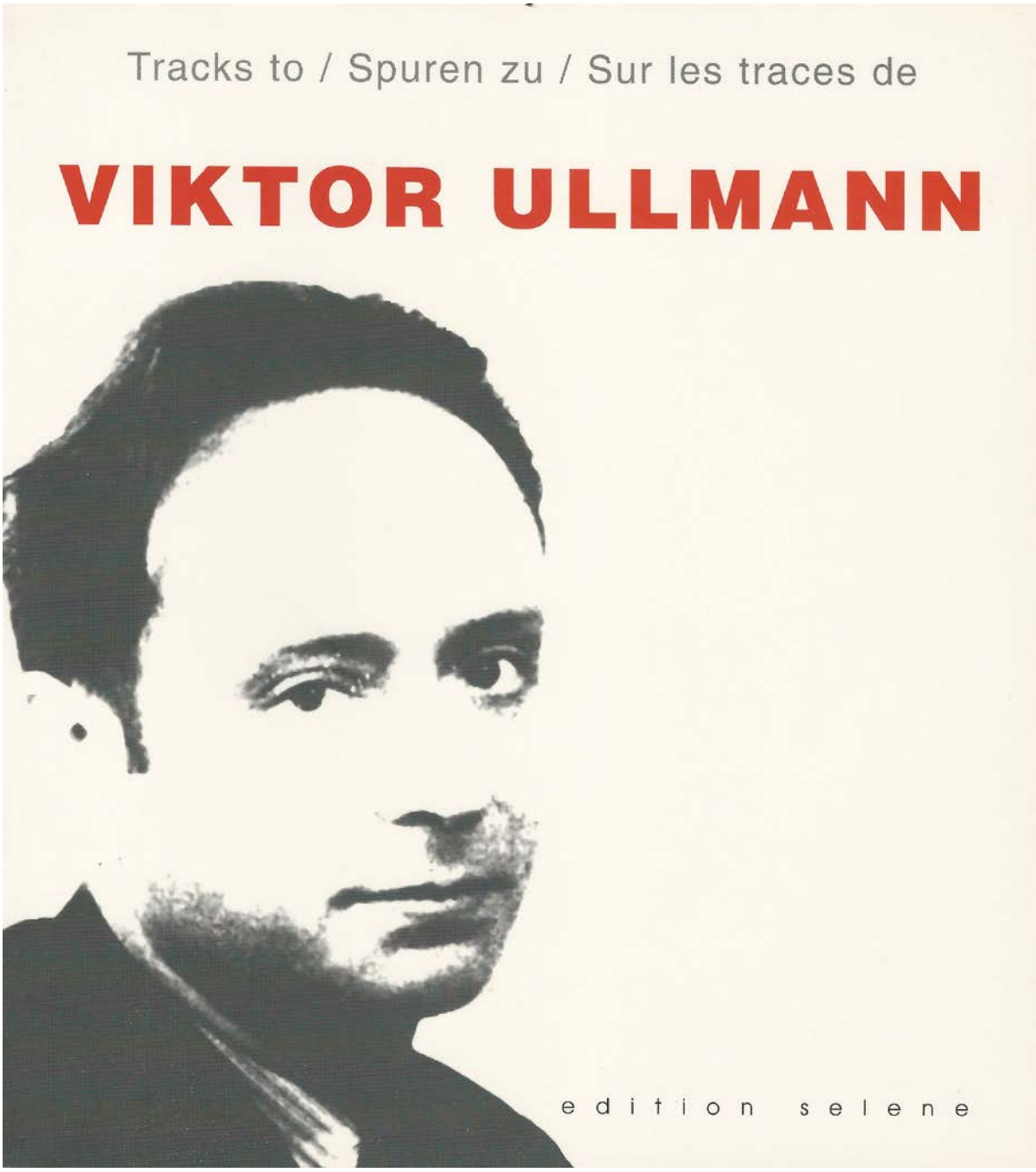


Herbert Gantschacher
„Noten brennen nicht !“
Original-Verfälschung-Bearbeitung

Essay aus dem Buch "Spuren zu Viktor Ullmann" erschienen in der edition selene, Wien 1998, ISBN 3-85266-093-9.

Herbert Gantschacher „Noten brennen nicht !“
Original-Verfälschung-Bearbeitung

„Manuskripte brennen nicht“ sagt Voland, der Teufel, im Roman „Der Meister und Margarita“, und diese bemerkenswerte Aussage ist auch der programmatische Titel eines Essays über den russischen Dichter Michail Bulgakow. In Anlehnung daran kann zum Komponisten Viktor Ullmann (einem der bedeutendsten Musiker des 20.Jahrhunderts) und seinen musikalischen Werken gesagt werden: „Noten brennen nicht!“

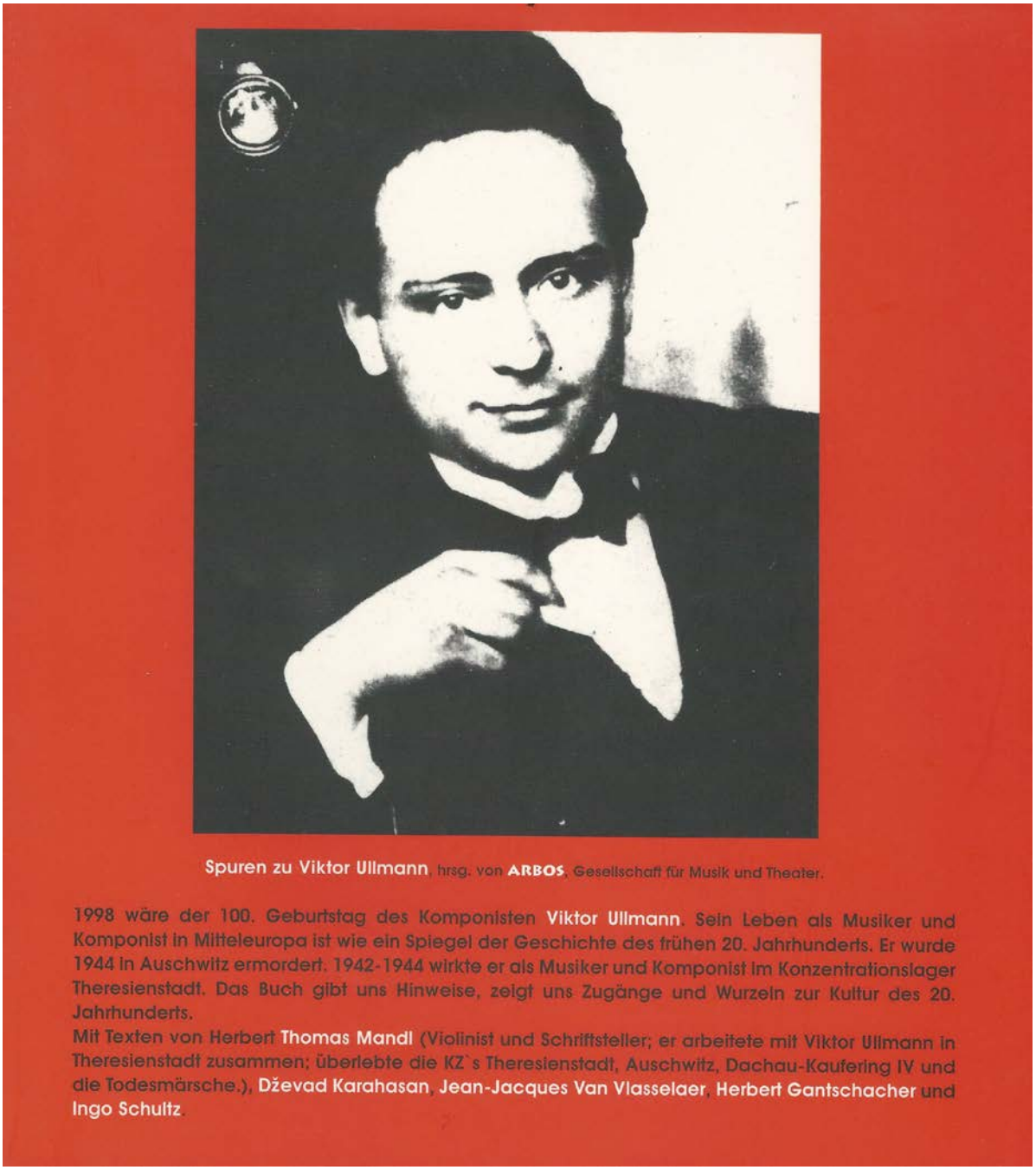
Dieser Text betrachtet die Wirkungsgeschichte des musikalischen Werkes von Viktor Ullmann ausgehend von meinen subjektiven Erfahrungen und künstlerischen Auseinandersetzungen.

1978 wurde ich zum ersten Mal mit der Tatsache konfrontiert, daß in Konzentrationslagern musiziert wurde. Ich war damals ein Student an der Hochschule für Musik and darstellende Kunst in Graz. Für mich war es unvorstellbar, daß in den Vernichtungslagern des dritten Reiches künstlerische Projekte tatsächlich realisiert worden sind. In diesem Zusammenhang las ich auch den Namen des österreichischen Komponisten Viktor Ullmann und den Titel der Oper „Der Tod dankt ab“. Später dann in den achtziger Jahren (das genaue Datum weiß ich nicht mehr) fand ich den Titel der Oper „Der Kaiser von Atlantis“ von Viktor Ullmann in einer Tageszeitung. Zu diesem Zeitpunkt dachte ich noch, es handelt sich um zwei verschiedene Werke. 1987 löste sich für mich dieses Mißverständnis. Ich arbeitete als Regisseur an der Wiener Kammeroper, zur selben Zeit probierte George Tabori am selben Theater Viktor Ullmanns Oper „Der Kaiser von Atlantis oder Der Tod dankt ab“. Später sah ich Taboris beeindruckende Inszenierung, dachte jedoch noch immer nicht daran, dieses Werk selbst zu inszenieren. Dieser Wunsch kam erst später, jedoch gelang es mir nicht, ein Theater von diesem Werk für eine Inszenierung zu überzeugen. Ich kontaktierte dann einmal telefonisch den Dirigenten der Inszenierung von George Tabori, Kerry Woodward. Dieser Dirigent verfügte über das nötige Aufführungsmaterial. An eine Zusammenarbeit mit diesem Dirigenten dachte ich jedoch nicht, weil die von ihm angebotenen Konditionen eine freie Produktion in Österreich als nicht machbar erscheinen liessen. Im übrigen war unklar, an wen die Tantiemen für die Aufführungen zu bezahlen wären (Ullmanns Werke unterliegen bis zum Jahr 2014 dem Werkschutz des Urheberrechts, Anspruch auf Tantiemen haben die Erben.). 1992 las ich dann in der deutschen Wochenzeitung „Die Zeit“ einen bemerkenswerten Artikel. Die Oper „Der Kaiser von Atlantis oder Die Todverweigerung“ wurde in der Originalfassung am Staatstheater Saarbrücken uraufgeführt, obwohl das Werk seit der Aufführung in Amsterdam 1976 gespielt wird. Glücklicherweise war mein Studienkollege Herwig Kaiser 1992 Chefdramaturg am Theater in Saarbrücken. So konnte ich einen ersten Blick in die Kopie des Originals

machen. Und plötzlich gab es auch einen Weg, die Rechte an der Oper für eine Produktion zu erwerben. So erfuhr ich zum ersten Mal, daß zwei Kinder Viktor Ullmanns den Holocaust überlebten. Für das Jahr 1993 bereitete ich nun eine Produktion der Oper „Der Kaiser von Atlantis oder Die Todverweigerung“ für Klagenfurt, Hallein/Salzburg, Prag und Dresden vor, produziert von **ARBOS**, Gesellschaft für Musik und Theater. Die Rechte am Werk hatte in der Zwischenzeit der Schott-Verlag in Mainz übernommen. Von der Universal-Edition in Wien, der Vertretung des deutschen Verlages in Wien, erhielt ich dann eine Partitur und Notenmaterial für große Orchesterbesetzung. Erneut war ich mit einem Rätsel konfrontiert. Doch in der Zwischenzeit hatte ich gelernt, in Kenntnis einer Kopie des Originals und anderer Werke Ullmanns mit solchen Rätseln ein wenig umzugehen. Für mich persönlich von Bedeutung war 1992 der Besuch von Theresienstadt, dem ehemaligen Konzentrationslager. Erinnerung an Gelesenes verblasste ob des erschreckenden Eindruckes von der Festungsstadt Theresienstadt. Ich wurde das Gefühl nicht los, daß die Zeit plötzlich stehengeblieben war. In der Stadt waren noch gut erkennbar die Blocknummern des Konzentrationslagers zu sehen. Und wenn man heute die Stadt besucht, so passiert es, daß diese Blocknummern wieder sichtbar werden, selbst wenn die Fassaden der Häuser neu gestrichen worden sind. Auch Symbol dafür, daß die Erinnerung dem Menschen zumutbar ist. 1940 war diese kleine Stadt von den Nationalsozialisten auserwählt worden, zu einem Konzentrationslager transformiert zu werden. Begründet hatte die Stadt 65 Kilometer nördlich von Prag der österreichische Kaiser Josef II. und benannte sie nach seiner Mutter, der Kaiserin Maria Theresia (die Kleine Festung von Theresienstadt war zur Zeit der k. u. k. Monarchie ein Militärgefängis, auch der Attentäter von Sarajevo 1914, Gavrilo Princip war hier inhaftiert) . Die Stadt bot für die Nationalsozialisten geradezu „ideale“ Bedingungen für ein Konzentrationslager. Militärisch als Festung konzipiert und errichtet für 7000 Bewohner wurde die Stadt nun umfunktioniert. Über 100.000 Menschen jüdischer Herkunft mussten nun die Stadt bewohnen. Theresienstadt hatte für die Nationalsozialisten zweierlei Bedeutungen: einerseits Konzentrationslager und andererseits die Propagandastadt, das „Bad Theresienstadt“, um der Welt die “Normalität“ im Umgang mit europäischen Juden vorzuspiegeln und die Juden selbst zu täuschen und somit leichter in die physische Vernichtung zu führen. Doch diesem Schauspiel der Täuschung wurde von den Juden selbst in den Konzentrationslagern Widerstand entgegengesetzt, Menschen aller Alters- und Bildungsschichten leisteten Widerstand. Und auch die Kunst. Die von den in Theresienstadt inhaftierten jüdischen Künstlern selbst illegal initiierten Programme waren für alle Inhaftierten eine Art Lebensmittel, ein Mittel, den Lebenswillen des einzelnen zu stärken. Später wurden diese Veranstaltungen von der SS-Kommandantur im Rahmen der Theresienstädter Stadtverschönerung als „Freizeitgestaltung“ geduldet(aber auch zu Propagandanzwecken von den Nazis mißbraucht wie beispielsweise im Propagandafilm „Der Führer schenkt den Juden eine Stadt“, wobei dieser Titel eine ironische Charakterisierung durch die Juden selbst war; der Originaltitel des Filmes gegeben von Nationalsozialisten war „Theresienstadt – ein

Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet“). Dieser persönliche Eindruck führte nun im Laufe der Jahre zu einer intensiven Beschäftigung mit der Kultur in Theresienstadt in den Jahren 1942 bis 1944 aber auch mit der Gegenwart. Denn die Ankunft des ehemaligen Dekans der Akademie der szenischen Künste Sarajevos und bosnischen Dichters Dzevad Karahasan im März 1993(wenige Wochen vor Probenbeginn zum ersten Ullmann-Projekt von **ARBOS** „Der Kaiser von Atlantis“) in Klagenfurt und seine Mitarbeit lenkten den Blick über die damalige Gegenwart Bosniens in die Vergangenheit Theresienstadts. In der analytischen Arbeit an der Oper sah Karahasan im Libretto des Originals einen dramaturgisch perfekten Text, der seine Entsprechung in der Musik von Viktor Ullmann hat. Selten kann dies von einem Opernwerk auch tatsächlich behauptet werden. Doch regelrechte Beweise für diese unsere Behauptungen außer dem Werk selber hatten wir noch nicht, obwohl das Werk für sich selbst spricht. Aber es gab ja Künstler, die den Holocaust überlebten wie der (im August 1995 verstorbene) Sänger Karel Berman, der in der Besetzung der Oper in Theresienstadt während der Proben die Partie des Todes studierte. Und Berman bestätigte als erster die Werkanalysen, die wiederum untermauert wurden durch die Musikwissenschafter Ingo Schultz und Jean-Jacques Van Vlasselaer und dann auch durch zwei Musiker, die mit Viktor Ullmann in Theresienstadt arbeiteten: der Geiger Herbert Thomas Mandl(verewigt im Propagandafilm „Theresienstadt – ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet“) und der Konzertmeister des Orchesters in Theresienstadt, das die Oper „Der Kaiser von Atlantis“ probte, Paul Kling. Somit stellt sich die Frage, warum die Musiktheaterwerke Viktor Ullmanns(und ich meine hier im speziellen von seinen Werken die Oper „Der zerbrochene Krug“, das Melodram „Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke“ in der Theresientädter Fassung für Klavier, das Melodram „Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke“ nach dem Original des Komponisten für Orchester und die Oper „Der Kaiser von Atlantis“) bis heute besonders darunter leiden, daß die Aufführungen sich nie nach den Originalmanuskripten des Komponisten richten. Eine amerikanische CD-Einspielung der Oper benutzt Texte, die sich in der Partitur des Komponisten Ullmann nicht finden. Diese Texte sind Material aus der Entstehungsgeschichte. Hier ist einfach eine Regel der Kunst zu berücksichtigen: ein Kunstwerk läßt sich aus sich selbst heraus analysieren und interpretieren. Material aus der Entstehungsgeschichte dient lediglich zur Begründung, warum es keinen Eingang in das Werk selbst gefunden hat. Eine CD-Einspielung aus Deutschland wiederum benutzt für die Oper „Der Kaiser von Atlantis“ großes Orchester(obwohl im Originalmanuskript des Komponisten eindeutig von Kammerorchester zu lesen ist !). Die einzige Einspielung, die sich die Mühe macht, sich am Originalmanuskript des Komponisten zu orientieren, ist die von Studio Matous und ARBOS produzierte CD. In fast jeder Aufführung der Oper „Der Kaiser von Atlantis“ finden sich seltsame Einschübe. Selbst 1997 kastrierte die Canadian Ópera Company in Toronto in einer Produktion die Partitur Ullmanns, seltsame Kürzungen und Umstellungen kennzeichneten die Aufführung, obwohl gerade die Canadian Opera Company über Wege zu den

Quellen verfügte, eine höchst unprofessionelle und unmusikalische Arbeit am Werk von Viktor Ullmann. Diesen Weg der Aufführungspraxis hat der Dirigent Kerry Woodward 1976 mit der vermeintlichen Uraufführung der Oper unter dem Titel „Der Tod dankt ab“(auch dieser Titel war lediglich Entwurf und nie Titel der Oper) begonnen. Warum hat sich bis Jänner 1995 beispielsweise nie jemand die Mühe gemacht, das Rollenbuch Karel Bermans der Theresienstädter Proben zu studieren, obwohl es als Quellenmaterial zugänglich war? Warum hat Kerry Woodward die Oper bearbeiten müssen, warum hat er sich dafür Jahre lang für die Tätigkeit des Bearbeiters bezahlen lassen, obwohl das Originalmanuskript existiert? Warum hat sich Woodward auch Jahre lang exklusiv das Recht des Dirigierens seiner „Version“ gesichert? Warum haben die beiden überlebenden Kinder Viktor Ullmanns, die in England jahrzehntelang in einer Psychiatrie lebten, erst nach der Übernahme der Vertretung der Rechte durch den Schott-Verlag, Tantiemen(auch im nachhinein) aus den Werken ihres Vaters erhalten ? Sind nicht die Kinder Ullmanns die wahren Eigentümer und Urheberrechtsinhaber der Werke ? Wie sieht das Original aus, wo beginnt die Verfälschung durch Bearbeitung ? Dazu nur eine Bemerkung, die Oper „Der Kaiser von Atlantis“ betreffend: die erste Arie des Trommlers existiert in zwei Versionen, in der sogenannten „Hymnenfassung“(nach einem alten kroatischen Volkslied, das Joseph Haydn als Motiv für eine Komposition benutzte, die dann als kaiserlich-königliche Hymne der österreichisch-ungarischen Monarchie bekannt wurde, die wiederum mit einem anderen Text die Hymne der Weimarer Republik und des dritten Reiches wurde, die wiederum reduziert auf die vierte Strophe zuerst die Hymne der BRD und dann Deutschlands geworden ist) und der sogenannten „Antichristfassung“(benannt nach der Oper Ullmanns „Der Sturz des Antichrist“, weil sich darin musikalische Spuren aus dem Gesamtwerk Ullmanns finden lassen). Diese beiden Fassungen könnten nebeneinander existieren, in einer Aufführung ist jedoch der „Antichristfassung“ der Vorzug zu geben, vergleichbar Mozarts Oper „Don Giovanni“, von diesem Werk existieren die Prager und die Wiener Fassung, Mozarts Original ist die Prager Fassung. Eine weitere Frage stellt sich, warum die Werke Ullmanns, die er in Theresienstadt komponiert hat, nicht aus den Werken selbst analysiert und interpretiert werden. Wenn diese Methode der Werkbetrachtung berücksichtigt wird, so ergibt sich ein bemerkenswertes Bild des musikalischen Lebenswerkes, das in Theresienstadt eine Fortsetzung des außerordentlich fruchtbaren Schaffens fand, leider auch der Endpunkt des musikalischen Lebens Ullmanns war. Viktor Ullmann wurde am 16. Oktober 1944 nach Auschwitz deportiert und dort zwei Tage später ermordet. Es besteht die Pflicht, diesem außerordentlichen Musiker die Ehre als Komponist durch Aufführungen wiederzurückzugeben, die sich an seinem Werken orientieren und nicht irgendwelche frei erfundenen Bearbeitungen, die als Werke Ullmanns bezeichnet werden. So kann verhindert werden, daß Theresienstadt die Krönung (und auch Ende) der Kunst des Bauhauses war, wie mein Freund und Dramaturg Dzevad Karahasan einmal in einem Gespräch mit mir bemerkte.



Herbert Gantschacher
„Noten brennen nicht !“
Original-Verfälschung-Bearbeitung

Essay aus dem Buch "Spuren zu Viktor Ullmann" erschienen in der edition selene, Wien 1998, ISBN 3-85266-093-9