Leo Dick

Gesamtkunstwerk aus verdinglichten Beziehungen. Zukunftsweisende Aspekte der TV-Oper *Die schwarze Spinne* (1983/84) von Armin Brunner, Werner Düggelin, Hansjörg Schneider und Rudolf Kelterborn

Der Aufsatz identifiziert Spuren einer ›multimodalen Wende‹ in der zeitgenössischen Musik des späten 20. Jahrhunderts. Damit ist eine tendenzielle Abkehr vom monomodalen Strukturideal der klassischen Musik gemeint sowie eine allmähliche Hinwendung zu non-linearen, dezentrierten Produktions- und Rezeptionsmustern besonders im Bereich des Musiktheaters. Dieses Umdenken wird argumentativ in Zusammenhang gebracht mit der Medienrevolution jener Zeit und den veränderten gesellschaftlichen Bedingungen einer zunehmend globalisierten Welt auch in der Schweiz. Welche neuen ästhetischen Spielräume sich dabei eröffneten, wird exemplarisch am Beispiel der von der SRG in Auftrag gegebenen TV-Oper Die schwarze Spinne *(1983/84) von Armin Brunner, Werner Düggelin, Hansjörg Schneider und Rudolf Kelterborn aufgezeigt. Daran anknüpfend wird die Frage erörtert, wie jene Anfänge multimodalen Konzipierens in der Gegenwart – mit Blick auf unsere digitalisierte Lebensrealität – weitergedacht werden könnten.*

The Total Work of Art of Reified Relationships. Forward-Looking Aspects of the TV Opera *Die schwarze Spinne* (1983/84) by Armin Brunner, Werner Düggelin, Hansjörg Schneider and Rudolf Kelterborn

This essay identifies traces of a 'multimodal shift' in contemporary music of the late 20th century: a tendency to turn away from the monomodal structural ideal of classical music, and a gradual shift towards non-linear, decentralised patterns of production and reception, particularly in the field of music theatre. This rethink was linked to the media revolution of the time and the changing social conditions of an increasingly globalised world, including Switzerland. The new aesthetic scope that opened up is illustrated here using the example of the TV opera Die schwarze Spinne *(1983/84) by Armin Brunner, Werner Düggelin, Hansjörg Schneider and Rudolf Kelterborn, commissioned by the Swiss Broadcasting Corporation (SRG). Following on from this, we discuss how this multimodal conceptualisation might be pursued further in our own day with its digitalised reality.*

Die Adaptionen der Novelle *Die schwarze Spinne* (1842) von Jeremias Gotthelf (recte: Albert Bitzius)[1] in andere Medien und Kunstgenres sind Legion. In jüngerer Zeit kamen etwa diverse Schauspielfassungen in den größten Deutschschweizer Städten Bern (2022, Regie: Armin Petras), Basel (2017, Regie: Tilmann Köhler) und Zürich (2011 im Schauspielhaus, Regie: Frank Castorf

1 Zum Leben und Wirken von Albert Bitzius alias Jeremias Gotthelf vergleiche etwa Graf 2020.

https://doi.org/10.5771/9783987402289-231 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

sowie 1998 im Theater am Neumarkt, Regie: Volker Hesse, Text: Urs Widmer, Musik: Patent Ochsner) heraus. Als Freilichttheater kam die *Schwarze Spinne* in Hagenwil (2020 im Rahmen der Schlossfestspiele, Regie: Florian Rexer), Ennetmoos (2019, Regie Ursula Hildebrand), Kreuzlingen (2010 im See-Burgtheater, Regie: Leopold Huber) und Birmensdorf (2017 produziert vom Theater Kanton Zürich, Regie: Elias Perrig) auf die Bühne. Die Spannbreite von Musiktheaterversionen des Stoffs reicht vom Pop-Musical (»Grusical« in Luzern 2017, Regie: Barbara-David Brüesch, Musik: Knut Jensen) über eine Kinderoper (*The Black Spider* von Judith Weir, Uraufführung in Canterbury 1984), eine Volksmusik-Oper (*Spinnen* von Peter Roth, Uraufführung in Wil 2014), Neue-Musik-Singspiele (Josef Matthias Hauer 1932, Willy Burkhard 1947/48) zu einer Radio-Oper (Heinrich Sutermeister 1934, Bühnenfassung des Werks 1949, Fernsehfassung 1955) und einer TV-Oper (Rudolf Kelterborn 1983, Radiofassung 1984). Auch verfilmt wurde Gotthelfs Text allein in der Schweiz mehrmals: 2022 (Regie: Markus Fischer, Drehbuch: Plinio Bachmann, Barbara Sommer), 1983 (Regie: Mark Rissi, Drehbuch: Peter Holliger, Walther Kauer) und 1921 (Produktion/Regie/Drehbuch: Siegfried Philippi).

Es fällt auf, dass keine zwei Produktionen dieser (keineswegs vollständigen) Liste auf dieselbe Dramatisierung der Vorlage zurückgreifen. Alle verändern Gotthelfs Text mehr oder weniger stark, allerdings auf ganz unterschiedliche Weise. Auch wurden nur wenige der genannten (Musik-)Theater-Stücke mehrmals inszeniert: Nach Kenntnisstand des Verfassers tauchen lediglich die Opern von Hauer, Sutermeister und Weir gelegentlich wieder auf, außerdem kam die Zürcher Schauspielfassung von Hesse und Widmer mit der Musik von Patent Ochsner 2010 als Freilichtaufführung nahe Lindau neu heraus. Ansonsten gleicht die Adaptionsgeschichte der *Schwarzen Spinne* einem Netz, das permanent weitergesponnen wird, aber kein wirkliches Zentrum hat. Dieser Umstand legt zwei Erklärungen nahe:

1. Gotthelfs Novelle weist offensichtlich Qualitäten auf, die a) den Transfer des epischen Textes in andere Medien provozieren und b) zu immer neuen Lesarten der Vorlage auffordern.

2. Gewisse Eigenschaften von Gotthelfs Werk scheinen die Kanonisierung von Film-, Theater-, Volkstheater- oder Opern-Fassungen zu behindern.

Im vorliegenden Beitrag möchte ich dem naheliegenden Verdacht nachgehen, dass beide Punkte miteinander zusammenhängen. Wie schon in zwei früheren Aufsätzen[2] widme ich mich deshalb Aspekten einer gleichsam ›unerlösten‹ Adaptionsgeschichte der *Schwarzen Spinne*, auf die auch der Literatur- und Filmkritiker Alan Mattli mit der Feststellung verweist, 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]

Bislang habe ich mich zum einen vergleichend mit verschiedenen kompositorischen und inszenatorischen Verhandlungen des vieldeutigen Spinnenmotivs beschäftigt und zum anderen dargestellt, wie Heinrich Sutermeister in seiner Radio-Oper die Fabel zum Zweck politischen Storytellings instrumentalisiert und dadurch die Komplexität von Gotthelfs Erzählwelt radikal reduziert hat. Darauf aufbauend möchte ich mich hier mit der Frage beschäftigen, worin aus heutiger Sicht das Potenzial des Stoffes für einen zeitgemäßen Transfer ins Musiktheater liegt. Meine These dazu lautet, dass genau das, was bislang als Handicap der Vorlage für ihre Theatralisierung galt, nämlich ihre seriell-offene Form und ihr erzählerischer Fokus auf das Kollektiv, der derzeitigen Tendenz der zeitgenössischen Musik zur Multimodalität[4] im Grunde

2 Vgl. Dick 2024 und 2025.

3 Mattli 2022.

4 Zu diesem Begriff siehe weiter unten.

https://doi.org/10.5771/9783987402289-231 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

sehr entgegenkommt, auch wenn Musiktheatermacher:innen unserer Zeit dies bislang offensichtlich nicht erkannt haben.

Meine einschlägige Argumentation erfolgt in zwei Schritten: Zunächst werde ich mich aus der Perspektive eines zeitgenössischen Komponisten mit der Struktur von Gotthelfs Novelle beschäftigen und Spezifika seiner Erzählweise identifizieren, die dem Genre Musiktheater in besonderem Maße Probleme bereiten. Möglichkeiten einer bisher nur ansatzweise erprobten musiktheatralen Annäherung an den Stoff mit den Mitteln einer ›multimodalen‹ Musik werde ich dann anhand eines Fallbeispiels aufzeigen: Die mittlerweile fast vergessene TV-Oper von Rudolf Kelterborn ist womöglich die einzige Musiktheaterversion der *Schwarzen Spinne,* die aus Gotthelfs impliziter Aufforderung zur permanenten kollektiven Fortschreibung der Fabel ästhetische Konsequenzen zieht. Obgleich auch schon vierzig Jahre alt und ihrer Entstehungszeit nicht weniger verhaftet als die anderen Spinnen-Opern, kann sie einem kollaborativen und partizipativen Musiktheater unserer Tage deshalb anders als ihre Konkurrentinnen auch heute einen Weg in die Zukunft weisen.

Herausforderungen für die Klangbühne

Gotthelfs vielgliedrige Novelle steht in ihren zentralen Teilen der *gothic literature* ihrer Entstehungszeit nahe. Die Geschichte der schwarzen Spinne spielt im (nur scheinbar) idyllischen Emmental. Sie beginnt mit einem Teufelspakt, den die selbstbewusste Bäuerin Christine, eine Auswärtige aus Lindau, 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 vom ›Grünen‹, in dessen Gestalt der Teufel erscheint, auf die Wange erhält. Mehrmals wird der Grüne von der Dorfgemeinschaft um seinen Lohn betrogen. Zur Strafe gebiert 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 ein treusorgender Vater, der von seiner pflichtvergessenen Frau die Rolle der beschützenden Mutter übernommen hat.

Der weltweite Erfolg von Gotthelfs Erzählung liegt zweifellos in der archetypischen Qualität ihrer Symbolkonfigurationen begründet. Infolge ihrer Kanonisierung als Pflichtlektüre auf Mittelschulstufe seit den 1920er-Jahren wurde sie besonders in der Schweiz immer mehr zur Projektionsfläche eines imaginären Gemeinsamen, vor allem deshalb, weil sie potenziell allen politischen Lagern als allegorische Parabel dienen kann. *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:

https://doi.org/10.5771/9783987402289-231 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

»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.[5]

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 dezidiert 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 Jüd:innen, 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.[6]

Einig sind sich die Exeget:innen 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. So gesehen scheint sich Gotthelfs Text als Stoff für ein parabelhaftes Musiktheater geradezu aufzudrängen, zumal die Fabel weniger auf komplizierten Figurendialogen, sondern mehr auf starken, Tableauartigen Bildern basiert. Die Tücken, die Gotthelfs Werk für eine ›Veroperung‹ nach klassischem Zuschnitt dennoch bereithält, offenbaren sich freilich erst bei genauerer Analyse der Novelle.

a) Narrative Struktur der Vorlage

Was auf der Opern- oder Theaterbühne meist ausgeblendet wird, ist die Rahmenhandlung, in die Gotthelf die Erzählung vom Spinnenmonster einbettet. Anlässlich der Tauffeier seines Enkels trägt ein Großvater sie seiner versammelten Familie beim Festmahl vor. Eine solche epische Brechung ist der Oper nicht grundsätzlich fremd, man denke an *Les Contes d'Hoffmann* (1851) von Jacques Offenbach, *Die Ausflüge des Herrn Brouček* (1920) von Leoš Janáček oder an das Opernoratorium *Jeanne d'Arc au bûcher* von Arthur Honegger. In all diesen Stücken ist die

5 Maurer 2016.
6 Janser 2022.

https://doi.org/10.5771/9783987402289-231 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

jeweilige Rahmenhandlung allerdings von einer unmittelbar erkennbaren Konfliktkonstellation sowie der Exposition eines/einer klaren (Anti-) Helden/Heldin geprägt, der/die dann auch direkt in die Binnenhandlung involviert ist. Gotthelfs detaillierte Schilderung der Tauffeier lebt zwar auch von der Darstellung untergründiger Spannungen innerhalb der Gemeinde, die in der Rezeptionsgeschichte durchaus erkannt und bereits in der ersten psychologisch perspektivierten Textexegese sehr schlüssig analysiert wurden.[7] Diese subtilen sozialen Bruchlinien sind auf der Theater- und Opernbühne jedoch kaum vermittelbar, zumal der erzählende Großvater selbst keine dramatische Figur ist, deren Entwicklung die Rahmenhandlung dramaturgisch tragen könnte.

Auch der Parallelismus der beiden Binnenerzählungen ist per se undramatisch. In der Logik einer Horrorgeschichte ist der zweimal ähnlich verlaufende Kampf gegen die Spinne einem linearen Spannungsaufbau eher abträglich. Der Sinn dieser leicht variierten Wiederholung offenbart sich erst aus mythologischer Sicht. Der Großvater führt ostentativ eine allmähliche Historisierung der Mythe vor. In der zweiten Erzählung fallen die meisten märchenhaften oder übersinnlichen Elemente der Ausgangsgeschichte weg: der böse Ritter Hans von Stoffeln, der Auftritt des Teufels, die explizite Identifikation der Spinne als verwandelte Christine. Das Wiedererzählte rückt dadurch näher an die Erfahrungswelt der Adressat:innen. Die Botschaft dahinter lautet: Die Geschichte kann sich jederzeit wiederholen, da die Spinne nicht zu vernichten, sondern nur (vorläufig) zu bannen ist. Einen gewissen Schutz vor der erneuten Entfesselung des Übels bietet nur eine auf Erinnerung basierende Achtsamkeit, die durch zyklisches Neuerzählen der Geschichte aufrechterhalten werden muss. Die Offenheit dieses Narrativs reibt sich tendenziell mit den dramaturgischen Erfordernissen eines geschlossenen Opernwerks.

b) Repräsentation des Spinnenmonsters

Ein weiteres Problem für jede Form der Dramatisierung von Gotthelfs Novelle ist die Darstellung des Monsters. Besonders auf der Theaterbühne fällt jede direkte Repräsentation der Spinne zwangsläufig der Lächerlichkeit anheim, erzeugt zumindest kaum den in der Erzählung evozierten Schrecken. Gleichzeitig kann die Erwartungshaltung des Publikums in Bezug auf das Auftauchen der titelgebenden Spinne im Sinne eines überzeugenden Aufbaus von Spannung und ihrer Entladung nicht vollends unterlaufen werden.

Potenziell eröffnet dieses inszenatorische Dilemma gerade der Musik einen attraktiven Spielraum, den die moderne Oper schon häufiger beschritten hat: Im Zuge der Ausdifferenzierung psychoanalytischer Theorien hat das Genre eine besondere Affinität zum monströsen Körper entwickelt, der aus der Verschmelzung von Mensch und Tier entsteht. Seit 1945 tauchen in zahlreichen Stücken solche unheimlichen Mischwesen auf, etwa in Vertonungen von Kafkas *Die Verwandlung* durch Paul-Heinz Dittrich (1986) und Frank Moon (2013), in der Adaption der antiken Minotaurus-Sage durch Harrison Birtwistle (2008) oder in Stücken wie Olga Neuwirths *Bählamms Fest* (2003) und Karlheinz Stockhausens *Licht* (1977–2003) mit seinen zahlreichen Luzifer-Bastarden. Der Schwerpunkt der kompositorischen Arbeit liegt in all diesen Stücken auf der verfremdenden Manipulation der menschlichen Stimme mit der Absicht, eine Art monströse Vokalität zu schaffen, zum Beispiel in der Mischung aus Stimme und Live-Elektronik in Neuwirths Oper.

Übertragen lässt sich dieser kompositorische Ansatz aber nur bedingt auf die musikalische Gestaltung der Transformation Christines zur schwarzen Spinne: Die Unheimlichkeit des stimmlosen Tiers liegt für den Menschen nun einmal nicht in seinen akustischen Eigenschaften,

7 Vgl. Graber 1925, S. 18–28.

https://doi.org/10.5771/9783987402289-231 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

sondern in seiner physischen Erscheinung und seinem quasi lautlosen Aktionsrepertoire bei der Fortbewegung, dem Jagd-, Sozial- und Paarungsverhalten oder bei der Nahrungsaufnahme. Es ist vor allem die von Gotthelf so suggestiv geschilderte unfassbare Allgegenwart des Monsters, die in einer Vertonung zum Ausdruck kommen muss:

> 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.[8]

Solche Passagen lassen sich zwar mit musikalischen, zum Beispiel orchestralen Mitteln durchaus illustrieren, doch Gotthelfs eigentliche ästhetische Herausforderung an den/die Komponist:in besteht darin, die fortwährende netzwerkartige Präsenz des Monsters auch unterhalb der Oberfläche klanglicher Verdinglichung erfahrbar zu machen.

c) Fehlen prägnanter Identifikationsfiguren

Dass Gotthelf darauf verzichtet, eine Identifikationsfigur ins Zentrum seiner Geschichte zu stellen, ist für jede Vertonung des Stoffs eine schwere Hypothek. Als unmittelbar operntauglich wurde zwar seit jeher die tatkräftige 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 Opernfassung der *Schwarzen Spinne*. Doch die mitunter vorgenommene Umdeutung der von Gotthelf durchaus nicht sympathisch gezeichneten Frau in eine tragische (Opern-)Heldin (etwa bei Sutermeister) überzeugt im Kontext des allegorischen Fabelgeschehens letztlich nie, sondern schwächt vielmehr die unheimliche Wirkung einer ebenso unbegreiflichen wie unberechenbaren, da vor- und überindividuellen Monstererscheinung ab. Wie Peter von Matt bemerkt, ist die »Story um Christine […] zwar reich an erzählerischen Knalleffekten, geht aber mit dem Klischee von der Frau als der Einfallspforte des Übels, dem Eva-Topos, zu krass um, als dass sie über die Effekte hinaus viel bewegte.«[9] Entsprechend entwickeln auch die beiden opferbereiten Antagonist:innen der Spinne in den zwei Erzählungen keine psychologische Tiefenschärfe: Noch mehr als Christine bleiben sie Randfiguren. Opernadaptionen, die vor allem auf solistische Konstellationen und Rollenpsychologie setzen, kratzen deshalb zwangsläufig nur an der Oberfläche der Fabel.

d) Psychogramm des Kollektivs

Gotthelfs erzählerischer Fokus liegt ganz eindeutig nicht auf dem Schicksal eines/einer Einzelnen, sondern auf dem schuldigen Kollektiv der Sumiswalder Dorfbevölkerung, das gleichsam die Schattenaspekte der in der Rahmenhandlung vorgestellten Festgemeinde verkörpert. Die »Bauern von Sumiswald« werden in der ersten Binnengeschichte als ein Haufen abergläubisch Verzagter geschildert, die sich von der starken Frau nur allzu bereitwillig die Drecksarbeit abnehmen lassen. Von Matt sieht hier »die psychologischen Abläufe gemeinsamer Schuld-Verdrängung und Schuld-Verschiebung« am Werk:

8 Gotthelf 1978, S. 70 f.
9 von Matt 2012, S. 146.

https://doi.org/10.5771/9783987402289-231 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> Dazu gehört als erstes das reflexartige Delegieren der sittlichen Verantwortung an die andern. […] Das ist ein einfacher Mechanismus, der jedem von uns aus seinem eigenen Seelenleben peinlich vertraut ist. Komplexer und politisch bedeutungsvoller ist das Verhalten des Kollektivs bei der gemeinsamen Beschlussfassung, einem zentralen demokratischen Vorgang also. Christine fordert von den Männern die verbindliche Entscheidung, dass das nächste Neugeborene ungetauft dem Teufel übergeben werde. […] Der versammelte Rat debattiert, aber jeder gibt nur halbartikulierte Töne und Wortfetzen von sich. Diese deuten zwar alle in die gleiche Richtung und ergeben zusammen eine einzige Meinung, aber als einzelne Äußerungen sind sie so sinnlos, dass jeder Sprecher glaubt, man werde ihn darauf nicht behaften können.[10]

Gotthelfs Textpassage, die von Matt hier so prägnant paraphrasiert, liest sich wie ein Konzept zu einem experimentellen Chorstück, das einem Dieter Schnebel oder Mauricio Kagel eingefallen sein könnte. Schwer vorstellbar schien hingegen bislang, wie diese verdruckste Sequenz zu einer operngemäßen Ensemble- oder Massenszene umzuformen wäre. Dieser Schlüsselmoment der Novelle ist denn auch nie wirklich vertont worden, sondern entfällt entweder ganz (Hauer, Sutermeister, Burkhard, Weir, Roth) oder wird in einer gesprochenen Dialogszene abgehandelt (Kelterborn). Gleichwohl kann keine Adaptierung des Stoffes der Frage nach einer adäquaten Übersetzung jener kollektiven Dimension ausweichen, die Gotthelfs Novelle wesenhaft zugrunde liegt.

Mit diesen vier Problemaspekten sind die Schwierigkeiten, die Gotthelfs Text jeder Dramatisierung bereitet, nur ansatzweise umrissen. An anderer Stelle habe ich bereits ausführlich erläutert, wie mit Heinrich Sutermeister ein renommierter Komponist nachromantischer Opern diesen Herausforderungen begegnet ist.[11] Es sei hier noch einmal das Geschick betont, mit dem Sutermeister das Sujet den Erfordernissen einer effektvollen Operndramaturgie anpasst. Dabei bleibt freilich von der Vielschichtigkeit der Vorlage so gut wie nichts mehr übrig, deren Sinn verkehrt sich sogar teilweise ins Gegenteil. Das vom Schweizer Radio in Auftrag gegebene Werk instrumentalisiert Gotthelf nämlich für eine manipulative politische Erzählung im Dienst der sogenannten Geistigen Landesverteidigung:[12] Ganz konform zu dieser patriotischen Bewegung, die in den 1930er-Jahren in der Schweiz aufkam, zeigen Sutermeister und sein Textdichter Albert Roesler entgegen Gotthelfs Intentionen, dass das Übel dieser Welt grundsätzlich von außen kommt. Falls es im Innern doch jemanden infiziert, gilt es, den Kontaminierten zu isolieren, um zu verhindern, dass das betroffene Individuum, in diesem Fall Christine, die ganze Gemeinschaft ansteckt. Einem wehrhaftem Volkskörper, als der die Dorfgemeinschaft Sumiswald hier dargestellt wird und an dessen Spitze die beschützende Mutter (Helvetia) steht, gelingt es schließlich, das Böse nicht nur vorläufig zu bannen, sondern endgültig zu besiegen.

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. Zu Beginn der 1980er-Jahre gab die Schweizerische Radio- und Fernsehgesellschaft (SRG) wohl auch deshalb erneut eine Komposition für eine ›Spinnenoper‹ in Auftrag. Das entstehende Remake sollte in Bezug auf die künstlerische Verhandlung der kollektiven Tiefendimension von Gotthelfs poetischem Kosmos gänzlich andere und neue Wege beschreiten.

10 Ebd., S. 146 f.
11 Vgl. Dick 2024, S. 58–62.
12 Breit eingeführt wurde der Begriff 1938 vom konservativen Bundesrat Philipp Etter; vgl. Jorio 2006.

https://doi.org/10.5771/9783987402289-231 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Anpassung des Stoffs an den Zeitgeist der 1980er-Jahre in der Schweiz

Sutermeisters und Kelterborns Version eint der Umstand ihrer Verbreitung über Rundfunkmedien, die dem Stoff aus einigen der oben genannten Gründe eigentlich sogar adäquater zu sein scheinen als eine räumlich gebundene Theateraufführung und die zudem einen weit größeren Rezeptionsradius garantieren. Von diesem gemeinsamen Startpunkt ausgehend hat das Team um Kelterborn gegenüber Sutermeister aber derart konsequent komplementäre Entscheidungen in Bezug auf den Umgang mit der Vorlage getroffen, dass es naheliegt, den Produzenten hierin eine gewisse Absicht zu unterstellen.

Schon die Organisation des Kreationsprozesses fällt gegensätzlich aus: Im Sinne einer traditionellen Rollenverteilung lag die auktoriale Verantwortung im Fall des älteren Stücks ganz beim Komponisten Sutermeister, dem der Librettist Roesler den Text zur Vertonung gleichsam zulieferte. Die Übersichtlichkeit dieser Konstellation schlägt sich in einem hochgradig kohärenten künstlerischen Resultat nieder. Das knapp einstündige Radiohörspiel ist durchgängig in Musik gesetzt und ganz opernhaft strukturiert, das heißt, es besteht aus in sich geschlossenen Nummern, in die knappe Rezitative, die die Handlung vorantreiben, eingebaut sind. Der Kompositionsstil ist einheitlich im Idiom einer modernistisch erweiterten Tonalität gehalten. Die Konzentration auf Gotthelfs erste Binnenerzählung hat einen einzigen geschlossenen Spannungsbogen zur Folge.

Beim jüngeren Stück fand hingegen eine interessante Überblendung der teilweise divergierenden Produktionsweisen von Fernsehen, Sprechtheater, Oper und Radio/Hörspiel statt. In Bezug auf das Organigramm und die Auftragserteilung gingen Opern- und Fernsehlogik noch gewissermaßen konform: Der Impuls zur Produktion ging vom ›Impresario‹ (dem Musikchef des Fernsehen DRS Armin Brunner) aus, der den Stoff bestimmte und die relevanten personellen Entscheidungen traf. Interessanterweise bildete sich – anders als im Opernkontext zu erwarten – zunächst ein Kernteam, das aus Brunner selbst (in einer ungewöhnlichen Doppelfunktion als Produzent und Dirigent), dem Regisseur Werner Düggelin und dem Librettisten/Drehbuchautoren Hansjörg Schneider bestand. Erst danach erfolgten die weiteren Anfragen. Wie Mathias Knauer berichtet, war als Komponist zunächst Klaus Huber im Gespräch, der sich aber nicht mit dem Projekt anfreunden konnte, da der Film anscheinend schon abgedreht war – weshalb man schließlich Rudolf Kelterborn engagierte.[13] Der Komponist wurde also in ein bestehendes Team eingebunden und darüber hinaus auf ein zumindest in groben Zügen bereits ausgearbeitetes Konzept verpflichtet, was seine auktoriale Souveränität grundsätzlich einschränkte.

Dass das Produktionsteam von vornherein nicht etwa eine verfilmte Oper im klassischen Sinn anvisierte, sondern eine »musikalisch-dramatische Erzählung« fürs Fernsehen (so die offizielle Gattungsbezeichnung),[14] belegte auch die Zusammenstellung des Casts. Gleich nach der Entscheidung für Düggelin wurden Ruedi Walter für die Rolle des Großvaters, Agnes Fink als Teufel, Hans Hollmann als Hans von Stoffeln und Annelore Sarbach als Christine verpflichtet: Allesamt Schauspieler:innen beziehungsweise mit Hollmann auch ein Regisseurskollege von Düggelin. Sänger:innen hingegen waren für die Hauptrollen nicht vorgesehen, im fertigen Produkt sind dementsprechend auch nur in der Szene des Rittersaufgelages für einen kurzen Moment singende Darsteller auf dem Bildschirm zu sehen.

Der Musik Kelterborns wurde also nicht dieselbe formkonstituierende Bedeutung zugestanden wie zuvor derjenigen Sutermeisters. Das bedeutet jedoch keineswegs, dass ihre Rolle auf die

13 Vgl. im Beitrag von Mathias Knauer in diesem Band (Knauer 2025), S. 198.
14 Zitiert nach SF 1984.

https://doi.org/10.5771/9783987402289-231 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Funktion einer untermalenden Filmmusik reduziert blieb. Sie fügt sich vielmehr ein in ein potenziell gleichberechtigtes Zusammenspiel verschiedener medialer Erzählebenen. Zum ersten Mal erklingt sie beim ersten Auftritt des Teufels (nach etwa sechs Minuten), sie markiert also zeichenhaft den Einbruch des Übernatürlichen in die krisenhafte Alltagsrealität der Bauern. Der solistische und chorische Operngesang repräsentiert dabei (wie während fast des ganzen Stücks) das Numinose oder auch die inneren Stimmen der Protagonist:innen, wie noch zu erläutern sein wird. Oft überlagern sich dabei im Folgenden Vokal- und Orchesterklang sowie der stets im Vordergrund stehende gesprochene Schauspieldialog; das Resultat ähnelt in der Binnenerzählung einem Melodram. In allen Szenen des Tauffests, das in dieser Version analog zu Gotthelf die Erzählung (anders als bei Sutermeister) wieder rahmt, schweigt die Musik Kelterborns hingegen konsequent. Während des Festmahls, das vor einem originalen Emmentaler Bauernhaus in Szene gesetzt wird, spielt stattdessen im Hintergrund ein einzelnes Schwyzerörgeli einen traditionellen Ländler, wodurch der Kontrast zur Welt der erzählten Horrorgeschichte auch klanglich profiliert wird.

Die ›Degradierung‹ – wie man das nach Opernmaßstäben wohl nennen muss – der komponierten Musik zur atmosphärischen Untermalung eines schauspielnahen Fernsehspiels wurde innerhalb der Produktion ein Stück weit kompensiert. Die Aufnahmesessionen mit Solist:innen, Chor und Orchester wurden dazu genutzt, zusätzliche von Kelterborn komponierte Stücksequenzen einzuspielen, die nicht für das Fernsehspiel, sondern für eine eigenständige Radiofassung gedacht waren. Tatsächlich erschien im Jahr nach der Erstausstrahlung des Films im Fernsehen DRS am 6. Mai 1983 ein Hörspiel bei der Fono-Gesellschaft als käuflich erwerbbare Doppel-LP. Hier werden alle Schauspieldialoge durch einen von Agnes Fink gesprochenen Erzähltext ersetzt, der dem – natürlich stark gekürzten – Gotthelf'schen Original nahesteht. Die Rahmenhandlung ist wieder gestrichen, dafür erfährt Kelterborns Komposition eine erhebliche Aufwertung und Ausweitung: Gegenüber dem Fernsehspiel erklingt mehr als doppelt so viel Musik, hier im Übrigen in Stereo und nicht nur in Mono wie im Fernsehen. Ihre Funktion gemahnt in diesem Kontext an diejenige von Henry Purcells Semi-Operas: Die fünfundzwanzig musikalischen Nummern dienen kommentierenden und/oder atmosphärisch illustrierenden Zwecken; sie bringen die dramatische Handlung nicht voran. Für diese Fassung scheint die Gattungsbezeichnung »musikalisch-dramatische Erzählung« demnach noch wesentlich angemessener als für die Verfilmung.

Der mehrgleisige Produktionsverlauf lässt sich vor allem deshalb auch vierzig Jahre später noch so leicht rekonstruieren, weil Brunner schon in einem frühen Projektstadium den Filmemacher Philipp Flury beauftragte, den Entstehungsprozess des Stücks möglichst lückenlos zu dokumentieren. Ziemlich genau ein Jahr nach der Ausstrahlung des Fernsehspiels sendete Fernsehen DRS am 29. April 1984 *Das Tagebuch der Schwarzen Spinne. Ein Arbeitsprotokoll,* in dem neben Konzeptionsbesprechungen und Proben auch Interviews mit den Beteiligten zu sehen sind: ein detaillierter Blick hinter die Kulissen, der keineswegs als bloße Werbemaßnahme zu verstehen ist, sondern wie das separat veröffentlichte Hörspiel den Status eines eigenständigen Projektresultats beanspruchen darf.

Mir zumindest fällt mit Blick auf die drei Veröffentlichungen – Fernsehspiel, Hörspiel und Dokumentarfilm – eine klare Hierarchisierung in Haupt- und Nebenprodukte schwer. Vielmehr scheint mir, dass die drei komplementären Projektresultate zusammenzudenken sind, oder anders gesagt: dass Brunner mit diesem dreifachen Projekt-Output auf die oben beschriebenen Herausforderungen des Stoffs in einer zeitadäquaten Art zu reagieren versucht. Wiederum ist ein Vergleich zur Vorgängerproduktion erhellend: Sutermeister betrieb in seiner Oper ein

https://doi.org/10.5771/9783987402289-231 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

monoperspektivisches Storytelling mit klarer ideologischer Stoßrichtung. Dass sein Radio-Hörspiel bald auch den Weg auf die Bühne fand (Uraufführung 1949 in St. Gallen, Regie: Karl Kachler) und sogar im Fernsehstudio verfilmt wurde (1955 durch Fernsehen DRS, Regie: Ettore Cella), änderte nichts daran: Das Stück blieb dasselbe. Brunner wollte in sein multiperspektivisches Remake demgegenüber sowohl den (links-)liberalen Zeitgeist der 1980er-Jahre als auch die gegenüber den 30er-Jahren total veränderte Medienwelt in Rechnung stellen. Die Hermetik und Linearität von Sutermeisters Musiktheaterkonzeption wäre wohl kaum mehr goutiert worden – zu divers war selbst in der Schweiz der 80er-Jahre die Gesellschaft bereits geworden.

Einen neuen kollektiven *élan vital* der damaligen Schweiz verbürgte in Brunners Produktion schon allein die Zusammenstellung des Produktionsteams. Mit Düggelin, Schneider, Kelterborn und Hollmann waren Protagonisten der damaligen progressiven Schweizer Musik- und Theaterszene beteiligt. Sie alle verband das Anliegen, verkrustete Gesellschaftsstrukturen aufzubrechen, was sich unverkennbar in die gemeinsame 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 um-konnotiert.

Die musikszenische Gestaltung der zentralen Kussepisode etwa fängt etwas von jener »freakish gender elasticity« ein,[15] 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 Vokalisen und der klagende Gestus der atonalen Komposition eröffnen einen vieldeutigen Assoziationsraum: Hier artikuliert sich die männliche Urangst 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, die im vokalen Duett gespiegelt wird, sondern auch an der spielerisch-lustvollen Interaktion der beiden mit der hinzuerfundenen Figur des geistig behinderten Dorfnarren im weiteren Stückverlauf.

Eine solche gegen die Etikette verstoßende und deshalb gemeinhin unterdrückte Körperlichkeit entlädt sich später auch in zwei komplementären Festtableaus. Für Sutermeister war das dörfliche Tanzfest noch unschuldiges Brauchtum, das von außen korrumpiert zu werden drohte. Düggelin und Kelterborn rücken die Feier der Errettung vor der Strafe des Lehnsherrn in die Nähe jener legendären mittelalterlichen Tanzwut (auch als »Tarantismus«[16] 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 1980er-Jahre in der Schweiz: Frauenbewegung, sexuelle Revolution, Vormarsch einer selbstbewussten Jugendkultur, Aufbegehren gegen eine repressive Elite und ihre bürgerliche Doppelmoral.

15 Donahue 1994, S. 311.

16 Der Tarantella-Tanz aus Süditalien soll aus einer Therapie für Tarantismus hervorgegangen sein. Zur detaillierten Geschichte dieses Phänomens vgl. Rieken 2003, S. 136–140 und Rohmann 2013.

https://doi.org/10.5771/9783987402289-231 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Andererseits hütete sich Brunner jedoch davor, in seiner Produktion für das Massenmedium Fernsehen allzu einseitig nur die progressive Schweiz abzubilden. Die Gestaltung der keineswegs als Nebensache behandelten Rahmenhandlung zielt offensichtlich darauf ab, auch das konservative Milieu abzuholen. Eine zentrale Rolle spielte hierfür die Verpflichtung des damals noch immer populären Volksschauspielers Ruedi Walter, der schon in Franz Schnyders Heimatfilmen der 1960er-Jahre auf Vorlagen Gotthelfs mitgespielt hatte. Aber auch der Drehort in der Emmentaler Gemeinde Trub sowie der Einbezug von Laiendarsteller:innen aus dem Dorf zur realitätsnahen Darstellung der Festgemeinde sorgte für eine traditionsbewusste *couleur locale*. Deren Authentizität verbürgt wiederum Flurys Dokumentarfilm, der diesem Aspekt viel Platz einräumt, noch weit stärker als die TV-Oper selbst.

Am anderen Ende des damaligen gesellschaftlichen Spektrums berücksichtigte die Produktion außerdem auch die Interessen der avantgardistischen Musikszene. Im Hörspiel erhielt Kelterborns Musik jenes Maß an Autonomie, das ein Publikum von Spezialist:innen erwartete. Das vor allem von Brunner angestoßene parallele Bespielen verschiedener Genres, Sinnes- und Kommunikationskanäle, in der Medientheorie »Multimodalität« genannt,[17] stellt demnach eine zentrale Strategie dar, Gotthelfs gesellschaftlichen Integrationsanspruch kommunikativ in die eigene Zeit und den eigenen sozialen Kontext zu übersetzen. Das Ensemble der drei *Spinnen*-Versionen kann einerseits zweifellos als authentisches Dokument der frühen 1980er-Jahre in der Schweiz gelten. Es war aber andererseits in mancher Hinsicht seiner Zeit auch voraus.

Remake und Making off: Ingredienzien für ein multimodales Musiktheater *avant la lettre*

Blickt man heute zurück auf Brunners Produktion, mag man verblüfft feststellen, dass das Projekt aktuelle ästhetische Trends antizipiert hat, die eng mit einer damals noch nicht einmal ansatzweise erahnbaren heutigen Medienwelt verknüpft sind. In jüngerer Zeit hat Wolfgang Heiniger den Begriff der »multimodalen Musik« in den Zeitgenössische-Musik-Diskurs eingebracht und damit ein Konzept der Soziosemiotik aufgegriffen.[18] Dieses bringt »Multimodalität« in Beziehung mit der kommunikativen Dynamik der digitalen Revolution. Claire Lauer argumentiert, im Zeitalter allgegenwärtiger Computerisierung sei mediale Kommunikation nicht mehr limitiert auf »one mode (such as text) realized through one medium (such as the page or the book)«. Die Digitalisierung eröffne vielmehr die Möglichkeit, verschiedene Modi ineinander zu verflechten, und zwar »through a single binary code«, wodurch der Computerbildschirm zum primären Ort werde, »where multiple modes can be composed to make meaning in dynamic ways«.[19]

Ansatzweise lässt sich dieses Gedankenmodell auf die Differenz zwischen den beiden (freilich ›prädigitalen‹) Spinnenopern Sutermeisters und Kelterborns übertragen. Sutermeister operiert prinzipiell monomodal: »one mode« (seine Komposition) wird zunächst durch »one medium« (Radiosendung) realisiert und erst später für andere Modi überarbeitet. Das Team um Kelterborn hingegen geht, schon quasi bedingt durch die kollaborative Autorenkonstellation, von vornherein von multiplen, tendenziell gleichberechtigten »modes« aus, deren genau geplante Verflechtungen sich parallel in mehreren Medien und Sendeformaten vollziehen. Die Linearität einer einzelnen Fernsehausstrahlung wird dabei gezielt unterlaufen.

17 Sachs-Hombach et al. 2018.
18 Heiniger 2019.
19 Lauer 2009, S. 227.

https://doi.org/10.5771/9783987402289-231 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Heiniger bezeichnet als zentrales Kennzeichen der multimodalen Kunst im 21. Jahrhundert den Umstand, dass sie auf die »Artefakt gewordenen Beziehungen« reagiere, wie die »multimediale Kunst« des 20. Jahrhunderts »auf die Verdinglichung des Klangs und des bewegten Bildes« reagiert habe. Nicht das referenzielle Spiel mit dem Material selbst sei heute entscheidend, sondern das Spiel mit der »Beziehung der Ausführenden und des Publikums zu ihm«.[20] Begreift man nun Brunner (und nicht etwa Kelterborn) als integralen und primären *auteur* des mehrgliedrigen Gesamtkunstwerks von 1983/84, wird deutlich, dass die Produktion *Die schwarze Spinne* in verblüffender Weise genau jenes multimodale Gestaltungsprinzip aus einer künftigen, digital vernetzten Lebenswelt vorwegnimmt.

Die kompositorisch-kuratorische Leistung Brunners bestand hauptsächlich aus dem Spiel mit verdinglichten Beziehungen, wohingegen »Materialaspekte als Grundlage von ästhetischen Überlegungen«[21] für ihn offensichtlich von sekundärer Bedeutung waren. Dies lässt sich auf allen Ebenen der Produktion festmachen: Für die Zusammenstellung des Ensembles etwa gaben wohl weniger ästhetische oder stilistische Überlegungen den Ausschlag als ein strategisches Kalkül im Hinblick auf ein möglichst breites Spektrum bereits etablierter Beziehungen verschiedener Publikumssegmente zu den einzelnen Darsteller:innen. Bei fast allen Beteiligten war davon auszugehen, dass sie spontan prägnante Bilder, Erinnerungen, Meinungen, (Vor-) Urteile und Assoziationen beim Publikum hervorrufen würden. Das galt selbstverständlich auch für das Team hinter der Kamera: So stand etwa ein Autor wie Hansjörg Schneider in den Augen der damaligen Öffentlichkeit für einen provokativen und subversiven Umgang mit traditionell-helvetischem Erzählgut.[22] Die Koppelung mit der Ikone einer konservativen Heimatkunst, als die jemand wie Ruedi Walter (nicht unbedingt zu Recht) angesehen wurde, versprach dementsprechend eine pikante Reibung. Ähnliches wäre etwa zur Verpflichtung von Agnes Fink und Hans Hollmann zu sagen, die aus dem deutschsprachigen Ausland stammten und schon deshalb für die Bösewicht-Rollen prädestiniert schienen, wohingegen die Besetzung der Lindauerin Christine mit der Walliser Schauspielerin Annelore Sarbach einschlägige Erwartungen unterlief.[23]

Auch die Wahl Kelterborns hatte weniger mit den individuellen Eigenarten seiner kompositorischen Schreibweise zu tun als mit seiner pauschalen Verortbarkeit in der damaligen Neue-Musik-Szene der Schweiz, die im Übrigen ein Klaus Huber ebenso gut repräsentiert hätte. Hierin äußerte sich vor allem das Bewusstsein Brunners für eine ästhetische Konvention, die sich seit einiger Zeit im zeitgenössischen Kino etabliert hatte. Insbesondere Stanley Kubrick hatte mit der Verwendung avantgardistischer Musik (etwa von Ligeti oder Penderecki) als Soundtrack für seine Filmhybride aus Horror-, Mystery- und Science-Fiction-Elementen[24] einen nachhaltigen Trend gesetzt, der im Folgenden in diesen Genres zum Topos geriet.[25] Die Untermalung des Gotthelf'schen Spinnenterrors mit der neuesten Schweizer Musik entsprach also dem aktuellen internationalen *State of the Art*.

20 Heiniger 2019, S. 24.

21 Ebd.

22 Hier ist besonders auf Hansjörg Schneiders Schauspiel-Adaption der Sennentuntschi-Sage hinzuweisen. Deren Premiere 1972 am Schauspielhaus wurde bereits kontrovers diskutiert. Vollends zum Skandal geriet ihre Ausstrahlung als Fernsehspiel 1981, die verschiedene Zuschauer:innen zum Anlass nahmen, Klage gegen den Autor und das Schweizer Fernsehen wegen Pornographie einzureichen, vgl. Bircher 2008, S. 27–47.

23 Zu den Protagonist:innen der Produktion, die allesamt prominente Persönlichkeiten des damaligen öffentlichen Kunst- und Kulturlebens in der Schweiz waren, finden sich jeweils eigene Einträge in einschlägigen Nachschlagewerken, siehe Blubacher 2005a/b, Grädel 2005, Marschall 2005 und Gautier 2013.

24 *2001: Odyssee im Weltraum* (1968) resp. *The Shining* (1980).

25 Vgl. Hentschel 2011.

https://doi.org/10.5771/9783987402289-231 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Ein wichtiges Merkmal von Brunners multimodaler Produktionsstrategie war ferner das oszillierende Spiel mit verschiedenen Graden von Illusion und Immersion in und zwischen den drei Sendeformaten. Während die Inszenierung der Binnenerzählung ihre eigene Fernsehstudio-Künstlichkeit ganz bewusst und offen ausstellt, zielen die Tauffest-Szenen auf eine möglichst realitätsnahe Abbildung eines Dorfmilieus zu Gotthelfs Zeiten ab. Dieser Illusionismus wird freilich im Dokumentarfilm wieder unterwandert, der etwa ausführlich die Kostümierung der Laiendarsteller:innen zeigt. Diese Demaskierung der Statisterie aus Trub als solche bildet wiederum auf einer anderen, ostentativ als nicht-fiktional ausgewiesenen Erzählebene ein Identifikationsangebot an das Schweizer Publikum. Ganz einer geschlossenen, fiktiven Erzählwelt verpflichtet bleibt demgegenüber die Radiofassung, wobei hier die durchgehende Erzählerinneninstanz (Agnes Fink) per se schon für eine epische Distanz sorgt.

Interessant ist das Ineinandergreifen von Fernsehspiel und Dokumentarfilm ferner auch in Bezug auf das Problem der Repräsentation der Spinne. Düggelin verzichtete auf jegliche Form ihrer monströsen Überhöhung mit visuellen Mitteln, stattdessen ließ er in der Szene nach dem ersten Vertragsbruch viele echte, kleine Spinnen über Sarbachs Wange krabbeln und setzte später für die verwandelte Christine eine einzelne lebende Vogelspinne ein. Diese biologistische Inszenierung zielte offensichtlich nicht auf einen unmittelbaren Schockeffekt ab. Ihre eigentliche Stoßrichtung verdeutlichte vielmehr der Dokumentarfilm: Quasi in Vorwegnahme eines späteren Ekel- und Reality-TVs geht er sowohl am Anfang wie am Ende detailliert auf die logistisch komplizierte Spinnen-Krabbelszene ein. Im Voiceover-Kommentar wird behauptet, dass es sich hierbei um den allerletzten Take der gesamten Produktion gehandelt habe. Gleich nach Drehschluss wird Sarbach gefragt, ob sie Angst vor dieser Szene gehabt habe. Sie erwidert:

> Ja, wahnsinnige Angst. Also, weil eben die Spinnen in diesem Moment auch so entsetzlich sind. Beim Gotthelf ist die Szene so gut beschrieben. Und die Spinne bin ja irgendwie ich, und das Bild, dass da eine Spinne wächst mit funkelnden, grausamen Augen – das war mir so, so drin in mir, dass ich das überhaupt nicht trennen konnte, so dass ich irgendwie nicht mehr an eine harmlose kleine Spinne denken konnte, sondern an die Pest.[26]

Zum einzigen Mal in der ganzen Produktion teilt sich in diesem Statement so etwas wie ein nachvollziehbares Gefühl des Grauens angesichts der physischen Erscheinungsform einer Spinne mit. Sarbachs glaubhafte Anspannung noch während des nachträglichen Interviews verändert sogleich unseren Blick auf die Szene, die Flury direkt anschließend aus einem anderen Blickwinkel als im Fernsehspiel zeigt, wodurch im Gegensatz zu dort die mühsam unterdrückte Nervosität der Schauspielerin deutlich sichtbar wird.

Das Spiel mit Artefakt gewordenen, mithin ›verdinglichten‹ Beziehungen betrifft vor allem aber das Bild, das sich die Schweizer Gesellschaft im späten 20. Jahrhundert von Gotthelfs Erzählkosmos gemacht hat. Dass dieser Aspekt für das Produktionsteam womöglich noch stärker im Fokus stand als eine genaue Exegese der Novelle, deutet ein Detail in der Inszenierung der Rahmenhandlung an: Das Festmahl findet unter freiem, wolkenlosem Sommerhimmel *vor* dem Emmentaler Bauernhaus statt – und nicht etwa wie bei Gotthelf in dessen Innenraum. Dadurch entfällt das Motiv des eigentümlich schwarz gefärbten Fensterpfostens, der in der Novelle die Aufmerksamkeit der Gemeinde erregt, worauf der Großvater dessen Gefängnisfunktion für das nach wie vor lebende Spinnenmonster erklärt. Stattdessen kommt die Festgesellschaft in der Dialogfassung von Schneider auf Sinn und Unsinn alter Bauernregeln zu sprechen, die mitunter sogar den Weltuntergang voraussagen, was den Großvater (Ruedi Walter)

26 Sarbach in Flury 1984, ab 30:20.

https://doi.org/10.5771/9783987402289-231 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

veranlasst, von alten, düsteren Begebenheiten zu erzählen. Die Autoren ersparen dem Publikum also den Hinweis auf Gotthelfs Überzeugung, dass verdrängte Schuld ein unauslöschlicher Bestandteil des eigenen Heims ist (und bleibt), dass demnach die Erzählung der schwarzen Spinne die Gemeinde direkt betrifft. Stattdessen inszenieren sowohl das Fernsehspiel als auch der Dokumentarfilm die Gemeinde Trub als ungebrochenes Idyll, das sich sogar beim Blick hinter die Kulissen als weitgehend unberührt von den Anfechtungen der Moderne präsentiert: Kaum ein Auto und schon gar kein neueres Gebäude stört die intakte traditionelle Fassade. Da außerdem jegliche symbolische Verzahnung von Rahmenhandlung und Binnenerzählung vermieden wird, drängt sich der Verdacht auf, dass neben dem unbequemen Sozialkritiker Albert Bitzius auch der vonseiten der Geistigen Landesverteidigung zum Schweizer Heimatdichter *par excellence* stilisierte Jeremias Gotthelf gleichberechtigt zu Wort kommen sollte. Anders lässt sich der Tonfall einiger Kommentare und Repliken im Dokumentarfilm kaum interpretieren:

> Gotthelfs Sprache scheint allgegenwärtig. Vor diesem Bauernhaus will Düggelin im Sommer das Tauffest inszenieren. Er ist begeistert vom Hof und seiner Umgebung: Hier riecht es förmlich nach Gotthelf.[27]

> Ich bin sehr gern im Emmental und es verbinden mich herrliche Erinnerungen an die Zeit, da wir mit Franz Schnyder die Gotthelf-Filme gedreht haben.[28]

Die Unentschiedenheit, mit der die Produktion die Beziehung zur Figur Gotthelf und dessen Œuvre verhandelte, wurde wahrscheinlich bewusst in Kauf genommen und sollte das künstlerische Resultat vermutlich möglichst breiten Publikumsschichten zugänglich machen – man wollte sich wohl nicht allzu sehr dem Vorwurf der Denkmalbeschmutzung von konservativer Seite aussetzen. Ob mit dieser Konzilianz den unerbittlichen Gesetzen der Aufmerksamkeitsökonomie in einer pluralistischen Gesellschaft, als die man die Schweiz schon damals bezeichnen durfte, Genüge getan wurde, kann bezweifelt werden. Letztlich dürfte sich von dem ästhetischen Angebot der Produktion keine der Zielgruppen so richtig angesprochen gefühlt haben: weder die Volkstheater- und Heimatfilm-Fans noch das Theater- und Opernpublikum und auch nicht die Anhängerschaft der zeitgenössischen Musik. Es ist zu vermuten, dass die geringe Nachwirkung der ebenso ambitionierten wie kostspieligen Produktion zum Teil auf deren kompromisslerische Ästhetik zurückzuführen ist. Sie hängt aber wohl auch mit einer grundsätzlichen Fehlüberlegung innerhalb des multimodalen Konzepts zusammen.

Radio-Oper, TV-Oper ⇒ Social-Media-Oper?

Denkt man Brunners Produktionsansatz in die heutige Zeit fort, könnte man sich zunächst eine engere crossmediale Verzahnung des vielfältigen medialen Projekt-Outputs vorstellen. Dokumentarische Sequenzen ließen sich angesichts aktueller Sehgewohnheiten problemlos in das Fernsehspiel selbst integrieren: Nicht nur das Milo-Rau-Theaterpublikum, sondern auch User von Tiktok, YouTube oder Streamingplattformen sind längst an alle möglichen meta- und parafiktionalen Spiele gewöhnt. In kompakte Clips verpackt wäre gerade eine solche Mischform (›Dokusoap Opera‹) besonders geeignet für eine Verbreitung über Soziale Medien; die Projektbeteiligten – Kultfiguren aus Film, Fernsehen, Theater und der ›neuen Klassik‹ einerseits sowie ›Reality stars‹ aus dem Emmental andererseits – gäben potenziell ausgezeichnete Distributor:innen dieses Contents innerhalb ihrer jeweiligen Community ab. Die Musik Kelter-

27 Voice over beim ersten Besuch des Filmteams des Truber Bauernhofes in Flury 1984, ab 7:30.
28 Ruedi Walter über die Gründe für seine Zusage zur Beteiligung am Projekt in Flury 1984, ab 16:45.

https://doi.org/10.5771/9783987402289-231 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

borns würde wohl auch in diesem Kontext ihren atmosphärischen Zweck erfüllen, man könnte sie daneben auch als eigenen Soundtrack oder als Hörspiel-Podcast etwa auf Spotify herausbringen.

Dieser durchaus naheliegende Ansatz für ein Weiterspinnen des Projekts würde unterstellen, die damals offensichtlich geringe Resonanz der Produktion sei hauptsächlich auf die aus verschiedenen Gründen ungenügenden Bedingungen ihrer medialen Verbreitung zurückzuführen, oder genauer gesagt: auf den Widerspruch zwischen multimodaler Projektkonzeption und der monomodalen sowie linearen Medienwelt ihrer Entstehungszeit. Doch das wäre zu kurz gedacht. Es sei hier stattdessen noch einmal auf Heiniger und eine seiner Thesen zur multimodalen Musik verwiesen: »Die Auseinandersetzung mit der verdinglichten Beziehung braucht den realen sozialen Raum, die nicht medial vermittelte Aufführung, zum Beispiel eben das Konzert.«[29] Übertragen auf das vorliegende Fallbeispiel liefert die These eine plausible Beschreibung dessen, woran es Brunners Projekt gemangelt hat: Dem künstlerischen Leitungsteam ist es nicht gelungen, einen zusammenhängenden und integrierenden physischen Verhandlungsraum für ihr Vorhaben zu schaffen. Das betrifft schon die Interna der Produktion mit ihren sozial strikt separierten Arbeitsfeldern: Walter und die Statisterie aus Trub, die Schauspielcrew am Set sowie der musikalische Apparat im Aufnahmestudio kommen – anders als dies bei einer Theaterproduktion der Fall gewesen wäre – niemals miteinander in Berührung, sondern steuern lediglich ihre Samples für die technische Montage unterschiedlicher Stückversionen bei. Diese Isolierung schreibt sich natürlich in die medialen Endprodukte ein, die auch in ästhetischer Hinsicht keinerlei Fäden zwischen den involvierten Communities zu spannen vermögen. Auch den nachträglichen Sprung auf eine physische Bühne hat das Projekt vermieden, weshalb sein multimodales Potenzial letztlich nicht zur Entfaltung kam – sein Output blieb auf einige isolierte mediale Artefakte beschränkt.

Aufschlussreich ist einmal mehr der Vergleich zu Sutermeisters Radio-Oper. Bald nach deren Erstausstrahlung konnten Sutermeister und Roesler ihre pointierte Sichtweise auf die Beziehung zwischen dem Innerhalb und Außerhalb einer Volksgemeinschaft im Rahmen von Bühnenaufführungen zur Debatte stellen. Dass sich daraus zumindest zwischenzeitlich ein dynamischer, interaktiver Verhandlungsraum entwickelte, belegt eine unappetitliche Episode aus der Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte des Werks. Wie Chris Walton berichtet, interpretierte eine Neuinszenierung in Südafrika von 1964 das Stück als Propaganda für eine strikte Trennung von Menschen weißer und schwarzer Hautfarbe. Zur Premiere wurde Sutermeister eingeladen, seine Reise finanzierte die Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia.[30] Was heute in den sozialen Medien einen Shitstorm erzeugen und wohl auch viele Likes ernten würde, sorgte damals immerhin auch schon für einige Schlagzeilen. Die Erkenntnis, die sich hieraus ergibt, ist so bitter wie erwartbar: Das weniger vielschichtige Werk Sutermeisters erweist sich als Social-Media-kompatibler als die auf Differenzierung setzende multimediale Kreation des Teams um Brunner und Kelterborn.

Fazit

Zusammenfassend möchte ich festhalten: Meine vertiefte Auseinandersetzung mit diesen frühen Beispielen einer modernen Form von ›Medienoper‹ hat mitnichten so etwas wie verkannte Meisterwerke zutage gefördert. *Die schwarze Spinne* bleibt auch auf der Opernbühne weiter-

29 Heiniger 2019, S. 23.
30 Vgl. Walton 2018.

https://doi.org/10.5771/9783987402289-231 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

hin unbezwungen und unerlöst. Der Vergleich der beiden zumal ähnlichen und doch völlig gegensätzlichen Werke vermag aber vielleicht zu verdeutlichen, worin das eigentliche Potenzial elektronischer Medien für das Musiktheater der Gegenwart besteht: nicht im Ersatz für eine physische Opernaufführung, sondern in der Ermöglichung neuer Gemeinschaftserfahrungen durch vielfältige Verschränkungen der realen und virtuellen Kopräsenz von Publikum und Künstler:innen. Besonders für ein Musiktheaterkonzept wie dasjenige Brunners und Co., das auf einen milieuübergreifenden Diskurs abzielt, liegen hier noch viele unausgeschöpfte Möglichkeiten brach, gerade im Hinblick auf den Umgang mit solch archetypischen Sujets, die wie Gotthelfs *Schwarze Spinne* immer noch im kollektiven Gedächtnis einer Gesellschaft verankert sind. Angesichts grassierender Erfahrungen gesellschaftlicher Spaltung und individueller Isolation scheint im Theater der Gegenwart die Zeit der »weichen Vernetzerinnen« angebrochen zu sein, wie Tobi Müller mit Blick auf aktuelle Produktionen mit dezidiert integrierendem, inkludierendem und partizipativem Charakter bemerkt: ›Zusammenführen statt trennen‹ macht Müller als bühnenästhetisches Motto der Stunde aus.[31] Eine neue *Schwarze Spinne,* die das Konzept Brunners, Düggelins, Schneiders und Kelterborns in Richtung gemeinschaftsstiftender Aufführungserlebnisse weiterentwickelte und dabei konsequent das Kontinuum zwischen realen und virtuellen Verhandlungsräumen bespielte, fände in der heutigen Theaterwelt mit Sicherheit ihren Platz.[32]

Literatur

Alle Weblinks in diesem Artikel zuletzt abgerufen am 25.8.2025.

Bircher 2008 | *Das Theater von Hansjörg Schneider,* hg. von Urs Bircher, Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 2008.

Blubacher 2005a | Thomas Blubacher: Agnes Fink, in: Kotte 2005, Bd. 1, S. 595 f.

Blubacher 2005b | Thomas Blubacher: Hans Hollmann, in: Kotte 2005, Bd. 2, S. 864 f.

Dick 2024 | Leo Dick: Der Schatten von Mutter Helvetia. Jeremias Gotthelfs *Die schwarze Spinne* als Schweizer Opernsujet, in: *Musicking Collective. Codierungen kollektiver Identität in der zeitgenössischen Musikpraxis der Schweiz und ihrer Nachbarländer,* hg. von Leo Dick, Noémie Favennec und Katelyn Rose King, Schliengen: Argus 2024 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 17), S. 50–65, https://doi.org/10.26045/kp64-6181-004.

Dick 2025 | Leo Dick: Tarantella Helvetica. Animal Movement in Twentieth Century Opera Exemplified by Adaptations of Gotthelf's *Black Spider,* in: *Music and Motion. Interweaving Artistic Practice and Theory in Dance and Beyond,* hg. von Stephanie Schroedter, Bielefeld: transcript, S. 237–252.

Donahue 1994 | William Collins Donahue: The Kiss of the Spider Woman. Gotthelf's »Matricentric« Pedagogy and Its (Post)war Reception, in: *The German Quarterly* 67/3 (Sommer 1994), S. 304–324, https://doi.org/10.2307/408627.

Flury 1984 | Philipp Flury: *Die Schwarze Spinne – Arbeitsreport* [Dokumentarfilm, 45 Min.], 1984.

Gautier 2013 | Michael Gautier: Walter, Ruedi, in: *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS),* online, 3.4.2013, https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/009257/2013-04-03/.

Gotthelf 1978 | Jeremias Gotthelf: Die schwarze Spinne, in: ders.: *Ausgewählte Erzählungen II,* hg. von Walter Muschg, Zürich: Diogenes 1978, S. 1–102.

Graber 1925 | Gustav Hans Graber: *Die schwarze Spinne. Menschheitsentwicklung und Frauenschicksal nach J. Gotthelfs Novelle,* Leipzig: Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1925.

Grädel 2005 | Jean Grädel: Annelore Sarbach, in: Kotte 2005, Bd. 3, S. 1567.

Graf 2020 | Ruedi Graf: Bitzius, Albert, in: *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS),* online, 8.4.2020, https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/011835/2020-04-08/.

31 Müller 2023.

32 Es bleibt nachzutragen, dass der Schweizerische Nationalfonds (SNF) just während der finalen Redaktion des Aufsatzes dem Verfasser die finanzielle Unterstützung eines künstlerischen Wissenschaftsvermittlungsprojekts zugesichert hat, das genau dieses Ziel verfolgt: Eine neue multimodale Spinnen-Oper wird demnach im September 2026 am Theater Biel ihre Premiere erleben.

https://doi.org/10.5771/9783987402289-231 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Heiniger 2019 | Wolfgang Heiniger: Von Maschinen, Priestern und Hunden. Anmerkungen zur Post-Digitalität in der elektroakustischen und multimodalen Musik, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 180/4 (2019), S. 22–24.

Hentschel 2011 | Frank Hentschel: *Töne der Angst. Die Musik im Horrorfilm,* Berlin: Bertz + Fischer 2011.

Janser 2022 | Daniela Janser: Eine morsche Urszene der Demokratie, in: *WOZ. Die Wochenzeitung,* online, 10.3.2022, www.woz.ch/2210/essay/eine-morsche-urszene-der-demokratie.

Jorio 2006 | Marco Jorio: Geistige Landesverteidigung, in: *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS),* online, 23.11.2006, https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/017426/2006-11-23/.

Kelterborn 1984 | Rudolf Kelterborn: *Die Schwarze Spinne* [Doppel-LP], Luzern: Fono Gesellschaft 1984.

Knauer 2025 | Mathias Knauer: Neue Musik und Fernsehen in der Schweiz, in: *Musik-Diskurse seit 1970*, hg. von Thomas Gartmann, Doris Lanz, Raphaël Sudan und Gabrielle Weber, Baden-Baden: Ergon 2025 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 19), S. 191–202, https://doi.org/10.5771/9783987402289-191.

Kotte 2005 | *Theaterlexikon der Schweiz,* hg. von Andreas Kotte, 3 Bde., Zürich: Chronos 2005.

Lauer 2009 | Claire Lauer: Contending with Terms. »Multimodal« and »Multimedia« in the Academic and Public Spheres, in: *Computers and Composition* 26/4 (2009), S. 225–239, https://doi.org/10.1016/j.compcom.2009.09.001.

Marschall 2005 | Brigitte Marschall: Hansjörg Schneider, in: Kotte 2005, Bd. 3, S. 1622 f.

Mattli 2022 | Alan Mattli: Die Schwarze Spinne: Horror »made in Switzerland«, in: *swissinfo,* online, 22.4.2022, www.swissinfo.ch/ger/kultur/die-schwarze-spinne--horror--made-in-switzerland-/47532880.

Maurer 2016 | Ueli Maurer: *Die Schwarze Spinne heute. Rede anlässlich der Bundesfeier 2016 vom 31. Juli in Fischingen und Bussnang sowie vom 1. August in Sattel, Turbenthal, Mühleberg und Mettmenstetten,* online, 2016, www.admin.ch/gov/de/start/dokumentation/medienmitteilungen.msg-id-62934.html.

Müller 2023 | Tobi Müller: Lustvoll, entspannt und woke, in: *Republik,* online, 10.5.2023, www.republik.ch/2023/05/10/lustvoll-entspannt-und-woke.

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

Rohmann 2013 | Gregor Rohmann: *Tanzwut. Kosmos, Kirche und Mensch in der Bedeutungsgeschichte eines mittelalterlichen Krankheitskonzepts,* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2013.

Sachs-Hombach et al. 2018 | Klaus Sachs-Hombach/John Bateman/Robin Curtis/Beate Ochsner/Sebastian Thies: Medienwissenschaftliche Multimodalitätsforschung, in: *MEDIENwissenschaft. Rezensionen/Reviews* 35/1 (2018), S. 8–26.

SF 1984 | Schweizer Fernsehen: *Düggelins »Schwarze Spinne« im Fernsehen DRS* [Medienmitteilung], online, 6.5.1984, https://medien.srf.ch/documents/20142/3708308/6._Mai_1984_Dueggelins__Schwarze_Spinne__im_Fernsehen_DRS.pdf.

von Matt 2012 | Peter von Matt: *Das Kalb vor der Gotthardpost. Zur Literatur und Politik der Schweiz,* München: Hanser 2012.

Walton 2018 | 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 und Simeon Thompson, Schliengen: Argus 2018 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 10), S. 286–311.

Leo Dick, *geboren 1976 in Basel, studierte in Berlin Komposition und Musiktheaterregie und war danach Meisterschüler von Georges Aperghis in der Klasse Théâtre Musical an der Hochschule der Künste Bern HKB. Der Schwerpunkt seiner Arbeit liegt auf Formen des Neuen Musiktheaters. Seit 2009 ist er als Dozent für Komposition und Musiktheater im Masterstudiengang Composition and Creative Practice an der HKB beschäftigt. Als wissenschaftlicher Mitarbeiter der HKB leitete er ab 2014 diverse vom Schweizerischen Nationalfonds (SNF) geförderte Forschungsprojekte. Seit 2016 koordiniert er ebenda das Forschungsfeld »Schnittstellen der zeitgenössischen Musik«.*

https://doi.org/10.5771/9783987402289-231 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

https://doi.org/10.5771/9783987402289-231 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND