

# DER KAISER VON ATLANTIS

DER KAISER VON ATLANTIS ODER DIE TÖDERVERWEIGERUNG

119 SAISON 2018/2019



# **DER KAISER VON ATLANTIS**

**oder Die Tod-Verweigerung**

**Das vollständige Programmheft in Druckversion  
können Sie für CHF 5,- an der Billettkasse und beim  
Foyerdienst am Infotisch erwerben.**

**Spiel in einem Akt von Peter Kien  
Musik von Viktor Ullmann**

Kaiser Overall **Yannick Debus**\*\*\*/**Domen Krizaj**\*\*  
Der Lautsprecher/Der Tod **Andrew Murphy**  
Harlekin/Ein Soldat **Hyunjai Marco Lee**\*  
Bubikopf, ein Soldat **Sarah Brady**\*\*/**Stefanie Knorr**\*\*\*  
Der Trommler **Alexandra Meier**\*\*\*/**Ena Pongrac**\*

Flöte (auch Piccolo) **Francisco Rafael Barrionuevo**\*\*\*  
Oboe **Marta Barrondo Walch**\*\*\*  
Klarinette **José Luis Inglés Martínez**\*\*\*  
Altsaxofon **Cristina Arcos Cano**\*\*\*  
Trompete **Lennard Czakaj**\*\*\*/**Nikita Mikhailovsky**\*\*\*  
Banjo (auch Gitarre) **Marcelino Echeverria**\*\*\*  
Cembalo (auch Klavier)/Harmonium  
**Amador Buda Fuentes Manzor**\*\*\*  
Schlagzeug **Zacarias Lucas Maia da Silva**\*\*\*,  
**Guillem Oriol Salcedo**\*\*\*  
Violine I **Mariia Ten**\*\*\*  
Violine II **Jaume Guri Battle**\*\*\*  
Viola **Dario Giuliano**\*\*\*  
Violoncello **Alessandra Gallo Rodríguez**\*\*\*  
Kontrabass **Luis Miguel Arias Polanco**\*\*\*

\* Mitglied des Opernstudios OperAvenir

\*\* Mitglied des Opernstudios OperAvenir<sup>PLUS</sup>

\*\*\* Studierende der Hochschule für Musik FHNW/Musik-  
Akademie Basel

Musikalische Leitung **Stephen Delaney**  
Regie **Katrin Hammerl**  
Bühne und Kostüme **Lisa Dässler**  
Licht **Thomas Kleinstück**  
Dramaturgie und Musiktheaterpädagogik **Anja Adam**  
Dramaturgie **Nina Wiener**

Studienleitung **Thomas Wise**  
Korrepetition **Amador Buda Fuentes Manzor**  
Regieassistentz **Sonja Streifinger**  
Bühnenbildassistentz **Noemi Baldelli, Anne-Laure  
Jullian de la Fuente**  
Kostümassistentz **Anne-Laure Jullian de la Fuente**  
Regiehospitalanz und Übertitelung **Martha Höschel**  
Dramaturgiehospitalanz **Philomena Grütter**  
Inspizienz **Marco Ercolani**  
Sprachcoaching **Dorothea Sidow**

In deutscher Sprache mit deutschen Übertiteln.

Für die Produktion verantwortlich:  
Technische Leitung **Beat Weissenberger**  
Bühnenmeister **Patrick Soland**  
Beleuchtungsmeister **Thomas Kleinstück**  
Ton **Christof Stürchler**  
Veranstaltungstechnik **Maximilian Herber, Philipp Sanwald**  
Technik **Nicolas Futsch, Gregor Schmieder, Nunzio Spitaleri**  
Requisite **Mirjam Scheerer**  
Maske **Yara Rapold, Andrea Blick**  
Ankleidedienst **Elisa Thönen, Nicole Persoz, Mario Reichlin**

Technischer Direktor **Joachim Scholz**  
Bühnenobermeister **Mario Keller**  
Leitung Beleuchtung **Roland Edrich**  
Leitung Tonabteilung **Robert Hermann, Stv. Jan Fitschen**  
Leitung Möbel/Tapezierer **Marc Schmitt**  
Leitung Requisite/Pyrotechnik **Stefan Gisler**  
Leitung Bühnenelektrik **Stefan Möller**  
Leitung Bühnenmaschinerie **Matthias Assfalg**

Die Ausstattung wurde in den hauseigenen Werkstätten hergestellt.

Werkstätten-/Produktionsleitung **René Matern, Johannes Stiefel**  
Leitung Schreinerei **Markus Jeger, Stv. Martin Jeger**  
Leitung Schlosserei **Andreas Brefin, Stv. Dominik Marolf**  
Leitung Malsaal **Oliver Gugger, Stv. Andreas Thiel**  
Leitung Bühnenbildatelier **Marion Menziger**

Leitung Kostümabteilung **Karin Schmitz**  
Gewandmeister Damen **Mirjam von Plehwe, Stv. Gundula Hartwig, Antje Reichert**  
Gewandmeister Herren **Ralph Kudler, Stv. Eva-Maria Akeret**  
Kostümbearbeitung/Hüte **Rosina Plomaritis-Barth, Liliana Ercolani**  
Kostümfundus **Murielle Vèyà, Olivia Lopez Diaz-Stöcklin**  
Leitung Maske **Elisabeth Dillinger-Schwarz**

**Premiere** am 8. Februar 2019 im Theater Basel, Foyer Grosse Bühne

**Aufführungsdauer** ca. 1 Stunde, keine Pause

**Uraufführung** am 16. Dezember 1975 in der De Nederlandse Opera Amsterdam

**Aufführungsrechte** Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz

Bild- und Tonaufnahmen sind während der Vorstellung nicht gestattet.

Eine Produktion von OperAvenir in Zusammenarbeit mit der Hochschule für Musik Basel FHNW/Musik-Akademie Basel

OperAvenir mit freundlicher Unterstützung: HEIVISCH, HIAG, Julius Bär, Novartis

Julius Bär  NOVARTIS

# ICH MACHE DIESES THEATER MIT, SEIT DIE WELT STEHT.

Peter Kien und Viktor Ullmann, «Der Kaiser von Atlantis»

## WIE STEHEN WIR ZUM KRIEG?

Ein Gespräch mit Stephen Delaney und Katrin Hammerl

«Der Kaiser von Atlantis» ist 1943/1944 im Konzentrationslager Theresienstadt zur Zeit des Nationalsozialismus geschrieben worden. Was bedeutet diese Entstehungsgeschichte für eure Inszenierung?

**Katrin Hammerl** Für mich ist das Werk zeitlos und überzeitlich. Darauf deutet auch schon der Titel hin: Mit «Atlantis», dem untergegangenen sagenhaften Königreich, wird eine mythische Zeit angesprochen. Gleichzeitig ist der Stoff aber auch sehr klar in seiner Entstehungszeit verhaftet, was durch zahlreiche textliche und musikalische Verweise deutlich wird.

Diese zeitlose Eigenschaft trägt sich auch in den Figuren weiter fort. Da gibt es allen voran die Figur des Harlekins. Wie wird der Harlekin in dieser Inszenierung interpretiert?

**Katrin Hammerl** Der Harlekin war in seiner ursprünglichen Bedeutung ein Gott, der ins Totenreich reisen und mit den Toten kommunizieren konnte. Später, also im 16./17. Jahrhundert wurde er zu einer Figur des komödiantischen Schauspielstils. In unserer Inszenierung ist der Harlekin sowohl eine konkrete, einzelne Figur, wie im Libretto bezeichnet, als auch eine Art Gesamtfigur, die für die Haltung der gesamten Spielertruppe steht und für die Frage, wie selbstbewusst die Figuren die Geschichte vermitteln. In einer anderen Fassung des Stücks wird die Figur nicht «Harlekin», sondern «Pierrot» genannt. Beide Begriffe stehen bei uns für die Spielerfigur schlechthin. Es ist eine Art Maske, durch die man auch mit sehr unangenehmen Themen der Menschheit in Kontakt treten kann, ohne sich selbst zu grosse moralische Schranken aufzuerlegen. So wollen wir vor allem den Charakter der Gruppe unterstreichen und eine schrankenlose Kommunikation ermöglichen mit dem Ausgangspunkt «Jede\_r kann alles sein».

**Stephen Delaney** Auch musikalisch hat Viktor Ullmann Harlekin eine besondere Rolle gegeben. Er ist die einzige Figur, die keine Arie singt. Dafür finden sich in seiner Partie

auffallend viele Volksliedzitate. Damit hebt er sich von den anderen Figuren ab und steht uns als Publikum näher.

**Das Stück setzt sich aus vielen musikalischen Zitaten zusammen. Was steckt da alles drin? Hat das einen Einfluss auf die Interpretation der Musik?**

**Stephen Delaney** Die Zitate reichen vom Schläflied «Schlaf, Kindlein, schlaf» über den Bach-Choral «Eine feste Burg» bis zu Stilkopien von aktueller Unterhaltungsmusik. Die Arie des Todes im ersten Bild ist beispielsweise mit der Tempoangabe «Allegro (Blues)» versehen. Diese Charakterisierung haben wir in die Singweise der Arie übertragen, im klassischen Kontext würde die Vortragsart als «schmierig» bezeichnet werden: der Ton wird von unten genommen, das Portamento verstärkt. Damit versuchen wir, die stilistischen Eigenheiten der einzelnen Figuren herauszuarbeiten. Der Kaiser von Atlantis hat im Gegenzug Arien, die in der Gestik den grossen Arien von Puccini ähneln. Das muss man dann auch entsprechend aussingen. Abgesehen davon sind einige Walzer zu hören, aber auch hin und wieder Wiener Klänge. Das versucht man als Sänger\_in natürlich wahrzunehmen und sich stimmlich anzupassen.

**Das Interesse für den «Kaiser von Atlantis» ist seit der Uraufführung 1975 ungebrochen, wie es zahlreiche Inszenierungen im gesamten deutschsprachigen Raum bezeugen. Was macht für euch die Komposition Ullmanns besonders?**

**Stephen Delaney** Mich fasziniert immer wieder, wie viele Überraschungen in diesem Stück versteckt sind, vor allem, wenn man die Laufzeit von nur ungefähr einer Stunde bedenkt. Es ist ein Wechselspiel zwischen komplexen, manchmal auch sperrigen Stellen und eingängigen Melodien. Manchmal hat man das Gefühl, Ullmann nimmt sich todernst, und dann bricht er dies plötzlich wieder mit Ironie. Ich mag diesen Humor, sowohl im Sprachwitz als auch in der Komposition. Bei der Arie des Todes beispielsweise, die ich vorhin schon erwähnt habe, ist der Einstieg sehr ernst. Und dann kommt plötzlich diese bluesige Musik mit hinein. Genauso bei der zweiten Arie des Trommlers im dritten Bild: sie folgt auf die wunderschön-lyrische Arie des Bubikopfs und klingt wie ein Chanson.

**Katrin Hammerl** Durch diese Zitate sind so viele Melodien und Zeiten im Stück enthalten. Ein vielfältiger Erinnerungsraum tut sich auf, wenn man auch wegen des fragmentarischen Charakters der Handlung sehr aktiv mitdenken muss. Genauso wie zwischen den Figuren im Text wird auch in der Musik die ständige Frage «Wie stehen wir zum Krieg?» verhandelt. Mal unterstützt die Musik den Trommler und den Kaiser, die den Krieg ausrufen, mal bricht sie die schrecklichen Kriegsvorstellungen mit einer lieblichen Melodie. Beispielsweise, um bei der Blues-Arie des Todes zu bleiben: Textlich gesehen ist es ein Loblied auf den Krieg, das aber durch einen traurigen Blues vermittelt wird. Die Vorstellung von Schrecken und dessen Verarbeitung interessieren mich.

**Im ersten Bild verkündet der Lautsprecher, das Stück sei eine «Art Oper». Was könnte damit gemeint sein?**

**Stephen Delaney** Ich glaube, dass die Frage, welche Musik für eine Oper passend sei, in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts viele Künstler\_innen beschäftigt hat. Strömungen wie die «Neue Sachlichkeit» waren auch in der Musikwelt von Bedeutung, und viele Komponist\_innen betonten die Ernsthaftigkeit von Volksgut und Jazz. Sie vertraten die Ansicht, dass diese Stilrichtungen genauso zur Kunst gehören und gingen spielerisch mit Mischformen um. Dafür gibt es zahlreiche Beispiele: Ernst Krenek mit seiner Jazzoper «Jonny spielt auf», Paul Hindemiths «Ouvertüre zum «Fliegenden Holländer», wie sie eine schlechte Kurkapelle morgens um 7 am Brunnen vom Blatt spielt», und natürlich Kurt Weills musikdramatische Werke, allen voran «Die Dreigroschenoper». Die sich verschärfende politische Lage ab den 1930er-Jahren überschattete diesen Diskurs jedoch immer mehr, bis der Krieg den ästhetischen Dialog weitgehend abbrach. Die Bezeichnung der «Art Oper» ist damit ein Beitrag zu diesem ästhetischen Diskurs. Einerseits schützt sich Ullmann selbst, indem er das Stück zu einer «Art Oper» relativiert, bevor jemand anders die Gattung infrage stellt. Andererseits kann man das – genauso wie die Stilbrüche und collagenhaft zusammengefügte musikalischen Zitate in der Komposition – auch als bewusst gesetzte Ironie lesen, die die Gattung «Oper» hinterfragt.

**Kommen wir zurück zu Viktor Ullmann: Er war ja überzeugter Anthroposoph und hat anthroposophische Texte und Themen in vielen seiner Werke verarbeitet. Spürt ihr auch im «Kaiser von Atlantis» Einflüsse der Anthroposophie?**

**Katrin Hammerl** Diese Frage ist gar nicht so einfach zu beantworten ... Soweit ich verstanden habe, ist ein Thema der Anthroposophie das Wechselspiel von Leben und Tod. Wichtig ist auch der Begriff der Transformation und die Vorstellung, dass es etwas weitaus Grösseres gibt als das eigene Ego, das man als «Der Mensch» begreifen kann. Und das ist sicherlich in unserer «Art Oper» zu finden. Wenn beispielsweise im Wahnsinnsterzett im vierten Bild die Frage «Wie sieht ein Mensch aus, bin ich noch ein Mensch?» gestellt wird, zeigt das die ständige Befragung dessen, was der Mensch eigentlich ist. Der Tod, der durch den Abend führt, ist schlussendlich auch die Figur, die diese Transformation symbolisiert und der sich die anderen Figuren im Schlusschoral hingeben. Dieser Transformationsgedanke steckt natürlich auch in der Idee, dass auch das grösste Leiden in etwas Fruchtbare transformiert werden kann. Das führt uns wiederum schmerzlich zu den Biografien von Viktor Ullmann und Peter Kien.

**Versteht ihr das Stück als Hoffnungsträger? Der Schlusschoral, in dem die Rückkehr des Todes besungen wird, hat ja eine kathartische und durchaus positive Konnotation im Kontext des Stücks.**

**Katrin Hammerl** Grundsätzliche Gedanken des Stücks, etwa dass die Menschheit sich selbst vernichtet oder die Frage, ob die Welt ohne Menschen besser wäre, werden teilweise mit einem gewissen Galgenhumor vermittelt. Wir versuchen, in der Inszenierung durch Leichtigkeit auch Hoffnung im Sinne von Lebenslust durchschimmern zu lassen. Wir nehmen das Absurde ernst und stellen die Trauer der Figur ihrer Spiellust gegenüber. Der Schlusschoral öffnet unterschiedliche Konnotationen, beispielsweise der Tod als das eigene Ende, als Erlösung, das Totenreich der uns bekannten Toten, die immer noch zu unserem Leben gehören, und nicht zuletzt ganz konkret die Todesnähe, die für Ullmann selbst spürbar gewesen sein muss.

**Wenn man sich mit dem «Kaiser von Atlantis» beschäftigt, kommt man unausweichlich auch auf den Entstehungsort Theatersstadt zu sprechen. Wie geht man mit einem Stoff um, der so sehr von seiner Genese überschattet ist?**

**Katrin Hammerl** Ich denke, ein Stück aus seiner Entstehungsgeschichte heraus zu lesen ist immer gut und wichtig, auch wenn es schmerzhaft ist und viele Fragen aufwirft. Doch das Werk steht für sich, weil es in sich – in seiner Alltagsferne – etwas sehr Eigenes erzählt. Zentral für mich ist, dass Viktor Ullmann den Umständen getrotzt hat und die Kraft gefunden hat, zu schreiben.

**Stephen Delaney** Katrin hat ganz am Anfang der Probenzeit etwas gesagt, das mich sehr angesprochen hat: es ist faszinierend, dass trotz dieser Umstände das Bedürfnis eines Menschen, zu kreieren, zu inspirieren, etwas weiterzugeben nicht verloren ging. Ullmann war der Überzeugung, dass seine Aufgabe auf der Erde war, etwas zu geben – und das sollte man auch würdigen.

# IST'S WAHR, DASS ES LANDSCHAFTEN GIBT, DIE NICHT VON GRANAT- TRICHTERN ÖD SIND?

Peter Kien und Viktor Ullmann, «Der Kaiser von Atlantis»

## ES IST EIN WUNDER, DASS DIESES WERK ÜBERLEBT HAT.

Ein Gespräch mit Dr. Heidy Zimmermann, Kuratorin der Paul Sacher Stiftung.

*Das Archiv und Forschungsinstitut der Paul Sacher Stiftung für die Musik des 20./21. Jahrhunderts befindet sich seit 1986 am Basler Münsterplatz. Seither strömen Besucher\_innen und Forscher\_innen aus aller Welt hierher, um für ihre Projekte Dokumente zu befragen; nicht selten sind auch Musiker\_innen, Dirigent\_innen und Konzertveranstalter\_innen auf der Suche nach neuen, selten gespielten oder gar unveröffentlichten Werken darunter.*

**Viktor Ullmann ist der prominenteste der «Theresienstädter Komponisten» (neben Pavel Haas, Hans Krása und Gideon Klein), da von ihm die meisten Werke aus der Zeit im Lager erhalten sind. Welche davon befinden sich in eurem Archiv?**

In der Paul Sacher Stiftung liegt heute der vollständige Theresienstädter Nachlass, also die Manuskripte der zwei Dutzend Werke, die Ullmann während seines gut zweijährigen Aufenthalts in diesem Ghettolager komponiert hat. Darunter sind etliche Arrangements von hebräischen bzw. jiddischen Liedern, aber auch drei gewichtige Klaviersonaten, «Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke» nach einer Erzählung von Rainer Maria Rilke und natürlich «Der Kaiser von Atlantis». Ullmann war in Theresienstadt vom Arbeitsdienst freigestellt, was man aber nicht etwa als Freundlichkeit der SS deuten darf, sondern als Teil der unglaublichen Propagandafassade dieses Lagers sehen muss: Schaut her, wie gut wir die jüdischen Künstler hier behandeln, sie müssen nicht einmal arbeiten! Auch der Begriff der sogenannten «Freizeitgestaltung» ist ein Euphemismus. Es ging ja nicht um die Beseitigung von Langeweile, vielmehr bot die jüdische Selbstverwaltung alle Kräfte auf, um den Insassen geistige Nahrung und etwas Zerstreuung anzubieten. In diesem Rahmen komponierte Ullmann, er organisierte Konzerte, hielt Vorträge und schrieb Konzertkritiken. Es ist erstaunlich und beeindruckend, wie der Komponist

und mit ihm viele andere es fertiggebracht haben, unter der tagtäglichen Konfrontation mit grösster Not, Enge, Krankheit und unzähligen Todesfällen – einer der Söhne Ullmanns starb zweijährig in Theresienstadt – Kunst zu schaffen.

### **Viktor Ullmanns originale Dokumente legten einen ungewöhnlichen und weiten Weg zurück, bevor sie zu euch gelangten.**

Ja, sie sind erst nach einer regelrechten Odyssee ins Archiv am Münsterplatz gekommen. Ullmann selbst übergab vor der Deportation nach Auschwitz seine Manuskripte dem Bibliothekar Emil Utitz, der sie bis zur Befreiung durch die Rote Armee in der Theresienstädter Bibliothek versteckt hielt. Utitz überlebte und reichte den Papierstapel, wie von Ullmann gebeten, in Prag weiter an den Freund H. G. Adler. Adler, dessen Chronik «Theresienstadt 1941–1945» bis heute als Standardwerk gilt, emigrierte 1947 nach London. 1987 brachte er den Nachlass nach Dornach ins Goetheanum, womit er Ullmanns Verbundenheit mit der Anthroposophie würdigte und auch Aufführungen seiner Werke anregte. In den 1990er-Jahren kam die Idee auf, die kostbare Hinterlassenschaft in die Paul Sacher Stiftung zu geben, um deren Konservierung und Zugänglichkeit sicherzustellen. Bis zur Umsetzung dieser Idee wurde es jedoch Herbst 2002. Just in jenem Jahr habe ich übrigens meine Stelle als Kuratorin angetreten, und die Sammlung Viktor Ullmann war die erste, die ich mit eigenen Händen entgegennehmen durfte.

### **Das Autograf des «Kaiser von Atlantis» ist eines der in eurem Archiv am häufigsten aufgesuchten. Woher stammt dieses grosse Interesse?**

Zum einen ergibt sich aus der Aufführungsgeschichte dieses Musiktheaters eine recht komplizierte Ausgangslage, denn in Theresienstadt wurde das Stück im Jahr 1944 zwar geprobt, aber schlussendlich nicht aufgeführt. Die Version der Uraufführung 1975 in Amsterdam und auch eine spätere Edition des Klavierauszugs blieben aus verschiedenen Gründen recht umstritten. Bis 2015 eine wissenschaftlich fundierte Ausgabe der Partitur veröffentlicht wurde, mussten Dirigent\_innen, Regisseur\_innen und Forscher\_innen also das Autograf studieren, um sich von der Quellenlage ein Bild zu machen und die verschiedenen Fassungen einzelner Szenen zu verstehen. Zum anderen sind die erhaltenen Quellen zum «Kaiser von Atlantis» vielschichtig und

sprechende Dokumente, die über das Werk hinaus ein Stück Zeitgeschichte verkörpern. Allein das Papier, auf dem die Partitur geschrieben ist, erzählt ergreifend von den Umständen der Entstehung. Es sind unterschiedlichste Qualitäten von kommerziellem bis zu selbst hergestelltem Notenpapier und Makulatur – Ullmann wie auch der Librettist Peter Kien mussten als Schreibunterlage das benutzen, was ihnen in die Hände fiel. Ein erschütterndes Dokument ist das Typoskript, also der mit Schreibmaschine getippte Text des Librettos: Er ist auf den Rückseiten von vierzehn makulierten Eingangsblättern der jüdischen Selbstverwaltung getippt. Die jüdische Administration in Theresienstadt war gezwungen, eine eigene Verwaltungskartei anzulegen, in der die Personendaten jedes Eintritts und jedes Weitertransports registriert wurden. Auf den Formularen, die dank dem Libretto erhalten sind, wurden Personen des Transports «/71» erfasst – u. a. mit Namen, «Rassen-» und Religionszugehörigkeit, Anzahl und aktuellem Aufenthaltsort allfälliger Kinder. Dieser Transport kam am 4. Oktober 1942 aus Berlin an und umfasste über tausend, meist ältere Personen. Übrigens arbeitet ein argentinischer Regisseur, Sebastián Alfie, derzeit an einer filmischen Dokumentation, die auch den Spuren von in den Formularen genannten Kindern folgt und Nachkommen in Südamerika ausfindig gemacht hat. Natürlich hat dieser Zusammenhang mit dem Stück «Kaiser von Atlantis» für sie ebenso wenig eine Bedeutung, wie er für die Interpretation von Belang ist; es geht dabei eher um eine symbolische Dimension, darum, dass manche der Namen weiterleben. Denn Ullmann und Kien konnten die Papiere ja nur benutzen, weil sie bereits Makulatur waren – nicht mehr benötigt wurden, nachdem die darauf verzeichneten Personen mit einem der sogenannten «Ostentransporte» in den Tod geschickt worden waren. Es war der Transport Nr. 1531 Ea vom 16. Mai 1944, also genau fünf Monate, bevor Ullmann selbst zur Deportation eingereicht wurde. Es ist ein Wunder, dass dieses Werk überlebt hat, und seine Bedeutung für die Nachwelt ist eine doppelte: es ist ein faszinierendes Musiktheater und ein einzigartiges Zeitdokument. Dass die Paul Sacher Stiftung nun eine Faksimileausgabe des «Kaiser von Atlantis» vorbereitet, begleitet von Studien zu verschiedenen Aspekten des Werks, trägt dieser Bedeutung Rechnung.

**Du hast angesprochen, dass der «Kaiser von Atlantis» trotz Proben in Theresienstadt nicht zur Uraufführung kam. Wie lässt sich das erklären?**

Die Gründe dafür sind nicht eindeutig zu bestimmen, aber vermutlich war es keine Zensurmassnahme. Es ist kaum vorstellbar, dass SS-Leute in der Lage waren, inhaltlich zu kontrollieren, was aufgeführt wurde. Unwahrscheinlich, dass ein SS-Mann die Partitur zur Hand genommen und gesagt hätte: «Moment, so geht das aber nicht: das «Deutschlandlied» darf nicht einfach in Moll stehen, und die «Kaiser-Arie» ist textlich zu problematisch.» Die Regimekritik in dem Stück, wenn es denn solche war, ist subtil; und wenn man bedenkt, was sonst in Theresienstadt an Parodie und sarkastischem Kabarett möglich war, würde Zensur wirklich erstaunen ... Es lag wohl mehr an den äusseren Umständen, dass die Aufführung nicht zustande kam. Während der Arbeit am «Kaiser von Atlantis» gab es immer wieder Verzögerungen. Zunächst war da die sogenannte «Verschönerungsaktion» im Frühjahr 1944 im Hinblick auf den Besuch von Vertretern des Roten Kreuzes. Das «Ghetto Theresienstadt» war wie gesagt zur Täuschung der Weltöffentlichkeit angelegt worden. Nachdem die Juden aus dem Protektorat Böhmen und Mähren dorthin geschafft waren, wurden nach der Wannsee-Konferenz im Januar 1942 Menschen aus den verschiedensten Gegenden dorthin deportiert. Um das völlig überfüllte Ghetto vorzeigbar zu machen, wurden zigtausend Insassen weitergeschoben, darunter nicht wenige Künstler, die dann bei den kulturellen Produktionen fehlten. Und der besonders perfide Plan der SS, über dieses Ghettolager auch noch einen Film zu drehen, der die angenehmen Lebensbedingungen der dortigen Bewohner\_innen dokumentieren sollte, machte dann buchstäblich die Errichtung von Potemkinschen Dörfern notwendig. In den Aufnahmen von «Theresienstadt. Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet», der später unter dem zynischen Titel «Der Führer schenkt den Juden eine Stadt» bekannt wurde, sind Strassenszenen und Innenaufnahmen zu sehen, die den Eindruck von normalem Alltagsleben erwecken. Die Täuschung des Roten Kreuzes gelang fast perfekt, nicht zuletzt dank inszenierter Konzerte mit Orchestern, Kaffeehauskapellen und der Band der «Ghetto Swingers».

**Ullmanns Nachlass ist im Besitz der Allgemeinen Anthroposophischen Gesellschaft. Wie kam es zu Ullmanns Bezug zum Goetheanum in Dornach?**

Der Nachlass gehört nach wie vor der Anthroposophischen Gesellschaft, die Sammlung in der Paul Sacher Stiftung ist ein Depositum. Die weltanschauliche, religiöse Seite von Ullmann scheint recht vielschichtig. Er war sicher ein Mensch mit starken Interessen für geistige Dinge, das manifestiert sich auch in der Wahl der von ihm vertonten Texte und Themen. Ullmanns Eltern waren beide Juden und sind kurz vor seiner Geburt zum Katholizismus übergetreten, er selbst wurde also katholisch geboren und getauft. Mit zwanzig trat er zunächst aus der Kirche aus, um einige Jahre später die evangelische Konfession anzunehmen. Nach einem ersten Besuch des Goetheanums in Dornach wurde er 1931 dann Mitglied der Anthroposophischen Gesellschaft. Die Bewegung Rudolf Steiners hatte in jenen Jahren recht starken Zulauf. Ullmann war interessiert an ihrer geistigen und künstlerischen Ausrichtung und fand wohl auch einen gewissen Halt in der anthroposophischen Lehre. Denn sein Leben war geprägt von schweren Krisen und vielen beruflichen wie privaten Zäsuren. 1938 weckten die erfolgreiche Aufführung seines 2. Streichquartetts in London und ein erneuter Aufenthalt in Dornach seine Hoffnung auf Emigration in die Schweiz. Doch galt er unter den NS-Rassegesetzen nunmehr als Jude, und eine Auswanderung war schon 1939 nicht mehr möglich. Seine Nähe zur Anthroposophie bekundete Ullmann vor allem mit der Oper «Der Sturz des Antichrist» und mit einigen Liedkompositionen; auch im «Kaiser von Atlantis» machen einige Interpretenelemente anthroposophischen Denkens aus. Dass Ullmann schliesslich durch die Rassenideologie auf seine jüdische Herkunft zurückgeworfen wurde, muss für ihn, wie für viele andere auch, eine massive Identitätskrise und Selbstbefragung ausgelöst haben. Sich auf einmal wieder voll und ganz mit der jüdischen Gemeinschaft zu solidarisieren und sich kulturell mit ihr zu verbinden, dürfte – gerade auch vor dem Hintergrund der Anthroposophie – kaum ohne innere Konflikte möglich gewesen sein. Solche Fragen wurden allerdings noch wenig reflektiert.

## **Natürlich hält auch Peter Kien einen grossen Anteil am «Kaiser von Atlantis», doch über ihn ist nur wenig bekannt.**

Ja, über Peter Kien ist relativ wenig geforscht worden, aber die Faktenlage ist auch sehr dünn. Fast zwanzig Jahre jünger als Ullmann, kam Kien als blutjunger Mann gemeinsam mit seiner Frau und seinen Eltern nach Theresienstadt. Dort war er als Literat, Zeichner und auch Porträtmaler aktiv – unter anderem hat er ein ausdrucksstarkes Porträt von Ullmann hinterlassen. Kien und seine Familie kamen am 16. Oktober 1944, mit demselben Transport wie Ullmann, nach Auschwitz; der junge Mann hat sich – aus schwer nachvollziehbaren Gründen – freiwillig dafür gemeldet. Sein Libretto des «Kaiser von Atlantis» ist eine höchst geistreiche Parabel, gespickt mit Allusionen, Wortspielen, sarkastischen und doppelbödigen Aussagen, die sicherlich auch auf den Lageralltag bezogen werden können; Humor gilt bekanntlich als eine bewährte Erklärungs- und Überlebensstrategie in der jüdischen Tradition. Ein Beispiel: Wenn am Anfang des «Kaiser von Atlantis» der Harlekin dem Tod erklärt: «Ich wechsele die Tage nicht mehr täglich, seit ich's mit dem Hemd nicht tun kann, und nehme nur einen neuen, wenn ich frische Wäsche anziehe» – so ist das nicht nur eine hübsche Pointe, sondern eine ironische Brechung im Blick auf die elenden Daseinsbedingungen im Lager.

## **Das Stück kommt trotz seiner tragischen Thematik an vielen Stellen unglaublich leichtfüssig und unterhaltsam daher.**

Das liegt sowohl am packenden Libretto als auch am virtuosem Umgang mit den vielen musikalischen Zitaten. Das Stück gewinnt gerade aus der Ambivalenz von teleologischem Mysterienspiel und frivoler Zeitoper seine Aktualität. Es ist ein emblematischer Spiegel seiner Zeit und zugleich wirft es universale, zeitlose Fragen auf – vergleichbar vielleicht am ehesten mit der «Dreigroschenoper». Dass Ullmann in seinem kleinen Essay «Goethe und Ghetto» (siehe S. 25) äussern konnte, er sei in seiner «musikalischen Arbeit durch Theresienstadt gefördert und nicht etwa gehemmt worden», erscheint uns heute irritierend, ja beklemmend. Wie kann ein Mensch sich die Realität so zurechtdenken, sich abfinden mit den Umständen? Und doch: welche Stärke ist nötig, Hunger, Not, Schmerz, Schlaflosigkeit und Kälte hinter sich zu lassen, sich dem Geistigen zu widmen und mit Musik und Text zum Ausdruck zu bringen, worauf es ankommt!

**ICH BIN DER TOD,  
DER GÄRTNER TOD,  
UND SÄE SCHLAF IN  
SCHMERZGEPFLÜG-  
TEN SPUREN. BIN  
DER, DER VON DER  
PEST BEFREIT, UND  
NICHT DIE PEST. BIN,  
DER ERLÖSUNG  
BRINGT VON LEID,  
NICHT, DER EUCH  
LEIDEN LÄSST.**