

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

Artikel: Leopold Lindtberg : Paul Burkhard
Autor: Baumann, Dorothea
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1002123>

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>

Chansons und Operetten. 1957, als Liebermann das Radioorchester verliess, um als Leiter des Norddeutschen Rundfunks nach Hamburg zu gehen, konnte Burkhard es sich leisten, seine Dirigentenstelle aufzugeben. Er verliess auch die inzwischen lärmig gewordene Wohnung am Zeltweg 9 und zog mit Mutter und Schwester (der Vater war 1945 gestorben) in eine ruhige Wohnung an der Rigistrasse. 1957 bis 1959 entstand in enger Zusammenarbeit mit Friedrich Dürrenmatt *Frank V. – Oper in einer Privatbank*, die 1959 bei ihrer Uraufführung am Zürcher Schauspielhaus ebenso begeisterte wie vernichtende Kritiken erhielt. 1959 zog sich Paul Burkhard mit Mutter und Schwester ins kleine Dörfchen Zell im Tösstal zurück, wo 1960 auf zunächst unabhängigen Wunsch des Lehrers, des Pfarrers und der Frau eines Fabrikbesitzers, dann unter begeisterter Mitwirkung der Kinder und Erwachsenen des ganzen Dorfes die *Zäller Wienacht* entstand, ein «Krippenspiel ohne Heiligenschein und Engelsflügelchen». In den folgenden Jahren schrieb Burkhard weitere geistliche Spiele und schliesslich, aus einem Interesse für biblische Stoffe, das sich seit dem Tod seiner Mutter im Jahre 1963 immer mehr vertieft hatte, 1968 bis 1970 die «geistliche Oper» *Ein Stern geht auf aus Jaakob*. Burkhard reiste 1968 nach Israel, um mit Hilfe der Musikologin Edith Gerson-Kiwi den Klang der Musik aus der alt-israelischen Zeit zu studieren. 1970 brachte Rolf Liebermann, nun Intendant der Hamburger Staatsoper, das Werk unter der Leitung des Komponisten, in der Regie von Leopold Lindtberg zur umstrittenen Uraufführung. Auch die überarbeitete Zürcher Fassung (Regie und musikalische Leitung Paul Burkhard) wurde nur in Teilen gelobt. Paul Burkhard starb im September 1977, wenige Monate nach dem Tod seiner Schwester, nach kurzer schwerer Krankheit.

D.B.

Leopold Lindtberg: Paul Burkhard

Ein Gespräch mit Dorothea Baumann

Herr Lindtberg, Sie haben mit Paul Burkhard am Zürcher Schauspielhaus in den 40er Jahren zusammengearbeitet und gehörten danach bis zu seinem

Tod 1977 zu seinen Freunden. Können Sie uns etwas über Ihre gemeinsame Arbeit berichten?

Lindtberg: So lebendig die Erinnerung an Paul Burkhard für mich geblieben ist, die Zeit unserer gemeinsamen Arbeit liegt doch jetzt schon viele Jahre zurück. Das war die Uraufführung seiner Oper *Ein Stern geht auf aus Jaakob* in Hamburg 1970. Danach sahen wir uns gelegentlich, aber meist zufällig. Unsere letzte Begegnung muss kurz vor dem Ausbruch seiner schweren Erkrankung stattgefunden haben; wir trafen uns an der Zürcher Bahnhofstrasse und blieben, da wir beide in Eile waren, nur kurz stehen, um die üblichen Fragen und Antworten auszutauschen. Burki war freundlich und herzlich wie immer, ich merkte keinen Schatten über ihm. Aber die Zeiten unserer intensiven Zusammenarbeit am Schauspielhaus – für mich die wichtigsten und lebendigsten Jahre gemeinsamen Erlebens – liegen weit länger zurück. Ich wüsste nicht einmal genau zu sagen, welches damals unsere letzten Arbeitsgespräche waren.

Immerhin – die Arbeit an seiner Oper und die Uraufführung in Hamburg waren ein tiefer Einschnitt in unserer freundschaftlichen Beziehung. Ich glaube, er war nicht ganz glücklich mit der Hamburger Aufführung, er hätte sonst nicht, entgegen unserer Verabredung, die Inszenierung des Werks in Zürich selbst übernommen, denn als das Opernhaus Zürich das Werk zur Aufführung annahm, teilte er es mir sofort mit und fügte hinzu: nicht ohne dich! Dann übernahm er selbst die Regie. Mir waren die Gründe der zwiespältigen Aufnahme des Werks in Hamburg ziemlich klar gewesen, und ich zeigte ihm mein Verständnis dafür, dass er sich in Zürich 1973 selbst als Regisseur daran versuchen wollte.

Wenn ich heute an Burkhard's Opernschaffen zurückdenke, fällt mir immer ein Bonmot ein, das – so wird es jedenfalls erzählt, – Franz Molnar zu Alfred Polgar gesagt haben soll. Molnar bewunderte Polgar – wie übrigens alle Welt – für seine eleganten Formulierungen, seine poetischen und kritischen Essays, machte ihm aber zum Vorwurf, dass er nie oder fast nie

Werke grösseren Umfangs, eigene Theaterstücke oder Romane verfassen wollte. Polgar verteidigte sich mit dem Hinweis, dass er sich für die grosse, ausladende Form nicht berufen fühle und dass die kleine Form seinem Wesen und Stil nach für ihn die richtige sei. Und Molnar hätte darauf verstimmt geantwortet: «Na gut, wenn Sie weiter Weltmeister im Einmeterlaufen sein wollen, dann bleiben Sie dabei».

Paul Burkhard war ein Meister der kleinen Form und der Stil, den er aus dieser immensen Begabung schuf, war sein Stil. Er blieb es, auch als er sich grösseren und anspruchsvolleren Objekten zuwandte. Unser Burkhard sprach mitunter von seinem komponierenden Zeitgenossen gleichen Namens, von dem bedeutenden Musiker Willy Burkhard, dem Schöpfer grosser und anspruchsvoller symphonischer Kompositionen und gewichtiger Oratorien. Päuli Burkhard nannte ihn, den «guten» Burkhard. Doch auf seinem Gebiet war unser Burkhard nicht schlechter.

Ich sehe sein Schaffen in drei grosse Abschnitte geteilt. Wenn ich seine Bedeutung als hinreissender Pianist, die man gar nicht hoch genug einschätzen konnte, beiseite lasse, ist die erste Phase die Zeit, in der er seine ersten Operetten schuf, *Hopsa* und *3x Georges*. Schon hier wurden seine ausserordentliche Begabung, sein Reichtum an Melodien, an Einfällen, sein Schwung und sein Charme evident.

Eine zweite Phase beginnt mit seiner Anstellung als Bühnenkapellmeister am Zürcher Schauspielhaus und endet mit seiner Niederlassung in Zell. Die dritte Phase ist geprägt von seinen theologischen Studien und umfasst die für Zell komponierten Kirchenspiele, die geistliche Oper *Ein Stern geht auf aus Jaakob*, die späten Kompositionen für die byzantinische Liturgie und sein «letztes» Werk *Sieben Stufen des Lebens, begleitet von einer Nachtigall* aus dem Jahr 1976.

Ans Schauspielhaus kam Burkhard ja eigentlich dank des «Schwarzen Hechts» –

Lindtberg: Ja, *Der schwarze Hecht*, ein kleines volkstümliches Stückchen,

das eigentlich den Charakter einer witzigen Gelegenheitsarbeit hatte, brachte 1939 eine entscheidende Wende in der Beurteilung seiner besonderen Begabung, in der virtuos beherrschten «kleinen Form». Zugleich erkannten die damaligen Leiter des Zürcher Schauspielhauses seine enorme theatralische Begabung, seinen Instinkt für eine Art von Gebrauchsmusik, die von den sogenannten Theaterkapellmeistern geschaffen wird. Oskar Wälterlin, der die erste Aufführung des *Schwarzen Hechts* auf dem Berufstheater inszenierte, bewies eine besonders glückliche Hand, als er Paul Burkhard die Position des Bühnenkapellmeisters am Schauspielhaus anbot, und wir, die Mitglieder dieses Hauses, waren verblüfft und glücklich überrascht, als Päuli den Vorschlag annahm. Wenn ich ihn richtig verstanden habe, akzeptierte er das Angebot nicht nur, weil es ihm eine gesicherte Position brachte, sondern vor allem, weil es die Aussicht auf kompositorische Aktivität auf so verschiedenen Gebieten erschloss, auf denen er sich noch nicht versucht hatte. Burkhard war schon damals in vielen Sätteln gerecht. Wir wussten, dass er eine leichte Hand hatte, aber wie erstaunt waren wir, wieviel Erfahrung und technisches Können er mitbrachte. Vor allem aber, wie lebendig er alle Anregungen auf Gebieten aufzunehmen wusste, von denen niemand annehmen konnte, dass er mit ihnen vertraut sei. Mit Paul Burkhard an einer Schauspielmusik zu arbeiten, war ein wahres Fest, das er uns über eine lange Reihe von Jahren immer wieder bereitete. Im Schauspiel ist es üblich, dass der Regisseur den Komponisten zunächst wissen lässt, an welchen Stellen Musik gebraucht wird, welche Länge man brauchen wird und wie die Klänge etwa beschaffen sein sollen. Vor allem einigt man sich – das ist allerdings schon der zweite Schritt – über die Art des verwendeten Instrumentariums. Aus all dem ergibt sich bereits ein bestimmter, für die Einzelaufführung vorgesehener Stil.

In der damaligen Zeit hatten die Theater und besass vor allem das Schauspielhaus keine elektronische Anlage, keine Tonbandgeräte, nichts was sich mit den raffinierten Möglichkeiten eines heutigen Sprechtheaters vergleichen lässt.

Man konnte gelegentlich Schallplatten über Lautsprecher vorführen, und man hatte bereits Erfahrung mit der Methode gemacht, Plattenaufnahmen mit Live-Musik zu mischen und so den typischen technischen Effekt der Schallplattenübertragung wegzuschwindeln. Das wurde auch bei uns gelegentlich durchgeführt, alles andere aber wurde live mit eigens dafür engagierten Musikern exekutiert, wobei man mitunter den Klang via Mikrophon und Lautsprecher verstärken, in besonderen Fällen sogar färben, verzerren oder verfremden konnte. Die Grundlage der musikalischen Ausführung aber blieben die abends gegenwärtigen Musiker. Das Schauspielhaus mit seinen äusserst beschränkten Mitteln, konnte sich nie ein grosses Orchester und nur in Ausnahmefällen ein Kammerorchester leisten. Die wichtigste Anforderung an den Komponisten bestand darum darin, mit den bescheidensten Mitteln auszukommen und jeweils aus der Not der Beschränkung an Gagen und Raum die Tugend eines immer neu zu schaffenden Stils zu machen.

Darin wurde Paul Burkhard aber ein wahrer Meister, ein Zauberer, der es verstand, aus einer Gruppe von drei, aber maximal 5 Instrumentalisten Klänge hervorzuholen, die jeden akustischen Anspruch befriedigten und den Wunsch nach grösserem Volumen überhaupt nicht erst aufkommen liessen. Burkhard hatte neben seiner klanglichen Phantasie überdies die Begabung, Musiker zu finden, die mehrere Instrumente beherrschten, er verstand es aber auch, aus einer festgelegten kleinen Gruppe Wirkungen hervorzuzaubern, die einer grösseren Gruppe versagt gewesen wären.

Paul Burkhard, *Die Pariserin*
Uraufführung 31. Dezember 1957 Schauspielhaus Zürich

Von links nach rechts: Elsbeth von Lüdinghausen, Dr. Oskar Wälterin, Boy Gobert, Fritz Butz (Bühnenbildner), Käthe Gold, Paul Burkhard, Fridolin Tschudi, Fritz Lehmann, Fritz Schulz





In der kleinen Gruppe von Musikern spielte Ihre Frau, die Pianistin Valeska Lindtberg eine wichtige Rolle. Dazu kamen je nach Bedarf weitere Musiker, meist «Konsi-Leute», das heisst Musiker, die ihre Ausbildung noch nicht abgeschlossen hatten – weshalb?

Lindtberg: Meine Frau spielte oft mit Burki vierhändig oder im Orchester Klavier oder Schlagzeug. – Ja, Burki hatte immer etwas Angst vor sozusagen «erwachsenen Musikern». Er sagte im Spass: «Nein, nein, vor Erwachsenen hab' ich Angst, die hauen mich!» Er suchte sich fast immer Schüler des Konservatoriums aus für die Arbeit am Theater, weil er mit ihnen leichter arbeiten konnte, weil sie noch beweglicher waren, lernbegierig. Den allzu seriösen Musikbetrieb mochte er weniger, nicht nur das «Akademische», auch die gewerkschaftliche Organisation, die genau bestimmten Probezeiten usw. behagten ihm nicht. Mit den Konsi-Leuten war alles viel einfacher und familiärer. Sie gehörten zum Schauspielhaus wie die Schauspieler. Diese Art hat ihm sehr entsprochen. Wir waren auch fast immer bei ihm zu Hause, wenn etwas Neues vorbereitet werden musste. Beim Vorspielen der ersten Entwürfe sagte er immer: «So schön wird's nie mee!»

Grenzen kannte Burkhard nicht. Etwas, das für ihn zu schwer gewesen wäre oder zu monströs oder zu modern, gab es nicht. Er hatte ein unglaubliches Sensorium und verfügte über eine Bildung, auch auf historischem Gebiet, die uns immer wieder überraschte. Ob es nun eine griechische Tragödie war oder ein Nestroy oder eine moderne Sache wie Giraudoux, O'Neill oder Arthur Miller, er war sofort mit dem Stoff vertraut. Er kannte vieles schon oder las es und verstand augenblicklich, worum es ging, und er verstand es genau in jener Weise, in der wir es verstanden.

Als Komponist blieb er innerhalb der Tonalität, war also in diesem Sinn nie «modern», doch in dieser herkömmlichen Tonalität war er sehr erfindungsreich und vor allem unglaublich raffiniert im Instrumentieren und im Auswerten kleinerer Einfälle.

Unvergesslich ist die Aufführung einer Shakespearschen Komödie bei der der Komponist mit drei Holzbläsern auskam, die so einfallsreich musizierten, dass gerade aus dem besonderen Klangcharakter der Komposition eine ganz charakteristische, witzige Wirkung entstand.

Unvergessen ist auch ein Musikstück, das zunächst auf zwei Klavieren – einem Flügel und einem Piano – zu zwei Flügeln reichte es fast nie schon aus räumlichen Gründen – exekutiert wurde. Gegen Ende des Stückes – es war ein Zwischenspiel in einer Nestroyposse – wechselte einer der Pianisten rasch zum Harmonium hinüber und begann ein musikalisch-akustischer Streit zwischen Klavier und Harmonium, der jedesmal Lachstürme im Publikum hervorrief.

Nestroy – das wurde geradezu eine Spezialität von Paul Burkhard. Wir spielten viel Nestroy in diesen Jahren. Das erste Stück war der *Lumpazivagabundus*. Damals konnte man die Originalmusik von Adam Müller noch beschaffen und Burki hat sie bezaubernd für zwei Klaviere bearbeitet. Später aber, als wir den *Jux*, *Die verhängnisvolle Faschingsnacht*, *Die beiden Nachtwandler*, *Zur ebnen Erde und im ersten Stock* oder den *Zerissenen* aufführten, waren für uns die Originalauszüge nicht zu beschaffen, und Burkhard schuf jeweils völlig eigene Kompositionen im Stil der Wiener Volkskomödie. Gelegentlich konnte der eine oder andere Schauspieler oder der Regisseur noch die Melodie einzelner Couplets aus dem Gedächtnis rekonstruieren, alles andere aber waren Burkhard'sche Originalkompositionen, die auch für den Kenner nichts an Authentizität vermissen liessen.

Einige von Burkhard's Einfällen für diese Bühnenmusiken waren so brillant und eingängig, dass er sie in abgewandelter Form wiederholt verwenden konnte. In einem Fall griff er sogar in einer seiner späteren Operetten *Tic-Tac* auf ein Thema zurück, das er schon zweimal für Nestroy verwertet hatte, – es war ein besonders ergiebiger, glücklicher Fund – und jeder, der den Grundeinfall wiedererkannte, hatte seine Freude an dem Witz, mit dem das Thema neu gewandet war.

Ähnlich wie das Schauspielhaus in seinen grossen Jahren sich nie durch den beschränkten Raum und die beengten Bühnenverhältnisse von der Aufführung technisch höchst anspruchsvoller Werke der Weltliteratur abhalten liess, und sich mit Phantasie und bühnengerechten Einfällen über die Beschränkungen hinweghalf, hat es auch Paul Burkhard bewerkstelligt, im musikalisch-akustischen Bereich die Beschränkungen vergessen zu machen, die ihm auf seinem Gebiet auferlegt waren. Burkhard's kleines Orchester war aber auch ständig in Bewegung. Im zweiten Teil der *Faust*-Tragödie wanderte man vom Orchestergraben auf die Hinterbühne, von dort in die Möbelkammer hoch oberhalb der Bühne, in die Seitengänge, die Unterbühne oder in die Requisitenkammer. Galt es, hier eine dreistimmige Kriegsfanfare erklingen zu lassen, die man mit der sogenannten «Bohrertrommel» unterstützte – eine Pauke, auf die man ein paar Bühnenbohrer legte, wodurch der Ton metallisch klang, – so wurde kurz darauf ein Engelschor von Streicher- und Harmoniumsklängen unter Zuzug von Triangel und leisen Beckenrauschen begleitet, wozu man sich in grosser Eile auf den Schnürboden des Theaters begab und im Nu war man auf der Unterbühne und untermalte mit tiefen Bläsern und mehreren Pauken einen Teufelsauftritt aus den Tiefen der Hölle. «Vom Himmel durch die Welt zur Hölle!» genau, wie's im «Vorspiel auf dem Theater» mit «gemessener Schnelle» versprochen worden war.

Paul Burkhard war bekannt als glänzender Improvisator und witziger Unterhalter. Diese Gaben sind ihm bei seiner wohl manchmal hektischen Arbeit am Schauspielhaus sicher sehr zu gute gekommen?

Lindtberg: Burkhard hatte einen Grundzug von echter Kindlichkeit in seinem Wesen, eine wunderbar natürliche und intelligente Naivität. Er konnte auch blödeln, aber hinter aller Witzigkeit und Lustigkeit steckte ein seriöser, arbeitsbesessener Ernst. Er liess sich vom Witz nie ablenken, nahm nie etwas leichtfertig. Er hat einfach das Leben genossen, hat sich wahnsinnig

gern mit Freunden einer fröhlichen, kindlichen Stimmung überlassen. Er hatte auch eine ganz sachliche, richtige Einstellung zu den politischen Ereignissen dieser Zeit, die ja eigentlich in unserem Kreis am Schauspielhaus immer Hauptgespräch war. Von sich aus hat er sehr wenig darüber gesprochen. Aber seine Einstellung konnte man seinen gelegentlichen Bemerkungen entnehmen.

Die Musik und seine Familie waren sein Ein und Alles. Ich kannte noch den Vater Burkhard in seinen späteren Jahren und war mit der Mutter und mit seiner Schwester Lisa ganz vertraut. Lisa war bei der Aufführung von Burkhard's Werken immer irgendwie dabei, als Schauspielerin, als Sängerin oder mit einem Instrument. Sie war eine glänzende Pianistin. Burkhard's hatten ein wunderbares Familienleben. Wer in die Stadt ging, kam nie heim ohne ein winziges Geschenk für Mutter oder Schwester.

Bezeichnend für die Ernsthaftigkeit Burkhard's war die Art, wie er sich auf eine neue Aufgabe vorbereitete. Für die Faustmusik 1940 – es gelangten beide Teile zur Aufführung – hat er ein enormes Studium unternommen, da er genug Zeit hatte. Es gelang ihm, die alten spanischen, italienischen und deutschen Melodien zu finden. Dank seiner enormen Kenntnisse wusste er genau, wo er solche Sachen suchen musste. Doch auch bei knapper Zeit liess er sich nie hetzen. Er hat seine Zeit gebraucht, hat sie ausgenützt und war eigentlich, im Gegensatz zu anderen Komponisten, immer rechtzeitig fertig. Er war auch ein eifriger Konzertgänger. Er kannte das klassisch-romantische Kammermusikrepertoire. Einmal spielte er mit Tonhallemusikern das Forellenquintett, das war fabelhaft. Er konnte das einfach aus dem Ärmel schütteln. Natürlich hat er etwas geübt, aber das war ihm alles so selbstverständlich. Er war einfach ein gescheiter Mann.

Am 19. April 1941 fand unter Ihrer Regie die Uraufführung von Brechts «Mutter Courage» statt mit Therese Giehse in der Titelrolle und – heute weiss es kaum noch jemand – mit Musik von Paul Burkhard. Jene, die da-

Nr. 2. Auftritt der Mutter Courage.

Revisé von
Paul Burkhard

Handwritten musical score for the song "Nr. 2. Auftritt der Mutter Courage." by Paul Burkhard. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment.

Vocal Line:

Herrn Hauptmann, lass die Trommel ruhen und lass dein
Fuß- vollen hollen am Mutter Con- ra- ja kommt die Schale, in deren's
be- ra kumpfen kann. Die seinen Län- nen und fa- kien. Bagage ka-
no- nen und fesseln - soll es die in dem Tod wascheln - neu, so will es
nicht

Piano Accompaniment:

Con sforza
Trompeten in d₂,
Tromfons,
Akkordeon

Fiele und Trompete Melodie

cresc.
sf
gran cresc. sf

Die Mutter Courage von Bertold Brecht
Musik von Paul Burkhard
Faksimile aus dem autographen Particell
«Nr. 2 Auftritt der Mutter Courage»
Uraufführung am 19. April 1941 im Schauspielhaus Zürich
mit Therese Giehse

Handwritten musical score for the Christmas carol "Die Heil'ge Nacht". The score is written on two systems of staves. The top system features a vocal melody in G major (one sharp) and 4/4 time, with lyrics in German: "In der Heil'gen Nacht, da der Frühlingshauch kommt, weckt er uns, der Christ! Der". Below the melody, the tempo and mood are indicated as "Allegretto, moderato". The bottom system contains a piano accompaniment, starting with a series of chords in the left hand and a melodic line in the right hand. The piano part includes dynamic markings such as "ff" (fortissimo) and "f" (forte). The score is written in ink on aged paper.

Handwritten musical score for the song "Schnee Schmelzt weg, die Tränen nicht." The score is written on two systems of staves. The first system has a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The melody is written on the upper staff, and the lyrics are written below it. The second system has a bass clef and a key signature of two flats. The accompaniment is written on the lower staff, featuring chords and arpeggiated figures. The lyrics are: "Schnee Schmelzt weg, die Tränen nicht. Doch was wohl nicht ge-standen ist, der".

Handwritten musical score for "The Rose Tree" in G major, 2/4 time. The score is written on two staves. The first staff contains the melody with lyrics "The rose tree in the garden" and "Dare you climb the tree when the leaves are green". The second staff contains the accompaniment. The music is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The melody is simple and catchy, with a repeat sign at the end. The accompaniment is a simple bass line with chords.

Handwritten musical score for "Der Schwanenreiter" by Franz Schubert. The score is written on two systems of staves. The first system has a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The melody is written in the treble staff, and the bass line is in the bass staff. The second system also has a treble clef and a key signature of two flats. The melody continues in the treble staff, and the bass line is in the bass staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The title "Der Schwanenreiter" is written in the center, and the composer's name "Franz Schubert" is at the bottom right.

bei waren, sagen, die Musik Burkhardts sei besser gewesen als die heute allgemein bekannte Musik Dessaus.

Lindtberg: Brecht schickte uns das Stück mit ein paar Noten. Das Courage-Lied war dabei, zum Lied vom Weib und dem Soldaten nahmen wir Eisslers Vertonung. Dass das Lied vom weisen Salomon von Weill schon komponiert war, wussten wir damals in Zürich noch nicht. Burkhard übernahm, was sich fand und machte Neues dazu. Er schrieb eine wunderbar passende Musik, die in Zürich sehr populär wurde. Das *Courage*-Lied ist damals in der einfachen Form Burkhardts viel gesungen worden. Die Erstaufführung hatte einen besonderen Reiz, nicht nur wegen Burkhardts Musik sondern als Ganzes, als Ereignis in dieser Zeit. Das Stück ist ja sehr bedrückend. Deshalb war es damals, trotz des Erfolgs, kein grosses Geschäft – es lief etwa 12 bis 15 Mal. Aber die Wiederaufnahme in der gleichen Besetzung und mit Burkhardts Musik nach dem Krieg am 29. November 1945, wiederum mit Therese Giehse in der Titelrolle, hatte eine unerhörte Wirkung:

**Nr. 2. Auftritt
der Mutter Courage**

*[Mutter Courage
kommt singend
auf die Bühne:]*

*[Text nach
Paul Burkhardts
Particell]*

*Herr Hauptmann, lasst die Trommel ruhen
Und lass dein Fussvolk halten an:
Mutter Courage, die kommt mit Schuhen
In denen's besser laufen kann.
Mit seinen Läusen und Getieren
Bagage, Kanonen und Gespann –
Soll es dich in den Tod marschieren
So will es gute Schuhe han.*

*Das Frühjahr kommt. Wach auf, du Christ!
Der Schnee schmilzt weg. Die Toten ruhn.
Und was noch nicht gestorben ist
Das macht sich auf die Socken nun.*

Mit dieser Aufführung, die in den Hauptzügen der Uraufführung von 1941 entsprach, gastierte das Schauspielhaus anlässlich des ersten Austauschgastspiels zweier Bühnen nach Kriegsende im Theater in der Josefstadt in Wien (die Josefstädter spielten zur gleichen Zeit bei uns in Zürich Hofmannsthals *Der Schwierige*). In Wien wurde das Gastspiel des Zürcher Schauspielhauses ein Theaterereignis. Das gilt sowohl für das Stück als auch für die Aufführung. Die Aufführungen fanden statt vom 25. bis 27. April 1946. Darunter war eine Matinée für die Wiener Schauspieler-schaft, die als erste Wiederbegegnung nach dem Krieg als ein besonderes Ereignis empfunden wurde. Bei dieser Wiederaufnahme wurde natürlich auch Burkhard's Musik gespielt. Im Sommer 1947 wurde übrigens das Stück wieder mit Therese Giehse und wieder mit Burkhard's Musik und mit einigen Schauspielern, die bei der Uraufführung 1941 mitgewirkt hatten, zum ersten Mal von einer Wiener Bühne, von Neuen Theater in der Scala, herausgebracht.

Erst 1949 kam Brecht dann mit der fertigen Musik Dessaus nach Zürich. Damals hat Burkhard ihn und seine Frau, Helene Weigel, zu sich eingeladen, um seine *Courage*-Musik vorzuspielen. Damit er wisse, mit wem er es zu tun habe, sagte Burkhard, wolle er ihnen zuerst ein paar andere Sachen vorspielen, die er komponiert habe. Er spielte *O mein Papa*, *Das Lied vom Nigger Jim*, *3×Georges* und solche Sachen. Brecht wurde immer kälter und verbissener, denn was er hörte, war für ihn mit Gedanken an die *Mutter Courage* geradezu Antimusik. Dann klingelte es und Hans Albers, der mit Burkhard sehr befreundet war, erschien in fröhlichster Stimmung. Nun begann Burkhard – unter diesen denkbar ungünstigsten Umständen – seine Musik zur *Courage* vorzutragen, die von Brecht ziemlich herb aufgenommen wurde. Ich bin überzeugt, wenn man Brecht diese Musik unter anderen Umständen vorgespielt hätte, hätte er ganz anders reagiert. Brecht war allerdings damals schon festgelegt auf Dessau und hatte urheberrechtlich bestimmt, dass seine *Courage* nur mit Dessau's Musik gespielt werden darf. Es hat mir wahnsinnig wehgetan, dass Brecht von Burkhard's

Musik einen so falschen Eindruck erhalten hat, denn sonst war Burkhard ja der beste Verkäufer seiner Sachen, aber bei Brecht war eben seine verspielte, naive, menschenfreundliche Art ganz fehl am Platz. Brecht war leider ganz unansprechbar. So darf denn diese Musik mit Brechts Stück bis zum Ablauf der Schutzfrist (in Deutschland dauert sie 50 Jahre) nicht gespielt werden. Die Musik von Dessau ist ja sehr gut, aber mir ist sie fast etwas zu raffiniert.

Burkhards dritte Phase – nachdem er die Position am Theater und am Radio aufgegeben hatte – wurde von seiner «Zäller Wienacht» eingeleitet.

Lindtberg: Es war ein schlicht genialer Einfall Burkhard, mit der Jugend des Ortes, an den er sich nach dem Erwerb seines Hauses im Tösstal zurückgezogen hatte, ein kleines Weihnachtsspiel aufzuführen, das genau nach den Mitteln konzipiert war, die ihm an jenem abgelegenen Orte zur Verfügung standen, und aus eben diesem vertraut beschränkten Platz einen Wallfahrtsort für Leute zu machen, die von dem Zauber dieser Laienaufführung vernommen hatten. Ein Weihnachtsspiel, das in der Sprache der Landschaft, der Mundart des Zürcher Oberlands gesprochen und gesungen wurde. Das Orchester stellte die Feuerwehr von Zell im Tösstal, die Darsteller waren die Primar- und Sekundarschüler der Ortschaft. Berufsschauspieler oder -sänger gab es nicht, aber Burkhard's Musik und seine Texte, die von den Evangelien und Heiligengeschichten der Weihnachtslegende bezogen waren, waren der Phantasie und dem Können seiner Truppe angepasst und mit der Belebung der Phantasie der jungen Darsteller wuchs ihr Können in geradezu verblüffendem Masse. Das ist ein Vorgang, der hier nicht zum erstenmal in Gang gesetzt wurde, der aber in alten, besseren Zeiten des Theaters, als Laien die Passionsgeschichte spielten, junge Arbeiter ihre sozialen und kulturellen Probleme darstellten, schon stattfand, der aber neuerdings im Psychodrama eine Art von Auferstehung erlebt.

Burkhard hat diese Form weiterentwickelt und die Befassung mit diesen Themen hat ihn als Komponisten auf neue Wege geführt. Als Musiker entdeckte er Wege zu einer zeitgemässen, nicht minder ernsten, nicht minder fundamentalen Theologie. So gelangte er schliesslich zum Studium alter und ältester, bisher kaum entdeckter Liturgien der verschiedensten Konfessionen. Auf einer ausgedehnten Reise durch Israel und benachbarte Länder fand er ein neues Instrumentarium, notierte – mit seinem phänomenalen absoluten Gehör – alte Gesänge in unbekannten Tonalitäten, fand Rhythmen, die sich in der Liturgie bis heute erhalten haben, in ihrer Urform und gelangte schliesslich zu seinem Plan, mit einer Oper über die Geburt des Herrn eine Art von Antikrippenspiel zu verfassen und aufzuführen. So entstand das Werk *Ein Stern geht auf aus Jaakob*, in dem er einen Teil seiner Erfahrungen in eine neue Praxis umsetzte, doch leider eben nur einen Teil. Denn wenn es ihm auch gelang, durch seine dramaturgische Arbeit und mit dem neu-alten Instrumentarium die historische Situation in Judäa real erstehen zu lassen, dort wo die Legende zum Mysterium wird, entglitt ihm die Darstellung in die fromm-naive Form des alten Krippenspiels, verlor sie die Volkstümlichkeit, die ihm in den Zellerspielen so genial gelungen war. Was Wunder, dass sich die Stimmen derer gegen ihn wandten, die Altbekanntes, negativ Vertrautes zu hören und zu sehen vermeinten. In Wahrheit hat Burkhard mit dem *Stern aus Jaakob* («Jakob Stern» nannte man im Ensemble in Hamburg in gutmütigem Spott die Oper) nicht fehlgegriffen, aber er wurde der eigenen, organisch gewachsenen «kleinen Form» untreu. Und so wie ihm mit seinem *Casanova in der Schweiz* (1942) nicht, wie erhofft, ein neuer *Rosenkavalier* gelang, so wurde aus *Jaakobs Stern* kein modernes Mysterienspiel. Kein Grund zum Spott, aber ein Jammer um die grossartigen Ansätze.

Es gibt einige sehr starke, hochdramatische Momente in dem Stück. Es ist eine ausgesprochene Choroper. Die Besetzung in Hamburg war grossartig. Liebermann hat Burkhard seine allerersten Kräfte gegeben, denn die Sachen waren teilweise sehr anspruchsvoll. Der Text geht oft unmittelbar

Paul Burkhard, *Ein Stern geht auf aus Jaakob*
Schweizerische Erstaufführung 17. Februar 1973 Opernhaus Zürich



auf die historischen Grundlagen zurück. Burkhard hat vieles entdeckt und in die Handlung eingebaut, das für den nur durch die Bibel Gebildeten sehr neu und überraschend war. Es ist schwer zu erklären, aber irgendwie wurde das Werk (auch in Zürich, obwohl hier die Stimmung freundlicher war) nicht so verstanden, wie er es gemeint hatte.

Herr Lindtberg, Sie entlassen uns mit zwei wichtigen Aufgaben: es wäre Zeit, Paul Burkhard's Bühnenmusik und seine Oper «Ein Stern geht auf aus Jaakob» einmal gründlich zu studieren. Ich danke Ihnen herzlich für dieses Gespräch.

Bibliographie
(Auswahl)

Philipp Flury/
Peter Kaufmann,
O mein Papa...,
Paul Burkhard, Leben und
Werk; mit Beiträgen
von Archimandrit Irenäus
Tötzke und Günter Birkner
[Übersicht über
Paul Burkhard's Kom-
positionen], Zürich 1979

Hans Ehinger,
Paul Burkhard, in:
Die Musik in Geschichte
und Gegenwart, Bd.2,
Kassel usw. 1952, Sp.484

Peter Ross,
Paul Burkhard, in:
New Grove Dictionary
of Music and Musicians,
London 1980, Vol.3, 470