



Schwertsik, Kurt – *Der lange Weg zur Großen Mauer* (1974)

Peter Tiefengraber

Der guten Freundschaft und ertragreichen Zusammenarbeit zwischen Richard Bletschacher und Kurt Schwertsik verdankt sich unter anderem die Oper *Der lange Weg zur Großen Mauer*. Äußerst selten gespielt, ist die Oper gleichwohl nicht nur als historisches Dokument für ein künstlerisches Interesse an China, sondern auch als kompositorische Position von *MOB art & tone ART* erinnerenswert, einer Ende der 1960er-Jahre von Schwertsik zusammen mit HK Gruber und Otto M. Zykan gebildeten Gruppe.

Obwohl dies in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eher ungewöhnlich war, hatten sich Bletschacher und Schwertsik immer wieder mit China, seiner Geschichte, seinen Religionen und mit seiner Kunst beschäftigt. Mitte Mai 1975 fanden die ersten Aufführungen der zweiaktigen Oper in Ulm und – einen Tag später – in Luzern statt. Das Werk verlangt zehn Sänger, neun Sprecher, einen gemischten Chor und Orchester. Wie für Schwertsik seit den 1960er-Jahren typisch, ist die Oper durchgehend tonal – für den Musikbetrieb jener Zeit durchaus ungewöhnlich und sogar provokant. Nach Gustav Mahlers *Lied von der Erde* (1907–08), Liedern aus Anton von Webers op. 12 und 13 (zwischen 1914 und 1918) oder den Opern *Die heilige Ente* (1920/21) von Hans Gál und *Der Kreidekreis* (1930–32) von Alexander Zemlinsky ist *Der lange Weg zur Großen Mauer* ein Beitrag zur österreichischen musikalischen Chinoiserie im 20. Jahrhundert und vielleicht der einzige, der nach der Gründung der Volksrepublik China entstand. Schwertsik fügt der österreichischen Chinoiserie ein bis dahin fehlendes Element hinzu: den witzigen Umgang mit Einfachem. Mit der Oper habe Schwertsik – so Eric Salzman und Thomas Desi – „seine Version einer maoistischen Botschaft“¹ vorgeführt, und die Absicht, satirisch und ironisch zu sein, erlange Kraft, indem sie durch tonale Musik ausgedrückt werde, als sei Tonalität selber ironisch. Die 1970er-Jahre boten dafür einen Anhalt. Hätten nicht wenigstens die Komponisten aller Länder tonal zusammenhalten können? Schwertsiks jedenfalls nicht populär gewordene Variante einer *MOB ART* versteht sich als vereinigte Selbstironie, realisiert über die Entscheidung für eine plakative Tonalität. Gemeinsam mit einem Freund hatte Schwertsik, der seit der Kindheit von Opern fasziniert war, schon früh ein „komplett sinnloses [...]“² Exemplar der Gattung komponiert. Mit der Freude am Sinnlosen knüpft seine *MOB ART* aber auch an Tendenzen der österreichischen literarischen Nachkriegs-Avantgarde in der Wiener Gruppe an. Schwertsik bewundert die Gedichte Ernst Jandls und H. C. Artmanns, und er hat sie vertont. Mauricio Kagel fand Schwert-

¹ Salzman / Desi: *The New Music Theater. Seeing the Voice*, S. 157: „In Austria in the mid-1970s Kurt Schwertsik renounced atonality and serialism and demonstrated his version of a Maoist message in *The long way to the great wall* (1975). The satiric and ironic intent gains strength by being expressed in tonal music, as if tonality were itself ironic and the whole compositional style was a unified self-irony“.

² Vgl. Pearson: Schwertsik on Schwertsig, Minute 2:10.

siks Musik, die solchen Tendenzen folgte, doppelbödig: „Je mehr man sie zu schätzen lernt, desto unsicherer wird man über die Absichten des Komponisten.“³

I. Schwertsik

Frühe Hausgötter

Ihm war „alles zuwider [...], was vom in Wien damals etablierten spätromantischen Provinzialismus sentimentaler Hof-, Regierungs- und Amträte ausströmte“,⁴ und so sei Igor' Stravinskij „der erste Hausgott seiner Jugend“⁵ geworden. Weitere kamen hinzu:

„1953 kaufte er sich die ersten vier Klavierstücke von Stockhausen. Schwertsik: ‚Daraufhin war ich zuerst einmal sprachlos... Das Notenbild war derart komplex, die Musik dahinter schien alles bisherige an Extremität zu übertreffen.‘ [...] Der junge Schwertsik [...] suchte weiter und fand zwei neue Hausgötter: John Cage und Eric Satie. [...] Cages Sündenfall, bei seinen Zufallsmanipulationen auch den Dreiklang zuzulassen, wurde zu Schwertsiks Erleuchtung: Er kehrte – in den Sechzigerjahren ein Sakrileg – zur Tonalität zurück. ‚Vom Blickpunkt des Zusammenklanges aus betrachtet, wollte ich einfach auf diese Klänge nicht verzichten, mich langweilte das Oktaven- und Dreiklangstabu, das meiner Ansicht nach bereits damals ein Cliché war.‘“⁶

II. Entstehung

Eine chinesische Oper in Wien in den 1970er-Jahren...

Richard Bletschacher, der Librettist des *Langen Wegs zur Großen Mauer*, schreibt:

„Es war wohl so, dass ich, nachdem wir schon ein paar Jahre bekannt und immer enger befreundet waren, eines Tages zu ihm gekommen bin und ziemlich apodiktisch statuiert habe, dass ich den Stoff für unsere erste Oper gefunden hätte und ihm dabei ein schön bebildertes Buch mit chinesischen Erzählungen auf den Tisch gelegt habe.“⁷

Schwertsik habe, nachdem er die Geschichte der Meng Tjang-nu gelesen hatte, sofort zugesagt. Bletschacher vermutete eine Erinnerung des Komponisten an seine eigene Mutter, die „in den ersten Nachkriegsjahren von der nördlichen Grenzstadt Retz bis nach Wien“ zu Fuß marschierte, um „für sich und ihr Kind Nahrung und Kleidung zu besorgen“.⁸ Nicht nachweisbar ist bislang, ob es bei Schwertsik neben der möglichen persönlichen Erinnerung ein Interesse für das politische Geschehen im maoistischen China zur Zeit der Kulturrevolution gab. Man erhält von dem Komponisten selbst keine Auskunft darüber und Richard Bletschacher begegnete schon vor fast einem Jahrzehnt diesbezüglichen Fragen folgendermaßen:

„Mag sein, dass ich mich nicht an alle wichtigen Einzelheiten erinnern kann, wie das Stück zustande kam, und dass mich eine genauere Sichtung der Papiere ein wenig berichtigen wird, wenn sich jemals einer der Mühe unterziehen wird, diese vorzunehmen.“⁹

³ Zitiert nach Seebohm: Beschreibung.

⁴ Zitat Schwertsiks nach ebd.

⁵ Seebohm: Beschreibung.

⁶ Ebd.

⁷ Bletschacher: Rückblick, S. 201.

⁸ Ebd., S. 202.

⁹ Ebd.

Mag tatsächlich sein. Es wird keine noble Verschleierung der genauen Umstände sein, keine Selbstverleugnung, kein ungeschickter Versuch, die Kunst vor der Politik zu retten.

Geht man das Archiv des Spielplans der Wiener Staatsoper durch, wo Bletschacher seit 1959 für mehr als drei Jahrzehnte als Dramaturg und Regisseur tätig war, so scheint auch eine Inspiration durch die Inszenierung einer anderen Oper mit chinesischem Sujet eher unwahrscheinlich. Außer *Madama Butterfly* stand im Zeitraum 1970 bis 1975 keine Oper mit einer China-Thematik am Spielplan. Mahlers *Lied von der Erde*, welchem Hans Bethges Sammlung *Die Chinesische Flöte* mit Nachdichtungen altchinesischer Lyrik zu Grunde liegt, wurde an der Staatsoper erst ab 1996 (natürlich konzertant) aufgeführt. Nie im Haus am Ring gespielt wurde John Adams' Oper *Nixon in China*, die im Übrigen erst 1986 uraufgeführt wurde und der die politische Verstrickung gut bekommen war.

Der Rückgriff auf ein chinesisches Märchen und auf die Kaisergeschichte liefert das übliche, deutlich außerhalb des neueren Zeitgeschehens stehende China-Material, wie es beispielsweise auch der von Schwertsik verehrte Stravinskij mit der Oper *Le Rossignol* und ihrer *Marche chinoise* hinterlassen hat. Unwahrscheinlich ist, dass Bletschacher und Schwertsik den Komponisten Aaron Avšalomov kannten. 1934 wurde die Geschichte der Meng Tjang-nu unter dem Titel *The Lady of the Long Wall* erstmals ins Englische übersetzt. Aaron Avšalomov (1894–1965), ein Komponist russischer Herkunft, welcher nach der Oktoberrevolution 1917 in die USA emigriert war und von dort schon 1918 nach Shanghai kam, wo er fast drei Jahrzehnte lang als Musiker tätig war, verwendete die Geschichte als Sujet für seine Oper *The Great Wall*, welche im November 1945 in Shanghai uraufgeführt wurde und zugleich die erste westlich geprägte Oper in China war. Doch fand das Werk nach den ersten Aufführungen keine Aufnahme in die Spielpläne von Opernhäusern, weder im Westen noch im Osten. Nach alledem kommt als Inspirationsquelle vermutlich nichts Musikalisches in Betracht.

In den 1970er-Jahren machte die Entdeckung einer der größten Grabanlagen der chinesischen Geschichte Schlagzeilen. Diese Entdeckung geschah rein zufällig im Jahr 1974 durch chinesische Bauern. Einige Monate später zog eine Gruppe von Archäologen in das Gebiet der Grabanlage und begann mit einer genauen Untersuchung. Im Zuge der Untersuchung wurde in der aus dem dritten Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung stammenden Grabanlage des ersten chinesischen Kaisers Qin Shihuangdi unter dem Boden eine Terrakotta-Armee mit tausenden Figuren entdeckt. Am 11. Juli 1975 teilte man den Fund von offizieller Seite der Öffentlichkeit mit. Als Schwertsik und Bletschacher mit ihrer Arbeit begannen, ahnten sie von diesem Fund noch nichts, sodass auch dieser als Quelle ausfällt.

Zu einem möglichen politischen Interesse der beiden Herren lassen sich nur Vermutungen anstellen. Denkbar ist jedenfalls, dass Schwertsik Mitte der 1970er-Jahre ein politisch artikuliertes Feedback auf die Oper erwarten konnte. Hätte die Oper aber als Aufforderung zum politischen Handeln verstanden werden sollen, so wahrscheinlich im Sinne Bertolt Brechts und dessen chinesischen Verhaltensweisen, die „Übungen der Indirektheit“¹⁰ sind. Schwertsiks ‚Oper mit chinesischem Sujet in den 1970er-Jahren...‘ wurde wohl ohne greifbaren politischen Hintergrund geschrieben. Greifbar ist aber die Liebe zu dem, was der Komponist und der Librettist von alter chinesischer Kultur wussten. Ganz naiv? Oder gerade zur Zeit der Kulturrevolution eine melancholische Aktion. Da wurde etwas weggeschwemmt: Sahen die beiden es vielleicht so?

¹⁰ Weitlin: Brecht in China.

III. Die Musik

Wie wird das Märchen dramaturgisch und musikalisch umgesetzt?

Zunächst sei der Inhalt der Oper kurz zusammengefasst. Ort und Zeit sind das alte China, genauer die Kaiserzeit des ersten chinesischen Kaisers Qin Shihuangdi. Die Oper beginnt mit dem Abschied einer jungen Frau aus dem Süden des chinesischen Reiches von ihrem Mann, der zu dem Teil der Stadtbevölkerung gehört, der beim Bau der Großen Mauer in den Norden umgesiedelt wird. Er hofft im folgenden Herbst zurückzukehren, doch die Zeichen stehen nicht gut dafür. Sie näht eine Jacke für ihn, die ihn wärmen soll, und als sie fertig ist, macht sie sich auf die Suche nach ihm und tritt den „langen Weg“ in den Norden an. Nach vielen Schwierigkeiten erreicht sie die Baustelle und erfährt, dass ihr Mann bei einem Unfall ums Leben gekommen ist und unter den Steinen der Mauer begraben liegt. Durch ihre Tränen kommt ein Teil der Mauer zum Einsturz, und so weckt sie die Aufmerksamkeit des jungen Kaisers. Es gelingt ihr, ihn zu überreden, sie nach der Leiche ihres Mannes suchen und diese dann beerdigen zu lassen. Der Kaiser lässt die Mauer abreißen, und ihr Mann wird gefunden. Bei seiner Beerdigung wirft die Frau die Jacke ins Grab und preist die Ewigkeit.

Die Partitur der Oper zeigt, dass Schwertsik die einzelnen Bilder durch den Einsatz des Chores einerseits und unbegleitetes, gesprochenes Wort andererseits gliedert. Des Weiteren entwickelt er für die Sänger neben Prosa und Gesang noch drei weitere stimmliche Ausdrucksmittel, die von Ernst Busch, dem singenden Schauspieler aus Brechts Umkreis, angeregt sein mögen. Für die Rezitative – sowohl secco als auch accompagnato –, Ariosi und Arien gab es möglicherweise sozusagen echte „ostasiatische Vorbilder“. ¹¹ Margarete Rauscher vermutet, dass dies für die Szene am Hof des Kaisers und die Begräbniszeremonie gilt. Der Chor wird als Beobachter und Kommentator eingesetzt, ist aber nicht Teil der Handlung auf der Bühne, sondern wird zwischen Orchester und Bühne aufgestellt.

Das Orchester hat dreifach besetzte Bläser, gerechnet wird also mit einem größeren Standardorchester. Zu den Hauptinstrumenten der jeweiligen Familie tritt im Holzbläserapparat jeweils ein Nebeninstrument hinzu. Außerdem besetzt Schwertsik eine Harfe, Vibrafon und Becken, welche dem Stück zu leichtem Exotismus mit einem fernöstlichen Klangcharakter verhelfen.

Wird in der Oper eine ‚chinesische Tonsprache‘ verwendet?

Als Beispiel kompositorischer Verfahren, mit denen Schwertsik Fremdheit, vielleicht genauer sogar ein chinesisches Kolorit vermittelt, wähle ich das vierte Bild *In einer Schenke* aus. Dieses Bild wird von einem Solo der ersten Violine und einer Sprecherrolle, welche ihren Text vollkommen frei wiedergeben soll, eingeleitet. Die Violine spielt eine viertaktige Phrase, deren Tonmaterial h-Moll zugeordnet werden kann, jedoch wegen der Abfolge der Töne nicht als solches empfunden wird. Gleichwohl lässt das Pizzicato des Kontrabasses auf *H* diesen Ton als tonales Zentrum in Erscheinung treten. Gestärkt werden die Kontrabass-Akzente auf der ersten Zählzeit des Taktes durch prägnante Einsätze der Percussion. Nach dem ersten Sprecher tritt ein Soldat auf und rezitiert seinen Text mit einem von Schwertsik diesmal genau vorgegebenen Rhythmus. Neben den freirhythmischen Passagen lassen sich die wechselnden Taktarten, unter anderem 5/8- und 5/4-Takte, womöglich als fremde ‚chinesische‘ Tonsprache hören. Auch Quintolen tauchen immer wieder auf, wofür Stravinskij's *Marche chinoise* als Muster gedient haben dürfte.

¹¹ Rauscher: Analyse, S. 21.

The image shows a musical score for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The music is in 3/4 time. The Violin I and II parts play a melodic line with a sharp sign above the notes. The Viola part plays a similar melodic line. The Cello and Double Bass parts play a bass line with a sharp sign above the notes. The score is written in a system with five staves.

Notenbeispiel 1: Der ‚Kaiserklang‘, Studienziffer 91.

Im vierten Bild aus dem *Langen Marsch* wird vom ruhmreichen Kaiser gesungen und bei Studienziffer 91 kommt der „Kaiserklang“,¹² wie ihn Rauscher nennt, vor, ein Gemisch von Dreiklang mit quintigen Zusätzen (siehe Notenbeispiel 1). Auch das Orchester nimmt mit dem Einsatz des Beckens und wenig später der Harfe zunehmend ein Kolorit an, das sich bei Opern als fernöstliches eingebürgert hat.

In der Oper finden für die Singstimmen Sonderzeichen Verwendung, deren Bedeutung nun erörtert werden soll. Für die Sprechrollen-Darsteller gibt es zum einen vollkommen frei zu sprechende Prosatexte, zum anderen aber auch fixierte Rhythmen, wobei „ein natürlicher Sprechrhythmus wichtiger ist als genaue Synchronität mit dem Orchester.“¹³ Diese Technik findet nicht nur in den Sprechrollen Verwendung, sondern wird auch von den anderen Akteuren verlangt. Wie der Rhythmus dem Sprechrhythmus, so folgt die Gestaltung der Melodien wiederum der Sprechmelodie. Schwertsik bleibt seiner tonalen Tonsprache treu, wenngleich von den Singstimmen gemäß dem jeweiligen Ausdruck vermehrt Halbtonschritte verlangt werden. Dass Schwertsik dennoch immer sanglich schreibt, lässt sich an den leicht zu singenden Sprüngen bemessen. Einzig der Tonumfang der einzelnen Stimmen stellt eine Herausforderung dar. Dafür möchte ich ein Beispiel geben: Es handelt sich um ein paar Takte der Meng Tjang-nu, und zwar ab dem Auftakt zu Studienziffer 67 (siehe Notenbeispiel 2). Vom c^1 geht es innerhalb weniger Takte bis zum b^2 . Immerhin passt Schwertsik die Dynamik des Orchesters an die sängerische Herausforderung an und schreibt für den tiefen Beginn *pianissimo* vor.

¹² Rauscher: Analyse, S. 24.

¹³ Schwertsik: Der lange Weg zur großen Mauer, Aufführungsanweisungen, unpaginiert.

67

67

Voice
wenn du bei mir wä - rest, Tjang - Nu, wä - ren mir die Hän - de nicht starr ge - wor - den.

Violin I
pp *p*

Violin II
stacc.
pp *p*

Viola
stacc.
pp *pp*

Cello
arco
p

Double Bass
arco
p

Notenbeispiel 2: Gesang der Meng Tjang-nu, Studienziffer 67.

Ein Beispiel für enharmonische Verwechslung, die in dieser post-avantgardistischen Musik der 1970er-Jahre wieder eine Rolle spielte, ist einen Takt nach Ziffer 67 zu finden (siehe Notenbeispiel 3). Vertauscht man das es^2 mit einem dis^2 , so erhält man für die Gesangstimme des Taktes einen auseinandergefalteten H-Dur-Dreiklang, der beim Zitat eines Gedankens des nicht mehr heimkehrenden Gatten durch das d^2 zu h-Moll eingetrübt wird. Der als Todes-Ton h in die Musikgeschichte eingegangene Ton steht sinnbildlich für den kommenden Tod.

67

Voice
du bei mir wä - rest, Tjang - Nu, wä - ren mir die Hän - de nicht starr ge - wor - den.

Notenbeispiel 3: Enharmonische Verwechslung (1 Takt Studienziffer 67)

Die Melancholie, welche sich traditioneller Topoi der europäischen musikgeschichtlichen Vergangenheit bedient, macht dem Witz, der ebenfalls von Topoi zehrt, noch mehr wohl von Klischees, nur selten Platz, vielleicht ein Grund, sich dem Stück wieder zuzuwenden, nachdem die Kulturrevolution längst ein Gegenstand von Nostalgie geworden ist.

Literatur

Bletschacher, Richard: Rückblick auf „Den langen Weg zur Großen Mauer“, uraufgeführt in Ulm und Luzern im Mai 1975. In: Ders.: Essays zu Musik und Musiktheater, Wien – Köln – Weimar 2008, S. 199–206.

Rauscher, Margarete: Analyse der Oper: Der lange Weg zur großen Mauer, Wien (masch. Diplomarbeit) 1977.

Salzman, Eric / Desi, Thomas: The New Music Theater. Seeing the Voice, Hearing the Body, Oxford 2008.

Schwertsik, Kurt: Der lange Weg zur Großen Mauer. Partitur. London 1975.

Seeböhm, Andrea: Beschreibung [zu der Audio CD OC 342 mit Werken von Schwertsik, gespielt vom ORF Radio Symphonie Orchester Wien] 2004.

<https://www.oehmsclassics.de/artikel.aspx?voeid=808>, letzter Abruf 26.12.2016.

Weitin, Thomas: Brecht in China. Im Exil entwarf der Erfinder der Verfremdung chinesische Verhaltenslehren, die heute wieder aktuell erscheinen. In: [anon.]: Exzellenzcluster Kulturelle Grundlagen von Integration. Universität Konstanz, o.J. [2008].

<https://www.exzellenzcluster.uni-konstanz.de/brecht-in-china.html>, letzter Abruf 26.12.2016.

Film

Pearson, Tommy: Schwertsik on Schwertsig, <http://www.boosey.com/podcast/Schwertsik-on-Schwertsik/100074>, Abruf 26.12.2016.

Peter Tiefengraber wurde 1991 in Oberwart (Burgenland) geboren. Er studierte 2010–14 am Joseph Haydn Konservatorium Eisenstadt Orgel Konzertfach und Instrumentalpädagogik. Seit 2014 setzt er sein Orgelstudium an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien fort. Dort studierte er auch Musiktheorie (Diplom 2016). Forschungsschwerpunkte: Leben und Werk Anton Bruckners, Aufführungspraxis und Orchesterretuschen, Partimento und Generalbassimprovisationen, Vokalwerke Harrison Birtwistles.