

Der Kaiser von Atlantis

Eine Oper von Viktor Ullmann und Petr Kien – vorgestellt von Jean-Jacques van Vlasselaer, ins Deutsche übersetzt von Walther Lichem

Erste Betrachtungen

1. Prolog

Der Lautsprecher stellt die Personen der Handlung vor: Kaiser Overall, den Trommler, sich selbst (den man zwar nicht sieht, aber hört), den Tod (ein abgedankter Soldat), einen Soldaten und ein Mädchen sowie Harlekin (das Leben, das Lachen, das über Sich-selbst-Lachen)

Wir sind *In einer Welt, die es verlernt hat, sich des Lebens zu freuen.*

2. Erster Aufzug

Harlekin singt ein ironisches und trauriges Lied über eine Welt, die ihre Jugend verloren hat. Der Tod macht sich freundlich über ihn lustig, schließlich werden in einem Duett mit Harlekin Überlegungen über die Vergänglichkeit der Zeit angestellt. In seiner folgenden Arie erinnert sich der Tod mit Wehmut seines vergangenen Ruhmes, als er die Ehre der Soldaten war und bevor er zu schwach wurde, um mit dem technologischen Krieg des Kaisers Schritt zu halten. Der Tod reagiert darauf, indem er seinen Machtanspruch aufgibt und seine Funktionen zurücklegt.

3. Zweiter Aufzug

Der Kaiser, allein in seinem Palast, regiert alles durch den Trommler und den Lautsprecher. Er erfährt von der Verwüstung einer großen Stadt. Die Einwohner sind getötet worden, und man hat sie in zehntausend K Phosphor verwandelt. Eine zweite, noch merkwürdigere Nachricht erreicht ihn: Einem Hingerichteten sei es nicht gelungen zu sterben. Dem Kaiser wird die Aufkündigung der Zusammenarbeit durch den Tod bewußt.

Schließlich kündigt sich eine merkwürdige Epidemie an. Tausende Soldaten kämpfen gegen das Leben, um zu sterben. Wie jeder Diktator versucht er, diese Entwicklung zu seinen Gunsten zu nutzen, und verspricht seinen Soldaten ein geheimes Hilfsmittel, um das ewige Leben zu erlangen.

Am 12. Juni 1993 hatte die Oper *Der Kaiser von Atlantis oder die Todverweigerung* von Viktor Ullmann nach einem Libretto von Petr Kien in einer Aufführung von ARBOS im Felsentheater des Klagenfurter Bergbaumuseums ihre Premiere. Von da an brachte ARBOS die Oper in Europa – Hallein, Prag, Dresden, Theresienstadt – und in diesem Herbst – als einziger österreichischer Teilnehmer – bei einem Festival in Montreal zur Aufführung. In Kanada war Kärntens Kulturreferent Dr. Michael Ausserwinkler zu Gast, am Zustandekommen des Gastspiels war auch Österreichs Botschafter in Ottawa, Dr. Walther Lichem, ein Kärntner, maßgeblich beteiligt. Und in Kanada lebt auch ein bedeutender Ullmann-Forscher, der Musikkritiker und Linguistik-Universitätsprofessor Jean-Jacques van Vlasselaer. Ihm verdanken wir diesen *Brücke*-Beitrag über Viktor Ullmann und Petr Kien, die Opernkomposition aus dem KZ Theresienstadt und eine Beschreibung der Oper *Der Kaiser von Atlantis*.

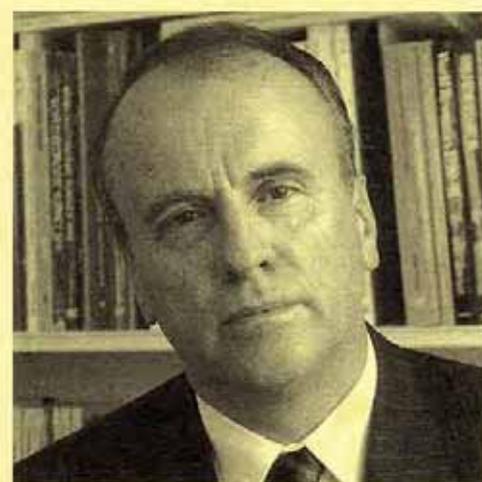
4. Dritter Aufzug

Ein Soldat und eine feindliche Soldatin treffen sich auf dem Schlachtfeld. Der Soldat erinnert sich an eine Begegnung mit einem ebenso lebenswerten Geschöpf, allerdings in einer weit zurückliegenden Vergangenheit.

Im Gegensatz zum Trommler, der sie zum Krieg aufruft, in dem er ihnen die Unsterblichkeit verspricht, wird Liebe zwischen diesen beiden menschlichen Wesen entfacht, aber auch zwischen ihnen und der Welt, die sich neuerlich vor ihnen auftut: *Schau, die Wolken*



Jean-Jacques van Vlasselaer wurde 1942 in Glasgow in Schottland geboren, wuchs in Belgien und Frankreich auf und studierte in Belgien und Kanada. J.-J. van Vlasselaer ist Professor für französische Linguistik an der Carleton-Universität in Ottawa und gleichzeitig Musikkritiker für *Le Droit* in Kanada; er ist Vizepräsident der International Music Press Association und hat eine Reihe von Schriften publiziert und Vorlesungen gehalten sowohl über Sprachwissenschaften und Didaktik als auch über Musik und Kulturtransfers.



Walther Lichem, 1940 in Villach geboren, wuchs in Klagenfurt auf, studierte in Graz Jus und Archäologie, in North Carolina und nach dem Dr. jur. am Institut für Höhere Studien in Wien. Seine diplomatische Karriere begann 1966 bei der UNO, von 1976 bis 1980 war er österreichischer Generalkonsul in Ljubljana, von 1980 bis 1984 Gesandter in Chile, wirkte dann im Außenministerium, beim Europarat und ist seit 1993 Botschafter Österreichs in Ottawa. Dr. Lichem spricht sechs Fremdsprachen, ist verheiratet und hat vier Kinder.

sind vergangen...und es wird der Tod zum Dichter, wenn er sich mit Liebe eint. Danach gleicht nichts mehr dem Dagewesenen.

5. Vierter Aufzug

Der Lautsprecher verkündet eine Revolte. Die Rebellen greifen ein Krankenhaus für Tot-Lebendige an. Harlekin ruft dem Kaiser seine Kindheit in Erinnerung. Der Trommler spricht von seiner Allgegenwart; Harlekin antwortet darauf mit einem tragischen Wiegenlied. In der Zwischenzeit dauert die Revolte an. Der Kaiser erhält eine Proklamation, die von Haß befreit, und verspricht, mit bloßen Händen die eisernen Verschanzungen des Teufels aufzureißen. Der Kaiser berechnet, was er an Waffen besitzt, und zweifelt in einem Augenblick geistiger Umnachtung an seiner Menschlichkeit. Harlekin und der Trommler geben diesen Gesang wieder, bis Overall den Spiegel entdeckt. Der Tod, die Antwort auf alles, kehrt zurück und stellt sich der Menschheit zur Verfügung. Allerdings unter der Bedingung, daß der Kaiser als erster durch den Spiegel gehen müsse. Overall zögert. Warum soll er diesen Vorschlag annehmen, wo er seinem Ziel doch so nahe ist? Er meint, daß die Menschheit sein Opfer nicht verdiene. In seinem doppelten Abschied unterwirft er sich dem Tod, einerseits versöhnt mit der Welt, andererseits in der Erwartung, sich zu rächen. Das abschließende Quartett (Chor) nennt den Tod den besonderen Gast in unserem Herzen und endet mit dem obersten Gebot: *Du sollst den großen Namen Tod nicht eitel beschwören.*

Der Kaiser von Atlantis

Eine Fortsetzung (Die Entstehungsgeschichte)

Ullmann, der am 8. September 1942 nach Theresienstadt deportiert wurde, dürfte im Sommer 1943 mit der Arbeit am *Kaiser von Atlantis* begonnen haben. Er beendet den Prolog und die Arie des Harlekin am 6. September, den ersten Aufzug am 22. September, der Rohentwurf der Oper ist am 18. November fertig. Bis zum 13. Jänner 1944 bleiben noch die letzten Arien des Todes und des Kaisers, ein Teil des Finales und kleinere Duets; eine Überarbeitung des ersten und zweiten Aufzuges erfolgt bis Ende Februar



Herbert Gantschacher, Regisseur, Produzent und künstlerischer Leiter von ARBOS – Gesellschaft für Musik und Theater.

1944. Der Ausschuß für Freizeitgestaltung beschließt in seiner Sitzung vom März 1944, daß *Der Kaiser von Atlantis* (übrigens ebenso wie *La Serva Padrona*) inszeniert wird, um die viel zu komplizierte Produktion der *Verkauften Braut*, die zuvor schon einmal konzertant aufgeführt worden war, zu ersetzen. Die Proben dürften ab April 1944 stattgefunden haben und brachten zahlreiche Änderungen mit sich. Ein letztes maschineschriebenes Libretto, datiert Mai 1944, blieb erhalten. Es fanden zahlreiche Gesangsproben sowie zumindest zwei Proben mit Orchester (wahrscheinlich die *Generalprobe*) statt, bis daß die Produktion und allfällige Aufführungen des Werkes selbst von den SS-Verantwortlichen im August oder Anfang September 1944, knapp vor den Todesdeportationen in das Vernichtungslager Auschwitz im September und Oktober desselben Jahres, verboten wurden.

Ullmann und Kien haben den *Kaiser von Atlantis* als ein knappes und gerafftes elliptisches Werk, kurz, wie ihre abgesägten Leben empfunden. Das Werk ist deshalb nicht weniger kraftvoll, ganz im Gegenteil, mit einem Text, schneidend wie ein Aufschrei, und einer Partitur, mächtig wie der Gesang der Seele, wird diese Wirklichkeit in einer Weise, die im Wahrhaftigen fest verankert ist, bewegt.

Text und Musik, fest miteinander verwoben, tragen diese Tragödie des Wahren durch die Parabel des Kaisers und des Todes über das Zeitliche hinaus auf die Ebene des universellen Mythos.

Sicherlich, das Werk ist im Schrecken des Konzentrationslagers von Theresienstadt entstanden. Der Kaiser ist Hitler, der Lautsprecher und der Trommler können wohl als Göbbels und Göring verstanden werden. Und es ist wohl so, daß, als Overall seine *Proklamation im Jahre 15 unserer gegenreichen Regierung* unterzeichnet, es sich genau um jenen Zeitpunkt zwischen der Erscheinung von *Mein Kampf* im Jahre 1924 und dem Beginn des Zweiten Weltkrieges (1939) handelt. Es ist wohl so, daß Harlekin und das Leben nur noch Erinnerungen sind. Blässer als die vergilbten Fotografien jener Menschen, die nicht mehr lächeln können; jener Menschen, die nicht mehr zwischen den vergangenen Jahren und Tagen unterscheiden können. Es handelt sich um eine fürchterliche Momentaufnahme der Zeit und der gestohlenen Erinnerung. Es ist wohl so, daß Harlekin der *Jedermann* der Lager ist.

Mittlerweile führen Kien und Ullmann, beide am Höhepunkt ihrer schöpferischen Kraft, den Zuhörer bis zu den letzten Fragen, jener der Erinnerung und des Fortdauerns, der Liebe und des Todes sowie der des menschlichen Schicksals. All dies gelingt dank der einzigen Mittel, die die existentiellen Beschränkungen durchbrechen können: die poetische und vor allem die musikalische Transzendenz. All dies ist möglich *dank des Sieges der Form über die Materie*, wie Ullmann in seinem intellektuellen Testament aus Theresienstadt *Goethe und das Ghetto* schreibt.

Für Ullmann, belesen, intellektuell und selbst Schriftsteller, ist der *Kaiser von Atlantis* die Erfüllung seines inneren Weges. Er hat seit 1925 an der *Symphonischen Phantasie* komponiert, in deren drittem Satz für Tenor und Orchester er einen Text von Felix Braun *Der Abschied des Tantalos* präsentiert. Vor allem gibt er in der zwei Jahre nach der Machtergreifung Hitlers komponierten Oper *Der Sturz des Antichristen* dem Künstler und nicht dem Reichsverweser recht, schafft somit das Modell für den *Kaiser* und setzt sich zum ersten Mal mit dem Nationalsozialismus auseinander. Seit seinem Eintreffen in Theresienstadt und in den zehn Monaten bevor er den *Kaiser* fertig komponiert, enthalten seine Kompositionen Klangfärbungen voller Vorahnungen, bewegt sich Ull-

mann im *Schmitterlied* (Text von Conrad Ferdinand Meyer), im *Herbstlied* (Text von Georg Trakl) oder auch im *Müden Soldaten* (*Ich bin müde vom vielen Töten*) in Richtung *Kaiser*. In seiner Sonate für Klavier Nr. 5, die er im August 1943 beendet, um am Prolog der Oper zu arbeiten, nennt er auch das einleitende Menuett *Totentanz*, weit entfernt von der Unterhaltung, die ihm normalerweise in einem klassischen Werk zukommt.

Der *Kaiser* trägt den *Jedermann* in sich und erinnert an die mittelalterlichen Totentänze mit gleichen oder ähnlichen Personifizierungen: Tod, Kaiser, junges Mädchen und die, leicht transformiert, von Ullmann erfundenen: Der Ansager wird zum Trommler, der Ritter wird zum Soldaten, der Verrückte findet sich im Harlekin wieder. Ullmann fügt diesen nur den Lautsprecher hinzu, eine Figur des sich abzeichnenden technologischen Zeitalters.

Aber Ullmann und Kien drehen die fundamentale Beziehung um: Anstelle die Menschen unter seine Herrschaft zu drängen und sie mit der Tatsache ihrer Sterblichkeit zu konfrontieren, verweigert der Tod seinen Dienst und errichtet so eine von Epidemien und Morden gebrandmarkte Unsterblichkeit. Das ist es, was sie sagen, und zwar dahingehend, daß der Tod eben nicht die Geißel ist, sondern der Befreier vom Leiden und vom Morden. Der Tod, der Retter der Menschheit – und Ullmann führt zum Schluß einen alternativen Text ein, den er dem *Tantalos* des Felix Braun entnommen hat, einen *optimistischen* Text, der sich von dem pessimistischen des Librettisten Petr Kien unterscheidet. Für Ullmann ist der Tod der Verwandler unseres Schicksals.

Die Weigerung des Todes ist ein Thema, das Ullmann im expressionistischen Drama *Gas* von Georg Kaiser lesen konnte oder im Werk *Die weiße Krankheit* (1937) des tschechischen antifaschistischen Autors Karel Capek. Es ist nicht nur dieser Widerruf, der dem *Kaiser von Atlantis* in der Kultur einer Epoche einen Platz gibt. Sein Bereich geht weit darüber hinaus in die Philosophie, Religion, selbst in die orientalische Kultur.

Ullmann, der eine tiefgreifende philosophische Bildung besitzt, nimmt von *Thimeon* und von *Critias* Platons das Konzept von Atlantis, das er zwar nur beschreibt, dessen Entartung er aber



Komponist Viktor Ullmann

auch aufzeigt. Er stützt sich im übrigen auf den griechischen Philosophen in einem feurigen und mutigen Artikel, den er 1937 nach dem Tod Präsident Thomas Masaryks, jenes tschechischen Staatsmannes, der sich der Machtergreifung Hitlers entgegengestellt hat, schreibt. Dieser Artikel Ullmanns trägt den Titel *Musik und Staat*. Ullmann vertritt darin – Plato folgend – die Auffassung, daß der Verfall der Musik den Verfall des Staates auslöst und aufzeigt.

Vom *Leviathan* des Thomas Hobbes (1651), der den *Krieg aller gegen alle* als Naturzustand des Menschen beschreibt, läßt er sich in einem Text für die sechste Arie des Trommlers inspirieren: *Haben in unserer unfehlbaren, alles durchdringenden Weisheit beschlossen, überall auf unserem Gebiet den Krieg aller gegen alle zu verkünden*.

Im ersten Aufzug, wo der Tod mit seinem Säbel ein Bild in den Sand zeichnet, finden wir das Evangelium nach Johannes, der Jesus mit seinem Finger in die Erde schreiben läßt, während ihm eine Ehebrecherin vorgeführt wird. In den Sand schreiben ist das



Textautor Petr Kien

Zeichen dafür, nicht über die Fehler der anderen zu urteilen.

Wird nicht am Ende des zweiten Aufzuges vom Kaiser ein Zitat aus dem Brief an die Korinther des Paulus eingeschoben: *Tod, wo ist Dein Stachel, Hölle, wo ist Dein Sieg?* Und ist nicht das teils anwesende, teils abwesende Trio, bestehend aus Overall, Lautsprecher und Trommler, das Bild einer pervertierten Dreieinigkeit? Ullmann, als überzeugter Anthroposoph, reflektierte sein Judentum durch einen utopischen Christianismus. Sprungbrett für sein geistiges Überleben, Eröffnung des Mysteriums der menschlichen Passion.

Schließlich gestaltet der in den lyrischen und dramatischen Traditionen des Orients bestens bewanderte Ullmann den *Kaiser von Atlantis* in einer dem No-Theater ähnlichen Struktur. Im wesentlichen gibt es zwei Gegenspieler (hier: der Tod und der Kaiser), die in den Rahmen des Überganges von der gegenwärtigen in die jenseitige Welt gestellt werden. Die Dauer ist auch kurz, in zwei Taneinlagen gegliedert, und Schlüsselstellen sind durch den Einsatz gewisser Musikinstrumente gekennzeichnet. Schließlich ruft er mittels Zitaten der *Alten* auf (bei Ullmann, wie wir ihn gesehen haben, sind dies literarische, biblische, philosophische und musikalische Zitate).

In seiner Absage an die Diktatur des Menschen über den Mitmenschen wollte Ullmann durchaus universell gültig sein und hat seinen Glaubensgrundsatz niemals verlassen, nämlich jenen optimistischen, von der Verwandlung des Seins, jenen des Sieges der Welt des Geistes, eines Geistes, dem er die Ewigkeit zuordnet, das heißt der Erinnerung und ihrer Allgegenwärtigkeit.

Der Kaiser von Atlantis

Musikalische Betrachtungen

Viktor Ullmann vereint alle Themen des *Kaisers von Atlantis* im Prolog und kreiert daraus eine echte Ouvertüre. Eine bedeutende Fundgrube für ein vorgewarntes Publikum, wie jenes in Theresienstadt. Er weist den Rollen, die das Leben darstellen (Harlekin, Soldat, junge Soldatin) Terzen zu, dem Tod die Quartan und dem Kaiser die Tritonen (vermehrte Quartan). Diese Identifizierung erlaubt ein über den

Text hinausgehendes vielfaches Verständnis. Als beispielsweise der Trommler die Proklamation des Kaisers verliest, kann man im Hintergrund die das Schicksal des Diktators besiegelnden Quartetten hören. Als am Ende des ersten Aufzuges der vom Töten müde Tod seinen Säbel bricht, um durch diese Geste seiner Macht zu entsagen, verkündet uns die Musik durch Doppelquartetten das Gegenteil. Ullmann geht noch weiter. Wenn man die umfassende tonale Struktur der Oper analysiert, entdeckt man in dem Werk bis zur Zäsur (Arie des Kaisers: *Hölle, wo ist Dein Sieg?*), daß die Intervalle in *Tritonen* gehalten sind (durch die der Kaiser die Oberhand gewinnt), im zweiten Teil jedoch sind es Quartetten (das heißt, daß der Tod dominiert). Insgesamt gibt es wahrhaftes Spiel mit melodischen, chromatischen Hinweisen. Ullmann setzt zahlreiche Zeichen, Orte des Erinnerens und des musikalischen Nachdenkens. Das erste Leitmotiv, das sowohl dem Kaiser wie auch dem Lautsprecher (Trompetenfanzare) dient, stammt aus einem außerordentlich bedeutsamen Werk der Zwischenkriegszeit, nämlich aus *Asrael*, einer Symphonie von Josef

Suk, die eines der nationalen Symbole der ersten tschechischen Republik (1918–1938) war und bei Staatsbeerdigungen gespielt wurde. *Asrael*, dem Todesengel, eine Art biblischer Walküre, weist Ullmann einen umgekehrten Wert zu.

Mit dem zweiten Motiv des Kaisers kehrt Ullmann zum Reichsverweser (Regenten) seiner Oper *Der Sturz des Antichristen* zurück, die, 1935 komponiert, der visionäre Prolog des Kaisers von Atlantis gewesen sein dürfte. Dieses Selbstzitat manifestiert die Kontinuität seines künstlerischen Schaffens, welches, auf humanistischer Spiritualität beruhend, sich logischerweise jeder Diktatur widersetzen muß.

In der Arie des Harlekin (zweite Szene) *Die ganze Welt ist kunterbunt* kommt eine Melodie vor, die kaum verändert dem *Lied von der Erde* von Gustav Mahler, dem Ullmanns völlige Bewunderung gilt, entnommen ist. Etwas später, im Duett Harlekin – Tod (vierter Aufzug), kommt äußerst verfeinert ein Motiv aus dem Requiem Antonin Dvořáks vor – Sinnbild des tschechischen Nationalismus. Das darauffolgende äußerst riskante Zitat, notwendigerweise chromatisch trans-

formiert, führt seinen Ursprung auf die kroatische Volksmusik zurück. Es ist von Josef Haydn entliehen, und zwar dem langsamen Satz seines Quartetts in D-Dur, op. 76 Nr. 3, nachdem es die Kaiserhymne der österreichisch-ungarischen Monarchie gewesen war (*Gott erhalte!*) und in der Nationalhymne *Deutschland über alles* teilweise von den Nazis übernommen wurde. (Übrigens, das *Über alles* und *Overall* läßt keinen Zweifel mehr über den Ursprung des Namens des Kaisers und der so verarbeiteten Melodie aufkommen.)

Und dieses Zitat kommt genau dann vor, als der Trommler im Namen des Kaisers den *Krieg aller gegen alle* verkündet (sechster Aufzug).

Betrachten wir nochmals (14. Szene) das *Schlaf'*, *Kindlein, schlaf'*, von Harlekin – eine Variation des deutschen Wiegenliedes *Schlaf'*, *Kindchen, schlaf'* – oder wiederum die Abschiedsarie des Kaisers (17. Aufzug) mit dem letzten Satz der Phantastischen Symphonie von Ullmann (1925) oder über eine Arie der Kantate von Johann Sebastian Bach, wo er *Es ist genug!* in Erinnerung ruft, das im Oratorium *Elijah* von Mendelssohn

Goethe und Ghetto

Von Viktor Ullmann

Bedeutende Vorbilder prägen den folgenden Generationen ihren *Habitus*, ihren Lebensduktus auf. So scheint es mir, daß die Haltung des gebildeten Europäers seit 150 Jahren von Goethe bestimmt wird in allem, was Sprache, Weltanschauung, Verhältnis des Menschen zum Leben und zur Kunst, zu Arbeit und Genuß ist. Ein Symptom dafür ist, daß sich jeder gerne auf Goethe beruft, sei die dialektische Ideologie noch so verschieden. (Der zweite große Einfluß, gewissermaßen die Antithese, die Gegenströmung, kommt von Darwin und Nietzsche.)

So schien mir Goethes *Maxime: Lebe im Augenblick, lebe in der Ewigkeit* immer den rätselhaften Sinn der Kunst ganz zu enthüllen. Malerei entreißt, wie im Stilleben das Ephemere, vergängliche Dinge oder die rasch welkende Blume, so auch Landschaft, Menschenantlitz und Gestalt oder den bedeutenden geschichtlichen Augenblick der Vergänglichkeit, Musik voll-

zieht dasselbe für alles Seelische, für die Gefühle und Leidenschaften des Menschen, für die *Libido* im weitesten Sinne, für Eros und Thanatos. Von hier aus wird die *Form*, wie sie Goethe und Schiller verstehen, zur Überwinderin des *Stoffes*.

Theresienstadt war und ist für mich Schule der Form. Früher, wo man Wucht und Last des stofflichen Lebens nicht fühlte, weil der Komfort, diese Magie der Zivilisation, sie verdrängte, war es leicht, die schöne Form zu schaffen. Hier, wo man auch im täglichen Leben den Stoff durch die Form zu überwinden hat, wo alles Musische in vollem Gegensatz zur Umwelt steht: Hier ist die wahre Meisterschule, wenn man mit Schiller das Geheimnis des Kunstwerks darin sieht: den Stoff durch die Form zu vertilgen – was ja vermutlich die Mission des Menschen überhaupt ist, nicht nur des ästhetischen, sondern auch des ethischen Menschen.

Ich habe in Theresienstadt ziemlich viel neue Musik geschrieben, meist um den Bedürfnissen und Wünschen von Dirigenten, Regisseuren, Pianisten, Sängern und damit den Bedürfnissen der Freizeitgestaltung des Ghettos zu genügen. Sie aufzuzählen scheint mir ebenso müßig wie etwa zu betonen, daß man in Theresienstadt nicht Klavier spielen konnte, solange es keine Instrumente gab. Auch der empfindliche Mangel an Notenpapier dürfte für kommende Geschlechter uninteressant sein. Zu betonen ist nur, daß ich in meiner musikalischen Arbeit durch Theresienstadt gefördert und nicht etwa gehemmt worden bin, daß wir keineswegs bloß klagend an Babylons Flüssen saßen und daß unser Kulturwille unserem Lebenswillen adäquat war, und ich bin überzeugt davon, daß alle, die bestrebt waren, in Leben und Kunst die Form dem widerstrebenden Stoffe abzurufen, mir recht geben werden.

wiederaufgenommen wird und dessen klare Aussage ähnlich den *Vier ersten Liedern* von Brahms und dem *Adieu im Lied von der Erde* von Mahler ist. Schließlich faßt das Finale den berühmten Lutherischen Choral *Eine feste Burg ist unser Gott* zusammen, wodurch Ullmann seine erweiterte Geistigkeit in Erinnerung ruft, aber auch noch verfeinert zwei jüdische Komponisten ehrt, die dieses Thema in ihren Werken verwendet haben: Meyerbeer in der Oper *Die Hugenotten* und Mendelssohn in seiner fünften Symphonie *Die Reformation*.

Um alles, was er zu sagen hat, auszudrücken, schöpft Ullmann aus zahlreichen Quellen, bedient sich des Gesanges – Solo, Duett, Trio, trockenen Rezitativ, der Komposition –, benutzt Polyphonie, traditionelle Formen sowie avantgardistische Formen bis zum Jazz, zum Shimmy und zum Foxtrott. All das in einer perfekten Einheit der Tonführung, mit einem Elan, der das Werk von der Fanfare des Asrael bis zum lutherischen Choral führt, bis ins Innerste des Dramas, eine Verbindung von mittelalterlicher Allegorie und politischem Kabarett. All das ohne die geringste Spur von Pathos, ohne auch nur eine Note zuviel, ohne – auch nur den geringsten – psychologischen Umweg: eine Musik der Seele, klar wie der Mut und das Mitgefühl, gebaut auf der Erinnerung an eine Zivilisation und Schöpferin möglicher Zukunften.

Viktor Ullmann

Viktor Ullmann erblickte am 1. Jänner 1898 in der Berggasse 18 im Altstadtviertel von Teschen, einer damaligen Garnisonsstadt der österreichisch-ungarischen Monarchie, heute an der tschechisch-polnischen Grenze gelegen (Tessin, Czeszyn), das Licht der Welt.

Sein Vater Maximilian, ein österreichischer Offizier, Hauptmann, später Oberst mit den Aufgaben eines Generals, wird am Ende des Ersten Weltkrieges in den Adelsstand erhoben und Baron *von Tannfels* genannt. Seine Mutter, Malvine, ist die Tochter eines berühmten Wiener Juristen, stammt aus einem höchst kultivierten Milieu und besitzt eine stark ausgeprägte Persönlichkeit.

Im Jahre 1909, nach Abschluß der Volksschule in Teschen, begibt sich Viktor mit seiner Mutter nach Wien, um dort das *Rasumowsky-Gymnasium*



Viktor Ullmann, gezeichnet von Petr Kien

zu besuchen. Ullmann ist musikalisch begabt. Er erhält von Josef Polnauer, einem Schüler der ersten Generation Arnold Schönbergs, Klavierunterricht und dirigiert sein erstes Konzert (Mozart, Schubert, Johann Strauß) im Alter von 17 Jahren. Am 4. Mai 1916 besteht er die Matura, und einen Monat später wird er als Freiwilliger in die Artillerie der k. k. Armee aufgenommen. Die Kriegsjahre 1917 und 1918 verbringt er an der italienischen Front, wird zum Leutnant der Reserve befördert und mit einer Tapferkeitsmedaille für seinen unerschrockenen, mutigen und beispielhaften Einsatz ausgezeichnet. Gleichzeitig ist er aber von der Sinnlosigkeit des Krieges überzeugt. Im Herbst 1918 und im Frühjahr 1919 belegt er (wohl unter einem gewissen väterlichen Druck) Vorlesungen an der Juridischen Fakultät der Universität Wien, aber auch zwei der berühmten Kompositionsseminare von Schönberg.

Im Mai 1919 heiratet er Hals über Kopf, verläßt Wien und läßt sich in Prag nieder, um sich ganz der Musik zu widmen. 1920 wird er Chorleiter und Repetitor am Neuen Deutschen Theater (heute die Prager Staatsoper) und wird 1921 zum Kapellmeister ernannt, eine Stelle, die er bis zum Ende der Opernsaison 1927 innehat. Dort verbindet ihn sowohl eine enge Zusammenarbeit mit *Alexander von Zemlinsky*, dem Komponisten und musikalischen Direktor der Oper, für den er unter anderem die *Gurrelieder* (Juni 1921) bearbeitet, als auch mit dem Pianisten und Pädagogen Heinrich Jalowetz aus dem Kreis Schönbergs.

Von 1919 bis 1925 arbeitet Ullmann an einem Dutzend Kompositionen, darunter vor allem eine Symphonische

Phantasie und Musik für den *Kreidekreis*, und an seiner ersten Version der *Variationen und Fuge über ein Thema von Schönberg*, die von Publikum und Kritik begeistert aufgenommen wird.

1927 wird der junge Musiker zum Musikalischen Direktor und Chefdirigenten am Opernhaus in Aussig ernannt, eine Stelle, die er während der Saison 1927/28 innehat. Er bringt dort das ganze Repertoire, auch Zeitgenössisches (Wagner, Strauss, Mozart, Krennek) zur Aufführung. In dieser Zeit nimmt auch sein Interesse für das anthroposophische Gedankengut einen immer bedeutenderen Platz ein. Nach nur einer Saison verläßt er Aussig, kehrt nach Prag zurück, komponiert unter anderem ein *Concerto für Orchester* nach der Bühnenmusik für *Peer Gynt* und erhält von 1929 bis 1931 am Zürcher Stadttheater ein Engagement als musikalischer Direktor.

Seit 1929 ist Ullmann Mitglied der Anthroposophischen Gesellschaft. Das Komponieren gerät in den Hintergrund. Von 1929 bis 1931 unterbricht er seine musikalische Tätigkeit gänzlich, da er mit seiner Frau die Anthroposophische Bücherei am Charlottenplatz in Stuttgart übernimmt. Als die Nationalsozialisten in Deutschland an die Macht kommen, kehrt er in die Tschechoslowakei zurück, um seine zweite Prager Laufbahn zu beginnen, die sehr unterschiedlich von jener der zwanziger Jahre ist. Ohne festes Engagement, in einem zuerst unschweligen, dann später triumphierenden Klima des Nationalsozialismus widmet sich Viktor Ullmann wieder der Musik (mit Alois Haba) und dem Komponieren (Liederzyklen, ein Concerto, Kammermusik). Er unterrichtet (an der Masaryk-Volkshochschule), ist als Radiomitarbeiter und als Kritiker (für die *Bohemia* und das *Prager Tagblatt*) tätig.

Zweimal, 1934 und 1936, wird sein großes Talent von der sehr anspruchsvollen Jury des Hertzka-Preises erkannt. Die Bedeutung dieser Auszeichnung ist vergleichbar mit jener des *Grammy* für zeitgenössische musikalische Schöpfungen. 1934 wird er für seine zweite Fassung der Schönberg-Variationen ausgezeichnet, 1936 für seine Oper *Der Sturz des Antichristen*, ein Werk voll von düsteren Vorahnungen. Im April 1938 unternimmt er seine letzte Reise als freier Mensch, um in London an einem Festival Neuer

Musik (*IGNM*) teilzunehmen, wo sein zweites Quartett auf dem Programm steht. 1939, nach der Machtübernahme der Nazis in Böhmen, widmet er sich der Veröffentlichung seiner eigenen Kompositionen.

Am 8. September 1942 wird er in einem Transport mit 995 anderen Unglücklichen in das Konzentrationslager Theresienstadt (Terezin) gebracht, wo er künftighin an der *Freizeitgestaltung* des Konzentrationslagers teilnimmt. Er organisiert dort unter unvorstellbaren Lebensbedingungen Konzerte (und zwar die des *Studios Neuer Musik* und die des *Collegium Musicum*, die der Musik der Renaissance gewidmet sind), er unterrichtet, begleitet am Klavier, dirigiert und rezensiert die in Theresienstadt gegebenen Konzerte (26 Artikel sind davon erhalten). Er komponiert schließlich so, wie er es nie zuvor getan hat. In nur 24 Monaten erschafft er 22 Werke, darunter das Libretto für eine Oper über das Jeanne-d'Arc-Thema. Unter diesen Schöpfungen befinden sich zwei absolute Meisterwerke, das Melodrama *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* und eine Oper *Der Kaiser von Atlantis*.

Viktor Ullmann wird am 16. Oktober 1944 von Theresienstadt nach Auschwitz deportiert und dort zwei Tage später ermordet.

Petr Kien

Petr Kien ist der Librettist der Oper *Der Kaiser von Atlantis*. Er kommt in einer bürgerlichen Familie assimilierter Juden Böhmens zur Welt. Dieser außerordentlich Begabte, der sich ebensogut in der Malerei wie in der Poesie auszudrücken vermag, wird Ende Dezember 1941, erst 23 Jahre alt, direkt von der Kunstakademie in Prag mit dem zweiten sogenannten *Aufbaukommando* nach Theresienstadt deportiert.

Es ist Petr Kien zu verdanken, daß wir einige der ausdrucksstärksten Skizzen sowohl vom Komponisten wie auch von manchen anderen Musikern in Theresienstadt besitzen. Er ist es, den die Einwohner dieses zeitgenössischen *Atlantis* Tag für Tag seine Staffelei auf dem Marktplatz unter den Festungsmauern oder vor irgendeinem überlebenden Maronibrater aufstellen sehen. Thomas Mandl sagt, daß er mit geradezu mozarthafter Leichtigkeit an

seinen Bildern arbeitete. H. G. Adler beschreibt seine Bilder als in erfrischender Weise naiv, phantasievoll und *unberührt*. Seine Malerei bringt jenen freundlichen, bewundernswerten und fröhlichen *Jungen* zum Ausdruck, der er von Natur her war. Seine Darstellung des Ghettos ist im Gegensatz zu jener Frittas oder Ungars nicht anklägerisch.

Im Gegenteil – seine Schriften spiegeln das Leiden und den intellektuellen Pessimismus der Zeit wider, in der sie geschaffen wurden. Dies beweisen seine Gedichte, doch vor allem die letzte Szene *des Kaisers Abschied*, das Libretto, welches er für die Oper Ullmanns schreibt und wo er sagt, daß der Tod des Menschen die Bedingung für das Glück der Erde sei.

Alice Herz-Sommer schreibt, daß sein Libretto sogar besser sei als die Musik Viktor Ullmanns.

Petr Kien gehört wie Viktor Ullmann dem *Osttransport* vom 16. Oktober 1944 an. Auch er überlebt Auschwitz nicht. Den Spuren Franz Kafkas folgend, hatte dieser Maler des Lichtes, so wie Samuel Beckett und E. M. Cioran, Vorahnungen vom Ende dieses Jahrhunderts.

DIE BRÜCKE

Aus dem Inhalt: Das neue Kärntner Landesarchiv ♦ Schreiben über Architektur: Bodo Hell, Engelbert Obernosterer, Helmut Eisendle, Sabine Scholl, Bruno Weinhals, mit einer Laudatio von Otto Kapfinger ♦ Der Kaiser von Atlantis – eine Oper aus dem KZ ♦ Kunst in Kärnten von Uwe Bressnik, Gerhild Paska, Gerhard Tyl, ein Objekt von Christian Gasser und Fotos von Ute Pichler ♦ Die Fotografin Tina Modotti ♦ Brücke-Grafik von Sampietro Pietro ♦ Ein russischer Slawist in Kärnten anno 1841 ♦ Josef Haslinger über ein Buch von Alexander Widner. Über Literatur von Robert Schindel, Sabine Gruber ♦ Lyrik von Irina Pichler und Hans Friedrich Woschank

□□□□□□□□□□□□□□
KÄRNTNER
KULTURZEITSCHRIFT

3/1996

22. Jahrgang
Winter 1996/97 öS 90,-
□□□□□□□□□□□□□□