

Osnabrücker Jahrbuch
Frieden und Wissenschaft
VIII / 2001

Friedenspolitik und Friedensforschung

- OSNABRÜCKER FRIEDENSGESPRÄCHE 2000
- MUSICA PRO PACE 2000
- BEITRÄGE ZUR FRIEDENSFORSCHUNG
Anlässlich der Gründung der
Deutschen Stiftung Friedensforschung
in Osnabrück

Herausgegeben vom Oberbürgermeister der
Stadt Osnabrück und dem Präsidenten der
Universität Osnabrück

Universitätsverlag Rasch Osnabrück

Konrad Richter, Stuttgart

Viktor Ullmann – Die Wiederentdeckung eines Verschollenen

Anlässlich des Konzertes zum Osnabrücker Friedenstag
am 24. Oktober 2000 im Felix-Nussbaum-Haus
des Kulturgeschichtlichen Museums

Die Musikgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts konfrontierte mich jahrelang immer wieder mit einer Frage: Erschöpfte sich die Musik der zwanziger und dreißiger Jahre tatsächlich in den Werken, die uns überliefert waren? Gab es außer den vergleichsweise wenigen Komponisten, die uns bekannt waren, also *Schönberg*, *Bartók*, *Strawinsky*, um die wichtigsten zu nennen, keine, deren Werk in seinem Wert und seiner Bedeutung seine unmittelbare Entstehungszeit überdauert hätte? Oder gab es eine Musik, von der wir nichts wussten, weil die, die sie geschrieben hatten, umgekommen waren in den beiden Weltkriegen und in den Konzentrationslagern, eine Musik, die verloren war – oder doch nur verschollen, vergessen?

Ende der achtziger Jahre bot sich mir die Möglichkeit, dieser für mich musikwissenschaftlich und musikhistorisch überaus bedeutenden Frage nachzugehen. In meiner damaligen Funktion als Rektor der Musikhochschule Stuttgart trat ich dafür ein, die Baden-Württembergischen Musikhochschultage 1989 – 75 Jahre nach Ausbruch des Ersten und 50 Jahre nach Ausbruch des Zweiten Weltkriegs – »Den Opfern der Gewalt« zu widmen. Die umfassende Suche konzentrierte sich bewusst auf die Spuren jener Komponisten, die das Ende der beiden Weltkriege nicht überlebt hatten, die also keine Möglichkeit mehr gehabt hatten, sich selbst für ihr Werk einzusetzen. Ganz besonders trifft das auf die Opfer der Konzentrationslager zu: Oft wurde ihre ganze Familie ausgelöscht – und damit jede Erinnerung an sie und ihre Werke.

Das Projekt, dessen Ausgang zunächst höchst ungewiss war, erfuhr weltweit ein überwältigendes Echo. Eine Fülle von Material wurde entdeckt, zusammengetragen und damit die Voraussetzung geschaffen, diese Musik der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Sehr schnell stellte sich heraus, dass das Interesse für die Werke der »Opfer der Gewalt« nicht erst der Pietät bedarf, sondern dass diese Musik von höchster Qualität ist, dass sie ihren Platz in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts zu Recht beansprucht und so manches Kapitel darin in ein anderes Licht rückt.

I. *Zur Biographie* — Viktor Ullmann wurde am 1. Januar 1898 als Sohn einer österreichischen Offiziersfamilie jüdischer Abstammung in Teschen geboren. Nach dem Schulabschluss in Wien nahm er als Freiwilliger am Ersten Weltkrieg teil und erlebte den Zusammenbruch der Monarchie im Rang eines Leutnants der k.u.k.-Armee. 1918 inskribierte er auf Wunsch des Vaters zunächst an der juristischen Fakultät der Universität Wien, studierte dann aber Musik, unter anderem auch Komposition bei Arnold Schönberg. Seine ersten Kompositionen schrieb Ullmann in Anlehnung an die Zwölftontechnik, allerdings war er sich bereits der Problematik dieses Systems und der darin angelegten Forderung nach Weiterentwicklung bewusst. Rückblickend schrieb er 1930:

»Schönberg fand damals seine *ars nova* auf polyphonem Wege. Indem er zunächst alle Bande der musikalischen Sippe löste, nach dem revolutionären Prinzip: ›Alle Töne werden Brüder‹, sah er alsbald die Gefahr der Anarchie in dieser Tongemeinschaft lauern, welche zur ›Urhorde‹ zurückführen konnte. Er bannte diese Gefahr durch ein großes Tabu, das Zwölftonsystem. Andere Gesetze fehlten der jungen Tongemeinschaft. Ob ihre Neuordnung, ob die ›lex-Zwölfton‹ die Basis zu einem gewaltigen Staateengebilde gelegt hat oder ob bloß eine provisorische Regierung geschaffen wurde, lässt sich schon deswegen nicht voraussagen, weil Schönberg selbst eine neue Tonalität – im weitesten Sinne – erwartet, deren Wesen uns unbekannt ist.«¹

1919 verließ Ullmann Wien und ging nach Prag. Unter *Alexander von Zemlinsky* wirkte er als Kapellmeister am Neuen Deutschen Theater und erzielte mit seinen Kompositionen erste internationale Erfolge. In den 20er Jahren wandte sich Ullmann der anthroposophischen Philosophie zu, die fortan sein Leben als Mensch und Musiker nachhaltig prägen sollte. Zunächst allerdings zog er sich von der Musik zurück. Er ging nach Stuttgart, übernahm hier die *Novalis*-Bücherstube und widmete sich intensiv der Anthroposophie. 1933 floh Ullmann vor den Nationalsozialisten zurück nach Prag. Hier begann er nun wieder zu komponieren, in einem neuen, seinem ureigenen Stil, in dem er Tradition und Moderne, Tonalität und Atonalität verband. In den folgenden Jahren schrieb Ullmann eine Reihe von Liedern, Kammermusik, seine ersten vier Klaviersonaten und das Klavierkonzert.

Als 1939 auch in der besetzten Tschechoslowakei die Judenverfolgung begann, geriet Ullmann zunehmend unter Druck. 1942 wurde er nach Theresienstadt deportiert, wo er als Organisator, Kapellmeister, Pianist und Musikkritiker maßgeblich dazu beitrug, dass sich in der so genannten »Freizeitgestaltung« des Vorzeigelagers ein reges kulturelles Leben entwickeln konnte.

Aber auch seine eigentliche Arbeit als Komponist setzte er hier fort, scheinbar unbeeindruckt von den extremen physischen und psychischen Bedingungen, denen er im Konzentrationslager ausgesetzt war. Aus seinen Aufzeichnungen aus dieser Zeit, vor allem aus dem weiter unten zitierten Aufsatz *Goethe und Ghetto* geht hervor, dass es eine feste Orientierung an höheren Idealen war, die ihm die Kraft zu seiner inneren Kontinuität verlieh. Denn eine Zäsur ›Theresienstadt‹, wie man sie unweigerlich erwarten würde, gibt es in Ullmanns Werk nicht. Besonders deutlich wird dies an seinen sieben Klaviersonaten, von denen die letzten drei im Konzentrationslager entstanden sind.

»22. August 1944« schrieb Ullmann auf das Titelblatt der siebenten und letzten dieser Sonaten, die er mit einem triumphalen Finale beendete. Als er wenige Wochen später, am 16. Oktober, mit einem der letzten Transporte nach Auschwitz gebracht wurde, überredeten ihn Freunde im letzten Moment, seine Kompositionen doch in Theresienstadt zu lassen. Zwei Tage später, am 18. Oktober 1944, starb Ullmann in der Gaskammer.

II. Kompositionsprinzipien der Klaviersonaten — Die zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts einsetzende Tendenz zur Auflösung und Überwindung der traditionellen Tonalität hatte dazu geführt, dass die Sonate und die mit ihr verbundene Sonatenhauptsatzform ihr harmonisches Fundament verlor. Mit Ausnahme von *Prokofjef*, der in einem Zeitraum von 1911-1955 neun Sonaten schuf, widmeten sich die Komponisten nur vereinzelt dieser Gattung. Viktor Ullmann nimmt mit seinen sieben Klaviersonaten, die in den Jahren 1936-1944 entstanden und als einzige Gattung innerhalb seines Werkes vollständig erhalten geblieben sind, als Komponist in seiner Zeit eine Sonderstellung ein. Aber auch in seinem Werk setzte er damit einen besonderen Schwerpunkt.

Nach einer Schaffenspause und Neuorientierung, die stark von seiner Hinwendung zur Anthroposophie beeinflusst ist, tritt Viktor Ullmann mit seiner bekennishaften Oper *Der Sturz des Antichrist* nach dem Drama von *Albert Steffen* als Komponist wieder an die Öffentlichkeit. Hier, vor allem aber in der 1936 entstandenen *1. Klaviersonate*, stellt er sein neues tonales Konzept vor, dem er sich bis zum Ende seines Lebens verpflichtet fühlte. Ausgangspunkt dieses tonalen Konzeptes ist sein Streben »nach einem Zwölftonsystem auf tonaler Basis«, das imstande ist, »die Kluft zwischen der romantischen und der ›atonalen‹ Harmonik auszufüllen«. ² Ullmann findet es in der Rückbesinnung auf die Obertonreihe und deren »entfernte Abkömmlinge« ³: Die Reihe der Obertöne 8-14 (c, d, e, fis, g, a, b) bildet die tonale Grundlage seiner Harmonik. Aus dieser Reihe lassen sich zahlreiche Akkorde ableiten, die den charakteristischen Klang der Werke Ullmanns bestimmen. Zugleich bildet dieses Konzept die harmonische Grundlage, die eine ernsthaf-

te Auseinandersetzung mit der Sonatenform für Ullmann wieder möglich macht. Besonders bemerkenswert ist die enge geistige Verwandtschaft zur Harmonik *Skrjabins* und dessen »mystischen Akkord«(c, fis, b, e, a, d).⁴

Obwohl die Einheitlichkeit in der tonalen Substanz innerhalb der Gattung deutlich bleibt, hat jedes einzelne Werk seine besondere Charakteristik. Konzentrierte Behandlung des Tonmaterials, Phantasie in der Variation, harmonischer Reichtum, überragende Beherrschung des kontrapunktischen Satzes und der Form und starke, leidenschaftliche Ausdruckskraft kennzeichnen jede Sonate auf ihre Weise. Wenig Einfluss auf Aussage und Gestaltung haben die äußeren Umstände, unter denen die Sonaten entstanden sind, so unterschiedlich und zum Teil bedrohlich sie auch waren.

III. Zur 7. Klaviersonate — Viktor Ullmann schrieb seine letzten drei Klaviersonaten⁵ in Theresienstadt. Während ihm für die Niederschrift der 5. und 6. Sonate übliches Notenpapier zur Verfügung stand, musste er sich bei der 7. Sonate mit handliniertem Papier begnügen, das von äußerst schlechter Qualität ist. Dieser Umstand beeinträchtigt die Lesbarkeit beträchtlich, da an vielen Stellen die Tinte verlaufen ist. Die Entzifferung des Notentextes wird zudem erschwert durch zahlreiche Korrekturen, Ergänzungen und Erweiterungen, die aufgrund des akuten Papiermangels alle in demselben Manuskript angebracht werden mussten. Anhand dieser sich zum Teil widersprechenden Eintragungen ist, wenngleich mühsam, die Entstehung der Sonate in den einzelnen Stadien und Varianten nachzuvollziehen bis hin zu dem Plan, sie zu instrumentieren und zu einer Symphonie auszuarbeiten.⁶

Ursprünglich war die Sonate als *Theresienstädter Skizzenbuch* konzipiert und umfasste, traditionell, vier Sätze. In den folgenden Varianten erfuhren die einzelnen Sätze verschiedene Umstellungen, die Ullmann schließlich sogar dazu veranlassten, eine Seite zu teilen, um sie der neuen Reihenfolge entsprechend einordnen zu können, ohne Papier für eine neuerliche Niederschrift vergeuden zu müssen. Der letzten, gültigen Variante ist ein fünfter Satz hinzugefügt, der an den Anfang der Sonate gestellt ist. Ullmann erfüllt mit diesem Satz die Anforderungen der traditionellen Sonatenhauptsatzform, die er auch in den anderen sechs Sonaten verwendet und die für ihn ganz offensichtlich von großer Bedeutung ist, wenngleich er sehr souverän und frei damit verfährt. Neben traditionellen Satzformen wie dem Scherzo verwendet Ullmann auch für Sonaten eher ungebräuchliche Formen wie Toccata, Serenade und Marsch, der hier als zweiter Satz steht. Auch Variationssätze, in der 7. Sonate ist es der letzte Satz, kommen in den Sonaten häufig vor. Generell ist das Prinzip der Variation an sich eine von Ullmann besonders bevorzugte Kompositionstechnik, die er mit großer Meisterschaft beherrscht.

Viktor Ullmanns »Gesetz«, das seine schöpferische Phantasie leitet und ordnet, ist die kontrapunktische Disziplin. Die »kosmischen Formelemente«⁷,

Viktor Ullmann: Goethe und Ghetto

»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 aufzuzählen 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 Form dem widerstrebenden Stoffe abzurufen, mir Recht geben werden.«⁸

wie er die Möglichkeiten des Kontrapunkts in seinen Aufzeichnungen nennt, schöpft Ullmann voll aus. Im langsamen Satz der 7. Sonate verwendet er sogar die künstlichste, akustisch kaum mehr nachzuvollziehende Form, den »Krebstang«: eine Melodie oder ein Satzgefüge werden ab einem bestimmten Wendepunkt rückläufig geführt, so dass der zweite Teil Spiegelbild des ersten ist, der Anfang zugleich das Ende. Diese bis ins Mittelalter zurückreichende Technik galt von jeher als Symbol für Unendlichkeit, Ewigkeit und Tod. Dass es Ullmann nicht um kontrapunktische Spielereien geht, sondern um den dem Inhalt adäquaten Ausdruck, ist angesichts der Thematik dieses Satzes offensichtlich.

Die kontrapunktische Form schlechthin, die Fuge, findet sich in den insgesamt 26 Sonatensätzen Ullmanns sieben Mal – abgesehen von den unzähligen Fugensplittern wie Imitationen, kanonischen Führungen etc. Sie wird höchst unterschiedlich und phantasievoll eingesetzt.

Im Finale der 7. *Klaviersonate* bildet sie den Abschluss des Variationsatzes – als logisch konsequente Krönung, wie sie sich in der Tradition z. B. bei *Bach*, *Beethoven*, *Brahms* und *Reger* findet. Die Phantasie, die sich gerade in den Variationen frei entfalten kann, muss in der strengen Fuge durch geistige Konzentration wieder gebändigt werden.

Zu dem Thema, das aus einem hebräischen Volkslied hervorgegangen ist, treten drei neue Themen hinzu: der protestantische Choral *Nun danket alle Gott*, der *Hussitenchoral* und das Motiv B-A-C-H.

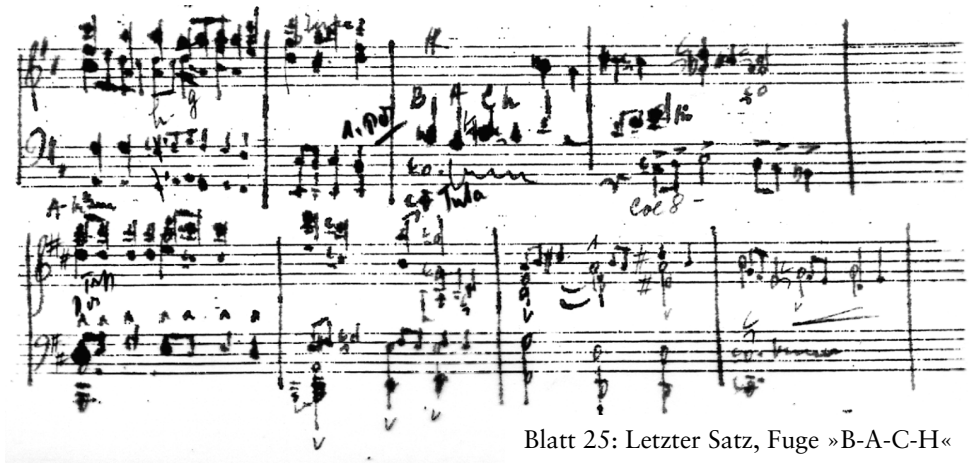
Ullmann verwendet häufig Zitate; hier, in seiner letzten Klaviersonate, verlangt aber vor allem die Zusammenstellung dieser Zitate besondere Beachtung. Das Thema des hebräischen Volkslieds steht in Moll. Auch in den wenigen Dur-Variationen bleibt der gebeugte, klagende Gestus erhalten. In großem Gegensatz dazu steht das Fugenthema, das in strahlendem D-Dur einsetzt, »*allegro giocoso energico*«.

Ihr, die ihr Gottes Streiter seid,
Und Untertanen seiner Gerechtigkeit,
Betet zu Gott um seine Hilfe und vertraut auf Ihn,
Dass ihr am Ende mit Ihm weiter siegreich bleibt.

So heißt es im *Hussitenchoral*, der als zweites Thema eingeführt wird – zugleich mit dem dritten Thema, dem protestantischen Choral, dessen erste Strophe so beginnt:

Nun danket alle Gott
Mit Herzen, Mund und Händen,
Der große Dinge tut
An uns und allen Enden, ...

Ullmanns Verehrung für Bach, seine Verbundenheit mit dem Meister der Kunst der Fuge kommt in seinem gesamten kompositorischen Schaffen zum Ausdruck. Das vierte Thema, das er in dieser Fuge einführt, ist das einzige, das er als solches bezeichnet: »B-A-C-H« schreibt er in Buchstaben über die entsprechenden Noten in der Oberstimme. Dreimal tritt das Thema auch im Bass auf: als Fundament dieses Finales, das triumphal zu Ende geführt wird.



Blatt 25: Letzter Satz, Fuge »B-A-C-H«

Am Ende seines Schaffens erscheint Viktor Ullmann keineswegs als ein Gebrochener, sondern als einer, der sich seiner festen Verwurzelung in der kulturellen Tradition bewusst ist – und seiner eigenen Kraft, die er daraus schöpft. Ein künstlerisches Credo, das über die Zeiten hinausgeht und seine Gültigkeit bewahrt.

- 1 Viktor Ullmann: Alban Berg. In: Anbruch. Monatsschrift für moderne Musik, 12. Jg. (1930), Heft 2, Februar 1930, S. 50f.
- 2 Brief an Dr. Karel Reiner vom 25. August 1938. Ungedrucktes Manuskript.
- 3 Viktor Ullmann: Zur Frage der modernen Vokalmusik. In: Der Auftakt, 9. Jg. (1929), Heft 11, S. 273f.
- 4 Vgl. Konrad Richter: Einführung in die Kompositionsprinzipien der Klaviersonaten Viktor Ullmanns. In: Hans-Günter Klein (Hg.): »Lebe im Augenblick, lebe in der Ewigkeit«. Symposium aus Anlass des 100. Geburtstags von Viktor Ullmann. Saarbrücken 1999.
- 5 Konrad Richter (Hg.): Viktor Ullmann: Klaviersonaten, Bd. 2 N^o 5-7, Mainz 1997 – Die letzten drei Klaviersonaten waren bis zu dieser Edition nur in Manuskripten vorhanden.
- 6 Die vielen Instrumentationsangaben, die nachträglich in allen Sätzen angebracht sind, deuten darauf hin, dass Ullmann an eine Umarbeitung in ein symphonisches Werk gedacht hat. Es besteht dennoch kein Zweifel daran, dass es sich sowohl bei der 5. (die ebenfalls Instrumentationsangaben enthält) als auch bei der 7. Sonate um vollgültige Klavierwerke handelt und nicht um Particelli.
- 7 Viktor Ullmann: Der fremde Passagier. Ein Tagebuch in Versen. Hg. und eingeleitet von Vlasta Benetková. Aphoristischer Anhang: Tagebuch in Prosa. In: Hans-Günter Klein (Hg.): Viktor Ullmann Materialien. Hamburg 1992, S. 99.
- 8 Viktor Ullmann: 26 Kritiken über musikalische Veranstaltungen in Theresienstadt. Hg. und kommentiert von Ingo Schultz. Hamburg 1993, Anhang 2, S. 92f.