

Wie ich Viktor Ullmann begegnete

Irena Troupová

Oft werde ich gefragt, wie es zu meinem Interesse an den Liedern Viktor Ullmanns kam, denn meine Begeisterung für sein Werk, nicht nur für seine Lieder, ist unverkennbar. Der imaginäre Startpunkt, zu dem Viktor Ullmann für mich konkretere Konturen anzunehmen begann, war, so glaube ich, während meines Studiums der Musikwissenschaften. Damals war der Fachbereich noch fest in den Händen der gefürchteten Dr. Růžena Mužíková, welche versuchte, diesen in einem unbeirrbaren Geist der Normalisierung zu führen, was ihr glücklicherweise bei der Zusammensetzung der Dozenten und Studierenden nicht sehr gut gelang, da sie sich bei ihrer Auswahl meist zutiefst irrte. Zwei bedeutende Persönlichkeiten, beide ideell so verschieden, der Komponist Petr Eben, der eine unglaublich herzliche Atmosphäre an den Lehrstuhl brachte, und der Privatdozent Josef Bek, unterrichteten uns über die Musik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. In seinen Vorträgen verband Petr Eben die Musik mit der bildenden Kunst, was die kulturelle Prägung der damaligen Zeit und den gesamten historischen Kontext ausgezeichnet veranschaulichte. Daher verstand ich rasch, wie bahnbrechend und turbulent die ersten Jahrzehnte des vergangenen Jahrhunderts waren. Aus der verzerrten oder besser gesagt geplätteten sozialistischen Lesart der Geschichte heraus konnte ich mir zunächst nicht vorstellen, wie ausgerechnet Prag etwas mit all diesen Weltkünstlern zu tun haben sollte. Nur wenig wusste ich über das damalige Zusammenleben von Tschechen, Deutschen und Juden und darüber, dass viele von ihnen nicht einmal ahnten, zu welchem der Lager sie gehörten, bis es ihnen die Tabellen der Nazis „klar“ machten. Zu dieser Zeit erfuhr ich, dass es in der Bibliothek des musikwissenschaftlichen Lehrstuhls einige Notenbestände der so genannten Theresienstädter Autoren gab (über die mich, was ich aber damals nicht wusste, unsere wunderbare Bibliothekarin, Vlasta Benetková, jetzt Dr. Reittererová., sicherlich hätte gut unterrichten können), und ich setzte ihre Erforschung auf meine gedankliche Liste zukünftiger Aufgaben. Doch um der Entdeckung und Aufführung der Barockmusik willen, welche meinen Terminkalender erfolgreich füllten, kam ich, bevor ich nach Deutschland ging, nicht mehr dazu.

Die eigentliche "Begegnung" fand erst nach meiner Rückkehr nach Prag statt, nachdem ich jahrelang fast ausschließlich mit Alter Musik aufgetreten war. Die Umstände eröffneten unverhofft Gelegenheiten, Konzerte mit der Musik von Komponisten der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts aufzuführen – ich wurde kurzfristig für ein Konzert der Bläser der Tschechischen Philharmonie mit Liedern von Gustav Mahler engagiert, erhielt eine Rolle in Bohuslav Martinůs neu entdeckter Oper *Le jour de bonté* und schleuste erste Lieder von Viktor Ullmann in die Konzertprogramme des Vereins Gegenwart. Noch in Berlin lernte ich die Musikwissenschaftlerin Heidemarie Tamar Ambros kennen, die einst mit Vladimír Karbusický an der Vorbereitung der Konferenz *Verfemte Musik* zusammengearbeitet hatte und die versuchte, möglichst viel Musik von Komponisten, die die Nazis verstoßen hatten, in ihre Konzertprojekte einzubeziehen. So konnte ich die dodekaphonischen Lieder von Philip Herschkowitz und Norbert von Hannenheim mit den Werken des jugendlichen Gideon Klein, des experimentierenden Erwin Schulhoff und des stilistisch bereits ausgeprägten und eigenständigen Viktor Ullmann vergleichen. Nach und nach nahmen wir auch andere Komponisten in unsere Konzertprogramme auf – all jene, die als "Theresienstädter Autoren" bezeichnet werden (mich betrafen natürlich diejenigen, die Lieder komponierten, d.h. Hans Krása, Pavel Haas usw.), und deren Zeitgenossen, die aus unterschiedlichsten Gründen nicht

vom (anti-) kulturellen Feldzug der Nazis erfasst worden waren, fliehen konnten oder glücklich rechtzeitig verstarben.

Viktor Ullmann stellt für mich jedoch das Beste im Liedschaffen seiner Zeit dar, und jedes seiner Lieder hat mich musikalisch und emotional berührt. Deshalb habe ich versucht, nach und nach alle Sopran- und Mezzosopranlieder in mein Konzertprogramm aufzunehmen. Mit dem Pianisten Jan Dušek, der meine Begeisterung teilt, sind wir tatsächlich alles durchgegangen, was die Musikwissenschaftler zusammengetragen haben und in einer Sammelausgabe bei Schott veröffentlichen konnten. Es war für uns nur folgerichtig, unsere gemeinsamen Bemühungen um das Erbe Ullmanns in seinem Geburts- und Wirkungsland mit einer Gesamtaufnahme seiner Lieder abzurunden. Wir haben die CD im Jahr 2015 aufgenommen und die anfängliche Begeisterung hat uns immer noch nicht verlassen. Ich glaube sogar, dass wir uns bei jeder Aufführung von Ullmanns Liedern mehr und mehr darüber bewusst werden, wie durchdacht diese Kammermusikwerke im Detail sind, und gleichzeitig entdecken wir in ihnen immer weitere Schichten und Details. Ullmann war ein Meister des Liedes!

Da Deutsch zu meiner Zweitsprache geworden ist, kann ich zudem Ullmanns Auswahl an poetischen Vorlagen (Morgenstern, Rilke, Huch, Hölderlin, Steffen usw.) und seine meisterhafte Textarbeit bestens nachvollziehen. Bei aller Komplexität, insbesondere in der Intonation und teilweise auch im Rhythmus, hat alles seine in sich schlüssige Logik, erfordert aber eine perfekte Kenntnis der Diktion, der Besonderheiten der Artikulation von gesungener Sprache und eine gute technische Vorbereitung. So bricht Ullmann eine in natürlichem Crescendo aufgeregt zu höchsten Tonlagen geführte Melodie oft ganz oben in Richtung eines weichen Pianos (*dolce*) – z.B. bei den Worten „und Engeln“ (Schwer ist's das Schöne zu lassen), „geweiht und weiß“ (Sein erster Kuss), was sehr herausfordernd ist. An anderer Stelle etabliert er eine depressive, erstarrte Atmosphäre bei fast unverändertem dynamischem Niveau selbst bei großen Sprüngen (Chinesische Lieder), wieder woanders fordert er eine gar jazzartige Ausgelassenheit (Little Cakewalk, zweiter Satz *Je vis, je meurs...*) und bei den Drei jiddischen Liedern eine anrührende Einfachheit. Eine musikalische Verständigung zwischen Sänger und Pianist, so banal es auch klingen mag, ist daher absolut notwendig. Der emotionale Rahmen, die Suche nach einer gemeinsamen Klangfarbe und Diktion ist ein wesentlicher Bestandteil der Interpretation. Und auch die musikalische Struktur verstehen, sich auf den häufigen Wechsel der Sänger-Pianisten-Hierarchie einzulassen (vielleicht am deutlichsten in *Die arme Seele*), die unterschiedlichen Stimmungen der einzelnen Lieder, oft innerhalb desselben Zyklus, zu akzeptieren usw.

Ich kann mit Bestimmtheit sagen, dass mein erster Impuls, mich näher mit Viktor Ullmanns Werk zu befassen, ein rein musikalischer war. Aber je tiefer ich in seine Lieder eintauchte, desto mehr begann ich, sie mit der Atmosphäre seiner Zeit zu verbinden. Fasziniert von den Lehren Rudolf Steiners vertonte Ullmann mit Vorliebe die Lyrik anthroposophisch orientierter Dichter (vor allem Albert Steffen, Christian Morgenstern und Percy MacKay), aber auch die Liebeslyrik von Schriftstellerinnen (Riccardo Huch, Elizabeth Barrett-Browning in einer Nacherzählung von Rainer Maria Rilke, Louise Labé) und anderen Autoren bezauberte ihn. Die Texte selbst spiegeln freilich nicht die politische Situation in Mitteleuropa, die Schrecken des Ersten Weltkriegs, die Ullmann hautnah miterlebte, oder die Gelassenheit der Zwischenkriegszeit wider, doch die Vertonung vermittelt einen Eindruck von der inneren Zerrissenheit des Komponisten. Die musikalischen Einflüsse Arnold Schönbergs und vor allem des von Ullmann sehr bewunderten Alexander Zemlinsky, bei dem

er eine Zeit lang Assistent am Neuen Deutschen Theater war, sind unüberhörbar. Ullmann war ein aufmerksamer Betrachter der musikalischen Entwicklungen seiner Zeit, blieb aber dennoch eigenständig und versuchte mit seinen Werken nicht zu provozieren, wie es viele seiner Zeitgenossen taten. Ullmann hörte selbst in den schwierigsten Zeiten nicht auf zu komponieren - nicht in den Jahren der einsetzenden antisemitischen Repressionen, ja nicht einmal in Theresienstadt, wo er unter unvorstellbaren Bedingungen zum außerordentlich reichen kulturellen Leben des Ghettos beitrug. In vielen seiner Lieder aus den 1940er Jahren hören wir Verzweiflung und eine tiefgreifende Depression, in anderen aber auch Gelassenheit und sogar Witz - so sei hier noch einmal das wunderbar überschwängliche Little Cakewalk auf Französisch oder das beinahe grobe A Mejdle in die Jahre auf Jiddisch erwähnt.

Es ist für mich völlig unverständlich, wie jüdische Musiker in der allgemeinen Atmosphäre der Angst nach 1939, vor den Transporten, in Prag private Konzerte geben konnten. Wie konnten sie sich auf die Aufführung solch anspruchsvoller Musik vorbereiten? Ihre Ängste, verbotene Produktionen zu veröffentlichen, überwinden? Waren es doch offenkundig nicht wenige. Man rufe sich ins Gedächtnis, dass bei der Aufführung des Zyklus Geistliche Lieder op. 20 bei einem Konzert des Pianisten Konrad Wallerstein dessen Tochter Margot sang, begleitet von Ullmann selbst. Sie alle kamen in Konzentrationslagern um. Bei demselben Konzert (im März 1940) erklangen auch die von mir besonders geliebten Drei Sonette aus dem Portugiesischen op. 29, vorgetragen von Marion Podolier, der später in den Theresienstädter Aufführungen der Verkauften Braut beliebten Marie und einer bei den dortigen Musikaufführungen überhaupt recht häufig auftretenden Interpretin. Das Lied Wendla im Garten wiederum trägt eine berührende Notiz Ullmanns, eine Erinnerung an seine alte Wiener Freundschaft mit der Malerin Friedl Dicker-Brandeis, die er in Theresienstadt wieder traf. Ich glaube, erst als ich mir all dieser Zusammenhänge bewusst wurde, habe ich Viktor Ullmann wirklich kennen gelernt. Und seine Lieder haben mir einen neuen musikalischen Horizont eröffnet.