

Zeitschrift: Schweizer Theaterjahrbuch = Annuaire suisse du théâtre
Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur
Band: 45 (1983)

Artikel: "Die schwarze Spinne" : Oper oder Mysterienspiel?
Autor: Muggler, Fritz
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1002114>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 11.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

sem Sinn Gebrauchsmusik schrieb Burkhard kaum, wohl aber Konzertmusik mit biblischen Texten und geistlichem Charakter. Seine Frömmigkeit war eine weitherzige, nicht an irgendwelche Konventionen, auch nicht kirchlich gebundene.

**«Die schwarze Spinne» –
Oper oder Mysterienspiel?
von Fritz Muggler**

Dass Willy Burkhard eine Oper schrieb, war für die meisten Zeitgenossen durchaus eine Überraschung, denn nichts in seinen Werken hatte darauf hingedeutet. Sicher waren nicht alle seine Werke von der Abstraktion absoluter Musik; sogar sehr früh schon machten sich Elemente der Naturbeachtung in seiner Musik in Form von klingender Naturvorstellung bemerkbar, in Liedern vor allem, der Kantate *Herbst* (op.36), dem Gesangszyklus *Das ewige Brausen* (op.46) und dem Oratorium *Das Jahr* (op.62), um die prominentesten Beispiele zu nennen. Musik mit «Programm», das hatte Burkhard schon immer wieder verwirklicht, in Chören, Kantaten, in der Festspielmusik *Laupen 1939*, und neben Natur und neben Stimmungen auch da und dort eine gewisse Dramatik eingebracht, wenn auch letztere immer peripher geblieben ist. Willi Schuh leitete seine Besprechung der Uraufführung der Oper *Die schwarze Spinne* folgendermassen ein: «Willy Burkhard überrascht uns mit seiner ersten Oper. Man darf von Überraschung insofern sprechen, als der Komponist, der nächsten Jahr fünfzig wird, in seinen beiden Oratorien, seinen zahlreichen Chor- und Gesangswerken und den gleichfalls in ansehnlicher Zahl vorliegenden Orchester- und Kammerwerken eine herbe und eher unsinnlich-spröde Tonsprache ausgebildet und Stilformen bevorzugt hat, die kaum je – selbst in den Festspielmusiken nicht – den Gedanken an eine Oper aufkommen liessen.»¹⁾

¹⁾ Uraufführungskritik von -uh. (Willi Schuh) in: Neue Zürcher Zeitung vom 30. 5. 1949

Ob das fertige Werk tatsächlich eine Oper genannt werden kann, darüber sind sich nicht alle, die zu einer der Aufführungen Stellung nehmen, einig. «Man ist versucht, *«Die schwarze Spinne»* anders zu bezeichnen; da Burkhard selber bewusst an der Benennung Oper festhält, mag es so bleiben», sagt Hans Ehinger zur Basler Aufführung 1954,²⁾ und fährt weiter: «Doch beim Eingehen auf die Wiedergabe bekommt man es sogleich zu verspüren, dass der übliche Weg unmöglich ist. Wenn die verschiedenen Gesangspartien auch nicht nebensächlich sind..., so steht ihre Bedeutung doch weit zurück hinter der des Chors». Und Bernd Müllmann im *«Melos»* über die Aufführung 1961 am Staatstheater Kassel: «Oper oder Oratorium, Mysterienspiel oder musikalische Chronik, wie es jetzt heisst, das ist mehr eine Frage nach der schematischen Klassifizierung, die man nicht zuletzt deshalb so sehr schätzt, weil man Massstäbe sucht und leicht geneigt ist, dort abzulehnen, wo das Objekt nicht mehr in eine Schablone passt, anstatt sachlich und nüchtern festzustellen, ob das Werk, das *«Stück»* musikalische und dichterische Substanz hat, ob es, gleichgültig mit welchen Mitteln, überhaupt spielbar ist. Natürlich entlässt die Bühne kein Werk aus ihrer Gesetzlichkeit, und an mangelnder dramaturgischer Ausformung hat die *«Spinne»* bislang gelitten. Eine dritte Fassung musste also in erster Linie das dramaturgische Konzept korrigieren. Burkhard's 1946–1948 entstandene *«Schwarze Spinne»* erwies sich in Kassel als ein musikalisch geglückter Wurf, substanzreich, ehrlich und aufrichtig, dem Thema in imponierender Weise angemessen. Dieses Thema nun – auf die kürzeste Formel gebracht: ein Pestspiel – zwingt dem Stück auch seine stilistische Form auf.»³⁾ Diese Bemerkungen von Müllmann scheinen mir in Hinsicht auf die Benennung sehr beherzigenswert zu sein. War es klug, dass Burkhard damals hartnäckig bei seiner Meinung blieb? *Die schwarze Spinne* wurde als

²⁾ Kritik von Hans Ehinger in: Schweizerische Musikzeitung 1954/7 vom 15.7.1954, S.301

³⁾ Kritik von Bernd Müllmann in: *Melos* 1961/9 (September), S.276 und 277

Oper viermal inszeniert (Zürich 1949, Leipzig 1950, Basel 1954, Kassel 1961), hatte ganz offenbar viermal guten Erfolg beim Publikum, wurde aber von der Fachwelt in der Regel eher kühl und mit entsprechenden gattungsgeschichtlichen Einwänden aufgenommen. Das In- und Nebeneinander von Schauspiel, von Erzähler (Chronist), Sänger, Einzeltänzer, agierendem Chor und Ballettcorps wurde damals, zu einer Zeit, da die gattungsübergreifenden Bühnenwerke von Strawinski und Komponisten der jüngeren Generation noch nicht mit Selbstverständlichkeit aufgenommen wurden, noch als befremdlich empfunden. Vielleicht hätte man solches dem Komponisten noch verziehen, wenn das Werk, das sich ganz einfach Oper nannte, im herkömmlichen Sinn dramatisch gewesen wäre. Aber auch hier ging Burkhard eigene Wege. Operndramatik, das «Opernhafte», war nicht seine Sache. «Das «Opernhafte» läuft mir irgendwie zuwider» schreibt er in einem Brief an Ferdinand Lion vom 2. Juni 1946,⁴⁾ und im gleichen Brief fährt er fort: «Ob mir vielleicht einmal irgend etwas von der Richtung Oratorium her für die Bühne gelingt, kann ich noch nicht beurteilen». Er muss damals bereits in der Diskussion über den Text der *Schwarzen Spinne* mit den Autoren Faesi und Boner gewesen sein!

Tatsächlich enthält die Oper *Die schwarze Spinne* viele Elemente des Oratoriums, einer Gattung, in welcher Willy Burkhard sehr zuhause war, aber gleichzeitig wurden mit den Schauspielteilen, dem Tanz und den agierenden Chor- und Einzelsängern wesentliche Elemente der Oper eingebracht, welche die nötige äussere, das heisst bühnenwirksame Dramatik und das bildhafte Ingrediens garantierten. Aber, wie Müllmann (siehe

⁴⁾ Brief Burkhard's an Ferdinand Lion, der ihm ein Opernlibretto angeboten hatte, zitiert nach Ernst Mohr, Willy Burkhard, Leben und Werk, Atlantis, Zürich 1957, S. 118. Das in den Anmerkungen dort angegebene Jahr 1949 kann nicht stimmen und dürfte wohl ein Druckfehler sein, denn die Uraufführung der *Schwarzen Spinne* war ja früher (!), und im Frühjahr 1946 hat Burkhard mit der Arbeit am Text der *Schwarzen Spinne* begonnen; da er das Angebot des Librettos von Lion 1945 im Dezember erhalten hatte, dürfte die Absage an diesen vom Juni 1946 sein.

S. 67) schreibt: auch das Thema als solches zwingt dem Stück seine stilistische Form auf. Eine traditionell opernhafte Vertonung der kernigen, träfen, aber nur hintergründig emotionell wirkenden Sprache von Jeremias Gotthelf wäre für Burkhard nie in Frage gekommen. Für diese Pestsage aus dem Mittelalter mit ihrem stark vereinfachten, aufs Wesentliche reduzierten Spiel zwischen Gut und Böse ist eine holzschnittartige Gestaltung im Sinne dramatisch belebter Bilder adäquat. Ob dieser Forderung allerdings die von den Autoren zugefügten Textteile, zum grossen Teil Verse, immer ganz entsprechen, ist eine andere Frage. Vieles liesse sich aber ohne Schwierigkeiten verbessern, wie gelungene Korrekturen in der Fassung von Reinhold Schubert für Kassel zeigen. Dass aber Willy Burkhard die Musik in zweimal sieben Einzelszenen aufbaut, wobei man häufig auch von Nummern sprechen könnte, das tut der Spannung keinen Abbruch, betont gleichzeitig das Oratorienhafte, das dem Sagenstoff durch seine Zustandhaftigkeit entgegenkommt und zu einer Verhinderung jeglicher Tendenz zu Naturalismus in der Inszenierung führen muss.

Willy Burkhard hat sehr bewusst auf der Bezeichnung «Oper» bestanden, im vollen Wissen um die Einwände, die dagegen kommen würden. Auch Robert Faesi schrieb in einem Artikel, der von der Textausarbeitung berichtet, schon vor der Uraufführung des Werks: «Ob die Vertonung Willy Burkhard's, die nun in den Zürcher Juni-Festwochen über die Bühne geht, wirklich eine «Oper» sei, das ist eine äusserliche Frage».⁵⁾ Burkhard selbst meint, der Begriff Oper müsse sich einer Wandlung unterziehen können; das Wort lasse sich nicht weit genug definieren, etwa so: «Ein Bühnenstück, bei dem die Musik einen führenden Anteil hat».⁶⁾ Diskussionen um solche Äusserlichkeiten sind heute fast nicht mehr verständlich.

⁵⁾ Artikel «Gotthelfs «Schwarze Spinne» auf der Bühne» von Robert Faesi in: Neue Zürcher Zeitung vom 27. 5. 1949, also ein Tag vor der Uraufführung; darin werden die Umstände der Bühnentextentstehung und der Zusammenarbeit mit dem Komponisten geschildert.

⁶⁾ Mohr, op. cit., S. 119

Das Libretto

Die Erzählung *Die schwarze Spinne*, oft auch *Novelle* genannt, von Jeremias Gotthelf (1797–1854; als Albert Bitzios war er Pfarrer in Lützelflüh im schweizerischen Emmental) erschien 1842. Sie gilt als eines der Hauptwerke des Dichters und zugleich als ein letztes abendländisches Beispiel der Darstellung eines eigenen Mythos. «Aus der Verknüpfung von heimatlichem Sagengut, aus drei Bruchstücken namentlich, hat Gotthelf genial einen einheitlichen Mythos geschaffen, dessen christlicher Sinn das Ringen des Menschengeschlechtes zwischen göttlichen und dämonischen Mächten ist.»⁷¹ Der Zürcher Literaturprofessor Robert Faesi hatte schon lange die Idee gehabt, diese dramatische Dichtung einmal für die Bühne zu bearbeiten, als 1944 bei der Beratung einer theaterwissenschaftlichen Seminarübung an der Universität Georgette Boner den gleichen Vorschlag brachte – sie hatte damals bereits eine Illustrationsserie zu dieser Geschichte geschaffen. In Zusammenarbeit kam ein dreiaktiges Theaterstück zustande, das im Stil an die mittelalterliche Mysterientradition anknüpft. Die Rahmenhandlung, die in der Kontrastwirkung als ländliches Tauffest-Idyll wichtig ist, wurde beibehalten, nicht zuletzt, um die Figur des Erzählers, der auch die Funktion eines «Zeitraffers» übernimmt, zu motivieren. Musik zur szenischen Bewegung war von Anfang an eingeplant gewesen, und man wandte sich hierfür im Frühjahr 1946 an den in Zürich lebenden Landsmann des bernischen Dichters Willy Burkhard.

Burkhard sah in dem Textvorwurf die Möglichkeiten zu einer Opernfassung. «Von der ursprünglichen Dichtung bis zum Operntext war ein weiter Weg, begleitet von vielen Diskussionen und Briefen. Die wichtigste Operation (im wörtlichen Sinne) war eine rigorose Kürzung, die ich mit Einverständnis von Professor Faesi vornahm, in der ich nur das für den musikalischen Aufbau unbedingt Notwendige zurückbehielt. Dies war dann die Basis für den endgültigen Operntext. Die Textdichter gingen mit viel Verständnis und Geduld auf meine Wünsche ein, und oft sandte mir Robert

⁷¹ Faesi, a.a.O. (vgl. Anm. 5 oben)

Faesi für eine Stelle gleich drei Varianten zur freien Wahl.»⁸⁾ Der Text wurde für die Chor- und Sologesangspartien in Versform gebracht, nur die Texte des Erzählers halten sich noch relativ stark an die Formulierungen Gotthelfs.

Die Handlung (Originalfassung)

Rahmenhandlung (gesprochenes Schauspiel): Darstellung eines Tauffestes im emmentalischen Dorf Sumiswald. Nach dem Taufakt Versammlung im neuen Haus, wo der neugierige Vetter die Rede auf den schwarzen Fensterpfosten zu lenken weiss, in dem angeblich die «Schwarze Spinne» eingeschlossen ist, die vor vielen hundert Jahren grosses Unheil gebracht hatte. Nach einigen Bitten ist der Grossvater bereit, den «gwundrigen» Verwandten den ganzen Hergang zu berichten, wie er ihn im Winter als eine Art Familienchronik sorgsam aufgeschrieben hat. Die Geschichte beginnt sich sozusagen als Bilder einer Vision auf der Bühne abzuwickeln, während der Grossvater weiterhin als Erzähler die Verbindung herstellt.

1. Akt:

Wir sehen die geplagten Bauern, denen der Vogt (Komtur) immer neue schwere Fronarbeiten aufbürdet. Nachdem das Schloss steht, verlangt er innert Monatsfrist vor diesem eine schattenspendende Buchenallee von hundert Bäumen. Trostlos über die unmögliche Aufgabe begegnen die Bauern dem Teufel in Gestalt eines Jägers. Er erbietet sich zu helfen, verlangt als Lohn nur «...ein Kind...und nicht einmal getauft».

Entsetzt wenden sich Bauern und Bäuerinnen von diesem Ansinnen ab. Doch die Arbeit übersteigt alle menschlichen Kräfte und Möglichkeiten. Erschöpft und mutlos findet sie die «Lindauerin», die sie schilt, die Hilfe ausgeschlagen zu haben. Der Jäger umwirbt sie, ein Kuss besiegelt die Ab-

⁸⁾ Willy Burkhard, Zu meiner Oper «Die schwarze Spinne», SMZ 1949, Nr.5 und Musica 1949, 126

machung, ihm das nächste neugeborene Kind ungetauft zu übergeben. Die Bauern hoffen, den Teufel zu überlisten. Die Arbeit ist geleistet, grosses Fest.

2. Akt:

Bei der Geburt des nächsten Kindes kommt der Pfarrer, der mit geweihtem Wasser den heiligen Bann zieht, dem Teufel zuvor. Wo der Teufel die Lindauerin geküsst, entsteht auf der Wange ein Geschwür, aus dem schliesslich eine Flut schwarzer Spinnen hervorbricht und sich todbringend über das Land ausbreitet. In ihrer Verzweiflung helfen die Bauern selber mit, das nächste Neugeborene zu entreissen. Doch der Priester bannt unter Hingabe seines Lebens die Lindauerin und entreisst ihr, die selbst zu einer gleisenden Spinne wird, das Kind. Der jungen Mutter gelingt es, wiederum sich selbst opfernd, die Spinne ins vorbereitete Loch am Fensterpfosten einzusperren, womit der schwarze Tod ein Ende hat.

Rahmenhandlung:

Am Schluss werden Jahrhunderte überbrückt, indem die Rahmenspieler sich dem Dank der Innenspieler anschliessen.

Ort und Zeit der Haupthandlung:

Sumiswald im Jahre 1434, als die grosse Pest ins Land kam.

Die vier Fassungen von Burkhard's «Schwarzer Spinne»

Orchesterbesetzung für alle Fassungen:

3 Fl (teilweise Picc), 2 Ob (auch 1 Eh), 3 Klar (1 Bassklar), 3 Fag (1 KFg)

4 Hörner, 2 Tpt, 2 Pos, 1 Tb

1 Klavier, 1 Harfe, Pauke, Schlagzeug

Streicher



Willy Burkhard, *Die schwarze Spinne*, 1. Fassung
Uraufführung 28. Mai 1949 Stadttheater Zürich

Erste Fassung (Zürcher Originalfassung)

Entstanden 1946–48, komponiert im Auftrag der Arbeitsgemeinschaft «Pro Helvetia». Rahmenspiel (Schauspiel) und Innenspiel (Oper) wie oben im Handlungsablauf angegeben. Das Rahmenspiel verlangt ausser dem durch das ganze Werk präsenten Chronisten fünf Schauspieler (Vater, Mutter, Vetter, Gotte, Pfarrer). Im Innenspiel treten die Lindauerin, der Teufel und der Komtur als Tänzer auf. Eine Altistin (im Orchesterraum) verleiht der Lindauerin an wichtigen Stellen Gesangsstimme. Die übrigen Rollen

sind normal mit Sängern und Sängerinnen auf der Bühne dargestellt. Bauersleute, Ritter und die Masken werden vom Ballett und einem Bewegungschor übernommen und vom Chor, der im Orchester aufgestellt ist, gesungen.

Uraufführung am 28. Mai 1949 am Stadttheater Zürich. Ausführende: Heinrich Gretler (Chronist), Maja Kübler, Elsa Cavelti (Lindauerin), Ira Malaniuk (Blinde Ahne), Lisa della Casa (Junge Frau), Willi Wolff (Priester), Jaroslav Berger (Teufel), Libero de Luca (Ruech), Roger George (Komtur). Musikalische Leitung: Paul Sacher, Inszenierung und Choreographie: Hans Macke, Regie des Rahmenspiels: Werner Gallusser, Bühnenbild und Kostüme: Max Röthlisberger, Chöre: Hans Erismann.

Dauer der beiden Akte: je ca. 60 Minuten.

Diese Originalfassung wurde 1950 auch in Leipzig gespielt.

Zweite Fassung

(Basler Originalfassung, ohne Rahmenhandlung)

Ernst Mohr schreibt in seiner Monographie über Willy Burkhard:⁹¹ «Trotzdem erwies sich die Rahmenhandlung bei der Uraufführung als Fremdkörper. Burkhard sah ein, dass sie mit der eigentlichen Haupthandlung, besonders aber mit der Musik, nicht recht zu einer Einheit zu verschmelzen mochte. Nach vielen Überlegungen und ausführlichem Briefwechsel mit den Textdichtern kam er zu einer ihn befriedigenden zweiten Fassung. Das eigentliche Rahmenspiel wurde eliminiert und lediglich der Erzähler beibehalten, ein Bauer, der als einzige sprechende Figur aus einer Chronik in Gotthelfschen Worten die Geschichte von der schwarzen Spinne vorliest, wie sie sich in alten Zeiten an der Stelle, wo sein Haus steht, zugetragen hat.» Das Geschehen selbst gewinnt auch in dieser Fassung quasi in Visionen auf der Bühne Gestalt, in der gleichen Verteilung von Tanz, Bewegung, Gesang und Musik wie in der ersten Fassung.

⁹¹ Mohr, op.cit., S. 120/121

Premiere am 30. Mai 1954 am Stadttheater Basel (zum 55. Schweizerischen Tonkünstlerfest in Basel). Ausführende: Wolfgang Jarnach (Erzähler), Maud Weyhausen, Emmy Köhler (Lindauerin), Margarete Sjöstedt (Blinde Ahne), Edith Schemionek (Junge Frau), Derrik Olsen (Priester und Ritter), Johannes Richter (Teufel), Ferry Gruber (Ruech). Musikalische Leitung: Paul Sacher, Regie: W. D. Ludwig, Bühnenbildner: André Perrotet-von Laban, Choreographie: Richter-Köhler, Chöre: Karl Keuerleber. Orchester der Basler Orchestergesellschaft.
Dauer der beiden Akte: je ca. 50 Minuten.

Dritte Fassung

(Kasseler Fassung von Reinhold Schubert, ohne Chronist)

Das Spiel auf zwei Ebenen (Erzähler heute – Umschlag ins Geschehen von einst) wird aufgegeben; das Werk orientiert sich am mittelalterlichen geistlichen Spiel, Mysterienspiel, wie es, wie anderswo, auch in Sumiswald alle paar Jahre gespielt werden könnte. «Zur Eröffnung des Spiels vereinigen sich alle Mitspieler zu einem gemeinsamen Choral. Der Priester übernimmt zunächst die objektivere Rolle des Erzählers, um später selbst in das dramatische Geschehen einzutreten». «Die Inszenierung sollte naturalistische Mittel meiden und den Weg einer grosszügigen, aber nicht statuarischen, sondern express-dynamischen Stilisierung finden.» «Wesentlich erscheint, dass der schwarze Pfosten, in den nach der Überlieferung die schwarze Spinne eingeschlossen wurde, als eine Art Reliquie während des ganzen Spiels im Bild sichtbar ist.»¹⁰⁾

Reinhold Schubert nahm einige Umverteilungen der Sprech- und Gesangsrollen vor, damit eine wesentliche Reduzierung der Zahl der Mitwirkenden verbindend. Der Priester (Bariton) übernimmt auch die Sprechrolle des Erzählers, der Teufel ist eine Sprech- und Gesangsrolle (Bassbariton)

¹⁰⁾ Zitat aus der «Vorbemerkung zur Neufassung» von Reinhold Schubert in der Partitur der Kasseler Fassung (Bärenreiter Verlag)

und der Komtur eine Sprechrolle. Lindauerin und Teufel werden in einigen Szenen noch durch Tänzer dargestellt. Dazu Chor I (die Bauersleute) und Chor II (Ritter, Masken, Fernchor) und das Ballett. Musikalisch wurde im Prinzip nichts verändert, textlich hingegen einiges.

Die schwarze Spinne, eine musikalische Chronik, Premiere 29. Juni 1961 am Staatstheater Kassel. Ausführende: Margarete Ast, Hertha Gedicke (Lindauerin), Werner Franz, Robert Mayer (Teufel), Eva Ortbauer (Junge Frau), Carin Carlsson (Ahne), Derrik Olsen (Priester), Ernst von Klipstein (Erzähler). Musikalische Leitung: Paul Schmitz, Inszenierung: Reinhold Schubert, Chefdramaturg an der Rhein-Oper Düsseldorf-Duisburg, Ausstattung: Ekkehard Grübler, Chöre: Rudolf Ducke.

Es fanden in Kassel nach der Premiere in den Monaten Juli, Oktober und November insgesamt noch sechs Wiederholungen statt.

Vierte Fassung

«Das Spiel von der schwarzen Spinne» (Bühnenmusik)

Robert Faesi schreibt in seinem Bericht über die Entstehung des Textes zu Burkhard's Oper in der «Neuen Zürcher Zeitung» (27. Mai 1949): Die Zusammenarbeit mit Georgette Boner «ging so anregend und einmütig vonstatten, dass ein dreiaktiges Theaterstück zustande kam, das im Geist und im Stil an die mittelalterlichen Mysterientradition anknüpft, wie etwa Hofmannsthals «Jedermann», der übrigens auch wie unser Drama eine Art Totentanz ist». «Für das zuerst verfasste, fertig ausgeführte dreiaktige Spiel hatten wir als Untermalung der Stimmung und zur Hebung lyrischer oder dramatischer Stellen von allem Anfang an ein beträchtliches Mass von Bühnenmusik vorgesehen.» Aber Burkhard wollte dann eben mehr, er machte daraus eine Oper. «Der Komponist hatte in unserem Manuskript lockende Möglichkeiten, sich musikalisch auszugeben und auszuleben, erkannt. Wir entsprachen daher seinem Wunsch nach einer Opernfassung, und das um so lieber, als kein Verzicht damit verbunden war. Denn er erklärte sich seinerseits bereit, zu unserem Text nachträglich eine knapp ge-

haltene, einfache Bühnenmusik für wenige Instrumente zu schreiben. Es bestehen also zwei stark verschiedene Ausführungen der «Schwarzen Spinne»; das «Spiel» soll aber der «Oper» in der Öffentlichkeit den zeitlichen Vortritt lassen.»

Sein Versprechen löste Burkhard aber erst etliche Jahre später ein, relativ knapp vor seinem Tod im Jahre 1954, als er einzelne Teile der Oper in neuer Besetzung (Klavier, Orgel, Streicher und Schlagzeug, flexibel nach den Besetzungsmöglichkeiten einrichtbar) als Bühnenmusik zum «Spiel von der schwarzen Spinne» der beiden Textautoren einrichtete.

Uraufführung der Bühnenmusik zu «Das Spiel von der schwarzen Spinne» (ohne Opuszahl): 5. Februar 1956 im Theresianum Ingenbohl bei Brunnen. Regie: Dr. Georgette Boner, Sr. Ethelred Steinacher, musikalische Leitung: Sr. M. Irmunda Hospach.

Suite für Orchester «Die schwarze Spinne»

Auf Wunsch des Dirigenten Paul Sacher stellte Willy Burkhard aus der Musik zur Oper «Die schwarze Spinne» eine Orchestersuite zusammen. Sie wird als op. 80a gezählt. Uraufführung: 8. Februar 1950 in Winterthur mit dem Winterthurer Stadtorchester, Leitung: Paul Sacher.

Es sind vor allem die Textteile, in denen sich die verschiedenen Versionen der Oper Burkhardts unterscheiden, wobei besonders die Rahmenhandlung und der Erzähler, mithin die epischen Elemente, damals, das heisst in den Fünfziger Jahren, zum Problem wurden. Es gibt im Text hervorragende Partien, besonders die altertümelnden, die eine andeutungsreiche, kräftige, frühen deutschen Choraltexten gleichende Sprache verwenden, daneben aber auch viele unglücklich geratene, verniedlichende Details, die in der Kasseler Fassung durch Schubert zum Teil geschickt verbessert wurden.

Bei Gotthelf wird, sehr bewusst, eine streng «geschlossene» Gesellschaft dargestellt mit all ihren festen ethischen Wertsetzungen; damit wollte der

Dichter beitragen zur Erhaltung der bäuerlichen Sitten und Moralvorstellungen und zur Abwehr des Fremden, des sogenannten Zeitgeistes, der einzudringen drohte. Und es ist die Neugier, die von Schlechtem ist und sowohl in der Rahmenhandlung – die Patin darf nicht nach dem Namen des Kindes fragen, weil dieses sonst fürs Leben neugierig würde – wie in der Haupthandlung – die Lindauerin, eine Fremde (!), die nicht von hier stammt, ist neugierig und verfällt deshalb schrittweise dem Teufel – grosse Wichtigkeit besitzt. Dieses Element der Gotthelfschen Dichtung ist in der Opernfassung fallen gelassen worden; damit ist die altüberlieferte Pest Sage, die er verwendet hat, als solche wieder zentral geworden.

Musikalischer Aufbau

Der architektonisch-formale Aufbau spielt in der Oper Burkhardts eine wichtige Rolle. Das zeigt sich schon in der klaren Grunddisposition von zwei Akten mit je sieben selbständigen Abschnitten. Jedem der Abschnitte liegt, entsprechend der dramatischen Situation, ein anderer Plan zugrunde.

Erster Akt

1. Bild:

Eine Art Ouvertüre, mit Ranz-des-Vaches und anderen Themen, die im Bild 14, der Schlussapothese, wiederkommen und so einen Rahmen bilden; der Streicherchoral dient dort dem Chor als Schlusschoral.

2. Bild:

Das Schloss (trutzige Melodie, imitatorisch behandelt) und die Ritter (Chor der Ritter) als Verursacher der Nöte; die beiden Themen werden kunstvoll miteinander kombiniert. Die Teufelsfigur, die zum Schluss auftaucht (auf e), kündigt auch in der weiteren Oper immer die Gegenwart des Teufels an.

3. Bild:

Die Teufelsfigur umrahmt einen mit einer kleinen Fuge eingeleiteten Chorsatz; am Schluss als Coda ein Gebet gegen die Versuchung (musikalisch gleich wie das Gebet in Bild 6).

4. Bild:

Vierstrophiges Lied, zunehmend variiert und zerstört (Sinnbild für die Ausweglosigkeit der Verzweiflung der Bauern); als Coda die trutzige Melodie von Bild 2.

5. Bild:

Nach der Teufelsfigur umrahmt ein Walzer mit Solovioline im Orchester die Lindauerin, die den Kuss vom Teufel erhält. Anschliessend Arie.

6. Bild:

Wieder symmetrisch aufgebaut: ein Komplex, bestehend aus imitierendem Ostinato mit folgendem Chorsatz, umrahmt einen Dialog, eine Kombination von Choral und antwortendem Gebet (beide musikalisch noch in anderen Bildern verwendet) und ein kleines zweistimmiges Fugato.

7. Bild:

Das Schlussbild des ersten Aktes stellt eine grandiose Steigerung dar, von den drei Strophen eines Bauernarbeitslieds über ein Duett bis zum allgemeinen Tanz der Bauern und Tiere, einmündend in mehrere Passacaglien. Auch hier wieder Volkslieder eingesetzt (Ranz-des-Vaches, «Der Maien ist kommen»). Zum Schluss Teufelsfigur!

Zweiter Akt

Der zweite Akt mit seiner fortschreitenden Zuspitzung der Lage und der Ausbreitung der Spinnen (= Pest) ist stark auf passacaglia-artige Entwicklungen abgestützt.

8. Bild:

Ruhiger, passacaglia-artiger Satz.

9. Bild:

Teufelsfigur, dann Passacaglia mit der dreiteiligen Arie der Lindauerin darüber.

10. Bild:

Aufwärtssteigende Terzengänge der Bauern quasi gegen die Lindauerin, in der Mitte Gesang der Lindauerin, dann resigniert absteigende Terzengänge der Bauern (= dreiteilige Rahmenform).

11. Bild:

Grosse Passacaglia (Raub des Kindes, Rettung durch den Priester) in 17 Variationen über dem zehntaktigen Thema mit Unterbrechungen nach der 10., 14. und 16. Themaerscheinung, Abschluss durch das zusätzliche Duett.

12. Bild:

Grosser Totentanz (Tod des Priesters, der Bauern, des Vogts, der Ritter) in Passacaglia-Form. Das Thema wird oft kunstvoll variiert, so z. B. zu einem eleganten französischen Tanz umgeformt.

13. Bild:

Ein Rondo, als Thema ein Wiegenlied (in vier Strophen), als Couplets Arien (unheimliche Erwartung und Bewahrung, das Kind wird gerettet, die Spinne eingesperrt).

14. Bild:

Arioso der sterbenden jungen Frau, eine Chorfuge und, als Reprise der Operneinleitung, Alternierung zwischen Choral und Ranz-des-Vaches.

Daraus geht hervor, dass choralartige Gebilde und passacaglia-artige Sätze stark vorherrschen. Die Teufelsfigur besteht aus einem in alle Tonregionen aufgefächerten Flageoletton in e in schnellem Wechsel (Tremoloform). Grosse Partien sind kammermusikalisch behandelt; Durchsichtigkeit im musikalischen Text ist ein wichtiges Merkmal. Grosse Teile der *Schwarzen Spinne* wirken gegenüber anderen Kompositionen Burkhardts faktur-

mässig relativ einfach, fast volkstümlich; umso zentraler wirken die kontrapunktisch kunstvollen Momente. Je das letzte Bild des ersten und zweiten Aktes sind grosse Tanznummern, die sich ins Sinfonische steigern. Dramatisch ereignisreiche und verhalten spannungsvolle Entwicklungen wechseln in geschickter Folge ab. Es wird aber insgesamt die innere, symbolhafte Dramatik betont. Und die Figur des Erzählers betont das Epische, somit die Abfolge von einzelnen Bildern. Die Integrierung der Erzähltexte teils in die Rolle des Priesters, teils in jene des Teufels, wie sie in der Kasseler Fassung vorgenommen worden ist, hat aber auch manches für sich; sie ist jedenfalls sehr brauchbar – abgesehen von den musikalischen Strichen, die gemacht wurden und die einen starken Eingriff in die genau disponierten musikalischen Proportionen darstellen.

Heute, 20 Jahre nach der letzten Aufführung, sollte eigentlich die Möglichkeit für eine Wiederaufführung und zu einer Neubewertung der so sehr persönlichen Auffassung Burkhardts von einem «Opern»-Bühnenwerk gegeben sein. Sicher wird man nun allgemein mit ganz anderen Voraussetzungen an die Bewertung gehen. Der sprachlich unterschiedlich gute Text von Faesi-Boner müsste wohl einige Detailkorrekturen erleiden, aber die Gesamtkonzeption, so wie sie zwischen diesen Autoren und dem Komponisten erarbeitet worden ist, dürfte einem gewitzten, aber auch einfühlsamen Regisseur viele Möglichkeiten zu einer überzeugenden Gesamtgestaltung bieten.

Kritiken

Die Zürcher Aufführung, die Juni-Festwochen-Aufführungen des Stadttheaters von 1949 eröffnend (28. Mai), mit einer Wiederholung am 3. Juni, war durchaus ein Erfolg beim Publikum, das freilich, wenn es um moderne Oper ging, in dieser Zeit noch klein war. Zum Erfolg hat aber bestimmt auch die hervorragende Besetzung mit dem beliebten Volksschauspieler Heinrich Gretler als Erzähler, mit Elsa Cavelti, Ira Malaniuk und Lisa della Casa, ferner Maja Kübler und Jaroslav Berger als Solotänzer, beigetra-

gen; auch die Leitung war bei Paul Sacher, einem eifrigen Förderer Burkhardts, in besten Händen. Die Fachkritik hingegen war eher reserviert. Sie wird vor allem nicht fertig mit der Sprengung des Genre «Oper» durch die starke Betonung des Chors, durch das Auftreten zweier Personen nur als Tänzer, wobei die zur einen gehörende Sängerin in den Orchestergraben «verbannt» ist, genau so wie der Chor, und vor allem durch den das ganze Werk beherrschenden Erzähler (Chronisten); dahinter steht wohl auch das an sich richtige Gefühl, es tatsächlich nicht mit einer eigentlichen Oper im traditionellen Sinn zu tun zu haben, vielmehr mit einer Zwischenform zwischen Oratorium, Oper und Ballettopera, womit denn auch eine andere Art der Dramatik verbunden ist – obgleich einigen der Nummern von den Kritikern durchaus eine in Bann schlagende Dramatik zuerkannt wurde.

In der Kritik der Uraufführung von Willi Schuh heisst es:¹¹⁾ «Das Spiel trägt Burkhardts Bedürfnis nach eigengesetzlich in sich geschlossenen musikalischen Formen, die eine scharf ausgeprägte (besonders durch rhythmische und klangliche Mittel verwirklichte) Stilisierung erlauben, mittels klarer Aufteilung in zweimal sieben Szenen Rechnung. Die dem Stoffe immanente Dramatik kann dabei freilich nicht restlos frei gemacht werden. Es scheint, dass der Komponist mehr Gewicht auf rein musikalische Proportionen, auf ein Gleichgewicht zwischen den einzelnen Szenen legt als auf die Koordination von Musik und dramatisch-szenischem Vorgang. Das bedeutet Entscheidung zugunsten des Primats der Musik.»

R.-Aloys Mooser schreibt:¹²⁾ «A la vérité, le texte purement parlé occupe une place si considérable, dans le livret de «Die schwarze Spinne» où il est presque toujours déferé à un récitant, et la pantomime ainsi que la chorégraphie y jouent un rôle si importants, dont les tenants sont chargés de doubler plastiquement certains chanteurs placés dans la fosse d'orche-

¹¹⁾ Schuh, a.a.O. (vgl. Anm. 1 oben)

¹²⁾ R.-Aloys Mooser, *Panorama de la Musique contemporaine*, Vol. II, 1947–1953, Ed. René Kister, Genève, S. 94 ff.

stre, que le terme d'opéra, pourtant inscrit en tête de la partition, semble assez impropre en l'occurrence, et que l'on se sent quelque peu embarrassé pour définir valablement cet ouvrage où la déclamation, le chant, la danse et la mimique presque muette se partagent presque également la tâche de traduire le mouvement dramatique. Peut-être bien, au reste, la présence du récitant auquel incombe, dans la pièce, le soin de rattacher le passé au présent, par la lecture de sa chronique, et de justifier ainsi l'apparition des visions qui se succèdent sur la scène, en établissant entre elles l'indispensable liaison logique, constitue-t-elle l'élément le plus discutable du livret. Car les interventions constantes et souvent exagérément prolongées de ce personnage ont pour résultat le plus clair de trop fragmenter le commentaire musical et de faire, à chaque fois, retomber l'émotion que celui-ci avait engendrée au cœur du spectateur.»

Aber Moser schreibt auch: «On le doit regretter d'autant plus que la partition de *«Die schwarze Spinne»* est traversée souvent d'un intense sentiment dramatique, dont ne sauraient s'étonner ceux qui connaissent certaines des œuvres précédentes données par Willy Burkhard, son oratorio: *«Das Gesicht Jesajas»* entre autres, où il a trouvé des accents d'une puissance réellement saisissante.» Und später über dramatisch spannenden Episoden: «puis celui du deuxième acte qui, avec des péripéties diverses et des solutions de continuité, se développe longuement pour aboutir finalement au rapt du nouveau-né par la possédée du démon. Ici, pour traduire l'idée de la puissance satanique, le compositeur s'est ingénieusement avisé de recourir à la forme de la passacaille qui, par la répétition constante de sa cellule initiale, n'avait pas seulement l'avantage d'assurer l'unité organique de l'épisode tout entier, tout en se prêtant à d'innombrables amplifications, d'une intensité dramatique sans cesse croissante; mais qui, de surcroît, lui permettait, grâce à son hallucinante obsession, de créer une troublante atmosphère d'angoisse qu'il lui était possible de charger à son gré.»

Der Schreibende hat die Uraufführung als für neue Musik begeisterungsfä-

higer Gymnasiast erlebt, noch eher naiv und von historischen Prämissen unbelastet, als ungemein vielfältig in den Mitteln, reich an unterschiedlichen Gestaltungsmöglichkeiten, teils episch, teils rein rituell, teils höchst dramatisch und in vielen Teilen auch als sehr beschaulich, dort aber atmosphärisch dicht empfunden, das Ganze durch den immer präsenten Erzähler als Epos verstanden und damit überzeugend zusammengehalten und gleichzeitig in eine gewisse Distanz der Objektivierung gebracht – was an der unmittelbar mitreissenden Wirkung gewisser Szenen nichts ändert, was aber gerade die Allüre, die man gerne als «opernhaft» bezeichnet, verhindert.

Ob es gut war, die Rahmenhandlung zu streichen, aus welcher der Erzähler sich logisch herleiten lässt, und die auch die Objektivierung gegenüber dem folgenden Mysterienspiel fördert, sodass dieses «mehr filmischen als Operncharakter» trägt – wie Ernst Mohr es sehr richtig sagt –, das bleibe dahingestellt. Das Werk ist in der Basler Fassung sicher mehr «Oper», und möglicherweise kam dadurch die Heterogenität der Elemente nur umso stärker zur Wirkung. Ernst Mohr: «Wenn die ‹Schwarze Spinne› auch in ihrer zweiten Fassung kein ganz einheitliches Gebilde geworden ist, so hat das mehrere Ursachen. Der Begriff Oper, so wie ihn Burkhard definiert, ‹ein Bühnenstück, in dem die Musik eine führende Rolle spielt›, ist zu weit gefasst; zu viele Elemente, die eine homogene Verschmelzung verhindern, spielen mit hinein. Die Verbindung von Epik und Dramatik ist zwiespältig, zum mindesten für die Oper, während sie dem Oratorium gemäss ist.»¹³⁾

Und Hans Ehinger schreibt: «Er hat dabei die Rahmenhandlung geopfert und die Trennung des Chors in ein singend-betrachtendes und ein handelndes Ensemble aufgehoben. Abgesehen davon, dass die Kürzung an sich wohltuend wirkt, wird nunmehr die Menge zum eigentlichen Träger

¹³⁾ Mohr, op. cit., S. 130/131

der Handlung, und man ist berechtigt, das Werk eine Choroper zu heissen.»¹⁴⁾ Es ist auffallend, wie das Problem der Gattungsbenennung – Oper – immer wieder im Zentrum der Kritiken steht. Auch hier bei Ehinger ist es angesprochen, eingehend wird es gegen Schluss der Rezension behandelt (vergleiche Anmerkung 2!).

Zur Kasseler Aufführung schreibt Müllmann:¹⁵⁾ «Das Werk, das der Autor eine Oper, der Programmzettel eine musikalische Chronik nennt, fand als deutsche Erstaufführung und in der Bearbeitung durch Reinhold Schubert weit über Kassel hinausgehendes Interesse». (Müllmann haben wir schon oben eingehend zitiert.) Ernst Thomas schreibt in der «Frankfurter Allgemeinen Zeitung»: «Jedes Werk solcher Mischformen (gemeint: szenisches Oratorium und Pantomime) wirft bei der szenischen Realisierung das Problem der Akzentuierung auf: hier realistisches Detail einer Bauernchronik, dort symbolische Überhöhung zum christlichen Mysterienspiel. Die Ebenen können sich nur treffen in einer konsequenten Durchstilisierung der gesamten Szene. Reinhold Schubert ist in dieser Weise verfahren: die Aufführung hat eine bemerkenswerte Geschlossenheit im Gesamteindruck.» Und an anderer Stelle: «Diese Mischform kam Burkhard entgegen. Was an seiner Musik besticht, ist dabei in erster Linie die Wortvertonung, der plastische, hart profilierte Chorsatz und die Fähigkeit zum lyrischen Arioso, das die Gesänge der jungen Frau und der blinden Ahne auszeichnet. Wo direkte dramatische Wirkung angestrebt werden muss, vertraut Burkhard allerdings zu leichtgläubig auf die rhythmisch anfeuernde Kraft der Ostinatofiguren.»¹⁶⁾

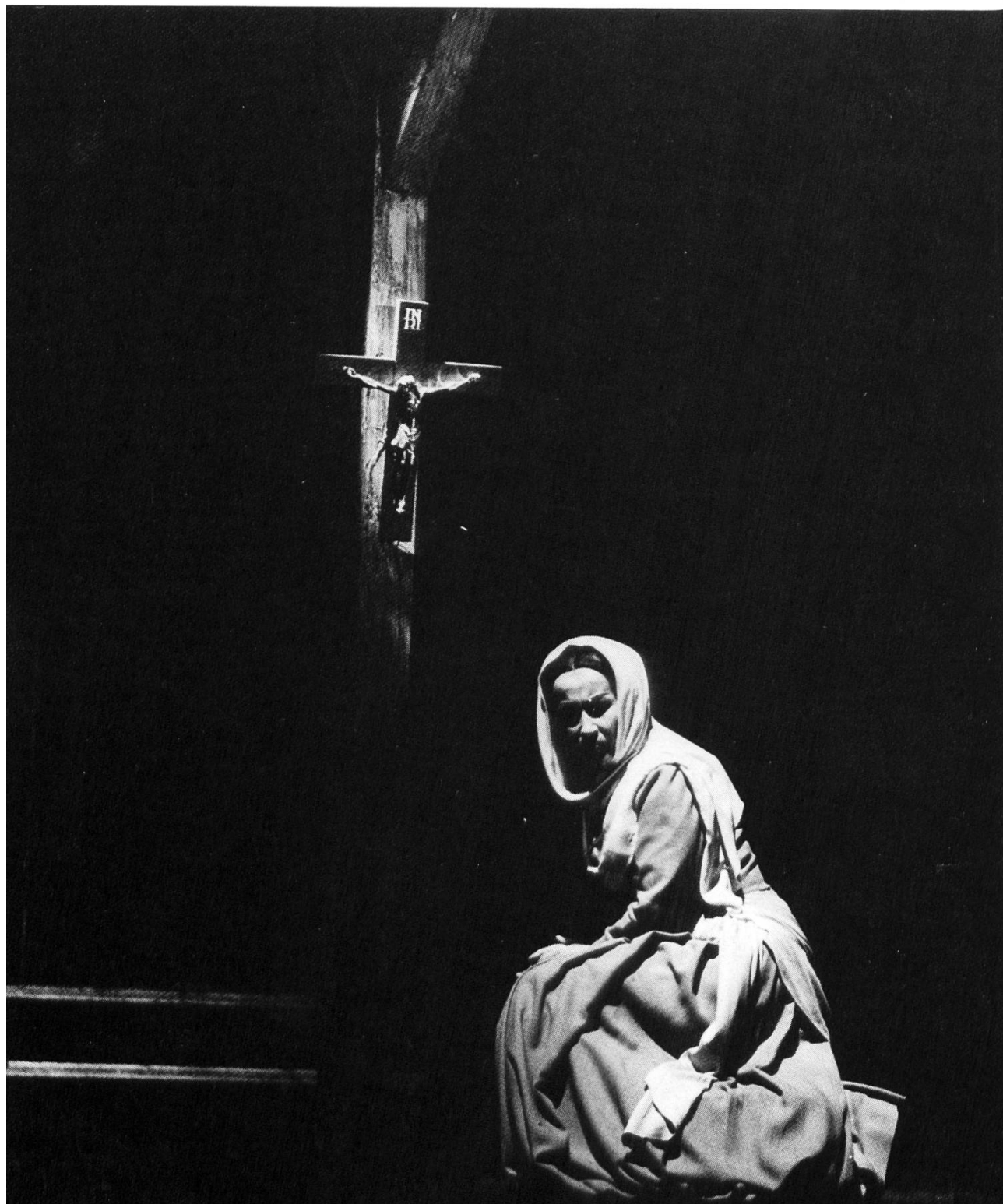
Und Herbert Schultz schreibt in «Der Mittag» (Kassel) vom 3. Juli 1961: «Der Stoff eignet sich hervorragend für eine szenisch-oratorische Gestal-

¹⁴⁾ Schweizerische Musikzeitung 1954/7, S.301

¹⁵⁾ Müllmann, a.a.O. (vgl. Anm.3 oben)

¹⁶⁾ Ernst Thomas, Kritik in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 4.7.1961, die in der Neuen Zeitschrift für Musik Nr. 7/8 (Juli/August) 1961 wörtlich abgedruckt wurde S.310/311

Willy Burkhard,
Die schwarze Spinne, 3. Fassung
Uraufführung 29. Juni 1961
Staatstheater Kassel





tung, nur sind starke Bedenken gegen den zweiten Teil des Werkes anzumelden, in dem ein Priester um die bäuerlichen Seelen kämpft und den Teufelspakt zunichte macht. Zweifellos stammt die dramaturgische Gestaltung aus einer echten Gläubigkeit, aber – wie in vielen anderen Beispielen auch –, es ist kaum möglich, religiöse oder kultische Elemente und Handlungen so auf die Bühne zu bringen, dass sie überzeugend wirken. Die Grenze der Darstellungsmöglichkeit ist immer gefährdet, und dadurch können Gesten und Worte tiefer innerer Überzeugung auf der Bühne im wahrsten Sinne des Wortes zum «Theater» werden.» Der gleiche Rezensent meint aber auch: «Vor allem die Massenszenen gelangen mit einer Ausdruckskraft, die manchmal überwältigend stark und bannend erschien. Über dem Abend lag die gespannte Ruhe des halb Oratorischen, halb Dramatischen. Die reflektierenden Chorsätze wurden in fast statischer Ruhe dargestellt, in dramatischen Entwicklungen gingen Tempo und Bewegung in echte Opernwirkung über, der Sprecher der Chronik band immer wieder das Geschehen zu einer Einheit zusammen.»¹⁷⁾

¹⁷⁾ Herbert Schulz, Kritik in: Der Mittag, Kassel vom 3.7.1961

Bibliographie
(Auswahl)

W. Burkhard,
Zu meiner Oper
«Die schwarze Spinne»,
in: Schweizerische
Musikzeitung 89 (1949)
und Musica III (1949), 126

F. Faesi, Gotthelf
«Schwarze Spinne»
auf der Bühne, in:
Neue Zürcher Zeitung
vom 27.5. 1949

E. Mohr, Willy Burkhard,
in: Die Musik in
Geschichte und
Gegenwart, Bd. 2,
Kassel etc. 1952,
Sp. 484–487 und Bd. 15
(Ergänzungen),
Kassel etc. 1973, Sp. 1197

H. Zurlinden,
Willy Burkhard,
Erlenbach 1956

E. Mohr, Willy Burkhard,
Leben und Werk,
Zürich 1957
(mit Werkverzeichnis)

W. Burkhard,
Briefe an Walter Tappolet,
hg. von W. Tappolet,
Zürich 1964

W. Burkhard,
Werkverzeichnis, hg. von
der Willy-Burkhard-
Gesellschaft, Bern o.J.

S. Burkhard/F. Indermühle,
Willy Burkhard,
Werkverzeichnis,
Zürich 1968

F. Muggler,
Willy Burkhard, in:
New Grove Dictionary
of Music and Musicians,
London 1980,
Vol. 3, 470–471

D. B.