

Die Geschichte der Abwesenheit Viktor Ullmanns im polnischen Musikleben

In den Enzyklopädien und Lexikonen, die im 20. Jahrhundert in Polen erschienen sind, findet man den Namen Viktor Ullmann nicht. Ihm ist auch im *Lexikon polnischer Musiker* (Słownik muzyków polskich), das unter der Redaktion von Józef Michał Chomiński 1964 (Band I) und 1967 (Band II) veröffentlicht wurde, kein Beitrag gewidmet, ebenso wie in dem etwas früher (1963 und 1965) herausgegebenen ausführlichen *Lexikon der Komponisten des 20. Jahrhunderts* (Leksykon kompozytorów XX wieku), das von Bogusław Schaeffer verfasst wurde und Zehntausende von Einträgen von Komponisten aus allen Ländern und Kontinenten enthält. Diese Situation wundert uns um so mehr, da die Autoren dieser Publikationen alle verfügbaren Informationen über die auf polnischem Gebiet geborenen Musiker berücksichtigten, d.h. auf Gebieten, die in verschiedenen Geschichtsetappen zu Polen gehörten (für einen „Modellumfang“ des polnischen Gebiets wird das Territorium der Zweiten Polnischen Republik gehalten, d.h. des Gebietsstandes am Ende des 18. Jahrhunderts, aber es gibt auch eine Tendenz, zu diesem „Modell“ auch die westlichen Gebiete, einen Teil Schlesiens und das Großpolen zu zählen). So wäre der Aufnahme des im heute polnischen Teschen geborenen Viktor Ullmann sowohl in das Polnische Musikerlexikon als auch in das Schaeffer'sche Lexikon nichts im Wege gestanden... Dazu ist es jedoch nicht gekommen.. Der Grund dafür war der Irrglaube, Ullmanns Geburtsort sei der tschechische Teil der Stadt gewesen. Dieser Irrtum verankerte schließlich fest im Bewusstsein polnischer Musikwissenschaftler, so dass wir in der neuesten Erscheinung, der von Elżbieta Dziębowska herausgegebenen *Enzyklopedie der Musik PWM* (Encyklopedia Muzyczna PWM), die nach 2000 herausgegeben wurde, bei dem Beitrag *Ullmann Wiktor* von Ewa Cichoń lesen müssen, dass er im tschechischen Teil von Teschen geboren wurde und demzufolge ein Tscheche sei. Auch Ullmanns Eingliederung in das tschechische Kulturmilieu hat eine lange Tradition. Diese geht vermutlich auf das Jahr 1929 zurück, als die fünfte Auflage von *Riemanns Lexikon der Musik* erschien und hier beim Ullmanns Name steht, dass er in Prag geboren würde (vgl. auch den Beitrag von *Albrecht Dümling – Anm. d.R.*). Dieser Irrtum basiert wahrscheinlich auf der Tatsache, dass Ullmann die fruchtbarsten Jahre seines Lebens in der tschechischen Hauptstadt verbrachte und er daher oft als „Prager Komponist“ bezeichnet wird. Von hier aus ist es nicht mehr weit zu der Nationalitätsbezeichnung „Tscheche“ und infolgedessen zur ungeschriebenen Akzeptanz der Tatsache, dass er als ein tschechischer Komponist, zudem im Umfeld deutschsprachiger Kultur wirkend, nicht zum polnischen Interessenkreis gehört.

Obwohl der Name des Komponisten den beruflichen polnischen Musikern seit 1929, d.h. seit seinem Debüt beim alljährlichen Festival der Internationalen Gesellschaft für zeitgenössische Musik in Genf, bekannt war, folgten keine ernstgemeinte Versuche, sich mit seinen Kompositionen vertraut zu machen, geschweige denn, sie zu interpretieren. Keine von Ullmanns Kompositionen war in Polen auch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu hören, keines seiner Werke bei dem renommiertesten polnischen Musikfestival *Warschauer Herbst* aufgeführt. Diese Situation wurde durch eine komplizierte Kombination von Umständen verursacht, die mit der Rezeption der Wiener und der Prager Kultur in Polen im 19. und 20. Jahrhundert verbunden waren.

Man muss damit anfangen, dass drei Teile Polens, die im 19. Jahrhundert Russland, Preußen und Österreich (später Österreich-Ungarn) zugesprochen wurden, drei unterschiedliche politische, wirtschaftliche und kulturelle Systeme darstellten, die von Machtzentralen dieser Staaten etabliert wurden. Nach der Landesteilung hatte jeder Teil Polens einen anderen

Erzfeind – den fremden Staat nämlich, dem es angehörte. So entstand ein Netz von Sympathien und Antipathien, das nicht nur Politik und Wirtschaft, sondern auch die Kultur stark beeinflusste. Warschau, die Hauptstadt von Kongresspolen, nahm eine antirussische Haltung ein. Die Tschechen galten hier als Russophile, was die Kontakte zwischen Warschau und Prag effektiv blockierte. Lemberg, die Hauptstadt des zu Österreich gehörenden Galiziens, war im 19. Jahrhundert eine multiethnische Stadt; neben Polen, Deutschen, Ruthenen und Juden lebten und arbeiteten hier viele Tschechen. Auch Krakau des 19. Jahrhunderts war von Lemberg beeinflusst. Auch hier konnte man unter der Intelligenz und den Künstlern vielen Deutschen und Tschechen begegnen. In Posen, der Hauptstadt der preußischen Besatzung, dominierten unter der polnischen Bevölkerung antideutsche Stimmungen, und daher neigte dieses Zentrum am meisten zu Kontakten mit Tschechen, die das Bewusstsein des gemeinsamen Feindes unterstützten.

Diese Beziehungsaufteilung galt auch in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen. Die ungewöhnliche kulturelle Distanz zwischen Warschau und Prag wurde durch die bis 1925 andauernden Grenzstreitigkeiten zwischen Polen und der Tschechoslowakei noch verschärft. Warschau fand sich in der neuen Rolle der Landeshauptstadt wieder und zwang anderen Zentren eine antitschechische Politik auf. Die Eskalation des polnischen Nationalismus während der Regierungszeit der sogenannten „nationaldemokratischen“ Partei (1918-1929) löste eine Auswanderungswelle der tschechischen Bevölkerung aus Lemberg und Krakau aus. Gleichzeitig schwächten sich die Beziehungen zwischen dem ehemaligen Galizien und Wien ab. Von Lemberg und Krakau zogen die Menschen bereitwillig sowohl in die Hauptstadt als auch in die neuen Zentren, die in den von Polen erworbenen und von bisherigen Einwohnern deutscher Herkunft verlassenen Gebieten errichtet wurden. Wir dürfen auch die große Welle russischer Emigranten und polnischer Reemigranten aus dem Gebiet des Russischen Reiches nicht vergessen, die dann die Reihen der Intellektuellen und Künstler in ganz Polen, insbesondere aber in Warschau, erweiterten. Russische Emigranten und die in Russland geborenen Polen übertrugen die Kultur, in der sie aufwuchsen, auf polnisches Territorium. Russische oder georgische Küche wurde in führenden Warschauer Restaurants serviert, russische Romanzen waren in Kabaretts, Kinos und Hinterhöfen zu hören, und Tschaikowsky war einer der meistgespielten Komponisten von der Warschauer Philharmonie. Seine Symphonien waren bei dem breiten polnischen Publikum ebenso wie bei zahlreichen jüdischen Hörern beliebt. Diese paradoxe Annäherung an Russland und an alles Russische fand im öffentlichen Raum statt und wurde von den offiziellen politischen Programmen der polnischen Regierung nicht unterstützt. Die anfänglich freundliche Haltung der Behörden gegenüber einer großen russischen Kolonie "weißer" Emigranten in Warschau kühlte sich in den 1930er Jahren ab, als Polen einen Nichtangriffspakt mit der UdSSR unterzeichnete.

Es könnte den Anschein haben, dass die Sympathiewelle für die UdSSR es der kulturellen Elite der Zwischenkriegshauptstadt ermöglichen wird, sich auch der Tschechoslowakei anzunähern, die ein ähnliches Phänomen in den dreißiger Jahren erlebte. Aber dazu kam es nicht. Prag und Warschau blieben sich bis zum Zweiten Weltkrieg fremd. Marian Szykowski, ein polnischer, an der Karlsuniversität in Prag wirkender Philologe und Pionier der polnisch-tschechoslowakischen kulturellen Annäherung, hat den Lesern des „Warschauer Kuriers“ (Kurier Warszawski) wiederholt berichtet, dass das Interesse an der polnischen Kultur in der Tschechoslowakei minimal sei. Im Sommer 1933 schrieb er über die Situation in der Literatur: „Tschechische Schriftsteller sind ausschließlich nach Westen orientiert, und wenn nach Osten, dann machen sie einen weiten Bogen über Polen – nach Sowjetrußland.“ Das gleiche galt jedoch in der Gegenrichtung auch über die Einstellung der polnischen Elite. In der Zwischenkriegszeit beschränkten sich tschechisch-polnische Kontakte in Warschau auf

dem Gebiet der Musik auf die Feierlichkeiten zum 100. Geburtstag von Bedřich Smetana im Jahr 1924, die Aufführung von Janáčeks *Jenufa* 1926 (als Reaktion auf den Erfolg des Werks im Westen), den einmaligen Auftritt Václav Talichs mit der Warschauer Philharmonie (1932) und auf einige Chorkonzerte, die sehr schlecht besucht waren. (In dieser Aufzählung werden allerdings der Auftritte international wirkender Virtuosen und Kammermusiker nicht berücksichtigt).

Die schon an für sich langsame Entwicklung der polnisch-tschechoslowakischen Annäherung während der Herrschaft der sogenannten Rehabilitation (einer Gruppierung unter der Patronanz von Józef Piłsudski) kam nach dem Tod des Marschalls (Mai 1935) voll zum Stillstand. Die folgende Zeit der rechtsorientierten Regierung in den Jahren 1935-1939 wurde erneut von einer aggressiven antitschechischen Politik geprägt, die sich sofort auch im Kulturbereich widerspiegelte.

Die von nachfolgenden politischen Konzepten inspirierten polnisch-tschechoslowakischen Beziehungen erklären viel über das Interesse beider Parteien an der Entwicklung der kulturellen Zusammenarbeit, beantworten jedoch nicht die Frage der polnischen Rezeption der Erfolge Prager Komponisten, darunter auch Viktor Ullmanns, des Repräsentanten der deutschsprachigen Kultur in Prag und natürlich in Wien.

Man kann nicht behaupten, dass Warschau der Zwischenkriegszeit kein Interesse an deutscher Musik hatte, aber dieses Interesse glich jenem an der russischen Musik - geschätzt wurde die romantisch-klassische Musik, nur in geringem Maße wurden die Werke von Komponisten des 20. Jahrhunderts präsentiert, und das meistens jener der Avantgarde. In den 1920er Jahren lernte die Warschauer Musikszene neben symphonischen Dichtungen von Richard Strauss nur die frühen Werke von Arnold Schönberg. Reger und Schreker waren völlig unbekannt, erst in den 1930er Jahren wurden erste Versuche unternommen, Berg, Webern, Krenek oder Hindemith zu interpretieren. Mahler galt als ein Komponist an der Kante zu Kitsch, Bruckner spielte man überhaupt nicht.

In der polnischen Außenpolitik herrschte in den 1920er Jahren die Orientierung nach Frankreich vor; aus diesem Grund wurden die Werke von Debussy und Ravel gerne aufgeführt, doch das Schaffen der *Pariser Sechs* stand völlig außer Acht. Als ein Modell des französischen Geschmacks galt Strawinskys Kult, aber seine neoklassizistischen Werke akzeptierte Warschau eher zurückhaltend. Die Namen Strawinsky und Prokofjew waren ein Symbol für die Rezeption der europäischen zeitgenössischen Musik in Warschau zwischen den Weltkriegen. Aus der Perspektive des Erfolgs dieser Komponisten wurde das Angebot des Internationalen Festivals für zeitgenössische Musik bewertet; die extreme Avantgarde wurde dadurch an den Rand gedrängt, während aus politischen Gründen den die Merkmale nationaler Schulen tragenden Werken besondere Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Wie passt die zeitgenössische Produktion in Wien und Prag in diesen Kontext?

Die meisten polnischen Beobachter, die an den Festivals der Internationalen Gesellschaft für zeitgenössische Musik teilnahmen, nahmen Wien kaum als ein eigenständiges Musikzentrum wahr; die dort tätigen Komponisten wurden allgemein für Deutsche gehalten. Zu den wenigen polnischen Musikern, die sich damals auf Wien (und Prag) orientierten, gehörte der einzige Vertreter der Dodekaphonie im Vorkriegspolen – Józef Koffler, ein Komponist jüdischer Abstammung, der Kontakte zum Wiener Schönberg-Kreis pflegte, darunter auch zum ebenfalls aus Lemberg stammenden Pianisten Eduard Steuermann, den mit Ullmann enge freundschaftliche Kontakte verbanden. Die Zusammenarbeit zwischen Koffler und

Steuermann führte zur Anstellung des letzteren an Musikschulen in Lemberg und Krakau. Steuermann trat in diesen Städten viele Male auf, bis er Europa verließ, aber Ullmanns Kompositionen spielte er hier nicht. Überhaupt führte er nur selten Werke der Wiener Schule auf, wahrscheinlich mit Rücksicht auf den Konservatismus des polnischen Publikums wählte er meistens klassische Werke.

Józef Koffler hatte in der zweiten Hälfte der 1930er Jahre große Pläne auf die Zusammenarbeit mit der neuen Wiener-Prag-Schule. Unter anderem arbeitete er mit Prager Komponisten und Musikwissenschaftlern an der Gründung der slawischen Sektion der Internationalen Gesellschaft für Zeitgenössische Musik zusammen. Über Gespräche zu diesem Thema mit Alois Hába berichtete er 1935 in der „Prager Presse“. Leider war Kofflers Position in der polnischen Musikszene sehr schwach. In den dreißiger Jahren leitete die inoffizielle „Seelenherrschaft“ im musikalischen Milieu Karol Szymanowski, ein Verfechter der gemäßigten, in das Konzept der neuen nationalen Musik eingebundenen Moderne, der die romantische Vorstellung von der Kunst als einer hohen Mission zur Wiederherstellung der Gesellschaft durch Kunst vertrat. Aus dieser Sicht bewertete Szymanowski avantgardistische Strömungen in der Musik negativ und haftete ihren Schöpfern soziale Isolation an. Das künstlerische Programm des Wiener Kreises hielt er für unverständlich, für noch unreif. Diese Einstellung übernahmen junge Komponisten um Szymanowski, die von seinem Schutz und Protektion profitierten. Diese Gruppierung konzentrierte sich auf Versuche, eine neue polnische Nationalmusik auf der Grundlage der Volksmusik zu schaffen, was als Einfluss der aktuellen Richtlinien der Kulturbehörden angesehen werden kann. Ein solches Programm hatte eine offensichtlich propagandistische Grundlage; indem es die politische Korrektheit seiner Anhänger bestätigte, gewährte es ihnen Vorrang bei der Beschaffung staatlicher Gelder und blockierte gleichzeitig wirksam die Aktionen von Komponisten, die andere Tendenzen vertraten. Koffler war einer von diesen „anderen“. Die etablierten Komponisten versuchten, ihn aus dem Spiel auszuschalten, indem sie ihm die Teilnahme an nationalen Gremien unmöglich machten, die über die Auswahl polnischer Vorschläge für die jährlichen Festivals der Internationalen Gesellschaft für zeitgenössische Musik entschieden und deren Vorsitz Karol Szymanowski und der ihm verbundene Dirigent Grzegorz Fitelberg innehatten. In dieser Situation begann Koffler mit den Festivals der Internationalen Gesellschaft für zeitgenössische Musik als ein unabhängiges Mitglied zusammenzuarbeiten. 1935 war er Mitglied der Jury des jährlichen Festivals der Internationalen Gesellschaft für zeitgenössische Musik, das in Karlsbad stattfand. Zu dieser Zeit lernte er tschechoslowakische Komponisten kennen, wie bereits erwähnt.

In dieser Situation, in der Koffler und sein potenzieller künstlerischer Partner Ullmann von politischen und gesellschaftlichen Strukturen in Polen ausgeschlossen waren, spielte der Antisemitismus paradoxerweise eine irrelevante Rolle. Die Rolle dieses Faktors muss dagegen in der gesellschaftlichen Lage nach 1945 berücksichtigt werden, als infolge offizieller Richtlinien die Judenfrage einschließlich der kollektiven Erinnerung an den Holocaust aus der öffentlichen Debatte verbannt wurde. Erst die politische Entspannung in den letzten zwei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts ermöglichte eine Rückkehr zu diesem Thema, was zur Aufnahme der Forschung über Musiker-Opfer des Holocaust in ganz Mitteleuropa führte. In Polen startete Jerzy Stankiewicz als erster diese Aktivitäten, der sich auf die Lagerschicksale von Olivier Messiaen konzentrierte. Stankiewicz führte auch in die polnische musikwissenschaftliche Diskussion den Namen Ullmann ein, als er dessen Werk in das Programm des von ihm organisierten Krakauer Komponistenfestivals (Festiwal Kompozytorów Krakowskich) aufnahm. Das geschah jedoch schon im 21. Jahrhundert, im

Jahr 2008. Ein Jahr später brachte die Krakauer Oper die Oper *Der Kaiser von Atlantis* zur Uraufführung und leitete damit die Geschichte der polnischen Ullmann-Rezeption ein.