

## Der fremde Passagier Viktor Ullmann

Lubomír Spurný

Die Gedichtsammlung mit diesem Titel erschien erstmals im Jahr 1992. Viktor Ullmann verfasste sie jedoch vermutlich in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre (1935-1938) und sie bildet heute eine literarische Ergänzung zu seinem klingenden Werk. Nach 1945 gehörte Ullmann jedoch zu den proskribierten Autoren, als hätte der Name der Gedichtsammlung die Gründe für diesen Ausschluss bereits erahnt. Die neue Welle des Interesses am Ullmann-Werk, die wir in letzten Jahren erleben, ist jedoch nichts Ungewöhnliches. Der historische Augenblick hat sein Werk verworfen, die Gegenwart gibt er ihm sein Daseinsrecht zurück.

Viktor Ullmann pflegt zum Kreis der Komponisten der Schönberg-Schule und zu den Vertretern des musikalischen Expressionismus gezählt zu werden, er fehlt auch in keiner Erwähnung über die sog. Theresienstädter Komponisten und oft genannt wird auch seine wiederkehrende Neigung zu antroposophischen Ideen. Seine Musiksprache ist neben Schönberg vor allem mit Alban Berg, Gustav Mahler und Alexander von Zemlinsky fest verbunden. Paul Nettle schrieb über Ullmann, dass „er einer der begabtesten Musiker seiner Zeit und auch ein Mann mit hohen ethischen Grundsätzen war“. Wie war also Viktor Ullmann wirklich und wo gehört er hin? Ein nicht wegzudenkender Bestandteil seiner Persönlichkeit und seines schöpferischen Typs, jedoch mit Zeitabstand gesehen, ist die Position eines Außenseiters. Zum Ausgestoßenen wurde Ullmann nicht durch seine eigene Entscheidung, sondern in seinem Leben und den Geschicken seines Werks spiegeln sich die gesellschaftlichen Turbulenzen des 20. Jahrhunderts wider.

I.

Dazu bezieht sich als erstes das Thema der Inklusion in den nationalen Kulturen.

Einen unübersehbaren Moment in Ullmanns Leben stellen seine Aktivitäten im Kulturmilieu des zweisprachigen Prags dar, wo er sowohl mit deutsch- als auch tschechischsprachigen Künstlern kommunizierte und wo er den größten Teil seines Lebens verbrachte. Bekannt ist seine Bewunderung für die Komponisten Josef Suk, Alois Hába und einige Persönlichkeiten des tschechischen öffentlichen Lebens. Neben seiner Arbeit als Chorleiter und Korrepetitor am Neuen deutschen Theater in Prag beteiligte er sich an der Tätigkeit Prager deutscher Vereine (*Literarisch-Künstlerischer Verein* und *Verein für musikalische Privataufführungen*). Ullmann reiht sich damit in die Riege der Autoren der authentischen Musikmoderne ein, die nationalitätsbezogen zu böhmischen Deutschen gehörten, die sich mit ausländischen Kulturzentren identifizieren konnten und sich zugleich nicht mit Problemen der Abspaltung vom nationalen Musikprogramm auseinandersetzen mussten, egal ob tschechischem oder deutschem.

Die Realität der europäischen Moderne überschneidet sich bis zu einem gewissen Grad mit dem Musikkonzept des neu entstandenen Staates, beeinflusst von der Vision Masaryks (*Česká otázka*, Tschechische Frage, 1924). Ende der 1930er Jahre fügte Vladimír Helfert in seinem Buch *Die tschechische moderne Musik. Studie über die tschechische musikalische Kreativität* (1936) dieser Auffassung seine eigene Meinung hinzu. Helferts Versuch, eine selbständige Geschichte der tschechischen (verstehe: nationalen) modernen Musik zu konzipieren, verläuft parallel zu einer breiteren kulturellen und politischen Bewegung. Trotzdem, oder vielleicht gerade deshalb, reflektierte Helfert die heimische deutsche Kultur nicht, die seit 1902 als „sudetendeutsch“ (Franz Jesser) bezeichnet wurde. Helferts Sicht ist auf die eigene Nation

gerichtet, die ihre Identität sucht, und ist maßgeblich geprägt von dem Bemühen, die heimische Musik, insbesondere das tschechische Musikdenken, von fremden Einflüssen zu befreien. Dadurch geraten jedoch plötzlich viele Komponisten außerhalb des Kontextes der tschechischen Musik. Gemeint sind damals weniger erfolgreiche deutsche Komponisten oder auch die relativ bekannten jüdischen Autoren (Pavel Haas, Erwin Schulhoff, Hans Krása, Viktor Ullmann etc.).

Obwohl mit der Entstehung des neuen Staates oft vergessen wurde, wie Jaroslav Střítecký erinnert, dass in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zwei Konzepte der bürgerlichen Gesellschaft entstanden, nämlich die tschechische und die deutsche Version, konnte sich auch die neue Tschechoslowakei den Luxus politisch unabhängiger (autonom) Kunst nicht leisten. In diesem Zusammenhang sei daran erinnert, dass im gleichen Jahr, in dem Helferts Buch erschien, auch dessen deutsche (und später noch französische) Fassung unter dem Titel *Die Musik in der tschechoslowakischen Republik* erschien. Diese Ausgabe wurde um ein Kapitel über die deutsche Musik erweitert (*Zur deutschen Musik in der tschechoslowakischen Republik*). Ihr Autor Erich Steinhard nennt Ullmanns Namen in dem der zeitgenössischen Musik gewidmeten Teil zusammen mit Fidelio Finke, Felix Petyrek, Ernst Krenek, Erich W. Korngold und Hans Krása (Pavel Haas ist im den tschechischen Komponisten gewidmeten Teil angeführt).

Trotz dieser Tatsachen galt, dass Ullmann, der sich nach dem Zerfall der Habsburgermonarchie für die österreichische Staatsangehörigkeit entschied, in der Tschechoslowakei als Ausländer mit dauerhafter Aufenthaltserlaubnis lebte. Seine österreichische Bürgerschaft wurde am 26. März 1921 anerkannt; Ullmanns Vater hingegen lebte als ein tschechoslowakischer Staatsbürger bis zu seinem Tod in Wien. Viel unklarer mag die Einordnung von F. Finke, F. Petyrek und E. Krenek erscheinen, die damals bereits österreichische Staatsbürger waren.

Das oben erwähnte Helferts und Steinhards Buch, das hauptsächlich für ausländische Leser bestimmt war, hat eine klare Mission: die tschechoslowakische Musikkultur als ein Komplex von musikalischen Ausdrucksformen zu beschreiben, die ihren Ursprung in der neu gegründeten Republik haben. Der ethnische oder nationale Aspekt ist dabei zweitrangig.

## II.

In Musiktexten der Zwischen- und Nachkriegszeit taucht Ullmanns Name nur selten auf. Das bedeutet nicht, dass er als Komponist eine Alleinerscheinung wäre, aber er entstammte einer anderen schöpferischen Poetik als diejenige, auf der die tschechische Musik begründet war. Diese etwas umstrittene Aussage stelle ich hier einleitend bei der Formulierung der Sicht auf Ullmanns Komponistentypus.

Trotz wiederholter Verluste oder der eigenhändigen Aussortierung eigener Kompositionen aus der Werkliste, die als eine der Charaktereigenschaften Viktor Ullmanns bezeichnet werden kann, gelingt es doch, ein einigermaßen wahrheitsgetreues Bild von Ullmanns Schaffen zu zeichnen. Obwohl seine vor 1929 entstandenen Kompositionen nicht erhalten sind, finden wir Hinweise darauf in damaligen Musikkritiken. Aus diesen Meldungen erfahren wir von der Faszination Ullmanns vom Orient, von skandinavischen Dramen und neuerer deutschen Lyrik (Rainer Maria Rilke, Georg Trakl, Christian Morgenstern oder Friedrich Hölderlin). Später werden auch sein Mut und seine Lust zu neuen Experimente erwähnt.

Die Originalität von Ullmanns Kompositionen liegt in der einzigartigen Umwertung und Umdeutung traditioneller Kompositionsmethoden. Er hat nie in einem konsequent dodekaphonischen Stil komponiert, und seine Werke zeigen auf den ersten Blick das Bestreben, mehrere unterschiedliche Stilschichten zu kombinieren. Nach der Schaffenspause zwischen 1931 und 1934 fand er eine originelle Balance zwischen den modernen Harmonie- und Rhythmusmitteln, in denen auch der Einfluss des Jazz nicht fehlt, und den traditionellen Kompositionsmustern, wovon Hinweise auf klassische Formschemata (Sonate, Variationen, Fugen) zeugen. Als ein typisches kompositorisches Merkmal Ullmanns kommt sein Interesse an Zitaten zum Ausdruck. Zitate unterschiedlicher Provenienz und Charakters nehmen in seinen Kompositionen einen wichtigen Platz ein (ein mährisches Volkslied in der *Klaviersonate Nr. 2*, mährisch-slowakische Volkslieder in der *Slawischen Rhapsodie*, der Hussiten- sowie Luther-Choral in der Oper *Der Sturz des Antichrist* usw.). Die Oper *Der Kaiser von Atlantis oder Die Todverweigerung* ist eines der Werke, in denen sich Ullmann durch die Verwendung der Zitate aus der Suks Symphonie *Asrael*, aus Dvořáks *Requiem*, aus jüdischen Volksliedern usw. absichtlich zu der mehrsprachigen Kultur seiner ursprünglichen Heimat sowie seiner Wahlheimat bekannte. Ähnlich auch in seiner *Klaviersonate Nr. 7*, in der er diese Gemeinschaft durch die Einfügung der Zitate aus einem Wiener Operettenwalzer, einem jüdischen Lied, dem BACH-Kryptogramm und dem Hussitenchoral (bzw. dem Zitat aus Suks symphonischer Dichtung *Praga*) symbolisch verschlüsselt.

Die Verwendung vom stilistisch fremden, „vorkomponierten“ Material war übrigens typisch für die Musik um 1900. Mahler schuf sogar ein ganzes System von Einheiten, die ein musikalisches Werk vielschichtig machen. Ähnlich wie bei Mahler gilt auch im Fall von Ullmanns Musik, dass die Verbindung des Niedrigen und des Edlen aktiv ein Gefühl der modernen existentiellen Entfremdung hervorruft. In den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts, als Mahlers Musik auf die Weltpodien zurückkehrte, war Ullmann jedoch immer noch ein vergessener Komponist.

### III.

Der Zweite Weltkrieg stellt die letzte Phase, die für Ullmanns Arbeit entscheidend werden wird, dar. Der Komponist kam am 8. September 1942 in das Ghetto Theresienstadt und nahm unmittelbar nach dem Abdiene seines Pflichtarbeitseinsatzes (in den „Hundertschaft“ genannten Arbeitsgruppen) am kulturellen Leben des Ghettos teil. Er komponierte hier zwanzig Musikstücke in zwei Jahren, wobei er das erste davon (*Drei Lieder für Bariton*) in nicht einmal sieben Wochen nach seiner Ankunft verfasste. Ullmann setzte in Ghetto auch seine Vorkriegsaktivitäten fort und etablierte sich als gelegentlicher Dirigent, Pianist, Pädagoge und Musikkritiker. Im Rahmen der Theresienstädter „Freizeitgestaltung“ gründete er und betrieb das sogenannte *Studio für Neue Musik*, in dessen Programmen nach überlieferten Programmheften Kompositionen von Alois Hába, Arnold Schönberg, Bruno Walter, Max Reger und Gustav Mahler aufgeführt wurden. Ein anderes Mal setzte er sich wieder für Theresienstädter Werke junger Komponisten wie Gideon Klein, Heinz Alt, Sigmund Schul und Karel Berman ein. Trotz Ullmanns gemeinschaftlichem Engagement bestand an seinem eigenen Werk wenig Interesse, wie aus einem Brief an Otto Zucker (Vorsitzenden der Freizeitgestaltung) vom 1. Juni 1943 hervorgeht. Obwohl Zucker zu Ullmanns Zufriedenheit umgehend Schritte zur Wiedergutmachung dieser Situation unternahm, können die Ursachen vom Ullmanns Ausschluss an einen allgemein gültigeren gesellschaftlichen Hintergrund deuten und können nicht auf das Missverständnis der

Bedeutung des Autors seitens der Beamten der Freizeitgestaltung reduziert werden. Auch dürfen wir nicht außer Acht lassen, dass das Publikum, das die Musik der Komponisten aus Ullmanns Kreis akzeptierte, im Ghetto Theresienstadt nicht sehr zahlreich war.

Die heutige Sicht auf Ullmanns Wirken in Theresienstadt ist notwendigerweise von überlieferten Zeitzeugnissen beeinflusst. Das jüngere Publikum, und dieses war es, das mehrheitlich den Krieg überlebte, kannte Ullmann kaum. Erinnerungen an ihn finden sich daher in diesen persönlichen Zeitzeugnissen nur selten. Trotzdem müssen wir die Ursachen für das lange Schweigen um Ullmann woanders suchen

Das Schicksal seiner Theresienstädter Werke ist mit der Persönlichkeit von Emil Utitz verbunden, der im Ghetto mit dem Aufbau und der Leitung der Lagerbibliothek beauftragt wurde. Unmittelbar vor dem Antritt in den Auschwitz-Transport (16. Oktober 1944) vertraute Ullmann ihm seine Kompositionen an und bat ihn, solle er den Transport nicht überleben, sie an Hans Günther Adler weiter zu geben. Anfang 1946 erhielt also Adler unter anderem Autographe von 22 Kompositionen.

Dieser Theresienstädter Nachlass Ullmanns blieb jedoch mehr als 30 Jahre im Adlers Privatarchiv in London versteckt. Erst kurz vor seinem Tod übergab er im Jahr 1988 den Großteil dieses Konvoluts an die *Allgemeine Anthroposophische Gesellschaft Goetheanum* in Dornach, die den Nachlass als Dauerleihgabe der Paul-Sacher-Stiftung in Basel schenkte. (An dieser Stelle sei erwähnt, dass die erhaltenen Kompositionen aus der Zeit 1929–1942 in der Sammlung des Musikwissenschaftlichen Instituts der Philosophischen Fakultät der Karls-Universität in Prag aufbewahrt werden.) Die lange ausbleibende Rezeption von Ullmanns Werk hatte also einen offensichtlichen praktischen Grund. Dieser lag nicht nur am Geschmack oder an der Ideologie, wie es bei Mahler der Fall sein könnte, sondern die Ursache für ein solches Scheitern ist auch in der lange Jahre mangelnden Kommunikation zwischen Musikern und Musikwissenschaftlern im geteilten Europa zu suchen.

Aus dem oben Gesagten können wir diesen Schluss ziehen: Viktor Ullmann ist ein durchaus mitteleuropäischer Autor. Die Grenze zwischen einzelnen nationalen Kulturen oder Kulturtypen ist in seinem Fall variabel. Der Musikhistoriker weiß, dass die Entwicklung der nationalen Kultur nicht in einem isolierten Raum verläuft, zu dem nur anerkannte Autoren oder Autoren eines bestimmten vorgeschriebenen Typs Zugang haben. Die hier genannten Grenzen waren nie so einer Art, dass sie den Austausch und Interaktion unmöglich gemacht hätten. Es besteht kein Zweifel daran, dass diese Bewegung wohlthuende Impulse bringt.