ARBOS - GESELLSCHAFT FÜR MUSIK UND THEATER
ARBOS - COMPANY FOR MUSIC AND THEATRE
ARBOS - SOCIÉTÉ POUR LA MUSIQUE ET LE THÉÂTRE

NEUINSZENIERUNG
FÜR FIGUREN- & PUPPENTHEATER
NEW PRODUCTION
FOR FIGURE & PUPPET THEATRE

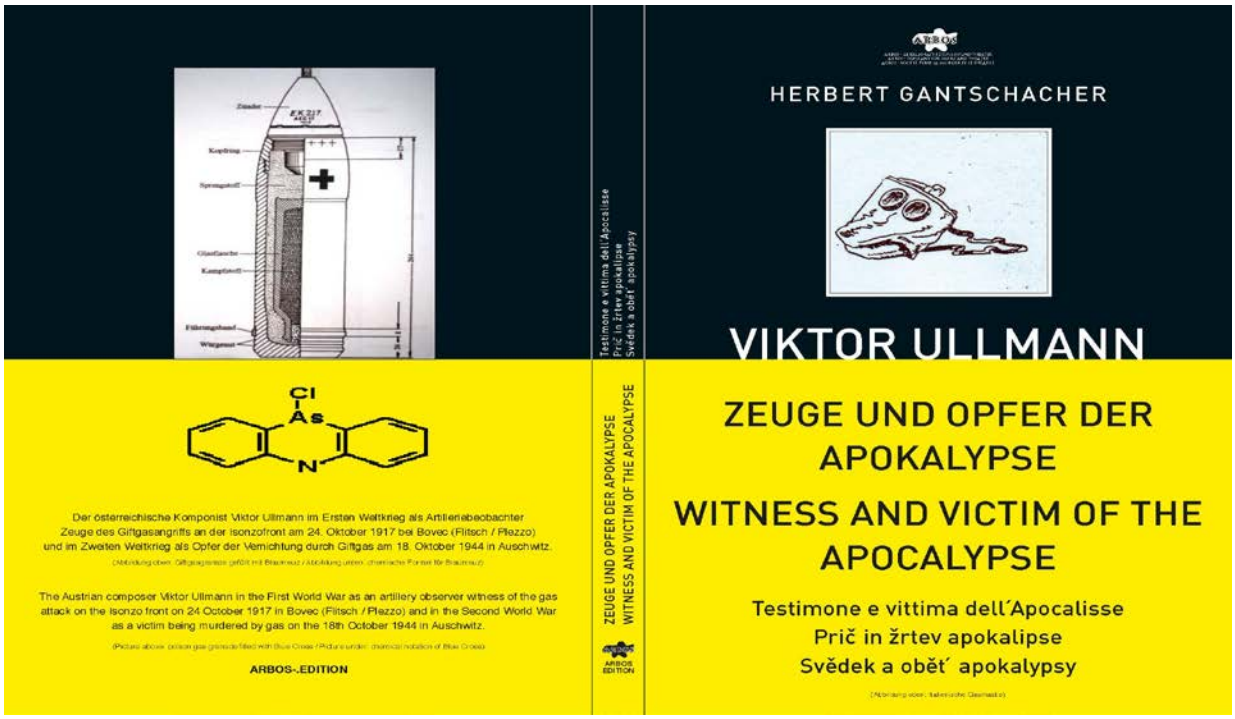
"Der Kaiser von Atlantis oder Die Tod-Verweigerung"

Spiel in einem Akt
von Viktor Ullmann und Peter Kien
(Libretto) und Viktor Ullmann (Musik)

"The Emperor of Atlantis or The Disobedience of Death"

A One-Act-Play
by Viktor Ullmann and Peter Kien
(Libretto) and Viktor Ullmann (Music)

Krieg=daDa / Guerra=daDa / Vojna=daDa 7.8.-30.8.2015 Arnoldstein



Originalausgabe des Buches zum Viktor Ullmann Projekt (Ausstellung und Inszenierungen) komplett in deutscher und englischer Sprache mit umfangreichen Zusammenfassungen in slowenischer, italienischer und tschechischer Sprache.
Original edition of the book about the Viktor Ullmann Project (exhibition and performances) complete in German and English language with detailed summaries in Slovenian and Italian and Czech language.

Quellenangaben: Die von Karahasan, Mandl und Kling verfassten Texte wurden für ARBOS - Gesellschaft für Musik und Theater verfasst. Die von Herbert Gantschacher verfassten Texte sind Teil aus der Forschungs- und Recherchearbeit zu Viktor Ullmann und dem Großen Krieg 1914-1918.

Produziert von / Produced by / Produkce

ARBOS - GESELLSCHAFT FÜR MUSIK UND THEATER
ARBOS - COMPANY FOR MUSIC AND THEATRE
ARBOS - SOCIETE POUR LA MUSIQUE ET LE THEATRE

2015

Urheberrechtsverweis:

Die Inszenierung "Der Kaiser von Atlantis oder Die Tod-Verweigerung“ ist urheberrechtlich geschützt. Eine Weiterverwertung der Inszenierung und der Texte im Programm in jeder Form durch dritte ist nicht gestattet und wird gerichtlich verfolgt.

Copyright:

The production “The Emperor of Atlantis or The Disobedience of Death” is an original project of Herbert Gantschacher and of ARBOS – Company for Music and Theatre. All rights belong to Herbert Gantschacher and ARBOS. A misuse of the production and the texts inside the programe by third parties will be fined.

Poučení o autorských právech:

"Císař z Atlantidy aneb Odpírání smrti" podléhá ochraně autorských práv. Další protizákonné užívání produkce nebo jeho částí třetími osobami je zakázáno a bude postihováno soudní cestou.

ARBOS - Company for Music and Theatre, Box 130, A-9010 Klagenfurt / Getreidegasse 14/2/3, A-5020 Salzburg / Neulerchenfelderstraße 50/5, A-1160 Vienna

Homepage: **www.arbos.at**
www.vystava-viktor-ullmann.cz

"Der Kaiser von Atlantis
oder
Die Tod-Verweigerung"

Spiel in einem Akt
von Viktor Ullmann und Peter Kien (Libretto)
und Viktor Ullmann (Musik)

Inszenierung & Produktion: Herbert Gantschacher
Dramaturgie: Dževad Karahasan
Figuren und Puppen: Burgis Paier

Figuren- & Puppenspieler: Rita Hatzmann & Markus Rupert

Musik-Aufnahme von der Erstaufführung in Theresienstadt
durch ARBOS - Gesellschaft für Musik und Theater
am 23.Mai 1995 (einundfünfzig Jahre nach den Theresienstädter Proben)
Künstlerische Leitung: Herbert Gantschacher; Dirigent: Alexander Drcar; Kaiser Overall: Steven Swanson (Bariton); Der Lautsprecher: Rupert Bergmann (Bassbariton); Der Trommler: Ingrid Niedermair (Mezzosopran); Ein Soldat: Johannes Strasser (Tenor); Bubikopf, ein Mädchen: Ritsuko Ishii (Sopran); Der Tod: Krassimir Tassev (Bassbariton); Harlekin: Johannes Strasser.

Essays, Texte, Dokumente und Bilder zur Neuinszenierung:

"Traditionen der Macht und der Kultur - Fünf Thesen zur Konzeption"
von Herbert Gantschacher und Dževad Karahasan

"Die einen und die anderen"
von Dževad Karahasan

"Auf der Akademie"
von Dževad Karahasan

"Privileg Sterben"
von Dževad Karahasan

"Der Platoniker Viktor Ullmann"
von Dževad Karahasan

"Prinzip Theresienstadt"
von Dževad Karahasan

"Politik eine Kunst der Künste"
von Dževad Karahasan

"Erinnerungen an Viktor Ullmann"
von Herbert Thomas Mandl

"Die Kraft des menschlichen Geistes"
von Herbert Thomas Mandl

"Die Naiven, die Optimisten und die Pessimisten"
von Paul Kling

"Goethe und Ghetto"
von Viktor Ullmann

"Viktor Ullmanns Oper 'Der Kaiser von Atlantis oder Die Tod-Verweigerung' und deren Ursprung im Großen Krieg 1914-1918"
von Herbert Gantschacher (Deutsch - Englisch - Tschechisch)

"The Emperor of Atlantis
or
The Disobedience of Death"

One-Act-Play
by Viktor Ullmann and Peter Kien (libretto)
and Viktor Ullmann (music)

Directed & produced by: Herbert Gantschacher
Dramaturgy: Dževad Karahasan
Figures and Puppets: Burgis Paier

Figures & Puppets performed by: Rita Hatzmann & Markus Rupert

Musical recording of the first performance at Terezín
by ARBOS - Company for Music and Theatre
on 23rd of May 1995 (fiftyone years after the rehearsals of the opera at Terezín)
Artistic Director: Herbert Gantschacher; Conductor: Alexander Drcar; Emperor Overall: Steven Swanson (Baritone); The Loudspeaker: Rupert Bergmann (Bassbaritone); The Drummer: Ingrid Niedermair (Mezzosoprano); The Soldier: Johannes Strasser (Tenor); Bubikopf, a Girl: Ritsuko Ishii (Soprano); The Death: Krassimir Tassev (Bassbaritone); Harlequin: Johannes Strasser.

Essays, Textes, Documents und Pictures related to the new production:

"Traditions of Power and Culture - Five Thesis about the Conception"
by Herbert Gantschacher and Dževad Karahasan

"The One and The Other"
by Dževad Karahasan

"At the Academy"
by Dževad Karahasan

"Privilege Dying"
by Dževad Karahasan

"The Platonic Viktor Ullmann"
by Dževad Karahasan

"Principle Terezín"
by Dževad Karahasan

"Politics as an Art of the Arts"
by Dževad Karahasan

"Remembering Viktor Ullmann"
by Herbert Thomas Mandl

"The Power of Human Thinking"
by Herbert Thomas Mandl

"The Naives - The Optimists - The Pessimists"
by Paul Kling

"Goethe and Ghetto"
by Viktor Ullmann

"Viktor Ullmanns Opera 'The Emperor of Atlantis or The Disobedience of Death' and the roots into The Great War 1914-1918"
by Herbert Gantschacher (in German and English and Czech language)

"Traditionen der Macht und der Kultur - Fünf Thesen zur Konzeption"
von Herbert Gantschacher und Dževad Karahasan

Das Prinzip der Spiegelung verdeutlicht die Überlegungen zur Konzeption.

1. Symbol der Macht ist der Kreis, ein geschlossenes System, unbeweglich, dem mechanistischen Weltbild zuzuordnen. Symbol der Kultur ist die Spirale, ein offenes System, beweglich, dem organistischen Weltbild zuzuordnen.

2. Zentren der Macht sind immer leer. Im Zentrum des Lebens soll nicht Macht sondern Kultur stehen.

3. In "Der Kaiser von Atlantis oder Die Tod-Verweigerung" sind als Vertreter der Macht der Kaiser, der Soldat, Bubikopf und der Trommler. Ihre Spiegelbilder sind Tod, Harlekin, Mädchen, Lautsprecher.

4. Starke Personen (Macht) sind passiv, sie sind im Zentrum. Schwache Personen sind aktiv, sie sind nicht im Zentrum.

5. Im Zentrum der Macht ist immer nur Platz für eine Person. Im Zentrum der Kultur ist Platz für viele.

"Die einen und die anderen"

von Dževad Karahasan

Als er sein Urteil im Calvinistenprozeß in Genf vernahm, erklärte ein Verurteilter: "Ich bin zum Scheiterhaufen verurteilt, und folglich werde ich verbrennen. Aber das ist nur ein Ereignis, kein Argument. Wir werden uns also in der Ewigkeit wiederbegegnen und dort die Diskussion fortsetzen." (Entschuldigen Sie bitte, daß ich weder Name noch Jahr anführe. Dies schreibe ich als Vertriebener, weit weg von meiner Bibliothek, ohne Möglichkeit, die Angaben zu überprüfen. Deshalb führe ich sie nicht an - um nicht irgendwo einen Fehler zu machen). Diese Situation ist sehr kennzeichnend für die Politik (und leider auch für die Geschichte) als Theater: auf der einen Seite stehen jene als Figuren bzw. Protagonisten, die über die Macht verfügen, Ereignisse hervorrufen und zu gestalten, auf der anderen stehen als Antagonisten bzw. Gegenfiguren jene, die an die Wahrheit glauben, und über Argumente verfügen. Zwischen Ihnen als Basis ihrer Beziehung, steht der Tod. Der Tod verknüpft diese Figuren in zweifacher Weise:
1. dadurch, daß erstere ihn den zweiten zufügen (sie töten), ihre Beziehung also materialisieren.
2. dadurch, daß er beider gemeinsames Kennzeichen ist, denn zum Glück sind beide sterblich. Das ist indes das einzige, was erstere und zweite als Theater aufgefaßten Figuren der Politik tatsächlich miteinander verknüpft. Für die zweiten ist der Tod die Ewigkeit, in der sie die Diskussion fortsetzen und beweisen werden, daß sie im Recht waren (Ist das nicht auch der einzige Grund ihrer Hoffnung?). Für die ersteren ist er einfach ein Nichts, das Nichts, nihil (Vielleicht beschäftigen sie sich deshalb so hingebungsvoll mit Ereignissen, die, weil sie keine Wahrheit enthalten, kein Argument sind, sondern Tatsachen von dieser Welt und ein Mittel zum Nähren der Illusion, der Tod sei weit weg von uns?). Mit dieser Vorstellung wollten wir den Unterschied zwischen ersteren und zweiten aufzeigen.

Wir wünschten uns sehr, sie wären im Recht, jene zweiten, die glauben, daß der Tod die Ewigkeit ist, die ihnen Recht geben wird. Aber wir wollten und konnten nicht zeigen, daß er schön ist, denn wir glauben, daß das Theater nicht lügen darf.

"Eine alte orientalische Parabel"

von Dževad Karahasan

Eine alte orientalische Parabel lautet folgendermaßen: Einer sucht etwas auf der Straße und jammert laut dabei: "Ich habe mein Geld verloren! Wovon werden ich und meine Familie weiterleben?"

Einer von denen, die ihm helfen wollen, fragt ihn nach langem Suchen: "Bist Du sicher, daß es auf dieser Straße geschah?"

"Sicher", antwortete der andere.

"Und auf dieser Seite der Straße?" fragt dieser wieder.

"Nein, auf der anderen", antwortete der Verlierer.

"Warum suchst du es dann hier und nicht dort?" fragte wieder dieser, diesmal schon zornig.

"Weil es hier hell ist und dort dunkel! Was könnte man überhaupt dort finden?" antwortet der Verlierer.

Mir ist klar: auf der dunklen Seite der Straße sind viel eher Abfall und Hundescheiße zu finden als verlorenes Geld. Es sollte aber auch diese Seite untersucht werden. Eben das versuchen wir mit dieser Aufführung. die vor Ihnen steht: auf der dunklen Seite suchen, was dort zu finden ist.

"Auf der Akademie"

von Dževad Karahasan

Zehn Tage nach dem großen Bombardement versammelten wir uns auf der Akademie, meine Studenten und ich. Da der Haupteingang dem Trebevic zu gekehrt, einem ehemals beliebten und oft besungenen Ausflugsziel, und deshalb gefährlich ist, schlugen wir ein Loch in die Hofmauer und erhielten so einen Durchgang zum Keller. Wir verabredeten, daß unsere erste Arbeit den Examsauftritten der Studenten gelten solle, die im vierten Schauspieljahr sind. Einen normalen Unterricht für jüngere Studenten können wir nicht organisieren, aber wir können den Absolventen helfen, das Examen zum machen. "Ich bitte Sie, soviel und so gut wie möglich zu arbeiten", sagte ich den Studenten. "Ihre Aufgabe ist das einzige, was Sie für einen Augenblick von der Angst befreien kann, was Ihnen hilft, die Menschenwürde zu bewahren, was Ihnen die Empfindsamkeit und den Verstand erhalten kann. Die Menschen haben uns den Rücken gekehrt, das Glück hat uns verlassen, diese Welt hat sich von uns losgesagt. Noch schützt uns die Kunst vor der Gleichgültigkeit, der Mensch aber lebt, solange er nicht gleichgültig ist. Sie sind besser als die Herren vom Westen, die uns nicht helfen, obwohl sie es könnten. Sie sind besser, denn Sie sind lebendig, und jene sind gleichgültig. Sie fühlen Schmerz, Angst, Hunger und Durst. Sie fühlen Liebe und Zorn. Dienen Sie Ihrer Kunst, sie wird Sie gegen alles schützen, was gegen Sie anstürmt, wie ein warmer und dunkler Mutterleib." Ich brauchte ihnen diese pathetische Rede nicht zu halten, ich mußte ihnen überhaupt nichts sagen. Sie arbeiteten besser als je zuvor. In weniger als zwei Monaten studierten sie vier Vorstellungen ein, die in der ganzen Stadt gespielt wurden. Ohne elektrische Beleuchtung, ohne eine vom Zuschauerraum getrennte Bühne, ohne Dekoration. Einfach ohne alles, außer mit spieldurstigen Schauspielern, einem Text und theaterhungrigen Zuschauern. Bei den ersten Proben wurden sie durch Granaten gestört, die in der Nähe einschlugen. Da verloren sie noch die Konzentration, machten Pausen, hörten einen Moment auf. Mit der Zeit gewöhnten sie sich so sehr daran, daß sie einfach nicht mehr auf die Granaten reagierten, ja, manche sogar die Möglichkeit fanden, die Granaten ins Spiel einzubinden, als einer ihrer Ausdrucksmittel. Ähnlich war es mit den Zuschauern - am Anfang achteten sie auf die Granaten, doch dann überließen sie sich der Vorstellung mit mehr Genuß als seinerzeit im Frieden.

"Privileg Sterben"

von Dževad Karahasan

Die Gruppe hatte sich um einen nicht sehr alten Menschen geschart, der kurz nach mir gekommen und nach zehn Minuten des Warten aus der Reihe getreten war, sich an die Kellerwand gelehnt hatte und allen, die nach ihm gekommen waren, mit der Hand allen bedeutet hatte, er würde sie vorlassen. Jetzt stellte sich heraus, daß der Mann, der so mit der Hand allen bedeutet hatte, sie könnten an ihm vorbeigehen - an die Wand gelehnt dasitzend, als würde er sich ausruhen - , tot war. Wir hatten uns noch nicht gefaßt, noch nicht geprüft, ob der Mann wirklich gestorben war, als unter uns schon die Leute vom Erste-Hilfe-Wagen auftauchten. Die Leute in Weiß drängten sich zwischen uns hindurch, besahen den Mann, betasteten ihn ein wenig, fühlten seinen Puls und winkten ab. Sie erklärten uns, nicht sie würden hier gebraucht, sondern die anderen, die sie uns aber so bald wie möglich schicken würden. Die Leute in Weiß waren gegangen, und wir standen um unseren Mann herum, ohne an ein Auseinandergehen zu denken. Die Kanister hielten unseren Platz in der Schlange, und aus der Gruppe scherten nur die aus, die zum Wasserhahn gehen mußten, weil die Reihe an sie gekommen war.

Wir übrigen standen in der Stille und sahen den Toten an und vermieden, einander anzusehen. Verwirrt durch das, was ich fühlte, betrachtete ich die Menschen um mich herum und überzeugte mich, daß sie das gleiche fühlten: in allen Blicken war deutlich, wie eingeschrieben, Neid zu lesen. Dasselbe, was ich fühlte und weshalb ich die Menschen um mich herum betrachtete - um mich zu vergewissern. Wir empfanden Neid auf diesen ruhigen Menschen, der so gelassen jeden vorbeiließ, der sich vor ihm einreihen wollte. Warum fühlten wir Neid? Deshalb, weil er so still und ruhig, sozusagen natürlich, hier gestorben war, und das in dieser Zeit, in der das ein Privileg ist? Deshalb, weil er nicht mehr den Wunsch hatte diesen Ort zu verlassen, der ihm vom Schicksal zugeteilt worden war, wir uns aber wünschten von hier wegzugehen, weil dies alles nicht mehr auszuhalten war? Er ist an seinem Ort und braucht nicht mehr wegzugehen, er beneidet keine anderen um ihr Woanderssein, wie immer es ihnen gehen mag. Vielleicht haben wir ihn darum beneidet. Ich weiß es nicht, aber ich weiß, daß wir ihn beneidet haben, und das ist die ganze Wahrheit.

"Der Platoniker Viktor Ullmann"

von Dževad Karahasan

Ein einziger Blick auf die Titel der Opern Viktor Ullmanns genügt, um die offensichtliche Neigung des Komponisten zur Parabel zu erkennen.

"Der Sturz des Antichrist" sowie "Der Kaiser von Atlantis oder Die Tod-Verweigerung" stellen notwendigerweise ein beispielhaftes (lehrreiches, belehrendes) Ereignis dar und bieten damit "einen Vergleichspunkt, von dem aus Gemeintes erst durch die Analogie zu erschließen ist", was grundsätzlich der Definition der Parabel entspricht. Ich sagte "notwendigerweise", weil in beiden Opern die Hauptpersonen beziehungsweise Brennpunkte der dramaturgischen Struktur keine real-existierenden Personen, sondern symbolhafte beziehungsweise parabelhafte Erscheinungen sind.

Auch ein einziger Blick auf die Interventionen Ullmanns (vor allem die Kürzungen) in den Originaltext des Lustspiels "Der zerbrochene Krug" reicht völlig aus, um diese Neigung, diese Liebe zur Parabel als Ausdrucksform zu erkennen. Durch Kürzungen des ursprünglichen Textes von Kleist wurde das Parabelhafte offensichtlich hervorgehoben auf Kosten des Fabulierenden, des Konkretisierenden, so daß Adam zu einer symbolhaften Figur des Menschen wurde, beinahe zu einem "Menschen schlechthin" (wodurch seinen parabelhaften Aussagen wie "denn jeder trägt / Den leidigen Stein zum Anstoß in sich selbst ..." oder "... der erste Adamsfall ..." außerordentliche Wichtigkeit verliehen wurde).

Dieser Liebe zur Parabel nach war Ullmann zweifelsohne ein Platoniker, darüber war ich mir im klaren, bevor ich um seine Verbindungen zu den

anthroposophischen und theosophischen Kreisen (also den wahren Platonikern) wußte.

Indem ich Ullmann als einen Platoniker bezeichne, meine ich seine bestimmte Weltansicht mit allem, was unter diesem Begriff zu verstehen ist, ich meine unter anderem eine gewisse Vorliebe zum Dialog, weil der Dialog die Denkweise und das Weltempfinden eines Platonikers entscheidend prägt. Aber vor allem meine ich in diesem Fall seinen (Ullmanns) tiefen Glauben daran, daß zwischen dem Dasein und dem Tun eines jeden einzelnen Menschen ein parabelhaftes Verhältnis besteht, beziehungsweise daß das Tun und das Dasein analogisch widerspiegeln und gegenseitig kommentieren. Ob dieser Glaube und die ihm entsprechende Haltung als "ethische Realität" zu bezeichnen seien, kann ich (und will ich auch) nicht beurteilen.

Von diesem Ausgangspunkt her, durch diesen Glauben also möchte ich Schicksal und das Werk von Viktor Ullmann sowie dessen Zusammenhänge betrachten. Von diesem Standpunkt aus versteht man, glaube ich, viel besser die Parabeln, die Ullmann hinterlassen hat, sieht man viel genauer in den anderen. In der Parabel kommt man selbst dem nicht angebotenen Vergleichspunkt der einzelnen Parabeln, dem Wesen des Werkes Ullmanns näher. Und was für mich persönlich am wichtigsten ist und meinem pathetischen Gefühl, mit dem ich stets an Ullmann denke und das Wahrhaftigkeit verleiht, kommt man einer möglichen Lösung des Geheimnisses näher, womit die unvergleichbare Kreativität Ullmanns im Konzentrationslager Theresienstadt und wie diese Kreativität zu erklären wäre.

Anders gesagt: Was versuchte Ullmann mit seine, Schaffen im KZ zu bewirken? Wollte er etwa seine Existenz verteidigen? Oder seine Menschenwürde bewahren? Sich vor dem Tod verstecken oder, wenn ich seinen Mitarbeiter am Libretto Peter Kien paraphrasieren darf, sich beziehungsweise sein Dasein dem Tod verweigern? Das alles oder noch viel mehr? Wahrscheinlich, ich weiß es nicht.

Bei einem bin ich mir aber ganz sicher, weil Viktor Ullmann ein Platoniker war: Er wollte weder mit seinem Schaffen noch mit seinem Leben den physischen Tod bekämpfen, denn Ullmann als Platoniker tat sein Leben Lang alles, um sich einen "guten Tod zu verdienen": er schuf in einer so kurzen Zeit so viel, um den geistigen Tod, um das Vergessen zu bekämpfen. Und das ist ihm, Gott sei Dank, völlig gelungen.

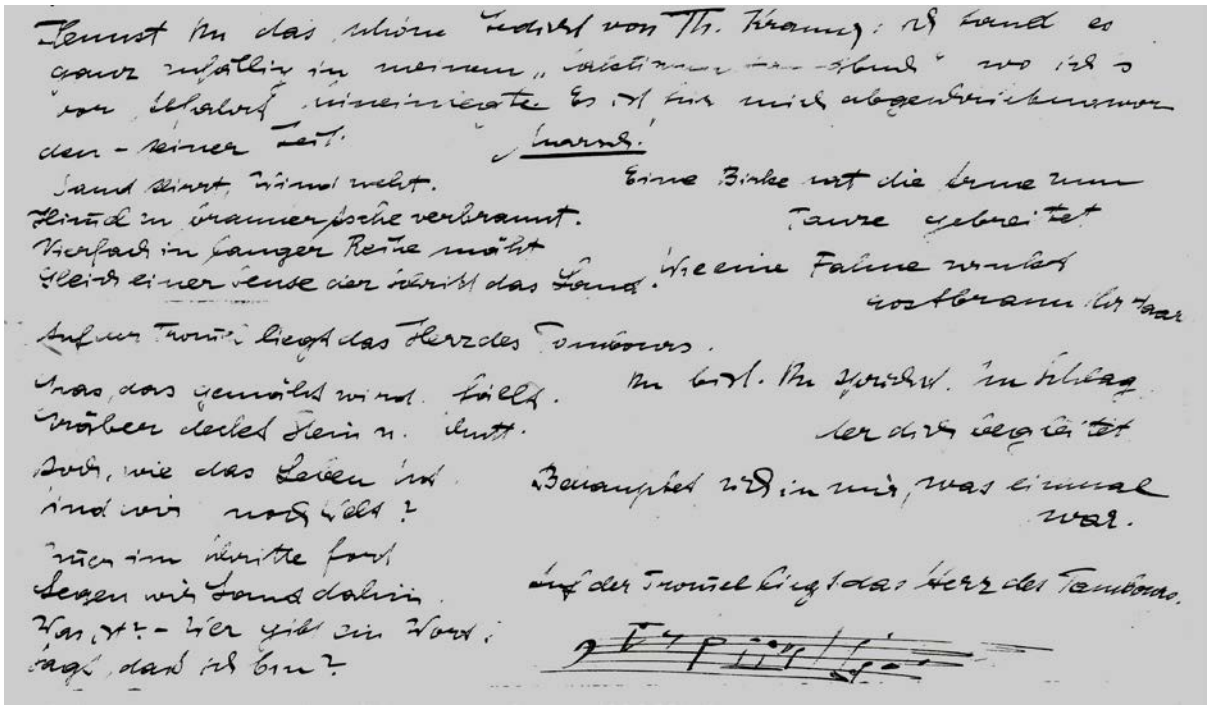
Der Philosoph Wilhelm Jerusalem (links) steht als Mentor im und nach dem Großen Krieg in Wien am Anfang der Karriere des Komponisten Viktor Ullmann (Mitte), der Philosoph Emil Utitz (rechts) steht im Zweiten Weltkrieg am Ende von Ullmanns Karriere in Theresienstadt. Ein Sohn und eine Tochter Wilhelm Jerusalems werden in Auschwitz und Lodz ermordet, Ullmann wird am 16. Oktober 1944 mit einem Transport von Theresienstadt nach Auschwitz deportiert und dort am 18. Oktober 1944 ermordet, Utitz überlebt.

"Prinzip Theresienstadt"

von Dževad Karahasan

Wenn man Ullmanns Musik hört, kann man zum Beispiel einen Menschen verstehen, der den Tod für einen Ausweg und eine Art von Lösung hält, gleichgültig, wie sehr das unserem eigenen Denken widersprechen mag; Ullmanns Musik zeigt, dass der eigentliche Schrecken für Menschen erst dann beginnen würde, wenn sich der Traum von der Unsterblichkeit erfüllte. Man kann das körperlich und vom Gefühl her verstehen, nicht mit der reinen Logik, die beim Verständnis von Paradoxien oder mathematischen Formeln hilft. „Der Kaiser von Atlantis oder Die Tod-Verweigerung“ hat ein Dutzend Momente meinem Vergessen entrissen, in denen ich ganz deutlich gespürt hatte, dass man alles ertragen kann, solange es einen schönen Tod gibt, und dass die Hölle dann anfängt, wenn wir auch ihn versauen und auch er, der Tod, sich deshalb weigert, sich unser anzunehmen und überhaupt mit uns abzugeben. Ein Dutzend Mal in meinem überlangen Leben war ich also in einem Zustand, der meinen Körper und mein emotionales Universum dem Wissen von der Schönheit eines guten Todes nahe brachte, aber Ängste, Vorurteile, Erziehung und was weiß ich verhinderten, dass dieses Wissen auf die Welt kam, dass also das Bewusstsein - der Teil des Geistes, mit dem wir uns leiten - dieses Wissen annahm und klar formulierte. Während ich Ullmann höre, verstehe ich all das, verwirrt und dankbar.

So fand ich einen neuen Freund, abwesend und fern wie fast alle meine Freunde. Seit ich vor zehn Jahren eine Grenze - vermutlich die Grenze des Alters überschritten habe, verliert sich meine Fähigkeit, die Anwesenheit lebender Menschen zu genießen, mit ihnen Freundschaften und Gespräche zu pflegen, ich verliere meine Fähigkeit, über ihre Geistreichigkeiten zu lachen und von ihrer Klugheit überzeugt zu sein, so dass ich meine Zeit lieber mit fernen, abwesenden Freunden verbringe, von denen viele schon tot waren, lange bevor ich geboren



Das Gedicht „Marsch“ von Theodor Kramer schreibt Ullmann mit musikalischem Motiv nieder in dem Brief an seine Freundin Anny Wottitz während des Weges an die Front an den Isonzo in Pragerhof / Pragersko am 20.September 1917.

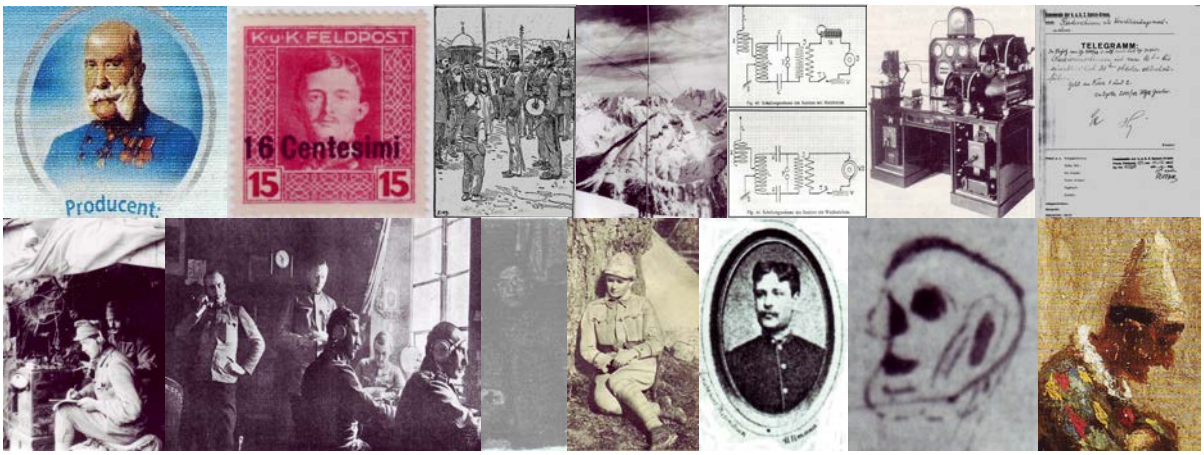
wurde. Dabei muss ich betonen, dass es sich um echte Freundschaften handelt; ich kenne und verstehe diese Menschen besser als die meisten der Lebenden, mit denen zu kommunizieren ich gezwungen bin und deren Zahl zum Glück rückläufig ist. Und sie sind mir auch nützlicher, sie stehen mir näher und helfen mir in einer Weise, wie es Lebende niemals vermöchten. Kein lebender Mensch könnte mir beispielsweise zeigen, dass der Mut zur Unzeitgemäßheit ein Segen und die Rettung sein kann, und eben das bewies mir Ullmann an den Tagen, an denen ich seine Musik förmlich aufsog, mit kristallener Klarheit. Welches Wissen könnte einem Menschen nützlicher sein, der wie ich die Gegenwart für unerträglich hält und sich mit der seiner Meinung nach einzig guten Eigenschaft der Zukunft tröstet: dass sie nämlich niedrig dosiert ist, Tag für Tag ein Häppchen, so dass man ziemlich lange glauben darf, es sei zu ertragen?

Ich bin fest davon überzeugt, dass der Mut und die Fähigkeit zum Unzeitgemäßen zu den Grundfesten von Ullmanns Größe zählt. Das sage ich nicht aus mystischen Überlegungen heraus, ich denke an das Faktum, dass er im Verständnis und Empfinden seiner selbst nicht vollständig im aktuellen Augenblick gefangen war, dass es ihm vielmehr gelang, sich aus der Perspektive der Ewigkeit zu denken und zu empfinden. Nachdem ich das begriffen hatte, konnte ich auch eine Notiz von Ullmann verstehen, die mich umtrieb, seit ich sie zum ersten Mal in den lang zurückliegenden achtziger Jahren gelesen hatte. In dieser Notiz behauptet er, der Aufenthalt im Konzentrationslager Theresienstadt sei ihm als Komponisten sogar von Nutzen gewesen, insbesondere seit er die technischen Probleme mit dem fehlenden Klavier und dem fehlenden Notenpapier gelöst hatte. Lange glaubte ich, er habe das aus Trotz behauptet, in der Hoffnung, einer der Folterknechte würde es hören oder lesen und sich darüber aufregen. Lange habe ich mir das eingeredet und dabei doch die ganze Zeit an meiner Auslegung gezweifelt und geahnt, dass sie nicht stimmte, denn von Ullmanns Musik wird sie überhaupt nicht gestützt. Im

Deckblatt des Rollenbuchs der ersten Tod-Darstellers Karel Berman anläßlich der Proben im KZ der ehemaligen k.u.k. Festung Theresienstadt 1944. Am Deckblatt wird für das Wort Tod eine alte Schreibung verwendet "Todt-Verweigerung". Ullmanns Oper hat einen Doppeltitel, darin spiegeln sich die beiden Handlungsstränge und Protagonisten der Oper, der Kaiser und der Tod. Und in Ullmanns Oper verweigert der Tod dem Kaiser seine Dienste im Krieg, darin abgebildet ist auch die Tatsache der Kriegsdienstverweigerung, die Ullmann aus dem Großen Krieg selbst bekannt ist.

Gegenteil, die vollständige Gleichgültigkeit dieser Musik gegenüber den Folterknechten widerlegt diese Interpretation. Aber sie war immer noch besser als die einzige andere psychologische Erklärung, die in Betracht gekommen wäre: dass sich Ullmann mit seiner Notiz beim Lagerpersonal beliebt machen wollte. Wer seine Musik auch nur zehn Minuten gehört hat, weiß genau, dass das einfach nicht sein kann, es ist unvorstellbar, und eine dritte psychologische Erklärung gibt es nicht.

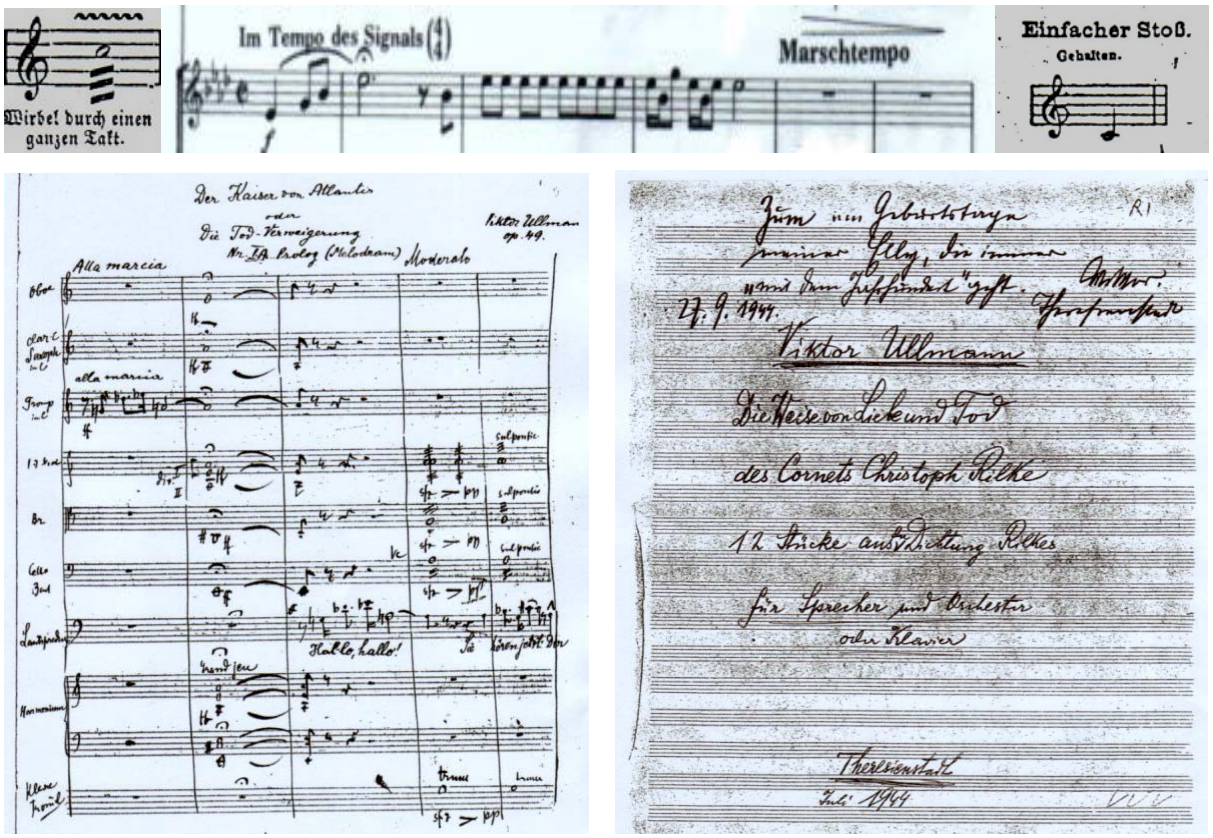
Damals, als ich ihn begriffen habe, habe ich auch begriffen, dass er selbst eine Interpretation seiner irritierenden Behauptung anbietet. Er sagt nämlich in der fraglichen Notiz, dass die Kunst den Stoff durch die Form überwinde, notfalls sogar vernichte; Kunst überführe den Stoff in eine Gestalt, in der er über sich hinauswächst, weil er beispielsweise Bedeutung erzeugt und Sinn bekommt. Und die Notiz endet mit der ausgesprochenen Überzeugung, dass ihm alle beipflichten würden, die „bestrebt waren, in Leben und Kunst die Form dem widerstrebenden Stoffe abzuringen“. Auch im Leben, nicht nur in der Kunst, war das der Schlüssel, der mir all die Jahre verborgen blieb. Die Kunst dient dazu, uns das Leben zu lehren, uns die Kunst des Lebens zu enthüllen, uns zum Beispiel davon zu überzeugen, wie wir mit unserem Geist äußere Umstände und unsere Natur überwinden können, die sozusagen der Stoff jedes einzelnen menschlichen Lebens sind, und wenn es nicht anders geht, können wir all das mit unserem Geist sogar negieren. Ullmann war auch im Lager frei, darum geht es, er hatte genug Geist, um den Stoff des Lebens durch die Form zu überwinden, und die künstlerische Form des Lebens ist nichts anderes als die Freiheit. Nur die niederen Formen der Freiheit genießt, wer tut, was ihm beliebt, wer seine Bedürfnisse stillt, wann und wie er will; die höheren Formen der



Die Charaktere Viktor Ullmanns in seiner Oper "Der Kaiser von Atlantis oder Die Todt-Verweigerung" in jener Reihenfolge, wie sie Ullmann in jener Reihenfolge im Prolog im Libretto und musikalisch vorstellt. Der Text ist von Viktor Ullmann selbst verfasst. Reihe oben: Kaiser Overall (dafür gibt es zwei Vorbilder aus dem Großen Krieg, den vorletzten Kaiser und den letzten Kaiser aus dem Erzhaus Habsburg, Franz Joseph und Karl), der Trommler (den gibt es in k.u.k. Monarchie sowohl als reale Person als auch als Radiostation, mit der Nachrichten drahtlos übermittelt werden. An der Isonzofront wird auch mit Hilfe des Radioschiessen gekämpft, der Artilleriebeobachter erhält dabei die Angaben zum Schießen der Artilleriebatterie per Radiotelegraphie, also per Funk, aus dem Beobachtungsflugzeug, solches Radioschiessen wird im Zuge der letzte Isonzoschlacht eingesetzt) - Reihe unten: der Lautsprecher (den man nicht sieht nur hört, solche Lautsprecher werden für Kopfhörer verwendet; die Artilleriebeobachter an der Front kommunizieren mittels Kopfhörer mit den Stationen, denen sie ihre Informationen mitteilen, das sind die Kommandostation der eigenen Batterie aber auch des Kommandostabsquartiers, von dort wird die Information auch an den Oberbefehlshaber, Seine Apostolische Majestät dem Kaiser, übermittelt. Und Kaiser Karl ist während der 12. und letzten Isonzoschlacht persönlich anwesend und wird dabei von Viktor Ullmanns Vater, Generaloberst Maximilian Ullmann und dessen Regiment bewacht), ein Soldat und ein Mädchen (Bildnis von Viktor Ullmann aus dem Jahr 1917, junge Frauen sind auch in den kämpfenden Armeen Europas im Großen Krieg zu finden), der Tod (ist in der Oper ein abgedankter Soldat, ein solcher ist Viktor Ullmanns Vater, der nach dem Großen Krieg abdankt, also in Pension geht; der Tod findet sich auch auf Karel Bermans Rollenbuch der Theresienstädter Proben) und Harlekin (der Harlekin ist auf den ersten Blick die einzige Theaterfigur, doch auch hier lassen sich Spuren zu Viktor Ullmann selbst verfolgen).

Freiheit erobert man durch den Verzicht und nur der genießt sie, wer trotz der Umstände die Grundform seines Wesens bewahren. Es gibt kein Klavier und kein Notenpapier? Was soll's, deswegen muss ich noch lange nicht aufhören, Komponist zu sein. Menschen, die sich selbst auf die reine Biologie reduzieren, haben mich in ein Lager gesperrt und erinnern mich ständig daran, dass sie mich töten können, wenn ihnen danach gelüstet? Sei's drum, ich fürchte sie nicht, ich trage meinen Tod seit meiner Geburt in mir, und sie zittern und klappern dermaßen vor dem ihren, dass er sie dereinst angeekelt abweisen wird. Und dann brechen schwere Zeiten für die Elenden an!

Sokrates - habe ich das gehört oder gelesen? - soll nach einem Spaziergang über den Athener Sklavenmarkt außer sich vor Freude gewesen sein. Natürlich hat er sich gefreut, wie auch nicht, nachdem er so vieles gesehen hatte, was er nicht benötigte, nachdem er sich mit eigenen Augen davon überzeugt hatte, von wie vielen



Beispiele von verwendeten Militärsignalen aus dem k.u.k. Exerzierreglement der k.u.k. Wehrmacht. Trommelwirbel (oben links) zu finden im Prolog der Oper; das Militärsignal "Alarm" zu spielen im Großen Krieg 1914-1918 mit Signalhorn, Signaltrompete, Horn, Trompete und falls diese Instrumente nicht vorhanden, mit einem anderen Instrument (oben Mitte); Stoß (oben rechts) verwendet unter anderem im Finale - Erste Seite der Originalpartitur der Oper mit Militärsignal in der Trompete und Worten eines Artilleriebeobachters „Hallo, hallo !“ in der Kommunikation mit dem Kommando in der Partie des Lautsprechers und Militärsignal in der kleinen Trommel (unten links) – Originaldeckblatt des Melodrams „Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke“ nach Rainer Maria Rilke komponiert von Viktor Ullmann 1944 in Theresienstadt; Cornet ist die alte Bezeichnung für Fähnrich, dem Fahnenträger aber für den niedrigsten Offizierrang, den Viktor Ullmann auch im Großen Krieg bis zur Beförderung zum Leutnant hat (unten rechts).

Dingen man sich lossagen konnte, ohne Mangel zu spüren, nachdem er gleichsam einen Teil seiner Freiheit ausgemessen und sich davon überzeugt hatte, wie groß dieser nicht unbedeutende Teil war?! Und wovon hat sich Ullmann im Lager nicht alles losgesagt, ohne wesentliche Elemente seiner Identität aufzugeben, denn er hatte die Freiheit rechtzeitig als Teil seiner selbst erobert, als Form seiner Anwesenheit in der Welt!

Es wundert mich eigentlich nicht, dass ich Ullmanns Notiz erst nach so vielen Jahren verstanden habe, ich schäme mich zwar dafür ein wenig, aber es wundert mich nicht, denn ich lebe in der senilen Phase einer Kultur, und die Senilität ist, wie man weiß, die alt gewordene Schwester der Infantilität. Unser Begriff der Freiheit ist infantil, unser Genuss der Freiheit ebenfalls, wir sind bloßer Stoff des Lebens, der vor langer Zeit die Fähigkeit verloren hat, sich zur Form zu erheben und sich selbst, also sein eigenes Wesen und sein eigenes Leben, auf diese Weise in Kunst zu verwandeln. Wir sind Natur, die sich ihrer selbst freut und eifrig bemüht ist, sich

Der Große Krieg 1914-1918 ist ein „Heiliger Krieg“ wie in Ullmanns Oper. Katholische Philosophen verheißen 1918 Kriegsteilnehmern „Ewiges Leben“.

eilends sämtliche Gelüste zu erfüllen, wir haben vergessen, dass man sein Leben gestalten und es als Kunst leben kann. Mich beispielsweise würde unser Begriff der Freiheit dazu verpflichten, den kleinen Sohn des Nachbarn ganz zufällig auf der Straße vor dem Haus zu überfahren. Ich spüre dieses Bedürfnis wahrhaftig tief in mir, denn das kleine Ungeheuer weckt mich seit Monaten regelmäßig im finsteren Morgengrauen, und das mit einem Gebrüll, dass einem das Trommelfell platzt und das Gehirn schmilzt und ich den ganzen Tag Kopfschmerzen habe von diesem Aufwachen. Es ist auch mein gutes Recht, das kleine Scheusal bedroht meine ökonomische und biologische Existenz, denn ein Mensch, der so, wie er mich weckt, geweckt wird, kann weder arbeiten noch leben, er befindet sich also auf halbem Weg zu Tod und Kündigung. Auch ich habe ein Recht auf Selbstverteidigung, zum Teufel, wären die Affen, hätten sie sich nicht erfolgreich dagegen gewehrt, nicht auch zum Menschen degeneriert? Es wäre die einfachste Lösung meines Problems, das vielleicht auch das Problem einiger anderer Menschen ist; ein Umzug kostet Zeit und Geld und selbst der Nachbar hätte nicht viel verloren, weil er bereits zwei normale, große Kinder hat. Es spricht folglich nichts gegen diesen rettenden und allen nützlichen Schritt. Kinder spielen bekanntlich gern in engen Seitenstraßen, die beidseitig zugeparkt sind, sie springen bekanntlich oft im Spiel vor ein Auto, das eben die Straße entlangfährt. Der Sohn des Nachbarn ist bekanntlich ein kleines Kind, spielt demzufolge gern hinter geparkten Autos und springt in dem Moment vor selbige, in dem sie durch unsere Straße fahren. Bekanntlich geht bei alten Leuten alles langsamer, auch die Reflexe, und ich bin bekanntlich ein alter Mann. Wenn man all das bedenkt, ergibt sich ganz klar die allergrößte Wahrscheinlichkeit, ja Unvermeidlichkeit, dass der Bengel in unserer oder einer der Nachbarstraßen vor mein Auto springt. Und ich habe meine Kündigung noch nicht auf dem Tisch, noch kann ich einen geschickten Anwalt bezahlen, der bei Bedarf zweifelsohne meine Unschuld an dem Unfall beweisen wird. Nicht einmal ein schlechtes Gewissen müsste ich haben, ich habe keinen Menschen umgebracht, wenn ich ein kleines

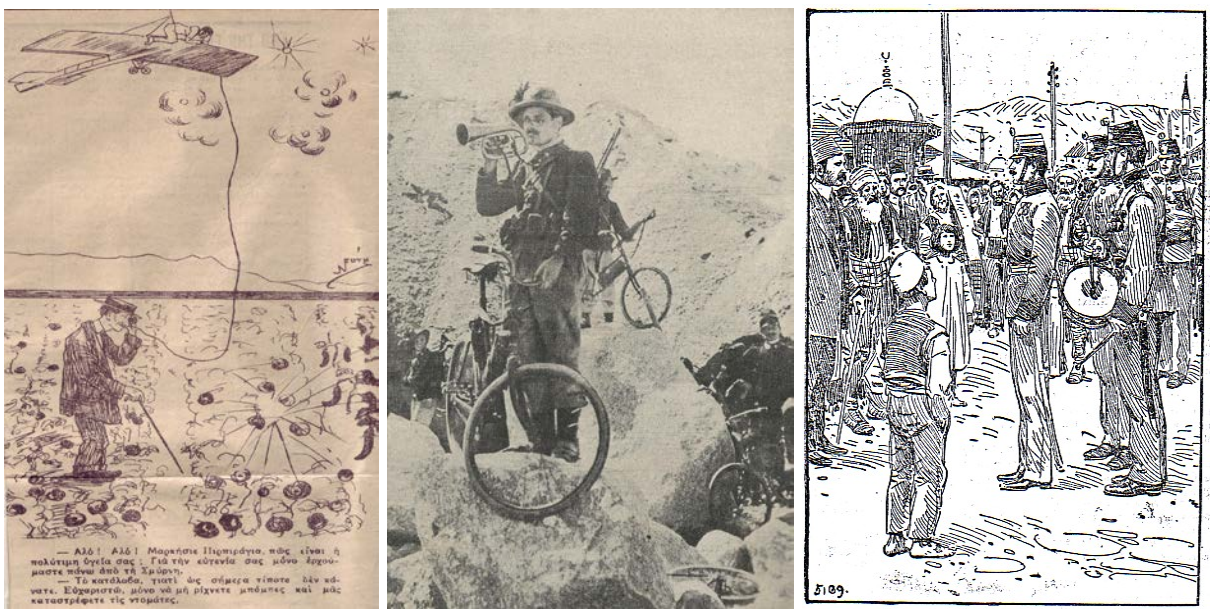
Der Trommler stellt Seine Apostolische Majestät mit allen Titeln vor, darunter finden sich jene vom "Kaiser beider Indien" oder "König von Jerusalem". Diese Titel lassen sich in der Tat dem Erzhaus Habsburg zuordnen. In seiner "Historique Philosophique et Polititique des Établissements et du Commerce des Européens dans les Deux Indes" beschreibt Guillaume-Thomas François Raynal gemeinsam mit Denis Diderot 1770 die Geschichte beider Indiens, also jene der Kontinente Europa und Amerika, die ja beiderseits von Indien liegen und in denen die Sonne nie untergeht. Das Erzhaus Habsburg herrscht in seiner Blütezeit beispielsweise unter Karl V. - dieser sieht sich als Universalmonarch - sowohl über weite Teile Europas als auch Amerikas (links). Als König von Jerusalem lässt sich Franz Joseph im Sinne der Universalmonarchie anlässlich seines Besuches in Jerusalem 1869 im extra dafür erbauten Hospiz bildlich verewigen (rechts).

Ungeheuer überfahre; wer im Morgengrauen ein derartiges Gebrüll veranstaltet, kann kein menschliches Wesen sein.

Warum stehe ich Tag für Tag mit Kopfschmerzen auf, die wegen des Gebrülls, das sich beim Aufwachen unauslöschlich in Ohr und Gehirn hineinfräst, und wegen des Schlafmangels im Lauf des Tages schlimmer werden? Warum bin ich auf dem direkten Weg in die Irrenanstalt und zum Arbeitsamt? Warum halte ich aus, was sich nicht lange aushalten lässt? Warum, wenn die Lösung so einfach ist und so nahe liegt? Ich weiß es nicht, meine Kultur bietet mir keine überschüssige Antwort auf diese Frage. Zum Glück gibt es Viktor Ullmann.

Sinnvolle Prozesse - und Ullmanns Leben ist zweifelsohne ein solcher Prozess - sind wie gut erzählte Geschichten, und gut erzählte Geschichten werden von einem Ende und einem Anfang begrenzt, die sich wechselseitig ergänzen, kommentieren, ineinander spiegeln, auf alle mögliche Arten korrespondieren. Ich weiß, wie alles anfing, ich habe die Orte besucht, an denen sich die Stationen von Ullmanns Leben abspielten, aber wo es endete, habe ich nicht gesehen. Und sein Leben endete in Terezín, die zwei Tage, die er vor der Hinrichtung in Auschwitz verbrachte, sind nur technisch der Punkt hinter einem Satz, der bereits abgeschlossen war.

Terezín war Herberts Paradebeispiel für seine These, der reale Raum habe seine eigene Natur und Logik, die Fähigkeit, anzunehmen oder abzuweisen, die Fähigkeit, zu erinnern und zu bezeugen, die Fähigkeit, sich über menschliches Bemühen zu mokieren und nach eigenem Willen zu modifizieren. Die Ansiedlung sei Ende des 18. Jahrhunderts (1780-1790, wenn ich mich recht erinnere) als Teil eines



„Hallo! Hallo!“ Beobachter mit Telefonhörer (Lautsprecher) in einer Karikatur der griechischen Zeitung „Kopanos“ im Juli 1915 (links) – Signaltrompeter der italienischen Truppen an der Isonzofront in den Julischen Alpen (Mitte) – Verlesen einer Proklamation in Sarajevo 1914 mit Trommler (rechts).

Festungsgürtels gegen den Einfall feindlicher Truppen nach Mitteltschechien aus Nord-Nordost errichtet worden und habe ihren Namen zu Ehren von Kaiserin Theresia erhalten, der Mutter von Kaiser Joseph II., auf dessen Geheiß die Festungen gebaut wurden, und an dieser hohen Namenspatronin zeige sich klar, welche Bedeutung die Festung für den Bauherren gehabt und welch ernsthafte Ziele er mit der Ansiedlung verfolgt hätte. Insgesamt sei Theresienstadt unmittelbar nach der Gründung eine wichtige Garnison gewesen und jeder vernünftige Zeitgenosse hätte ihr eine schöne Zukunft vorhergesagt. „Aber der Ort, an dem die Stadt errichtet wurde, wollte es anders“, rief Herbert anlässlich der obsessiven Gespräche über sein Lieblingsthema, „der Raum an diesem Ort wollte keine Festung annehmen und sperrte sich gegen die Verwirklichung der menschlichen Absichten.“ Realiter hätten sich die Absichten verkehrt, als seien die Pläne vor der Ausführung gespiegelt worden, rief Herbert - manchmal kicherte er dabei - und führte aus, was die Stadtplaner links vorgesehen hätten, sei rechts zu stehen gekommen, was oben hätte sein sollen, kam unten an und umgekehrt …

Theresienstadt wurde als Festung geplant und gebaut, aber nie als solche genutzt. Sie diente stattdessen fast von Anfang an als Militärgefängnis, in dem auch politische Gefangene einsaßen. Und ein Gefängnis sei, so Herbert, eine Art umgekehrte Festung gegen den inneren Feind. „Die Heldentaten, die man von einer Festung erwartet, gab es in Theresienstadt nicht, aber dafür wurden Häftlinge gefoltert, es gab keine patriotische Begeisterung, aber die Verzweiflung Unschuldiger“, sagte mein Freund viele Male. Vor und zwischen den Weltkriegen war dort ein Gefängnis und eine Garnison[1] und ab November 1941 ein Sammel- und

[1] In der Großen Festung von Theresienstadt war eine Garnison stationiert. Die Kleine Festung war eines der militärischen Hochsicherheitsgefängnisse der k.u.k. Monarchie - Gavrilo Princip, Nedeljko Čabrinović und Trifko Grabež verbrachten in der Kleinen Festung von Theresienstadt ihre letzten Lebensjahre nach der Verurteilung vom Oktober 1914 zu lebenslanger Haft verschärft durch Ankettung und Dunkelhaft. In Princips Zelle war zum Zeck der Ankettung ein Ring in der Mauer

Durchgangslager; bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs war die verhinderte Festung also Gefängnis, KZ und eine Garnisonsstadt in der Provinz.

Laut Herbert standen die menschlichen Absichten im Widerspruch zur Natur des Ortes und das bewirkte die spektakulären Missverständnisse, deren Zeugen wir im Lauf der Stadtgeschichte wurden. Der Boden, auf dem die Festung errichtet wurde, eignete sich nicht für das, was zu einer richtigen Festung gehört, der Ort gestattete weder Schlachtgetöse noch Siegesfeiern, Triumphgeschrei oder die Begeisterung unter Kämpfern. Die Menschen hätten mit ihren Baustellen all das beabsichtigt, aber der Raum verkehrte ihre Absichten ins Gegenteil. „Alles, was du dort siehst, vermittelt die Ironie dieser Umkehrung, es ist, als würde sich das Reale über die ursprünglichen Planungen lustig machen“, behauptete Herbert, vielleicht im rhetorischen Überschwang, vielleicht aber auch mit gutem Grund. Regierungs- und Staatenwechsel, System- und Bevölkerungsveränderungen waren an der Ansiedlung vorübergegangen, ohne eine Spur in der Architektur und der Atmosphäre zu hinterlassen – zu allen Zeiten, in allen Staaten hatte Theresienstadt ein Gefängnis und war eine Garnison mit Truppenteilen, die von Kämpfen und Gefechten verschont bleiben sollten. Die menschlichen Pläne verkehrten sich bis in dieses Detail in ihr Gegenteil: Eine Ansiedlung, gegründet als wichtige Garnisonsstadt an vorderster Front, wurde kurz nach der Gründung ein Provinzstädtchen voll vergessener Einheiten, die nie ins Feld zogen.

---

angebracht; dieser verschärften Inhaftierung bis zum Tod am 28. April 1918 ist auch die Todesursache Tuberkulose geschuldet. Im Juni 1940 wurde die von einem Wassergraben und Festungsmauer umgebene Kleine Festung zu einem Gefängnis der Gestapo, dem ersten Konzentrationslager auf tschechischem Gebiet. Ab Juni 1941 wurde in der Großen Festung, die Platz für Militär und Zivilbevölkerung bot und ebenfalls von einem Wassergraben mit Festungsmauer umgeben war, eine Art Durchgangsstation zu den industriellen Massentodesfabriken eingerichtet. Die Kleine Festung hatte unter den Häftlingen der Großen Festung einen denkbar schlechten Ruf, denn die meisten Häftlinge, die von der Großen in die Kleine Festung überstellt worden sind, waren mit dem Vermerk versehen worden, Rückkehr unerwünscht.

In Theresienstadt war alles vorhanden, um aus der Kleinen und Großen Festung ein Gefängnis, ein Ghetto, ein Konzentrationslager und eine Camouflage zu machen. Es musste nichts extra erbaut werden, lediglich die Kleine Festung ist um einen Hinrichtungshof erweitert worden.

Kleine und Große Festung sind

Rein organisatorisch ist die Große Festung Theresienstadt aus Gründen der Täuschung nicht der Konzentrationslagerverwaltung der SS unterstellt worden, wurde jedoch von einer SS-Einheit mit jüdischer Selbstverwaltung geführt.

Für die Häftlinge war die Struktur der Organisationsformen nicht maßgeblich für deren Einschätzung, dass sowohl sie die Große als auch Kleine Festung als Konzentrationslager erlebten.

Manche Autoren, Historiker und Besserwisser sprachen den überlebenden Häftlingen das Recht ab, von Theresienstadt als einem Konzentrationslager zu sprechen. Dieser Personenkreis - unter ihnen auch der emeritierte Historiker der Technischen Universität Berlin, Wolfgang Benz - betreibt damit jedoch nicht mehr und nicht weniger als die Verharmlosung der Verbrechen der Nationalsozialisten. Denn laut Bundesgesetzblatt I von1967, 234 - 254 in der Anlage zu § 1 Verzeichnis der Konzentrationslager und ihrer Außenkommandos gemäß § 42 Abs. 2 BEG, wird Theresienstadt als Konzentrationslager mit samt Außenlagern geführt.

Nach dem Zweiten Weltkrieg ist Theresienstadt Garnisonsstadt der tschechoslowakischen Armee geworden und blieb auch es in der Tschechischen Republik bis zum Jahr 1994. Ab 1995 ist die Garnison Schritt für Schritt aufgelöst worden.

(Anmerkung verfasst von Herbert Gantschacher).

<u>Der Große Krieg 1914-1918 als größter Heiliger Krieg</u> – LINKS: „Taghra (Namenszug des Sultans) / Der grosse heilige Krieg / Das kaiserliche Handschreiben seiner Majestät des erhabenen Kalifen“ – MITTE: „Inschallah“-Medaille des Komitees für den türkischen Halbmond der offiziellen Kriegsfürsorge in Wien – RECHTS: Aufruf an die Mohammedaner im Russischen Heere, denen mitgeteilt wird, dass die Türkei mit den Zentralmächten kämpft und dass der Khalif von Bagdad den Heiligen Krieg verkündet habe. Der Aufruf wurde vom 3. AEK beim Evidenzbureau des Generalstabes bestellt. 10.000 Stück wurden an der russischen Front und die polnische Legion verteilt.

"Politik eine Kunst der Künste"

von Dževad Karahasan

Die Menschen werden entweder als Platoniker oder als Aristoteliker geboren. Ich wurde als Platoniker geboren, das heißt, ich glaube sowohl an die Ganzheit der Welt als auch an die Ganzheit des menschlichen Geistes. Und das heißt meiner Überzeugung nach: Literatur und Musik, Theater und Religion, Mathematik und bildende Künste, Architektur und Geschichtsschreibung versuchen ein- und dasselbe zu artikulieren, nämlich die innere Realität des Geistes und der Welt, die innere Logik, die eine Kuh und ein Dreieck, eine Birne und eine Oper miteinander verbinden, und dadurch die Einheit und Ganzheit der Welt schaffen. Der Geist nämlich ähnelt allem.

Paradoxerweise meinte mein Lehrer Platon, daß Politik eine „Kunst der Künste“ sei. Ich sage „Paradoxerweise“, weil Platon an eine ideelle Realität glaubte und sie als echte Wirklichkeit betrachtete (indem materielle, unmittelbar gegebene Wirklichkeit bloß ein Schatten dieser ideellen Realität sei). Und Politik ist die einzige aller Künste, die unmittelbar gegebene Realität zu organisieren beziehungsweise zu artikulieren versucht und damit die Verwirklichung eines Wertesystems ermöglicht oder zu ermöglichen versucht.

Platon hat zweifelsohne in dem Maße recht gehabt, daß dieses uns gegebene Leben die einzige Realität ist, die es unmittelbar zu beobachten, wahrzunehmen und zu organisieren gilt. Insofern ist Politik eine „Kunst der Künste“. In dem Maße sind einzelne Künste zweifelsohne auch Politik, weil Politik selbst eine Kunst ist oder sein kann. In dem Maße ist auch meine Literatur eine Politik, und zwar nicht nur das „Tagebuch der Aussiedlung“ sondern auch die Romane „Der östliche Divan“ und „Schachriars Ring“, der Essayband „Von der Sprache und der Angst“, die Theaterstücke „Das Rad der heiligen Katharina“ und „Der entrückte Engel“. Davon bin ich überzeugt, weil ich ein Platoniker bin: für einen Platoniker sind Literatur und Musik, Architektur und Mathematik Politik, sofern Politik eine Kunst ist. In diesem

Aufruf: Verwertung von Knochen (links) – Verwertungsstelle in Ajdovščina / Aidussina / Haidenschaft hinter der Front (rechts) - in der Oper wird Seiner Apostolischen Majestät die Verwertung von Knochen berichtet.

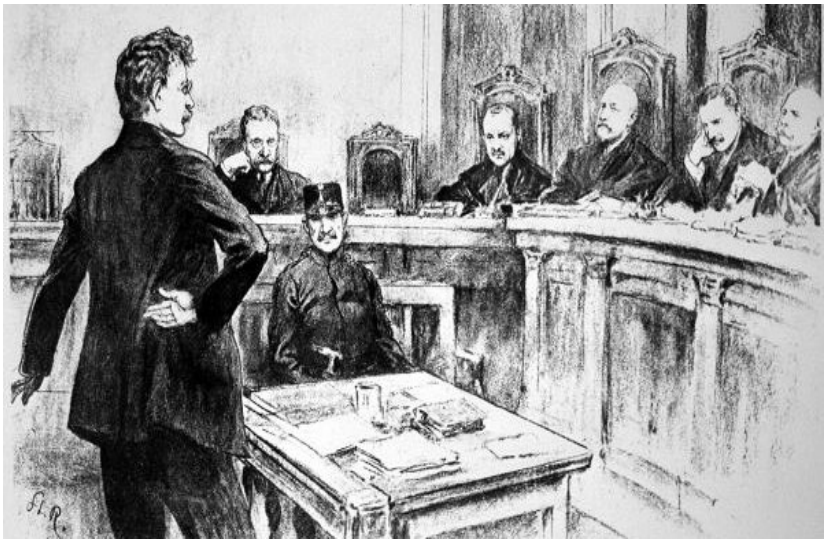
Sinne ist all das, was ich geschrieben habe auch eine Politik und zwar eine ganz bestimmte Politik.

Und nicht nur mein Schreiben sondern auch meine dramaturgische Arbeit ist Politik, sofern Politik eine Kunst ist. All das, was ich gemeinsam mit meinen Kollegen und Freund Herbert Gantschacher für ARBOS - Gesellschaft für Musik und Theater gemacht habe, ist zweifelsohne auch eine ganz bestimmte Politik. Ein Theaterkundiger erkennt dies bereits an der Titel- und Themenauswahl: „Der Kaiser von Atlantis oder Die Tod-Verweigerung“ von Viktor Ullmann, „Brundibár“ von Hans Krása (zwei Opern aus Theresienstadt), „Der Gesang der Narren von Europa“, „Der entrückte Engel“ (in diesem Stück geht es um eine Parallele zwischen Rabija al-Adavija und der heiligen Teresa von Avila). Durch unsere Theateraufführungen artikulieren Herbert Gantschacher, unsere Mitarbeiter und ich zweifelsohne auch eine ganz gewisse Politik.

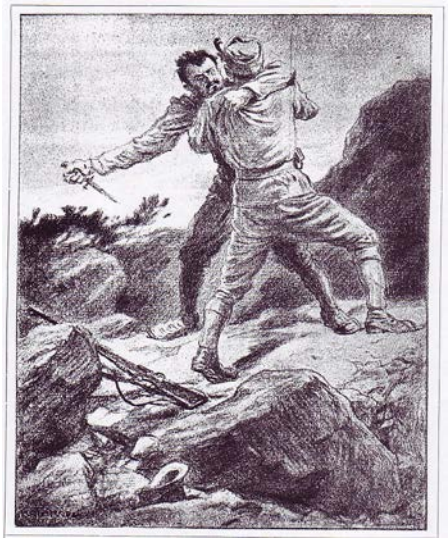
All das stimmt, wenn Politik als eine Kunst und nicht bloß als eine Machttechnologie ausgeübt wird, das heißt, wenn Politik eine ganze Weltanschauung beinhaltet, ein Wertesystem zu verwirklichen sucht, kurz, falls es sich um eine platonistische Politik handelt beziehungsweise falls Politik eine Kunst ist.

Bruno Kreisky war einer von den Politikern, von denen es immer wenigere gibt - ein Politiker, für den Politik eine Kunst und keine Technologie (auch nicht Technologie der Macht) war. Bruno Kreisky war also ein Künstler, dessen Werk sich nicht lesen sondern leben läßt. Es läßt sich leben, es läßt sich als Leben lesen und dadurch verstehen oder begreifen. Es läßt sich als Kunst, als Ausdruck einer Innerlichkeit des Geistes begreifen. Deswegen bin ich sehr stolz auf diesen Preis.

Kreiskys Politik war eine Politik im Platonschen Sinne, also eine Kunst. Davon zeugt nicht nur die offene Gesellschaft Österreichs, davon zeugt auch das Alltagsleben in dieser Gesellschaft und vor allem das Verhalten einzelner Menschen, die die Politik als Kunst zu verwirklichen suchen. Ich hatte die schöne Gelegenheit, Kreiskys Politik durch die Freundschaft mit Pavo Jusuf Urban zu lesen und, wie ich hoffe, zu begreifen, eine Politik, die zu einer Lebensart werden kann. Durch die Freundschaft mit einem Menschen, der die andere Meinung und die andere Identität



Friedrich Adler - Der Attentäter, der nicht gehenkt worden ist, vor dem Ausnahmegericht am 18. und 19. Mai 1917 wegen des tödlichen Attentats gegen den österreichischen (cisleithanischen) Ministerpräsidenten Graf Stürgkh vollzogen am 21. Oktober 1916.



Schlachtfeld-Nahkampf (links) - Frau an der Front (Mitte) - „Die Fahne vorantragen !“ heißt es in Ullmanns Oper; Propagandabild von der Isonzofront mit Fähnrich, die alte Bezeichnung für diesen niedrigsten Offiziersgrad lautet Cornet (rechts).

als Zeugnis eigener Meinung und Identität betrachtet mit einem Menschen, für den Existenz und Dialog Synonyme sind.

Paradoxerweise hat unser, das heißt platonistisches, Erlebnis der Politik am prägnantesten Aristoteles ausgedrückt, indem er sagte: „Eine Stadt besteht aus unterschiedlichen Arten von Menschen; ähnliche Menschen bringen keine Stadt zuwege.“ So könnte man meine Politik definieren, eine Politik, die auch Kunst ist: unterschiedliche Arten von Menschen, die trotz ihrer Unterschiede (oder eben ihretwegen) eine Ganzheit ausmachen. Sie ist keine Politik der Toleranz. Toleranz bedeutet, daß der Andere von mir toleriert und geduldet werden muß. Die Politik ist wie Kunst, die ich liebe, eine Politik der kreativen gegenseitigen Ergänzung: ich brauche den Anderen, um meine Stadt, um mich selbst zu ergänzen. Nur er und ich zusammen machen - dank gegenseitiger Unterschiede - eine Ganzheit aus.

Der Tod als Propagandapostkarte (links) – Ein lebender Toter im Juni 1917 aus der Dynastie der Romanow, Zar Nikolaus nach der Revolution vom Feber 1917 (Mitte) – Der Tod mäht mit einer 30.5 Granate auf einer Propagandapostkarte und es entsteht ein Granattrichter (rechts).

"Erinnerungen an Viktor Ullmann"
von Herbert Thomas Mandl

Viktor Ullmanns Schicksal ist in mancherlei Hinsicht eine Art Brennspiegel, der uns eine Reihe von Charakteristika vor Augen führt, die für das zwanzigste Jahrhundert typisch sind. Bereits als 18jähriger bezog er Stellung im ersten großen Konflikt des Jahrhunderts - Im Ersten Weltkrieg 1914-1918. Die zwei Jahrzehnte zwischen den Weltkriegen - für Europa eine Epoche triumphaler wissenschaftlicher und künstlerischer Leistungen und gleichzeitig der Erfolg menschenfeindlicher, ideologisch ausgerichteter totalitärer staatlicher Systeme - waren auch für Ullmann eine Zeitspanne intensivster künstlerischer und weltanschaulicher Arbeit. Und der Jahreswechsel 1938-39 bestätigt aufs krasseste die eingangs dargestellte Erkenntnis, Ullmanns Leben könne als eine Art Brennspiegel schicksalhafter Entwicklungen im zwanzigsten Jahrhundert verstanden werden.

In Deutschland wurde seit 1933 die systematische Entrechtung, Unterdrückung und Verfolgung von Personen, die für die Nationalsozialisten "Nichtarier" waren, schrittweise vollzogen. In den Ländern, die 1938 und 1939 von der Wehrmacht besetzt wurden - Österreich und die Tschechoslowakei - vollzog sich diese Verwandlung in Minuten. Der im Sommer 1938 in England und in der Schweiz als bedeutender zeitgenössischer Komponist Gefeierte, verwandelte sich am 15. März 1939, als die Wehrmacht die auch nach dem Münchner Diktat übrig gebliebenen Reste der Tschechoslowakei besetzte, in einen "lebensunwerten Menschen".

Im März 1942 wurde ich mit meinen Eltern in das sogenannte "Ghetto" Theresienstadt deportiert. Theresienstadt war ein Ort größter Entbehrungen aller Art: die Unterbringung in Massenquartieren, wo es kaum möglich war, die Beine auszustrecken, der permanente lebensbedrohende Hunger, die "existentielle" Unsicherheit (man wußte typischerweise fast nie, welche Arbeitseinteilung einen erwartete) und vor allem das nie schwindende Grausen vor den Transporten mit unbekanntem Ziel, die als absolut tödliche Bedrohung empfunden wurden. All diese

Neue
Rheinische Zeitung
Organ der Demokratie.

№ 301. Köln, Samstag, den 19. Mai. 1849.

Abschiedswort der Neuen Rheinischen Zeitung.

Kein offner Hieb in offner Schlacht —
Es fällen die Nücken und Tücken,
Es fällt mich die schleichende Niedertracht
Der schmutzigen West-Kalmücken!
Aus dem Dunkel flog der tödtende Schaft,
Aus dem Hinterhalt fielen die Streiche —
Und so lieg' ich nun da in meiner Kraft,
Eine stolze Rebellenleiche!

Auf der Lippe den Trotz und den zuckenden Hohn,
In der Hand den blitzenden Degen,
Noch im Sterben rufend: „Die Rebellion!“ —
So bin ich mit Ehren erlegen.
O, gern wohl bestreuten mein Grab mit Salz
Der Preuße zusammt dem Czare —
Doch es schicken die Ungarn, es schickt die Pfalz
Drei Salven mir über die Bahre!

Und der arme Mann im zerriss'nen Gewand,
Er wirft auf mein Haupt die Schollen;
Er wirft sie hinab mit der fleißigen Hand,
Mit der harten, der schwielenvollen.
Einen Kranz auch bringt er aus Blumen und Mai'n,
Zu ruh'n auf meinen Wunden;
Den haben sein Weib und sein Töchterlein
Nach der Arbeit für mich gewunden.

Nun Ade, nun Ade, du kämpfende Welt,
Nun Ade, ihr ringenden Heere!
Nun Ade, du pulvergeschwärztes Feld,
Nun Ade, ihr Schwerter und Speere!
Nun Ade — doch nicht für immer Ade!
Denn sie tödten den Geist nicht, ihr Brüder!
Bald richt' ich mich rasselnd in die Höh',
Bald kehr' ich reisiger wieder!

Wenn die letzte Krone wie Glas zerbricht,
In des Kampfes Wettern und Flammen,
Wenn das Volk sein letztes „Schuldig!“ spricht,
Dann stehn wir wieder zusammen!
Mit dem Wort, mit dem Schwert, an der Donau, am Rhein, —
Eine allzeit treue Gesellin
Wird dem Throne zerschmetternden Volke sein
Die Geächtete, die Rebellin!

F. FREILIGRATH.

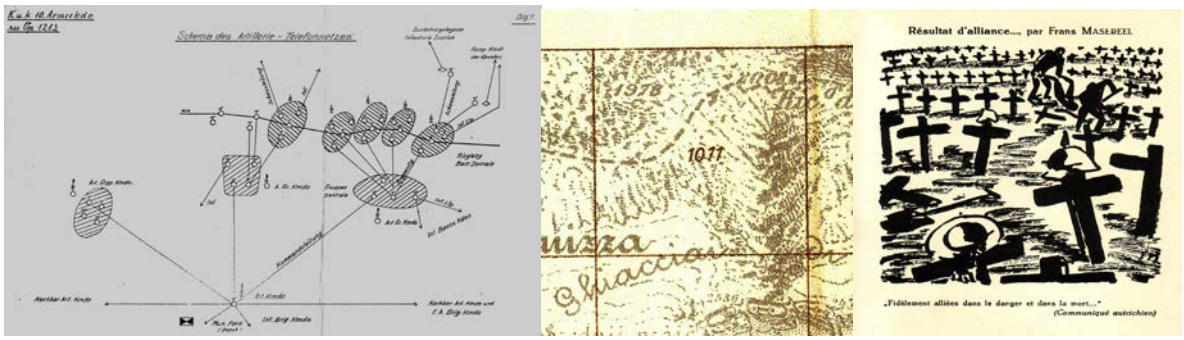
Des Dichters Ferdinand Freiligrath (rechts) Abschiedsworte (links) von der Revolution 1848 sind eine der Vorbilder für das Libretto der Oper von Viktor Ullmann und Peter Kien – Das Ziel lautet: Demokratie !

Haftbedingungen vermochten die Sehnsucht nach Kultur nicht zu ersticken - sie schienen vielmehr diese Sehnsucht noch anzustacheln. Kulturelle Betätigungen gab es von Anbeginn - zunächst als trotzige illegale Aktionen, später, als die Nazis beschlossen, die kulturellen Leistungen der Häftlinge propagandistisch auszuschlachten, unter Duldung, manchmal sogar Unterstützung der SS-Kommandantur. Es gab künstlerische, wissenschaftliche und philosophische Programme auf allen Ebenen - von Einführungskursen bis zu hochspezialisierten Veranstaltungen. Mein Vater, der ein ausgezeichneter Mathematiker war, nahm an einem Lehrgang höherer Mathematik teil.

Im September 1942 stellte mich mein Vater Viktor Ullmann in Theresienstadt vor. Ich nehme an, die beiden Männer hatten sich noch vor Kriegsbeginn durch ihre Arbeit in der anthroposophischen Gesellschaft kennengelernt. Daß Ullmann als Komponist damals schon international bekannt war, wußte ich nicht. Für mich war er ein faszinierender Diskussionspartner, der mich, den Sechzehnjährigen, ernst nahm, auch wenn ich manchmal abenteuerliche Thesen verteidigte, z.B., "Tonalität sollte abgeschafft werden, denn sie macht musikalische Abläufe weitgehend voraussagbar, das heißt langweilig."

Die Gesprächsthemen waren vielfältig, es wurde unter anderem auch über das aktuelle politische Geschehen gesprochen. In diesem Zusammenhang bemerkte Ullmann: "Die Freiheit hat ihren Preis. In diesem Krieg werden unersetzliche Werte vernichtet. Kein Goetheanum der Zukunft vermag die bei Fliegerangriffen zerstörten Kathedralen zu ersetzen." Später hatte ich auch Gelegenheit, musikalisch mit Ullmann zusammenzuarbeiten. Ich spielte den Violinpart seiner Bühnenmusik zur Dramatisierung von François Villons Balladen. Unauslöschlich hat sich mir die Vertonung des Piratensongs eingeprägt - ein überaus suggestives Stück, in dem sich Melancholie, Zynismus, Vulgarismen und echter Schmerz zu einem musikalischen Gedanken zusammenschließen, der beim Hörer die Zwangsvorstellung weckt, er habe diese Melodie schon immer gekannt.

Bei Diskussionen war Ullmann konziliant, bei den Proben ungeduldig bis diktatorisch. Ich war damals mit dem jungen Geiger Hans Thomas Riess befreundet, der in Theresienstadt Harmonielehre- und Kontrapunktunterricht nahm. Seine Hausaufgaben machte er meist abends, manchmal setzte sich Ullmann zu uns, um ein wenig zu plaudern. Einmal, nachdem er nur einen kurzen Blick auf Riess' Hausaufgabe geworfen hatte, bemerkte er knapp: "AH, doppelter Kontrapunkt."



Schema der Kommunikation zwischen den Stationen im Großen Krieg an der Isonzofront, von Viktor Ullmann als literarisches und musikalisches Gestaltungsmotiv verwendet (links) - Seine Apostolische Majestät fragt in der Oper beim Lautsprecher nach den Treffern an und erhält mit der Nennung des Planquadrats 1077 exakt jenes benannt, das von Ullmanns Batterie während der letzten Isonzoschlacht unter Beschuss genommen worden ist (Mitte) - das Ergebnis der (un)heiligen Allianz der Reiche der Hohenzollern und des Erzhauses Habsburg, Tote, Tote, Tote ... ein Holzschnitt des belgischen Künstlers Frans Masereel (rechts).

Feldmarschallleutnant Johann Friedlaender im Prominentenalbum der SS-Lagerverwaltung von Theresienstadt; er wird im Jänner 1945 auf einem Todesmarsch ermordet werden. Friedlaender war im Großen Krieg auch an der 12. und letzten Isonzoschlacht und der folgenden Plave-Offensive beteiligt, letztere scheitert im Sommer 1918 (links) - Foto aus dem Jahr 2015 mit der Blocknummer "Q 418" des Kaffeehauses im Konzentrationslager Theresienstadt, hier ist 1944 die Oper "Der Kaiser von Atlantis oder Die Todt-Verweigerung" geprobt worden.

Dieses schnelle Erfassen einer relativ komplizierten Struktur imponierte mir ungemein.

Die Oper "Der Kaiser von Atlantis oder Die Tod-Verweigerung" mag zunächst den Eindruck erwecken, hier sollten mit künstlerischen Mitteln charakteristische Merkmale des Nationalsozialismus dargestellt werden. Das Werk sinkt jedoch nicht auf das Niveau eines Schnappschusses dieser historischen Phase ab; es beschwört vielmehr die ewige Gefahr planetarischer Tyrannis. Die Oper ist - wie einige andere, in Theresienstadt entstandene Werke - ein Beweis der Fähigkeit des menschlichen Geistes, sich unter den Bedingungen vollkommener Sklaverei, seine Freiheit zu bewahren, wobei, wie in einem Brennspiegel, alle Kraft in einem Punkt gesammelt wird. So entstehen bleibende Werke im Angesicht der Vernichtung.

Ehemaliges Kaffeehaus des Ghettos und Konzentrationslagers Theresienstadt 1942-1945, 2015 ein Gemischtwarenladen. Hier wurde Ullmanns Antikriegsoper "Der Kaiser von Atlantis oder Die Tod-Verweigerung" im Jahr 1944 geprobt.

"Die Kraft menschlichen Geistes"
von Herbert Thomas Mandl

Oft wurde diskutiert und manchmal mit ungeheurer Intensität, ob die Inhaftierten von ihrem Blickwinkel aus gesehen durch das Kulturprogramm "vom Schicksal verfolgt worden sind", und der Inhalt dieser Programme ist Gegenstand von sehr leidenschaftlichen Debatten gewesen.

Die Puristen hätten wohl gerne das Veranstaltungsprogramm radikal eingeschränkt; andere wiederum gaben zu bedenken, dass beispielsweise Verdis "Requiem" als Veranstaltung für jüdische Gefangene unpassend war; anderen wiederum sagte alles zu, das dazu angetan war, die Menschen in den Lagern in deren Leben zu ermutigen, zu bestärken.

Als ein Bewohner des Ghettos behauptete ich immer, dass die dritte Möglichkeit die richtige war, und ich hatte nicht den Eindruck, selbst Jahrzehnte später, dass ich meine Meinung dazu ändern müsste.

Schließlich sollte festgehalten halten werden, dass das Hervorbringen musikalischer Werke nur ein Teil der gesamten bemerkenswerten Aktivitäten der "Freizeitgestaltung" war.

Diese wenigen Perlen gefunden in Satans Horn bezeichnet als "Ghetto Theresienstadt" sind gleichwohl der Schlüssel zu einer Kultur, dessen teilweise Zerstörung ein schmerzlicher Verlust war, aber auch die Kraft des menschlichen Geistes widerspiegelt, wenn er mit Vernichtung konfrontiert ist.

Eingang zum Gemischtwarenladen im Jahr 2015 in Theresienstadt. Hier befand das Kaffeehaus des Ghettos und Konzentrationslagers Theresienstadt. Links vom Eingang ist die Blocknummer aus der Nazi-Zeit der Stadt zu sehen. Geschichte lässt nicht retouschieren oder übermalen!

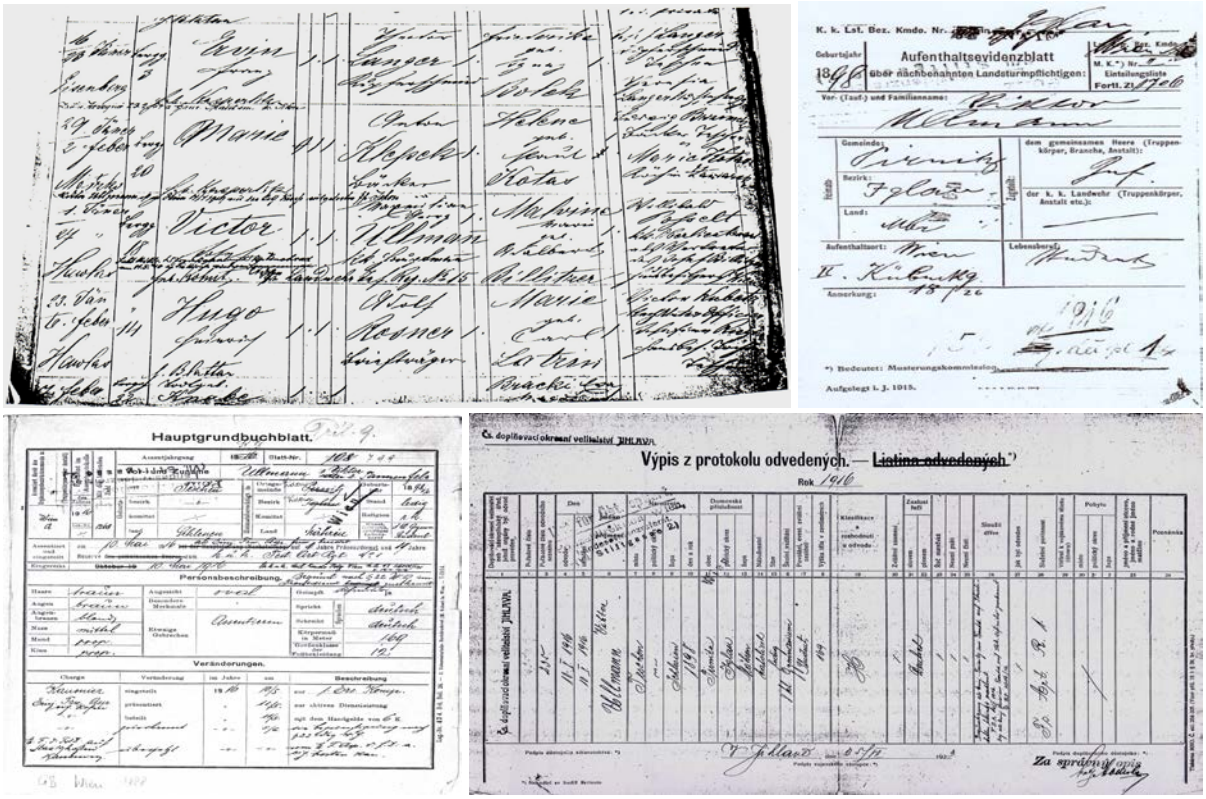
"Die Naiven, die Optimisten und die Pessimisten" von Paul Kling

Mit der Frage konfrontiert, wie Menschen musizieren und komponieren konnten in den Tiefen der Hölle, gab es grundsätzlich drei Meinungen dazu unter den Inhaftierten.

Die naiven Gefangenen waren ahnungslos in deren Umgebung und begriffen nicht das wahre Ausmaß ihrer Situation. Sie sahen keinerlei Grund, ihre Art zu leben zu verändern; wenn sie also sechs Stunden am Tag vor Kriegsbeginn so gelebt haben, so haben sie diese sechs Stunden am Tag im Lager genauso verlebt, als ob sich nichts geändert hätte.

Die Optimisten wiederum glaubten, daß der Krieg rasch vorüber sein und die zivilisierte Welt es nicht zulassen würde, daß die Gräueltaten andauern. Sie setzten also ihre Arbeiten in Vorfreude auf die bevorstehende Befreiung fort.

Aber da gab es auch Pessimisten, die sagten: "Wir werden bald ermordet werden; warum machen wir nicht das beste aus unserem Leben, solange wir das können?" So setzten auch die Pessimisten ihre Bestrebungen unermüdlich fort, um zu spielen und zu musizieren.



Geburtsregister aus dem Jahr 1898 (oben links) - Aufenthaltsevidenzblatt (oben rechts) - Hauptbuchgrundblatt der k.u.k. Wehrmacht (unten links) - Militärregister aus dem Jahr 1916 (unten rechts).

"Goethe und Ghetto"
von Viktor Ullmann

Bedeutende Vorbilder prägen den folgenden Generationen ihren "Habitus", ihren Lebensduktus auf. Sie 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 Gegenstimmung, kommt von Darwin und Nietzsche).

So schien es mir mit Goethes Maxime: "Lebe im Augenblick, lebe in der Ewigkeit" immer den rätselhaften Sinn der Kunst ganz zu enthüllen. Malerei entreißt, wie im Stilleben das Emphemere, vergängliche Dinge oder die rasch welkende Blume, so auch Leidenschaft, 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 weitetsten 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

Viktor Ullmann mit zwei Kollegen auf einem Foto aus dem Großen Krieg in einer ungarischen Zeitung 1916-1918 (oben) - Reisepaß aus den zwanziger Jahren (unten links) - Antrag auf Ausstellung einer Identitätskarte 1941 (unten rechts).

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 mit 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 g e f ö r d e r t und nicht etwa gehemmt geworden 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 abzuringen, mir recht geben werden.

"Viktor Ullmanns Oper 'Der Kaiser von Atlantis oder Die Tod-Verweigerung' und deren Ursprung im Großen Krieg 1914-1918" von Herbert Gantschacher

Deutsch – Englisch – Tschechisch – Slowenisch – Italienisch / German – English – Czech – Italian / Německý – Anglický – Český – Slovenščina – Italiano

In seiner Oper „Der Kaiser von Atlantis oder Die Tod-Verweigerung“ verwendet Viktor Ullmann seine Erfahrung als Soldat in der k.u.k. Wehrmacht im Großen Krieg. Ullmanns Fronterlebnisse aus dem Ersten Weltkrieg an der Isonzofront bilden das Grundgerüst für das Libretto der Oper, sind aber auch in der Musik zu finden. Sowohl in der Musik als auch im Libretto der Oper „Der Kaiser von Atlantis oder Die Tod-Verweigerung“ (komponiert im Konzentrationslager Theresienstadt 1943/1944) nutzt Viktor Ullmann (geboren 1898 in Teschen, ermordet 1944 in Auschwitz) seine Kriegserfahrungen aus dem Ersten Weltkrieg.

In der Geschichte der Oper verweigert der „Tod“ (gekleidet als abgedankter Soldat der k.u.k. Wehrmacht) dem „Kaiser“ seine Dienste in dessen präventiven und totalen Krieg.

Ullmann selbst war im Ersten Weltkrieg Artilleriebeobachter. Im Artillerie-Handbuch der k.u.k. Wehrmacht ist die Funktion eines Artilleriebeobachters klar beschrieben. Der Beobachter arbeitet mit dem Kommando der Batterie zusammen, in dem er das Telephon, das Radio (=Funkverkehr) oder optische Signale verwendet. Wenn der Beobachter das Telephon oder das Radio verwendet, dann muss er zu Beginn immer die Worte „Halloh! Halloh!“ verwenden. Und die ersten Worte in der Oper lauten „Hallo! Hallo!” benutzt von der Figur des „Lautsprechers“, der sich als einen beschreibt, „den man nicht sieht, nur hört“. Aber auch die anderen Figuren in der Oper sind mit Ullmanns Kriegserfahrung aus dem Ersten Weltkrieg verbunden. Der „Tod“ ist gekleidet als ein abgedankter Soldat. Der „Kaiser“ ist Kaiser Franz Joseph (er erklärte den Krieg und setzte somit die Apokalypse des 20. Jahrhunderts in Gang) und Kaiser Karl, der letzte, verantwortlich als Oberbefehlshaber für den Gasangriff zu Beginn der zwölften und letzten Isonzoschlacht, an der Ullmann im Oktober 1917 als Artilleriebeobachter teilnahm und den Gasangriff selbst sah. Der „Trommler“ verkündet den Krieg, so wie er es in Wirklichkeit auch tat. Der „Soldat“ trifft am Schlachtfeld einen „Bubikopf“ im Kampf Mann gegen Mann. Aber dieser „Bubikopf“ ist kein Mann, es ist ein „Mädchen“. Sie verlieben sich und beginnen so den Widerstand gegen den präventiven und totalen Krieg des „Kaisers“. Und in einem totalen Krieg sind auch Frauen involviert, denn Frauen dienten als Soldaten im Ersten Weltkrieg in den Armeen von Österreich-Ungarn, Deutschland, Serbien und Russland.

Somit fußen alle Figuren der Oper auf den persönlichen Kriegserfahrungen Ullmanns während des Ersten Weltkrieges. Auch musikalische Zitate aus dieser Zeit finden sich in der Oper wie Militärsignale der k.u.k. Wehrmacht (sie beginnen und beschließen auch musikalisch die Oper), die Volkshymne des Erzhauses Habsburg zitiert in Text und Musik oder auch der Choral „Eine feste Burg ist unser Gott“, der auch als Soldatenlied im Großen Krieg 1914-1918 verwendet worden ist.

In his opera “The Emperor of Atlantis or The Disobedience of Death” Viktor Ullmann used his experience from the battlefield of World War I in music and libretto.

In music and libretto Viktor Ullmann (born 1898 in Teschen, murdered 1944 in Auschwitz) used his memory to World War I (composed at Terezín 1943/1944).

In the story of the opera „Death” (dressed as a retired soldier of the Austro-Hungarian Monarchy) refuses to collaborate with the “Emperor” in a pre-emptive total war.

Ullmann himself served as a soldier in a battery as an observer. In the artillery handbook of the Austro-Hungarian Army the function of an observer is clear defined. The observer works in cooperation with the command of the battery using telephone or radio or other optical signs. If the observer uses the telephone or the radio, he always must start with following words: “Halloh! Halloh!”. And the first two words in the opera “The Emperor of Atlantis or The Disobey of Death” are “Hallo, Hallo !” used
by the character of the “Loudspeaker”, who describes himself as someone “who can be heard but not seen”. So this is one character coming out from Ullmann's memory to World War I. But all other characters of the opera are remembering to the battlefield experience of Ullmann. The character of the “Death” is clothed like a retired soldier. The “Emperor” is Emperor Franz Joseph (he declared the war and started the apocalypse of the 20th century) and Emperor Karl, the last emperor of Austria-Hungary responsible for the gas attack at the 12th Isonzo battle, where Ullmann was involved in October 1917. The character of the “Drummer” is the announcer of the war in the opera as it happened in reality. The character of the “Soldier” on the battlefield meets a “Bubikopf” from the other army in a combat man to man. But this “Bubikopf” is not a man it is a “Girl”. And they fell in love and the resistance against the pre-emptive total war of the “Emperor” during love starts. And in a total war everybody is involved also women. Women served as soldiers in the armies of Austria-Hungary, Germany, Serbia and Russia.

So all characters of the opera based on the personal experience of Ullmann during World War I. But also in music this experience can be heard by using musical military signals (they start and finish the opera in music), by using the popular anthem of the imperial and royal house of Habsburg in text and music, or by using the choral “A Fortress is Our God”, which was also used as a soldier’s song during the Great War 1914-1918.

But Ullmann is not celebrating the war in the opera; during the words of the libretto and his music he called and calls also nowadays for resistance against any form of despotism or misuse of democratic rules.

Ve své opeře Císař z Atlantidy aneb Odpírání smrti zpracovává Ullmann svoje zkušenosti vojáka rakousko-uherské armády v 1. světové válce. Jeho zážitky z bojů na řece Soče (italské Isonzo) tvoří základní kostru libreta opery, ale lze je nalézt i v hudebním zpracování.

V hudbě i v libretu opery Císař z Atlantidy aneb Odpírání smrti (komponované v koncentračním táboře Terezín v letech 1943/44) zpracovává Ullmann (narozený v roce 1898 v Těšíně, zavražděný v roce 1944 v Osvětimi) svoje zážitky z první světové války.

V opeře postava Smrti (oblečená jako vysloužilý voják c.a k. armády) odepře Císaři svoje služby v jeho preventivní a totální válce.

Ullmann sám byl v první světové válce pozorovatelem v dělostřelecké baterii. V dělostřelecké příručce c. a k. branné moci je tato funkce jasně popsána. Pozorovatel spolupracuje s velitelstvím baterie a používá k tomu telefon, radiové spojení nebo optické signály. Použije-li akustické prostředky, musí jeho hlášení veliteli začínat slovy „Haló, haló“. A stejnými slovy začíná i libreto Ullmannovy opery. Zde je pronáší postava „Tlampače“, která sebe sama popisuje jako toho, koho „není vidět, jen slyšet“.

Ale i další postavy opery pramení v Ullmannových zážitcích z fronty. Postava „Smrti“ vystupuje v kostýmu vysloužilého vojáka. „Císařem“ jsou míněni jak císař František Josef I. (který vyhlásil válku Srbsku, a uvedl tak do chodu první velkou apokalypsu 20. století), tak i jeho nástupce, císař Karel, který byl jako vrchní velitel dvanácté a poslední bitvy na Soče zodpovědný za vražedný plynový útok, jak se o tom Ullmann coby válečný pozorovatel mohl přesvědčit na vlastní oči. „Bubeník“ je ohlašovatelem války, tak, jak to prováděl i ve skutečnosti. „Voják“ se přímo na jevišti v boji muže proti muži utká s dalším vojákem, zvaným „Hříbeček“. Tento voják ovšem není muž, ale „Dívka“. Zamilují se do sebe a společně zahájí boj proti „Císařově“ preventivní a totální válce. Účasti na totální válce nejsou ušetřeny ani ženy. A v 1.světové válce také ženy v rakousko-uherské, německé, srbské a ruské armádě jako vojáci skutečně sloužily.

Tak jsou všechny postavy opery jednoznačně zakotveny v osobních autorových zážitcích z války. Ty se ale do díla promítají i hudebně v podobě citátů – například hudebních znělek a signálů, používaných v rakouské císařské armádě (ty operu zahajují i uzavírají), oficiální habsburské hymny „Zachovej nám Hospodine..“ i slavného německého chorálu „Eine feste Burg ist unser Gott“, který se za války zpíval i jako vojenská píseň.

Ullmann ale ve své opeře válku neoslavuje. Jak v libretu, tak i svou hudbou naopak volal a také dnes stále volá k odporu proti jakékoliv formě despocie nebo zneužívání demokracie.

V operi »Cesar Atlantisa ali nepokorščina Smrti« Viktor Ullmann upodobi svoje izkušnje z bojišč Prve svetovne vojne v glasbi in libretu.

Ullmann je bil rojen 1. januarja 1898 v mestu Těšín (Teschen), pokrajini Šlezija v Avstro-Ogrski monarhiji. Njegov oče Maximilian Ullmann je bil profesionalni vojak in v hierarhiji Avstro-Ogrske vojske med stotimi najpomembnejšimi oficirji. Leta 1916, med prvo svetovno vojno, je Viktor Ullmann končal šolanje na Dunaju in je pričel služiti enoletno prostovoljno vojaščino v Avstro-Ogrski vojski. V tistem času je veliko mladih fantov storilo podobno, na primer skladatelj Ernst Krenek. Viktor Ullmann se je usposabljal v bateriji z 38cm havbicami (howitzer). To orožje je bilo eno najbolj izpopolnjenih v Prvi vojni, bilo je prilagojeno za mobilno vojskovanje, prav za princip vojskovanja, ki je kasneje dobil ime »Blitzkrieg«. Obstoj tega orožja javnosti ni bil znan, cenzura je tudi prepovedovala objavljanje člankov in fotografij. Tudi komunikacija v ekipi, ki se je borila s havbicami, je bila zelo napredna, saj so uporabljali telekomunikacijske sisteme kot sta telefon in radio.

Ullmannova služba v bateriji je bila »opazovalec«, najti je moral cilje v sovražnikovi prvi liniji. V septembru leta 1917 je baterija »K.u.k. 38 cm. Hb. Bt. Nr. 4 B. 5«, kjer je služil Ullmann, postala del elitnih enot Avstro-Ogrske monarhije. Baterija je bila prestavljena na Soško fronto med prve enote generala Kraussa, vključena v pripravo na 12. Soško bitko. Cela enota se je prepeljala z vlakom iz Madžarske, kjer je bila strelska šola v mestu Hajmáskér blizu Veszpréma, preko mest Pragerhof (Pragersko), Klagenfurt (Celovec), Villach (Beljak) in se v noči iz 22. na 23. september 1917 ustavila v Kokovi (Coccau, Goggau) blizu Arnoldsteina (Podkloštra). Za transport orožja (havbic) v skupni teži 182,2 tone, so bili dobro pripravljeni, saj so ga lahko prepeljali tudi na tirih, če so odstranili kolesa. Havbica je imela dve različni vrsti koles, ena za cestni transport, druga za železnico. Tako so bile havbice lahko prepeljane neodvisno od prometnih razmer med vojno. Princip je razvil Ferdinand Porsche v tovarnah Neuerstadt blizu Dunaja (Porsche je kasneje razvil tudi KdF-Wagen za nacistično vlado, ki so ga kasneje poimenovali Volkswagen), Škoda pa je havbice proizvajala. V celotni sestavi baterije so havbice predstavljale pet tovornjakov s prikolicami in poseben avto za komando. Baterija »K.u.k. 38 cm. Hb. Bt. Nr. 4 B. 5« se je v Kokovi s tirov premaknila na cesto in ponoči se je pet tovornjakov z avtomobilom za komando, prek Julijskih alp, premaknilo v dolino Soče. Tam se je 4. baterija začela pripravljati na 12. Soško bitko.

O začetku bitke piše Ullmann Anny Wottitz: »S položaja za opazovalca smo v noči na 24. okober, natačneje ob dveh ponoči, videli začetek velikega napada s plinom. Ta napad je bil samo uvod v našo akcijo. Opazovali smo streljanje naše baterije. Na tretji dan je bila frontna linija daleč proč od naših položajev. Mislim, da je ta premik bojišča naprej, velik korak k miru. Umikamo se z naših opazovalskih položajev. Vse se zdelo kot znak olajšanja, pokrajina je bila osvobojena groze, ki so jo trosile granate.«

To pismo je Ullmann 9. novembra poslal svojemu dekletu na Dunaj. V nekaj besedah navadnega vojaka je opisal vso grozo vojne in željo po miru. Zadnja soška bitka je

imenovana »Čudež pri Kobaridu«, a zares ni bilo nobenega čudeža. Bila je groza orožja in velikega uničenja, ki je vodila vojsko pod velikim vodstvom cesarja Karla iz hiše Habsburžanov. Začelo se je z velikanskim napadom s plinom nad italijanske vojake. Plin »Blue Cross« (Blaukreutz) je bil proizveden v istih podjetjih, ki so kasneje zalagale koncentracijska taborišča, kot Auschwitz, s plinom za množično uničevanje. Ullmann je tako postal priča apokalipse in leta kasneje sam žrtev apokalipse v Auschwitzu.

Umetniško delo Viktoja Ullmanna je globoko zaznamovala osebna izkušnja prve svetovne vojne. Dober primer te izkušnje je njegova kompozicija z naslovom »Jesen«. Za to skladbo je uporabil besedilo avstrijskega pesnika Georga Trakla, ki je padel v Prvi vojni. Trakl je umrl leta 1914, ko je po veliki bitki pri Grodeku (zdaj: Horodok, Ukrajina) na bojišču ostal sam, kot bolničar med množico ranjenih in mrtvih vojakov. Ullman je skladbo dokončal 24. januarja 1943 v koncentracijskem taborišču Theresienstadt/Terezin. Nemogoče taboriščne razmere so obudile spomine na izkušnjo prve svetovne vojne. Prav tu je zložil tudi melodramo »Pesem o ljubezni in smrti korneta Krištofa Rilkeja«, ki ima izvor v njegovih podoživljanjih dela in opazovanja iz leta 1918 blizu Devinskega gradu. Kornet je v vojaški hierarhiji položaj narednika, kot je bil uradno nazivan tudi Ullmann v službi praporščaka. Od daleč je videl Devinski grad in v pismu svojemu dekletu Anny Wottitz prosil, da mu pošlje pesem Rainer Maria Rilkeja, ki je v letu 1912 živel tam.

A še bolj očitno je Ullmann svoje spomine na vojno upodobil v operi »Cesar Atlantisa ali nepokorščina Smrti«. Komponiral ga je v letih 1943-1944 v taborišču Theresienstadt/Terezin.

V zgodbi Smrt (oblečen kot upokojeni vojak avstro-ogrske monarhije) zavrne sodelovanje s Cesarjem v totalni vojni. Ulmann je služil kot vojak v bateriji »K.u.k. 38 cm. Hb. Bt. Nr. 4 B. 5«, kot opazovalec. Funkcija opazovalca je v artilerijskem priročniku Avstro-Ogrske armade natančno določena. Opazovalec z uporabo telefona ali radia ali uporabo drugih optičnih znamenj deluje v sodelovanju s komando baterije. Če uporablja telefon ali radio, mora javljanje vedno začeti z besedama: »Halo! Halo!«. Zato sta tudi prvi dve besedi, ki ju v operi »Vladar Atlantisa ali nepokorščina Smrti« izreče Glasnik (Lautsprecher - Loudspeaker - Glasnogovornik): »Halo! Halo!«, a pred tem Ullamann prične svojo opero z glasbenim motivom, ki v celotnem delu označuje Glasnika. Gre za motiv, ki je parafraza vojaškega-glasbenega signala čet cesarske vojske. Glasnik sam sebe opiše, da »je slišen, a se ga ne vidi«. To je torej en lik, ki prihaja iz Ullmannovega spomina na prvo vojno. Tudi vsi preostali liki se nanašajo na njegov spomin bojišč. Smrt je tako oblečena kot vojak, ne visoko rangiran, nekje na položaju poročnika, kar je bil tudi Ullmann ob koncu vojne. Cesar pooseblja cesarja Franca Jožefa (ki je napovedal vojno in s tem pričel apokalipso 20. stoletja) in cesarja Karla, zadnjega vladarja Avstro-Ogrske monarhije, ki je bil odgovoren za napad s plinom med 12. Soško bitko, v kateri je bil oktobra 1917 udeležen tudi Ullmann. Bobnar je lik, ki v operi napoveduje vojno, kot so jo dejansko napovedovali v letu 1914. Lik Vojak, ki prav tako izhaja iz avtorjevega spomina na 12. Soško bitko, se na bojišču iz oči v oči sooči z Bubikopfom iz nasprotne vojske. A Bubikopf ni moški temveč Dekle, zaljubita se in skozi ljubezen poosebita nekakšen odpor proti Cesarjevi totalni vojni. Raziskave so pokazale, da bilo ime Bubikopf vzdevek za sufražetke, ki so se na prelomu stoletij borile za enakost spolov in pravice žensk. Ker gre za totalno vojno, ni iz nje izključen nihče, niti ženske. Ženske so služile v vojskah Avstro-Ogrske, Nemčije, Srbije in Rusije.

Vsi liki iz opere torej bazirajo na Ullmannovi osebni izkušnji iz prve svetovne vojne. To izkušnjo je moč čutiti tudi v glasbi, z glasbeno uporabo vojaških signalov (le-ti opero začnejo in končajo), z uporabo cesarske, Habsburške himne v besedilu in glasbi ali z zborovsko pesmijo »Bog je naša trdnjava«, ki je bila vojaška pesem na bojiščih Velike vojne.

A Ullmann v svojem delu ne slavi vojne, temveč skozi libreto in glasbo kliče, tudi v današnji čas, proti kakršnemu koli despotizmu ali zlorabi demokratičnih norm. V operi, ki jo je napisal v koncentracijskem tabrišču Theresienstadt v letih 1943-1944, so mnogi taboriščniki prepoznali svojo izkušnjo Prve svetovne vojne. Dne 16. oktobra 1944, je bil Ullmann deportiran iz taborišča Theresienstadt/Terezín v Auschwitz in bil umorjen 18. oktobra 1944 v plinski celici.

Nella sua opera „*Der Kaiser von Atlantis oder Die Todt-Verweigerung*" Viktor Ullmann utilizza la sua esperienza come soldato dell'esercito austroungarico durante La Grande Guerra. Le esperienze fatte da Ullmann al fronte nella Prima Guerra Mondiale, sull'Isonzo, costituiscono l'impalcatura del libretto per l'opera e si ritrovano anche nella musica.

Viktor Ullmann nacque il 1 Gennaio 1898 in Teschen, nella doppia monarchia austro-ungarica. Suo padre Maximilian era ufficiale di professione e tra i cento ufficiali più importanti nella graduatoria della *Wehrmacht* (forza di difesa). Durante La Grande Guerra, nel maggio 1916, Ullmann termina il ginnasio con la maturità di guerra e si impegna a prestare servizio come soldato volontario per un anno. Molti giovani assunsero l'impegno di entrare nell'esercito in qualità di volontari per un anno, come anche il compositore Ernst Krenek. Viktor Ullmann fu assegnato all'artiglieria e istruito come osservatore sull'obice da 38 cm. Questa arma fu uno dei più moderni pezzi d'artiglieria della prima guerra mondiale (era stata progettata e costruita per una guerra mobile) e questo tipo di gestione della guerra ottenne in seguito il nome di "guerra lampo". L'opinione pubblica ne sapeva poco o niente sull'esistenza di questo obice. La censura proibiva la pubblicazione di relazioni sui giornali e di foto dell'obice da 38 cm. La comunicazione all'interno della batteria era altamente moderna poiché sono stati utilizzati sistemi di comunicazione come telefono e radiocomunicazioni (radio).

Ullmann prestava servizio nella batteria dell'obice da 38 cm in qualità di osservatore per trovare obiettivi da bombardare attraverso l'artiglieria nelle file del nemico. Nel settembre 1917 la batteria „K.u.k. 38 cm Hb. Bt. Nr.4 B. 5" fu consegnata ai gruppi d'elite della forza di difesa austro-ungarica. La batteria fu trasportata sulla linea di frontiera dell'Isonzo e messa al servizio del primo corpo del generale Krauss per la battaglia sull'Isonzo. L'intera batteria dalla scuola di tiro dell'artiglieria Hajmáskér nei pressi di Veszprém, in Ungheria, fu trasportata su rotaie sulla linea di frontiera attraversando le città di Pragerhof (Pragersko), Klagenfurt (Celovec) e Villach (Beljak). Nella notte tra il 22 e il 23 settembre 1917 la batteria si fermò nei pressi di Coccau (che si trova tra Arnoldstein/Podkloster e Tarvis/Tarvisio/Trvis). L'obice, nonostante un peso complessivo di 182 tonnellate, era preparato al meglio sia per il trasporto su strada sia per le rotaie, poiché possedeva due diverse ruote. Togliendo le ruote gommate l'obice poteva essere messo immediatamente sui binari con le sue ruote per binari. Ciò lo rese indipendente dalla situazione di traffico durante la guerra. I veicoli per il trasporto dell'obice sono stati costruiti ed edificati da Ferdinand Porsche nelle fabbriche della città di Wiener Neustadt (Porche costruì in seguito l'automobile utilitaria "*Kdf-Wagen*" per i nazionalsocialisti che dopo il 1945 è stata prodotta in tutto il mondo come "Volkswagen" delle fabbriche VW). L'intero parco vetture dell'obice consisteva di cinque veicoli da rimorchio (dotati di un generatore motore diesel, un precursore dei moderni motori ibridi), cinque rimorchi e un veicolo di comando. Nei pressi di Coccau la batteria "K.u.k. 38 cm. Hb. Bt. Nr.

4 B. 5" fu portata dalle rotaie alla strada. Nella notte l'intera batteria si diresse attraverso il Predilpass, nelle alpi Giulie, sul fronte, nella valle superiore dell'Isonzo.

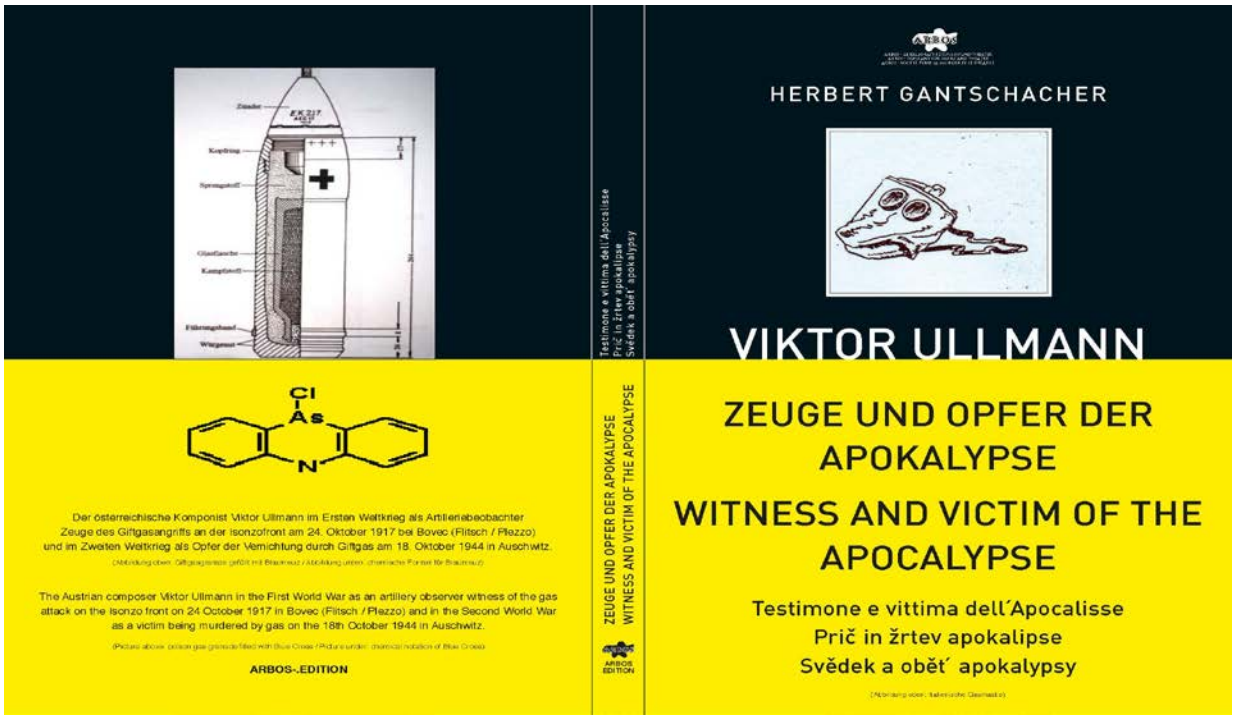
Sull'inizio della battaglia Ullmann scrisse alla sua amica Anny Wottitz: "A partire dalla condizione di osservatori abbiamo visto anche il 24 ottobre alle 2 di notte il fuoco tambureggiante di gas che introduceva la nostra azione e abbiamo osservato gli spari della batteria propria. Il terzo giorno il campo di battaglia era già lontano, molto lontano da noi – io penso che questa offensiva sia stata un grande passo verso la pace. Siamo scesi dalla nostra condizione di osservatori – tutto ciò tirando un sospiro di sollievo, libero da grigiori di granate il paesaggio". Ullmann spedì questa lettera il 9 Novembre alla sua amica a Vienna. Con poche parole caratterizzò il grigiore della guerra e la nostalgia della pace dal punto di vista di un semplice soldato. Quest'ultima battaglia sull'Isonzo fu anche definita "il miracolo di Karfreit / Kobarid / Caporetto". Ma in realtà non fu affatto un miracolo. L'orrore delle armi di annientamento di massa sotto il comando superiore dell'imperatore e re Karl (Carlo) della Casa di Asburgo determinò il corso dei combattimenti. La battaglia è stata inaugurata con l'impiego massiccio di gas tossico contro i soldati italiani. Questo gas, denominato *Blaukreuz* (croce blu), è stato prodotto da quelle ditte che in seguito rifornirono anche i campi di concentramento, come ad esempio Auschwitz, di gas per l'omicidio di massa. Così Ullmann fu un testimone e successivamente una vittima dell'apocalisse di Auschwitz del 1944.

In seguito Viktor Ullmann e il suo lavoro artistico sono stati altamente influenzati dall'esperienza personale avuta nella prima guerra mondiale. Ne è un esempio la composizione "*Herbst*" (autunno). Per questa composizione di canti egli utilizzò una poesia del poeta tedesco Georg Trakl, che è diventato una vittima della prima guerra mondiale. Trakl morì nel 1914 in seguito alla grande battaglia di Grodek quando, in qualità di sanitario, si trovò da solo sul campo di battaglia con molti soldati feriti e morti. Trakl non superò una tale esperienza di guerra. Ullmann terminò la composizione di questo canto il 24 Gennaio 1943 nel campo di concentramento di Theresienstadt. Nel lager si ricordò della prima guerra mondiale. Qui compose il melodramma "*Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*" (Canto di amore e morte dell'alfiere Christoph Rilke) anche in ricordo del suo servizio prestato in guerra in qualità di osservatore durante la prima guerra mondiale nei pressi del castello Duino nel 1918. E un "*Cornet*" (alfiere) nell'ordine dei ranghi militari era definito storicamente un allievo ufficiale come Ullmann dopo il portabandiera. Egli, in qualità di osservatore, durante la sua attività poté vedere il castello Duino, in una lettera alla sua amica Anny Wottitz chiese di inviargli questa poesia di Rainer Maria Rilke, il quale nel 1912 visse e lavorò nel castello Duino.

Ma l'opera di Ullmann "*Der Kaiser von Atlantis oder Die Todt-Verweigerung*" (L'imperatore di Atlantide ovvero Il rifiuto della morte) non sarebbe pensabile senza il suo ricordo della prima guerra mondiale e la sua esperienza personale della guerra. Egli compose questo pezzo a Theresienstadt negli anni 1943 e 1944. Nella storia dell'opera, *der Tod* (la Morte - vestita come un soldato dimesso della forza di difesa k.u.k.) rifiutò all'imperatore di mettersi al servizio della sua guerra preventiva e totale. Ullmann aveva servito in qualità di osservatore nella batteria "K.u.k. 38 cm. Hb. Bt. Nr. 4 B. 5". Nel manuale dell'artiglieria della forza di difesa k.u.k. la funzione di osservatore è stata descritta in modo chiaro. L'osservatore lavora insieme al comando della batteria, per questo lavoro utilizza il telefono, la radio (=radiocomunicazioni) o altri segnali ottici. Quando l'osservatore utilizza il telefono o la radio per comunicare con il comando della batteria, deve iniziare sempre la sua segnalazione con le parole "Halloh! Halloh". E le prime parole nel libretto dell'opera "*Der Kaiser von Atlantis oder Die Todt-Verweigerung*" sono "Hallo, Hallo!" (ciao), utilizzate dalla figura del "*Lautsprecher*" (altoparlante); prima delle prime parole, all'inizio dell'opera Ullmann mette un motivo musicale che da lì in poi accompagna la figura dell' "altoparlante" e che rielabora artisticamente e si rifà ad un segnale militare della forza di difesa k.u.k., utilizzato anche nella Grande Guerra. La figura dell' "altoparlante" si descrive da sola come uno che "non vede niente, ascolta soltanto". L' "altoparlante" è dunque la prima figura nell'opera che proviene dall'esperienza di guerra di Ullmann avuta nella prima guerra mondiale. Ma anche le altre figure nell'opera ricordano l'esperienza al fronte di Ullmann. La figura della morte ("der *Tod*") è vestita come un ufficiale della forza di difesa k.u.k., non proprio come un alto ufficiale, ma comunque nel rango di un sottotenente che corrisponde a quel rango con il

quale Ullmann l'1 Dicembre 1920 si ritira definitivamente dalla forza di difesa della Repubblica. Il "*Kaiser*" (imperatore) è l'imperatore Franz Joseph (Francesco Giuseppe - egli dichiarò guerra e in questo modo mise in moto l'apocalisse del XX secolo) e l'imperatore Karl, il quale, in qualità di detentore del comando supremo della dodicesima e ultima battaglia dell'Isonzo, fu responsabile anche dell'intervento con il gas che Ullmann poté vedere con i propri occhi dal suo stato di osservatore nella valle superiore dell'Isonzo. La figura del „*Trommler*" (tamburino) è l'annunciatore della guerra, così come nella realtà era successo all'inizio e durante la guerra mondiale. La figura del "*Soldat*" (soldato) proviene dal campo di battaglia dell'Isonzo. E nell'opera la figura del "soldato" si scontra con quella del "*Bubikopf*" (caschetto) nel campo di battaglia in una lotta uomo contro uomo. Ma il "Caschetto" non è un uomo, "egli" è una "ragazza". Essi si innamorano e iniziano così la loro resistenza contro la guerra preventiva e totale del "*Kaiser*" (imperatore). Da lavori di ricerca a parte è emerso che il nome "*Bubikopf*" (caschetto) era stato uno dei soprannomi per le femministe che all'inizio del XX secolo lottarono per la parità di diritti delle donne. E in un guerra totale sono coinvolti tutti, anche le donne. E le donne prestarono servizio nella Grande Guerra del 1914-1918 nelle armate austro-ungariche, per il Reich tedesco, la Serbia e la Russia. Così tutte le figure dell'opera si basano sulle esperienze personali di guerra di Ullmann avute durante la prima guerra mondiale. Anche le citazioni musicali di questo periodo si trovano nell'opera come segnali militari della forza di difesa k.u.k. (esse aprono e concludono l'opera anche dal punto di vista musicale), gli inni popolari della Casa di Asburgo citati nel testo e nella musica o anche il corale "*Eine feste Burg ist unser Gott*" (una solida fortezza è il nostro dio"), che era stato utilizzato anche durante la Grande Guerra del 1914-1918 come canto dei soldati.

Ma Ullmann nella sua opera non rifiuta la guerra. Sia nel libretto sia nella musica incitava e incita ancora oggi alla resistenza contro ogni forma di dispotismo o abuso della democrazia. Ullmann compose questa opera nel campo di concentramento di Theresienstadt negli anni 1943 e 1944. Alcuni dei prigionieri conoscevano da sé la prima guerra mondiale dalle loro esperienze anche sul fronte perché molti di essi avevano combattuto nelle trincee della Grande Guerra. Il 16 Ottobre 1944 Ullmann fu deportato da Theresienstadt ad Auschwitz, dove fu ucciso il 18 Ottobre 1944 in una camera a gas.



Originalausgabe des Buches zum Viktor Ullmann Projekt (Ausstellung und Inszenierungen) komplett in deutscher und englischer Sprache mit umfangreichen Zusammenfassungen in slowenischer, italienischer und tschechischer Sprache.
Original edition of the book about the Viktor Ullmann Project (exhibition and performances) complete in German and English language with detailed summaries in Slovenian and Italian and Czech language.

Quellenangaben: Die von Karahasan, Mandl und Kling verfassten Texte wurden für ARBOS - Gesellschaft für Musik und Theater verfasst. Die von Herbert Gantschacher verfassten Texte sind Teil aus der Forschungs- und Recherchearbeit zu Viktor Ullmann und dem Großen Krieg 1914-1918.

Produziert von / Produced by / Produkce

ARBOS - GESELLSCHAFT FÜR MUSIK UND THEATER
ARBOS - COMPANY FOR MUSIC AND THEATRE
ARBOS - SOCIETE POUR LA MUSIQUE ET LE THEATRE

2015

Urheberrechtsverweis:

Die Inszenierung "Der Kaiser von Atlantis oder Die Tod-Verweigerung“ ist urheberrechtlich geschützt. Eine Weiterverwertung der Inszenierung und der Texte im Programm in jeder Form durch dritte ist nicht gestattet und wird gerichtlich verfolgt.

Copyright:

The production “The Emperor of Atlantis or The Disobedience of Death” is an original project of Herbert Gantschacher and of ARBOS – Company for Music and Theatre. All rights belong to Herbert Gantschacher and ARBOS. A misuse of the production and the texts inside the programe by third parties will be fined.

Poučení o autorských právech:

"Císař z Atlantidy aneb Odpírání smrti" podléhá ochraně autorských práv. Další protizákonné užívání produkce nebo jeho částí třetími osobami je zakázáno a bude postihováno soudní cestou.

ARBOS - Company for Music and Theatre, Box 130, A-9010 Klagenfurt / Getreidegasse 14/2/3, A-5020 Salzburg / Neulerchenfelderstraße 50/5, A-1160 Vienna

Homepage: **www.arbos.at**
www.vystava-viktor-ullmann.cz

ARBOS - GESELLSCHAFT FÜR MUSIK UND THEATER
ARBOS - COMPANY FOR MUSIC AND THEATRE
ARBOS - SOCIÉTÉ POUR LA MUSIQUE ET LE THÉÂTRE

NEUINSZENIERUNG
FÜR FIGUREN- & PUPPENTHEATER
NEW PRODUCTION
FOR FIGURE & PUPPET THEATRE

"Der Kaiser von Atlantis
oder
Die Tod-Verweigerung"
Spiel in einem Akt
von Viktor Ullmann und Peter Kien
(Libretto) und Viktor Ullmann (Musik)

"The Emperor of Atlantis
or
The Disobedience of Death"
A One-Act-Play
by Viktor Ullmann and Peter Kien
(Libretto) and Viktor Ullmann (Music)

Krieg=daDa / Guerra=daDa / Vojna=daDa 7.8.-30.8.2015 Arnoldstein