, Gesichtsausdrücke, Sprechen, Lachen oder Schreien aufgezeichnet und in ein KI-System eingespeist, das aus den gewonnenen Datensätzen neue Entitäten nach dem Vorbild der Eingaben generiert. In der Begegnung mit dem Computersystem treten die fünf Solistinnen und Solisten als einzelne Individuen auf, die durch die Ausstellung ihrer Persönlichkeitsmerkmale in Körperlichkeit und Handlung klare Identitätszuweisungen erfahren. Ihnen gegenübergestellt ist eine Instanz, die in ihrem Auftritt nicht eindeutig zu lokalisieren ist. Sie ist es jedoch, die den Raum schafft, in dem die Protagonistinnen und Protagonisten sich bewegen. Sie ist kein Subjekt, sondern ein System, eine Masse von Daten oder Datenströmen. Eine Intelligenz, die Ereignisse miteinander vergleicht, Unterschiede und Gemeinsamkeiten analysiert und daraus Zugehörigkeiten oder Identitäten ableitet.

Auf der Suche nach Messbarkeit lässt sich die Chorfigur als historische Schablone hinzuziehen.

Zunächst stellt sich die Frage nach ihrer Herkunft und Zusammensetzung: In *Convergence* ist die Sammlung an Ausdrucksformen, die die KI aus den Daten der Performenden gewinnt, mit dem Sammelbecken Chor zu vergleichen. Als Gesichtserkennungs-KI speist sich ihr Erscheinungsbild aus der Summe der Datensätze von Millionen Gesichtern. Ebenso ist ihre Stimme aus den Charakteristika von Millionen von menschlichen Stimmen gewonnen. Auditiv und visuell versammelt die KI hier also etwas, was durchaus als Polis – oder als Nachruf auf die Polis – gesehen werden kann und daher ein chorisches Repräsentationsmuster darstellt: Die Vereinigung einer Gemeinschaft unter dem Dach einer Figur.

Ihre Rolle und Funktion ist aufgrund ihrer Zusammensetzung vielschichtig: Sie verfügt über ein übergeordnetes Wissen, hat Zugang zu Informationen und Mitteln. Algorithmen, die längst nicht mehr reines Werkzeug sind, sondern als Schlüsseltechnologie über Inhalte entscheiden, übernehmen eine gestaltende Rolle und kommunizieren mittels Stimmen aus Text-to-Speech-KIs. Die Entität KI handelt also mit den Möglichkeiten ihrer Technologie, stellt sich mittels Bildgenerierungsprogramm

dar und teilt sich durch synthetische Stimmen mit. Sie bringt damit alle Voraussetzungen, um als dramatische Figur zu funktionieren. Zugleich hat sie einen maßgeblichen Anteil an der Produktion des Stücks und setzt den Rahmen der Aufführungssituation.

Vom antiken Chor unterscheidet sie, dass sie einer eigenen Agenda folgt und mit ihrem Eingriff die Geschehnisse entscheidend lenkt, während die Individuen wiederum lediglich reagieren: Selbst archaische Ausdrücke von Emotionen wie etwa Schreien sind von der übergeordneten Instanz eingefordert. Die einzigen Momente individuellen Ausdrucks aus innerer Motivation sind im Spiel der eigenen Instrumente erkennbar. Hier ist der Umgang mit dem Instrument weniger unmittelbar als die eigene Mimik oder Gestik, das Instrument fungiert als theatraler zweiter Körper, der im Falle von hochspezialisierten Instrumentalistinnen und Instrumentalisten eine besonders komplexe und individuelle Behandlung erfährt. Allerdings werden auch diese Momente präzise von der Maschine dirigiert.

Die Instanz, der ich das Chorische zuschreibe, manipuliert also zunehmend die Protagonistinnen und Protagonisten, während diese zwar äußerlich als Individuen erlebbar bleiben, aber nicht mehr entsprechend handeln.

In *Convergence* zeigen sich die bereits beschriebenen Auflösungserscheinungen der Trennlinien zwischen Herstellung, Produkt und Konsum in Social Media. Die zunehmende Schnittmenge dieses Produktionsdreiecks ist keine Annäherung, sondern ein Übereinanderschichten von gleichzeitigen Ebenen, auf denen unabhängig voneinander gehandelt werden kann, von ein und derselben Figur. In diesen undefinierten Raum tritt κ als ordnende (und handelnde) Größe hinzu.

Durch die Gleichzeitigkeit der Produktionsebenen sind die Konflikte von Individuum und Kollektiv im Postdigitalen, anders als in den postdramatischen chorischen Sprachflächen bei Jelinek und Schleaf, nicht mehr nach außen gerichtet, sondern nach innen.

Der postdigitale Gemeinschaftsbegriff kann nicht mehr im Identitätskonflikt zweier Gattungswesen und deren Abspaltungsenergien gelesen werden. Die Abspaltung, der Riss, verläuft durch ein einzelnes Wesen. Es ist der nach innen gekehrte Konflikt, die Frage nach dem Moment. Die Spaltung geschieht auf zeitlicher Ebene: Wann handelt das Wesen im Namen welcher Identität? Wann ist es Individuum, wann Gruppenwesen, und wenn ein Solches, von welcher der vielen Gruppen, denen es angehört?

Da sich die Gruppe nicht aus Subjekten konstituiert, sondern eine Sammlung von Verhaltensweisen ist, deren Gemeinschaft durch die ordnende Instanz der Algorithmen hergestellt wird, ist sie per se undefiniert. Dies wiederum hat Auswirkungen auf die – sehr ambivalente – Haltung des Individuums gegenüber der Gruppe: Individuelle Ausdrücke emotionaler Zustände, der Klang der Stimme, die Art sich zu bewegen, sind

starke körperliche Ausprägungen der eigenen Persönlichkeit. Allein an der Art zu gehen lassen sich Personen identifizieren oder ihr Gemütszustand mittels künstlicher Intelligenz statistisch erfassen. All diese Informationen klassifiziert in ein System einzuspeisen, das nicht nur rezipieren, sondern auch produzieren kann, bedeutet nicht nur, sich lesbar zu machen. Man stellt das Ich seiner Reproduktion zur Verfügung.

Vor diesen Konsequenzen liest sich – trotz aller Fremdsteuerung – der Akt des Präsentierens als Moment ultimativer Individualisierung, als Höhepunkt des Ichs. Nicht mehr als komplexe Figur, sondern in seine Bestandteile zerlegt, wird ausgestellt: So lache ich, so weine ich. Dies ist mein Schrei. Meine Stimme kann so, so und so klingen.

Danach kann nichts mehr kommen, es ist alles gezeigt. Das »Ich« endet am Höhepunkt seiner Kartografierung, findet dort seine Grenze und verschwindet, dank Sampling und Synthese, in der reproduzierenden Masse.

Der Chor ist hierbei ein Produkt der Protagonisten. Nicht sie sind aus ihm hervorgetreten, sondern sie haben ihn geschaffen und schicken sich an, in ihn einzutreten. Hipokrités ist die vorausgesetzte Gestalt, die sich im Profilierungskampf in der Masse der bereits zu Ende Individualisierten auflöst. Die der Abtragung ihrer Individualität zustimmt, sich hineingibt in das Sammelbecken, von dem sie nach und nach übernommen wird. Der Chor ist Zielort der Protagonisten und gleichzeitig aus ihnen hervorgegangen.

Anne Imhof: Gruppenbildung im Performativen und in der Raumgestaltung Anne Imhof folgt in ihrer Arbeit einem gänzlich anderen Ansatz als Alexander Schubert. Imhof arbeitet wenig mit digitaler Technologie im Sinne einer digitalen Multimediaproduktion. Zwar sind ihre Arbeiten multimedial, ein Großteil ihrer Präsentationsformen spielt sich jedoch im Analogen ab. Imhof ist Teil der vorliegenden Untersuchung, weil sie mit analogen Mitteln das Individuum und seinen Körper in einer durch und durch von digitalen Strukturen durchzogenen Umgebung exponiert.

Ihre Ausstellungen und Performances beinhalten Tanz, Musik, Video, Installation, Malerei, Skulptur und Fotografie. Sie gestaltet meist groß angelegte Ausstellungsräume, die sie – überwiegend mittels Klang, Körper und Elementen aus dem physischen Theater – mit einer Gruppe von Performenden bespielt.

»Den Bio-Techno-Körpern ist ihre mediale Vermittlung bereits inhärent. [...] So scheinen sie sich permanent in konsumierbare Bilder zu verwandeln; sie wollen zum Bild werden, zur digitalen Ware. In einer hochgradig von Medialität gekennzeichneten Zeit bilden Bilder unsere Realität nicht nur ab, sondern stellen sie her.«⁶

6 Susanne Pfeffer: Im solipsistischen Chor, in: Anne Imhof – Faust, hg. von Susanne Pfeffer, Köln 2017, S. 9–11, hier S. 10.

John L. Austins vielzitierte Theorie vom Sprechakt, der Wirklichkeit herstellt, ist im Zeitgeschehen um Fake News und Hatespeech allgegenwärtig⁷ – auch im handlungsstiftenden Bildakt, der nach Horst Bredekamp ebenfalls Wirklichkeit herstellt: etwa bei Körperbildern, die in Social Media Verbreitung erfahren und vermehrt Einfluss auf das reale Körperbild nehmen.⁸ Im Wissen um ihre Medialität werden diese Bilder hergestellt und wieder in die Verwertungsmaschinerie der Netzwerke eingespeist.

Imhofs Arbeiten beschreiben immer wieder eine Generation junger Erwachsener, die sich – umgeben von Leistungsdruck, Glamour, Hedonismus, Nihilismus, von omnipräsentem Sex, Ruhm und Reichweite – in einem multipolaren Raum bewegen. Einem Raum von gähnender Leere, einem gigantischen Verwirklichungsraum, umringt von endlos aufgetürmten Erfüllungsmöglichkeiten. Sie produzieren unablässig Bilder. Sie bespielen gekonnt die Klaviatur der Selbstvermarktung, der Vollverwertung von Körper und Persönlichkeit in der digitalen Aufmerksamkeitsökonomie. Und zeigen sich dabei in Momenten von Coolness und großer Verletzlichkeit als Teil einer Gemeinschaft und doch ohne Zugehörigkeit.

Für Imhof sind dies »Zwischenmoment[e] eines Zustands zwischen Sein und Werden. Die Figur ist in ihrem Geschlecht dazwischen, ist in ihrem Ausdruck dazwischen.«⁹ Zwischenmomente, aus denen sie transmediale und transtemporale Anordnungen schafft, Momente voller Erwartungshaltungen. Ihr Blick richtet sich für dieses postdigitale Dazwischen insbesondere auf den Raum zwischen Gemeinschaft und Vereinzelung einer Generation, die sich der heutigen Medialität vollständig hingibt.

In diesem Zwischenraum lässt sich die Chorfigur wieder als Modell hinzuziehen, um Beobachtungen zu kategorisieren: Nach äußerlichen Merkmalen geben Imhofs Figuren eine breite Diversität in Geschlecht, ethnischem Hintergrund und Codes zur Zugehörigkeit verschiedener Subkulturen zu erkennen. Sie können als Querschnitt einer urbanen Jugend jeder westlichen Großstadt oder als kosmopolitische Summe einer Generation gelesen werden. Wie im Chor der Bürger der Polis nehmen sie keine neue Identität an, sondern erweitern die eigene um die Identität der Gruppe.

Diese Gruppe bildet die Grundlage für alle Einzelaktionen, lässt Individuen hervortreten, die solistisch agieren. Während dieser Vorgänge erfüllt die Gruppe zwei Aufgaben. Sie steht zum einen dem Protagonisten als Diskurspartnerin gegenüber, als Masse,

7 Vgl. John Langshaw Austin: *Zur Theorie der Sprechakte* (How to do Things with Words), dt. bearb. von Eike von Savigny, Stuttgart 2002.

8 Vgl. Horst Bredekamp: *Theorie des Bildakts*, Frankfurt a. M. 2021.

9 Anne Imhof im Gespräch mit Anna-Catharina Gebbers; Staatliche Museen zu Berlin: Volkswagen ART4ALL Online Edition | Gespräch mit der Künstlerin Anne Imhof [Video], 3. September 2020, <https://youtu.be/si6qGCUgoUo> ab 13:35 (letzter Zugriff auf alle Weblinks in diesem Artikel am 25. November 2023).

an der er sich abarbeiten kann. Zum anderen bildet sie sein erstes Publikum, schafft in ihrer Aufmerksamkeit, sei es durch Arenabildungen oder durch Geleit des Publikums, eine erste Öffentlichkeit, der sich die weiteren Zuschauenden anschließen können.

Die performativen Skulpturen aus menschlichen Körpern folgen repetitiven Abläufen, sind ein sich ständig transformierender Organismus. Als Gruppe haben die Performenden dadurch Momente des uniformen Handelns, in denen sie gemeinsame Haltungen einnehmen. In diesen Momenten gewinnt die Gruppe automatisch an Kontur, zeigt innere Bindungskräfte und ein klares Abgrenzen nach außen.

Diese Bindungskräfte haben allerdings eine gewisse Ambivalenz, die in der Rezeption von Imhofs Arbeiten essenziell ist. Die Performer und Performerinnen sind äußerlich als Gruppe erkennbar. Ihr Umgang miteinander wirkt achtsam, mitunter zärtlich und vertraut. Dennoch vermittelt sich dem Betrachter zu keinem Zeitpunkt der Eindruck, sie würden komplett in der Gruppe aufgehen – ihre Blicke bleiben neutral, Gesichtsausdrücke suggerieren eine emotionale Distanz.

Eher ist die Gruppe eine Schicksalsgemeinschaft, der man sich nicht entziehen kann, der man ausgeliefert und auf die man angewiesen ist, um überhaupt bestehen zu können. Die Gruppe ist ein Vehikel zur Selbstbehauptung, die individuelle Autonomie muss unbedingt gewahrt werden. So entsteht der Eindruck eines Abhängigkeitsverhältnisses, in dem starke Bindungen und Abgrenzungen sich gegenseitig verstärken, in dem Nähe, Zärtlichkeit und Intimität existenziell sind, aber niemals die Stoßstangen zur Wahrung des Egos überwinden können. Ein seltsames Gemenge von Ko-Existenz und Individualismus, gleichsam starr und nervös.

Im Bezug zur Aufführungssituation und dem Publikum spielt Imhof mit verschiedenen Ebenen von Öffentlichkeit: Ein wiederkehrendes Mittel ist die oben erwähnte Arenabildung durch die Gruppe um einen Protagonisten. So führt der Protagonist seine Aktionen primär für die performende Gruppe – den Chor – aus, der ihm die Öffentlichkeit verschafft. Dadurch entsteht eine Unterteilung in ein erstes und zweites Publikum. Für die eigentlich Zuschauenden ermöglicht sich der Blick von außen auf ein Szenario von Darstellung und Öffentlichkeit, in dem sowohl Protagonisten als auch ein eingeweihter Kreis von Betrachtenden zum Objekt werden können.

Das Publikum ist in Imhofs Raum- und Performancekonzepten aber nicht nur beobachtende Instanz. Neben seiner Mitgestaltung in Raumaufteilung und Fokussierung ist es ein verlängerter Arm in die zahlreichen Mobiltelefone und Social-Media-Profile der Besucherinnen und Besucher und deren gesamtem Umfeld. Es ist die Intention der Arbeit, dass die Ästhetik, in der eine Generation, umgeben von Vermarktungsstrukturen und Aufmerksamkeitslogik, beschrieben wird, das Werk auch nach außen als Produkt repräsentierbar und monetarisierbar macht. Die Eigenschaften des Chors als Multiplikator und Rezeptionshilfe werden hier auch auf das Publikum übertragen. Wenn

oben von erstem und zweitem Publikum die Rede ist, könnte man auch von erstem und zweitem Chor sprechen. Die Zuschauenden im Raum werden zu diesem zweiten Chor, der den Raum öffnet für eine weitere Öffentlichkeit, ihr eine bestimmte Lesart zur Verfügung stellt, aktiv Inhalte und Ästhetik filtert und gestaltet. Eine Öffentlichkeit, die dann wiederum als dritter Chor funktioniert – in der Schneeballlogik sozialer Netzwerke eine endlose Fortschreibung.

Werk, Welt und Wertschöpfung: Chor der Protagonisten? In Arbeiten wie jenen von Imhof und Schubert werden inhaltliche Kernbereiche dessen verhandelt, was durch die postdigitale Brille betrachtet in den vergangenen Jahren relevant war. Dabei passiert die inhaltliche Auseinandersetzung und Illustration in der Komposition und Raumgestaltung. Die entwickelten Figuren existieren innerhalb des Stücks. Mit den zuletzt beschriebenen Anordnungen von Werk und Publikum und der Bezugnahme und Propriozeption des Stücks in seiner Umwelt schlägt Imhof eine Richtung ein, die dieser Text im weiteren Verlauf fortzusetzen versucht: Die Komplexität des Postdigitalen bedingt, dass die Betrachtung eines Stücks sich nicht auf dessen Inneres beschränken kann. In Zeiten verschärfter Aufmerksamkeitsökonomie und Subjektivierung zeichnen die Konfliktlinien im Dreieck Werk, Autor beziehungsweise Autorin und Publikum ein Innen und Außen, das auf verschiedenen Ebenen unterschiedliche Allianzen bildet.

Im Folgenden werden dementsprechende Konstellationen skizziert, in denen sich kompositorische Arbeit wiederfinden kann. Die dazu beleuchteten Produktions- und Aufführungssituationen beziehen sich auf die Realität von Plattformen, Prosumer-Komplex, permanenter Öffentlichkeit, KI und Schöpfungshöhe. Aufbauend auf den vorangegangenen Analysen wird nach Formen des Chorischen gesucht, um Innen und Außen in Bezug zueinander zu setzen. Ausgangspunkt ist die Fragestellung: Wie reagieren Musik und Theater auf die Verstetigung der digitalen Revolution? Und unter welchen Bedingungen haben sich Werk und Autorschaft zu positionieren in diesem Konglomerat aus Vorgängen und Nachwirkungen, das verschiedene Zustände von Öffentlichkeit auf vielen Ebenen herstellt?

Ich beginne mit einer kurzen Erörterung, warum die gesellschaftspolitische und kunstpraktische Auseinandersetzung mit Digitalisierung – verglichen mit vorherigen Innovationen – so komplex und ambivalent ist: Technische Umwälzungen werden immer von Kontroversen begleitet. Die Innovation tritt auf, ihre Entwicklung liegt in den Händen weniger, spezialisierter Akteure. Die Innovation wird dominant, verbreitet sich, wird massentauglich. Die Politik muss nun das Rechtssystem auf die Innovation anpassen und ihre Zugänglichkeit gewährleisten. Die Gesellschaft muss verantwortliches Handeln im Umgang mit der Innovation lernen. Geltende Konventionen müssen angepasst, kulturelle Errungenschaften gegebenenfalls überdacht oder geschützt werden.

Es wurden schon viele solcher Prozesse durchlebt, mit nahezu jeder bahnbrechenden Technologie. Was unterscheidet die jetzige Umwälzung von den früheren?

Da ist zum einen die Diskrepanz zwischen Vision und Realität: Digitalisierung und World Wide Web kamen von Beginn an mit dem Versprechen der Demokratisierung, der Vernetzung und des Zusammenrückens der Welt. Mittlerweile hat der Plattformkapitalismus auf wirtschaftlicher Ebene Monopole geschaffen, auf staatlicher Ebene Kontrolle und Autokratie gestärkt und auf der sozialen Extremismus und Gewalt gefördert.

Ein weiterer Unterschied ist, dass die Innovation nicht nur einen Teilbereich erfasst, wie etwa die Mobilität, sondern in nahezu jeden Lebensbereich aller Menschen eingedrungen ist: Digitalität bedeutet vor allem eine Struktur der Vernetzung, deren Fortschritt sich – wenn das grobe Netz einmal gelegt ist – vor allem in immer engmaschigeren Auslegungen und Ausdifferenzierungen zeigt. Eine Struktur, die über kurz oder lang in jede Form von Produktion, Kommunikation oder Information hineinragt. Postdigitale Kunst bringt also nicht nur die große Dringlichkeit, Möglichkeiten der Mitsprache herbeizuführen und Gestaltung in die Hand zu nehmen. Sie kann sich zugleich über eine schier unendliche Bandbreite von Aspekten und Perspektiven erstrecken und bietet damit ein riesiges Experimentierfeld, ist frei von Eingrenzung auf bestimmte Medien und Formate. Die Idee des Begriffs »Postdigitalität« konsequent zu Ende gedacht, wird über kurz oder lang jegliche Gegenwartskunst postdigital sein, da nichts mehr frei von Einflüssen des Digitalen produzierbar, aufführbar oder rezipierbar sein wird. Dies führt zwar auch zu einer Problematik des Begriffs, verdeutlicht aber zunächst vor allem die Dringlichkeit und Betroffenheit.

Musiktheater ist von diesem Wandel so umfassend betroffen wie von keinem vorherigen, da ihm nahezu all seine Medien unterliegen. Damit verändern sich Produktions- und Aufführungsformate – und mit ihnen auch die Struktur der Institutionen. Durch die Demokratisierung der Produktionsmittel gerät das Selbstverständnis von Institutionen als alleinigen Produktions- oder Ausbildungsorten ins Wanken. Das System der Plattformen lässt das Verhältnis von wenigen Produzierenden zu vielen Konsumierenden kippen. Nahezu jeder Mensch produziert Content. Die früher Wenigen vorbehaltene Genieästhetik wird heute von allen beansprucht und lässt innerhalb der Produktion, neben der Zugänglichkeit von Produktionsmitteln und Material, auch die Arbeitsstrukturen transformieren.

In dieser direkten Betroffenheit liegen viele der bereits erwähnten Herausforderungen und Möglichkeiten postdigitaler Kunst. Besonders hervorzuheben ist der Prosumer-Komplex, aus dessen Konstrukt im Folgenden Rückschlüsse auf Produktion und Rezeption gezogen werden.

Prosumption und institutionelle Expertise Im Web 1.0, auch als »web of human-readable documents«¹⁰ oder »read-only-web«¹¹ bezeichnet, existierte eine klare Unterteilung in Webseiten als Bühnen und User als Publikum. Eine kleine Anzahl von Anbietern gestaltete Inhalte für eine große Anzahl von Konsumentinnen und Konsumenten. Angeboten wurde von den Betreibern festgelegter Inhalt, konsumiert und weiterverbreitet von einem Chor aus Userinnen und Usern.

Dies änderte sich mit dem Aufkommen sozialer und kommerzieller Plattformen und dem damit verbundenen interaktiven und kollaborativen Zugriff auf Inhalte.¹² Erste reine Webkünstler und -künstlerinnen traten hervor, YouTube-Hits feierten globale Erfolge, Blogs, Wikis, Podcasts prosperierten – das Netz befand sich im Übergang zum Web 2.0.¹³ Es entstanden User-Created Content, Plattformen, Social Media, ein gigantisches Netz aus interaktiven Anwendungen. Content Creator waren nun alle User.

Der Begriff des »Prosuming«¹⁴ beschreibt die Gleichzeitigkeit von Produktion und Konsum. Als Protagonisten erstellen User Inhalte, als Konsumierende rezipieren sie die Inhalte anderer – und als großer Chor agieren alle gemeinsam: Sie stellen ihren Produkten eine Öffentlichkeit her, durch Likes, Folgen und Teilen, Kommentare und referenzielle Metaproduktionen.

Unzählige Akteure und Akteurinnen können hervortreten und ein großes Publikum erreichen. Die Zahl der Influencer und Influencerinnen wächst, ihre Reichweite ist kein Alleinstellungsmerkmal mehr, sondern die Norm. Individualität wird allgemein, die Summe der hervorgetretenen Individuen wird zu Rauschen.

Was auf Nutzerebene inflationär anmutet, bringt auch auf struktureller Ebene eine Vielzahl an Wettbewerbern hervor. Die Kernstruktur vieler Netzwerke erlaubt neuen Akteuren und Akteurinnen, darauf aufzubauen und eigene Plattformen in die bestehenden zu implementieren, während die Betreiber als Investoren auftreten und mit ihrem Kapital und ihrer Sogwirkung den Boom neuer Produkte befeuern.¹⁵ Mittlerweile existiert ein Schwarm aus Plattformen, der die Infrastruktur unseres Privat- und Arbeitslebens bildet und mit seinen Trends und Entwicklungen großen gesellschaftlichen Ein-

10 Tim Berners-Lee: *The World Wide Web. A Very Short Personal History*, [online] 1998, www.w3.org/People/Berners-Lee/ShortHistory.html.

11 Umsha Naik/D. Shivalingaiah: *Comparative Study of Web 1.0, Web 2.0 and Web 3.0*, in: CALIBER 2008 Allahabad, <https://ir.inflibnet.ac.in/bitstream/1944/1285/1/54.pdf>.

12 Siehe Thomas Döbler: *Kooperation und Kollaboration mit Web 2.0 (Cooperation and Collaboration with Web 2.0)*, in: *i-com. Journal of Interactive Media* 6/1 (2007), S. 9–13, <https://doi.org/10.1524/icom.2007.6.1.9>.

13 Tim O'Reilly: *What is Web 2.0. Design Patterns and Business Models for the Next Generation of Software*, in: *Communications & Strategies* 1 (2007), S. 17–37.

14 Alvin Toffler: *The Third Wave*, New York 1980.

15 Siehe Nick Srnicek: *Plattform-Kapitalismus*, dt. von Ursel Schäfer, Hamburg 2018, S. 61.

fluss hat. Ein Chor als Universum, mit enormem Datenvolumen, gigantischer Rechenleistung, großer Macht. Eine Gruppierung mit vielen Untergruppen, Metauniversen. Ein Chor der Kommentarspalten, der geteilten Slogans, der gemeinsamen Videoästhetik, Chor der YouTuber und YouTuberinnen, der ASMRtists, der Trolle, der unzähligen Influencerinnen und Influencer auf Facebook, Instagram, TikTok, Onlyfans. Ein Chor der trendigen Videokategorien, der Genres, der Memes, GIFs und Profilslogans. Vielleicht ist die Chorfigur von heute keine, aus der man hervortreten kann. Vielleicht kehrt sich die Bewegung um, Protagonisten und Protagonistinnen werden geschluckt. Das Rhizom übernimmt, vereinnahmt alles in seiner Reichweite.

Vor diesem Hintergrund eröffnet sich postdigitalem Musiktheater ein Spielfeld für aktuelle, relevante und sichtbare Produktion. Die Verflechtungen von Aktion und Reaktion sind so dicht und multidimensional, dass sie weit mehr sind als ein Objekt der künstlerischen Auseinandersetzung. Sie erschaffen reale Austragungsorte von Wettbewerb und Gemeinschaft, denen sich Musiktheater nicht entziehen kann. Es wird Positionen finden müssen, die sich wiederum direkt auf seine Formate und Aufführungsorte, sein Material, auf Produktion und Rezeption auswirken.

Produktionsort digitale Bühne Vergleicht man Plattformen und ihre Öffentlichkeit wieder mit der Situation einer Produktionsstätte, ergeben sich verschiedene Parallelen. Plattformen erfüllen als Ort der Inszenierung und Selbstdarstellung, als Schaufenster für ein Produkt die Funktion, die in der Kunstproduktion das veranstaltende Haus, Festival, Institution ist, die einen Darstellungsraum zur Verfügung stellt. Die Plattform ist dabei allzeit verfügbar, ein Portal verschiedener medialer Dienste. Sie bestimmt den Rahmen, in dem Inhalte einem Publikum zugänglich gemacht werden: Der Künstler oder die Künstlerin stellt ein Produkt zur Verfügung, verkauft es auf die eine oder andere Weise. Das Publikum konsumiert, rezipiert, wirbt seinerseits für das Produkt und generiert so weiteres Publikum. So weit so etabliert. Der Produktions- und Aufführungsraum kann aber von vielen Nutzerinnen und Nutzern gleichzeitig bespielt werden und erhebt sich über vorherige personelle und materielle Begrenzungen.

Crowd-Composer, Cloud-Performer Bezüglich Material wird bereits seit vielen Jahren auf die gigantische Bibliothek im Netz zurückgegriffen, in punkto Know-how bisher noch deutlich weniger. Ähnlich wie die Nutzung von Software und Webseiten können auch die Expertise, die kreative Intention sowie reale Arbeitszeit der Online-Community aus Menschen und KIs Werkzeuge zur Erweiterung und Vervielfältigung kompositorischer Arbeit sein. Die bereits angelegte Zusammenkunft der vielen Akteure und Akteurinnen auf den verschiedenen Plattformen kann zum Produktionsnetzwerk werden, das auf kollaborativer Ebene plattformkapitalistische Modelle zur eigenen Wertschöpfung

nutzt. Strukturen von Crowdfunding können ebenso wie Open-Source-Anwendungen, die Wikis und jegliche durch Big Data gefütterte KI zu einer Gemeinschaftsproduktion beitragen, in der verschwimmt: Wer ist das Produkt? Die Plattform? Die User? Oder Zwischenwesen, Creator, in enger Zusammenarbeit mit den Machern der Plattform?

Die neue Chorfigur könnte sich definieren durch die kollektive Nutzung der vielfältigen Dienste, Anbieter, Plattformen sowie des weltweit verbreiteten Expertentums im Umgang damit, und mit diesem Netzwerk eine neue Polis bilden: die Polis der rhizomhaften Produktion.

Die Netzgemeinde als Schwarm von meinungsbildender Konstituierung wird zu einem Schwarm konsumierbare Inhalte produzierender User-Creator, Composer-Performer, Producer-Consumer. Das Modell der Masse ist nicht mehr eines, für das ich schreibe, sondern das ich für mich schreiben lasse. Ich kuratiere, sortiere, mische neu und führe auf.

Die Wechselwirkungen aus Produktion, Rezeption und Verbreitung durchziehen dann auch die kompositorische Anlage. Die Regisseurin Susanne Kennedy spricht von einer »Dramaturgie der Hyperlinks«¹⁶ als für ihre Arbeit prägend. Für sie ist Theater Virtual Reality im originären Sinn. Eine Technologie der Simulation, aber auch Technik der Wirklichkeitsproduktion, die es uns ermöglicht, auf die Künstlichkeit unserer eigenen Realität zu schauen, die, während sie Wirklichkeit simuliert, diese auch kommentiert. »Wir alle tragen Headsets, und schaffen uns unsere eigene Virtualität, die ganze Zeit. Was ist Realität, was Illusion, was ist echt, was unecht, was Simulation?«¹⁷

Melodien für Milliarden Dabei ergeben sich konsequenterweise auch Veränderungen in der Rezeption und Vermarktung. Nicht nur in der Produktion, sondern auch in der Verbreitung kommt dem Consumer-Producer-User-Publikum hier eine wichtige Rolle zu. Was auf Plattformen wie YouTube mit der Demokratisierung von Kunst-, Audio- oder Videoproduktion, die nicht am Nadelöhr der Intendanz ausgesiebt wird, schon lange stattfindet, hat eigentlich erst mit der Corona-Pandemie verbreitet Einzug in den zeitgenössischen akademischen Musikbetrieb erhalten. Der Kipppunkt betrifft nicht nur das Verhältnis der Rollenbilder von Konsumierenden und Produzierenden. Er ist auch im Verhältnis Produktmenge zu Rezeptionszeit überschritten.¹⁸ Auf YouTube werden

16 Susanne Kennedy im Gespräch mit Michael Wolf; Literaturforum im Brecht-Haus: Susanne Kennedy. Der Neueste Mensch [Video], 15. Dezember 2021, https://youtu.be/RA-_Y88Amrk, 06:12.

17 Ebd., 22:00.

18 Siehe Thomas H. Davenport/John C. Beck: *The Attention Economy. Understanding the New Currency of Business*, Boston 2001, S. 6–9.

über 500 Stunden Video pro Minute hochgeladen,¹⁹ das sind 720.000 Stunden oder umgerechnet rund 82 Jahre – ein durchschnittliches europäisches Menschenleben – neuer Content pro Tag. Mit der Verbreitung von Streaming-Angeboten anstelle von Live-Events hat sich auch in der Musik ein Wandel vollzogen. Die Produktionsbedingungen, die nun nicht mehr an die abgezählten Veranstaltungsorte einer Szene gebunden sind, ermöglichen eine Gleichzeitigkeit der Dinge, die neben der großen Verfügbarkeit auch ein Überangebot bedeutet. In diesem Angebot bestehen zu können bedeutet wiederum, sich an die Bedingungen dieser Orte von Kunstrezeption anzupassen.

Zuhause am Computer, vor dem Laptop im Zug und am Handy in der Bar müssen Videoproduktionen, die zuvor noch konkurrenzlos als Live-Event an einem Ort gezeigt wurden, in einen Wettbewerb um Aufmerksamkeit treten. Hat sich bisher das Publikum zu einem erheblichen Teil aus der Szene generiert, aus Fachpublikum sowie Kolleginnen und Kollegen, sind diese mehr denn je mit der eigenen Produktion beschäftigt und auf Verfügbarkeit angewiesen. Zudem besteht auch hier ein Wettbewerb um Klickzahlen. Das Ergebnis könnte sein: kürzer, attraktiver, intimer – den drei Attributen der Aufmerksamkeitserzeugung von Lukas Mohr und Corinna Thiesen folgend: Customize, Snackable, Stickiness.²⁰

Oder es gelingt, sein Publikum durch Partizipation um sich zu scharen, eine Gemeinde an Followern zu generieren, die sich bedingungslos mit dem Produkt identifiziert – durch Teilhabe in der Produktion, durch Liken, Kommentieren, Teilen und vor allem auch Imitieren, durch das Erfinden neuer Kategorien, durch Wellerman-Songs, GIFs und Memes. Erfolgreiche Songs wurden früher hundertfach gecovered. Erfolgreiche Videos bilden Compilations, werden millionenfach imitiert. Sie werden zur Challenge, bilden ein eigenes Universum, inklusive Metaclips wie »xy_while_watching_z« – die Replikation in der Masse des Chors.

Die dadurch bedingte zeitlich unbegrenzte Verfügbarkeit einer Arbeit liefert diese auch dem Diskurs auf veränderte Art aus. Sie verlässt den geschützten Raum der zeitbasierten Performance. Zwar erzeugt dieser in der Aufführung ein Moment des vollen Fokus. Abseits dessen bietet er jedoch keine unendliche Öffentlichkeit, sondern Rückzugsraum. Die Öffentlichkeit trifft ein zum gemeinsamen Ritual, an dessen Ende Kritik und Beifall geäußert werden. Mit dem Auseinandergehen des Publikums zerfällt auch die Plattform des Diskurses – zumindest in dezentralisierte Fragmente.

19 Statista Research Department: Durchschnittlicher Upload von Videomaterial bei YouTube pro Minute in ausgewählten Monaten von Mai 2008 bis Juli 2015, 23. Juli 2015, <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/207321/umfrage/upload-von-videomaterial-bei-youtube-pro-minute-zeitreihe/>.

20 Lukas Mohr/Corinna Thiesen: Aufmerksamkeit im digitalen Zeitalter, in: *Marketing Review* St. Gallen 2 (2019), S. 68–75, bes. S. 72 f.

Das auf digitalen Plattformen ungebrochene Exponieren von Werk und Autor oder Autorin vor ihrem Publikum dagegen schafft eine Permanenz der Kommentarspalten. Es bedeutet die Abgabe von Kontrolle, das Zulassen verschiedener Lesarten, das möglicherweise unwiederbringliche Entgleiten von Diskurs. Sollte die Arbeit online viele Reaktionen hervorrufen und eine emotional geführte Debatte anstoßen, wird ihr zwar vermutlich mehr Aufmerksamkeit zuteil als in einem analogen Aufführungsraum. Ich muss aber auch die Möglichkeit akzeptieren, dass Menschen mitdiskutieren und ihre Meinung kundtun, die von der Arbeit möglicherweise nur einen Bruchteil oder gar nichts gesehen haben. Für mögliche Kontroversen bedeutet dies unbekannte Variablen und eine Dynamik, die sich meinem Zugriff vollständig entzieht.

»Intensity is mined as industry.«²¹ Im Editorial zur *e-flux*-Ausgabe mit dem Titel »Strange Universalism« veranschaulicht diese Formulierung treffend, dass Klicks die Währung und Interaktion das Produkt sind. Intensive Beiträge tragen zu extremen Stimmungen bei. Empörung, Wut und Hass sind folglich die Voraussetzung für besonders wirtschaftliche Produkte, die nicht nur viele Klicks generieren, sondern auch aktive Kundenbindung betreiben. Begonnene Debatten wollen weiterverfolgt werden, und gewonnenen Mitstreitenden folgt man in weitere Kanäle. Jeder Shitstorm ist also wie eine lange Einkaufsnacht – und große Ereignisse wie der Sturm aufs Kapitol ein Perfect Storm, ein echter Verkaufsschlager.

Intensität ist das, was es zu fördern gilt, was abgebaut, was zutage gebracht und in die Produktion eingespeist wird. Geschürft von den Big Five, veredelt von deren Usern und Userinnen.

Chor kann Intensität leisten. Diese Wucht von vielschichtiger Aktion und Reaktion, von Dramatik im Alltäglichen wird getragen von Masse, von einer realen oder simulierten Zusammenkunft vieler. Zahlreiche Akteure und Akteurinnen, Kommentierende mit ähnlichem Stimmungsbild verschmelzen zu einem Schwarm, der schließlich mit der geballten Kraft einer auf eine Aussage reduzierten Meinung zur Figur wird, einer vielfach geteilten Haltung oder Emotion.

In vielen Arbeiten des zeitgenössischen Musiktheaters sind Chorfiguren als kollektives Abbild, als Figur der Masse und Körperlichkeit sehr präsent. Auffällig ist, wie unterschiedlich die Intention, diese Figur zu bemühen, jeweils ausfällt: Mal wird eine Figürlichkeit konstruiert, um eine Generation junger Erwachsener in plattformkapitalistischen Zwängen zu beschreiben. Mal besteht sie eher aus kulturellen Konventionen

21 Hito Steyerl/Julietta Aranda/Brian Kuan Wood/Stephen Squibb/Anton Vidokle: Editorial – »Strange Universalism«, in: *e-flux journal* 86 (2017), www.e-flux.com/journal/86/162860/editorial-strange-universalism/.

und den Wesenszügen menschlicher Kommunikation, die im Kontext von künstlicher Intelligenz und Bio-Tech-Umgebungen um ihre Einzigartigkeit ringen. Anderswo steht sie für ein Netzwerk von Digitalenthusiasten, deren lauteste Akteure sich längst zu Global Playern aufgeschwungen haben und ein Credo von Liberalismus verkünden, um noch möglichst lange vom Ausbleiben staatlicher Strukturen im digitalen Raum zu profitieren. Und mal kehren sie dahin zurück, wo sie im Sprechtheater der 80er- und 90er-Jahre ihr großes Comeback gefeiert haben: In die tatsächliche körperliche Masse, die Versammlung von Menschen, die im Auftritt der Gruppe ihre Identität verhandeln. Was bei Schleeß, Pollesch oder Jelinek vor 20 bis 30 Jahren – letztlich als Nachkriegsbewältigung – oft eine überzeichnete Gleichschaltung war, um faschistische Strukturen offenzulegen und der Gefahr von Massenphänomenen auf den Grund zu gehen, kehrt sich beim Theaterregisseur Ulrich Rasche in eine gegenläufige Intention. Zwar schafft er mit seinen Chören eine Ästhetik des Totalitären, die eine faschistoide Lesart erlaubt. Seine riesigen Bühnenmaschinerien und die sich darin bewegenden Menschengruppen zeigen jedoch oft vor allem die individuelle Ausweglosigkeit in einer von Maschinen geprägten Umgebung. Darüber hinaus dient Rasche die durch Masse und Synchronizität hergestellte Überwältigung mitunter völlig ironiefrei zur Gemeinschaftsstiftung. Er sieht in der Massenbildung eine Notwendigkeit, in der Gleichschaltung ein unverzichtbares Werkzeug, um Vereinzelung und Zerfall etwas entgegenzusetzen und soziale Verantwortung zu evozieren. Seine Chöre sind Anlagen, die Binnenkräfte schüren, Menschen in Raum und Zeit synchronisieren und somit Gemeinschaft herstellen, die von allen Seiten hinterfragt, aber auch geschützt werden muss. Sie sind ein Sprechakt, der Gemeinschaft herstellt, und ein sprechender Walkact.

Ökonomie der Überwältigung Die zu Beginn dieses Texts formulierten Fragen drehen sich um performative Konzepte zum Ringen des Subjekts um Gemeinschaft, Gruppenidentität und Vereinzelung. Zum Ende soll der Blick auf zwei Produktionen gerichtet werden, die in ihrem Bildakt eine Wirklichkeit herstellen, die sehr anschaulich viele der entworfenen Theorien vereint – bei völlig verschiedener Herkunft und Intention: Alexander Schuberts *Asterism* und das Stadtprojekt *The Line* in Saudi-Arabien.

Bildgewaltig entwerfen beide Projekte Welten voller Intensität und völliger Verdichtung. Sie schaffen jeweils ein eigenes, eng verwobenes Ökosystem aus Natur, Technologie und Kultur, mit dem menschliche Körper und Individuen Beziehungen eingehen. Dabei ist es die Ko-Existenz von algorithmisierter Tech-Umgebung und natürlicher Umwelt, die auf engstem Raum Gleichzeitigkeit und Ambivalenz dieser Beziehungen erzeugt.

Wo im einen Fall eine Regierung eine PR-Strategie zur Errichtung einer neuen Millionenstadt umsetzt, bietet der andere den Entwurf einer künstlichen Mikrowelt, eines Labors, in dem verschiedene Kräfte und Gesetzmäßigkeiten aus KI-Systemen, Bio-

logie und Soziologie zusammenwirken: In der riesigen Installation von *Asterism*, in der ein ganzer Biokreislauf mit Pflanzenwelt, Niederschlag und Wassersystemen nachgebaut ist, bewegen sich Performer und Performerinnen mit Choreografien, chorischen Gesängen und individuellen Handlungen. Umgeben und durchzogen ist die naturalistische Anordnung von einem umfassenden Setup neuester Bühnentechnik aus Multikanal-Audio, Licht, Effekten, 360°-Projektionen und VR. Eine KI ordnet Kompositionsprozesse sowie zeitliche Abläufe und spricht als synthetische Stimme zu Publikum und Performenden.

Überwältigung der Ökologie Die im Verlauf dieses Texts zusammengeführten Merkmale und Perspektiven, die postdigitales Musiktheater einnehmen kann, verdichten sich nahezu vollständig in *Asterism*. Die Arbeit konstruiert einen »extract of reality«,²² einen gesamtheitlichen Ausschnitt einer Ökologie, die Natur und Technik in gleichberechtigter Ko-Existenz vereint und damit die oft erwähnte Verflechtung und Vernetzung in einem Raum verkörpert. Dabei gilt die Untersuchung vor allem dem Verhältnis menschlicher Individuen gegenüber dieser Verflechtung, sowohl in der Darstellung der Performenden als auch im Blick der Zuschauenden darauf. Die Raumaufteilung besteht aus einer begehbaren Installation in Form eines Würfels in der Mitte des Aufführungsraums, der wiederum an einen verglasten Vorraum angrenzt. *Asterism* stülpt also drei Räume ineinander, die ein Innen, eine Außenperspektive sowie eine nochmals ausgelagerte Außenansicht auf beide Perspektiven ermöglicht und damit die multidirektionale Charakteristik postdigitaler Betrachtung physisch-räumlich anordnet. Die Besucherinnen und Besucher können zwischen diesen drei Stufen, zwischen Beobachtung, Interaktion und Partizipation frei wählen und sind damit für ihr persönliches Erlebnis sowie das der Gruppe mitverantwortlich: eine Positionierung, die Verflechtungen in Raum, Zeitlichkeit und Rollenbildern betont.

Die Intensität, die Schubert und sein Team in *Asterism* herzustellen versuchen, ist weder die Intensität der Empörung noch jene der emotionalen Auseinandersetzung, die mit ihrer Reproduktionswirkung Klicks und Einnahmen generiert: Es ist die Intensität der Überwältigung. Mit überdimensionierten Gestaltungsmitteln wird ein Raum geschaffen, dessen Immersion man sich nicht entziehen kann, ein Raum, der so wirkungsintensiv ist, dass zeitliche Struktur nur als Diatonie aus aktivem und passivem Verhalten der Performenden existiert.

Anstelle eines Narrativs sind es Zustände und Rituale, die das Verhältnis von Individuum zu Ökologie herstellen und erlebbar machen. Dabei spielt *Asterism* die Klaviatur

22 Alexander Schubert: [Werkbeschreibung *Asterism*], 2021, www.alexanderschubert.net/works/Asterism.php.

der Aufmerksamkeit voll aus, entfaltet die Wucht und Intensität, die nicht nur ein immersives Bühnenerlebnis ermöglicht, sondern auch eine mediale Verbreitung. Ein Material, das aufgrund seiner gedehnten Abläufe und introvertierten Performern und Performerinnen in der Onlinevermarktung eigentlich nur schwer bestehen könnte, kann dies doch, weil es durch und durch von Medialität durchzogen ist. Die *Stickiness* in der Anordnung ist so stark, dass schnelle Schnitte, Intimität oder Polarisierung obsolet werden.

Ein »extract of reality« ist auch *The Line*, ein Versuch der Übertragung eines möglichst ganzheitlichen Ausschnitts einer unbestimmten Ökologie in einen künstlichen Raum. Dabei handelt es sich um den Plan einer Millionenstadt der Zukunft, die sich in den kommenden 10 Jahren in Form eines einzigen, 170 Kilometer langen Bauwerks vom Roten Meer ins Landesinnere erstrecken soll. Die Projektgesellschaft NEOM²³ betreibt seit mehreren Jahren aufwendige Öffentlichkeitsarbeit – der hier angestellte Vergleich bezieht sich vor allem auf einen im Juli 2022 veröffentlichten Trailer.²⁴

Ästhetisch und inhaltlich sind einige Parallelen zwischen der Musiktheaterinstallation und den Plänen zum größten Bauwerk der Geschichte zu beobachten: Wie *Asterism* ist auch *The Line* das Modell eines von seiner Umwelt hermetisch abgeriegelten, künstlichen Lebensraums, der über in sich geschlossene Biosysteme verfügt, innerhalb derer ein möglichst naturnaher und effizienter Lebensstil ermöglicht wird.

Was bei Schubert noch als dystopische oder utopische Versuchsanordnung präsentiert wird, steht in den Plänen der arabischen Zukunftsstadt bereits kurz vor der Realisierung. Hier geht es nicht mehr darum, ein Verhältnis zu entwickeln. Hier ist die Notwendigkeit zentral, den Naturbedarf des Menschen in einer völlig neu erschaffenen Metropole, die alles nutzen wird, was »Smartliving« und Internet of Things bis zur Fertigstellung zu bieten haben, effizient zu decken. Das Ausmaß dieses künstlichen Körpers, der in seine Umgebung installiert wird, ist gigantisch.

In *The Line* soll eine komplette Millionenstadt von Grund auf der Logik von Algorithmen folgen. In ihrer lebensfeindlichen Umgebung der Wüste wird KI unverzichtbar sein, um Millionen Einwohner effizient und kollisionsfrei durch den Alltag zu manövrieren. So entsteht ein Lebensraum, der für von Algorithmen organisiertes gesellschaftliches Zusammenleben konzipiert ist – mit allen zugehörigen Aspekten wie Wohnen, Arbeit, Mobilität, Kommunikation, soziales Miteinander und soziale Öffentlichkeit.

Die mediale Verbreitung des Projekts hat schon lange vor dem Realisierungsstart des Bauvorhabens begonnen. *The Line* wird in aufwendig und teuer produzierten Trailern beworben, die jegliche Standards von Social-Media-Werbung erfüllen, kurz, immer-

23 Siehe www.neom.com.

24 Neom: NEOM | What is THE LINE? [Video], 25. Juli 2022, <https://youtu.be/okz5vEqdaSc>.

siv und mitreißend sind. Bemerkenswert ist, wie der Bau einer neuen Stadt, eines neuen Lebensorts, der unter anderem auch ein geopolitisches Großprojekt ist, als Marke platziert wird, inklusive emotionaler Bindung und dem Versprechen von Gemeinsamkeit.

Die Bildsprache des Trailers weist viele Parallelen zur Ästhetik von *Asterism* auf. Sowohl in *Asterism* als auch in *The Line* bewegen sich Menschen durch eine völlig künstliche Umgebung, die von Technologie durchzogen ist und möglichst viel Natur abbilden soll. Geleitet werden sie in beiden Szenarien von einer übergeordneten KI oder Algorithmen. Betont wird das Miteinander, die Gemeinschaft und ein Leben im Einklang mit der Umwelt.

Dabei wird in *Asterism* eine körperliche Umgebung geschaffen, zwar unter Laborbedingungen, aber physisch real. Sie bedient dafür zahlreiche in diesem Text genannte Anforderungen an eine Wettbewerbsfähigkeit in der medialen Aufmerksamkeitsökonomie. *The Line* bedient sich dieser auch, nur unter umgekehrten Vorzeichen: Mithilfe der Filme und ihrer Verbreitung wird die Idee erst implementiert, es wird um Bekanntheit und Finanzierung gerungen. Es ist der Bildakt, der tatsächlich Wirklichkeit schaffen soll.

Die antiken Städte Griechenlands gründeten sich aus einer Landbevölkerung, die sich urbanisierte. Aus dem Flächenstaat entstanden Stadtstaaten, die ihr eigenes Zentrum bildeten. *The Line* führt diese Idee fort. Die Städte auf der Fläche des Einzugsgebiets migrieren nach *The Line*. Sie sollen eine neue Stadtgesellschaft gründen, die sich ins Innere der Spiegelwände des gigantischen Bauwerks zurückzieht. Sie übertragen viele Errungenschaften und Gegebenheiten der äußeren Welt ins Innere. Entstehen soll eine neue Polis, klar von ihrem Äußeren abgegrenzt, die sich durch ihr Inneres definiert. Es ist das Einstülpen einer in der Fläche gewachsenen Ökologie in ein künstliches, multidimensionales Behältnis – ein Gefäß.

Die Geschichte des Chors ist eine wiederkehrende. Die Polis von *The Line* wird aber keine Gemeinschaft sein, aus der man hervortreten kann. Sie ist eine, in die eingetreten wird. »Extract of reality« ist dabei vielleicht auch für postdigitales Musiktheater ein zukunftsweisendes Bild: der Ausschnitt, der Wirklichkeit herstellt und diese in ihrer neuen Umgebung verwurzelt, in der Komposition sowie in der Aufführung.

H O

Katelyn Rose King

Noémie Favennec

M

DOI: [10.26045/kp64-6181-019](https://doi.org/10.26045/kp64-6181-019)

E

Layout: Rahel Kohler

(Münstergasse 37)

**An Aesthetic Analysis Based on Collective Experience
in Site-Specific Contemporary-Music Theatre**

Preface

HOME (Münstergasse 37) is a site-specific contemporary-music theatre work composed in 2018 by Jonas Kocher, inspired by the space of an apartment at Münstergasse 37 in Bern, Switzerland, and written for specific performers who inhabited the apartment.

Whereas critiques of music-theatre works are typically done by either score analysis or aesthetic performance analysis, these methods are not applicable to works that are not centred on a score or have site- and time-specific qualities.

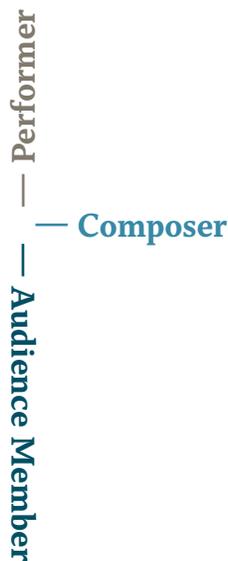
The structure of this article seeks to more accurately represent an aesthetic and theoretical analysis of a site-specific music-theatre performance by giving the voices of different actors (be it audience members, the composer, performers or any combination thereof) a position within the reflection. The materials compiled in this manuscript are taken from score excerpts, interviews and discussions that were collected between 2018 and 2022.

Accordingly, this paper is not an external examination of the performance but is in fact a part of it, that is, an extension of doing *HOME*. Recollecting the experiences of various participants renders a final “part” to the work, a recollection as epilogue. We believe this reconstruction of a *collective* experience is essential in analysing any site-specific performance, and in this exceptional case, an autobiographical one.

Legend – explanation of signs

The paper contains both English and French, which reflects the communication environment of the production.

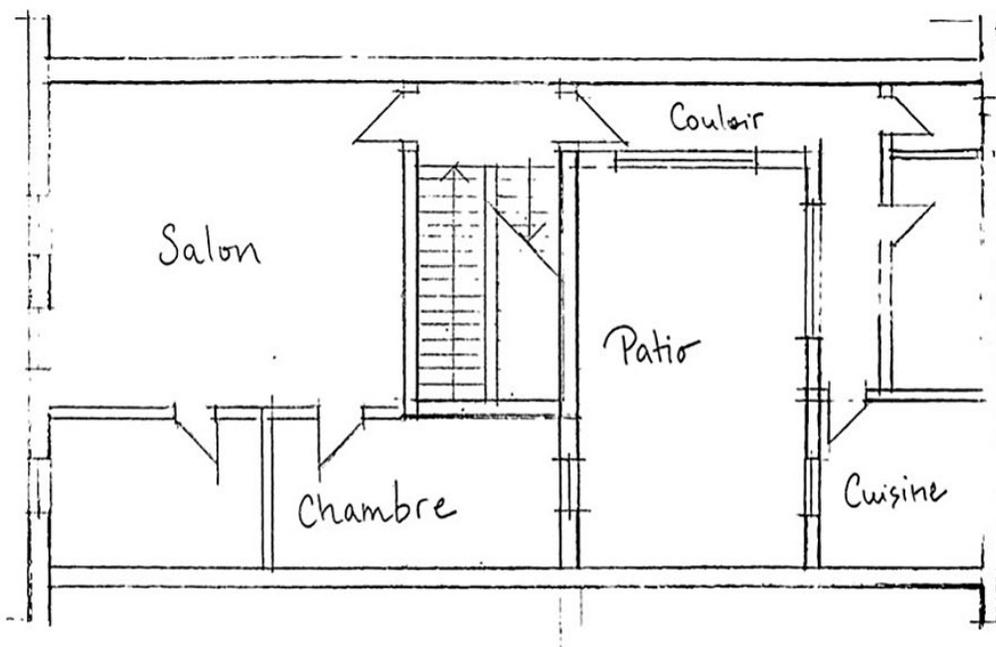
Cited Voices:



Unattributed text denotes writing from the editors.

Gold text indicates the editor’s auditory description of the performance(s), derived from memory and audio recordings.

Italicised text is instruction taken directly from the score.



A drawing of the layout of Münstergasse 37, first-floor apartment and performance site of *HOME*
© Noémie Favennec

HOME (Münstergasse 37)

Sound performance for four musicians, electronics and two actors

Jonas Kocher, 2018
for Ensemble Aabat

Premiere: Musikfestival Bern, September 6 2018

Title page of *HOME (Münstergasse 37)* score
© Jonas Kocher

HOME (Münstergasse 37) is a site-specific composition written for an apartment in the old town of Bern [...]. It is imaginable to do other versions for another location, or with different musicians [...]. Viewing documentation, photographs, recording of the original version would give the decisive information for the realization of another version.

— Performer —
— Audience Member —

For me it is always such a special story when I compose such a piece, for specific people and places. I NEVER imagine doing it somewhere else. The work becomes so connected to the people in that particular space, and that is what I love, that it is not possible to recreate it under any other conditions. I mean, one could certainly reconstruct the piece, but it would be a completely different scene with other energies.

— Composer —

Cette œuvre était-elle réservée à ce contexte spécifique laissant comme seule réinterprétation possible celle du souvenir ? Cette question reste ouverte, le compositeur se contredisant lui-même. Nous vous proposons ici de l'interpréter pour vous, dans un espace imaginaire, celui que nous reconstruisons ensemble, par un assemblage de souvenirs, de réflexions et le concours de votre imagination.

**Site-specific
performance
can be especially
powerful as
a vehicle for
remembering
and forming
a community[.]**

Jen Harvie: *Staging the UK*, Manchester 2005, p. 42

If, as Doreen Massey declares,

Doreen Massey: *For Space*, London 2005, p. 9

[W]e recognise space as the product of interrelations; [...] always under construction. [...] It is never finished; never closed.

then we must recognise that site-specific performance is also a constant work in progress. The performance experience is collective, a place for “exchange” between all participants and the space. The stories or narratives outlined are simultaneously time-specific as well as timeless. In retrospect, memories of the performance begin to take on a life of their own.

La présente analyse esthétique a été rédigée près de cinq ans après la création de l'œuvre. De ce fait, la recreation de l'expérience collective est susceptible de contenir autant d'imprécisions que de souvenirs perdus, laissant place à l'imagination pour combler les lacunes laissées par l'oubli. Elle nous permet de reconnaître que c'est précisément la trace que cette création aura laissée dans notre mémoire collective qui influence aujourd'hui la façon de la réinterpréter.

Prologue



Image of the block of Münstergasse containing building number 37
© Katelyn Rose King

Bref compte-rendu : Ce travail a débuté en janvier 2018 et s'est achevé le vendredi 7 septembre 2018. Il s'est agi de composer une pièce faite sur mesure pour un lieu spécifique – un appartement de la Münsterergasse 37 à Berne – et les quatre musiciennes de l'ensemble Aabat. Un échange constant entre écriture et exploration empirique des possibilités de l'endroit a eu lieu pendant près de 6 mois. Un premier bloc de répétitions en mai 2018 a permis de définir le matériau sonore et performatif ainsi que la dramaturgie de la performance sonore. Le dernier bloc de répétitions juste avant la création, le 6 septembre 2018, a permis de finaliser la pièce ainsi que de l'intégrer de façon très organique dans le lieu.

[We were] in the deep centre of the old town of Bern, in such a special type of apartment (very ancient layout with separation of rooms), so close to the Bern Münster, which sang to us every day with its beautiful bells. Performing there and inviting an audience was also very special because we wanted to share the beauty and originality of the space with others. We wanted them to see how beautiful and unique this location could be perceived, we wanted to transport sounds and scenes to make us all question our ideas of home, but we also wanted to experience it for ourselves, those of us who lived there, what it would be like to reimagine our space with our music and superimpose our thoughts of music theatre into a space where we had talked and discussed and debated what music, art and theatre could be.

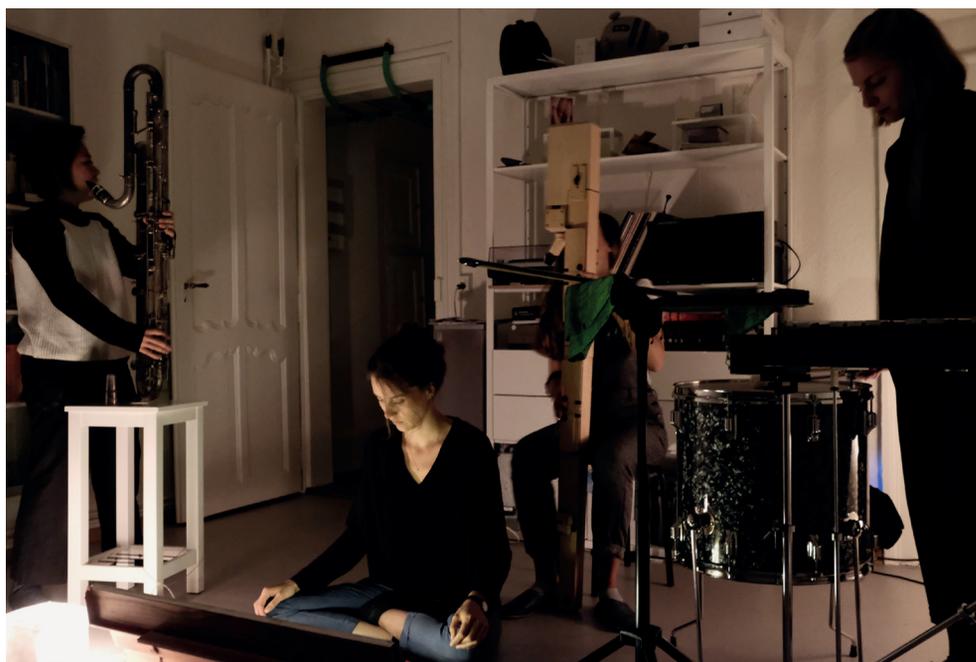
— Performer —
 — Composer —
 — Audience Member

On est dans une des rues historiques de Berne. Tu montes dans un petit appartement où tout est en vieilles pierres. Ce n'était pas un appartement traditionnel, un appartement rectangle dans lequel on met 4 pièces. Il y a de l'histoire dans les murs.

PART Ia – living room concert

Décor – Le salon est arrangé comme pour un concert chez l'habitant traditionnel, un espace scénique est improvisé, le canapé et des coussins sont disposés de sorte à accueillir le public de manière frontale.

La performance commence dès le passage de la porte d'entrée, en bas. Le public entre dans l'appartement, il va dans le salon. La porte de l'autre moitié de l'appartement est fermée. Les musiciennes sont occupées ici et là, atmosphère détendue. Après un certain temps et toujours de façon détendue, une des musiciennes propose de commencer. Elles prennent place peu à peu. Court salut et présentation des musiciennes par elles-mêmes.



Ensemble Aabat (left to right: Miao Zhou, Noémie Favennec, Marie Delprat, Katelyn Rose King)
© Sergo Mikirtumov

The audience is invited into a home. With a maximum capacity of around 40 persons, the atmosphere becomes automatically intimate as soon as the people enter the building and sit down in the living room. The pre-performance time is awkward: most of the audience is somehow connected to the performers, each other or the space, and everyone awaits the expected (a contemporary-music concert in an apartment) and the unexpected (what are the performers' relationship to this space, and to us? Can we communicate with each other? How much should we interact?). Every movement is noticeable, every sound is heard. Senses are heightened when the piece begins.

All four musicians sit or stand close together. Instrumentation is: contrabass clarinet, clavichord, Paetzold flute and floor tom.

S i l e n c e

The sounds should be very subtle, like smells in the air.

pianissimo, ambiance feutrée.

Bruissements circulaires...

criquets dans le lointain...

3 coups de grosse caisse...

S i l e n c e

All sequences must be played as fragments of different lengths.

pianissimo, ambiance feutrée.

Bruissements circulaires...

criquets dans le lointain

Bref son rauque

1 coup de grosse caisse

S i l e n c e

The overall sound of the quartet is made by the complementarity of the four players. All sequences must be played as fragments of different lengths. Sudden changes in the dynamics, sudden stops, repetitions of single sounds and noises are central features of the music.

piano, ambiance plus agitée.

Roulement de grosse caisse pianissimo...
de plus en plus présent...

Son ténu dans le lointain
Crescendo... Decrescendo...

Son de souffle.
coup sec et fort

Le tout disparaît.

S i l e n c e

The whole should sound sparkly and awake, with a very fast exchange of energy between the players.

Auto-ethnographical explorations of performance in our home revealed a heightened awareness of intimacy. If we focus on Mike Pearson's understanding of site-specific performances as an archetype of

Mike Pearson: *Site-Specific Performance*,
New York 2010, p. 35

two basic orders: that which is of the site [...] and that which is brought to the site [...]; of the *found* – the site – and the *fabricated* – the performance of the past and of the present

– which part of our intimacy was found, which part fabricated?

Developing the work in collaboration with the composer allowed us to intertwine what we wished to reveal of our characters and home, with that which he perceived and pursued to utilise in the performances. Although Pearson's distinction between the site and the performance allows an understanding of that tipping point in site-specific works, where intentional and unintentional moments come into question, his distinction is not so easily applicable in practice. For *HOME*, the entire work was ambiguously layered in investigating the real and the staged, forming a collaborative image of how four young female musicians singularly dwell and cohabit.

La performance commence dans le salon de Münstergasse 37, soigneusement agencé pour l'occasion. Son aménagement vise à créer un équilibre entre un espace scénique commun et neutre, et l'intimité chaleureuse d'un chez-soi. Certains objets, tels que des livres et des photos, ont été laissés à leur place, tandis que d'autres ont été retirés : il a été décidé ce qui serait partagé et ce qui serait caché. L'éclairage tamisé, obtenu par l'ajout de lampes de salon au décor existant, contribue à instaurer une atmosphère intime tout en préservant l'authenticité du lieu. La musique, composée de sons doux et feutrés, émerge d'un silence prolongé, renforçant ainsi cette ambiance intime. De plus, l'attitude des musiciennes, tout en restant elles-mêmes, démontre la concentration propre à une performance scénique. Elles limitent leurs mouvements au strict minimum pour la réalisation musicale et suscitent ainsi une attention engagée du public. Ce faisant, elles transforment le salon en un espace commun de présence et d'écoute, un espace où se tisse un réseau de relations sensibles. Un dialogue entre la réalité objective et subjective se met en place, plongeant ainsi l'auditoire au cœur d'un milieu sonore à la fois « found » et « fabricated ».

L'intimité naturelle entre les performeurs, leur histoire commune.
L'intimité naturelle entre l'appartement et les performeurs qui y habitent.
L'intimité naturelle entre lieu de création et lieu de vie.
L'intimité naturelle du lieu dans lequel le public est convié.
L'intimité naturelle entre performeurs et public.
L'intimité naturelle entre les membres du public due à la promiscuité des lieux.
L'intimité fabriquée des pensées projetées sur le mur. Pensées très intimes mais non-attribuables précisément à l'une ou l'autre des musiciennes.
L'intimité fabriquée du couple qui fait irruption dans la maison et ensuite dans l'appartement.

The energy we made there, being constantly together in this place, created a new type of intimacy. For me it developed an intimacy of the group. It was my house, and the more we all spent time there, the more I also suffered. The feeling of being surrounded by people who treated the space as a theatre space – a staged space – created a void of privacy. Many did not respect the place, also during the performances. The audience sometimes felt like an intruder.

— Performer
— Audience Member
— Composer

Intervention I – a “one-night stand”

A sign will be given to the actors from the flat window, when to start (around 15–20’ after the beginning of the piece depending on the flow of the piece[.]

In the entrance and the stairs: voice, heavy breathing, laughings, “ooh no..., mmhhh”

Opening door of the flat, entrance of the flat

“was isch hier los – komm...”

Turning the light on and then just looking inside the living room, very briefly, saying once only: was isch hier los?

And then disappear quickly up in the building, going on with voice, speaking, laughings, “ooh no..., mmhhh...”, repeating again and again and fading out as they reach the top of the staircase

At this moment, the audience realises that there is more than sound composed in this performance. The scene of actors barging into the intimate environment that was built during the first part of the piece breaks the focal point of sound. Listening is opened up to spaces beyond the living room, and the intimacy changes its color. At the beginning of the piece, the audience is welcomed to passively listen to a living room concert, now, tension is released and they are free to move, make noise and be “imperfect”.

PART Ib – sounds in space

Une perception auditive de l’instant, élargie au travers d’événements sonores arrivant du lointain ou repartant vers ce lointain (couple montant dans l’escalier, glissandi provenant du lointain). Le bâtiment est perceptible dans sa totalité depuis la position assise de l’auditeur/auditrice dans un espace réduit (salon). L’auditeur/auditrice se construit sa propre représentation mentale de la maison par les sons qu’il/elle perçoit. But you still had one musician staying very close to you, until the point where the audience was left alone. All other musicians were gone, and you felt lonely [...] and suddenly you had the house sounding from all sides, mostly from this distant perspective. The only intimacy you had now in this space was that which was shared with the other people from the audience.

Performer
—
Audience Member

— Composer

Dans le lointain, un son continu. De plus en plus présent.
Frottements, calmes... De plus en plus actifs, tendus.
Un autre son, très doux, dans le lointain.
Les deux sons se rencontrent.
Les frottements deviennent pulsés, oppressants.

S i l e n c e

Deux sons doux, dans le lointain.

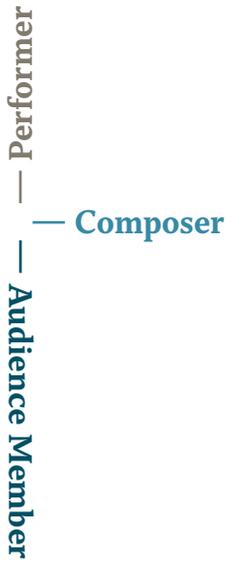
S i l e n c e

Un son doux, aigu, dans le lointain.
Le son se tord, il baisse graduellement... et disparaît.

Proche de moi, des frottements percussifs, dérangeants.
Un son doux.
Encore un autre.
Comme des caresses dans l'espace.

Une porte claque.
Un son s'approche.
Un autre son s'éloigne.
Ils se croisent. Frottent. Entrent en résonance.

Un son disparaît.
Un autre son naît.



The performance was at first very intimate, but then opened up to the whole space through sound.

We were looking for a breathing, a palpitation of the house. It wasn't only our flat that we made alive but the entire building, as well as the outside street... neighbours, birds, nature interacting with a civilised construction, random noise from everywhere and everything.

Chercher une intimité dans le jeu instrumental, le son. Le mélange de ces sons, l'interdépendance dans le jeu, la complémentarité. J'ai essayé de faire éclore les personnalités de chacune des musiciennes pour les mettre en scène dans la performance mais sans jamais obliger qui que ce soit à montrer ou jouer quelque chose qui allait la mettre dans une situation désagréable. Plutôt créer des situations, des actions pour que les personnes puissent juste « être ». Leurs énergies, présences et particularités leur donnant chacune une couleur bien à elle. Être au plus près de ce que sont les personnes crée une énergie et une honnêteté particulière qui, je l'espère, touche le/la spectateur/spectatrice. Créer une intimité dans le lien entre spectateurs/spectatrices et performeurs, un lien passant par l'écoute et le regard. Redéfinir et remettre en question ce lien régulièrement.

Dans le lointain, un long son de flûte se fait entendre.

Petit à petit, il se tord, se distend...

De partout, viennent alors se mêler à cette plainte lointaine
des sons qui évoluent lentement.

Un orgue ?

Une clarinette ?

L'espace devient instable... comme en lévitation.

Les sons tournent, se mêlent, s'entremêlent.

On se sent comme happé, envouté...

On se lève.

On quitte le salon, attiré vers ces sons étranges, comme pris dans leurs tourbillons.

PART II – the courtyard



Aerial view of the courtyard on the second floor and ceiling to the ground floor; Ensemble Aabat
© Sergo Mikirtumov

The musicians were interviewed during the creation process by the composer. Each woman was asked personal questions about life, music and meaning. The answers were transcribed and then collected and paraphrased. During the performance, they are projected onto a wall of the building outside in an enclosed courtyard. Depending on their position, the audience members can see the rotating slides of quotes, but the text is presented anonymously.



Performing actions in front of a projected quote, Katelyn Rose King
© Sergo Mikirtumov

Each musician chooses four to five actions to perform in the given space. Some actions will be done with instruments, some with movements and some with accessories. Actions may have characteristics from everyday life like: watering plants, strolling around with a bottle of beer, moving a furniture, etc. as well as simple sound actions with the instrument: a single sustained sound on the clarinet, a sharp stroke on the snare drum. Some “crazy” or unusual actions can also take place. In any case, all actions must be done in a quiet and regular pace, with no hurry.

Aabat Home Activities:

jardiner : m’occuper de mon jardin et de mon potager

cuisiner : faire des biscuits et des gâteaux

bricoler et fabriquer des bricoles

faire de la calligraphie

tending to the plants on the terrace or in the Innenhof

strolling around the flat with a drink

listening to records in the living room

si je suis chez moi, je dois automatiquement être en pyjama

(c’est pas vraiment une action mais plutôt un rite)

j’aime étendre le linge (ça me détend)

Chinese tea ceremony

j’adore ranger/passer l’aspirateur

Performer —
— Audience Member

— **Composer**



Performing “tea ceremony”, action given/chosen by performer Miao Zhou
© Sergo Mikirtumov

Here a different kind of intimacy is opened during the performance. The audience more poignantly becomes “the watcher”, and the four performers give personal details from their lives. Their instrumental and theatrical actions are chosen by the composer from a selection of actions the performers presented during the creation process. The composer has certainly curated his idea of each performer but based on the projections they themselves chose to present.

We start to wonder, what about this piece is autobiographical? What is composed? Who inhabits this place, and what traces of themselves do they leave behind? There is an inherently feminine presence in this music-theatre narrative being built, but does the audience know that the team controlling the external elements around them – light/sound/composition – are all male? What manifests is a story that stands somewhere between reality and fiction, predetermined characters and natural beings, a feministic, autobiographical, and fabricated contemporary-music theatre piece. Due to the manner in which the hallway encompasses the courtyard, audience members become watchers of themselves as well.

Du thé est versé dans une tasse. Un mouvement lent. Cérémonial.

...I hope to be participating in music and art...

Un long et doux accord d’orgue résonne.

...I dream of creating a family with my boyfriend...

Des pieds apparaissent par la fenêtre.

Un long et doux accord d’orgue résonne.

...I don’t like to have to run after money...

On remplit une tasse. Un mouvement lent. Cérémonial.

Des lasers rouges délimitent l’espace.

...Music goes well with my personality...

Une personne glisse lentement de la fenêtre.

Really, theirs [the performers'] is a special kind of physical presence. They had a ghostly quality – a strange, distant, ghostly quality that has nothing to do with [one's] normal, private behaviour. Their physical presence was absolutely a part of the composition, of the whole experience, but I had at the same time the impression I'm quite far away from this every-day life behaviour or interaction. I can very well remember, they are the ghosts, the spirits that live here since a long time. [We were] far away from them, even though we sat very close.

Composer

Performer — — Audience Member

Nous étions toujours connectés (avec les autres musiciens), très à l'écoute les uns des autres, mais sans vraiment nous regarder. Nous cohabitons comme des fantômes et dialoguons avec les sons.

[...] just observing and watching who is watching and how the audience behaves. I think we had more eye contact with the audience than with the performers. It's two worlds; you're free to watch the other world or the place itself. The place itself is already a place to watch [...]. I didn't feel like an actor, but it was quite immersive.

La majorité des pièces des différents appartements donnent sur le patio. On peut donc voir chez les voisins et observer leur quotidien tout comme ils peuvent nous voir. Lors des représentations se côtoyaient ainsi deux réalités/espaces, celui de la fiction, et celui de la réalité. Dans l'un, un quotidien fictionnel était mis en scène et destiné à être regardé par un public à travers des fenêtres. Dans l'autre, se déroulait le quotidien réel des voisins. À ceci s'ajoutait un troisième espace, celui des spectateurs pouvant s'observer entre eux, au travers des vitres. Il y avait donc ainsi une superposition de perspectives et de réalités. En découlait un jeu d'observation étrange, voire déroutant pour certains, car frisant le voyeurisme.

Ce sentiment d'étrangeté était amplifié par l'atmosphère du patio et la mise en scène imaginée par le compositeur : le sol recouvert d'une mousse verte, les parois vitrées, l'humidité inhérente, les phrases projetées sur le mur, les lignes laser rouges, etc. Les actions des performeuses, certaines anecdotiques, d'autres loufoques, donnaient au tout une résonance absurde, irréaliste.

Intervention II – coming down and interrupting the musicians

Alors que le public observe les musiciennes à travers les vitres, en train d'accomplir diverses actions dans le patio, une nouvelle entrée des acteurs vient perturber et interrompre leur performance.



Ensemble Aabat taken out of the courtyard and led upstairs by actors (left to right: Nico Herzig, Marie Delprat, Antonio Luren, Miao Zhou)
© Sergo Mikirtumov

As excited neighbours (as if it would not be the first time), both actors are very decided and precise in their actions: entering the patio from the bedroom window, they brutally interrupt (almost with violence) the musicians and bring them one by one through the bedroom window, with words like jetzt gesch ufe, los jetzt, fertig, etc. After, they go to the audience and make them leave the flat in a rude manner, sending them to follow behind the musicians.

L'interruption brusque par les acteurs se faisant passer pour des voisins sort soudainement le public de sa rêverie, rompant ainsi avec cet espace et ce temps imaginaires, pour les ramener dans une réalité tout aussi fictive mais plus tangible.

PART III – roof terrace

Les acteurs dirigent le public à travers les escaliers, les guidant jusqu'au toit qui offre une vue sur la cathédrale. Les musiciennes prennent place et interprètent la dernière partie de l'œuvre, à ciel ouvert, en guise de coda.



Ensemble Aabat performing the final scene on the roof terrace
© Sergo Mikirtumov

For contrabass clarinet, tenor recorder, Tibetan bowls and toy piano. This short piece acts as a coda, a resonance of the whole performance. A very calm soundscape where silence plays a central role. Put the sounds in the space like single events.

The final part of the performance brought the visitors through the entire building: up the flights of stairs to the other apartments, then up another strange set of stairs into the attic, through the laundry room and onto a small terrace. The intimacy previously established was rooted in a sense of nearness, but now the whole performance opened to the night sky and the old, staggering rooftops of Bern. Behind the audience stood the towering Münster church with its exquisite form and inherently staged presence. What might seem like relief from the shoulder-to-shoulder intimacy of the first 30 minutes of the piece was soon replaced by another watchful eye on the participants: the old town of Bern. Neighbours from the surrounding apartments could easily view the happening, and one quickly had the feeling that they were not yet “free”. Instead of ending the piece with relaxing, laid-back or even loud music, the composer chose to use the openness of the space to hold the tension of the intimacy captured earlier. The performers used small versions of their instruments to create quiet sounds, interjections into the natural stillness of the space and time of day, bringing about a listening experiment for all present.

The concluding notes were played without conscious awareness of an end to the piece; the performers found longer breadths of silence between musical action until only the sounds of the city remained. Somehow the audience realised the performance was over, and after the traditional clapping ensued, a small “apéro” took place in the apartment. Once the audience members left, the performers and team did not know how to break the intimate tension from the performance. The piece seemed to abruptly end, and the time the performance took was a collective experiential void. The city came to a stop, and everything slowed down into a highly concentrated observation of inhabitants and their natural sounds. The timing of the ending could have never been “right” because what was created with this site-specific, half-autobiographical contemporary-music theatre work was an alternate time dimension. There emerged a collective understanding that the ghosts and hosts became one in the same and created a very special moment in time for the space, one that could never be recreated.

Néanmoins, ce mélange unique d'intimité, d'expérience, d'écoute immersive dans laquelle ont été plongés les auditeurs, de situations étranges et ambiguës et d'une temporalité étendue a très bien fonctionné et a donné à HOME (Münstergasse 37) son caractère extrêmement personnel et unique.

— Performer
— Composer
— Audience Member

In addition, site-specific performance resides differentially and with differing degrees of durability in the memories of those undertaking differing types of task that contribute to its making. What might not survive, might alter profoundly or disappear totally, is site itself, rendering restaging unlikely. Site performance is also specific to period, to a moment in time.

Epilogue – reflection ...

L'appartement de la Münstergasse 37, que nous avons choisi par défaut pour des questions avant tout pratiques, s'avère avoir été particulièrement propice et inspirant pour une performance spécifique au lieu. De part sa configuration, son architecture et sa disposition, il semble en effet questionner de par lui-même la frontière entre public et privé.

Cette question était déjà présente pendant les répétitions. La situation traditionnelle de la salle de spectacle offre un espace de répétition protégé, loin des regards curieux. Or, ici, nous pouvions être observés par les voisins lorsque nous répétions dans le patio, mais également par les touristes visitant la cathédrale, lorsque nous étions sur la terrasse.

Cette situation questionnant la frontière entre public et privé était amplifiée par notre travail, mais elle était déjà présente avant.

Living at Münstergasse 37 was itself a performative act, though not an intentional one. One accepts to be watched by the neighbours, tourists, restaurant visitors and shoppers. The act of watching is also a possibility, and the decision to show oneself or to attempt to hide was the staging of our everyday life. The performance of *HOME* ultimately had the main theme of intimacy and watching/revealing, as was dictated by the conditions of the site.

Ce jeu constant entre privé et public, entre mise en scène et quotidien, n'était pas ressenti comme du voyeurisme tant que le cadre était contrôlé, les codes respectés, les barrières claires.

Cependant, deux situations ont été insécurisantes.

Alors que nous répétions la scène finale sur la terrasse, un drone s'est approché de nous et nous a survolé. La distance qui nous protégeait jusqu'alors de nos observateurs était rompue, et a instauré un sentiment d'insécurité, nous étions comme pris à notre propre jeu.

La seconde situation perturbante a eu lieu lors d'une représentation. Alors que nous étions en train de jouer la scène 2, une personne du public a ouvert une fenêtre, et s'est installée sur son rebord puis a allumé une cigarette. La frontière qui nous séparait du public était brisée, la frontière entre les deux mondes, celui de l'observateur et de l'observé, n'était plus respectée.

Site-specific works are by their nature uncontrollable. Unlike the settings of the concert hall or theatre, their open, often non-ideal or extremely raw structures have themselves a role to play in the performance. They project unknown encounters into the performance and, as such, must be wholly embraced for their unpredictable nature.

While in the theatre scene, a site-specific work is no longer uncommon, the contemporary-music world has always had its struggles with site-specific composition. An interest-

ing aspect of *HOME* was its combination of contemporary music and theatre, and this led the audience to interact in different ways. On the one hand, disturbances from street noises outside or perhaps the feeling of being invited to a private party gave the participants room to make their own noises or storylines of movement. This relaxed freedom of individual choice can be seen in the common attitudes of audiences in site-specific theatre works. On the other hand, the contemporary-music aspect of *HOME* did not allow for long stretches of unfocused listening. Many unexpected sounds, whether from outside the apartment or from the audience members, came into direct conflict with the performance. Neither the performers nor the audience embraced this conflict, however, which might have created an atmosphere more like a concert-hall performance where such disruptions are unwelcome. Therefore, site-specific contemporary-music theatre works must always and above all deal with conflicts of unexpected sounds.

... and reflexivity

When reconstructing a site-specific piece, there are more than just the precomposed score and performance analyses to consider. To summarise, Mike Pearson writes:

The remnants of site-specific performance can be extensive. It generates *documents* relating to both the creation of performance and to the engagement with site *before, during* and *after* the event.

Those *before* – scripts, plans, contracts – are proactive, utopian. They envisage. They want things to happen.

Those made *during* – video and sound recordings, photographs – often assert themselves to be the true record of what really happened, or else we ascribe that capacity to them. And those *after* make claims to efficacy and ownership: reports, reviews, receipts, etc.

Pearson: *Site-Specific Performance*, pp. 191f.

The documents that were collected to analyse *HOME* included photos, sound recordings, composition materials, timelines, interviews, reports, theoretical connections and memories. The compositional and creative process in *HOME* was uncovered throughout the reconstruction of this performance as a key element in the philosophical conclusion of our case study. In his reflection on his working process and overall creative experience, the composer writes:

Premières rencontres avec les lieux et les musiciennes.

Laisser les impressions prendre leur place.

Développer des idées de matériaux, de structures, de dramaturgie.

Confronter les idées et impressions données par les personnes et les lieux avec les idées plus conceptuelles ou formelles, première synthèse.

Développer à nouveau en fonction des résultats obtenus.

Mise en espace de tous les éléments dans l'appartement, travail intensif sur les lieux et avec les performeurs. Corrections et adaptations jour par jour.

Performances et corrections/adaptations continues. Les performances sont un aboutissement mais en même temps encore et toujours un matériau à adapter en fonction de la présence et l'énergie du public.



This article cites material from the score, but how was the tradition of having a score incorporated into *HOME* in a new way, to accommodate the nature of the production? As the composer states, adaptations were constantly made to fit each individual performance.

La partition de *HOME* a été écrite par le compositeur après le spectacle, afin de répondre aux exigences des fondations qui avaient subventionnés le projet. Si elle a été élaborée pour des questions administratives et non artistiques, il est cependant intéressant de questionner sa fonction.

La création de l'œuvre ayant été ancrée dans la pratique, dans le « faire », elle n'a pas servi, par conséquent, d'outil, de support à la composition.

Sa fonction est-elle alors d'être un support à l'*interprétation* ? Est-elle considérée comme un intermédiaire d'action ? Nous avons ouvert l'article sur une question restée en suspens : est-ce que *HOME* peut être rejoué ? Nous avons répondu par la négative, car *HOME* est lié au lieu, au moment, aux performers. Selon nous, cette œuvre n'est pas un objet arrêté et clos pouvant être reproduit.

Le compositeur pourtant, se contredit à ce sujet. Sur la partition, il note :

— Performer
— Composer
— Audience Member

It is imaginable to do other versions for another location, or with different musicians [...]. Viewing documentation, photographs, recording of the original version would give the decisive information for the realization of another version.

Il conçoit la possibilité d'une autre version, donc d'une autre interprétation. La partition contient seulement très peu d'éléments, ceux que le compositeur a choisi de noter, ceux qu'il considère donc comme ré-interprétables. De ce fait, nous pensons que sa fonction est avant tout celle de transmission et de conservation.

Avec cet article et dans cette perspective, nous en proposons son prolongement. La partition que nous écrivons ici n'est pas pensée pour un exécutant, ce ne sont pas des consignes d'action. Elle est un ensemble d'informations abstraites qui ne demandent pas à être réincarnées, mais imaginées. À la différence de celle du compositeur, elle implique une construction collective du sens et multiplie les voix. Nous l'avons considérée comme un prolongement de notre performance. Malgré tout, elle reste pauvre et incomplète par rapport à l'œuvre jouée : elle n'est que la mémoire de certains aspects. Toute partition est pleine de trous, de silences, d'ouvertures qui demandent à être comblées. Particulièrement dans une partition d'art vivant : on ne peut pas tout écrire, tout dire, tout noter.

The score of *HOME* presents a problem as well as a solution to current questions of notational performance in new works. The trend of site-, performer-, context- and media-specific new-music making continues to reveal our sociological emphasis on the individual, the present place and moment as irreplaceable, indispensable and not relivable. These exaggerated trends in contemporary music and performance clash with their funding systems and the historical hierarchy of the composer and score above all else. *HOME* represents one of many changes in musicking of our time, one where the score is no longer the predetermined artistic object of worth or enacts the physicality of music-making, but becomes an afterthought, a reflection upon the music it portrays.

Namen-, Werk- und Ortsregister

Zahlen mit nachgestelltem »n.« verweisen auf Fußnoten.

[Anonym/Traditionell]

- The Line 336, 338 f.
Ranz des Vaches 131 f., 142, 159 f.
- Abbado, Claudio 153
- Abgottspon, Franziskus 74 n., 82
- Adorno, Theodor W. 12, 78, 89 f., 98, 195
- Aeppli, Regina 221
- Albèra, Philippe 213
- Alder, Noldi 84, 157
- Altdorf 84
- Altenberg (Bergisches Land) 92
- Andreae, Marc 191 n.
- Aperghis, Georges 18, 252–272
Conversations 262
Le corps à corps 18, 252–260, 263, 265–271
Machinations 254, 259 n.
The Messenger 267
Le petit chaperon rouge 261
Quatorze Jactations 254
Quatorze Récitations 260, 263, 265
Sextuor. L'origine des Espèces 260
Veillée 261
Zig Bang 262
- Appenzell 38 f.
- Arens, Elias 301
- Arnold, Trixa 149–151
- Ast, Florian 115
- Averty, Jean-Christophe 193
Le boeuf sur le toit 193, 200 n.
- Baan** Kamlangchay 114
- Bach, Johann Sebastian 79
Invention Nr. 8 F-Dur BWV 779 67
- Bacher, Anna Maria 85
- Bacquier, Gabriel 193
- Bagnolet 263
- Balissat, Annette (geb. Moret) 213 n.
- Balissat, Jean 17, 206–230
Incantation et Sacrifice 206, 212, 227
Sinfonietta 208
Statterostrob 206, 208–210, 220
Violinkonzert 211 n., 213
- Barbanti, Roberto 276
- Bardill, Linard 115
- Bartók, Béla 80
- Bartoli, Cecilia 153
- Basel 111, 167, 169–171, 183, 202 n., 306, 309
- Bauer, Eric 191 n., 193, 198 f.
- Beatles 67
- Beethoven, Ludwig van 79
- Beijing (Peking) 153
- Bellwald, Ursula siehe Sina
- Berberian, Cathy 201
- Berg, Alban
Lulu 211
- Berger, Jürgen 113
- Berio, Luciano 201
Sequenza 3 260
- Berlin 18, 82, 148 f., 201, 235 n., 283 f., 291, 296
- Bern 15, 19, 87, 100, 114, 154, 158, 164, 342–344, 347 f., 364
- Berney, Jérôme 122, 124, 128, 136–138, 144 f.
Folklore 145
L'hymne des vendanges 135, 137, 141 f., 144
- Bertossa, Sandro 193
Eric Satie. Compositeur de musique 193, 200 n.
- Biel 82, 211
- Binggeli, Ueli 100
- Bissegger, Peter 202
- Bissone 192 n.
- Bitzius, Albert siehe Gotthelf, Jeremias

- Bizet, Georges
 Carmen 151
- Blank, William 230 n.
- Blocher, Christoph 113
- Blok, Stéphane 124 f., 128, 142, 145
 Folklore 145
- Blumenberg, Hans 11
- Böcklin, Arnold 54 f.
 Die Freiheit 54
- Böhlmeedle 42, 49
- Böhme, Franz Magnus 43
 Deutscher Liederhort (mit Ludwig
 Erk) 43–45
- Bollin, Michael 91, 100
- Bonzanigo, Maria 124, 127, 129, 131 f.,
 140, 141 n., 142
- Boulez, Pierre 78, 82, 208
- Bourdieu, Pierre 234
- Bovard, Jean-François 123 n.
- Bovon, Jean 193, 198 f.
 Circuit fermé 193, 199 f.
 Leçon de chant 193
 Quadrature 193
 Strawinsky: Danses concertantes 193
 Strawinsky: Histoire du soldat 193
- Bowles, Alexis 124
- Braun, Marcel 289, 292
- Brig 74 n., 206, 212
- Briner, Andres 207, 210–212, 228
- Briner, Ermanno 191 n., 193
 Debussy: La boîte-à-joujoux 193, 200 n.
- Brockner, Carsten 289, 292–296, 299
- Broger, Albertina 14, 38–40, 43–49
 Liedersammlung 38–41, 43–49
 – Chnorzlig han i g'manet 47
 – Die Liebe 38, 47
 – Duett der Liebe 43
- Broger, Benedikta Josefa 39
- Brogerin, Maria Josepha Barbara 43 n.
- Brook, Peter 263
- Bruckner, Anton
 Sinfonie Nr. 4 Es-Dur 193
- Brunner, Armin 192–195, 197 f., 203, 205
- Bruxelles (Brüssel) 201
- Büchner, Georg 289 f.
 Leonce und Lena 18, 284, 290–299,
 301
- Bühler, Christoph 267
- Bührle, Emil Georg 51
- Bumann, Oswald 83 f.
- Burgdorf 76, 78 f., 212
- Burger, Hermann 108
 Die künstliche Mutter 106–108
- Burnat-Provins, Marguerite 140
- Bussotti, Sylvano 196 n., 201
- Buzzi, Giovanna 124, 129, 140
- Cacciari, Massimo** 100–102
 L'angelo necessario 102
 Zeit ohne Kronos 102
- Cage, John 175 n.
- Callas, Maria 157 n.
- Carissimi, Giacomo
 Historia di Jephthe 193
- Carré, David 277
- Carruzzo, Sabine 125, 136, 140
- Cayla, Zazie 291
- Chailly, Riccardo 153
- Champion, Claude 30
- Chappaz, Maurice 74 n.
- Charlot, Stéphane 277
- Chollet, Jean-Pierre 136
- Chopin, Frédéric 157 n., 241
 Préludes op. 28 241
- Chowning, John 293
- Christen, Hanny 77 n.
- Chur 100
- Contratto, Graziella 158–163
- Corcelles-le-Jorat 211 n.
- Costers, Charles de
 Till Eulenspiegel 209
- Czerwenka-Wenkstetten, Heribert 252,
 269 f.
- Daetwyler, Jean** 77, 207
- Daletska, Christina 100
- Dardin 21
- Darmstadt 79, 194, 201, 208, 263 f.

- Dayer, Xavier 15, 103, 113–118, 157
 Alzheimer 113–118, 157
 De Keersmaecker, Anna Teresa 262
 Debluë, François 123 n., 142
 Debussy, Claude
 La boîte à bijoux 193, 200 n.
 Deiss, Erika 214
 Deitch, Jeffrey 302 n.
 Del Egido, Loïc 277
 Demierre, Jacques 230 n.
 Derrida, Jacques 148, 155 f.
 Spectres de Marx 155
 Derungs, Gion Antoni 77
 Derungs, Willi 154, 164 f.
 Di Scipio, Agostino 276
 Dick, Leo 19, 306, 310 f., 315
 Grand Opéra Tell 16, 154 f., 157–166
 Dierstein, Christian 172, 255, 264
 Diethelm, Caspar 215, 219
 Dilthey, Wilhelm
 Das Erlebnis in der Dichtung 87
 Dolega, Dominik
 Klingel Ringel Rum 179
 Donaueschingen 79, 194, 197 n., 201
 Dörig, Melanie
 Wiibli ond Mandli 38, 47 f.
 Dreifuss, Ruth 99 n.
 Drouet, Jean-Pierre 255, 260, 263, 265 n.,
 266
 Duboux, Blaise 136
 Ducret, André 207, 215, 219
 Düggelein, Werner 62, 64, 193, 197 n.
 Honegger: König David 193
 Dukov, Bruce 194
 Dunand, Robert 200 n.
 Durkheim, Émile 9 f.
 Dürrenmatt, Friedrich 149
 Frank der Fünfte 83 n.
Eckle, Barbara 100
 Eco, Umberto 189 f.
 Engels, Friedrich 155
 Engels, Ludger 118
 Erikson, Erik H. 10
 Erk, Ludwig 43
 Deutscher Liederhort (mit Franz Magnus
 Böhme) 43–45
 Erni, Hans 206, 227
Favennec, Benjamin 277
 Favennec, Noémie
 Anthophila 18, 274, 276–281
 Feussner, Alfred 196
 Fink, Agnes 63 f.
 Finzi Pasca, Daniele 123 f., 127 f., 136 f.,
 140 f., 145
 Fischer, Johannes 255, 266–270
 Fischer, Kurt von 192 f.
 Flückiger, Markus 84
 Forman, Miloš
 Amadeus 229
 Fournier, Carmen 201 f.
 Frank, Andreas Eduardo 171
 Frauchiger, Urs 204, 218, 227
 Fribourg 125, 164, 190, 206 f., 212, 215, 224,
 226 f.
 Frisch, Max 109
 Frischknecht, Hans Eugen 211 n.
 Furrer, Beat 229 n.
 Furtwängler, Elisabeth 214, 216
 Furtwängler, Wilhelm 214–216, 219,
 221 n.
 Vermächtnis 214
Gargulio, Hugo 124
 Gaudenz, Corsin 149–151
 Gaudibert, Éric 191, 199 f., 204
 Circuit fermé 193, 199 f.
 Geller, Bernhard 191
 Genève (Genf) 125, 214, 226
 Gertschen, Sabine 84
 Gesualdo di Venosa 193, 200 n.
 Giesen, Bernhard 11
 Giger, Paul 78
 Alpstein 78
 Gizeh 153
 Glarus 190
 Glaus, Daniel 15, 86–102
 De Angelis 97, 102

- Die Hellen Nächte (Oper) 15, 86–102
 Die hellen Nächte (Suite) 91
 In hora mortis 101
 Komposition zu Meister Eckhart 101
 Ruach-Urhauch 89
 Sola quae cantat ... (Bernhard-Oratorium) 92
 Sefhiroth-Sinfonien 89
 Sunt lacrimae rerum 86 f., 92
 Globokar, Vinko 74, 83 f., 260
 Rêve d'un touriste slovène au Wallis 84
 Toucher 260
 Gonten 42 n.
 Göschenen 106 f.
 Gospodinov, Georgi 245
 Gotthelf, Jeremias (Albert Bitzius) 50–60, 62–65
 Die schwarze Spinne 14 f., 50–60, 62–65, 99, 160 f.
 Gottschick, Sebastian 111
 Gourdy, Bertrand 277
 Grandjean, Céline 140, 144
 Grengiols 66, 83
 Guntern, Josef 73
 Walliser Sagen 73
 Gwerder, Rees 77
 Gyr, Wysel 66 f., 74
Haferburg, Ute 111
 Haller, Albrecht von 106 f.
 Haller, Hermann 215, 229
 Hamelin Finzi, Julie 127, 140, 141 n.
 Hartmann, Jean-Ludovic 227
 Harvey, Jonathan 232–234
 Haselbach, Josef 210, 213, 215, 218, 222
 Quadrature 193
 Häusler, Dani 84
 Haydn, Joseph 79
 Hayoz, Jean-Michel 210, 215
 Heiniger, Tinu 115
 Heiniger, Wolfgang 172 n.
 Henne, Josef Anton 115
 Henze, Hans Werner 201
 Tristans Klage 193, 195
 Hesse, Hermann 87
 Engadiner Erlebnisse 87
 Hilz, Christian 154, 162
 Hindemith, Paul 208
 Hoffmann, Luc 200 n.
 Hofmann, Blaise 122, 124 f., 128, 130–139, 141 f., 145
 Folklore 145
 Hofmeister, Michael 112
 Hofwil 115
 Holliger, Heinz 71, 74–82, 84 f., 157, 208, 214, 229
 Alb-Chehr 15, 74–82, 85, 157
 Beiseit 79
 Gränza 85
 Puneigä 85
 Hollmann, Hans 62
 Hölszky, Adriana 90
 Die Wände 90
 Honegger, Arthur 195 n.
 Concertino 193
 Le Roi David 193
 Hostetler, Michel 123 n.
 Huber, Ferdinand Fürchtegott 114, 118
 Abendlied der Wehrliknaben (»Lueget, vo Bärigen und Tal«) 114–116, 118
 Huber, Janine 140
 Huber, Klaus 94, 99 f., 197, 208, 228
 Erniedrigt – Geknechtet – Verlassen – Verachtet 197 n.
 Huber, Paul 77
Imhasly, Pierre 74 n.
 Imhof, Adolf 69
 Imhof, Anne 19, 326–329
 Angst 320
 Faust 320
 Sex 320
 Inniger, David 100
 Ives, Charles
 Circus Band 227
Jaggy, Beat 69 n.
 Janáček, Leoš 74 n.
 Janett, Domenic 84

- Jegerlehner, Johannes 75 f.
 Die Hollunderkuh 75
 Vom Sennen, der das Geigen lernen
 wollte 75 f.
 Wie der Zuhirt pfeifen und der Hirt das
 Jodeln lernte 75
- Jelinek, Elfriede 323, 325, 336
- Jeschke, Lydia 172, 175, 178
- Jessen, Toni 291
- Jung, Carl Gustav 53
- Kafka**, Franz 261
- Kagel, Mauricio 193–196, 198
 Finale, mit Kammerensemble 258
 Match 193, 195
 Phonophonie 193, 195
 Solo 195 f.
 Unter Strom 195
- Kane, Sarah 285–287
 4.48 Psychose 18, 284–290, 292, 296, 303
- Karlsruhe 248
- Käser, Mischa 74, 82 f.
 Nettchen 15, 82 f.
- Keller, Christoph 207 n., 210, 212–224
- Kelterborn, Rudolph 52, 57 f., 62–65,
 190 n., 191, 197, 229
 Die schwarze Spinne 14 f., 52, 57 f.,
 62–64, 197 n.
- Kennedy, Susanne 333
- Kessler, Thomas 214
 Polysono 214
- King, Katelyn Rose 289, 292, 299
- Knauer, Mathias 193, 195–197
 El pueblo nunca muere 197 n.
- Koch, Meinrad 48
- Kocher, Jonas 19, 342–344, 348, 352–354,
 357 f., 360, 364, 369
 Home (Münstergasse 37) 19, 342–344,
 348–370
- Kohler, Marcel 291
- Köhler, Tilmann 65
- Köln 92, 267, 317 n.
- Komarov, Ilja 149–151
 Tell 149–151, 157, 163
- König, Bernhard 317 n.
- Kovach, André 219
- Krause, Bernie 276
- kraut_production
 Der Schweizerpsalm 148 f., 157, 163
- Krauze, Zygmunt 241 f.
- Küffer, Regula 100
- La Tour-de-Peilz** 145
- Lachenmann, Helmut 240
- Lamprecht, Philipp 255
- Landry, Jean-Yves 193
 Strawinsky: L'oiseau de feu 193
 Strawinsky: Le Sacre du printemps 193,
 200 n.
- Laric, Oliver 321
- Lausanne 21, 223, 226
- Lauterburg, Christine 77
 Echo der Zeit 77
- Lavin 179
- Le Fournis, Lionel 277 f.
- Le Mans 278
- Lehfeldt, Philipp 291
- Lehmann, Hans Ulrich 195 n., 213, 218,
 227
- Lehner, Hermann 84
- Leon, Leslie 111–113
- Leonhardt Steiner, Urs 100
- Lerjen-Sarbach, Bernadette 85
- Leszczyński, Łukasz 241
- Lévi-Strauss, Claude 11
- Liestal 170
- Ligeti, György 196, 208
- Lindemann, Klaus 193, 195–197
 Gesualdo 193, 200 n.
 Henze: Tristans Klage 193, 195
 Ravel: Concerto 193, 195
- Liss, Heike
 Belltree (for David Gunn) 179
- Liverpool 67
- Locher, Paul 71, 75, 78, 82, 84
- Loetscher, Hugo 224 n.
- Lonza (Visp) 66
- López, Francisco 276

- Lübeck 266
 Luchsinger, Jürg 100
 Lugano 17, 186–205
 Luy, André 215
 Luzern 84, 215
Mahler, Gustav 208
 Maissen, Thomas 113, 119
 Marclay, Christian 157 n.
 More encores 157 n.
 Margot, François 123, 128, 136
 Marthaler, Adrian 192–194, 197 f., 203
 Honegger: Concertino 193
 Historia di Jephthe 193
 Marthaler, Christoph 149
 Marti, Kurt 87
 Martin, Frank 210 n.
 Marx, Karl 9 f., 155
 Mastnak, Špela 289, 292
 Matea, Flavia 204 n.
 Matt, Peter von 105 f.
 Matteuzzi-Weber, Brigitte 199 f.
 Circuit fermé 193, 199 f.
 Matteuzzi, Pierre 193
 Mozart: La flûte enchantée 193
 Maurer, Ueli 50, 113 n.
 Mayer, Pascal 154, 164 f.
 McLuhan, Marshall 189
 Measara, Jamal 252
 Melucci, Alberto 12
 Meier, Herbert
 Mythenspiel 1991 120
 Meier, Jost 123 n.
 Meierhans, Mela 15, 85, 103, 109–115, 157
 Tante Hänsi – ein Jenseitsregen 85,
 109–114, 157
 Meiser, Désirée 306
 Menotti, Stephen 311, 317
 Merkel, Thomsen 286, 289, 292, 296,
 299
 Mermod, Philipp 200 n.
 Métral, Pierre 200
 Meyer, Caroline 140, 144
 Michel, Jérôme 277
 Michel-Dansac, Donatienne 254, 259 f.,
 263–265, 270
 Milhaud, Darius
 Le boeuf sur le toit 193, 200 n.
 Minkoff, Serge 193
 Bruckner: 4. Sinfonie 193
 Musique de ma vie 193
 Mooser, Ueli 84
 Mörel 83 n.
 Moser, Roland 218
 Mourthé, Claude 193
 Théâtre Kirov 193
 Mozart, Wolfgang Amadeus 74 n.
 Così fan tutte 260
 Die Zauberflöte 193
 Muggler, Fritz 216, 219–221
 Müller, Ado 170 f.
 Müller, Elsa 170
 Müller, Fabian 77
 München 201
 Murisier, François 124, 136
 Muschg, Adolf 87
 Mussorgsky, Modest
 Boris Godunow 151
 Mutter, Josef 69
Nadelmann, Leo 191
 Neff, Maria Barbara Josepha
 Constantia 43 n.
 Negroponte, Nicholas 21, 319
 Nicolet, Aurèle 214
 Niederhauser, Markus 100
 Nono, Luigi 97, 99 f., 201, 208
 Das atmende Klarsein 100
 Nowak, Aleksander 17, 231, 235 n.,
 242–246, 250
 ahat ilī – sister of gods 246
 Ciemnowłosa dziewczyna 244
 Drach 245 f.
 Dziennik wypełniony w połowie 244
 Król Kosmosu znika 244
 Last Days of Wanda B. 244
 Log 245 f.
 Space Opera 245

- Nyffeler, Max 211 n.
- Osnabrück** 205
- Ott, Daniel 169 f., 172–175, 183
- Ott, Lukas 175, 183
- Ovid (Publius Nasus) 55
- Palermo** 196 n.
- Paris 96, 153, 252, 254, 261
- Pauli, Hansjörg 189, 190 n., 191 f.,
196–198, 204
- Peintre, Lionel 254, 256
- Peking (Beijing) 153
- Perrault, Charles
Le petit chaperon rouge 261
- Perren, Moritz 69
- Perrin, Jean 207
- Person, Martin 289
- Petitpierre, Hélène 204 n., 213 n., 214 n.,
220 n., 221 n.
- Piccardi, Carlo 191, 193, 195, 200 f.,
204
- Platon 222
- Pöppel, Linda 286, 291
- Pollesch, René 323, 336
- Porter, Vanessa 255, 257, 266 f., 269–271
- Presley, Elvis 67
- Prieberg, Fred K. 214
- Pristina 267
- Puccini, Giacomo
Turandot 153
- Rabelais**, François 83
Gargantua 83
- Raboud, Isabelle 140
- Rapin, Jean-Jacques 215
- Rasche, Ulrich 18, 283–305, 336
- Ravel, Maurice
Klavierkonzert 193, 195
- Ray, Man 76
Le Violon d'Ingres 76
- Reckwitz, Andreas 20 n.
- Reicha, Antonin 74 n.
- Richard, André 230 n.
- Riklin, Roman
Ewigi Liebi 115
- Rivalland, Françoise 252–254, 258–260,
263–270
- Rochaix, François 123 n.
- Roesler, Albert 60
- Rossini, Gioachino 159
Guillaume Tell 151–155, 157, 159–163,
165 f.
- Roth, Jeanne 100
- Roth, Michel 15, 103, 106, 110, 112, 115, 157
Die künstliche Mutter 106–109, 113, 149,
157
- Roth, Peter 64 f.
Die schwarze Spinne 52
- Rümlingen 16 f., 167–185
- Rzewski, Frederic 196 n.
- Sacher**, Paul 213, 216, 226 n., 229 f.
- Saint-Saphorin 136
- Salzmann, Amadé 66–75, 77 f., 80–85
En Mascha embri 69–71
Em bare Purpur 71
Jetzt längs, jetzt lings 69–71, 73
Z'Johanns appartigi Invention 67–69
- San Francisco 100
- Sarbach, Annelore 64
- Satie, Eric 193, 200 n., 209
- Sauleau, Julien 276–278, 281
- Saunier, Johanne 254, 256, 259–262,
264 f., 270
- Schaeffer, Pierre 240
- Schafer, R. Murray 276
- Schechner, Richard 256
- Schenker, René 200
- Schick, Steven 255
- Schiff, Andrés 74
- Schiller, Friedrich 160
Wilhelm Tell 151, 155, 160
- Schläpfer, Cyrill 77
Urmusig 77
- Schleef, Einar 323, 325, 336
- Schmid, Elmar 66 f., 69, 71–75, 77 f., 79 n.,
80, 82, 84 f.
- Schmid, Erich 211 n.
- Schmid, Klaus 84

- Schmidt, Hans-Christian 205
- Schnebel, Dieter
Visible Music Nr. 1 196
- Schneider, Gertrud 215, 218, 227
- Schneider, Hansjörg 62, 64
- Schoeck, Othmar 195 n.
- Schönberg, Arnold 208
Moses und Aron 211
- Schtschedrin, Rodion 194 n.
- Schubert, Alexander 326, 329, 337
Asterism 336–339
Convergence 19, 320, 323–325
- Schubiger, Irene 79 n.
- Schürmann, Leo 190
- Schwaz 179
- Schweiger, Peter 73, 75, 192 f., 195, 201 f.
Die verborgenen Tänze 73–75, 80
Claustraphonie 192, 201–204
Historia di Jephthe 193
Honegger: Je suis compositeur 193
- Schweizer, Alfred 78
- Schweizer, Johanna 306
- Schwietert, Stefan
Heimatklänge 113, 157
- Scob, Édith 263
- Seitz, Mechthild 100
- Sevilla 82
- Seyfert, Robert 11
- Signer, Maria Antonia (Mazenäueles Tönneli) 42 f.
- Sigrist, Ernst 64
- Sina (Ursula Bellwald) 83 n.
- Smetana, Bedrich
Die verkaufte Braut 151
- Sölle, Dorothee 87
- Solomos, Makis 276
- Solothurn 219, 228
- Sophokles
Ödipus 284, 290, 292, 301
- Sotchi 127
- Spyri, Johanna 139
Heidi 139
- Stachura, Edward 243 f.
- Stańczyk, Marcin 17, 231, 235 n., 238–242, 246, 250
Blind Walk 240
Mystery of Chopin 241
Sursounds 240
Three Afterimages 241
- Stene, Håkon 264
- Stenzl, Jürg 190 n., 206–212, 215 f., 221, 223–228
- Stöbener, Yannick 291
- Stocker, Michael 276
- Stolzmann, Ingraban von 291
- Straßburg 161
- Strauss, Johann (Sohn) 157 n.
- Strauss, Johann (Vater)
Radetzky-Marsch 162
- Strawinsky, Igor 208
Danses concertantes 193
L'histoire du soldat 193
L'oiseau de feu 193
Le Sacre du printemps 193, 200 n.
- Streiff, Balthasar 157
- Stricker, Alida 291
- Strosser, Geneviève 254, 259 n.
- Strzemiński, Władysław 240–242
Afterimage of light 241 f.
- Stucky, Erika 157
- Sutermeister, Heinrich 52, 57–63, 226 n.
Die schwarze Spinne 14 f., 52, 57–63
- Szymański, Paweł 236
- Szmytka, Jagoda 17, 231, 235 n., 246–250
DIY or DIE 250
empty sounds 249
for hand and voices 249
gameboy 249
limbo lander 249
Lost Play 249 n.
Pores open wide shut 249 f.
sky-me, type-me 249
- Taugwalder, Hannes** 74 n.
- Teheran 226
- Tenisch, Markus 66 n.
- Thébert, Claude 137

- Thirvaudey, Ludovic 228 n.
Tischhauser, Franz 195 n.
Tokarczuk, Olga 245 f.
 Anna In in the Tombs of the World 246
Torino (Turin) 127
Touraine, Alain 12
Trebs, Enno 291
Truax, Barry 276
Tudor, David 176
Twardoch, Szczepan 245 f.
 Drach 245 f.
Ullrich, Niggi 183
Urweider, Andreas 15, 86, 90–92, 94, 96,
 98, 100
Van Dinther, Jefta 290–292
Van Gennep, Arnold 107, 109
Van Wersch, Nico 283 f., 287–290,
 292–301, 304 f.
Varèse, Edgard 226
Vautier, Ben 82
Verdi, Giuseppe
 Aida 153
Veress, Sándor 80
Vevey 120, 124–126, 130, 141–144
Villard, Valentin 124, 128, 131, 142, 144 f.
 Folklore 145
 L'hymne à la terre 142
Visconti, Luchino 208
 Tod in Venedig 208
Visp 66
Vitalini, Roberto 124
Vitez, Antoine 263
Vogel, Wladimir 201
Volken, Edmund 66 n., 84
Volken, Marcel 73, 84
Walder, Pierre 200 n.
Walpen, Adolf 66, 69, 73
Walpen, Josef 66, 69, 73
Walser, Robert 79, 82 f., 177
 *Lady, Lord, Straßenfegerin (Nettchen), Der
 Seesoldat* 82 f.
Walters, Bryn 124, 138
Warhol, Andy 176
Warszawa (Warschau) 236
Watson, Chris 276
Weber, Carl Maria von
 Der Freischütz 148 n.
Webern, Anton 208
Weder, Reinhard 84
Weill, Kurt 176
Weiss, Marcus 172
Westerkamp, Hildegard 276
Weyrich, Pit 193
 Strawinsky: Le Sacre du printemps 193,
 200 n.
Wielecki, Tadeusz 236
Wien 79
Wiesenberg 110 f.
Wildberger, Jacques 215, 218, 220, 227
Windischbauer, Julia 291
Windlin, Silvia 110
Winkelman, Helena 85
 Ronde des Lutins 85
Witten 79
Woodtli, Martin 114
Wüthrich, Hans 195 n.
 The Singing Snail 167 f.
Wytenbach, Jürg 71, 74, 83 f., 201 f., 204,
 218
 Claustrophonie 192, 201–204
 *Gargantua chez les Helvètes du Haut-
 Valais* 15, 83
Yersin, Yves 30
Zbinden, Julien-François 215, 219
Zedda, Alberto 153
Zelenka, Istvan 207
Zinsstag, Gérard 195 n.
Zumbach, André 200
Zumthor, Peter Conradin
 Con sordino 178 f.
Zurbrügg, Eva 215, 218
Zürich 67, 73, 77, 82, 84, 87, 113, 150, 197,
 202, 205, 211
Zytyńska, Sylwia 172

Die Autorinnen und Autoren

LEO DICK, Dr. phil., studierte in Berlin Komposition und Opernregie und war danach Meisterschüler von Georges Aperghis in der Klasse Théâtre Musical an der Hochschule der Künste Bern HKB. Der Schwerpunkt seiner künstlerischen Arbeit liegt auf Formen des Neuen Musiktheaters. Inszenierungen eigener Werke kamen unter anderem an den Theatern Bielefeld, Oldenburg, Bern und Luxembourg sowie an der Staatsoper Stuttgart heraus und wurden als Gastspiele im Rahmen der Biennale Bern, des Musikfestivals Bern, der World New Music Theatre Days, des Hellenic Festival und des Davos Festival gezeigt. Seit 2008 unterrichtet er Komposition und Musiktheater an der HKB. 2017 schloss er seine Dissertation zum »Sprechauftritt im Composed Theatre« ab. Seither ist er als wissenschaftlicher Mitarbeiter und Koordinator des Forschungsfelds »Schnittstellen der zeitgenössischen Musik« an der HKB beschäftigt. 2019 wurde ihm vom Schweizerischen Nationalfonds (SNF) ein vierjähriges postdoc grant (Ambizione) für sein Forschungsprojekt »Helvetia mediatrix: Avanciertes Musiktheater und kollektive Identitätsbildung in der Schweiz seit 1945« gewährt.

MELANIE DÖRIG ist Rhythmikerin, Hochschuldozentin und Musikerin mit Appenzeller Wurzeln. Nebst der Tätigkeit als Dozentin für Rhythmik und Musikdidaktik an Pädagogischen Hochschulen und an der Hochschule der Künste Bern HKB ist sie als Künstlerin im Trio »zita bimmelt« und im Duo mit »Wiibli ond Mandli« aktiv. Sie studierte Musik und Bewegung (Rhythmik) an der Hochschule Luzern – Musik, der Universität für Musik und darstellende Künste Wien und an der HKB, wo sie ihren Master of Arts in Music Pedagogy Musik und Bewegung abschloss. Zudem hat sie sich im Bereich Theaterpädagogik und Hochschullehre weitergebildet.

SABINE EGGMANN, Dr. phil., studierte Volkskunde/Europäische Ethnologie, Alte Geschichte und Lateinische Philologie an der Universität Basel, wo sie auch ihre Promotion zum zeitgenössischen Kulturbegriff abschloss. Einer Assistenz am Basler Seminar für Volkskunde/Europäische Ethnologie folgten diverse Forschungsprojekte und Gastlehraufträge an verschiedenen Universitäten (Bern, Frankfurt, Graz, Hamburg, Kopenhagen, Zürich) sowie Lehraufträge im Masterprogramm Kulturmanagement an der Universität Basel. Im Moment forscht sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin im Projekt »Claiming Folklore. Politiken und Praktiken von Volksmusik im Schweizer Fernsehen (1960er- bis 1990er-Jahre)« am Institut für Sozialanthropologie und Empirische Kulturwissenschaft – Populäre Kulturen der Universität Zürich. Lehr- und Forschungsschwerpunkte von Sabine Eggmann sind die gesellschaftliche Selbstverständigung im Modus

der »Volkskultur«, (im-)materielles Kulturerbe, Subjekt, Alltag, Geschichte sowie die Reflexion von Begriffen, Methoden und Theorien in den Kulturwissenschaften.

NOÉMIE FAVENNEC-BRUN est une chercheuse, compositrice et pianiste suisse. Elle mène principalement des recherches sur les liens entre art, pédagogie et société et développe des projets artistiques et interdisciplinaires engagés dans une réflexion sociale, politique, écologique et citoyenne. Noémie a collaboré avec des ensembles, des compositeurs, des metteurs en scène et des artistes tels que l'Ensemble KlangLab (CH), l'Ensemble Offrandes (FR), l'Ensemble ET/ET, l'Ensemble Makrokosmos (CH), Matthias Rebstock, Till Wyler von Ballmoos, Mimi Jeong, Jonas Kocher, le collectif Reskate Studio, la plasticienne textile Louise Hochet et Anne-Sylvie Henchoz. Née à Genève (Suisse), Noémie a obtenu un Master en Composition et Théorie en Théâtre Musical (2017), un Bachelor en Piano (2015) et un Bachelor en Composition (2013), tous trois à la Haute École des Arts de Berne avec les félicitations du jury. Noémie est actuellement doctorante en recherche artistique à Paris 8 (dir. Makis Solomos).

THOMAS GARTMANN studierte an der Universität Zürich Musikwissenschaft, Germanistik und Geschichte der Neuzeit und promovierte zum Instrumentalwerk von Luciano Berio. Als Journalist (*Neue Zürcher Zeitung* und Radio DRS 2) und Leiter Musik bei der Kulturstiftung Pro Helvetia beschäftigte er sich intensiv mit neuer Schweizer Musik. Heute leitet er die Forschungsabteilung der Hochschule der Künste Bern HKB und das gemeinsame Doktoratsprogramm von Universität Bern und HKB, *Studies in the Arts* (SINTA). Zu seinen Forschungsschwerpunkten gehören Musik und Politik sowie Schweizer Musik. Er leitet das SNF-Projekt »Im Brennpunkt der Entwicklungen« sowie das Vorbereitungsprojekt hierzu. Jüngste Publikationen: *Studies in the Arts I & II* (Bielefeld 2021/2024), *Von der Fuge in Rot zur Zwitschermaschine. Paul Klee und die Musik* (Basel 2020), *Arts in Context. Kunst, Forschung, Gesellschaft* (Bielefeld 2020) sowie zwei Bände zu Othmar Schoecks historisch belasteter Oper *Das Schloss Dürande* (Zürich beziehungsweise Schliengen 2018).

KATELYN ROSE KING is a music practitioner and researcher working in the fields of theatre, contemporary music and everywhere in-between. Her ongoing research and performance interests lie in the post-digital culture of music and theatre, experimentation with electronic enhancements to percussion and concepts of feminism in trans-/post-humanistic musical art. In her solo-performance aesthetic, Katelyn weaves musical genres with instrumental (percussion) performance, extended vocal technique, electronics and bodily presence to raise questions around authorship, composition, improvisation and sound immersion. Teaching, pop-culture musicking and classical contemporary percussion performance are also parts of her musical identity. A native of Atlanta, Georgia (USA), Katelyn has a Master in Composition and Theory in Théâtre Musical from

the Hochschule der Künste Bern HKB (CH, 2017), a Master in Music Performance from McGill University (CA, 2015) and a Bachelor in Music Performance from Kennesaw State University (USA, 2013). As of 2023, she lives in Vienna and is working towards a Doctorate Degree in Artistic Research. www.katelynkingpercussion.com

IRENA MÜLLER-BROZOVIĆ ist Professorin für Musikvermittlung an der Anton Bruckner Privatuniversität in Linz sowie Dozentin an der Hochschule der Künste Bern HKB. Ihre Studien in Klavier, Schulmusik und Musikvermittlung absolvierte sie in Basel, Detmold und Wien. Die Basis ihrer Lehre und Forschung bildet eine langjährige Praxis als Musikvermittlerin für Orchester und Festivals. Neben zahlreichen weiteren Publikationen veröffentlichte sie 2024 mit *Das Konzert als Resonanzraum* (transcript) eine anwendungsorientierte Theorie der Musikvermittlung.

HANSPETER RENGGLI, Studium der Musikwissenschaft, Philosophie und Geschichte an der Universität Bern. Promotion (Dr. phil. hist.) zur frühen Gluck-Rezeption in Frankreich. Mitarbeit bei RISM Schweiz. Diverse Ausstellungskuratorien (Wagner-Sammlung der UB Bern, Konzertzyklus »Musikalische Moderne« des BSO, Musikerziehung im Berner Ancien régime). 1984–1989 Dramaturg bei der Bernischen Musikgesellschaft (BSO) und 1989/90 künstlerischer Leiter ad interim. Lehrauftrag für allgemeine Musikgeschichte und Analyse am Institut für Musikwissenschaft in Bern. 1992–2000 Präsident der Ortsgruppe Bern der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft (SMG). 2010–2019 Präsident des Trägervereins der Abendmusiken im Berner Münster. Ab 1998 Dozent an der HKB. Mitarbeit am *Theaterlexikon der Schweiz*. Rezensent für die *Opernwelt* (Berlin). 2005–2015 Leitung des Musikfestivals Bern. Publikationen unter anderem zur Operngeschichte und -ästhetik, zu Daniel Glaus und Jost Meier.

BENJAMIN SCHEUER ist freischaffender Komponist. Er studierte Komposition in Hamburg (Diplom 2011) und Karlsruhe (Solistenexamen 2014), bei Dieter Mack, Fredrik Schwenk und Wolfgang Rihm. 2023 folgte die Promotion an der Musikhochschule Freiburg bei Janina Klassen mit einer Arbeit über die Musiktheatralität im Schaffen von Georges Aperghis. Seine Kompositionen werden jedes Jahr in diversen Ländern und von renommierten Ensembles aufgeführt. Er ist unter anderem Träger des Bachpreisstipendiums der Stadt Hamburg, des Busoni-Preises der Akademie der Künste Berlin und des Schneider-Schott-Musikpreises der Stadt Mainz. Mit seinem Orchesterstück *versungen* gewann er die Basel Composition Competition 2019 und mit *Acht Arten zu Atmen* für Akkordeon und Klarinette den Kompositionspreis der Stadt Stuttgart 2021. Als Gründungsmitglied von *Musiker ohne Grenzen e. V.* reiste er regelmäßig nach Ecuador, wo er benachteiligten Jugendlichen Musikunterricht gab. Aktuell hat er Lehraufträge an den Musikhochschulen in Trossingen und Mainz inne. www.benjamin-scheuer.de

EW A SCHREIBER is Assistant Professor at the Institute of Musicology of Adam Mickiewicz University in Poznań (Poland). Her main research interests are the aesthetics of music, sociology of music and the musical thought of contemporary composers (György Ligeti, Witold Lutosławski, Helmut Lachenmann, Jonathan Harvey, and others). She published her monograph *Muzyka i metafora. Koncepcje kompozytorskie Pierre'a Schaeffera, Raymonda Murraya Schafera i Gérarda Griseya* [Music and Metaphor. The Compositional Thought of Pierre Schaeffer, Raymond Murray Schafer and Gérard Grisey] (Warsaw 2012) and, together with Karolina Golinowska, is co-author of the book *Przeobrażenia pamięci, przeobrażenia kanonu. Historie muzyki w kręgu współczesnych dyskursów* [Transformations of Memory, Transformations of the Canon. Histories of Music within Contemporary Discourses] (Gdańsk 2019). Her articles were published among others in *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, *Musicology Today*, *Muzikologija* and *Studia Musicologica*.

GABRIELLE WEBER, Kunsthistorikerin, Musikwissenschaftlerin und Musikpublizistin, arbeitete als Musikexpertin für die Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia und für SONART – Musikschaffende Schweiz. Seit 2019 verantwortet sie als Kuratorin/Redakteurin neo.mx3.ch, die SRG-Onlineplattform für zeitgenössisches Schweizer Muskschaffen, seit 2020 ist sie zudem als Radioredakteurin bei SRF Kultur tätig. Als freie Autorin publiziert sie in internationalen Neue-Musik-Fachzeitschriften. Schwerpunkte publizistische und Forschungstätigkeit: zeitgenössische Musik und Klangkunst, Schweizer zeitgenössische Musikszenen, Musik- & Medienverflechtung, Gegenwartsmusik und Gesellschaft. Als Mitarbeiterin im Forschungsprojekt der HKB zum Schweizerischen Tonkünstlerverein (seit August 2021) doktoriert Gabrielle Weber an der Universität Bern zu Neuer Musik & TV.

JOHANNES WERNER ist Performer, Klangkünstler und Komponist. Bevorzugt in multimedialen Settings und kollektiven Gefügen entwickelt er zeitgenössische Formen von Musiktheater, Klangkunst und Performance. Intensiv beschäftigt er sich mit Verflechtungen digitaler und analoger Räume und unterzieht deren Auswirkungen auf soziale Konstellationen und künstlerische Schaffensprozesse einer kritischen Reflexion. Er ist Mitglied des Neue-Musik-Kollektivs sh|ft ensemble und musikalischer Leiter der internationalen Theaterproduktion Punch Agathe, betreibt das kongolesisch-deutsche Experimental-Punk-Kollektiv Tozo Koma und veranstaltet als künstlerischer Leiter die Veranstaltungsreihe Xchanges in Bremen und Stuttgart. Als Teil solcher Formationen sowie als Solokünstler ist er auf vielen nationalen und internationalen Bühnen zu sehen. Johannes Werner studierte Schlagzeug und Neue Musik in Stuttgart und Stockholm sowie Komposition an der Hochschule der Künste Bern HKB. Er ist Träger verschiedener Preise und Stipendien.

ANDREAS ZURBRIGGEN studierte an der Hochschule der Künste Bern HKB Komposition bei Daniel Glaus sowie an den Universitäten Bern, Zürich und Fribourg Musikwissenschaft, Geschichte, Mediävistik und Kunstgeschichte. Neben seiner Tätigkeit als Komponist arbeitet er als Journalist und Musikpublizist. Publikationen zu Johannes Brahms und Wolfgang Rihm sowie zu litauischer und ukrainischer Musik.



Hochschule der Künste Bern
Haute école des arts de Berne
Bern Academy of the Arts





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



ISBN 978-3-931264-97-0