

Thomas Gartmann

Das Bühnenschaffen von Gion Antoni Derungs – eine verspätete Nationaloper?

In *Schweizer Chorleben seit 1800 – Musik, Praxis und Kontexte =
Vie chorale en Suisse depuis 1800 – Musiques, pratiques et contextes*,
herausgegeben von Caiti Hauck und Cristina Urchueguía, 297–320.
Bern: Bern Open Publishing, 2024.

BERN OPEN PUBLISHING
UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK BERN

DOI: 10.36950/edv-chm-2024.11



Diese Publikation steht unter der Creative-Lizenz CC BY-NC-SA 4.0.
Nicht unter diese Lizenz fallen die Abbildungen.
Copyright © der Abbildungen bei den FotografInnen und Archiven.

Das Bühnenschaffen von Gion Antoni Derungs – eine verspätete Nationaloper?¹

1986 wurde mit *Il cerchel magic* (der Zauberkreis) von Gion Antoni Derungs (1935-2012) erstmals eine rätoromanische Oper uraufgeführt, in Chur, also außerhalb des eigentlichen Sprachraums. Hier bekennen sich zwar nur gut fünf Prozent zur vierten Schweizer Landessprache,² aber mit rund 2000 Leuten, die diese als ihre Hauptsprache bezeichnen, ist Chur die Gemeinde mit am meisten Rätoromanen, dazu für weitere der Arbeitsort. Und wichtiger: Hier steht mit dem Stadttheater die einzige Bühne des Kantons Graubünden mit Orchestergraben. Das aus einem Zeughaus umgebaute Gebäude vereinigt unter einem Dach symbolträchtig Theater und Parlamentssaal sowie damals noch Teile der naturhistorischen Sammlung mit ausgestopften, ausgestorbenen Wildtieren.

Politik und bedrohte Natur bestimmen auch den Inhalt dieser Oper, die im Spätmittelalter und im 17. Jahrhundert spielt.³ Es geht um die Legende eines verarmten Grafen und seines Dorfes, die geblendet werden vom Versprechen auf Wohlstand für alle. Es kommt, wie es kommen muss: Sie opfern ihren Schutzwald, und der Waldfrevel wird durch die Natur gerächt mit Lawinen und Wildbächen. Den Bann brechen kann nur ein Jüngling, der sieben Mutproben besteht und im Schutzkreis ausharrt. Verlockungen und Drohungen widersteht er, doch er erliegt einer List des Teufels; die Erlösung ist vertan. Der Historiker Lothar

1 Dieser Beitrag entstand im Rahmen des an der Hochschule der Künste Bern angesiedelten SNF-Projektes *Im Brennpunkt der Entwicklungen. Der Schweizerische Tonkünstlerverein 1975-2017*.

2 Zu dieser wurde sie 1938, im Vorfeld des Zweiten Weltkriegs, erhoben.

3 So steht es im Libretto: «El 17avel tschentaner», in Deplazes, *Il cerchel magic*, 24. Im gleichen Libretto heißt es dann aber unter «Acziun»/«Handlung»: «Tschientaners pli tard» resp. «Jahrhunderte später», ebd., 50 resp. 53. Die Inszenierung wiederum verlegt die entsprechenden Akte drei und vier dann offensichtlich explizit in die Jetztzeit.

Deplazes (1939-2015) greift in seinem Libretto auf eine Sage aus seiner heimatlichen Umgebung und aus der Talschaft von Derungs zurück,⁴ ergänzt um weitere Legenden und frei erfundene Szenen. Der Text ist auf Sursilvan, dem Idiom des Bündner Oberlandes, die Verse sind oft gereimt, teils aber auch in Prosa.

Das Programmheft dagegen ist in Rumantsch Grischun, der Kunstsprache, die kurz zuvor 1981 als Klammer für die unterschiedlichen Idiome geschaffen und später auch zur Amtssprache erhoben wurde, einerseits, um die überregionale Verständigung zu fördern, aber auch, um ein Gemeinschaftsgefühl zu stiften. So sollte bewusst die gesamte rätoromanische Bevölkerung angesprochen werden. Zur Uraufführung strömten ganze Extrabusse voll Neugieriger aus den verschiedenen Talschaften herab nach Chur, nicht nur aus der Surselva, sondern auch aus Mittelbünden, aus dem Engadin, ja aus dem fernen Münstertal. Viele unter ihnen, darunter Bauern und Handwerker, kamen sichtlich zum ersten Mal ins Stadttheater und in eine Oper. 2500 Plätze wurden abgesetzt, die Oper wurde zum Tagesgespräch, auch dank der Medien – der Prespiegel umfasst nicht weniger als sechs Vorschauen und 17 Rezensionen.⁵ Im Mittelpunkt stehen dabei folgende Aspekte: erstens die Sprache, zweitens die politische Bedeutung und erst drittens die Musik.

Erste rätoromanische Oper?

Oft wurde bereits im Titel betont, dass es sich hier um die erste rätoromanische Oper handelt. Gesteuert wurde dies sicherlich durch das Programmheft, wo der entsprechende Hinweis schon im Untertitel aufscheint: «emprima opera rumantscha», sowie in den Interviews rund um die Premiere. Man feierte ein historisches Ereignis. Interessanterweise wurde dies in der auswärtigen Presse differenzierter referiert: Die *NZZ* sprach von der ersten Oper in rätoromanischer *Sprache* (und

4 Die Sage *La dunschala di casti da Friberg da Siat von der dunschala* (Burgfräulein), die einen magischen Kreis zieht, wird laut Programmheft und Libretto sowohl in Siat erzählt, einem Bergdorf in unmittelbarer Nachbarschaft zu Deplazes' Geburtsort Sagogn, wie auch in Degen, der Nachbargemeinde von Derungs' Geburtsort Vella. Präzise Quellenangaben dazu finden sich im Libretto unter «Funtaanas per la tematica mitologica», ebd., 60.

5 Regisseur Gian Gianotti stellte zu den wichtigsten seiner Inszenierungen umfassende Materialien auf seine Website: www.gianotti.ch/derungs-gion-antoni-il-cerchel-magic (letzter Zugriff: 11. November 2021).

fand es bemerkenswert, dass hierfür praktisch ausschließlich Kräfte dieses Idioms gefunden werden konnten),⁶ ebenso der Berner *Bund*, der konstatierte, dass die Sprache hiermit musiktheaterfähig geworden sei,⁷ während die *Weltwoche* den Unterschied – erste rätoromanische Oper respektive erste Oper in rätoromanischer Sprache – explizit thematisierte und für das letztere plädierte.⁸

Allgemein wurde auch die kulturpolitische Bedeutung unterstrichen: das «eigenständige Identifikationsbild im rätoromanischen Sprachraum»,⁹ die repräsentative Kunstform Oper, das gesellschaftliche Ereignis, das Gemeinschaftsstiftende – und im regionalen Kontext das Aufgebot von 100 Mitwirkenden stolz vermerkt, dazu das Patronat durch die Dachorganisation Lia Rumantscha.¹⁰

Ebenso bemerkt wurde auch die Tagesaktualität, die gesellschaftspolitische Brisanz: «Eine Oper mit Aktualitätswert», lautete ein Zwischentitel bei den *Luzerner Neuesten Nachrichten*,¹¹ der *Tages-Anzeiger* sprach von «Politischer Oper, die Aktualität sucht», und «ihrer zeitlosen Problematik»,¹² und das *St. Galler Tagblatt* titelte Thomas Meyers Beitrag gar mit «Frevel an der Natur».¹³ Bei dieser Rezension handelt es

6 df. [Gerold Fierz], «Uraufführung einer Oper von Gion Antoni Derungs in Chur». Diese Differenzierung machte auch Heidi Derungs-Brücker bei der Vorschau in der *Bündner Zeitung*: Derungs-Brücker, «Fluch des Waldfrevels – eine alte Sage aktualisiert».

7 -tt- [Martin Etter], «Die erste Oper in rätoromanischer Sprache».

8 Candinas, «In Chur wird ein Ausbruchversuch durchgespielt»: «Zum Schluss sei die Frage gestattet, ob hier wirklich die «erste rätoromanische Oper» in Szene gesetzt wurde, womit sie dieses Prädikat verdienen will, oder ob es sich nicht bescheidener um «die erste Oper in rätoromanischer Sprache» handelt, was keineswegs das gleiche bedeutet».

In einer Gedenkbroschüre für den verstorbenen Komponisten plädiert Laura Decurtins aus historischen wie musikalischen Gründen klar (und emphatisch mit Ausrufzeichen unterstrichen) für ersteres: «Die Hervorhebung der Stimme und die Verwendung von Volks- bzw. Chorliedelementen (aus der chanzun rumantscha) auf allen Ebenen gibt der Oper somit einen «rätoromanischen Charakter» und legitimiert ihre Bezeichnung als «rätoromanische Oper» – ein Meilenstein in der Geschichte der rätoromanischen Musik und ein Geschenk für die musikalische Identität der Rätoromanen!», Decurtins, «Il Cerchel Magic. Die erste rätoromanische Oper (op. 101) und ihre Bedeutung für die Rumantschia». In ihrer Dissertation *Chantai rumantsch! Zur musikalischen Selbst(er)findung Romanischbündens* entschließt sich Decurtins dagegen für eine auf den ersten Blick noch differenziertere Bezeichnung («die erste durchkomponierte Oper in bünderromanischer Sprache»), wobei sie in Klammer gleich die Originalbezeichnung «emprima opera rumantscha» anfügt, die eben ambivalent beide Bedeutungen umfasst. Decurtins, *Chantai rumantsch!*, 329.

9 Meyer, «Frevel an der Natur».

10 Sfd. [Schweizerischer Feuilletondienst], «Die erste rätoromanische Oper».

11 Martinis, «Erste Oper im surselvischen Idiom gesungen».

12 Meyer, «Ein magischer Sprachkreis».

13 Meyer, «Frevel an der Natur».

sich übrigens um eine gleichzeitig erschienene Variante der Kritik im Zürcher *Tages-Anzeiger* desselben Autors.

Eine Grüne Oper?

Auch wenn die Handlung im 17. Jahrhundert angesiedelt ist¹⁴ und somit historische Distanz markiert wird, fokussiert die Inszenierung des Bergellers Gian Gianotti¹⁵ auf das Hier und Heute, den Beginn der ökologischen Bewegung, die gegen das Profitstreben aufbegehrt. Grüne Aktivisten stellten sich damals erfolgreich gegen eine touristische Erschließung, gerade auch des Lugnez, des Komponisten Heimat.¹⁶ «Über grosse Strecken hinweg liest sich der Text wie eine versteckte Gesellschaftskritik und moralisierende Ökologiepredigt», meinte die *Weltwoche* hierzu und verwies auf eine andere Touristenregion, Crans-Montana, wo das Bundesgericht das Interesse der Veranstalter zugunsten einer Ski-Weltmeisterschaft gerade über dasjenige der Naturschützer gestellt hatte.¹⁷

Diese ökologiepolitische Interpretation wurde durch Interviews des Regisseurs befeuert. Er sprach dabei von «Kulturellem Wohlstand und der Achtung für Tradition und ökologische Ordnung» und beklagte, dass das weltweite Interesse an den Skirennen stärker wiege als dasjenige an der Erhaltung der Natur. Trotzdem wollte er nicht, dass der *Cerchel* als Grüne Oper¹⁸ bezeichnet werde: «Nein, diese Oper ist viel archaischer und grundsätzlicher als die grüne Bewegung». Demgegenüber hätte die Redaktion des Programmheftes sich jedoch überhaupt gegen solche Hinweise entschieden.¹⁹

14 Hierzu vgl. Anm. 3.

15 Gianotti wurde 1949 in Stampa geboren, arbeitete u.a. an der Berliner Schaubühne bei Peter Stein und Klaus Michael Grüber sowie am Piccolo Teatro bei Giorgio Strehler. Als Regisseur inszenierte er vorab an verschiedensten Schweizer Theatern.

16 Derungs wuchs in Vella (Val Lumnezia, einem Seitental des Bündner Oberlands) auf.

17 Candinas, «In Chur wird ein Ausbruchversuch durchgespielt».

18 Später nannte sie Laura Decurtins explizit «die erste (und einzige) umweltpolitisch konnotierte ‹grüne Oper› Romanischbündens»: Decurtins, *Chantai rumantsch!*, 329.

19 Gu. [Marco Guetg], «Jeder Sänger sollte ein Mal eine Oper singen»; Guetg, «Interview mit dem Regisseur Gian Gianotti: ‹Wir müssen einen kulturellen Wohlstand anstreben›».

Vor allem der für seine Heimat selbst stark engagierte Lehrer und Dichter Theo Candinas nimmt in der *Weltwoche* diesen Aspekt aber wortmächtig auf:

Im Theatermenschen Gianotti regt sich der ‹homo politicus›, steht der Bürger einer global bedrohten Generation auf. Wenn die muskulösen Männerarme einer ganzen Dorfgeneration im Rhythmus und Klang der Waldsäge im Orchester die Zugbewegung nachahmen, wenn dann die bunten Stämme nach ‹genauer Regie› in verwirrendem Durcheinander zu Boden fallen und sich zum Massengrab häufen, hält jedermann im Saale den Atem an, fühlt sich betroffen und spürt, dass die Mythologie ihn eingeholt hat. Hier, wie an so manchen anderen Stellen, sind Musik, Wort und Handlung in ergreifender Weise eins geworden und wühlen ihre Krallen in die Weichteile der erschrockenen Seele.²⁰

Die beiden Autoren halten sich in dieser Frage diplomatisch zurück. Der für seine lakonische Kürze bekannte und geschätzte Komponist, der im Programmheft überhaupt keinen Kommentar zu seinem Werk verlauten lässt, meinte hierzu bloß: «Wir Rätoromanen sind sicherlich immer mit der Natur verbunden. Von klein auf habe ich das in unserer Tradition miterlebt».²¹ Auch sein Auftrag an den Librettisten Deplazes war denkbar knapp: «ein Bergdorf als Schauplatz der Handlung und ein[en] Stoff aus der rätoromanischen Mythologie».²²

Dieser gab sich dann etwas gesprächiger, wenn auch bedeckt: «Ich suchte ein allgemein verständliches, weder archaisierendes noch modischen Thema und seine Grundidee zu einem wesentlichen Problem unserer Zeit».²³ Den politischen Aspekt bringt er in den *Luzerner Neueste[n] Nachrichten* in einer behutsamen Andeutung auf eine prägnante

20 Candinas, «In Chur wird ein Ausbruchversuch durchgespielt».

21 Zitiert nach Decurtins, «Il Cerchel Magic. Die erste rätoromanische Oper (op. 101) und ihre Bedeutung für die Rumantschia».

22 *Programmheft der Uraufführung: Il cerchel magic* [...], 5.

23 Zitiert nach dem *Programmheft der konzertanten Aufführung*, 11. Das Programmheft wiederum zitiert eine Aussage von Deplazes aus einer Radiosendung von Maria Cadruvi, RTR, aus dem Umfeld der Uraufführung (freundliche Mitteilung von Laura Decurtins): Maria Cadruvi, «‹Il cerchel magic› – ina opera romantscha», in *Scuntrada*, RTR, 21. Mai 1986 und diess., «‹Il cerchel magic› – inagada e mai pli? Gion Antoni Derungs tila bilanza», in *Scuntrada*, RTR, 1. Oktober 1986.

Formel, wenn er von «mythologischen Elementen im Dienste einer ökologischen Idee» spricht.²⁴

Etwas ausführlicher und konkreter äußerte er sich im Programmheft der Uraufführung:

Ich versuchte, eine Fabel für den Komponisten anregend und für das Publikum kurzweilig zu gestalten. Keine leichte Aufgabe: so harmlos wie es scheint ist das kleine literarische Genre Libretto nicht. Natürlich dachte ich bei der Bearbeitung des Waldfrevel-Themas an unverschuldete wirtschaftliche Probleme von Berggemeinden, an unnötige und brutale Rodungen, ans Waldsterben.²⁵

Er wendet sich jedoch gleichenorts gegen eine zu enge Auslegung, etwa, was die Prüfungsszene betrifft:

Aber ist das Motiv [des Schutzkreises] nicht vieldeutiger? Wird hier nicht das Mass, das einzuhalten ist, um der eigenen Einsicht gewachsen zu bleiben, psychologisch tiefsinniger veranschaulicht? Ich fand diese und weitere Motive der rätoromanischen Volksüberlieferung faszinierend und versuchte nicht, sie auszudeuten. So stehen der Mensch und sein Verhältnis zur Natur im Zentrum des Librettos und – was entscheidend bleibt – der Oper von Gion Antoni Derungs.²⁶

Und noch diplomatischer – und auffallend lakonisch – gibt er sich dann in der Vorschau in der Tagespresse: Jeder könne das, was darin ist, selbst herauslesen, wenn er wolle.²⁷

Eine echte Choroper

Die Musik selbst stand nur bei Medien im Zentrum, welche die Produktion von ferne her verfolgten. Dort fiel vor allem die Bedeutung der Chorszenen auf: Eine «Echte Choroper», meinte die *Stuttgarter*

24 Martinis, «Erste Oper im surselvischen Idiom gesungen».

25 *Programmheft der Uraufführung: Il cerchel magic [...]*, 5.

26 Ebd.

27 Derungs-Brücker, «Fluch des Waldfrevels – eine alte Sage aktualisiert».

Zeitung,²⁸ die *Schwäbische Zeitung* verwies neben der «Gemäßigten Polytonalität» auf «Wirkungsvolle Chorszenen».²⁹ Peter Ammann unterstrich in der *Bündner Zeitung* die damit zusammenhängende Begeisterung der Mitwirkenden: «Den Chören [...] waren [!] diese Uraufführung Angelegenheit des Herzens».³⁰ Und der *Bund* lobte: «in den prägnanten Chorsätzen (meiner Ansicht nach den Höhepunkten der Partitur) [...] [ist] die rätoromanische Sprache [...] musiktheaterfähig geworden».³¹ Wie der Chor mit seinen Massenszenen «wesentlich das Bild auf der Bühne prägte», um das *Bündner Tagblatt* zu zitieren,³² zeigt ein Probenausschnitt, der auf der Website des rätoromanischen Fernsehens noch heute abrufbar ist. Hier wird auch deutlich, wie Derungs den traditionellen Chorklang hervorruft, um ihn dann in einem Glissando sich verflüchtigen zu lassen.³³

So schafft es Derungs, die Tradition des rätoromanischen Chorgesangs zu integrieren, diese aber zugleich auch weiterzuentwickeln – um im Bild zu bleiben: in eine (angesichts des stetigen Rückgangs der Romanisch sprechenden Bevölkerung) offene Zukunft. Dafür findet der Komponist eine ebenso pragmatische wie bescheidene Erklärung:

Das ergibt sich als rätoromanischer Komponist. Die meisten Werke sind ja für Chöre geschrieben, weil wir in Romanischbünden im musikalischen Bereich bis jetzt mehr oder weniger Chöre hatten. Solisten hatten wir nicht viele, Instrumentalisten wenige, also musste man sich an die Chöre halten und das ist auch mein Schicksal, wenn man so will.³⁴

Im Mittelpunkt der Oper steht so der Chor, der ganze Szenen beherrscht. Er verkörpert die Dorfbevölkerung, aber auch Feen, Lawinen und Drachen. Das semiprofessionelle Quartet Grischun wird hierfür zu einem in verschiedenen Gruppen agierenden vierzigköpfigen Chor stark erweitert, dazu kommt noch ein Kinderchor mit dreißig Mitgliedern. So

28 Zitiert nach Guetg, «Die Oper «Il cerchel magic» im Spiegel der Presse».

29 Ebd.

30 P.A. [Peter Ammann], «Erster Jubel für ein aufwendiges Gemeinschaftswerk».

31 -tt- [Martin Etter], «Die erste Oper in rätoromanischer Sprache».

32 T.M. [Thomas Meister?], «Il cerchel magic als historisches Ereignis».

33 *Il cerchel magic – opera en rumantsch*, etwa 2'45" bis 3'19".

34 Zitiert nach Decurtins, «Il Cerchel Magic. Die erste rätoromanische Oper (op. 101) und ihre Bedeutung für die Rumantschia».

wird das Volk eingebunden; Kinder spielen sich selbst und tragen zur Identifikation bei. Darüber hinaus wirken die Ad-hoc-Chöre auch als Publikumsmagnet.

Der Rezensent der *Zürichseezeitung* verband dann die genannten drei Aspekte von Sprache, Politik und Musik und verstand das Werk auch als Aufruf:

Man suchte bewusst die Distanz, man flüchtete sich in die Legendenoper mit Wildem Mann und Waldfeen, um das Ganze zugleich archaisch und überzeitlich erscheinen zu lassen. Auch die Musik ist fest in der Tradition verwurzelt, harmonisch, tonal kaum erweitert, geprägt von tänzerischem Rhythmus. Sie folgt genau der Sprachmelodie des Rätoromanischen, das dem Bestreben des Komponisten sehr entgegenkommt. Die Orchestermelodie trägt die Sänger; Ostinati, Klangflächen, Orchesterglissandi und Gongschläge sorgen für dramatische Wirkungen. [...] Primär wendet sich die Oper an die Rätoromanen und ist daher auch als gesellschaftliches Ereignis zu verstehen. Einem breiteren Publikum zugänglich, fordert sie manchmal doch etwas wenig heraus; die Musik gibt sich bisweilen zu harmlos. [...] Wie weit er über das rein Ästhetische hinaus auf das Bewusstsein für Natur und Identitätsprobleme – auch für die romanische Sprache – wirkt, wird sich weisen – jedenfalls ist es ein produktiver Beitrag.³⁵

Auch wenn in der *Weltwoche* «Geräusche, Mischklänge und andere Elemente einer modernen Oper» bemerkt wurden, so hub sie doch primär den «gemäßigt modernen Stil» hervor, der angepasst erschien an die Fähigkeiten der Laienmusiker wie an die regionalen Hörgewohnheiten. Und so schrieb sie von einer «Zögernden Rückkehr zur Tonalität [...]». Es scheint, der Komponist sei Kompromisse eingegangen und habe Rücksicht auf das Ohr des traditionsbewussten Hörers genommen.³⁶

35 Gartmann, «Il cerchel magic. Erfolgreiche Uraufführung der ersten rätoromanischen Oper am Churer Stadttheater». Wenn der Autor dieses Beitrages seine eigene Rezension zitiert, fehlt es natürlich an persönlicher Distanz. Durch die 38 Jahre Zeitdifferenz ergibt sich aber bereits eine gewisse historische Distanz. Transparenzhalber sei noch erwähnt, dass er auch die Programmnutzen zur zweiten Oper von Derungs (*Il semiader*) verfasst und bei diesem Kammermusikunterricht genossen hat.

36 Candinas, «In Chur wird ein Ausbruchversuch durchgespielt».

Die Musik musste und wusste einem breiten Publikum zu gefallen. Klangflächen, Ostinati, Gongschläge als dramatische Wirkungen und ein homophoner Satz mit viel Schlagzeug erinnern an Carl Orff. Die Musik ordnet sich bewusst dem Text unter und folgt genau der rätoromanischen Sprachmelodie, einer sehr kantablen Sprache, und wechselt zwischen Sprechen, Parlando, Rezitativ und Arioso – von ferne vergleichbar einem Leoš Janáček. Die Orchestermelodie wiederum trägt den Gesang. Die Oper muss hier eben etwas nachholen und an einem anderen Punkt ansetzen, wie Thomas Meyer im *Tages-Anzeiger* erkannte.³⁷ Dieser Pioniercharakter war auch dem Komponisten selbst bewusst, wie Laura Decurtins berichtet:

Um einen «rätoromanischen Stil», aber auch um seine eigene musikalische Sprache für diese Oper entwickeln zu können, muss Derungs jedoch (so gut wie) aus dem Nichts schöpfen: «Wenn ich jetzt diese Oper gemacht habe, dann kann ich nicht auf das zurücksehen, was wir schon auf Rätoromanisch gemacht haben, oder auf etwas, das vorhanden ist, das geht nicht».³⁸

Ein Vierteljahrhundert nach der Uraufführung hat Derungs seine erste Oper umgeschrieben für eine konzertante Aufführung. Dabei kürzte er sie stark um die Hälfte, wobei er zwanzig Ausschnitte zu selbständigen Nummern bearbeitete. In dieser Version ist der Anteil des Chors noch ausgeprägter. Kurz nach dem Tod des Komponisten wurde diese Fassung 2012 *in memoriam* zweimal in der Mehrzweckhalle von Trun (also in der Surselva selbst) sowie nochmals im Churer Stadttheater aufgeführt.

Il Semiader: Aus- und Aufbruch

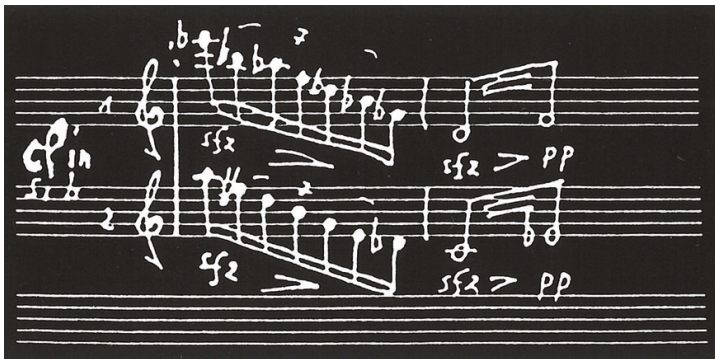
Nach der Naturlandschaft des *Cerchel* und dessen (bedrohter) Dorfgemeinschaft lässt sich die Wahl des städtischen Milieus beim zehn Jahre später uraufgeführten *Il semiader* (der Träumer) als Aus- und

³⁷ Meyer, «Ein magischer Sprachkreis».

³⁸ Decurtins, «Il Cerchel Magic. Die erste rätoromanische Oper (op. 101) und ihre Bedeutung für die Rumantschia», gestützt wiederum auf ein früheres TV-Interview, vgl. Anm. 23.

Aufbruch lesen. Librettist ist wiederum Lothar Deplazes. Auf die romanische Sagenwelt folgt hier ein Stoff, der mitten aus dem Leben gegriffen erscheint.

Ohne Einleitung wird man gleich hineingerissen: eine flüchtige Geste der Klarinetten, alle zwölf Töne umfassend, und schon untersucht die Kommissarin eine Leiche: «er starb vor einer Stunde». Das giftige Klarinettenpaar charakterisiert die Kommissarin vortrefflich³⁹ (siehe Notenbeispiel 1).



Notenbeispiel 1 *Il Semiader*, I. Akt, 1. Szene, Abdruck nach dem Programmheft der Uraufführung

Im Mittelpunkt steht der liebenswürdige Künstler und Restaurator Alfons: ein Tagträumer, ein «Spinner» und als Außenseiter der geborene Sündenbock, der sich nicht wehren kann und allmählich zugrunde geht. Verträumt schweift die Oboe durch die ganze Chromatik des Tonvorrats und führt so die Titelfigur ein.⁴⁰

Und ihm, dem Semiader, gehört die ganze Liebe des Komponisten, mit ihm identifiziert er sich so stark, dass er musikalisch ihn quasi in seine Träume und Fantasien hinein begleitet. Hier kann er auch die Handlung innehalten und Überlegungen zu Moral und Ethik einfließen lassen, im gut textverständlichen *Recitativo accompagnato*; der Semiader wirkt dabei wie ein tragischer Held aus einer anderen Welt. Zugleich bildet dieser Träumer auch die Brücke zur vorgängigen Oper

³⁹ Derungs selbst verwies im Gespräch mit dem Autor auf Vertonungen von Wilhelm Busch und Oscar Peer, die er gleich instrumentiert habe. Personenbezogene Farben sind ihm fast wichtiger als Erkennungsmotive.

⁴⁰ Vgl. Gartmann, «Die musikalische Sprache der Oper *il Semiader*».

Il cerchel magic, wo der Prüfling Andriu ebenfalls ein Träumer ist. Und bei beiden Figuren erweckt das Vibraphon Assoziationen einer «fantastischen Naivität», wie Hanspeter Rechsteiner, der Dirigent des *Cerchels*, meinte.⁴¹

Auch hier scheint Derungs subtil ein tagesaktuelles Thema anzutönen: Psychiatrisierung bedeutet für Graubünden insofern ein Trauma, als im Pro Juventute-Programm «Kinder der Landstrasse» noch bis in die sechziger Jahre, gestützt auf die Dissertation eines einheimischen Psychiaters und späteren Chefarztes, sogenannte Zigeuner entrechtet, von ihren Kindern getrennt und eingesperrt worden sind.⁴²

Auch in dieser Oper hat der Chor eine so gewichtige Rolle, dass man wiederum von einer Choroper sprechen könnte. Verkörperte der Chor im *Cerchel* noch die Dorfgemeinschaft, so sind es hier aber funktionell bestimmte stilisierte Gruppen, mit denen das Publikum sich teils wieder identifizieren kann: Galerie-Kundinnen, Polizisten, Bettler, Patientinnen, aber auch Skulpturen Giacomettis sowie der Hofstaat der Königin von Saba. Auch musikalisch hat der Chor sehr unterschiedliche Funktionen. Die Kunden in der Kunstgalerie kommentieren das Geschehen, darin vergleichbar dem Chor der griechischen Tragödie, musikalisch archaisierend, im Quintgesang und mit antiphonalen Echo-Antworten, wie um das Publikum gedanklich einzubeziehen: «Ein geheimnisvoller Fall, und *wir* sind Zeugen der Untersuchung!»⁴³ Die Bettler sind dann quasi die verlängerten Arme des Träumers. Gemeinsam wenden sie sich an den heiligen Martin, den Schutzpatron vieler Kirchen und Dörfer hierzulande, und bitten um Mitleid. Dabei werden Rührung und Einfühlung angestrebt.

In seiner Tonsprache spielt Derungs ironisch mit veristischen Elementen von Giacomo Puccini und Pietro Mascagni, entkleidet sie aber aller Üppigkeit und überträgt sie in ein fast holzschnittartiges Idiom. Gerade weil er nicht in Tonarten, sondern in ständigen Modulationen denkt und auch musikalische Mittel der früheren Avantgarde benützt, sind die häufigen Chor-Einwürfe für sein Publikum wichtig. Man bekommt hier gleichsam wieder Boden unter den Füßen, kann sich an etwas halten.⁴⁴

41 *Programmheft der Uraufführung: Il cerchel magic* [...], 21.

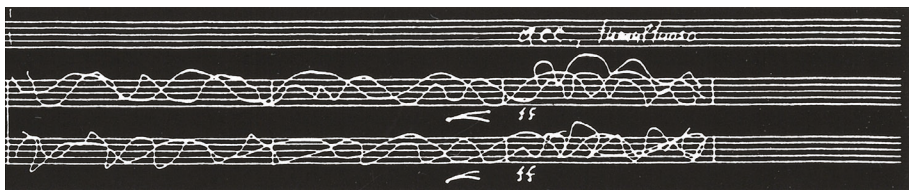
42 Vgl. hierzu Galle und Meier, *Von Menschen und Akten*; Leimgruber, Meier und Sablonier, *Das Hilfswerk für die Kinder der Landstrasse*.

43 I. Akt, 2. Szene.

44 Vgl. Gartmann, «Die musikalische Sprache der Oper «il Semiader»», 19.

Eine zentrale Bedeutung hat die zweite Szene des zweiten Aktes, wo – *lento subito* – wie ein Übervater Alberto Giacometti erscheint. Er ermahnt und ermuntert Alfons zum kreativen Schaffen: «Restaurau vegn ei avunda! Fiera la tem'ella fuorma! Fai agens maletgs!» («Es wird genug restauriert! Wirf die Angst in die Form! Schaff eigene Bilder!»)⁴⁵ Das ist seine zentrale Botschaft, welche die Oper auch zum Künstlerdrama macht.

Der Schweizer Schriftsteller Paul Nizon hat einmal von Giacomettis Erscheinungen und Verwindungen gesprochen und vom existenziellen Resistieren. Giacomettis Figuren sind zwar immer unterwegs. Und doch können sie nicht weg, sind fest im Sockel verankert. Der Tanz seiner Figuren hat hier einen grotesken Zug: Man fühlt sich an Dmitri Schostakowitsch erinnert, manchmal auch an Igor Strawinskys *Pater Noster*, zugleich aber auch an die Wurzeln bäuerlicher Volksmusik. Der Klang wirkt unreal mit gedämpftem Blech, Marimba sowie Glissandi und Tremoli der Streicher. Die Musik kreist in sich selbst, bewegt sich nicht fort, entwickelt sich nicht. Hier aber, im Traum, erwachen nun die Skulpturen Giacomettis plötzlich zum Leben, werden Ballett-Figuren und nehmen Giacomettis Botschaft auf, selbst schöpferisch zu sein: «[T]i pauper pinarauba! Buca pina, creescha e viva!» («Du armer Flicker! Flick nicht, gestalte und lebe!»)⁴⁶ Wenn bei Alfons dann der Wahnsinn naht, werden die musikalischen Gesten zunehmend flüchtiger, atemloser, bis Tonhöhen und Rhythmen sich völlig auflösen, was sich auch im Notenbild widerspiegelt (siehe Notenbeispiel 2).

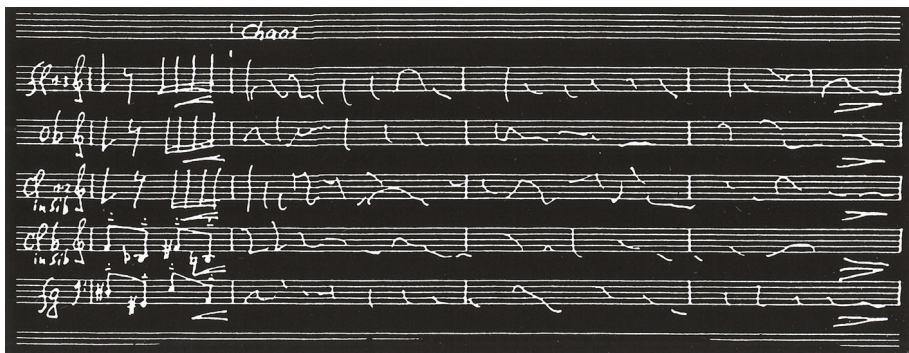


Notenbeispiel 2 *Il Semiader*, II. Akt, 3. Szene, Abdruck nach dem Programmheft der Uraufführung

45 II. Akt, 2. Szene.

46 II. Akt, 3. Szene.

Im Traum verknüpfen sich fast surrealistisch die verschiedenen Ebenen. Im Psychiatrie-Akt werden dann die Kranken, der Träumer, biblische und mythologische Figuren und Symbole – zu denen ich hier wegen seiner Verwendung auch Giacometti zählen möchte – wild durcheinandergewirbelt. Die synchrone Erzählung verschiedener Geschichten äußert sich musikalisch in völlig unterschiedlich gestalteten Schichten, die sich rhythmisch, im Melodiegestus und vor allem in der Instrumentation deutlich voneinander abheben. Je mehr sich dann die einzelnen Erzählstränge einander annähern, desto größer wird das Durcheinander, bis es sich im Tumult entlädt, szenisch sichtbar im Zerreißen des Mantelsymbols, musikalisch im «Chaos», das nur noch als aleatorische Skizze aufscheint (siehe Notenbeispiel 3).



Notenbeispiel 3 *Il Semiader*, III. Akt, 1. Szene, Abdruck nach dem Programmheft der Uraufführung

Tredeschin: Symbole und Mythen

Symbole und Mythen als Ausdruck der Identität spiegeln sich auch in der Märchenoper *Tredeschin*, mit der Derungs auf das Engadin ausgreift. Das Engadiner Märchen vom Dreizehnten, der aufbricht, in die Fremde auszieht, wieder heimkehrt und dabei der Umwelt fremd geworden ist, spielt mit einem Topos der Engadiner, von denen man sagt, dass sie sogar zuhause an Heimweh litten. Wie es sich gehört, gewinnt aber Tredeschin am Schluss mit viel Witz und Liebe die Prinzessin. Auch hier greift Derungs auf den Sagen- und Melodieschatz

der Rätoromanischen *Chrestomathie*, einer Anthologie von 1901,⁴⁷ zurück, was ihm so wichtig erscheint, dass er zum Beispiel beim Duett diese Fundstelle in der Partitur vermerkt, ebenso aber auch, dass die Übernahme frei erfolgt sei: «libramain». Und auch diese Oper hat ein Libretto von Deplazes – zum ersten Mal allerdings auf Rumantsch Grischun, von dem Derungs mir gegenüber einmal meinte, früher hätte er nicht in dieser künstlich erschaffenen Sprache komponieren können. Auch dies wird vermerkt: «transponi in RG».⁴⁸ So bildet *Tredeschin* den Abschluss einer Operntrilogie, die sich auch sprachlich an alle Rätoromanen wenden wollte und so gleichzeitig einen Ausbruch und Aufbruch markierte.

Verspäteter Beitrag zu einer Nationaloper?

Wie vorhin gezeigt wurde, erregte diese Operntrilogie im Nebeneinander von traditionellen und postmodernen Elementen und durch den Einbezug des heimischen Chorschaffens ein überregionales und mediales Aufsehen. Wie weit kann man dieses Œuvre nun aber auch als einen verspäteten Beitrag zu einer Nationaloper betrachten, die einer vom Aussterben bedrohten Sprache neues Selbstbewusstsein und kulturelle Identität vermitteln wollte?

In seinen Reflektionen zu Nationaloper, die er als wesentliches Element in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts verortet, macht Carl Dahlhaus die Perspektive der Rezeption zum zentralen Zuschreibungsargument: Die «Kategorie des Nationalen» als «ein politischer und sozialpsychologischer Funktionsbegriff» stelle ein Phänomen

47 Decurtins, *Rätoromanische Chrestomathie*. (als Faksimile mit Register in 15 Bänden neu hg. vom Octopus-Verlag bzw. von der Società Retorumantscha, Chur 1982-1986), online als www.crestomazia.ch (letzter Zugriff: 21. November 2021). Diese Märchen- und Legendensammlung, quasi eine Verschriftlichung von Tradition, verdankt sich Caspar Decurtins, einem einflussreichen konservativen Politiker der Surselva, Mitgründer der Universität Freiburg und dort Professor für Kulturgeschichte. Die Hinwendung zu diesem Sagenschatz verbindet Laura Decurtins – mit Verweis auf den analogen Prozess in der deutschen Romantik, den Johann Gottfried Herder angestoßen hatte – mit der kulturellen Selbstfindung, wodurch sie implizit auch die große zeitliche Verspätung anspricht: «Auch in Romanischbünden wandte man sich in Zeiten der «kulturellen Selbstfindung» im ausgehenden 19. Jahrhundert der Sprache und dem Volkstümlichen zu. [...] Caspar Decurtins [...] erklärte, [...] dass sich der Charakter eines Volkes in seiner Sprache wie im Volkslied in seiner ganzen Originalität manifestiere». Decurtins, *Chantai rumantsch!*, 23.

48 Beginn Nr. 8, Partitur, 116.

der Rezeptionsgeschichte dar.⁴⁹ Diese auch soziologisch geprägte Idee nahm später William A. Everett auf: «National opera is deeply rooted in reception history – [...] audience response [...] is the final arbiter in giving a work the status of national opera».⁵⁰

Wie wir gesehen haben, wurden Derungs' Opern durchaus als Beiträge zur Bildung einer Nationaloper wahrgenommen. Implizit wurde dies etwa vom Rezensenten der *Bündner Zeitung* thematisiert:

Man denke an die Handlung und die *politische* Motivation einer Verdi-Oper, an die beiden Textverfasser des Calven-Festspiels⁵¹ und was sie einst vaterländisch gewollt haben. [...] [G]ibt es da einen rätromanischen Stil, so wie es eine italienische, eine französische, eine deutsche, eine englische oder eine tschechische Oper gibt? [...] Doch die Voraussetzung einer sprachlichen Minderheit kann auch die besondere und einmalige Chance eines Komponisten sein. [...] Derungs hat seine Chance schöpferisch genutzt und überdies zweifellos über die Musik hinaus auch gemeinschaftsstiftend gewirkt.⁵²

Solche Überlegungen stehen nahe von Michael Walters Konzept eines emphatisch geprägten Begriffs:

Neben (diesem) allein auf die Sprache bezogenen Begriff der Nationaloper existiert aber auch der Begriff der Nationaloper im emphatischen Sinn einer Oper, die nicht nur als typisch für die Nation empfunden wurde, sondern auch als initiale Oper für eine nationale Operntradition «großer Werke», von der sich dann allerdings meist herausstellte, dass sie nicht zustande kam. Diese (neue) nationale Operntradition zielte zwar auf die kulturelle Manifestation der je eigenen Nation, aber nicht als Gegenentwurf zur internationalen (was faktisch hieß: westeuropäischen) Operntradition, sondern als Nachweis dafür, dass der kulturelle Stand der eigenen Nation hoch genug war, um sich in den gesamteuropäischen kulturellen «Diskurs» einschalten zu können.⁵³

49 Dahlhaus, «Die Idee der Nationaloper», 180.

50 Everett, «Opera and National Identity in Nineteenth-Century Croatian and Czech Lands», 63.

51 Vgl. hierzu weiter unten, Anm. 70.

52 P.A. [Peter Ammann], «Erster Jubel für ein aufwendiges Gemeinschaftswerk».

53 Walter, «Überlegungen zur Nationaloper», 61–62.

Bei Derungs blieb dieser Prozess ja nicht bei einer einzigen Manifestation stecken, sondern er konnte eine ganze, wenn auch kleine und kurze Tradition begründen. Dabei spielte die Schaffung einer eigenen rätoromanischen Schriftsprache 1981 zweifellos die Rolle eines wichtigen Katalysators. Auffällig ist natürlich die historische Verspätung. Erklären lässt sich diese Verspätung dadurch, dass hier die wichtigsten Voraussetzungen zur Schaffung einer Nationaloper fehlten: Geld, die Infrastruktur eines Opernhauses, eine professionelle Szene – und ein politischer Freiheits- und Unabhängigkeitswille, wie er zum Beispiel in Bedřich Smetanas *Libuše* zu erleben ist und wie er auch in der Begriffsdiskussion als wichtige Kategorie festgehalten wird:

Die Nation, ob als reales staatliches Gebilde oder als bloßes ›Projekt‹, als emanzipatorisch-patriotische Bewegung gegen eine wie auch immer geartete Fremdherrschaft. Die Legitimation – besser: Konstruktion – des ›Nationalen‹ geschah häufig über die Identifizierung mit einem als symbolträchtig wahrgenommenen Musiktheater-Stück, mochte dies der Absicht des jeweiligen Komponisten entsprechen oder nicht.⁵⁴

Fast paradigmatisch gilt Verdis *Nabucco* in diesem Sinne als Freiheits- (und National-)Oper, auch wenn dieses Narrativ erst viel später sich ausbildete – oder besser: konstruiert wurde – und erst in den letzten Jahren wieder falsifiziert⁵⁵ wurde. Volker Reinhardt fasst die populäre Geschichte wie folgt zusammen:

Mit seinem Gefangenenchor in der Oper ›Nabucco‹ forderte der Komponist Giuseppe Verdi die Italiener auf, die Fremdherrschaft abzuschütteln. Diese Annahme ist fester Bestandteil des kollektiven Geschichtsbilds in Italien. Sie stimmt allerdings nicht. Zu den wirkungsvollsten Mythen der jüngeren italienischen Vergangenheit gehört die Geschichte von Giuseppe Verdi (1813-1901), dem Barden des Risorgimento, der nicht nur mit seinen hinreißenden Melodien, sondern sogar mit seinem Namen der Einigungsbewegung den Weg wies: V(ittorio) E(manuele) R(e) d'I(talia) – Viktor

54 Stollberg, Rentsch und Gerhard, «Vorwort», 9.

55 Parker, «*Arpa d'or Dei Fatidici Vati*»; Smart, «Verdi, Italian Romanticism, and the Risorgimento».

Emanuel, König von Italien. Allgemeingut ist es darüber hinaus, dass der Gefangenenchor seiner Oper *«Nabucco»* als Hymne des zu befreienden Italien gesungen worden sei, lange bevor es mit der Proklamierung des monarchischen Nationalstaats am 17. März 1861 so weit war.⁵⁶

Demgegenüber hielt Axel Körner 2020 zwar ebenfalls fest, dass Verdi die Rolle des Risorgimento-Barden erst später zugeschrieben worden war, dass diese aber ein teleologisches Geschichtsbild verkörpere und sich der Komponist selbst in die allseitige Konstruktion des Narrativs hinein entwickelt und dieses so mitgestaltet hätte:

The fact that around 1848 the composer started to identify with Italy's national movement, and that the country was subsequently unified, made it possible to present Verdi as *«national composer»* to support the country's troubled process of inner nation building. There is no question that Verdi himself contributed to this myth by styling his own autobiography accordingly. Early biographers and representatives of Italy's national movement, supported by the press and subsequent generations of historians, contributed to this idea by re-reading the composer's earlier works in a *«national»* key, including most famously his *Nabucco* of 1842. While such ideologically driven decisions might not seem surprising for nineteenth-century commentators, many of whom were themselves directly involved in the process of Italy's cultural nation building, today's historians and opera scholars should pay more attention to the critical analysis of their sources of reception, as well as to the underlying teleological and idealist conditions of nationalist historiography.⁵⁷

Die Ausbildung und Deklarierung einer *«Nationaloper»* folgt gemäß Körner also primär aus ideologischen Gründen und ihre Konstruktion als Mythos verdankt sie der Musikgeschichtsschreibung ebenso wie der breiteren Rezeption, womit wir wieder bei der Ausgangsthese von Dahlhaus sind.

56 Reinhardt, *«Die Rolle Giuseppe Verdis. Die Erfindung des Revolutionsbarden»*.

57 Körner, *«Beyond Nationaloper»*, 410–11.

Dieses Narrativ ist im Bewusstsein Italiens bis heute so stark verankert, dass bei einer Römer Neuinszenierung aus Anlass der Feierlichkeiten zum 150. Jahrestag der Einheit Italiens das Publikum unter der Leitung Riccardo Mutis das *Va pensiero* noch 2011 lauthals mitsang.⁵⁸ Freiheitskampf, Abgrenzung, gar Sezession war in Graubünden nun aber nie ein Thema, was die historische Verspätung miterklären kann; wichtig war hingegen auch hier die (späte) Ausbildung eines Einheitsgefühls. Zurecht stellt Anselm Gerhard denn in seinem Aufsatz «Musikalische und unmusikalische Nationalkulturen» die Frage: «Wer benötigt wann eine klingende Selbstvergewisserung?».⁵⁹ Hier scheint dieser Zeitpunkt eben erst jetzt gegeben zu sein. Von außen betrachtet mag es nun erstaunen, dass man 1986 hierzu gerade eine so «elitäre» Form wie die Oper benutzte. Auch dies lässt sich wohl durch die große Verspätung erklären, mit der eine eigene, über das regionale Idiom hinausreichende Einheitssprache eben erst 1981 geschaffen wurde. Und mit dem sich auch ein neues Selbstbewusstsein eingestellt hat: «Man ist sich seiner Sprache bewusst und sucht nach neuen Ausdrucksformen, auch künstlerischen».⁶⁰ Zum ersten rätoromanischen Spielfilm kam es übrigens ebenfalls erst spät: *Amur senza fin* von Christoph Schaub erreichte 2018 die Kinos – innerhalb und außerhalb der Rätoromania. Schon mehrfach wurde der Gebrauch des Begriffs Nationaloper als analytische Kategorie hinterfragt.⁶¹ Auch wenn Everett das Konzept einer Nationaloper ebenfalls problematisiert, so hat er gleichwohl entscheidende Merkmale einer solchen festzumachen versucht:

But what exactly is a «national opera»? The concept is extremely nebulous, although it does have some distinguishing features. First, librettos (the words) are in the vernacular language of the country of origin. Second, sometimes folk music elements familiar to audiences appear in the score. And third, plots generally have a national connection stemming from history, literature, or folklore.⁶²

58 Stollberg, Rentsch und Gerhard, «Vorwort», 9.

59 Gerhard, «Musikalische und unmusikalische Nationalkulturen».

60 Gu. [Marco Guetg], «Auch Bilder sprechen eine Sprache».

61 Darüber ausführlich in Stollberg, Rentsch und Gerhard, *Gefühlskraftwerke für Patrioten?*, 17–71, 247–516.

62 Everett, «National Opera and the Creation of Historical Memory». Vgl. auch Everett, «National Musical Cultures in Finland, Scotland and Croatia in the 19th Century».

Hilfreich ist zudem ein phänomenologischer Rückgriff auf die Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts und auf die Elemente, die für die Ausprägung einer Nationaloper gemeinhin als stilbildend, ja als konstituierend empfunden werden: Gemeinsame Heimat, Mythen, Geschichte, Kultur – das sind ihre Ingredienzen. Körner weist daneben auch auf die Rolle der Oper als Werkzeug von politischem Nationalismus und dessen ideologischen Konzepten hin,⁶³ ja er sieht sie von zentraler Bedeutung bei der kulturellen Konstruktion von Nationalismen.⁶⁴

Es geht dabei nicht um das Beschwören einer heilen Welt. Ebenso wichtig ist die Verwendung aktueller gesellschaftspolitischer Themen, wie schon bei Verdi. Dieser habe immer den jeweiligen Zeitgeist beim Schopfe gepackt, merkte Leo Karl Gerhartz an.⁶⁵

Wie die Rezeption vor allem des *Cerchel* zeigt, so erscheinen auch hier die an sich gegenläufigen Begriffe von Tradition und Aktualität wichtig: Bei Derungs spiegelt sich erneut, über hundert Jahre später, eine polarisierende Kontroverse, die etwa in Tschechien in den späten 1860er-Jahren der spätere Prager Ästhetik-Professor Otakár Hostinský vom progressiven jungtschechischen Flügel sowie der Gesangspädagoge und Journalist František Pivoda von den Traditionalisten um das Ideal einer nationalen Oper ausgetragen hatten: (postwagnerianisches) Musikdrama versus volkstümliches Singspiel. Um die Modernität und Fortschrittlichkeit einer Nation unter Beweis zu stellen, konnte eine nationale Oper unmöglich aus volkstümlichen oder gar folkloristischen Anleihen herühren und dadurch «musikalische Simplizität» ausdrücken.⁶⁶ Ja, einzelne Komponisten wie der Kroatte Ivan Zajc oder der Pole Moniuszko mussten sich gegen die allgemeine Erwartung wehren, Volksmelodien einzufügen, oder sie adaptierten Volksmusikanleihen an die Konventionen der Kunstmusik.⁶⁷ Smetana mit *Libuše* und *Dalibor* oder später Leoš Janáček mit einigen seiner Opern versuchten die Quadratur des Kreises durch den Bezug auf tschechische Geschichte und nationale Mythen bei einer möglichst zeitgenössischen Musiksprache, um die Modernität ihrer Nation unter Beweis zu stellen, die indessen durchaus auch – als Identifikationsangebot – Stilanleihen beim Volkslied suchte. Diese Pro-

63 Körner, «Beyond Nationaloper», 403, 409.

64 Ebd., 410.

65 Gerhartz, *Oper*, 75.

66 Rentsch, «Keine Spur von Lohengrin», 292–93, 295.

67 Vgl. Walter, «Überlegungen zur Nationaloper», 66 resp. 67.

blematik spiegelt sich später übrigens auch in den nur zögerlich sich ausbildenden Nationalopern im Balkan (oder – wie ich jüngst erfahren habe – im Südafrika der Nachapartheidzeit⁶⁸). Auch hier betonen etwa Kroaten, Bosnier oder Slowenen in intensiven Diskussionen über das Nationale ihre kulturelle und sprachliche Unabhängigkeit; die Betonung des Eigenständigen wird dabei aus der Geschichte heraus legitimiert. Derungs steht solcher Musik recht nahe. Doch die Stilzitate sind bei ihm nie folkloristisch oder nostalgisch verklärend, sondern leicht distanzierend, wie im Programmheft zum *Cerchel* vermerkt ist: «Auch zweifle ich nicht, dass viele Zuhörer den ironischen Unterton beim nostalgischen Volkstanz herausspüren werden...»⁶⁹

Das Konstruieren einer gemeinsamen Identität oder Heimat ist eng verbunden mit dem thematischen Rückgriff auf Quellen aus dem nationalen Schatz von Legenden und Märchen. Daraus ergibt sich der volkstümliche oder dem Volkslied nachempfundene Stil – man denke etwa an Glinka – und damit verflochten das Einbinden des Chors als – hier wörtlich zu verstehen – Stimme des Volkes, wobei die Laien als Akteure aus der eigenen Region ein besonderes Identifikationsangebot bedeuten. Dies wiederum steht nämlich symbolisch auch für das Betonen von Einheit. Vor allem aber für die gesellschaftspolitische Bedeutung, die Manifestation einer gemeinsamen Sprache und Kultur, wobei hier bei Derungs insbesondere die neu geschaffene einheitliche rätoromanische Schriftsprache als Essenz nationaler Einheit steht, zuerst nur im begleitenden Programmheft, dann auch im Libretto, als neu geschaffene Opernsprache.

Ihre direkten Vorläufer haben die Opern von Derungs einerseits im Festspiel, der *Calvenfeier* Otto Barblans von 1899,⁷⁰ wo es nun in der

68 Van der Hoven, «South African Verismo? Opernproduktion in Südafrika nach 1994 im Spannungsfeld von Nation-Building und Globalisierung». Vgl. auch van der Hoven, «Opera Is an Art Form for Everyone».

69 Zitiert nach dem *Programmheft der konzertanten Aufführung*, 12. Das Programmheft wiederum zitiert eine Aussage von Derungs aus einer Radiosendung mit Maria Cadruvi, RTR, aus dem Umfeld der Uraufführung (freundliche Mitteilung von Laura Decurtins).

70 Caspar Decurtins bezeichnet das Festspiel als «unser Nationaldrama», zitiert nach Decurtins, *Chantai rumantsch!*, 169. Dieses wurde sowohl bei seiner Uraufführung 1899 als auch bei seiner Fünfzigjahrfeier noch von Laien auf die Bühne gebracht, was viel zur Identifikation des Publikums (und der Mitwirkenden) beitrug. Bei einer späteren Aufführung (1983) markierte der Bezug eines professionellen Sinfonieorchesters (Symphonisches Orchester Zürich) nicht nur die zeitliche, sondern – belegt durch zahlreiche mündliche Äußerungen der Mitwirkenden gegenüber dem Autor dieses Beitrages – auch inhaltliche Distanz.

Tat auch um einen politischen Befreiungskampf ging, andererseits in seinem eigenen Opernballett *Sontga Margriata* von 1973, das auf das titelgebende romanische Nationallied und auf Legenden der Chrestomathie zurückgreift.⁷¹ Nachfolger hingegen sind bis jetzt fast nicht auszumachen. Einzig eine Kammeroper ohne Bindung an literarische Traditionen ist hier zu erwähnen: *Il President da Valdei* des amerikanisch-bündnerischen Robert Grossmann, der sie 1988 unter dem Label «erste Oper in Rumantsch Grischun» zur Uraufführung brachte, im Rahmen des gesamt rätoromanischen Kulturfestivals Scuntrada zum fünfzigjährigen Jubiläum der Landessprache.⁷² Und wichtigster Nachfolger dieser Trilogie war dann Derungs selbst, der für die Ambivalenz zwischen Tradition und Moderne eigene Lösungen suchte und fand: eine Professionalisierung der Kräfte, was jedoch einen Rückzug auf das Kammerensemble bedeutete.

Er komponierte nun Kammeroper für Vokalensemble a cappella, die geistliche Themen wie *Apokalypse* und *Benjamin* fokussierten, verwandt dem mittelalterlichen Mysterienspiel, geschrieben aber für das Festival Origen⁷³ und dessen Infrastruktur mit eigens hierfür errichteten – wenn auch bewusst provisorischen – Bauten beim Kloster Müstair und auf dem Julierpass, vor allem aber für dessen eigenes Theaterhaus, die vom Architekten Peter Zumthor wiederaufgebaute Mittelalterburg Riom, einem Theater aus und für die Region, das symbolträchtig eröffnet wurde durch Bundesrat Moritz Leuenberger.

Man muss nicht so weit gehen wie Verdi, der (wie erwähnt fälschlich respektive historisch verzerrend, aber rezeptionsgeschichtlich eben doch korrekt) als Barde des Risorgimento bezeichnet, als Nationalkomponist den Einigungsprozess des Landes und damit die Bildung des italienischen Nationalstaates befördert habe.⁷⁴ Aber Derungs leistete für die kulturelle Selbstfindung und die Konstruktion einer kollektiven Identität und den Stolz der Rätoromania auf seine Art durchaus Vergleichbares. Zwar hat es der Holzfällerchor aus dem *Cerchel* noch nicht in die Wunschkonzerte gebracht, aber er wird

71 Die *Sontga Margriata* ist zugleich eine heidnische Göttin der Fruchtbarkeit und eine christliche Heilige.

72 Vgl. Decurtins, *Chantai rumantsch!*, 282, 329, 333–36.

73 Das Musiktheater- und Tanzfestival wurde 2006 von Giovanni Netzer im bündnerischen Oberhalbstein gegründet. www.origen.ch (letzter Zugriff: 30. November 2021).

74 Vgl. Anm. 55 und 56.

nun an bunt zusammengestellten Chorkonzerten vorgetragen, neben dem Freiheitschor aus *Nabucco*.

Bibliografie

- Candinas, Theo. «In Chur wird ein Ausbruchversuch durchgespielt». *Weltwoche*, 5. Juni 1986. <https://www.gianotti.ch/wp-content/uploads/2017/02/86.6.5-In-Chur-wird-ein-Ausbruchversuch-durchgespielt-Weltwoche-Theo-Candinas-5.6.86.pdf>.
- Dahlhaus, Carl. «Die Idee der Nationaloper». In *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, von Carl Dahlhaus, 180–87. Wiesbaden und Laaber: Laaber, 1980.
- Decurtins, Caspar (Kaspar). *Rätoromanische Chrestomathie*. Zwölf Bände und ein Ergänzungsband. Erlangen: Junge, 1891.
- Decurtins, Laura. *Chantai rumantsch! Zur musikalischen Selbst(er)findung Romanischbündens*. Zürich: Chronos Verlag, 2019.
- . «Il Cerchel Magic. Die erste rätoromanische Oper (op. 101) und ihre Bedeutung für die Rumantschia». In *Wichtig ist allein das klingende Resultat*, herausgegeben von Fundaziun Gion Antoni Derungs, 16–18, Zitat 17. o.O., 2015.
- Deplazes, Lothar. *Il cerchel magic: opera en quater acts: libret*. Cuera: Ligia Romontscha, 1986.
- Derungs-Brücker, Heidi. «Fluch des Waldfrevels – eine alte Sage aktualisiert». *Bündner Zeitung*, 17. Mai 1986. <https://www.gianotti.ch/wp-content/uploads/2017/02/86.5.17-Fluch-des-Waldfrevels-eine-alte-Sage-aktualisiert-Bündner-Zeitung-Heidi-Derungs-Brücker-17.5.86-1.pdf>.
- df. [Gerold Fierz]. «Uraufführung einer Oper von Gion Antoni Derungs in Chur». *Neue Zürcher Zeitung*, 31. Mai 1986. <https://www.gianotti.ch/wp-content/uploads/2017/02/86.5.31-Uraufführung-einer-Oper-von-Gion-Antoni-Derungs-in-Chur-NZZ-df-31.5.86.pdf>.
- Everett, William A. «National Musical Cultures in Finland, Scotland and Croatia in the 19th Century». *Musica e Storia* 12 (2004): 545–61.
- . «National Opera and the Creation of Historical Memory». In *Language and the Scientific Imagination: Proceedings of the 11th Conference of the International Society for the Study of European Ideas (ISSEI), 28 July – 2 August 2008 at the Language Centre, University of Helsinki, Finland, 2008*. <http://hdl.handle.net/10138/15330>.
- . «Opera and National Identity in Nineteenth-Century Croatian and Czech Lands». *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 35, Nr. 1 (2004): 63–69.
- Galle, Sara und Thomas Meier. *Von Menschen und Akten: die Aktion «Kinder der Landstrasse» der Stiftung Pro Juventute*. Zürich: Chronos-Verlag, 2009.
- Gartmann, Thomas. «Die musikalische Sprache der Oper «il Semiader»». In *Il Semiader. Opera rumantscha [Programmheft der Uraufführung]*, herausgegeben von Giusep G. Decurtins, 18–23. Trun, 1996.

- Gartmann, Th[omas]. «Il cerchel magic. Erfolgreiche Uraufführung der ersten rätoromanischen Oper am Churer Stadttheater». *Zürichseezeitung*, 3. Juni 1986. <https://www.gianotti.ch/wp-content/uploads/2017/02/86.6.2-Il-cerchel-magic-Thomas-Gartmann.pdf>.
- Gerhard, Anselm. «Musikalische und unmusikalische Nationalkulturen. Wer benötigt wann eine klingende Selbstvergewisserung». In *Gefühlskraftwerke für Patrioten? Wagner und das Musiktheater zwischen Nationalismus und Globalisierung*, herausgegeben von Arne Stollberg, Ivana Rentsch und Anselm Gerhard, 37–53. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2017.
- Gerhartz, Leo Karl. *Oper: Aspekte der Gattung*. Laaber: Laaber-Verlag, 1983.
- Gu. [Marco Guetg]. «Auch Bilder sprechen eine Sprache». *Bündner Zeitung*, 31. Mai 1986.
- . «Jeder Sänger sollte ein Mal eine Oper singen». *Bündner Zeitung*, 24. Mai 1986. <https://www.gianotti.ch/wp-content/uploads/2017/02/86.5.24-Jeder-Sänger-sollte-ein-Mal-eine-Oper-singen-Bündner-Zeitung-gu.-24.5.86.pdf>.
- Guetg, Marco. «Die Oper ‹Il cerchel magic› im Spiegel der Presse». *Bündner Zeitung*, 24. Juni 1986. <https://www.gianotti.ch/wp-content/uploads/2017/02/86.6.24-Pressespiegel-Bündner-Zeitung-gu.-24.6.86.pdf>.
- . «Interview mit dem Regisseur Gian Gianotti: ‹Wir müssen einen kulturellen Wohlstand anstreben›». *Bündner Zeitung*, 24. Mai 1986.
- Hoven, Lena van der. «‹Opera Is an Art Form for Everyone›: Black Empowerment in the South African Opera Adaptations *Unogumbe* (2013) and *Breathe – Umphefumlo* (2015)». In *Opera & Music Theatre*, herausgegeben von Christine Matzke, Lena van der Hoven, Christopher Odhiambo und Hilde Roos, 52–76. Woodbridge, Suffolk: Currey, 2020.
- . «South African Verismo? Opernproduktion in Südafrika nach 1994 im Spannungsfeld von Nation-Building und Globalisierung». Vortrag in Bern, 2. Juni 2021.
- Il cerchel magic – opera en rumantsch*. Radiotelevisiun Svizra Rumantscha, 1986. <https://nossaistorgia.ch/entries/Y2vV5vAwDe3>.
- Körner, Axel. «Beyond Nationaloper. For a critique of methodological nationalism in reading nineteenth-century Italian and German opera». *Journal of Modern Italian Studies* 25, Nr. 4 (2020): 402–19. <https://doi.org/10.1080/1354571X.2020.1764244>.
- Leimgruber, Walter, Thomas Meier und Roger Sablonier. *Das Hilfswerk für die Kinder der Landstrasse. Historische Studie aufgrund der Akten der Stiftung Pro Juventute im Schweizerischen Bundesarchiv*. Bern: Schweizerisches Bundesarchiv, 1998.
- Martinis, Marika de. «Erste Oper im surselvischen Idiom gesungen». *Luzerner Neue Nachrichten*, 4. Mai 1986. <https://www.gianotti.ch/wp-content/uploads/2017/02/86.6.4-Erste-Oper-im-surselvischen-Idiom-gesungen-LNN-Marika-de-Martinis-4.6.86.pdf>.
- Meyer, Thomas. «Ein magischer Sprachkreis». *Tages Anzeiger*, 2. Juni 1986. <https://www.gianotti.ch/wp-content/uploads/2017/02/86.6.2-Ein-magischer-Sprachkreis-Tages-Anzeiger-Thomas-Meyer-2.6.86.pdf>.
- . «Frevel an der Natur». *St. Galler Tagblatt*, 2. Juni 1986. <https://www.gianotti.ch/wp-content/uploads/2017/02/86.6.2-Frevel-an-der-Natur-St.Galler-TagblattThomas-Meyer-2.6.86.pdf>.

- P.A. [Peter Ammann]. «Erster Jubel für ein aufwendiges Gemeinschaftswerk». *Bündner Zeitung*, 31. Mai 1986. <https://www.gianotti.ch/wp-content/uploads/2017/02/86.5.31-Erster-Jubel-für-ein-aufwendiges-Gemeinschaftswerk-Bündner-Zeitung-P.A.-31.5.86.pdf>.
- Parker, Roger. «*Arpa d'or Dei Fatidici Vati*». *The Verdian Patriotic Chorus in the 1840s*. Parma: EDT srl, 1997.
- Programmheft der konzertanten Aufführung*. Glion [Ilanz]: Communicaziun.ch, 2012.
- Programmheft der Uraufführung: Il cerchel magic [...]*. Cuir: Lia rumantscha, 1986.
- Reinhardt, Volker. «Die Rolle Giuseppe Verdis. Die Erfindung des Revolutionsbarden». *DAMALS*, November 2014. <https://www.wissenschaft.de/magazin/weitere-themen/die-erfindung-des-revolutionsbarden/>.
- Rentsch, Ivana. «Keine Spur von Lohengrin». Die «verspätete» Wagner-Rezeption in Prag». In *Gefühlskraftwerke für Patrioten? Wagner und das Musiktheater zwischen Nationalismus und Globalisierung*, herausgegeben von Arne Stollberg, Ivana Rentsch und Anselm Gerhard, 291–306. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2017.
- Sfd. [Schweizerischer Feuilletondienst]. «Die erste rätoromanische Oper». *Rheinische Volkszeitung*, 7. Juni 1986. <https://www.gianotti.ch/wp-content/uploads/2017/02/86.6.7-Die-erste-rätoromanische-Oper-Rheinische-Volkszeitung-7.6.86.pdf>.
- Smart, Mary Ann. «Verdi, Italian Romanticism, and the Risorgimento». In *The Cambridge Companion to Verdi*, herausgegeben von Scott Leslie Balthazar, 29–45. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Stollberg, Arne, Ivana Rentsch und Anselm Gerhard, Hrsg. *Gefühlskraftwerke für Patrioten? Wagner und das Musiktheater zwischen Nationalismus und Globalisierung*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2017.
- . «Vorwort». In *Gefühlskraftwerke für Patrioten? Wagner und das Musiktheater zwischen Nationalismus und Globalisierung*, herausgegeben von Arne Stollberg, Ivana Rentsch und Anselm Gerhard, 9–12. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2017.
- T.M. [Thomas Meister?]. «Il cerchel magic als historisches Ereignis». *Bündner Tagblatt*, 31. Mai 1986. <https://www.gianotti.ch/wp-content/uploads/2017/02/86.5.31-Il-cerchel-magic-als-historisches-Ereignis-Bündner-Tagblatt-T.M.-31.5.86.pdf>.
- tt- [Martin Etter]. «Die erste Oper in rätoromanischer Sprache». *Der Bund*, 31. Mai 1986. <https://www.gianotti.ch/wp-content/uploads/2017/02/86.5.31-Die-erste-Oper-in-rätoromanischer-Sprache-Der-Bund-tt-31.5.86.pdf>.
- Walter, Michael. «Überlegungen zur Nationaloper». In *Gefühlskraftwerke für Patrioten? Wagner und das Musiktheater zwischen Nationalismus und Globalisierung*, herausgegeben von Arne Stollberg, Ivana Rentsch und Anselm Gerhard, 55–71. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2017.