

# Des Kaisers knisternde Barbaren

Die „Hunnenrede“: Gibt es ein Tondokument?

Kaiser Wilhelm II. wusste, wie man den Mythos vom hässlichen Deutschen pflegt. Mit den zwei Sätzen: „Pardon wird nicht gegeben! Gefangene werden nicht gemacht!“ schuf er eine Parole der Barbarei, die in ihrer Attraktivität bis heute ungebrochen ist. „Take no prisoners“ fand Verwendung als Titel von Metal-Alben oder in Ego-Shootern, wurde als scherzhafte Wendung Teil des Büro-Slangs, ist in seiner ersten Bedeutung aber immer noch der Inbegriff von Kriegsverbrechen. Der Monarch war sich der Knallwirkung dieser Worte wohl durchaus bewusst, als er am 27. Juni 1900 in Bremerhaven das deutsche Expeditionskorps Richtung China verabschiedete, wo es als Teil der internationalen Kolonialtruppen den Boxeraufstand niederschlagen sollte. Denn als er an der Abendtafel die Zeitungen studierte, war er enttäuscht, dass der ihn begleitende Staatssekretär des Auswärtigen Amts, Bernhard von Bülow, den Redakteuren eine entschärfte Version der Rede hatte zukommen lassen. „Sie haben ja gerade das Schönste weggestrichen“, soll er laut von Bülows Erinnerungen gesagt haben. Allerdings hatte ein Redakteur der *Nordwestdeutschen Zeitung* die Rede vom Dach gegenüber mitstenografiert und war aus der staatlichen Zensur entgangen. Jedenfalls druckte das Blatt die vermeintliche Originalversion der Rede – und Wilhelm war laut von Bülow „entzückt“.

**„Pardon wird nicht gegeben! Gefangene werden nicht gemacht!“**

Trotzdem besteht seither eine gewisse Verlegenheit darüber, was der Kaiser nun tatsächlich gesagt habe in seiner berühmten „Hunnenrede“ – so genannt wegen eines weiteren Absatzes, in dem Wilhelm den 2000 deutschen Soldaten Attilas („Etzels“) Truppen als Vorbild an Gnadenslosigkeit empfahl, so dass „auf tausend Jahre hinaus kein Chinese mehr es wagt, einen Deutschen scheel anzusehen“. Hatte er tatsächlich öffentlich zum Bruch des Völker- und Kriegsrechts aufgefordert, oder, wie es die offiziell verbreitete Version nahelegt, vielmehr dem Gegner unterstellt, er könne kein Pardon und nehme keine Gefangenen? Die Umkehrung der Kernsätze, also die „offizielle“ Version der Rede, passte eher in die beschwichtigende Diplomatie der kaiserlichen Administration. Aber sicher kann man nicht sein, solange es keine historische Aufzeichnung der Rede vom Holzgerüst am Kai der Bremer Lloyd gab.

Deswegen schien es eine echte Sensation zu sein, als das bayrische Fernsehmagazin „Altbayern & Schwaben“ jetzt den Fund einer Wachswalze verkündete, auf der sich ein Tondokument der Rede befindet. Ein Dachbodenfund bei dem kürzlich verstorbenen Schleißheimer Buchhändler Heino Hanke hatte eine Kiste mit jenen Wachswalzen zu Tage befördert, die Anfang des 20. Jahrhunderts mit dem sogenannten Edison-Phonographen aufgezeichnet und abgespielt wurden. 1976 habe Hanke beim Kauf von zwei Truhen in Düsseldorf den Apparat und die Wachswalzensammlung mitgebracht, angehört und dann selbst wieder verstaubt. Neben Märchen und selbstbesprochenen Zeugnissen des Schneidermeisters, der seiner Tochter dieses Erbe vermacht hatte, befand sich in der

Sammlung auch eine gute erhaltene braune Rolle, deren Inhalt Hanke als die „Hunnenrede“ identifizierte.

War dies eine unbekanntes Aufzeichnung vom Tag in Bremerhaven, also ein unschätzbare Dokument, oder zumindest – wie es der BR-Beitrag nahelegt – eine spätere, vom Kaiser in einen Phonographen-Trichter gesprochene Version für die Nachwelt? Auch dies wäre noch von großem Interesse, denn Sprachaufnahmen von Kaiser Wilhelm II. auf Walzen gibt es wohl nur zwei. Im Jahr 1904 hatte er beide für eine Archiv historischer Stimmen der „Library of Congress“ in Washington mit einem Text von Ludwig Ganghofer besprochen, wie der Labortechniker und Experte für historische Stimmaufnahmen der Berliner Hochschule für Technik und Wirtschaft, Stephan Puille, belegen kann. Der Ton-Archäologe hält die Annahme, dass von der Schleißheimer Walze Kaisers Stimme herunterknistert, ebenso für nicht haltbar wie jener Fachmann für historische Aufnahmen, der die Digitalisierung der Wachsmatrix vorgenommen hat, der Allgäuer Ton-techniker Norman Bruderdorfer.

Duktus, Ton und Sprachmelodie hielten einem Vergleich nicht stand, argumentieren beide Experten. Außerdem, so Puille, hätten Phonographen-Aufnahme im Kaiserreich den Ruf von billigen Vergnügungen für Jahrmärkte gehabt, wo Musik, aber auch Reden abgespielt wurden, die professionelle Sprecher für kommerzielle Zwecke nachgesprochen hätten. Es gab zahlreiche kleine Firmen, die auf diese Weise Wachswalzen oft nur in Hunderter-Auflage produziert hätten, aber auch Apotheker und Hutmacher hätten dem Hobby gefrönt. Dass der Kaiser sich selbst mit einer Aufnahme seiner damals schon umstrittensten Rede aufs Kirmesniveau begeben hätte, sei vollkommen unrealistisch. Zumal diese Rollen nach kurzer Zeit im wahren Sinn des Wortes abgenudelt waren und weggeschmissen wurden, für die Nachwelt also nicht in Betracht kamen.

Michael Bauer, Autor des Fernsehbeitrags, widerspricht dieser Einschätzung: Eine Kaiserrede, hätte man, selbst, wenn sie von einem Sprecher stamme, um 1900 nicht ohne Einverständnis der Behörden kommerziell vertreiben können. Bis eine genauere schalltechnische Untersuchung belegen kann, ob der Kaiser sich nicht vielleicht doch für den Jahrmarkt produziert hatte, bleibe dies der einzig historisch relevante Denksatz. Hatte die kaiserliche Administration oder eine andere Reichsbehörde ein Interesse daran, die völkerrechtskompatible Zweitversion, die auf dieser Walze zu hören ist, unters Volk zu bringen? Gab es gar eine erste phonotechnische Propaganda-Offensive, den Einfluss von Wilhelms Hassrede – die von Bülow später als dessen „schlimmste“ und „schädlichste“ bezeichnete – zu korrigieren? Eine Offensive, von der nur deswegen nichts auf die Gegenwart gekommen ist, weil die Tonträger verschlissen sind?

Selbst wenn es so gewesen wäre: Auch die um den Hunnenabsatz befreite Hunnenrede konnte nicht verhindern, dass die deutschen Soldaten im Ausland fortan „The Huns“ hießen. Noch heute kennt die englische Umgangssprache zwei Bedeutungen für den Begriff „Hunne“: 1.) Barbar, 2.) Deutscher. Kaiser Wilhelm wäre entzückt. TILL BRIEGLER



Die Kunst expandiert – und zieht zu Biennale-Zeiten auch in die Parks von Shanghai.

FOTO: SHANGHAI BIENNALE

## Zwanzig Meter Readymade

Die Shanghai Biennale expandiert: Die neunte Ausgabe der etabliertesten Schau für Gegenwartskunst in China logiert in einem zum Museum umgebauten Kraftwerk. Doch die kuratorische Auswahl bleibt blass

VON GEORG IMDAHL

Mag das Wachstum selbst in China, wo es die Kommunistische Partei unlängst wieder als Losung propagiert hat, an seine Grenzen stoßen – die Shanghai Biennale steht in puncto Expansion voll im Plan. Von ihr wird man am wenigsten erwarten, dass sie die Inflation der Großausstellungen kritisch reflektiert oder gar deren Krise zum Thema erhebt: Shanghai folgt dem Prinzip der Ausdehnung, wofür die Biennale in Venedig und zuletzt auch die Documenta Beispiele liefern. Zur neunten Ausgabe ist die 1996 begründete Shanghai Biennale, die erste für Gegenwartskunst in China, aus dem Stadtzentrum in ein Kraftwerk am Huangpu River umgezogen. In dem neuen Museum auf dem Expo-Gelände soll eine Sammlung Gegenwartskunst seit 1980 heranzuwachsen, zuvor wird das Centre Pompidou dort gastieren. Zur Einweihung zapft die Biennale die Rhetorik von Reaktivierung, Ressource und Reform an, die der Phrasologie eines sozialistischen Parteitag wie auch dem globalen Biennale-Jargon in nichts nachsteht.

Shanghai's neue „Power Station of Art“ war eine bis auf wenige Mauern verfallene Ruine, bevor sie in der landesüblichen Geschwindigkeit – nämlich nahezu so schnell, wie die berühmten Schauspieler von Sichuan ihre Masken wechseln – komplett neu hochgezogen wurde. In den Dimensionen gleicht das Entree der Turbinenhalle der Londoner Tate Modern, nur

hat man das enorme Kapital Raum rustikal mit Rolltreppen durchkreuzt und mit Zwischenebenen in seiner Wirkung so neutralisiert, dass man sich in einer Messehalle wähnt. Wichtiger als die Präsentation von Kunst ist nach chinesischen Maßstäben offenbar die Lenkung der Menschenströme, zur Daseinsvorsorge im Haus zählt sogar eine Erste-Hilfe-Station für die rund 800 000 Besucher, die hier erwartet werden. Dabei haut einen diese Biennale wahrlich nicht um, nicht einmal der knapp zwanzig Meter hohe Flaschentrockner mit seinen „Tausend Händen des Guan Yin“, mit dem der in Paris lebende Huang Yongping das Ready-made mit dem Buddhismus zwangsliegt. Eigentlich kein Wunder angesichts eines west-östlichen Quartetts von Ausstellungsmachern: Der Künstler und Chefkurator Qiu Zhijie hat nicht nur Jens Hoffmann und Boris Milošević, sondern – in China durchaus nicht anrüchlich – auch den Hongkonger Galeristen Johnson Chang Tsong-zung ins Boot geholt.

Unbestrittener Publikumsrenner im Ost-West-Mix der Werke ist das Video „Der Lauf der Dinge“ von Fischli Weiss aus dem Jahr 1989. Doch begegnet man genauso Werken von Anthony McCall, Monika Sosnowska und Boris Mikhailov, von Sophie Calle, Beuys, Joseph Kosuth und den Tafeln Rudolf Steiners, ohne dass der Eindruck von Dringlichkeit der Auswahl entfällt. Mit den westlichen Gastkuratoren und ihren Vorschlägen werden Kompetenz und Know-how importiert, aber damit etwas anfangen kann diese Biennale nicht.

Nur selten kommen Ost und West ins Gespräch wie mit Thomas Hirschhorn's trashigem „Spinoza-Car“ (2009) oder der Installation aus Alltagsfundstücken, mit der Chen Wei an den Niedergang der einstigen „Salt City“ Zigong erinnert.

Mehrere Künstler wie auch Zhuang Hui + Dann Er schildern die Misere einst blühender, heute sich selbst überlassener Orte, wie dem nordchinesischen Yumen, das einst wegen seiner Ölvorkommen berühmt war. Im Stile der Tuschemalerei

**Die Werke jüngerer Chinesen sind oft kritisch, aber allgemein gehalten und folglich schmerzfrei**

zeichnet der in Amsterdam lebende ehemalige Stadel-Schüler Wang Taocheng den eher tristen – Alltag einer Durchschnittsfamilie in Shanghai. So sucht man in der Power Station wie in einem großen Wühltisch nach Trouvaillen. Hier und da wird man bei jüngeren chinesischen Künstlern fündig, die sich den gravierenden Veränderungen in ihrem Land widmen, kritisch, aber allgemein gehalten und folglich schmerzfrei – eine Teilnahme von Ai Weiwei wäre hier undenkbar. Mit Pyramiden aus China-Böllern greift der 1971 geborene Jiang Zhi einen Skandal von 2009 auf. Er erinnert an den Tod eines Feuerwehrmanns, der Opfer eines nicht genehmigten Feuerwerks wurde, das ausgerechnet das Staatsfernsehen CCTV in Auftrag gegeben hatte. Wie Hohn wirkt da eine Installation von Chico Mac-

Murtrie, die am Stand eines Sponsors für dessen Automobile wirbt.

Zu amorph fällt die Ansammlung von Einzelwerken aus, zu schwankend ist das Niveau, zu unklar die gesamte Ausrichtung, was auch für die eigentlich vielversprechende Idee von „Inter-City Pavilions“ gilt. Dreißig Städte von Amsterdam und Düsseldorf bis Mumbai, Palermo und Vancouver wurden eingeladen, sich auf eigene Kosten und mit eigenen Kuratoren in der Power Station und pittoresken Locations in der City zu präsentieren. Der Beitrag aus San Francisco gibt der 1969 gegründeten Avantgarde-Band „The Residents“ Raum, sehenswert ist auch das Berliner Architektenbüro raumlabor: In Gestalt eines Teehauses und einiger Wandillustrationen wird die denkwürdige Biografie des Architekten Richard Paulick erzählt, der 1933 nach Shanghai emigrierte und dort als Professor im Stadtplanungsamt arbeitete, bevor er 1949 in die DDR zurückkehrte, wo er als einer der führenden Architekten unter anderem am Entwurf der Stalin-Allee beteiligt war. Doch sind diese Beiträge Ausnahmen, in vielen Städte Pavillons dieses Basars stürzt die Qualität vollends ab. Und so spiegelt sich das Manko der Biennale in diesem Parcours, mit dem Shanghai im kleinen Maßstab Venedig kopiert: Auch er lässt kaum belastbare Auswahlkriterien erkennen.

9. Shanghai Biennale, bis 31. März 2013. Informationen unter [www.shanghaibiennale.org](http://www.shanghaibiennale.org)

## Die Heldinnen dürfen nicht sterben

Auf recht unterschiedliche Weise nähern sich Torsten Fischer und Christof Loy in den Opernhäusern von Wien den Opern „Iphigénie“ und „Alceste“ von Gluck

Quasi zum Frühstück schon die ersten Leichen: im Theater an der Wien gibt es zur Ouvertüre von Christoph Willibald Glucks „Iphigénie en Aulide“ Erschießungen. Das kann ja heiter werden. Dabei ist Agamemnon doch wieder mal der Gute, soweit das als König und Feldherr möglich ist. Aber: es müssen Opfer her. Mit finsterner Miene, sonnenbebrillt, gleitet Agamemnon im Rollstuhl daher. Wer so leiden muss, schenkt auch anderen nichts. Agamemnon will keine Menschen abstechen für die Götter, aber der Krieg muss geführt werden, und das Siegesglück von der Göttin Diana gibt es nicht umsonst. Das Teuerste ist gerade gut genug: Tochter Iphigénie soll es sein, die zusammen mit Mutter Klytämnestra nach Aulis gelockt wird, weil angeblich der tapferer Achill die Tochter freien will. Die Mutter ist ganz aus dem Häuschen und würde am liebsten selber Hand anlegen.

Doch so deutlich zeigt das Regisseur Torsten Fischer nicht. Musik und Text sagen es aber so deutlich, und die südafrikanische Mezzosopranistin Michelle Breedt singt und spielt das ebenso offen und emotional direkt, ohne in die Nähe des Vulgären zu geraten. Regie, Darstellungskunst und Musik gehen hierbei eine erstaunlich homogene und entsprechend wirkungsmächtige Liaison ein.

Im Programmheft schreibt Dirigent Georg Schmöhe ziemlich schlau über Musik und Form; im Graben dirigiert Alessandro De Marchi scheinbar ganz unakademisch, aber im Bewusstsein der historischen Wendepunkte in Glucks großer Reformoper. Glück hat hier nicht, wie man vordergründig meinen könnte, seine revolutionären Ideen auf Spiel gesetzt, indem er auf alte Formen zurückgriff, er hat im Gegenteil die erstarrte Barockmaschinerie bloßgestellt und wechselwirkend auch die Charaktere. Was damals in Paris ausgetragen wurde, ist heute kaum noch aus dieser Musik herauszuhören. Man warf Glück vor, die Natur nicht mehr verschönernd nachzuhilfen.

men, sondern sie zu verfälschen. In seinen Opern gäbe es sogar „Schreie des Schmerzes“. Daraus wiederum zog man später die These, Gluck ginge es nicht mehr um Schönheit, sondern um Wahrheit, aber natürlich ging es Gluck nicht um die nackte Wahrheit, sondern um eine Kunstmusik, die sich den dramatischen Gegebenheiten unterwirft. Folglich ließ Dirigent De Marchi den Wiener Symphonikern Spielraum, Klangschönheit zu entfalten, ohne sich am Reformgedanken zu versündigen. Das Ensemble ist sehr präsent, ohne aufdringlich zu sein. Profitieren konnte De Marchi dabei vom bestens vorbereiteten Arnold Schönberg-Chor – Gluck schreibt in dieser Oper die anmutigsten federnden Chöre – und von herausragenden Sängerdarstellern, allen voran Bo Skovhus als leidenschaftlich leidender Agamemnon mit großem Herzen und großer, warmer, runder, ungeheurer farbenreicher Stimme. Myrtó Papatasiu als Iphigénie dagegen neigt dazu, über das Ziel hinauszuschießen und zu sehr zu dröhnen, wo Gluck ihr die zarteste Verzweiflung auf den Leib komponiert hat, auch wenn ihr dann wieder wunderbar jugendlich-lyrische Szenen gelingen. Paul Groves aber als Achille schwächelt hörbar.

**Regie und Bühnenbild bringen die nötige Kühle in die emotional aufgeladene Handlung**

Eine starke Regie lenkt davon ab: Die großflächigen Projektionen halb nackter Krieger entfalten eine eigene sinnliche Zeichenhaftigkeit, die Bunkerästhetik der angedeuteten Sichtbetonmauern bringt die nötige Kühle in eine musikalisch-emotional aufgeladene Erzählhandlung. Am Ende herrscht große Verwirrung. Wird Iphigénie doch nicht geopfert, wird ihr das Heldentum verweigert? Man ist enttäuscht, aber dann saust der Dolch gottseidank doch noch hernieder, sonst wär's ein arger

Kitsch. Allerdings drängt sich eine andere dazwischen: Kriegsgöttin Diana leitet den blitzenden Stahl auf ihre Brust. Betrug, wohin man schaut. Denn dass der Krieg sich selbst ermorde – wer soll das nun glauben? Man könnte sich auch das ganze Ende schenken und dann aufhören, wenn das Volk nach dem Blutopfer ruft. Und zwar nicht schreiend grausam, sondern – viel grusamer – lieblich flehend. Immerhin vermeidet Regisseur Fischer ein glückliches Rokoko-Finale. Die Soldaten weichen im Gleichschritt zurück und fallen, einer nach dem anderen. Zum Abschiedschor dröhnt die große Totentrommel. Eine nicht nur am Ende überzeugende, beeindruckende Produktion.

So geschlossen und stringent zeigt sich die Produktion von Glucks „Alceste“ an der Wiener Staatsoper keineswegs, auch wenn hier von Beginn an versucht wird, eine durchgängige Handlung spannend zu erzählen. Etwas übermotiviert setzt Regis-

seur Christof Loy schon die Ouvertüre ins Bild, obwohl es noch gar nichts zu berichten gibt und das Bühnenbild bis zum Ende auf zwei schräge Wände beschränkt bleibt. Der König ist krank, nun gut, aber wie bebildert man die übrige Zeit, in der Dirigent Ivor Bolton das Freiburger Barockorchester auf theatralischste aufspielen lässt? Glück breitet hier doch sehr einprägsam das ganze Geschehen aus, ebenso lapidar wie ergreifend: Er transformiert die ganze Geschichte in ein Gefühlsdrama, bildet es mit Stimmungen. Was soll ein Regisseur hier noch beisteuern? Natürlich nichts, wenn er klug ist. Natürlich irgendwas, wenn er Fleiß und Geschicklichkeit vorweisen will. Also nennen ein paar Figuren von links nach rechts und von vorne nach hinten, bis sie endlich vom ebenso abrupt wie mächtig einsetzenden Chor abgelöst werden, dessen Protagonisten sich angesichts der drohenden Katastrophe des Königstodes nun in kleine alberne Händel verstri-



„Iphigénie“ im Theater an der Wien mit A. F. Srna und Bo Skovhus

FOTO: ARMIN BARDEL

cken müssen. Das kommt sehr aktionistisch über die Rampe – und ist auch nicht so ganz nachvollziehbar. Überall sonst auf der Welt rücken die Menschen zusammen, wenn Gefahr droht, auf der Wiener Opernbühne aber fangen sie an, zu streiten.

Einiges scheint nicht so ganz rund zu laufen in dieser Produktion. Aus dem trauernden Volk ist eine Schar geistesschlatter Kindsköpfe geworden: die Männer in kurzen Hosen, die Frauen in biedermeierlichen Hängekleidern, wie sie sonst nur kleine Mädchen der oberen Mittelschicht tragen. Die Idee, das vom Oberpriester (unheimlich: Clemens Unterreiner) in Angst und Schrecken versetzte Volk als Kindergartentruppe darzustellen, verfährt nur kurz. Denn Kindergefühle eignen sich nicht für einen emotionalen Gegenpart, für einen dramatisch fundierten Widerstand gegen das vermeintlich unabwendbare Schicksal. Der Kern der Geschichte ist ja auch anders. Alceste, die Königsgattin, will sich für ihren sterbenden Mann opfern; das Priesterorakel bot diese Option. König Admète gesunden und ist natürlich verzweifelt und geradezu wütend über die Opferbereitschaft der Gattin. Joseph Kaiser als König wirkt auch stimmlich ziemlich hin- und hergerissen. Ist er eifersüchtig? Stiehlt sie ihm die Helden-Show? Die französische Sopranistin Veronique Gens hätte das Zeug dazu: Im Hochdramatischen ist sie allemal überzeugender als in den wunderbar lyrischen Partien, in denen Glück musikalisch immer wieder erschütternd zum Grund der Gefühlsströme vorstößt. Insofern ist sie – wie auch Kaiser mit seinem deftigen Vibrato – vielleicht doch eine Fehlbesetzung, zumal ihre eher konventionell ausgerichtet Opernsopran so gar nichts zu tun hat mit dem Originalklang, der im Graben produziert wird.

Aber dieses Unterfangen läuft hier sowieso als Parallelwelt. Auf der Bühne kommt nun wieder der Chor ins Spiel, der ganz überzeugend singt, dabei aber viel

schauspielern und hüpfend bewältigen muss – um halt noch kindlicher zu wirken. Ein bereits angegrauter Chorist von stattlicher Größe muss dann auch noch den verliebten Teenie spielen. Man kann kaum hineinsehen. Erwachsene Menschen in Kinderkleidung wirken plötzlich obszön oder wenigstens unzurechnungsfähig. Endlich hüpfen der Chor von dannen, und auch das Orchester beruhigt sich wieder, trifft die Klangfarben genauer, die hier ja auch immer Gefühlsfelder abdecken.

ANZEIGE

*Chad Harbach*  
**DIE KUNST DES FELDSPIELS**  
*Roman*

»Vertrauen Sie mir, ich weiß, was ich tue, und lesen Sie «  
**»Die Kunst des Feldspiels.«**

DENIS SCHECK  
IN »DRUCKFRISCH«  
DUMONT

Beste Szene: am Ende öffnet sich die große weiße Schiebetür, dahinter tiefes Halbdunkel, der Chor hängt verstreut im Gebälk. Große Erleichterung. Auf den Mond konnte man ihn nicht schießen, aber immerhin auf den Dachboden. Er singt noch, aber er springt nicht mehr. Das Hüpfburgtheater an der Wiener Staatsoper nimmt ein gnädiges Ende. HELMUT MAURÓ

svra06

SZ20121116S116001