

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

Artikel: Oper am Fernsehen : ... oder sieht man da überhaupt, was man hört?
Autor: Schweiger, Peter
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1002124>

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: 13.02.2026

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

Oper am Fernsehen

... oder sieht man da überhaupt, was man hört?

von Peter Schweiger

*Mit fünf Beispielen aus der Eigenproduktion
des Deutschschweizer Fernsehens:*

Rolf Liebermann Die Schule der Frauen

*Arthur Honegger König Pausole, König David,
Johanna auf dem Scheiterhaufen*

Hans Wüthrich Das Glashaus

Hans Ulrich Lehmann de-concertare

Jürg Wyttensbach Claustrophonie

Im Grunde genommen hätte ich die Frage, die im Titel gestellt ist, genau-
sogut umdrehen können: hört man denn überhaupt, was man sieht? Und
in beiden Fällen werden gute Ohren oder gute Augen die Frage einfach
mit «nein» beantworten müssen. Damit sind wir in jeder Hinsicht bereits im
Zentrum der Problematik unseres Themas angelangt und wir werden se-
hen, dass es daraus auch keinen Ausweg gibt. Mit einer Ausnahme (die
ich allerdings vorsichtshalber erst am Ende skizzieren möchte): dass Fern-
sehen als ein neues Medium verstanden wird, das sich nicht allein durch
seine technische Neuartigkeit auszeichnet.

Eine weitere Einschränkung gleich am Anfang: ich schreibe als Betroffener
(auf der Seite der Fernsehrealisation), nicht als distanzierter Kritiker; und ich
will auch nur von jenen Produktionen sprechen, die mir vom Schweizer
Fernsehen her bekannt sind. Aber das scheint mir sinnvoll: die Konzentration
auf das musikdramatische Schaffen von Schweizer Komponisten die-
ses Jahrhunderts, die den Weg auf den Bildschirm unserer eigenen Sende-
anstalten gefunden haben.

Trotz des vergleichsweise engen Rahmens werden sich dennoch eine Reihe grundsätzlicher Probleme aufzeigen lassen. Zuerst geht es darum, was der «Transport» einer Oper von der Bühne auf den Bildschirm einbringt, dann sollen die Möglichkeiten einer speziellen Einrichtung musikdramatischer Werke für das Fernsehen wenigstens ansatzweise aufgezeigt werden, und schliesslich soll eine Perspektive entwickelt werden von einer musikalischen Gattung, die mit der Organisation der Töne auch die Komposition des Bildes mitbedenken will und kann.

Die Opern-Übertragung

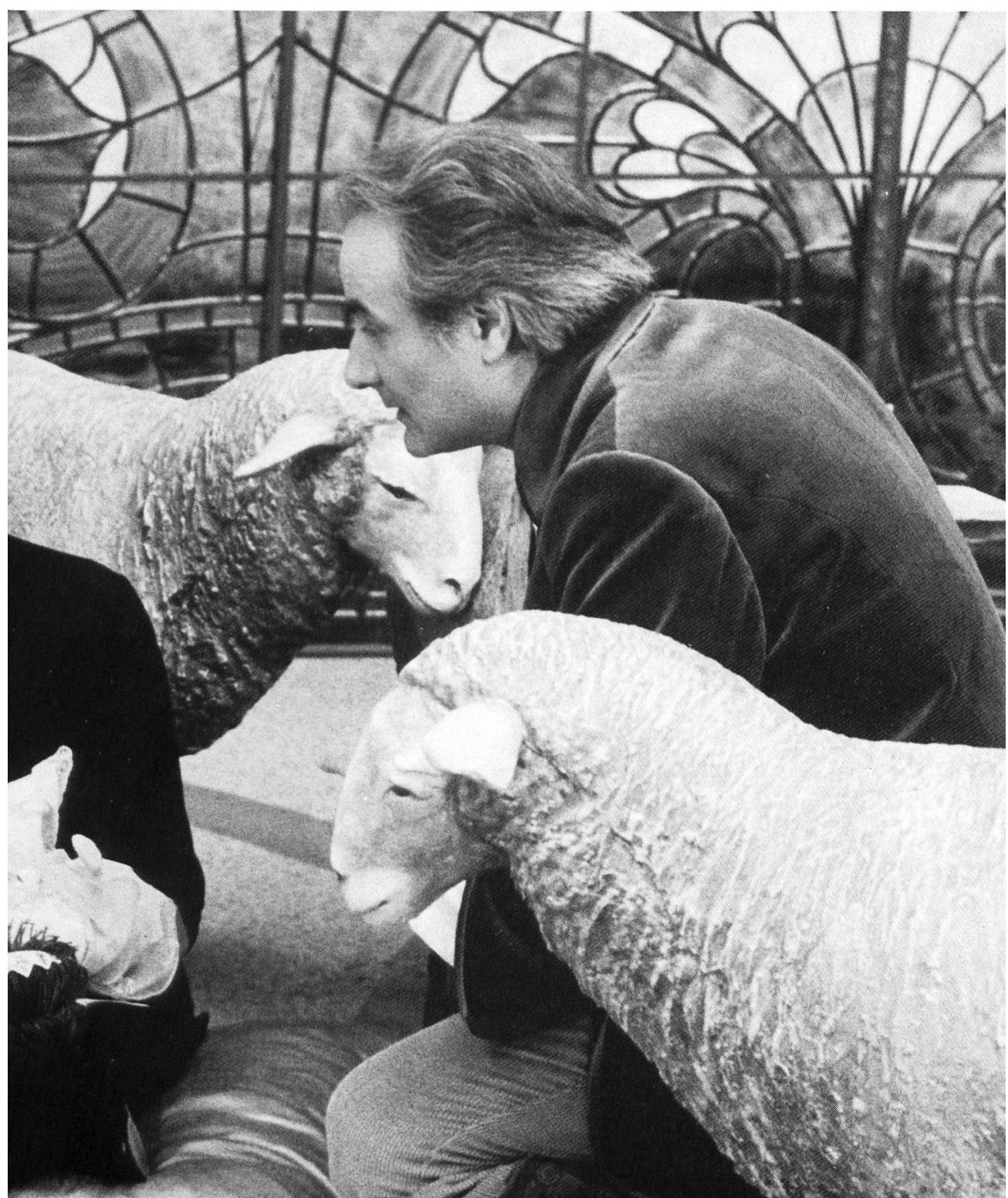
Dem Fernsehen haften seit seiner allgemeinen Einführung mindestens zwei Dogmen an, die, je nach Standpunkt, einmal euphorisch, dann wieder sachlich zwingend vorgetragen werden: die Ausstrahlung eines an einem bestimmten Ort stattfindenden Ereignisses demokratisiert dieses Geschehen; in diesen Gedanken eingeschlossen ist eine weitere Doktrin: die Möglichkeit zur unmittelbaren Übertragung (die Live-Sendung) ermöglicht es jedem, unmittelbar teilzunehmen.

Es würde zu weit führen, auf die Naivität oder sogar auf die geheime Borrigertheit solcher Gedanken einzugehen – ich glaube, ich kann ohne besonders polemisch zu werden die Fragwürdigkeit solcher Gedanken im Folgenden aufzeigen.

Die Live-Übertragung einer Opernaufführung muss sicherlich davon ausgehen, dass es sich um ein besonderes Ereignis handelt: eine beispielhafte Inszenierung, eine richtungsweisende musikalische Interpretation oder (und das ist wohl der am meisten wirksame Grund) eine sängerische Starbesetzung. Die positiven Argumente sind: nicht nur die Theaterbesucher können das Einmalige erleben, auch die Fernsehzuschauer haben ihren Teil vom Hauch der grossen Welt – und, daran ist nicht zu rütteln, sie sind auch bei kleinen Einschaltquoten ein mehrfaches der traditionellen Theaterbesucher. Dann: das Ereignis wird gleichzeitig aufgezeichnet und damit zu einem Dokument einer bestimmten Praxis auf unseren Bühnen. Nächste

Arthur Honegger: *König Pausole* TvDRS 1978
Ursula Reinhardt-Kiss, Audrey Michael, Paul Späni





Generationen werden Gelegenheit haben, einen interessierten oder gerührten Blick in die Geschichte dieses Genres zu werfen – und das ist sicher eine umfassendere Quelle als Bilder oder Fotos, respektive Partituren mit Anmerkungen oder Platten, wie sie uns heute zur Verfügung stehen.

Die kritischen Bemerkungen dazu müssen auf verschiedenen Ebenen laufen. Zuerst: der zeitliche Ablauf einer Oper und die Fähigkeit, am Bildschirm längere Zeit konzentriert zuzuschauen, divergieren. Niemand, oder jedenfalls nur wenige nicht bereits Opernbegeisterte bringen die zusätzliche Anstrengung auf, derer es bedarf, um das kleine Bild und den schlechten Ton zusätzlich zur Länge und in Abwehr der alltäglichen Störungen wie Telefon, Autolärm usw. als Erlebnis zu erfahren (Bekannte haben mir erzählt, dass sie sich in Abendkleidung vor den Fernsehapparat setzten, um einer Übertragung aus Bayreuth den stimmungsgemäßen Rahmen zu geben – die Demokratisierung fand immerhin dadurch statt, dass sie sich finanziell nicht auf die Kosten einer Reise und die Eintrittspreise im Festspielhaus einlassen mussten).

Dann: neben der Länge der Oper spielt auch ihre Plazierung innerhalb der Sendezzeit eine Rolle, von wem dieses Ereignis angeschaut wird oder überhaupt angeschaut werden kann. Denn weltweit herrscht die Meinung, dass am Wochenende (zu einem Termin also, wo auch der früh zu Bett gehende Arbeiter oder Angestellte einmal längere Zeit fernsehen kann) zur «Regeneration» die Unterhaltung das Richtige ist. Auf diese Weise findet die Demokratisierung ebenfalls nur theoretisch statt – abgesehen davon, dass auch das Schweizer Fernsehen trotz Beteuerung von erzieherischen und Qualitätsmaßstäben seine immer mehr rein kommerziell ausgerichtete Programmgestaltung nicht mehr vertuschen kann.

Und schliesslich auch noch die handwerklichen Bedenken gegenüber einer Live-Übertragung: es wird notgedrungen (denn der Ablauf der originalen Aufführung darf ja nicht gestört werden) eher schlecht als recht ein Bühnengeschehen abgebildet, das auf eine Rampe hin gestaltet wurde, dessen Lichtgestaltung den Anforderungen der Kameras (noch) nicht ge-

nügt, die ihrerseits an denkbar ungünstigen Orten aufgestellt werden müssen und deren Ton zwar synchron, aber auch aus räumlichen Gründen technisch erbärmlich wiedergegeben wird. Dazu kommen die ästhetisch fragwürdigen Rahmenbedingungen: die für die grosse Distanz im Opernhaus erstellten Bühnenbilder und Kostüme, die die Nähe durch die Grossaufnahme meistens schlecht ertragen; der mit Heftigkeit singende Mensch, der ebenfalls nicht für die Intimität des Bildschirms prädestiniert ist und dessen zunehmende Erschöpfung und Verausgabung zwar den Reiz des Sensationellen erhöht, aber den inhaltlichen Momenten des Operngeschehens nicht gerade zuträglich ist.

Ich schliesse dieses Kapitel mit dem Hinweis, dass das Schweizer Fernsehen (von Übernahmen aus dem Ausland abgesehen) bisher noch keine Anstrengung in diese Richtung unternommen hat – und gebe auch zu bedenken, dass die Kosten eines solchen Verfahrens doch so hoch sind, wie die einer kleineren Eigenproduktion.

Die Oper im Fernsehen

Die Vorteile einer eigens für die Fernsehaufzeichnung konzipierten Opernaufführung liegen auf der Hand: dramaturgische Überlegungen zur Länge und zur Gewichtung von Szenen führen zu fernsehgerechteren Abläufen, das gestalterische Konzept definiert sich im Hinblick auf die Wirksamkeit auf dem Bildschirm und muss sich nicht an Theatergepflogenheiten orientieren, die musikalische Gestaltung kann Rücksicht nehmen auf die technischen Bedingungen des Mediums. Das heisst im Klartext: Bearbeitung sowohl der textlichen wie der instrumentatorischen Voraussetzungen und «filmische» Gestaltung. Das bedingt (ich muss das bedauernd gestehen) meist Play-back-Verfahren und bevorzugt eher spielgewandte Sänger. In jedem Fall wird die Berechtigung zum Eingriff in das Original sich nur daran messen lassen, inwieweit die Televisionsfassung als ästhetisches Werk für sich bestehen kann, oder es muss zumindest die Neugierde beim Zuschauer geweckt werden auf das zugrundeliegende Bühnenstück.

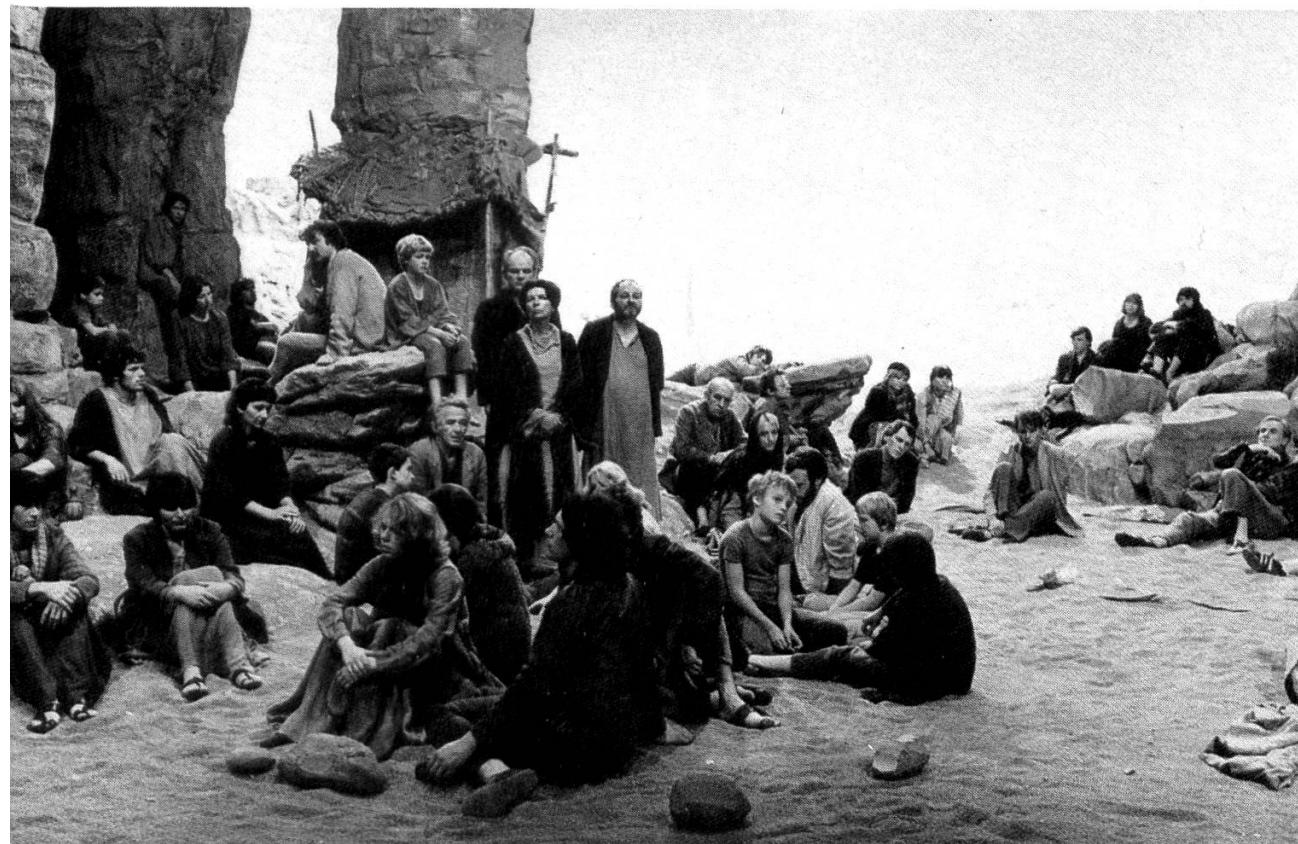
In diesem weiten Feld von Möglichkeiten sind die meisten der hier diskutierten Eigenproduktionen des Schweizer Fernsehens angesiedelt. Ich führe sie der Reihe nach an – wobei mir weniger daran gelegen ist, jeweils eine Gesamtkritik zu formulieren, als vielmehr auf einzelne Aspekte ihrer Umsetzung hinzuweisen.

Aus dem Jahr 1972 stammt *Die Schule der Frauen* von Rolf Liebermann. Es ist gewissermassen die Uminszenierung einer Bühnenversion für das Fernsehen. Um das zu verdeutlichen wurden technische Tricks (wie Einblendungen im Text genannter Personen, die Verwendung der Blue-Box zur Erreichung illusionistischer Passagen) deutlich, gewissermassen augenzwinkernd eingesetzt. Der Zuschauer sollte die Umsetzung in das Medium Fernsehen mitverfolgen können und damit Unzulänglichkeiten entschuldigen lernen oder Veränderungen erklärbar finden. Den zum Teil originellen Lösungen zum Trotz behält jedoch die Handlungs- und Personenführung stark theatralische Tendenzen, sodass die Rezeption des Zuschauers nicht von der tradierten Form «Oper» loskommt.

Ähnlich verhält es sich mit der eigens für das Fernsehen (und als Auftakt eines umfangreichen Werkzyklus) inszenierten Operette *König Pausole* von Arthur Honegger. Allerdings ist in handwerklicher Hinsicht alles einen wesentlichen Schritt weitergedacht: ein Dekor, das einen 360°-Schwenk erlaubt, eine Mischung von realistischen und theatralischen Details zur Erzählung der einfachen Handlung (so z.B. ein Puppenspiel, das die Reflexion der Gefühle der Liebenden durch die Schauspieler erlaubt, ohne dass sie «aus der Rolle fallen» müssen), eine Straffung und quasi Modernisierung des Textes. Dass dennoch der Eindruck einer «nur» für die Kamera inszenierten Operette herkömmlichen Stils entstehen konnte, lag vielleicht zum Teil mit an den Sängern, die in den Sprechpassagen den deklamatorischen Stil nicht ablegen wollten. Sicher aber lag es zum Teil auch daran, dass das Genrehafte immer nur aus der Handlung, nie aus dem Bild oder aus dem Rhythmus der Bilder gewonnen wurde. (Foto S.248/249)

Einen entscheidenden Schritt weiter ging dasselbe Team 1980, zwei Jahre nach dem ersten Versuch: mit *König David* von Arthur Honegger wurde nicht auf die Bühnenfassung, sondern auf den sinfonischen Psalm (also die Oratorien-Version) zurückgegriffen, während die musikalische Bearbeitung sich auf das kleine Orchester der Urfassung besann und damit einen für das Fernsehen viel transparenteren Klang fand. Die Handlung war gewissermassen in das Innere der Personen verlegt – geriet aber dadurch über weite Strecken in Gegensatz zu der sehr dramatisch akzentuierten Musik. Was hier in Richtung Film versucht worden war (Inhalte und Aus-

Arthur Honegger: *König David* TvDRS 1980



druckswerte nur durch Blicke und Gesten oder im weiteren Umfeld durch Atmosphäre anzudeuten), geriet unter dem Zwang der Dauer einer bestimmten Musiknummer und wegen mangelndem Geschehen oft nur zu bedeutungsschwangeren Darstellungsfloskeln ohne präzises Ziel. Diese filmische Technik verlangt ihr eigenes Timing – dem man wegen des musikalischen Ablaufs nicht immer nachgehen konnte. Sehr eindrücklich und weit entfernt von jeder Theatersituation war das Bühnenbild, das eine felsige Gegend am Rande einer Wüste darstellte.

Die bisher letzte Produktion innerhalb des Zyklus ist auch die Gelungenste: *Johanna auf dem Scheiterhaufen* von Arthur Honegger. Auch hier ist zuerst der Versuch deutlich, das Geschehen ganz aus dem seelischen Konflikt einer Person heraus zu deuten. Aber durch die Konzentration auf die nur in ihrem Kerker sichtbare Helden, durch die Einfachheit, mit der Asso-

Arthur Honegger: *Johanna auf dem Scheiterhaufen*, Gerichtsszene TvDRS 1980



ziationen dramaturgisch eingeführt werden (ein Buch, ein Fenster nach aussen, Zeichnungen auf den Wänden), fliest die Handlung mühelos, wechselt das Geschehen plausibel zwischen Stille und Lärm, zwischen persönlichem und öffentlichem Schicksal. In unserem Betrachtungszusammenhang besonders erwähnenswert, weil scheinbar paradox, ist die Tatsache, dass die Szenen aussen, die politischen Ereignisse in einem kleinen Theater stattfinden: dort allerdings wieder wie realistisch (mit Schnee z.B.) und völlig in sich geschlossen, auch wenn ein heutiges Publikum diesem Treiben zuzuschauen scheint. Man kann daraus ersehen, dass nicht das Vermeiden formaler Mittel, die herkömmlich dem Theater zuzuordnen sind, schon eine telegene Umsetzung garantieren, sondern dass allein der Sinnzusammenhang wichtig ist, in dem bestimmte Formen auftauchen – hier zum Beispiel jene Szenen, die der Helden als unreal, gemessen an ihrem wirklichen Auftrag erscheinen, theatralisch sein müssen.

Zuletzt, obwohl früher als der Honegger-Zyklus entstanden, sei auf ein Werk hingewiesen, das in der Präsentation des Fernsehens nicht als musikdramatische Arbeit präsentiert wurde, obwohl sie diese Bezeichnung sehr wohl verdient: *Das Glashaus* von Hans Wüthrich (1977 aufgezeichnet). Obwohl die ursprüngliche szenische Anordnung kaum verändert wurde, präsentiert sich die Fernsehfassung doch so, als sei das Werk nie anders als für den Bildschirm komponiert worden. Das kommt sicherlich daher, dass neben den (psycho-)phonetischen Mitteln vor allem mit Blicken, mit Mimik und Gestik gearbeitet worden war und dieses Ensemble an sprachlichen Ausdrucksmitteln durch die Grossaufnahme, durch eine gezielte Schnitt/Gegenschnitt-Montage fast deutlicher als auf der Bühne zu verstehen, respektive zu deuten war. Verloren gegangen war allerdings die Simultanität der stets gleichzeitig agierenden sieben Darsteller, wobei durch den Wechsel der Einstellungen auf immer neuen Gesichtern oder Gruppierungen so etwas wie Dichte Ersatz dafür bot.

Diesen Abschnitt möge eine Hypothese beschliessen. Wenn Oper am Bildschirm mehr sein soll, als die Multiplikation eines mehr oder weniger



Hans Wüthrich
Das Glashaus
TvDRS 1977

akzeptierten Kulturereignisses, wenn sie also die Qualität eines Kunstwerkes, das aus musikalischen, literarischen und mimetischen Bestandteilen sich zusammensetzt, erreichen will, dann wird sie Betroffenheit und Verbindlichkeit nur erzwingen können, indem sie das Vorbild (die Bühnenversion) soweit verlässt, dass sie über die Eigengesetzlichkeit des anderen Mediums (den Bildschirm) zur Neuformulierung der Inhalte gelangt. Und dabei wiederum vorausgeschickt: dass die Formulierung der Inhalte aus dem Geist der Zeitgenossenschaft geschieht.

Das opernhafte Fernsehen

Es hat mit dem Aufkommen eines neuen Mediums immer wieder Komponisten gegeben, die nicht nur für, sondern auch mit diesem Medium komponiert haben (in diesem Jahrhundert speziell: die Schallplatte, das Radio, das Fernsehen). Diese Komposition war dann nicht mehr zu trennen vom Träger, sie verschmolz gleichsam mit ihm. Es versteht sich, dass solche Kompositionen innerhalb der Minorität von musikalischen Werken nochmals in der Minderheit waren: jener der Avantgarde, der experimentellen Kunst. Die akustische Ebene kann gekennzeichnet werden als die Form der Emanzipation aller Klangereignisse zu einer Aussage (also das Geräusch wird zum Wort das zur Musik wird). Die optische Ebene wird zu einem gleichberechtigten Ensemble von Farben, Gestalten, mimischen und Handlungselementen, von rhythmisch oder kontinuierlich ablaufenden Zeit- und Raumstrukturen. Man kennt solche Versuche aus der Stummfilmzeit mit der ihnen eigenen Ästhetik, die in Richtung abstrakter Gestaltung und provokativer Haltung geht.

Das Fernsehen, sollte man meinen, hätte mit seinen technischen Möglichkeiten die heutigen Komponisten gereizt, weiter und vielfältiger in dieser Hinsicht zu arbeiten. Tatsächlich sind aber nur einige wenige Versuche realisiert worden – sicher deshalb, weil das Verhältnis von Aufwand und Ergebnis in jeder Hinsicht (finanziell, arbeitsmäßig, in bezug darauf, was das Fernsehen sein soll oder sein müsste) problematisch ist.

Ich stelle 2 Sendungen vor, die mir den Gedanken des Musikdramatischen im Fernsehen voranzutreiben scheinen: 1976 wurde *de-concertare* von Hans-Ulrich Lehmann aufgezeichnet. Dieses Werk bezieht das Bild zwar nicht direkt in die Komposition ein, aber da das Thema das Zusammen- oder vielmehr das Gegeneinanderspielen der Musiker und die Verselbstständigung des Solisten ist, kann die musikalische Substanz nur richtig verstanden werden, wenn man gleichzeitig mit dem Ton das Bild hat – man muss sehen können, warum etwas klingt oder warum nicht.

Claustrophonie von Jürg Wyttensbach wurde 1981 realisiert. Der der Komposition zugrunde liegende Gedanke des Eingeschlossen-Seins in die Musik, in die Existenz eines Musikers, ins Alleinsein, wurde durch die Bilder ergänzt und vertieft in psychologischer und symbolischer Hinsicht. Der anfänglich realistische Raum «zerfiel» immer mehr zu einer erinnerten Landschaft, die schliesslich eine Art Innenraum der Künstlerin wurde, in dem sie sich selbst begegnete. Dem depressiven Aufhören des Musikklanges stand auf der Bildebene die Utopie der Selbstfindung entgegen.

Bei diesen Beispielen, um den Anfangsgedanken wieder aufzunehmen, sieht man nur was man hört und hört nur was man sieht. Das ist gegenüber einem Werk wie *Johanna auf dem Scheiterhaufen*, bei dem die Musik das Bild quasi begleitet, wenig – und doch mehr als genug. Denn der Zuschauer kann sich nicht auf bekannte Formen, wie Oper oder Singspiel usw. berufen, um das, was er sieht zu begreifen, sondern er ist mit seiner Wahrnehmung gänzlich dem Ereignis aus dem Fernsehapparat ausgeliefert. Das was er sieht und hört ist alles, was es zu sehen und zu hören gibt. Diese radikale Form eines musikalisch-dramatischen Vorganges ist dann so singulär wie jedes andere Kunstwerk auch.

Zuletzt noch der leider nicht selbstverständliche Hinweis, dass Oper am Fernsehen, egal in welchem Aggregatzustand, immer einer speziellen Anstrengung bedarf – eine Anstrengung, die sich, unabhängig von der Qualität des Erreichten, stets gegen die gleichmacherischen und erfolgsorientierten Tendenzen im Kultur- wie im Fernsehbetrieb richten sollte.

Jürg Wyttensbach: *Claustrophonie*
TSI Lugano 1981
Carmen Fournier, Violin



Verzeichnis der angeführten Werke:

Rolf Liebermann

Die Schule der Frauen

Libretto von Heinrich Strobel

Inszenierung: Lotfi Mansouri

Musikalische Leitung:

Armin Brunner

Szenenbild: Hans Eichin

Fernsehregie: Leo Nadelmann

mit Donald Bell, Günter Reich,
Ann Sindik, Rüdiger Wohlers,

Madeleine Baer, Werner Mann

TvDRS 1972

Arthur Honegger

König Pausole

Musikalische Komödie

nach Pierre Louys

Deutsche Übertragung:

Leo Nadelmann

Musikalische Leitung:

Armin Brunner

Inszenierung: Werner Düggelin

Szenenbild: Jürg Wessbecher

mit Benno Kusche, Günter Reich,
Ursula Reinhardt-Kiss, Eberhard

Büchner, Audrey Michael

TvDRS 1978

Arthur Honegger

König David

Dramatischer Psalm

nach René Morax

Freie Deutsche Übertragung

von Hans Reinhart und

Herbert Meier

Musikalische Leitung:

Armin Brunner

Inszenierung: Werner Düggelin

Szenenbild: Jürg Wessbecher

mit Agnes Fink, Peter Brogle,

Christian Kohlund,

Hans Dieter Zeidler, Wolfgang

Stendar, Beatrice Haldas,

Ursula Reinhardt-Kiss, Axelle Gall,

Eberhard Büchner

TvDRS 1980

Arthur Honegger

Johanna auf dem Scheiterhaufen

Dramatisches Oratorium

von Paul Claudel

Deutsche Übertragung

von Hans Reinhart

Fernsehbearbeitung

von Werner Düggelin und

Maja Hoffmann

Musikalische Leitung:
Hiroshi Wakasugi
Inszenierung: Werner Düggelin
Szenenbild: Jürg Wessbecher
mit Annelore Sarbach,
Fritz Schediwy, Hans Hollmann,
Horst Hiesermann,
Rosalinde Renn, Jürgen Cziesla,
Christoph Marthaler u.a.
TvDRS 1980

Hans Wüthrich
Das Glashaus
Operette in 7 Akten
Arrangement und Ausführende:
Béatrice Mathez,
Daniel Cholette, Hans von Holt,
Niggi Reiniger, David Wohnlich,
Hans Wüthrich, Hanna Aurbach,
Dennis Kuhn
Fernsehrealisation:
Adrian Marthaler, Peter Schweiger
Ausstattung: Hans Eichin
TvDRS 1977

Hans Ulrich Lehmann
de-concertare
Musikalische Leitung:
Armin Brunner
Fernsehregie: Leo Nadelmann
TvDRS 1976

Jürg Wytttenbach
Claustrophonie
mit Carmen Fournier (Violine)
Musikalische Leitung:
Jürg Wytttenbach
Regie: Peter Schweiger
Bühnenbild: Peter Bissegger
TvDRS 1981

In Ergänzung zu den von Peter Schweiger besprochenen Werken sei noch auf folgende Produktionen von TvDRS hingewiesen:

Penthesilea

Oper von Othmar Schoeck
(Schluss-Szene) inszeniert für das
Porträt «Was will die Freude
ohne Gesang»
(Schoeck-Porträt)
von Peter Schweiger
Musikalische Leitung:
Armin Brunner
Regie: Peter Schweiger
mit Glennys Linos (Alt)
Gesendet in zwei Teilen
Erstsendung TvDRS 14. und
21. März 1982

Das Wandbild

Eine Szene und eine Pantomime
von Ferruccio Busoni
Musik von Othmar Schoeck
Musikalische Leitung:
Matthias Bamert
Buch und Regie: Peter Schweiger
Szenenbild: Jürg Wessbecher
Erstsendung TvDRS
21. November 1982

Niklaus von Flüe

Dramatische Legende
von Denis de Rougemont (Text)
und Arthur Honegger (Musik),
Szenische Neugestaltung
von Hansjörg Schneider
und Werner Düggelin
Musikalische Leitung:
Armin Brunner
Regie: Werner Düggelin
Ausstattung: Jürg Wessbecher
mit Georg Holzner (Niklaus)
und Laienspielern
aus Ob- und Nidwalden
Gemeinschaftsproduktion
SRG/WDR Köln
Erstsendung März 1983

Ballette

Die schwarze Spinne

Musikalisch-dramatische Erzählung nach Jeremias Gotthelf von Hansjörg Schneider (Text) und Rudolf Kelterborn (Musik) Auftragswerk TvDRS

Musikalische Leitung:

Armin Brunner

Inszenierung/Fernsehregie:

Werner Düggelin

Szenenbild: Jürg Wessbecher

Choreographie: Heinz Spoerli mit Ruedi Walter (Grossvater), Annelore Sarbach (Christine), Agnes Fink (Teufel),

Hans Hollmann

(Hans von Stoffeln) u.v.a.

Erstsendung TvDRS 1984

Thundermove

«Jogging»-Ballett von Heinz Spoerli, Musik von George Gruntz

Eine Aufführung der Basler Theater im Rahmen der Berliner Festwochen 1979
Erstsendung TvDRS 13. April 1980

Serenade

Kurz-Ballett nach der Serenade aus *Don Ranudo* von Othmar Schoeck

Choreographie: Heinz Spoerli aufgezeichnet für das Schoeck-Portrait von Peter Schweiger
Erstsendung TvDRS März 1982