

DER MARSTALL

im
Cuvilliés-
Theater

Die Geschichte vom Soldaten
Strawinsky

Der Kaiser von Atlantis
Ullmann



BAYERISCHE STAATSOOPER

Staatsoperndirektor Wolfgang Sawallisch



DER MARSTALL 92/93

Leitung: Helmut Lehberger

Igor Strawinsky

Die Geschichte vom Soldaten

Viktor Ullmann

Der Kaiser von Atlantis

Musikalische Leitung: Antony Beaumont

Inszenierung: Helmut Lehberger

Ausstattung: Harald B. Thor

Premiere am 3. Dezember 1992 im Cuvilliés-Theater München

Igor Strawinsky

Die Geschichte vom Soldaten

Gelesen, gespielt und getanzt

Text von Charles Ferdinand Ramuz

Freie deutsche Nachdichtung Hans Reinhart

Uraufführung am 28. September 1918
in Lausanne

Münchener Erstaufführung
am 19. Dezember 1976
im Cuvilliers-Theater

Viktor Ullmann

Der Kaiser von Atlantis

Eine Legende in vier Bildern
von Petr Kien

Uraufführung am 16. Dezember 1975
in Amsterdam

Münchener Erstaufführung am
3. Dezember 1992

Igor Strawinsky: Die Geschichte vom Soldaten

- Behauptung 1: Der Raum definiert sich aus der Annahme, daß Strawinskys *Geschichte vom Soldaten* von der *Freizeitgestaltung* in Theresienstadt aufgeführt wurde, während Ullmann den *Kaiser von Atlantis* komponierte.
- Behauptung 2: Der Teufel will die Grenzenlosigkeit seiner Allmacht endlich sichtbar machen.
- Behauptung 3: Der Teufel spielt der Mutter des Soldaten die Tagebuchaufzeichnungen ihres Sohnes zu.
-
- Seite 1–5 Der Soldat begegnet dem Teufel.
Er tauscht seine Geige gegen das Buch des Teufels.
- Seite 6–7 Der Soldat gerät unter den Einfluß des Teufels.
- Seite 8–15 Der Soldat wird Fremder im eigenen Land.
Er verliert alles.
- Seite 16–23 Der Soldat wird reich.
Er erkennt, daß er ohne Liebe arm ist.
- Seite 24–26 Der Soldat versucht vergeblich, dem Teufel zu entfliehen.
- Seite 27–32 Der Soldat kommt in ein anderes Land.
Er hört durch den Teufel von der Krankheit der Prinzessin und dem Versprechen des Königs, sie demjenigen, der sie heilen kann, zur Frau zu geben.
- Seite 32–39 Der Soldat kommt durch die Spielleidenschaft des abgelenkten Teufels unverhofft wieder in den Besitz der Geige.
- Seite 40–52 Der Soldat heilt durch sein Geigenspiel die Prinzessin.
Er erkennt in ihr nicht das Instrument des Teufels und heiratet sie.
- Seite 53– Der Soldat glaubt, das Spiel gewonnen zu haben, doch ...
... siehe Behauptung 2

Viktor Ullmann: *Der Kaiser von Atlantis*

Behauptung I: Geschichte wiederholt sich nicht!

Behauptung II: Geschichte wiederholt sich (nicht)!

Behauptung III: Geschichte wiederholt sich!

-
- Das erste Bild* Tod und Harlekin sitzen in einer Welt, die verlernt hat, am Leben sich zu freuen und des Todes zu sterben.
Der Trommler verkündet den »Krieg Aller gegen Alle«.
Der Tod, den die Entwicklung der Menschheit gekränkt und beleidigt hat, dankt ab.
- Das zweite Bild* Der Kaiser von Atlantis erfährt anlässlich der Hinrichtung von Häftlingen die entsetzliche Nachricht von dem Entschluß des Todes. Die Menschen können nicht sterben.
Der Kaiser versucht die Panik, die bei dem Bekanntwerden dieses Entschlusses unausbleiblich ist, zu verhindern.
Er stellt die Weigerung des Todes als eine Befreiung von dessen Tyrannei dar.
- Das dritte Bild* Ein Mann und ein Mädchen begegnen einander mit der Waffe in der Hand. Statt einander zu töten, finden sie sich in Liebe.
- Das vierte Bild* Der Kaiser erlebt durch den Entschluß des Todes den Zusammenbruch aller Ordnung. Die Angst der Menschen vor dem Ausbleiben der Erlösung von Krankheit und Schmerzen hat das Chaos herbeigeführt.
Unter diesem Eindruck ist der Kaiser zwar bereit die Bedingung zur Rückkehr des Todes zu erfüllen, doch ...
... siehe Behauptung II

H. L.

Eine authentische, von Komponist und Librettist autorisierte Fassung der Oper Der Kaiser von Atlantis existiert nicht. Die entscheidende Quelle ist die erhaltene autographe Partitur Ullmanns. Sie weist zahlreiche musikalische und textliche Änderungen auf, deren Veranlassung nicht zweifelsfrei nachvollzogen werden kann. Als zweite Quelle existieren ein handgeschriebenes und ein maschinengeschriebenes Libretto Petr Kiens. Beide weichen von dem in der Partitur verwendeten Text ab.

Die Änderungen wurden wahrscheinlich vorgenommen, um einer Zensur zuvorzukommen: Die Autoren wollten eine Aufführung in Theresienstadt nicht unnötig gefährden. Da die Aufführung in der Schlußprobenphase dann doch verboten wurde, kann nicht von einer authentischen Werkfassung gesprochen werden.

Für die Version der Münchner Erstaufführung der Oper wurde deren überraschende Aktualität bestimmend.

Charles Ferdinand Ramuz

- 1878 am 24. September in Cully-sur-Lausanne/Vaud geboren. Philologie-Studium in Lausanne
- 1900–01 Erster Paris-Aufenthalt; Beginn der schriftstellerischen Tätigkeit
- 1903–04 Hauslehrer in Weimar
- 1904 Rückkehr nach Paris, dort entstehen mehrere Romane
- 1907 *Les Circonstances de la Vie (Die Umstände des Lebens)*
- 1913 Gründet die Zeitschrift *Cahiers Vaudois*. Heirat mit Cécile Cellier. Geburt der Tochter Marianne
- 1914 Publikation des Manifestes *Raison d'être (Daseinsberechtigung)* zur Erläuterung der Zielsetzung der *Cahiers Vaudois*. Umzug von Paris nach Treytorrens
- 1915 Der Erste Weltkrieg inspiriert Ramuz zu einem seiner großen Romane: *La Guerre dans le Haut-Pays (Krieg im Oberland)*
- 1918 am 28. September Uraufführung *L'Histoire du Soldat* in Lausanne
- 1926 Publikation seines erfolgreichen Romans *La Grande Peur dans la Montagne (Das große Grauen in den Bergen)*. *Sept Morceaux par C. F. Ramuz et Sept Dessins par René Auberjonois (Sieben Stücke von Ramuz, illustriert von sieben Bildern von René Auberjonois)*
- 1929 Gibt die literarische Wochenzeitschrift *Aujourd'hui (Heute)* in Lausanne heraus
- 1930 Auszeichnung mit dem *Prix Romand*
- 1932 *Souvenirs sur Igor Strawinsky (Erinnerungen an Igor Strawinsky)*
- 1940/41 Werk-Gesamtausgabe von Ramuz erscheint
- 1943 *Journal 1896–1942 (Tagebuch 1896–1942)*
- 1947 am 23. Mai stirbt Ramuz in Lausanne

Igor Strawinsky

- 1882 am 18. Juni als Sohn des Petersburger Kaufmanns Fjodor Strawinsky geboren
- 1901–05 Jura-Studium in St. Petersburg, Staatsexamen
- 1902–08 Kompositionsstudium bei Rimsky-Korsakow
- 1909 Beginn der Zusammenarbeit mit Diaghilew und den *Ballets Russes*
- 1910–13 *L'Oiseau de Feu (Der Feuervogel)*, *Petruschka*, *Sacre du Printemps*
- 1914 Übersiedlung in die Schweiz. Freundschaft mit Ansermet und Ramuz
- 1916/17 Gemeinsame Arbeit mit Ramuz an der Bursche *Renard* und an der *Geschichte vom Soldaten*
- 1918 am 28. September Uraufführung der *Geschichte vom Soldaten* in Lausanne unter der musikalischen Leitung Ansermets (Text von Ramuz, Bühnenbilder und Kostüme von Auberjonois)

- 1923 Pariser Uraufführung von *Les Noces* auf das Libretto von Ramuz
- 1926 Zusammenarbeit mit Jean Cocteau
- 1927 Pariser Uraufführung des szenischen Oratoriums *Oedipus Rex* nach Sophokles in der lateinischen Nachdichtung von Cocteau
- 1930 Uraufführung der *Psalmensymphonie* in Brüssel – eine Komposition zum fünfzigsten Jubiläum des Boston Symphony Orchestra
- 1934 Strawinsky wird französischer Staatsbürger
- 1936 *Chroniques de ma Vie*, Strawinskys Autobiographie, erscheint
- 1937 Uraufführung des Balletts *Jeu de Cartes* (Choreographie von George Balanchine) an der Metropolitan Opera New York, musikalische Leitung: Strawinsky
- 1939 Vorlesungen an der Harvard University, die unter dem Titel *Poétique musicale* publiziert werden
- 1945 Strawinsky wird amerikanischer Staatsbürger
- 1951 Uraufführung der Oper *The Rake's Progress* in Venedig
- 1957 Uraufführung des Balletts *Agon* in Los Angeles
- 1962 Strawinskys 80. Geburtstag wird an der Hamburgischen Staatsoper gefeiert, er dirigiert *Apollon musagète*. Erste Rußlandreise nach fast fünfzig Jahren
- 1971 am 6. April stirbt Igor Strawinsky in New York; Beisetzung auf der venezianischen Friedhofsinsel San Michele



Strawinsky (links)
und Ramuz

Viktor Ullmann

- 1898 am 1. Januar in Teschen/Schlesien als Sohn eines österreichischen Offiziers geboren
- 1914 in Wien Musikunterricht bei Dr. Josef Polnauer
- 1918 Eintritt in das Seminar von Arnold Schönberg (Kontrapunkt, Formenlehre, Orchestrierung). Er studiert u. a. mit Hanns Eisler, Rudolf Kolisch und lernt die 24jährige Pragerin Martha Koref kennen
- 1919 Heirat mit Martha Koref. Übersiedlung nach Prag. Klavierunterricht bei Eduard Steyerermann, Komposition bei Heinrich Jalowetz. Vermutlich während dieser Zeit Annahme der tschechischen Staatsbürgerschaft
- 1920 Assistent Alexander Zemlinskys am Neuen Deutschen Theater in Prag
- 1921 Am 19. 12. erstes Dirigat: *Bastien und Bastienne* (Mozart). Redaktionelles Mitglied bei der Musikzeitschrift *Der Auftakt*
- 1923 Debüt als Komponist mit *Sieben Liedern für Sopran und Klavier* in einem Konzert des Literarisch-Künstlerischen Vereins, dem er angehört
- 1924 Uraufführung der *Variationen und Doppelfuge über ein Thema von A. Schönberg für Klavier* im Literarisch-Künstlerischen Verein
- 1925 Uraufführung seiner *Symphonischen Phantasie* im Neuen Deutschen Theater
- 1927 Zemlinsky geht nach Berlin. Ullmann wird Erster Kapellmeister am Theater in Aussig
- 1928 Ullmann studiert in Aussig 7 Neuinszenierungen ein, u.a. Kreneks *Johnny spielt auf*. Künstlerische Einschränkungen wegen finanzieller Probleme des Hauses sowie seine starke Hinwendung zur Anthroposophie geben vermutlich den Ausschlag für seine Entscheidung, nach Prag zurückzukehren
- 1929 Uraufführung des *Konzerts für Orchester op. 4* im Neuen Deutschen Theater. Teilnahme am Internationalen Musikfest in Genf. Bekanntschaft mit dem Vorsitzenden der Anthroposophischen Gesellschaft Albert Steffen
- 1930 Dirigent für Bühnenmusik am Zürcher Schauspielhaus
- 1931 Ullmann verläßt die Schweiz; arbeitet für die Anthroposophie in der Bücherstube des *Goetheanums* in Stuttgart. Nach der Scheidung von Martha Koref heiratet er die Prager Professorientochter Annie Winterlitz
- 1933 Nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten muß die Buchhandlung schließen. Rückkehr nach Prag
- 1934 Arbeit als freischaffender Dozent und Musiklehrer. Redakteur bei der Musikabteilung des tschechischen Rundfunks sowie bei mehreren Musikzeitschriften. Künstlerische Schaffenskrise; letztes Auftreten als Dirigent
- 1935 Aufnahme eines zweijährigen Studiums bei Alois Hába. Entstehung der stark von der Anthroposophie beeinflussten Oper *Der Sturz des Antichrist*, die den Wiener Hertzka-Preis bekommt
- 1936 Aufführung der *Klaviersonate Nr. 1*. Komposition von Liedern, Chören und einer Symphonie, die verschollen ist
- 1937 *Sechs Lieder von Albert Steffen für Sopran und Klavier*, gewidmet seiner Frau Annie. Tod von Tomáš Masaryk. Als Nachruf auf den großen Staatsmann erscheint Ullmanns Aufsatz *Musik und Staat* im *Auftakt*. (Er stellt fest, daß dem Verfall des Staates der Verfall der Musik vorausgeht.)

- 1938 Nach dem Münchner Abkommen vergeblicher Versuch, auszuwandern
- 1939 Die Möglichkeit, nach Südafrika zu fliehen, wird durch den Einmarsch deutscher Truppen in die Tschechei vereitelt. Als tschechischer Jude verliert er alle Bürgerrechte. Jegliche Teilnahme am Kulturleben ist verboten. Aufführungen seiner Werke sind nur noch in Privatwohnungen möglich. Im Sommer werden Ullmanns Kinder aus der ersten Ehe, Felicia und Johann, mit einem der letzten Kindertransporte nach England gebracht. Die Ehe mit Annie Winterlitz wird geschieden
- 1940 Nach der Scheidung Geburt des Sohnes Paul
- 1941 Komposition der *Six sonnets de Louise Labé pour chant et piano*, die Ullmanns dritter Frau Elisabeth gewidmet sind
- 1942 Druck der Opern-Partitur *Der zerbrochene Krug*. Deportation von Annie Winterlitz mit den Söhnen Max und Paul nach Theresienstadt. Ullmann wird mit seiner Frau Elisabeth ebenfalls dorthin gebracht. Im Lager befindet sich auch seine erste Frau Martha, die einen Monat später nach Treblinka deportiert wird
- 1943 Der Sohn Paul stirbt in Theresienstadt. Ullmann wird Leiter des *Studios für neue Musik*. Er komponiert in zwei Jahren 24 Werke, von denen 20 erhalten sind. Er vollendet die Oper *Der Kaiser von Atlantis* auf das Libretto von Petr Kien
- 1944 Verbot der Oper und ihrer Uraufführung durch die SS-Zensur nach der ersten Hauptprobe. Am 16. 10. wird Ullmann nach Auschwitz deportiert und dort am 18. 10. ermordet. Sein Freund Emil Utitz nimmt ihm am Bahngleis seine Manuskripte ab und rettet dadurch sein Werk vor der Vernichtung. Am 23. 10. Tod von Annie Winterlitz, Max und Elisabeth Ullmann in den Gaskammern von Auschwitz

Petr Kien

- 1919 am 1. Januar in Varnsdorf/Nordböhmen als Sohn eines Textilfabrikanten geboren
- 1938 schreibt sich in der Prager Kunstakademie ein. Studium der Malerei bei Willi Nowak
- 1940 arbeitet als Karikaturist, Graphiker, Dichter und Dramatiker
- 1941 Deportation mit seiner ganzen Familie nach Theresienstadt. Wird zu einer zentralen Figur des kulturellen Lebens. Entstehung zahlreicher Skizzen, Zeichnungen und Ölbilder, die das Lagerleben dokumentieren
- 1943 übernimmt die Gestaltung vieler Plakate und Illustrationen für die Theresienstädter *Freizeitgestaltung*. Schreibt das Puppenspiel *Loutky*, das im Lager zur Aufführung gelangt. Fertigstellung des Librettos zu Viktor Ullmanns *Der Kaiser von Atlantis*, das Kien als Legende in vier Bildern bezeichnet
- 1944 begleitet seine Eltern am 28. 10. freiwillig auf den Weg nach Auschwitz. Es ist der letzte Transport von Theresienstadt in ein Vernichtungslager. Ende Oktober Tod in den Gaskammern von Auschwitz

Erich Fried

In der letzten Zeit

In der letzten Zeit
geschehen
fast täglich
Dinge
die ahnen lassen
es kann
vielleicht wirklich
die letzte Zeit sein

Vielleicht aber
kommt es auf uns an
ob sie
es ist
oder nicht

Volker von Törne

Amtliche Mitteilung

Die Suppe ist eingebrockt:
wir werden nicht hungern.

Wasser steht uns am Hals:
wir werden nicht dürsten.

Sie spielen mit dem Feuer:
wir werden nicht frieren.

Für uns ist gesorgt.

Elisabeth Borchers

Der Soldat

Ich haben einen Soldaten gesehn
der konnte schön in den Stiefeln stehn
Er hatte keinen Strauß am Hut
doch ein Gewehr das stand ihm gut

Ich habe einen Soldaten gesehn
der konnte gut mit den Menschen umgehn
Er hat ihnen ein Loch in den Rücken gemacht
und hat dabei an die Ordnung gedacht

Ich habe viele Soldaten stehn sehn
die haben das ruhig mit angesehn
Als einer in die Knie gegangen
da hat ihn keiner aufgefangen

Ich habe viele andre gesehn
die wollten nicht in den Stiefeln stehn
Die haben einen Bogen gemacht
und haben dabei an die Ordnung gedacht

Sigrid Schuer. Wie Strawinskys Soldaten-Geschichte entstanden ist

Igor Strawinsky – mit dem Namen des großen Avantgardisten, wie es in der Biographie Wolfgang Burdes heißt, der die »... Vorstellung (des 20. Jahrhunderts) von Kunst, von Musik gänzlich revolutionierte«, verbinden Ballett-Enthusiasten und Musikliebhaber in erster Linie geniale Instrumental- und Ballettmusik. Untrennbar sind Kompositionen wie *Der Feuervogel* (1910), *Petruschka* (1911), der 1913 in Paris einen Jahrhundertsskandal provozierende *Sacre du Printemps* oder *Pulcinella* (1920) – um nur einige zu nennen – mit Diaghilews Ballett-Compagnie *Ballets Russes* und herausragenden Künstlerpersönlichkeiten wie Fokine und Nijinskij verbunden.

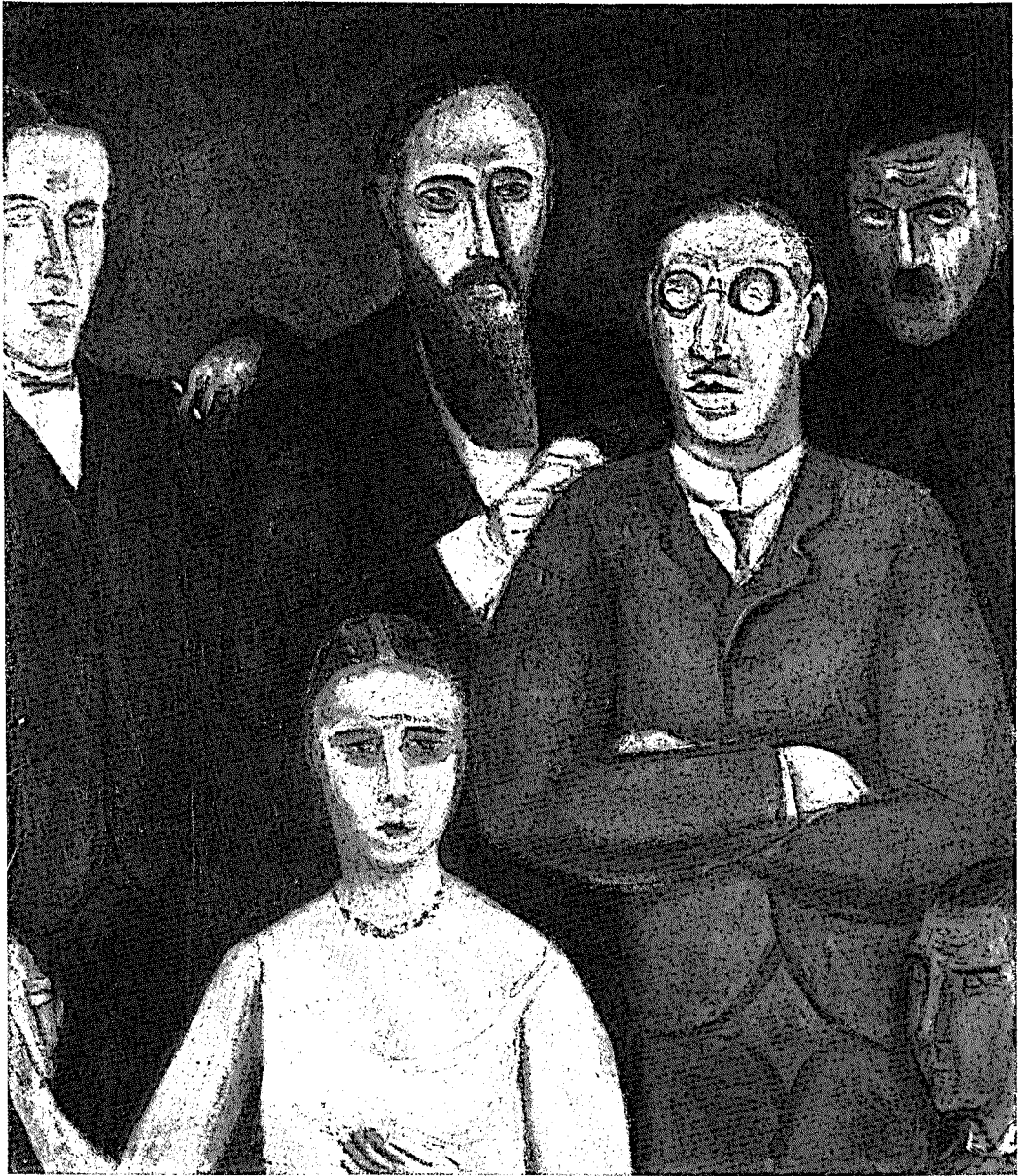
Weit weniger bekannt als diese Klassiker des Ballett-Repertoires sind Strawinskys gemeinsame Arbeiten mit Charles Ferdinand Ramuz, dem Dichter der französischen Schweiz. Das erste Zusammentreffen der beiden menschlich wie künstlerisch so unterschiedlichen Charaktere fällt in eine politisch hochexplosive und für Strawinsky besonders problematische Zeit persönlicher Veränderungen. 1914 bricht der 1. Weltkrieg aus, und für Strawinsky beginnt ein fast fünfzig Jahre währendes Exil. Er übersiedelt mit seiner Familie aus der russischen Heimat in die Schweiz. Durch den Beginn der Oktoberrevolution im Jahr 1917 läßt sich diese Entscheidung nicht mehr rückgängig machen. Noch im selben Jahr fällt Strawinskys jüngerer Bruder Gury an der rumänischen Front. Dies alles sind einschneidene Veränderungen im Leben des Komponisten, die den emotionalen Anstoß zur Entstehung der *Geschichte vom Soldaten* gegeben haben mögen.

In einem sind sich der Textdichter Ramuz, der Komponist Strawinsky, der Maler und Bühnenbildner Auberjonois und der Dirigent Ansermet bei der Planung ihres außergewöhnlichen Projektes, der Schöpfung eines kammermusikalischen Schauspiels einig: Sie wollen die letzte Hoffnung auf Humanitas, verkörpert in der Institution des Theaters, gerade in den schrecklichen Kriegsjahren bewahren. Strawinskys *Geschichte vom Soldaten*, entstanden unter dem Gefühl niederdrückender Heimatlosigkeit im Schweizer Exil, ist also durchaus im politischen Kontext jener Zeit zu sehen, auch wenn Alexander N. Afanasiews russischer Märchenzyklus dem Komponisten die direkte thematische Anregung gegeben hat.

Strawinsky verarbeitet unmittelbare Erfahrungen des eigenen Erlebens, wenn er *Die Geschichte vom* (unfreiwillig desertierten) *Soldaten* erzählt, dessen tragisches Schicksal es ist, seine Seele an den Teufel zu verlieren, sobald er in die Heimat zurückkehrt, wie der Komponist in seiner Lebenschronik schreibt.

Die Dramaturgie des kammermusikalischen Schauspiels muß sich den finanziellen Zwängen der Kriegsjahre unterwerfen, die keine idealen Voraussetzungen für künstlerisches Schaffen bie-

Das Ehepaar Pitoëff waren Prinzessin und Teufel in der Uraufführung der *Geschichte vom Soldaten*



René Auberjonois: L'Hommage à Madame Pitoëff

(Entwurf von 1924 mit – von links – Georges Pitoëff, Mme. Pitoëff, Ansermet, Strawinsky, Ramuz, Auberjonois)



ten. Ramuz klagt über mangelnde Absatzmöglichkeiten für Kunst jeglicher Art. Die später im 2. Weltkrieg ähnlich erlebte Zwangslage und in seinem Tagebuch 1940 dokumentierte ausweglose Situation eines Künstlers, dessen »Kunst nur nach Brot geht«, dürfte im Jahr 1917 dieselbe gewesen sein. In einer ähnlich prekären Lage befindet sich Strawinsky, da der Theaterbetrieb während der Kriegsjahre – wenn überhaupt – nur unter äußersten Schwierigkeiten funktioniert. Die Aufträge der *Ballets Russes* bleiben infolgedessen aus. Die Idee der Konzeption eines wenig aufwendigen Werkes – wie sie Ramuz im folgenden beschreibt – wird aus einer ökonomischen Zwangslage heraus geboren: »Da es kein Theater mehr gibt, würden wir unser eigenes Theater haben, das heißt also eigene Dekorationen, die man mühelos in jeden beliebigen Raum und sogar im Freien aufstellen könnte; wir würden die alte Tradition der Gauklerbühnen, der Wandertheater, der Jahrmarktstheater wieder aufnehmen. ...Man könnte auf diese Weise ein sehr verschiedenes geartetes Publikum erfassen, und dazu noch ohne zu große Unkosten. ... Die Geschichte vom Soldaten entsteht aus solchen praktischen Erwägungen...«

Unter dem Diktat der Sparsamkeit der Mittel entsteht eine ganz eigentümliche künstlerische Mischung aus Musik-, Tanz- und Sprechtheater von überzeitlicher Gültigkeit; ein Werk, das, solange Krieg und Verfolgung existieren, nie seine beklemmende Aktualität verlieren wird. Die aufgezwungene Ästhetik der Armut (oder wie Ansermet es ausdrückt, der »Ärmlichkeit«) mündet bei Ramuz und Strawinsky, folgt man der Aussage des Dichters, – trotz aller phantastischen Elemente des Werks – im »epischen Stil«.

Daß *Die Geschichte vom Soldaten* trotzdem – wie Ramuz resümiert feststellt – »...niemals ein gutes Geschäft gewesen ist, ...eigentlich überhaupt kein Geschäft«, ist nicht allein den Auswirkungen der spanischen Grippe zuzurechnen, die nach der erfolgreichen Uraufführung am 28. September 1918 in Lausanne weitere Vorstellungen unmöglich macht, sondern auch den um künstlerische Perfektion bemühten, ins Uferlose anwachsenden Bedingungen Strawinskys. So weiß Ansermet in seinen Erinnerungen an *Die Geburt der Histoire du Soldat* amüsiert zu berichten:

»Aber das Lustigste war die ständige Ausweitung der musikalischen Ansprüche oder vielmehr Ramuz' Verblüffung über diese Ansprüche. ...Eine Geige allein reichte nicht aus... Als Strawinsky ihm erklärt hatte, daß es zur Geige einen Baß brauche – er hatte geradewegs den Kontrabaß gewählt –, und daß er den Raum zwischen Geige und Kontrabaß mit zwei »Hölzern« – Klarinette und Fagott – füllen müsse, bemerkte Ramuz: »Warum zwei?« »Weil es in jeder Instrumentenfamilie mindestens zwei braucht« entgegnete Strawinsky. Und als er eines andern Tags ankündigte, er brauche noch eine Trompete und eine Posaune – wiederum zwei –, sperrte Ramuz entsetzt die Augen auf und schien aus allen Wolken zu fallen, wobei man nie wußte, ob sein Erstaunen echt oder gespielt war...«

Erregt durch Strawinsky zieht Auberjonois mit seinen künstlerischen Förderungen nun auch nach. Ramuz bezeichnet den Komponisten in seinen *Erinnerungen an Igor Strawinsky* einmal als »Raubmenschen«; in diesem Wort spiegeln sich alle Attribute, die Ramuz an Strawinsky bewundert und fasziniert hat, gerade weil sie so untypisch für seinen eigenen Charakter sind. Er berichtet von der zupackenden »Tatkraft« und »Ursprünglichkeit« des Komponisten. So bekennt Ramuz ebenfalls in den *Erinnerungen* schließlich dem Freund Strawinsky: »Du hast mir das Beispiel der Ursprünglichkeit gegeben, und das ist es, was unserem Lande am meisten fehlt, wo die Charaktere so veranlagt sind, daß sie sich ihr eigenes Spiegelbild vorhalten und schließlich überhaupt nicht mehr zum Handeln fähig sind, daß sie nicht einmal reagieren.«

Dieses Urteil klingt wie eine Selbstcharakterisierung des Dichters, dem sich erst durch die Energie Strawinskys eine neue Dimension künstlerischer Freiheit eröffnet. Genauso wie sich der uralte Kunst-Streit »Prima la musica – dopo le parole« in der *Geschichte vom Soldaten* auflöst, da dort Musik und Wort gleichberechtigt nebeneinander stehen, sind hier Komponist und Dichter im gleichen Maße aufeinander angewiesen.

Die Thematik der *Geschichte vom Soldaten* hat für den russisch-französisch-amerikanischen Weltbürger Strawinsky auch mehr als dreißig Jahre nach der Uraufführung nichts von ihrer Faszination verloren. In einem frappierend ähnlichen Sujet wendet er sich nochmals einer Variation der Dämonie des Bösen zu, indem er sich vom Hogarth'schen Kupferstichzyklus zur Oper *The Rake's Progress* inspirieren läßt. Bei aller musikalischen Unterschiedlichkeit des kammermusikalischen Schauspiels zur neoklassizistischen Oper wirkt *Die Geschichte vom Soldaten* dank der inhaltlichen Parallelen wie eine Vorstudie zu *Rake's Progress*. Hier wie dort wird Aufstieg und Fall eines naiven jungen Mannes beschrieben, der letztendlich doch nur als Marionette an den Fäden hängt, mit denen der allgegenwärtige Teufel das Lebensspiel inszeniert. Höhe- und Wendepunkt ist in beiden Werken die »Kartenspiel-Szene«, die für die beiden positiven Helden Strawinskys – den Soldaten und Tom Rakewell – mit dem Verlust der Existenz endet.

Das Unbesiegtbar-Mephistophelische ist hier die Chiffre für Igor Strawinskys pessimistisch-realistischen Blick auf ein Weltbild, das sein Gesicht in einer Revolution und zwei Weltkriegen entscheidend verändert hat.

Antony Beaumont: Anspielungs-Technik – Zitate-Praxis: Deutliches Aufzeigen im Verdeckten bei Strawinsky und Ullmann

Mehr verbindet Ullmanns *Kaiser von Atlantis* und Strawinskys *Geschichte vom Soldaten* als die Tatsache, daß beide aus den Nöten der Weltkriege entstanden sind. Sowohl Strawinskys *Geschichte* »zum Lesen, Spielen und Tanzen« als auch Ullmanns »Legende« sind neuartige Gattungen des Musiktheaters und zugleich prunkloses Welttheater. Strawinsky erfand ein kleines Faust-Drama, das mit dem Sieg des Bösen endet, Ullmann eine flüchtige Jedermann-Utopie, die dem Zuschauer die Möglichkeit der Verwandlung des Bösen ins Gute nicht vorenthalten möchte. Zweimal episches Theater *en miniature*, Stegreifspiele, welche die Maske des Clowns benützen, um unerträgliche Realitäten erträglich zu machen.

Aus musiktechnischer Sicht haben die Stücke mehrere Gemeinsamkeiten. In beiden Werken ist die Zahl der Teilnehmer und Instrumentalisten klein, und alle Zahlen haben symbolistische Bedeutung: In der *Geschichte vom Soldaten* treten drei Personen auf, im *Kaiser von Atlantis* sieben. Sieben Musiker begleiten das Bühnengeschehen bei Strawinsky, bei Ullmann sind es dreizehn. In beide Partituren haben die Komponisten Jazz-Musik eingebunden. Strawinsky betont, daß ihm zur Zeit der Entstehung (1917) Jazz nur aus Notenblättern bekannt war und daher seine Musik nur im optischem Sinne beeinflusst hatte. 25 Jahre später, nach dem durchschlagenden Erfolg der Jazz-Opern Weills und Kreneks, benutzt Ullmann die Stilmittel des Jazz teils als wehmütigen Rückblick auf die 20er Jahre, teils als Protest gegen die versuchte Ausrottung dieser Musik durch die Machthaber.

Möglichkeiten der Zahlensymbolik und überhaupt der Symbolsprachen verschiedenster Art werden in diesen zwei Partituren reichlich ausgeschöpft. Aber auch Fremdelemente sind ein wesentlicher Bestandteil der Musik beider Werke. Bei Strawinsky z. B. ertönt immer wieder ein Fragment des *Dies irae*. Im Tango der leidenden Prinzessin ist es deutlich zu vernehmen; aber auch im Ragtime der Genesenden formt sich die Melodie aus den ersten vier Tönen des Kirchengesanges:



Andere parodistische Elemente der Partitur Strawinskys sind im einleitenden Marsch des Soldaten (das französische Lied *Mariette*), im Königsmarsch (Anklänge einer spanischen Stierkampfkapelle) und in den beiden Chorälen zu finden.

Der Beginn von Ullmanns Partitur mutet fröhlich und unbekümmert an: Auf eine joviale Trompetenfanfare setzt eine unsichtbare Stimme mit »Hallo, hallo!« ein (der Opernkenner wird vielleicht an das Jägerlied aus Bergs *Wozzeck* erinnert, mit dessen skurrilem Chorrefrain »Halli, hallo!«):

Lautsprecher

Hal-lo, hal-lo!

Trompete

Detailed description: This musical score shows the beginning of a piece. The top staff is for a 'Lautsprecher' (loudspeaker) and contains a vocal line with the lyrics 'Hal-lo, hal-lo!'. The bottom staff is for a 'Trompete' (trumpet) and features a fanfare consisting of a series of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C).

Aber der Frohsinn dieses Anfangs täuscht. Mit den vier Tönen G-Des-Es-A zitiert Ullmann das Todesmotiv aus Josef Suks Bühnenmusik zu Zeyers *Raduz und Mahulena*. Das Motiv (aufsteigender Tritonus – aufsteigender Ganzton – absteigender Tritonus) war unter Pragern ein bekanntes Signal, nicht nur weil es alle späteren Werke Suks durchtränkt, sondern weil das tschechische Radio davon Gebrauch gemacht hatte, um den Tod Tomáš Masaryks im Jahre 1937 bekanntzugeben. In Suks 1905 entstandener *Asrael*-Symphonie, einem Werk der persönlichen Trauer um Dvořák und dessen Tochter, Suks Ehefrau, erklingt das Motiv in jedem der fünf Sätze. Hier ein Beispiel aus dem 1. Satz der Symphonie:

Detailed description: This musical notation shows the 'Todesmotiv' (death motif) from Josef Suk's *Asrael*. It consists of a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The notes are marked with accents (>) and a dynamic marking of *sf* (sforzando) is placed below the final G4. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C).

A-Dur wird häufig mit dem Affekt der Freude in Verbindung gebracht; im A-Dur sah Olivier Messiaen sogar das Blau des Himmels am helllichten Tag. Warum denn untermalt Ullmann das geheime Signal des Suk'schen Todesmotivs mit einem A-Dur-Quartsextakkord? Wahrscheinlich wegen dessen optischer Symbolistik. Denn A-Dur ist die Tonart mit drei Kreuzen:

Detailed description: This block shows two musical notations. On the left is the A major triad (A4, C#5, E5) in treble clef. On the right is the A major quartal sextad chord (A4, C#5, E5, G#5, B5, D6) in treble clef, which is the chord mentioned in the text as being used by Ullmann.

In der musikalischen Schrift kann die Tonart benützt werden, um ein Bild von Golgatha darzustellen. Nur hören kann man es nicht.

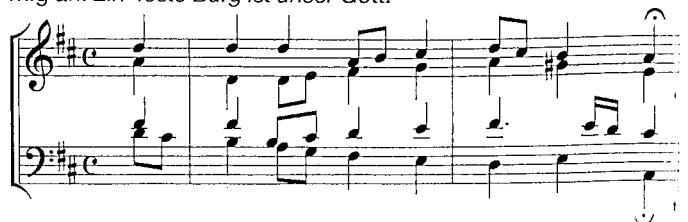
Selbst die Wahl eines Quartsextakkordes dürfte aus symbolischen Überlegungen getroffen worden sein, denn in der klassischen Harmonielehre dient diese Stufe des Dreiklangs als Vorbereitung zum Abschluß einer Periode oder eines Satzes. Mit dem Quartsextakkord scheint Ullmann sagen zu wollen: Kaum habe ich begonnen, naht schon das Ende.

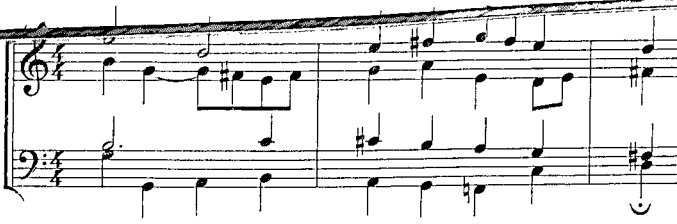
Die unsichtbare Stimme des Lautsprechers ist ein anthroposophisches Symbol für das Unheil. Als Erfindung menschlicher Hand und wider die Natur verkörpert dieser Klang unsichtbare Gewalten. Die Stimmen der Akteure auf der Bühne sind menschlich; die Klänge aus dem Lautsprecherrohr stammen von einem Nicht-Menschen.

Im vierten Takt dröhnt dann die Trommel, Instrument des Militärs und (wie auch in Janáčeks Oper *Aus einem Totenhaus*) Symbol der Gefangenschaft. So hat Viktor Ullmann unter dem Deckmantel der Heiterkeit als Auftakt zu seiner Oper eine Reihe musikalischer Notrufsignale eingesetzt.

Wo Ullmann seine Intentionen fortwährend verschleiert – weil er keine Möglichkeit sah, anders zu handeln –, ist Strawinskys angestrebtes Ziel die vollkommene Klarheit. In seiner Musik zur *Geschichte vom Soldaten* ist kein Sechzehntel überflüssig, keine Akkordgruppierung dem Zufall oder der Willkür überlassen. Es herrscht eine strenge Logik der Sparsamkeit, die sogar dazu führt, daß in jedem Satz aus anderen Sätzen geborgt und zitiert wird. So z.B. ist das »kleine Konzert«, mit welchem der Soldat seine verlorene Geige wiederfindet, nichts anderes als ein großartiges Eigenplagiat. Aber Strawinsky erfindet immer neue Wendungen, rhythmische Biegungen, Endlosschleifen, die das Alte völlig neu erklingen lassen. Was früher von der Schule um Adorno als verwegene Rhythmik eines Neo-Barbaren verurteilt wurde, kann heute – dank einiger weniger Analysen – als geniales Spiel mit der Zeit verstanden werden. Gerade als der Teufel des Stückes die Zeit zum Stillstand oder zur Umkehrung zwingen kann, läßt Strawinsky die Zeit in ihrem musikalischen Lauf anhalten, spiegeln, pirouettieren.

Beide Werke erreichen ihren dramatischen Höhepunkt mit einem Choral. Strawinskys zwei litaneuartige Kompositionen (kleiner Choral, großer Choral) zählen zu den subtilsten Sätzen seiner Partitur. Wie es einem Faust-Drama geziemt, stimmt das kleine Orchester eine Choralmelodie Martin Luthers vierstimmig an: *Ein' feste Burg ist unser Gott*:





Trotz greller Farben und zunehmend dissonanter Harmonisierung erkennt der Hörer die erste Melodiezeile fast instinktiv. Aber bald verliert sich der Faden, die Chormelodie weicht vom Vertrauten immer weiter ab, bis schließlich nur eine kreisende Akkordfolge übrig bleibt (eine Vorwegnahme des Klavierstückes *Tombeau pour Debussy* aus dem Jahre 1921 und – zeitlich weiter entfernt – der düsteren Einleitung zur Friedhofszene aus *The Rake's Progress*). Hier hat Strawinsky den Kirchengesang bewußt zweckentfremdet; sein Choral ist wortwörtlich »des Teufels«.

Auch Ullmann zitiert Luthers *Feste Burg*:



Und auch er entfremdet die Musik, a) durch auffällig süßliche Harmonien und b) durch die Interpolierung eines feierlich-frohen Tanzschrittes zwischen den Zeilen. Dies ist Ullmanns Klangvision einer befreiten Welt, wo alles wieder singen und tanzen kann. Nur mit dem Trommelwirbel, der den Schlußakkord in größter Weise verunstaltet, deutet der Komponist an, daß dieses Paradies für ihn die unerreichbarste Utopie bleibt.

Petr Kien:
Das Ledeč-Quartett



Gerty Spies
Alltags-Einerlei

Draußen im grünen Geländ,
Wo die Winde um die Baracken tasten,
Sitzt ein Gespenst mit dem Leierkasten
Und orgelt und dreht ohne End.

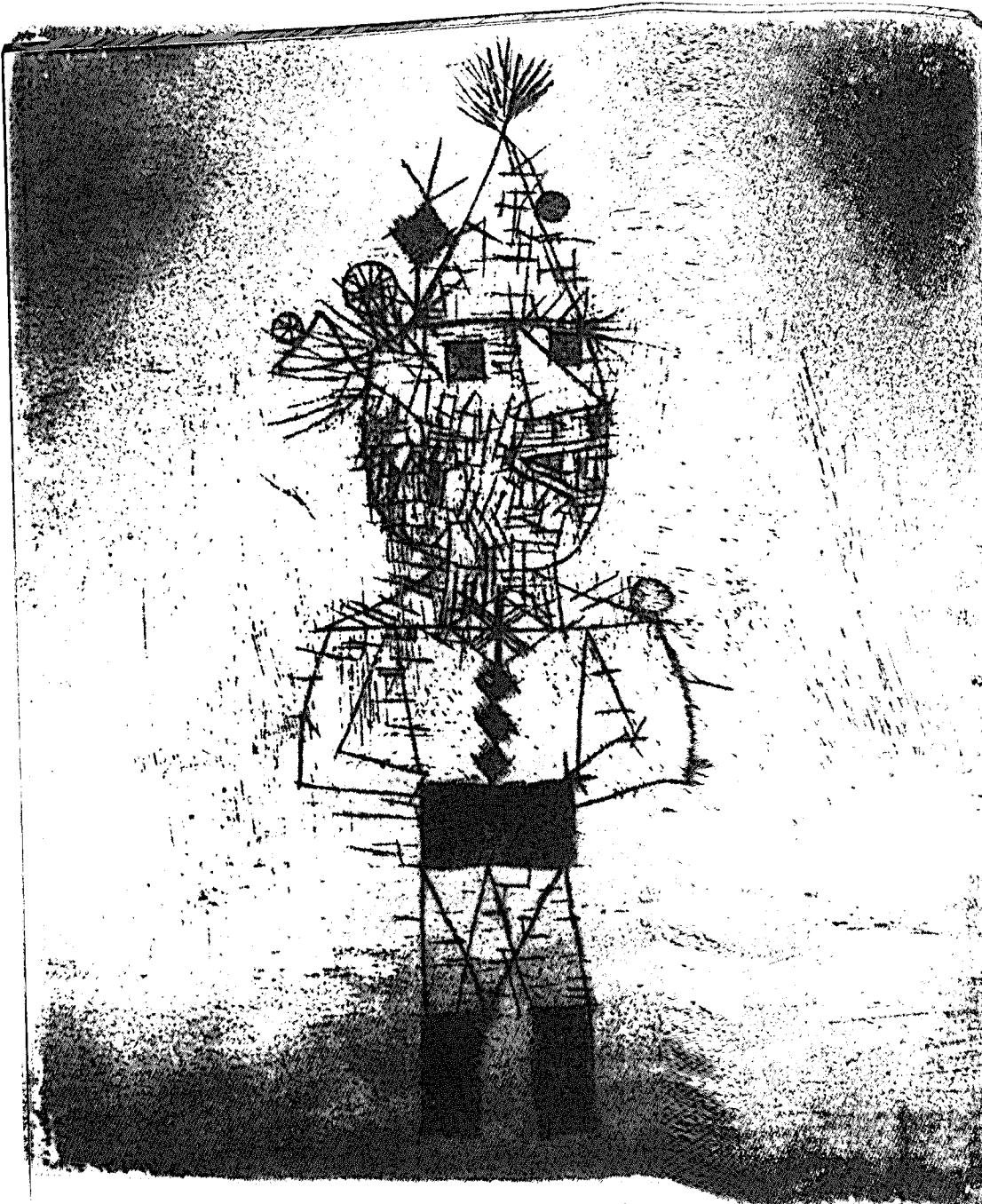
Unsre Ohren sind lange schon taub.
Die Leier spielt ewig die nämliche Weise.
Wir drehen uns ewig im nämlichen Kreise.
Von den Bäumen sinkt müde das Laub.

Gerty Spies
Vortragsabend in Theresienstadt

Auf dem Speicher ein Klavier,
Balken rings und Ziegel.
Rohe Bretter unter mir –
Meine Hüllen sind noch hier –
Aug' und Herz sind Spiegel.

Eine spielt, und einer spricht –
Ernstes Wegbereiten.
Im Kristall der Seele bricht
Sich beegnend Glut und Licht
Beider Wirklichkeiten.

1943



Paul Klee: Stachel, der Clown, 1931

Pamela Iancsik. Die Grundstruktur und die Elemente des epischen Musiktheaters bei Strawinsky und Ullmann

»Schluß mit den Wolken, den Wellen, den Aquarien, den Undinen und den nächtlichen Düften. Wir brauchen eine Musik, die auf der Erde steht, eine Alltagsmusik – eine vom Individuum abgelöste, objektive Kunst, die den Hörer bei klarem Bewußtsein läßt – vollendet, rein, ohne überflüssiges Ornament. (Jean Cocteau 1918)

Cocteau's Forderung ist eine klare Absage an das romantisch-illusionistische Theater des 19. Jahrhunderts und zugleich die Wegbereitung einer Theaterform der Zukunft. Mit Begriffen wie Alltagsmusik, objektive Kunst, Bewußtsein nennt er Merkmale einer neuen Kunstform, die Bertolt Brecht erst zehn Jahre später zu Kernpunkten seines *Epischen Theaters* machen wird.

Brecht will dem Zuschauer durch die Form des Epischen Theaters gesellschaftliche Zusammenhänge aufzeigen und seine Aufmerksamkeit nicht nur auf die Handlungen des Protagonisten lenken. Somit ist nicht die Handlung des Stückes entscheidend, sondern das, was darüber hinaus über Milieu und Gesellschaft gesagt wird. Brecht und die Verfechter des Epischen Theaters waren der Ansicht, daß gesellschaftliches und nicht individuelles Sein das Denken des Menschen bestimmt.

Der Charakter einer Figur wird im Epischen Theater aus der Handlung abgeleitet, während derselbe im dramatischen Theater die Handlung bestimmt. Zentraler Wirkungsfaktor des Epischen Theaters ist der Verfremdungseffekt (V-Effekt). Durch das Darstellen von unwahrscheinlichen bzw. besonders auffallenden Vorgängen soll der Zuschauer provozierend angesprochen und zu kritischer Stellungnahme aufgefordert werden.

Ein V-Effekt ist es auch, wenn in Ullmanns *Kaiser von Atlantis* der Tod als resignierter »Handwerker des Sterbens« erscheint und aus Protest gegen die Massenvernichtung in den Streik tritt. Das Befremdende dieser Irrealität tut seine Wirkung, und der Zuschauer erkennt, daß damit der Wahnsinn des Nationalsozialismus gemeint ist, der selbst den Tod verzweifeln läßt. Zu vermuten ist allerdings, daß Ullmann sich dieses V-Effekts nicht bewußt war.

»Glottz nicht so romantisch!« – das war einer der Appelle, die Brecht auf Plakaten im Zuschauerraum anbringen ließ, um das Publikum zum klaren, illusionslosen Denken aufzufordern. Sein musikalischer Mitarbeiter wurde der Busonis-Schüler Kurt Weill, der mit Brecht in den 20er Jahren den Typus Songspiel entwickelte. Nach der Vorlage von John Gays *Bettleroper* entstand 1928 die *Dreigroschenoper*.

Hervorstechendstes Kennzeichen der neuen Opernform ist die strikte Trennung der Elemente Musik, Text, Bild als Ausdrucks-

träger. Hinzu kommt die Einführung eines Erzählers, der den Verlauf der Handlung durch einen Prolog vorwegnimmt und das Stück mit erläuternden Texteingriffen unterbricht. Nach Brechts Definition sollte die Musik den Text nicht illustrieren, sondern interpretieren; sie mußte deshalb einfach, modern und klar sein. Weill bediente sich dabei vor allem moderner amerikanischer Musikformen wie Ragtime, Blues und des Jazz allgemein und betonte dadurch das rhythmische Element. Der Song, eine einfache volksliedhafte Melodie, mit ironisch-kritischem Text unterlegt, wird neben Ballade und Moritat zum Kernstück der Weill-Oper. Brecht theoretisiert über die Form seines Epischen Theaters zuerst in seinen *Anmerkungen zum Mahagony* im Jahr 1930.

Die Grundlagen zur anti-kulinarischen und anti-aristotelischen Theaterform, wie Brecht sagt, werden schon 1918 durch Strawinskys *Geschichte vom Soldaten* vorweggenommen. Obwohl sich Strawinsky und Brecht erst in den 40er Jahren begegneten, dürfte der Einfluß, den die *Histoire* auf das Epische Theater nahm, nicht zu unterschätzen sein.

Kurt Weill traf Strawinsky anlässlich der Aufführung der *Geschichte vom Soldaten* beim Frankfurter Musikfest am 21. 6. 1923. Von diesem Eindruck berichtete er Ferruccio Busoni: »Strawinskys L'Histoire du soldat. Das ist eine Art Volksstück mit Gesang und Tanz, ein Mittelding zwischen Pantomime, Melodram und Posse; die Musik ist, soweit das diese Art zuläßt, meisterlich gestaltet, und auch das Suchen nach dem Geschmack der Straße ist erträglich, weil es sich dem Stoff einfügt.« Weill sah die *Histoire* mehrere Male, und seine Begeisterung für das Werk steigerte sich noch. So schrieb er 1926, daß die *Histoire* eine Zwittergattung sei, die gerade als Mischung zwischen Schauspiel, Pantomime und Oper ein Modell für künftige Entwicklungen in der Oper werden könne.

Mit den künftigen Entwicklungen war selbstverständlich das Epische Theater gemeint, und Strawinskys *Histoire* hatte in vielerlei Hinsicht für Brecht und Weill Vorbildcharakter, auch wenn Strawinsky zum Teil völlig andere Gründe für die Wahl seiner Theaterform nannte. Er wollte durch die Trennung der Elemente den autonomen Charakter der Musik betonen, d.h. die Musik sollte von den anderen Elementen unabhängig sein, nur für sich sprechen. In der *Histoire* führt die klare Trennung zwischen retardierender, reiner Musik und gesprochenem Text zur epischen Struktur der Zweiteilung, der Doppelung des Geschehens.

Die Trennung zwischen reiner Musik und gesprochenem Wort ist auch im *Kaiser von Atlantis* vollzogen. So gibt es einerseits den betont sachlichen Text des *Lautsprechers*, andererseits die nur instrumentalen Intermezzi. Handlung und Figurencharakterisierung werden durch den *Lautsprecher* vorweggenommen. Die Figuren der *Histoire* und die des *Kaisers von Atlantis* tragen keine individuellen Namen, sondern werden nur mit Gattungs-

bezeichnungen wie Mann, Mädchen, Soldat, Teufel etc. vorgestellt. Es geht also in beiden Werken nicht um individuelle Schicksale, sondern um das Allgemeingültige, für das diese Figuren stehen.

Ein weiteres Kennzeichen epischer Struktur ist die Zitat- und Montagetechnik. Das musikalische oder textliche Zitat ist eine alte Technik, die andere Bezüge und Sinnzusammenhänge von außen in das Werk holt. Interessanterweise bedienen sich Strawinsky und Ullmann in ihren Werken eines gleichen Zitats: des Bachchorals aus der Kantate *Ein feste Burg ist unser Gott*.

Strawinsky verwendet diesen Choral ironisch-distanzierend, um das vermeintliche Glück der heilen Welt zwischen der Prinzessin und dem Soldaten aufzuzeigen. Ullmann benutzt diesen rhythmisch veränderten Choral als Schlußgesang im *Kaiser von Atlantis* und gibt ihm dadurch seine ursprünglich ethisch-humanistische Gestalt zurück, nachdem dieser Choral von den Nazis als monströses Feierlied mißbraucht worden war. Strawinsky und Ullmann greifen aber auch, ganz im Sinne des Epischen Theaters, musikalische Formen auf, die der traditionellen Form der Oper fern stehen: Sie verwenden Tanz- und Jazzrhythmen wie Tango, Ragtime und Shimmy. Die Parodie alter Stile (Walzer und Choral) sowie die Verwendung zeitgemäßer Musik ist bei beiden Komponisten Ausdruck der Stilfülle, die vor allem den Zweck hat, beim Publikum leicht verstanden zu werden. Die Fülle musikalischer Zitate (Suks Asrael-Symphonie, Deutschlandhymne, Kinderlied, Shimmy etc.) hatte bei Ullmann vor allem einen politischen Zweck.

Die Zitate waren verschlüsselte Botschaften, die in der Regel nur die Häftlinge in Theresienstadt, nicht aber die SS decodieren konnten. Die Zitate haben alle Verweischarakter und hängen nicht ursächlich mit dem Inhalt der Handlung zusammen. Bewußt oder unbewußt gerieten Strawinsky und Ullmann ganz in die Nähe der Brecht'schen Theorie, wenn sie eindeutig moralisierende Appelle in ihre Werke einbauten. So verkündet der Erzähler am Ende in der *Histoire*: »Man soll zu dem, was man besitzt, begehren nicht, was früher war. Man kann zugleich nicht der sein, der man ist und der man war. Man kann nicht alles haben. Was war, kehrt nicht zurück. Ein Glück ist alles Glück; zwei ist wie keins.«

Ullmanns *Kaiser* endet ebenso sentenzartig mit der leichten Abwandlung eines Bibelzitats am Ende: »Lehr uns Lebens Lust und Not in unsern Brüdern ehren. Lehr uns das heiligste Gebot: Du sollst den großen Namen Tod nicht eitel beschwören!«

Rolfrafael Schröer

Davon

Ich sollte schreiben

davon:

daß Münder abbröckeln können,
der Staub auch Steine konserviert,
Steine, die Geschichte lügen.

Davon,

daß morgen die Lomonossow-Universität
brennt und das Unogebäude
und der Petersdom einstürzt.

Davon,

daß auch ein Punkt zum Komma wird,
die Nacht, die nächste, Stiefel trägt
und der Morgen ohne Milch sein wird.

Davon,

daß ein Sachbuch für Mord verfaßt wird,
Hoffnung in Tüten zu kaufen ist,
die zum Wegschmeißen sind.

Ich sollte nicht schreiben

davon,

daß ich zuweilen glücklich bin.

Erich Fried

Ein Unwort

Es heißt: »Die Vergangenheit
ist längst bewältigt«

oder: »Das Nichtvergessenkönnen
bewältigen«

oder: »Die Staatsverdrossenheit
muß bewältigt werden«

Ich habe von all dem bisher

noch nichts bewältigt

weder die Angst vor dem Alten

noch die vor dem alten Neuen

Nur dieses Wort »bewältigen«

müßte bewältigt werden

Walter Helmut Fritz

Atlantis

Ein Land,
das es nie gab.

Aber es fällt
den Gedanken schwer,
es zu verlassen.

Helle Wege sind entstanden,
die zum Horizont führen.

Keine Müdigkeit.

Man muß die Dinge
nicht nur so sehen,
als seien sie schon gewesen.

Im Hafen
liegen die Schiffe,
die bei jeder Ausfahrt
das Meer hervorbringen.

Du stummer Stein, ich stöhne dir,
Was keine Träne kann sagen:
Gestorben ist das Herz in mir,
Mag nimmer weinen und klagen.

Ich bin geworden so wie du,
Kann weder lieben, noch leiden,
Lass' über mich nur immerzu
Die dunkelen Stunden schreiten.

Gerty Spies

Robert Kellern: Ullmanns »Kaiser von Atlantis« – ein Spätwerk

Als Viktor Ullmann kurz vor seiner Ermordung den *Kaiser von Atlantis* schrieb, war er 45 Jahre alt. Kann man bei der Oper deshalb von einem Spätwerk sprechen? Man spricht auch von Spätwerken Mozarts und Schuberts, und sie waren noch jünger. Das Alter eines Menschen hat eben zwei Aspekte: die Jahre, die er seit seiner Geburt durchlebt hat, und jene, die ihm bis zum Tod noch zustehen. Also stünde der Zeitpunkt des Todes als Schicksal schon vorher fest? Wäre es nicht so, hätte es keinen Sinn, von den typischen Merkmalen künstlerischer Spätwerke zu sprechen.

Was sind diese Merkmale? Es ist die wiedergefundene Einfachheit, die entsteht, wenn alles Unwesentliche entfällt. Es ist vor allem eine Schönheit, die betroffen macht. »Als überirdische Schönheit empfinden wir, was gleichsam wie eine Botschaft aus einer höheren Welt zu uns spricht« (Erwin Ratz über Schuberts letzte drei Klaviersonaten, Vorwort zur Urtextausgabe der Universal Edition).

Es ist auch die Allgemeingültigkeit, die das Spätwerk über den konkreten Anlaß hinaushebt. *Die Kunst der Fuge* ist nicht nur ein Fugenkompendium, sondern eine Weltanschauung, *Die Zauberflöte* nicht nur ein deutsches Singspiel, sondern ein Mysterienspiel, das auch die maurerischen Zusammenhänge transzendiert. Der Untertitel »Ein Bühnenweihfestspiel« hebt Wagners *Parsifal* über den Rang einer Nur-Oper hinaus. Ähnliches trifft zu auf alle Spätwerke bedeutender Künstler, nicht nur auf Musikstücke.

Daß *Der Kaiser von Atlantis* mehr als das KZ-Kabarett ist, als das er fast immer gegeben wird, ist offenkundig. Allein der streng symmetrische Aufbau ist ein Indiz dafür.

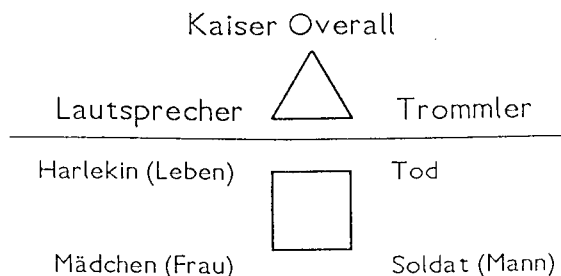
I Prolog	Choral	VIII
II 1. Bild: Tod, Harlekin	Overalls Abschiedsarie Arie des Todes Torzott Harlekin, Trommler	
Überleitung zum Kaiserpalast: Trommler	4. Bild, Finale: Overall, Lautsprecher	VII
III Totentanz	Tanzintermezzo, Die lobenden Toten	VI
IV 2. Bild, Kaiserpalast: Overall, Lautsprecher	Überleitung zum Kaiserpalast: Trommler 3. Bild: Soldat, Mädchen	V

Das Finale etwa ist ein richtig durchkomponiertes Opernfinale mit vielen Abschnitten. Die Melodie von Luthers Choral »Ein feste Burg ist unser Gott« schließt das Werk ab; er wurde wie auch der von Ullmann in der 7. Klaviersonate zitierte Choral »Nun danket alle Gott« von den Nazis als Feierlied und als Erkennungsmelodie im Rundfunk mißbraucht, hatte also wie alle hier nicht weiter zu erwähnenden Zitate für die Häftlinge einen besonderen Zusammenhang.

Die acht Hauptteile der Oper haben die symmetrische Anordnung der Intervallstufen der Oktave: sieben Stufen, die in der achten ihre Abrundung, Krönung finden, eben im Choral. Auch die Besetzung besteht aus sieben Personen oder vielmehr Typen, allegorischen Figuren.

Von der Qualität der Zahlen weiß man heute wenig. Das Zeitalter von Technik und Wirtschaft wird nicht nur im Bereich der Zahlen von der Quantität beherrscht. Die Realität der Zahlenqualität hängt jedoch nicht davon ab, ob man sie zur Kenntnis nimmt. Auch heute bestimmen die sieben Wochentage unser Leben, und die sieben Töne der Diatonik sind nur zum Teil von den zwölf chromatischen abgelöst worden. Die Sieben hat zwei verschiedene Qualitäten, je nachdem, ob sie aus der 6+1 (z. B. sechs Werkzeuge und Sonntag, entsprechend den sechs Planeten und der Sonne) oder der 3+4 entsteht wie hier. Die Drei ist seit jeher die Zahl des Himmels, des Geistes, der göttlichen Dreifaltigkeit, auch die Zahl der Seelenqualitäten Denken, Fühlen, Wollen; die Vier ist die Zahl der Erde in Gestalt der vier Elemente, der vier Winde, der vier Jahreszeiten, der vier Temperamente bis hin zu den viereckigen Ziegelsteinen. Im schwebenden Dreiviertel- und erdgebundenen Viervierteltakt kann man den Gegensatz heraushören.

Der Kaiser von Atlantis spielt sich auf diesen beiden Ebenen ab:



Der Kaiser Overall wäre demnach eine Art Gottfigur? Er bezeichnet sich als die Rechenmaschine Gottes. Eine Satire aufs Dritte Reich ist *Der Kaiser von Atlantis* freilich auch. Der Lautsprecher beschreibt den Imperator im Prolog als »Kaiser Overall von Atlantis in eigener Person, den man schon seit Jahren nicht gesehen hat, denn er ist in seinem Riesenpalast eingeschlossen, ganz allein, um besser regieren zu können.« Mit der Welt kommuniziert er durch den Trommler, »eine nicht ganz wirkliche Erscheinung, wie das Radio«, Durch das Radio werden in Diktaturen Dekrete erlassen und frisierte Informationen ausgegeben. Wieso eine nicht ganz wirkliche Erscheinung? Kaiser und Könige hatten ihre Herolde, Menschen aus Fleisch und Blut. Die elektronischen Medien schaffen nur die Illusion von Menschen, von Sprache, von Musik – man kann sagen: je vollkommener, desto teuflischer. Es gibt Musiker, die deshalb nicht für Aufnahmen spielen. Sie suchen die Kommunikation mit dem Hörer, reagieren auf die Stimmung im Saal. Der Platten-



konsument lauscht einer Musik, die nicht speziell für ihn gemacht wurde. Ullmann wußte als Anthroposoph schon damals um diese Zusammenhänge, die erst in den letzten Jahren ins allgemeine Bewußtsein gedrungen sind. Daher ist ein hinlängliches Verständnis seiner Werke ohne Kenntnis der anthroposophischen Hintergründe nicht möglich, was nicht heißt, daß man sich mit diesen identifizieren muß.

Wie der Trommler des Kaisers Mund, so ist der Lautsprecher sein Ohr, »der Lautsprecher, den man nicht sieht, nur hört«. Das ist eine kaschierte Regieanweisung. Wird sie wörtlich genommen, treibt sie das Unheimliche einer menschenlosen Stimme, an die wir uns längst gewöhnt haben, auf die Spitze.

Soweit die Drei im pervertiert geistigen Bereich, dem Kaiserpalast – auch die Hölle ist ein geistiger Bereich.

Der Trommler verkündet: »Wir, zu Gottes Gnaden Overall der Einzige, Ruhm des Vaterlandes, Segen der Menschheit... Kaiser beider Indien, König von Atlantis... haben in unserer unfehlbaren, alles durchdringenden Weisheit beschlossen, über all unser Gebiet den großen, segensreichen Krieg aller gegen alle



zu verhängen.« Diese apokalyptische Vision ist von Rudolf Steiner ausführlich kommentiert worden: Sie kennzeichnet unter anderem den maßlosen Egoismus, in dem jeder nur auf seinen Vorteil bedacht ist. Es wird kaum schwerfallen, im Zustand unserer heutigen »zivilisierten« Welt schon eine Annäherung an diesen Krieg aller gegen alle zu erkennen. Auch die allerjüngsten ethnischen Konflikte, wie sie längst überwunden schienen, gehören hierzu.

Frau und Mann stehen auf der Erde zwischen den Polen Leben und Tod. Das Mädchen hieß zuerst Bubikopf, aber das war Ullmann schon zu spezifisch, es sollten nur Typen sein. Im Prolog werden eingeführt: »Der Tod, als ein abgedankter Soldat, und Harlekin, der unter Tränen lachen kann, das ist das Leben.« Den Tod als einen Soldaten darzustellen, ist wohl auch kein Zufall. In diesem Werk ist nichts Zufall.

Es ist auch kein Zufall, daß der Tod, wenn sich der Vorhang öffnet, mit dem Säbel in den Sand schreibt. Die Anspielung auf Christus, der nach der Rettung der Ehebrecherin vor der Lynchjustiz auf die Erde schreibt (Joh. 8), ist keineswegs als Persiflage zu verstehen, sondern bezieht sich auf eine Äußerung Rudolf Steiners: »Der Tod ist der jüngere Bruder des Christus.« Auf diese für viele vielleicht schwer nachvollziehbare Äußerung

kann nicht näher eingegangen werden. Im weiteren Verlauf des Stückes erscheint der Tod auch als der eigentliche Erlöser. Diese Anspielung war noch nicht einmal an Ullmanns Publikum gerichtet, der bei den Theresienstädter Juden eine Kenntnis des Neuen Testaments kaum voraussetzen konnte. Das Schreiben auf die Erde ist ein Bild dafür, daß es nicht so sehr darauf ankommt, daß sich die Menschen für ihre Fehlritte, von denen ja keiner frei ist, gegenseitig verurteilen: »Wer unter euch ohne Sünde ist, der werfe den ersten Stein auf sie.« Sie werden ins Weltengedächtnis oder Sündenregister eingeschrieben, um zu gegebener Zeit ihren Ausgleich zu finden.

Das 3. Bild bedeutet die Wende im Drama. Nur hier treten reale Menschen auf. Sind es auch Typen, Soldat und Mädchen, so sind sie für die Lösung des dramatischen Knotens von zentraler Bedeutung. Daß sie im Krieg aller gegen alle fähig sind, so zart miteinander zu sein – »Mädchen nein, du sollst nicht leiden« – und Feindschaft in Liebe zu verwandeln: Das ist die Tat, die alles zum versöhnenden Ende bringt. Das Böse überwinden, ist gut. Das Böse verwandeln, ist besser.

Der Ort der Handlung wurde sehr sorgfältig gewählt. Atlantis ist bekannt als ein im Atlantischen Ozean untergegangener Erdteil, der in unzähligen Legenden der Küstengebiete weiterlebt. Er wurde auch von Debussy in seinem Klavier-Prélude *La cathédrale engloutie* nachkomponiert. Man kann sich vorstellen, daß der Librettist Kien und der Komponist Ullmann die Handlung dort angesiedelt haben, um die Zensur zu umgehen. Der Untergang von Atlantis ist in alten Urkunden, zum Beispiel in der Bibel, als Sintflut festgehalten und war die Folge von Dekadenz und Machtmißbrauch, wie sie ja auch im Dritten Reich in Erscheinung traten.

In einer Zeit lange vor der atlantischen Kultur liegt nach Rudolf Steiners Chronologie das Mond-Zeitalter. In einer Redewendung wie »Du lebst noch hinterm Mond« klingt das an. Es ist also nicht nur eine nette kabarettistische Theateridee, wenn, während der Tod mit dem Säbel in den Sand zeichnet, Harlekin den Mond besingt: »Der Mond geht auf den Firsten mit seinem Stelzenbein, die Knaben dürsten nach Liebe, nach Wein, die hat er mitgenommen, die werden nicht mehr wiederkommen... Der Mond ist weiß, das Blut ist heiß, der Wein ist süß, die Liebe ist im Paradies.« Freilich spiegelt das auch die Zustände in Theresienstadt wieder, wo es keinen Wein gab. Die Liebe ist wirklich nur im Paradies. Die echte selbstlose, christliche Liebe gibt es ja kaum. Wer sie erringt, ist im Paradies auf Erden. Diese Liebe gab es in Theresienstadt, trotz aller überlieferten Reibereien, wohl mehr als anderswo. Die Musik zur Mond-Arie könnte man für einen Song im Stil von Kurt Weill halten. Doch fällt auf, daß Ullmann auf die Begleitung der Gitarre verzichtet, die kurz vorher im Präludium erklingen ist. Die Verwandtschaft der Art vom *Kaiser von Atlantis* mit diesem Stil ist oft bemerkt worden von Kommentatoren, die vermutlich sonst nichts von Ullmann kennen. Harlekins Mond-Arie ist nämlich wie vieles in diesem Werk

Hoffnungslosigkeit aber darf es nicht geben, wenn Menschen mit Menschen leben.

Karl Jaspers

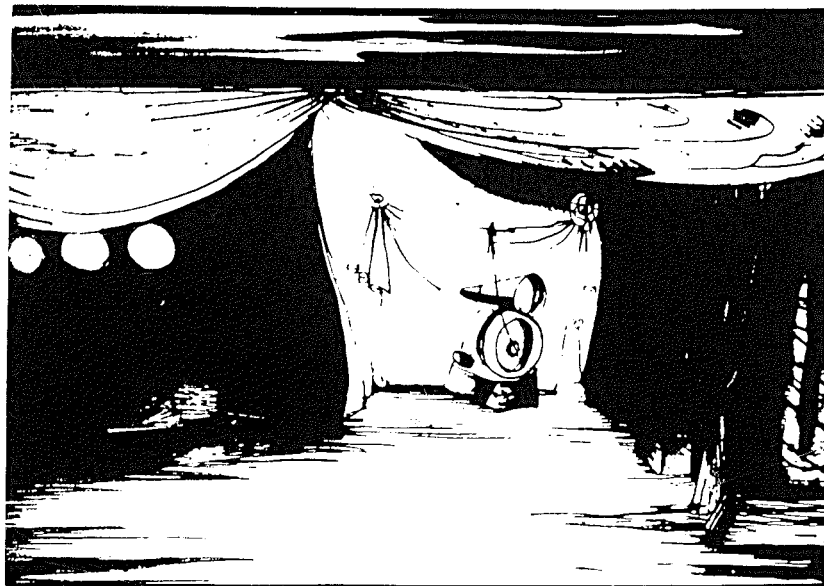


und wie so manches von Ullmanns späten Liedern von der bezaubernden, geheimnisvollen zarten Schönheit der Spätwerke. Auch die Tonart Fis-Dur kommt von »hinter dem Mond«.

Der soziale Aspekt klingt auch an im Lied des Pierrot: »Wir bieten uns auf dem Jahrmarkt feil. Will uns niemand kaufen?« Daß die Menschen sich auf dem Jahrmarkt feilbieten, ist ihnen gar nicht bewußt. Der Jahrmarkt sind die Stellengesuche, die Käufer sind die Arbeitgeber. Rudolf Steiner hat in *Die Kernpunkte der sozialen Frage* (1919) die Praxis, daß die Menschen ihre Zeit, also sich selber, verkaufen, in Frage gestellt. Es ist ein feiner, aber bedeutender Unterschied, ob sie statt dessen für ihre Bedürfnisse bezahlt werden, also das Geld bekommen, das es ihnen ermöglicht, die betreffende Tätigkeit überhaupt erst auszuüben. Der praktische Unterschied liegt unter anderem im sozialen Ausgleich, z. B. darin, daß die Koryphäen keine astronomischen Honorare bekommen, sondern nur für ihre Bedürfnisse bezahlt werden wie andere auch. In diesem Sinne ist auch »Wer kauft Tage?« des nachfolgenden Duetts Harlekin-Tod zu verste-

hen. Tage zu kaufen, ist keine Unmöglichkeit, kein Unsinn: Es geschieht die ganze Zeit.

Harlekin singt im Finale: »Wir sind um einen Kreuzer Süßes zum Kaufmann getraht...« Wenn die Worte auch aus dem Munde Harlekins, des Lebens, ertönen, um Allgemeingültigkeit zu erlangen und wohl wegen der Bühnenwirksamkeit, erzählen sie trotzdem die Kindheitserinnerungen des Kaisers Overall. Es ist eine allgemeine esoterische Erkenntnis, daß beim Anblick des Todes oder kurz vorher jeder Mensch sein ganzes Leben in einem großen »Lebenstableau« vor sich ausgebreitet sieht, bis zur frühesten Kindheit zurück. Menschen, die eine todesähnliche Situation erlebten, haben davon berichtet. Im Verlauf dieser Rückschau erinnert sich der Kaiser an seine Taten. Wieder singt er nicht selber, sondern überläßt es seinem Sprachrohr Trommler: »Wir Overall, die Welt ist voll von unsern Taten« – im nächsten Leben werden sie ihm wieder begegnen und in ihm den Drang zur Wiedergutmachung wecken. In der nun folgenden chromatischen Verfremdung von Johann Friedrich Reichardts



»Schlaf, Kindlein, schlaf« legt Harlekin Overalls Weg zurück vom Buben zum Kleinkind: »Der Mann im Monde mäht, er mäht das Glück, er mäht es fort, und kommt die Sonne, ist's verdorrt.« Die Brücke wird geschlagen zum »Mond geht auf den Firsten«. Das Glück der Vergangenheit verdorrt in der Sonne der Zukunft. Ist es nicht so? Welcher Mann träumt noch von seiner Eisenbahn, welche Frau von ihrer Puppenstube? (Allenfalls Brahms und Klaus Groth in ihrem Lied »O wüßt' ich doch den Weg zurück, den lieben Weg zum Kinderland!«) Die zunächst letzte Konsequenz ist der Tod, »dann ziehst du's rote Kleidchen an und fängst das Lied von vorne an«. Viel deutlicher läßt sich von der Reinkarnation nicht sprechen.

*Bühnenbildskizze (anonym)
zur geplanten Theresienstädter
Uraufführung des Kaisers von Atlantis*

Der Kreis schließt sich zur ersten Szene mit der Arie des Todes:
 »Bin, der Erlösung bringt von Leid, nicht, der euch leiden läßt.
 Ich bin das wohlige warme Nest, wohin das angstgehetzte Le-
 ben flieht. Ich bin das größte Freiheitsfest, ich bin das letzte
 Schlummerlied. Still ist und friedevoll mein gastlich Haus...
 Kommt, ruhet aus.«

Beansprucht *Der Kaiser von Atlantis* als Spätwerk Allgemeingül-
 tigkeit, dann ist das Werk ein Mysterienspiel wie alle bedeuten-
 den Spätwerke, die auch Bühnenwerke sind, von der *Zauber-
 flöte* über *Faust II* und *Parsifal* bis zu Messiaens *Saint-François
 d'Assise* (was im Zusammenhang mit dieser These aus ver-
 schiedenen Gründen die Qualitätsfrage außer acht läßt). Um
 das dazutun, wurden einige Aspekte herausgegriffen. Gleich-
 wohl ist das Werk, auf einer anderen Ebene, eng mit dem Kon-



Felix Nussbaum:
Die Gerippe spielen zum Tanz, 1944

zentrationslager verbunden, ohne welches es nicht hätte ent-
 stehen können, nur sollte man diese Ebene nicht überbewer-
 ten. Der Dichter H. G. Adler (1910–1988), überlebender Mithäft-
 ling, der Ullmanns Noten nach Prag und dann nach London ret-
 tete, bevor er sie kurz vor seinem Tod dem Goetheanum in Dor-
 nach übergab, zitiert Ullmann in seinem Buch *Theresienstadt
 1941 bis 1945. Das Antlitz einer Zwangsgemeinschaft* (1955):
 »...Theresienstadt war und ist für mich die Schule der Form...
 Ich habe in Theresienstadt ziemlich viel neue Musik geschrie-
 ben, meist um den Bedürfnissen von Dirigenten, Regisseuren,
 Pianisten und damit den Bedürfnissen der Freizeitgestaltung
 des Ghettos zu genügen... Zu betonen ist nur, daß ich durch
 Theresienstadt gefördert und nicht etwa gehemmt worden
 bin... und daß unser Kulturwille unserem Lebenswillen adäquat
 war.«

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 Ding oder die rasch welkende Blume, so auch Landschaft, Menschenantlitz und Gestalt oder den bedeutenden geschichtlichen Augenblick der Vergänglichkeit, Musik vollzieht 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 aufzählen 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 ~~St~~ Form dem widerstreben Stoffe abzurufen, mir Recht geben werden.

Walter Bauer

Sie haben vergessen, eine andere Hymne zu wählen

Wir werden
unserer Tage nicht mehr
froh werden.
Aber vielleicht werden wir
der Nacht froh und vielleicht
des ersten Saumes
von Morgenlicht.
Nicht heute.
Nicht morgen.
Nicht nächstes Jahr.
Irgendwann.

Im Lande lebend,
hört man die Schreie
so deutlich nicht.

Auf einem anderen
Kontinente lebend,
zerreißen sie mir
das Gehör.

Da ist
keine Ausflucht.

Ich beneide
die Vergeßlichen.
Ich beneide
die Unschuldigen.
Ich beneide sogar jene,
jene, die beteuern,
sie seien unschuldig.
Wie ruhig sie schlafen.

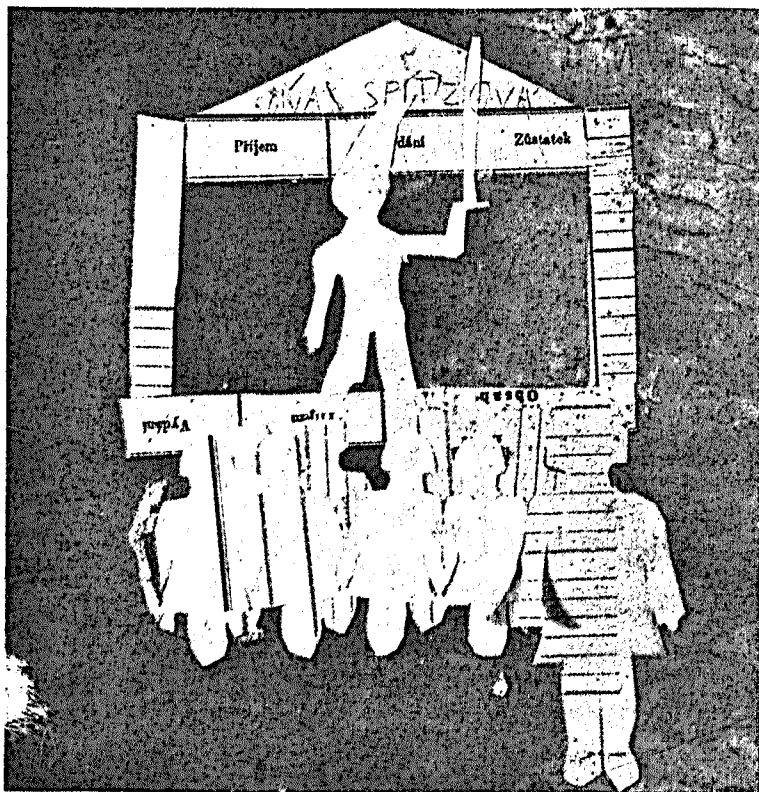
Sie haben vergessen,
ein anderes Wappentier
zu wählen.

Die Adler sind tot.
Aber den Menschen
gibt es noch.
Daran haben sie
nicht gedacht.
Sie haben vergessen,
eine andere Hymne
zu wählen.
Sie singen das alte Lied
und fühlen sich wohl.

Wie wohl sie sich fühlen.
Indes: Nicht alle.
Ich schreie: Nicht alle.
Indes: Wieviel Hoffnung
liegt auf
jenem Rest?

Karl Hofer:
Yellow Dog Blues, 1928





Sona Spitzova: Theatervorstellung

Pamela Tancsik. Die befohlene Freizeitgestaltung in Theresienstadt: Kulturelle Hochleistungen in einem Konzentrationslager

Ein gemischter Chor von 150 jüdischen Häftlingen studiert im September 1943 in einer alten Turnhalle in Theresienstadt Verdis Requiem ein. Rafael Schächter, der Dirigent, gibt die Einsätze vom Flügel aus. Er dirigiert auswendig, da es keine Noten gibt. Das Verdi-Requiem wird in diesem Herbst dreimal mit einer neuen Besetzung einstudiert, da nach jeder Premiere der Chor nach Auschwitz deportiert und dort vergast wird. So singt dieser jüdische Chor jedesmal seine eigene Totenmusik.

Diese Szene entstammt nicht der makabren Phantasie eines Filmregisseurs, sondern stellt den kulturellen Höhepunkt der sogenannten »Freizeitgestaltung« im Ghetto Theresienstadt dar. Kultur und KZ – das Gegensätzlichsste, das man sich vorstellen kann. Nur ein menschenverachtendes Regime konnte der perfiden Idee verfallen, diesen unauflösbaren Widerspruch zur gespenstischen Wirklichkeit werden zu lassen.

Das böhmische Garnisonsstädtchen Theresienstadt, 60 km nördlich von Prag, war 1780 vom Habsburger-Kaiser Josef II. als Bollwerk gegen Preußen errichtet worden. Zur Stadt gehörte die kleine Festung, in der unter der k. u. k. Monarchie ungarische und tschechische Revolutionäre, ab 1914 auch die Attentäter des Thronfolgehepaars interniert waren. Nach der deutschen Okkupation der Tschechoslowakei 1939 befand sich dort eines der gefürchteten Gestapo-Gefängnisse für politische Häftlinge. Im Herbst 1941 verwandelten jüdische Zwangsarbeiter die große Festung, also die Stadt Terezin, in ein Ghetto. Nach der Wannseekonferenz beschlossen die Nazis, Theresienstadt zum Sammel- und Durchgangslager für mitteleuropäische Juden zu machen. Von 1942 bis Oktober 44 gingen von dort 63 Transporte mit ca. 84.000 Menschen in die Vernichtungslager nach Polen. Die 7000 Einwohner Theresienstadts waren 1942 umgesiedelt und die leeren Häuser für die Unterbringung von über 50.000 Häftlingen benützt worden. Von den 141.000 Menschen, die hier bis zum Jahre 1945 interniert waren, überlebten lediglich 23.000.

Um die Welt über die beschlossene Endlösung der Judenfrage zu täuschen, gaben die Nazis das KZ Theresienstadt als Erholungs- und Altenheim Theresienbad aus. Emigration und Auswanderung war für Juden seit dem Sommer 1941 verboten. Deshalb empfanden es viele in ihrer Arglosigkeit als Glück im Unglück, wenn auf ihrem Abtransportbefehl der Zielbahnhof Theresienstadt stand. Durch ihre Verschleierungstaktik erreichten die Nazis, daß alte und wohlhabende Juden freiwillig nach Theresienstadt kamen und ihren Besitz ins Lager mitbrachten. Sie erhielten Verträge über den Kauf eines Platzes in einem Altersheim, in dem ihnen Verpflegung, Wohnung, ärztliche Betreuung und weitere Dienstleistungen zugesichert wurden. Hinter-

her merkten sie, daß sie sich den Weg in die Hölle erkaufte hatten.

Theresienstadt war nicht nur ein Lager für Alte, sondern – zu Propagandazwecken – auch ein Prominenten- und Vorzeigelager. Da man international bekannte und beliebte Künstler nicht einfach verschwinden lassen konnte, deportierte man sie nach Theresienstadt, wo sie auf Befehl der SS weiterhin künstlerisch tätig sein sollten.

Eine Ghettoisierung – im übertragenen Sinn – jüdischer Künstler in Deutschland hatte schon ab dem 1. April 1933 eingesetzt: Sie wurden gewaltsam aus dem deutschen Wirtschafts- und Kulturleben entfernt. Als Schutzmaßnahme gegen eine drohende Massenarbeitslosigkeit jüdischer Kulturschaffender wurde im Sommer 1933 der »Kulturbund deutscher Juden« gegründet.

Allmählich schossen die Darbietungen wie die Pilze aus dem Boden, wurden vielgestaltiger, komfortabler – auch fürs Publikum. Es gab schon Abende, an denen man, wenn man früh kam – schwer atmend zwar im überfüllten Raum –, auf rohen Bänken sitzend hören und genießen konnte. Man hatte die Auswahl: Konzerte, Theater (ohne Kulisse natürlich), Reisebeschreibungen, wissenschaftliche und literarische Vorträge, Balladenabende und wer weiß, was sonst noch alles. Eine große Bibliothek wurde errichtet, die zu besuchen aber im allgemeinen nur die wegen Alter oder Krankheit Arbeitsunfähigen Zeit fanden. Ein Konzertsaal wurde ausgestattet, bald kam noch ein zweiter hinzu. In späterer Zeit unterstützte die SS, ja, sie befahl geradezu diese Unternehmungen, um vor den internationalen Kommissionen glänzend zu bestehen. Ihr wurden die Programme vorher mitgeteilt, so daß diese Freiheit sich in den Grenzen einer äußeren Unfreiheit bewegte. Sogar ein Puppentheater war geplant, dessen Leitung dem begabten jungen Schauspieler Raden zugedacht war. Schon gab mir Frau Dr. Merzbach die Anregung, ein Stück dafür zu schreiben. Ich gab mich daran, aber aus dem Puppentheater wurde nichts, da ein Transport die Männer fortnahm, die es hätten erbauen sollen. Auch Raden war darunter. Wie alle diese Transporte, so führte auch dieser in den Tod.

Gerty Spies

Die ab 1933 verbotenen Werke jüdischer Autoren in Deutschland, und nur sie, durften im »Kulturbund« gespielt werden. So entstand das Paradoxon, daß Juden Musik Wagners, Beethovens oder Brahms' nicht aufführen durften, während es arischen Künstlern untersagt war, Mendelssohn, Mahler, Weill etc. zu spielen. Wer als Nichtjude diese Veranstaltungen besuchte, machte sich strafbar. Der »Kulturbund« durfte für seine Veranstaltungen keine Werbung machen, da jüdisches Kulturleben in der Öffentlichkeit nicht in Erscheinung treten sollte. Der »Jüdische Kulturbund« wurde 1941, kurz nach dem Emigrationsverbot für Juden, aufgelöst.



*Geschäftsstraße in Theresienstadt (heutiger Zustand),
für die Internationale Kommission 1943 besonders hergerichtet*

*Kirche und Mädchenheim in Theresienstadt (heutiger Zustand);
im Keller des Gebäudes wurde Der Kaiser von Atlantis geprobt*



über die am 3.3.1944 unter dem Vorsitz von Herrn Henschel stattgefundene Referentenbesprechung. Entschuldigt Kaff, Libensky, Dr. Köhn

1. Die Jugendfürsorge stellt das Ansuchen, den Saal C III/105 3 bis 4 mal in der Woche zur Verfügung gestellt zu erhalten und zwar immer ab 18 h. Die Angelegenheit wird im Einvernehmen zwischen Herrn Schaechter, Frau Gärtner-Geiringer und Frau Zelenka erledigt. Bedingung ist, dass die Veranstaltungen der Freizeitgestaltung möglichst wenig leiden. Die akustischen Verhältnisse des Saales, insbesondere was Opernaufführungen mit Chor anbelangt, werden von Herrn Schaechter überprüft werden.
2. Herr Henschel ordnet an, dass Programmänderungen allen beteiligten Stellen zu melden sind.
3. Herr Henschel fordert die anwesenden Künstler auf sich zu äussern, ob es vom künstlerischen Standpunkt vertretbar ist, die Bearbeitung von klassischen Werken für kleineres Orchester vorzunehmen. Den Anlass dazu gibt die Absicht der Herren Tabe und Fröhlich, das Violinenkonzert von Brahms für kleines Orchester zu bearbeiten. Nach kurzer Debatte wird festgestellt, dass auch die musikalischen Programme im Kaffehaus sowie alle übrigen Programme der Fachsänger durch die Musiksektion unterliegen und daher auch in dem genannten Falle die Sache der Musiksektion vorzulegen ist.
4. Herrn Königsgarten wird für seine Proben im Saale 241 die Zeit von 11,15 - 12 Uhr zugewiesen.
5. Herr Henschel entscheidet nach Befragung der zuständigen Künstler, dass für die Betreten der Fürsorgeabteilung jede Woche in den frühen Nachmittagsstunden eine Aufführung oder Konzerte stattfinden sollen, zu welcher Veranstaltung der genannten Abteilung ähnlich wie der Arbeiterbetreuung für die Sonntag-Matinés, die Karten zur Verfügung gestellt werden.
6. Herr Henschel teilt mit, dass die Solistinnen, die derzeit im Atelier des Herrn Schaechter wohnen, von der Remmwirtschaft in einer Mansarde untergebracht werden sollen. Die Unterbringung der Herren Sterk, Dr. Kaufmann und Dr. Noskowski kann lt. Mitteilung der Remmwirtschaft in einer noch zu errichtenden Mansarde erfolgen, falls die Freizeitgestaltung den Banddurchführt. Da dies unmöglich ist, wird Herr Henschel diesbezüglich noch mit Herrn Dr. Loewinger Fühlung nehmen.
7. Herr Henschel bewilligt das Auftreten der Herren Architekt Smetana und Lindenbaum und sind diese in das Programm aufzunehmen.
8. Herr Schaechter teilt mit, dass die opernmässige Aufführung der "Verkauften Braut" wegen der zu kleinen Bühne nicht stattfinden kann und statt dessen der "Kaiser von Atlantis" v. Ullmann sowie "La Serva Padrona" von Pergolesi stattfinden werden. Herr Henschel ordnet an, die Technische Abteilung möge mit Herrn Schliesser bzw. der Kleiderkammer wegen Retournierung der zur Aufführung der "Verkauften Braut" zur Verfügung gestellten Kostüme Fühlung nehmen.

In der Tschechoslowakei gab es keine solche Einrichtung. Hier war es den Juden ab 1939 verboten, Konzert- und Theatervorstellungen zu besuchen oder selbst zu konzertieren. Nach dem Verlust der Bürgerrechte erfolgte im November 1941 der erste Transport nach Theresienstadt, wo nun das eigenständige Kulturleben eingerichtet wurde.

Im Januar 1942 organisierten die Häftlinge in der sogenannten »Studentenbaracke« das erste Musikprogramm. Kurz darauf wurden der Erzieher Freddy Hirsch, die Opernsängerin Hedda Grab-Kernmayr und der Dirigent Rafael Schächter von der SS aufgefordert, die sogenannte *Freizeitgestaltung* aufzubauen, die aus Musik-, Literatur-, Theater- und Vortragsveranstaltungen bestehen sollte. Die Nazis gewährten den Häftlingen damit eine Scheinfreiheit, die es ihnen erlaubte, Werke ihrer Wahl, das heißt ohne Berücksichtigung jüdischer oder nichtjüdischer

In der Kanzlei der »Freizeitgestaltung« wurden an Musiker Instrumente ausgeliehen, um Konzerte zu ermöglichen. In einem Vorraum saßen Tag für Tag von früh bis spät ein paar junge Männer über der mühseligen Arbeit, die einzigen Exemplare von mitgebrachten Noten mit der Hand zum Gebrauch eines Orchesters zu vervielfältigen. Stand man mit seinem Suppentöpfchen im Kasernenhof Schlange – stundenlang oft, während die glühende Sonne erbarmungslos niedersengte oder der Frost die Füße zu unbeweglichen Klumpen vereiste – und wartete auf die Ausgabe des ewig gleichen Mittagmahls, so konnte es sein, daß über der hungernden Menge, über den Scheiterhaufen von Matratzen, die brennen mußten, damit das Ungeziefer mit ihnen verbrannte, über mittelalterlich zerkumpelten, humpelnden Hungergestalten und Gruppen von Bahren tragenden Krankenwärtern und Totenträgern sich aus einem geöffneten Fenster wie eine Lerche die ungebunden schwebende Stimme einer Konzertsängerin erhob, die ihr hohes Streben nicht unter Not und Zwang zu begraben gewillt war und übte und sang und trillerte aller Gewalt und Verzweiflung und der eigenen Seelennot zum Trotz. [...]

Gerty Spies

Auf der Bühne des Sokolhauses studierten wir unter Meinhards Leitung ein interessantes und originelles Werk des Prager Komponisten Victor Ullmann, eines Schönberg-Schülers, ein. Die Oper hieß »Der Kaiser von Atlantis oder die Tod-Verweigerung«. Ich glaube, sie wäre heute sehr aktuell, sie hatte eine derart kriegsfeindliche Tendenz, daß sie noch vor der ersten Aufführung verboten wurde. Im Libretto ging es dabei ausdrücklich um Hitlers Untergang. Die Partitur ist nicht erhalten, Ullmann nahm sie nach Auschwitz mit... (eine Vermutung, die sich später glücklicherweise als Irrtum herausgestellt hat, Anm. d. Red.)

Karel Berman

Autorenschaft, aufzuführen. Die SS-Zensur griff erst ein, wenn das NS-Regime direkt angegriffen wurde wie in Ullmanns *Kaiser von Atlantis*.

In nur zwei Jahren entstand im Ghetto ein reiches kulturelles Leben. Rafael Schächter, der Leiter der Opern- und Vokalmusik, brachte u. a. Smetanas *Kuß*, Pergolesis *La serva padrona*, *Bastien und Bastienne*, *Die Zauberflöte*, *Carmen*, *Aida*, *Tosca* und *Die Fledermaus* zur Aufführung. Für das im Dezember 1943 eingerichtete Kaffeehaus bildete sich eine Jazzband, die *Ghetto-Swingers*. Die Kabarettichter Karel Svenk, Hans Hoffer, Kurt Geron, Leo Strauss und Otto Beer schrieben Programme, die das furchtbare Lagerleben mit Selbstironie und Galgenhumor dokumentieren.

Studio für neue Musik

Leitung Viktor Ullmann

2. Konzert

Neuere Autoren in Theresienstadt

1. Károly Klein:
Drei Stücke für Klavier
Op. 100. (Leitung Peter Klein)
2. Holzer, Alz:
Sonate für Klavier
3. Siegmond Schul:
Chambermusik für Violine u. Cello
4. Karl Bermann:
Sonata
5. Siegmond Schul:
Quartett-Mento Ebraico für Streichquartett

Mitwirkende:

Aronson-Lind, Kling, Leder-Quartett
Dr. Reiner, R. Schächter, Weissenstein

STUDIO FÜR NEUE MUSIK

LEITUNG VIKTOR ULLMANN

IV KONZERT

MAX REGER:

1. Die drei Klavierstücke
2. Die drei Klavierstücke
3. Die drei Klavierstücke
4. Die drei Klavierstücke

ALEXANDER ZEMLINSKY:

1. Die drei Klavierstücke
2. Die drei Klavierstücke

ARNOLD SCHONBERG:

1. Die drei Klavierstücke
2. Die drei Klavierstücke

ALOIS HABA:

3. Die drei Klavierstücke
4. Die drei Klavierstücke

BRUNO WALTER:

Die drei Klavierstücke (siehe oben)

GUSTAV MAHLER:

1. Die drei Klavierstücke
2. Die drei Klavierstücke
3. Die drei Klavierstücke

Mitwirkende:

Mica Sommerberg, Fritz Jakob-Kernmayer, Viktor Ullmann

Ungeheuer ist viel, und nichts ist ungeheurer als der Mensch.

Sophokles

Die *Freizeitgestaltung* gliederte sich in 40 Sektionen, die von den bedeutendsten Künstlern und Wissenschaftlern geleitet wurden. So war der Komponist Gideon Klein für die Instrumentalmusik, Dr. Emil Utitz für Allgemeine Vorträge und die Zentralbücherei zuständig. Im Lager gab es eine Bibliothek mit fast 50.000 Büchern, davon allein 20.000 Bände Hebraica und Judaica.

Viktor Ullmann leitete das *Studio für Neue Musik* und veranstaltete Konzerte mit Werken Regers, Zemlinskys, Schönbergs, Bruno Walters und Mahlers. Im Ghetto waren zeitweise zwei komplette Prager Opernensembles und zahlreiche erstklassige Orchestermusiker interniert. Auch eine Aufführung von Stravinskys *Geschichte vom Soldaten* hätte theoretisch in Ullmanns *Studio* ohne jede Schwierigkeit stattfinden können.

Es wollten auch oft die Stunden der geistigen Freiheit bitter schwer erkaufte sein. Man hetzte, schmutzig, wie man war, von der Arbeit in die Veranstaltung, wo man dann so spät eintraf, daß an ein Hineinkommen nicht mehr zu denken war. Und hatte man es doch erreicht, so blieb es noch schwer genug. Der hungrige Magen wollte sich nicht beruhigen, der ganze Mensch bebte vor Schwäche und Nervosität, und man war so unbeschreiblich müde, so ausgehöhlt bis auf das letzte Stäubchen Kraft, daß Wille und Begeisterung sich als Schwächlinge erwiesen gegen die Übermacht des Schlafes. Man saß, also schlief man. Man hörte einen Bruchteil, fiel wieder in Schlaf, horchte wieder hin und so fort. –

Gerty Spies

Hatte es anfangs in Theresienstadt weder Notenmaterial noch ein intaktes Klavier gegeben, so daß die Musiker alle Werke aus dem Kopf notierten, kamen im Frühjahr 1944 massenhaft Instrumente und Noten ins Lager. Die SS erwartete eine internationale Rotkreuz-Kommission für den 23. Juni zur Inspektion. Lagerkommandant Rahm ordnete die sogenannte *Stadtverschönerung* an und ließ als vollkommenes Täuschungsmanöver einen Film über Theresienstadt drehen: *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt*. Das Ghetto, gleich einem Potemkin'schen Dorf durch Attrappen verändert, bekam Geschäfte, Parkanlagen und Straßenschilder. Das Ausland sollte überzeugt werden, daß die Juden in Theresienstadt ein angenehmes Leben mit Kultur- und Sportveranstaltungen führen konnten, während die deutschen Soldaten in den Schützengräben Rußlands lagen.

Die Lüge wurde geglaubt, die Kommission ließ sich durch den Schwindel täuschen. Schon bald nach der Inspektion wurden alle Mitwirkenden des Films nach Auschwitz deportiert, damit keiner von ihnen später die Wahrheit hätte erzählen können.

Der Sommer 1944 war der Höhepunkt der kulturellen Aktivitäten. Im Lager befanden sich ein Steinway-Flügel, 27 Violinen, 8 Violen, 6 Celli und ein Kontrabaß. Für Ullmanns Oper, die im Keller einer Mädchenschule geprobt wurde, stand auch ein altes Harmonium zur Verfügung.

Ich begriff, daß Angst nichts hilft und nichts nützt.

Anne Frank

Durch die Tätigkeit in der *Freizeitgestaltung* stellte sich bei manchen Künstlern inmitten der Abnormalität von Theresienstadt ab-sunderweise ein Gefühl von Normalität ein. Dies dokumentiert ein Brief des Bassisten Abele, der 1944 aus dem Ghetto an Freunde schrieb: »Was meine Tätigkeit betrifft, bin ich dauernd in Rigoletto beschäftigt, den ich jetzt schon zum vierten Mal hinter mir haben werde. In 14 Tagen ist die Premiere der Tosca, dort habe ich eine ganz kleine Rolle, aber das macht nichts... Außerdem bereite ich mein eigenes Liederkonzert vor und zwar Löwes Archibald Douglas und dann Lieder von Schubert und Schumann. Das alles wird aber so in 6 bis 8 Wochen sein...«. Abele wurde wenige Wochen nach diesem Brief in Auschwitz ermordet. Es erscheint unfassbar, daß an einem Ort, an dem täglich bis zu 120 Menschen an Entkräftung, Hunger, Mißhandlungen oder Seuchen starben, dennoch künstlerische Leistungen entstanden, die sich in ihrer Qualität nicht von denen unterschieden, die vor dem Krieg in Freiheit produziert worden waren.

Marcel Reich-Ranicki, der lange Zeit als Musikkritiker im Warschauer Ghetto lebte, antwortete auf die Frage, wie Kulturschaffen im Ghetto überhaupt möglich war: »Ich glaube, dafür waren zwei Dinge ausschlaggebend, das erste ist sehr banal und heißt Ablenkung, das zweite ist sehr pathetisch und heißt Trost.«

Tatsächlich sind sich heute nur wenige von jenen, die die Nazi-hölle überlebten, bewußt, wieviel seelische Kraft ein Mensch brauchte, um nicht seiner Würde verlustig zu gehen, nicht den Glauben an die Menschheit zu verlieren, zu schreiben, zu rechnen, zu singen und zu rezitieren, obgleich er seinen Namen verloren hatte, zu philosophieren und real zu denken, obgleich er eine bloße Nummer geworden war.

Karel Berman

Wer der Folter erlag, kann nicht mehr heimisch werden in der Welt. Die Schmach der Vernichtung läßt sich nicht austilgen. Das zum Teil schon mit dem ersten Schlag, in vollem Umfang aber schließlich in der Tortur eingestürzte Weltvertrauen wird nicht wiedergewonnen. Daß der Mitmensch als Gegenmensch erfahren wurde, bleibt als gestauter Schrecken im Gefolterten liegen: Darüber blickt keiner hinaus in eine Welt, in der das Prinzip Hoffnung herrscht.

Jean Améry



Bedřich Fritta: Das Kaffeehaus in Theresienstadt

Kurt Tucholsky

50% Bürgerkrieg

Wenn der Stahlhelm anrückt, wenn die Nazis schrein:

»Heil!«

dann steckt die Polizei den Gummiknüppel ein
und denkt sich still ihr Teil.

Denn auf Deutsche schießen, in ein deutsches Angesicht:

Das geht doch nicht!

Das kann man doch nicht!

Wenn die Arbeiter marschieren, wenn die Arbeitslosen schrein:

»Hunger!«

dann schlägt die Polizei mit dem Gummiknüppel drein –

Hunger –?

Dir wern wa! Weitergehn! Schluß mit dem Geschrei!

Straße frei!

Wenn Deutschland einmal seufzt unter einer Diktatur,
wenn auf dem Lande lasten Spitzel und Zensur,
ein Faschismus mit Sauerkohl, ein Mussolini mit Bier...
wenn ihr gut genug seid für Militärspalier –:

dann erinnert euch voll Dankbarkeit für Uniformenpracht
an jene, die das erst möglich gemacht.

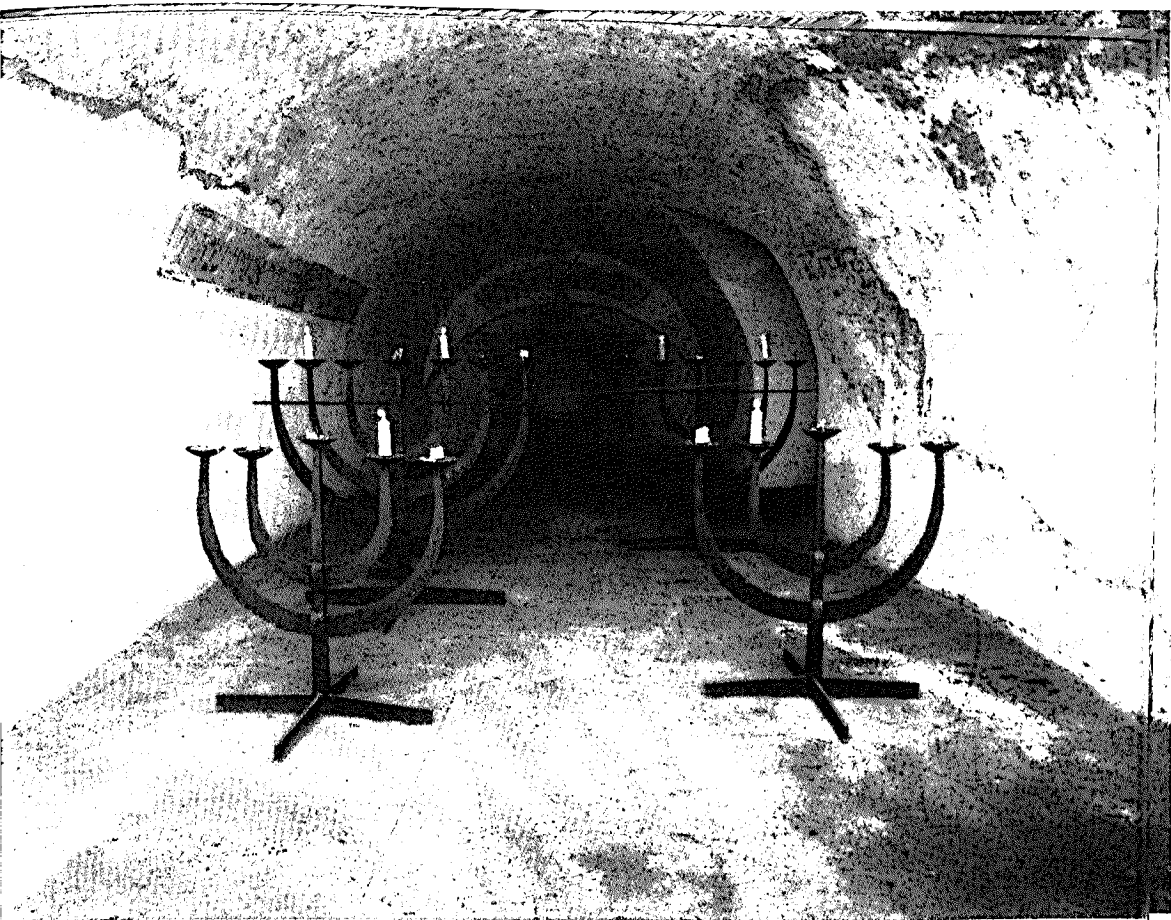
An manchen Innenminister. Und ein Bureaugesicht...

Es ging nun mal nicht anders.

Sie konnten es nicht.

Käthe Kollwitz: Die Freiwilligen, 1920





Zeremonienraum für Juden in Theresienstadt (heutiger Zustand)

sie hörte wie der Todesschweiß plätscherte das Uranatom dessen Aufspaltung den Physikern gelang läßt die Möglichkeit ins Auge fassen durch fortgesetztes Aufprallen von Neutronen auf Uranatome in sich multiplizierenden Wirkungen soviel Energien freizumachen daß die Planeten in Katastrophen verwickelt werden können es trat an uns die Frage heran wie ist es mit den Frauen und Kindern ich habe mich entschlossen auch hier eine ganz klare Lösung zu finden ich hielt mich nämlich nicht für berechtigt die Männer auszurotten sprich also umzubringen oder umbringen zu lassen und die Rächer in Gestalt der Kinder für unsere Söhne und Enkel groß werden zu lassen es mußte der schwere Entschluß gefaßt werden dieses Volk von der Erde verschwinden zu lassen sie hörte wie der Todesschweiß plätscherte sie hörte wie der Todesschweiß plätscherte

Helmut Heißenbüttel

Inhalt

Seite

Die Geschichte vom Soldaten (Handlungsskizze)	4
Der Kaiser von Atlantis (Handlungsskizze)	5
Zeittafeln: Charles Ferdinand Ramuz	6
Igor Strawinsky	6
Viktor Ullmann	8
Petr Kien	9
<i>Erich Fried</i>	
In der letzten Zeit	10
<i>Volker von Törne</i>	
Amtliche Mitteilung	10
<i>Elisabeth Borchers</i>	
Der Soldat	11
<i>Sigrid Schuer</i>	
Wie Strawinskys Soldaten-Geschichte entstanden ist	12
<i>Antony Beaumont</i>	
Anspielungs-Technik – Zitaten-Praxis: Deutliches Aufzeigen im Verdeckten bei Strawinsky und Ullmann	17
<i>Gerty Spies</i>	
Alltags-Einerlei	
Vortragsabend in Theresienstadt	23
<i>Pamela Tancsik</i>	
Die Grundstruktur und die Elemente des epischen Musiktheaters bei Strawinsky und Ullmann	25
<i>Rolfrafael Schröder</i>	
Davon	30
<i>Erich Fried</i>	
Ein Unwort	30
<i>Walter Helmut Fritz</i>	
Atlantis	31
<i>Gerty Spies</i>	
Du stummer Stein, ich stöhne dir	31
<i>Robert Kolben</i>	
Ullmanns <i>Kaiser von Atlantis</i> – ein Spätwerk	32
<i>Walter Bauer</i>	
Sie haben vergessen, eine andere Hymne zu wählen	42
<i>Pamela Tancsik</i>	
Die befohlene Freizeitgestaltung in Theresienstadt: Kulturelle Hochleistungen in einem Konzentrationslager	45
<i>Karel Berman/Jean Améry</i>	52
<i>Kurt Tucholsky</i>	
50% Bürgerkrieg	54
<i>Helmut Heißenbüttel</i>	
sie hörte wie	55
Autorenverzeichnis	56
Bilderverzeichnis	57
Nachweise	59

Bayerische Staatsoper, Staatsoperndirektor Wolfgang Sawallisch
Spielzeit 1992/93

Programmheft zur Neuinszenierung *Die Geschichte vom Soldaten* von Igor Strawinsky und zur Münchner Erstaufführung *Der Kaiser von Atlantis* von Viktor Ullmann am 3. Dezember 1992 im Cuvilliés-Theater München

Zusammenstellung und Gestaltung: Dr. Hanspeter Krellmann

Assistenz und Schlußredaktion: Krista Thiele

Mitarbeit: Sigrid Schuer, Pamela Tancsik

Druck und Herstellung: J. Gotteswinter GmbH, München

Nachweise:

Die Artikel von Sigrid Schuer »Wie Strawinskys Soldaten-Geschichte entstanden ist«, Antony Beaumont »Anspielungs-Technik – Zitat-Praxis: Deutliches Aufzeigen im Verdeckten bei Strawinsky und Ullmann«, Pamela Tancsik »Die Grundstruktur und die Elemente des epischen Musiktheaters bei Strawinsky und Ullmann«, Robert Kolben »Ullmanns *Kaiser von Atlantis* – ein Spätwerk« und Pamela Tancsik »Die befohlene Freizeitgestaltung in Theresienstadt: Kulturelle Hochleistungen in einem Konzentrationslager« sind Originalbeiträge. – Erich Fried, *Wächst das Rettende auch?*, Gedichte für den Frieden, Bund-Verlag, Köln 1986. – Hilde Domin (Hrsg.) *Nachkrieg und Unfrieden, Gedichte als Index 1945–1970*, Verlag Hermann Luchterhand, Neuwied und Berlin 1970. – Gerty Spies, *Drei Jahre Theresienstadt*, Verlag Chr. Kaiser, München 1984. – Gerty Spies, *Im Staube gefunden, Gedichte*, Verlag Chr. Kaiser, München 1987. – Walter Helmut Fritz, *Mit einer Feder aus den Flügeln des Ikarus, Ausgewählte Gedichte und Prosagedichte*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt 1989. – Karel Berman, *Erinnerungen*, hrsg. von Frantisek Ehrmann, Prag 1965. – Jean Améry, *Jenseits von Schuld und Sühne*, Verlag Klett-Cotta, Stuttgart 1980. – Kurt Tucholsky, *50% Bürgerkrieg* (mit Genehmigung des Rowohlt-Verlages, Reinbek). – Helmut Heißenbüttel, *Das Textbuch*, Verlag Luchterhand, Neuwied und Berlin 1970.

Nachdruck der Originalbeiträge nur mit Genehmigung der Redaktion.

Abbildungen:

Harald B. Thor: Kostümentwürfe zu *Die Geschichte vom Soldaten/Der Kaiser von Atlantis*. – Gérald Froidevaux, *Ich bin Ramuz – nichts weiter, Materialien zu Leben und Werk*, Limmat Verlag Genossenschaft, Zürich 1987. – Strawinsky, *Sein Nachlass. Sein Bild*, Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Basel, 1984. – Karl Hofer 1878–1955, *Ausstellungskatalog*, Staatliche Kunsthalle Berlin, 1978. – Terezín, *Ediční Poznamka, Památník Terezín*, 1988. – Paul Klee, *Stachel, der Clown* (VG Bild–Kunst, Bonn). – Felix Nussbaum, *Gemälde, Zeichnungen und Dokumente*, Ausstellungskatalog, Wilhelm-Lehmbruck-Museum der Stadt Duisburg, 1988. – Pamela Tancsik, *Fotos Ullmann und Theresienstadt*. – Joža Karas, *Music in Terezín 1941–1945*, Beaufort Books Publishers, New York 1985. – Archiv Yad Vashem in Tel-Aviv. – Gerald Green, *The Artists of Terezín*, Hawthorn Books, New York 1969. – Käthe Kollwitz, *Die Freiwilligen* (VG Bild–Kunst, Bonn).

Titelbild: Harald B. Thor