

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 Festspiel 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 Anthophila. 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

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 Mediatix«, 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-mediatix (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.

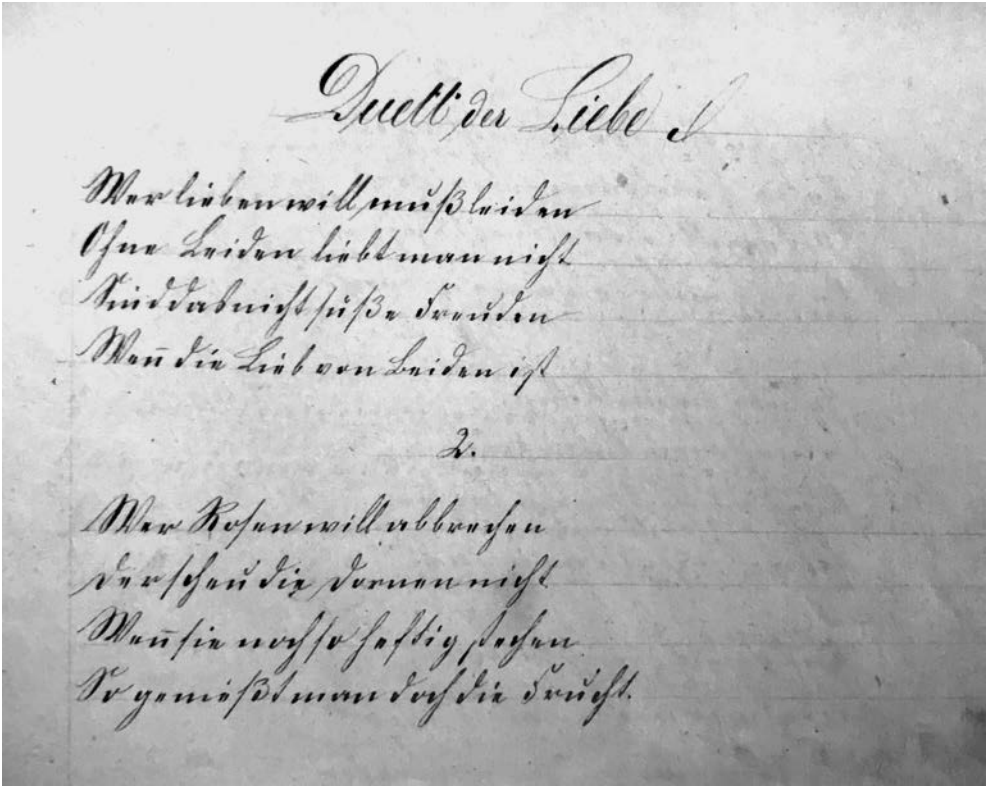


ABBILDUNG 4 Auszug aus der Liedersammlung Albertina Broger (1875), Foto: Melanie Dörig, Original aufbewahrt im Roothuus Gonten (A1), S.002.004

617. Lieb und Leid. Aus dem Taunus 1877.

Etwas bewegt.

Wer lie- 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 scheu 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 Anderer steht am Brette, Der sie mir hat geraubt.

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

Mel. und 1. Str. aus dem Taunus (1877) durch Ph. Demaller. Deinsd gleichlautend von Fritz Grit 1837 in der Gegend von Darmstadt aufgeschrieben. Text durch W. Böhme 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

helle Nächte

1 2 3 4 5 6 7

trsp für Violine (eine ganze Note höher)

trsp für Stimme (Tritonus: höher)

30 Okt + 1HT - - - - - 2 Okt - 1HT

1 Mond 2 Hans 3 Zwerg 4 Zwergenwelt 5 Schwester 6 Dorf 7 Weltrommel

Intervalle der Akkorde (abwärts in Halbtöne)

Skalen

2 1 3 2 1 3

2 1 4 1 1 3

2 2 3 1 2 2

3 1 3 1 3 1

3 2 2 2 2 1

4 1 2 3 1 1

3 2 2 2 1 1

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.

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 Bergemblematisierung 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. 368 f.



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 Fürchtgott 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.

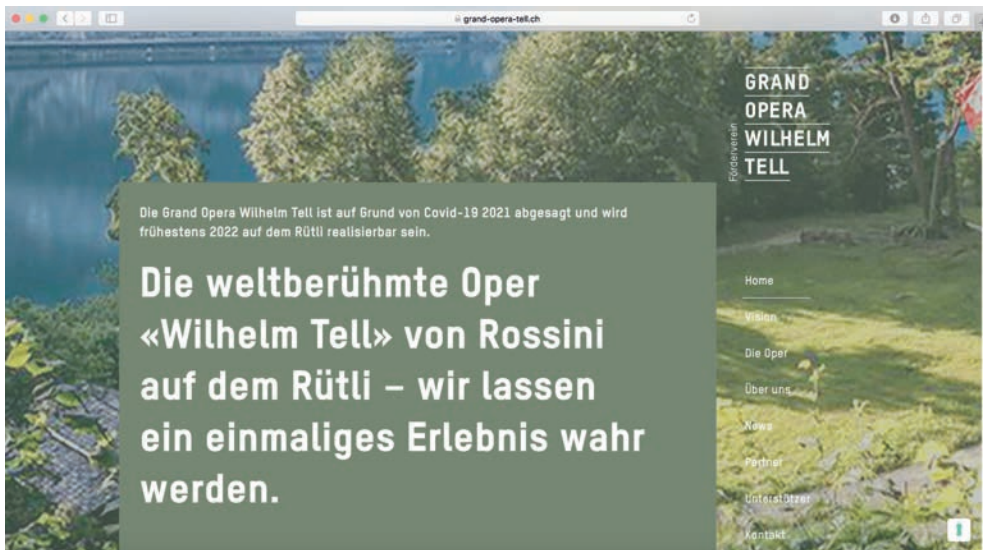


ABBILDUNG 1 Die Homepage des Fördervereins Grand Opera Wilhelm Tell (Screenshot)

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.«

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.

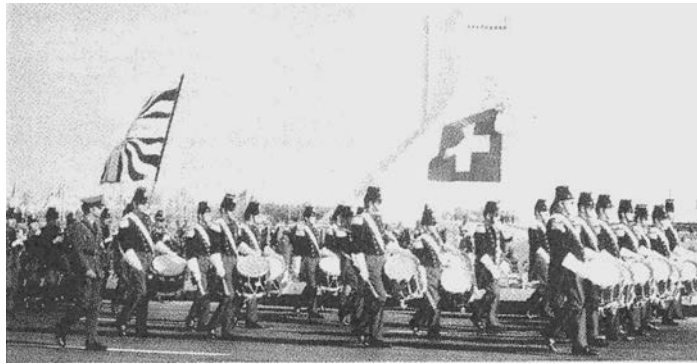
²¹ Information gathered from programmes in *Geballte Gegenwart* (2005) and festival archive, online under www.neue-musik-ruemlingen.ch/archiv-medienspiegel/.

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 SUIA- 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 SUIA-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.



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.

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.

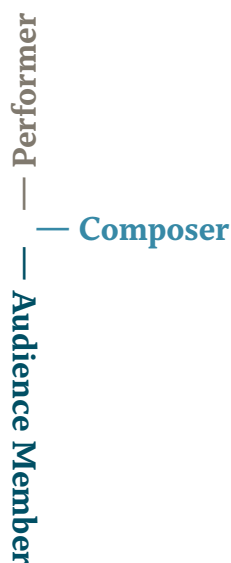
Vor diesem Hintergrund eröffnet sich postdigitalem Musiktheater ein Spielfeld für aktuelle, relevante und sichtbare Produktion. Die Verflechtungen von Aktion und Reaktion sind so dicht und multidimensional, dass sie weit mehr sind als ein Objekt der künstlerischen Auseinandersetzung. Sie erschaffen reale 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

**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



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.

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

- 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 joujoux 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
Gargiulio, 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

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