

Viktor Ullmann und Peter Kien zum Gedenken, denn sie haben kein Grab.
In memory of Viktor Ullmann and Peter Kien, for they have no grave.

International Musicological Society
International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres

Documenta Musicologica
Zweite Reihe: Handschriften-Faksimiles Band LX

VIKTOR ULLMANN

Der Kaiser von Atlantis oder Die Tod-Verweigerung
The Emperor of Atlantis or The Refusal of Death

Spiel in einem Akt von
Play in one act by
PETER KIEN

Faksimile der Quellen | Facsimile of the sources

Herausgegeben von | Edited by
Heidy Zimmermann

Eine Publikation der | A Publication of the
Paul Sacher Stiftung



Bärenreiter

Kassel • Basel • London • New York • Praha

2025

**Paul Sacher
Stiftung**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

Übersetzung aus dem Deutschen (Krause, Schultz, Zimmermann):
Edmund Griffiths
Übersetzung aus dem Englischen (Gabriel, Wlodarski):
Friedrich Sprondel
Lektorat (Deutsch): Thomas Gerlich
Lektorat (Englisch): Paul Griffiths
Gestaltung und Satz: Büro für Buchgestaltung Sibylle Ryser, Basel
Notensatz: Notengrafik Berlin
Fotografie (Partiturreinschrift): Ardon Bar-Hama, Ra'anana/Israel
Fotografie und Lithographie: Bildpunkt AG, Münchenstein/Basel
Druck: Gremper AG, Basel
Bindung: Bubu AG, Mönchaltorf
Schriften: Sabon Next, Gotham
Papier: Lessebo Smooth Natural 150gm²
Hergestellt in der Schweiz

Publikation:
© 2025 Paul Sacher Stiftung
Essays:
© 2025 Paul Sacher Stiftung und Autoren

Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG.
Heinrich-Schütz-Allee 35-37, 34131 Kassel, Germany
info@baerenreiter.com
Kassel 2025

ISBN 978-3-7618-2350-7
BVK02350

www.paul-sacher-stiftung.ch
www.baerenreiter.com

	Vorwort	7	Preface	
FAKSIMILES		9–200	FACSIMILES	
	Titel-Konkordanz	8	Concordance of Titles	
	Partitur-Manuskript	10	Manuscript Full Score	
	Libretto-Manuskript	150	Manuscript Libretto	
	Libretto-Typoskript	170	Typescript Libretto	
ESSAYS				
	HEIDY ZIMMERMANN	204		
	Zur Entstehung und zu den Quellen der Oper von Viktor Ullmann und Peter Kien			
	ANDREAS KRAUSE	213		
	Zur Editions-geschichte. Die Quellenlage im Spannungsfeld editorischer Konzepte			
	INGO SCHULTZ	219		
	Interpretationsansätze zum <i>Kaiser von Atlantis</i> . Motivisch-harmonische und philologische Beobachtungen			
	JOHN GABRIEL	225		
	Zitat und stilistische Allusion im <i>Kaiser von Atlantis</i>			
	AMY LYNN WLODARSKI	231		
	Geschichte inszenieren – Erinnerung erschaffen. Zur Rezeptionsgeschichte			
DOKUMENTE		236–246	DOCUMENTS	
			ESSAYS	
		248	HEIDY ZIMMERMANN	On the Origin and Sources of Viktor Ullmann's and Peter Kien's Opera
		257	ANDREAS KRAUSE	The Editorial History: The Sources in Tension Between Editorial Conceptions
		263	INGO SCHULTZ	Approaches to an Interpretation of <i>Der Kaiser von Atlantis</i> : Motifs, Melodies, Harmony
		269	JOHN GABRIEL	Quotation and Stylistic Allusion in <i>Der Kaiser von Atlantis</i>
		275	AMY LYNN WLODARSKI	Staging History, Creating Memory: An Overview of the Reception History
ANHANG		281–295	APPENDIX	
	Quellenverzeichnis	282	List of Sources	
	Synopse der Textfassungen	285	Synopsis of Versions	
	Synopse der Registerblätter	294	Synopsis of Register Sheets	

VORWORT

Die Oper *Der Kaiser von Atlantis* ist zweifellos das bekannteste und meistgespielte Werk von Viktor Ullmann. Sie ist 1943/44 im Ghetto-Lager Theresienstadt entstanden, doch eine Aufführung kam dort nicht zustande. Die Quellenlage ist kompliziert, und seit der Uraufführung im Jahr 1975 wurde wiederholt um eine Edition gerungen, die es erlaubt, eine überzeugende Fassung zu präsentieren und gleichzeitig der Intention des Komponisten gerecht zu werden.

Mit der vorliegenden Publikation soll nunmehr allen Interessierten die Gelegenheit gegeben werden, sich von der Entstehung und der Gestalt des Werks ein eigenes Bild zu machen. Der Band enthält eine Faksimilereproduktion aller bekannten Quellen und wird ergänzt durch eine Reihe von Einzeldokumenten, welche die Entstehungsumstände des *Kaisers von Atlantis* zusätzlich illustrieren. Zudem beleuchten fünf wissenschaftliche Essays Genese, Überlieferung und Kontexte wie auch Fragen der Interpretation, Edition und Rezeption der Oper. Das Faksimile der drei Hauptquellen – des Partitur-Manuskripts und der beiden Librettofassungen – hebt die Auseinandersetzung mit dem Werk auf eine neue Ebene. Thesen früherer Forschung können in jedem Detail überprüft und der Quellenbefund kann einer vertieften Neuinterpretation unterzogen werden. Damit soll diese Ausgabe sowohl wissenschaftlichen wie aufführungspraktischen Interessen dienen.

Die vorliegende Publikation wäre nicht zustande gekommen ohne die Unterstützung mehrerer Institutionen, denen ich, stellvertretend auch im Namen der Paul Sacher Stiftung, für ihre Kooperation zu großem Dank verpflichtet bin. Allen voran hat die Allgemeine Anthroposophische Gesellschaft (Dornach) als Depositärin zweier Hauptquellen das Projekt gutgeheißen und wohlwollend begleitet. Der Anne Frank Fonds (Basel) hat sich freundlicherweise an der Restaurierung des Partitur-Manuskripts finanziell beteiligt. Die Wiener Holocaust Library (London) und die Gedenkstätte Theresienstadt (Terezín) haben großzügig mit uns kooperiert und ihre Quellen zum *Kaiser von Atlantis* für das Faksimile zur Verfügung gestellt. Dem Bärenreiter-Verlag sind wir dankbar für die Aufnahme des Bandes ins Verlagsprogramm und für die engagierte Begleitung bis zur Drucklegung. Ein herzlicher Dank gebührt auch Felix Meyer und Florian Besthorn, dem früheren und dem heutigen Direktor der Paul Sacher Stiftung, wie den Kolleginnen und Kollegen, die die Vorbereitung dieser Veröffentlichung mit Wohlwollen und Fachwissen unterstützt haben. Den Autoren und der Autorin der Essays ist zu danken für die gute Zusammenarbeit und ihre Bereitschaft, durch eingehendes Studium der Quellen neue Impulse zu geben. Schließlich sei allen Personen ganz herzlich gedankt, die mit Auskünften und Hilfestellungen verschiedenster Art behilflich waren: Jeremy Adler (London), Peter Barber (London), Howard Falksohn (Wiener Holocaust Library), Iva Gaudesová (Památník Terezín), Eckhard John (Freiburg im Breisgau), Judy M. King (Pompano Beach, FL), Martin Kluge (Basel), Yves Kugelmann (Basel), Daniel Marston (Dornach), Dave Mass (Reno, NV), Francis Morton (London), Diana Rothaug (Bärenreiter-Verlag), Yuval Shaked (Karmi'el), Heinz Stahlhut (Basel), Justus Wittich (Dornach), Julie Woodward (Croton-on-Hudson, NY) und Kerry Woodward (Den Haag).

Heidy Zimmermann
Basel, August 2025

PREFACE

The opera *Der Kaiser von Atlantis* is undoubtedly Viktor Ullmann's best-known and most frequently performed work. It was written in 1943/44 in the ghetto camp of Theresienstadt, but no performance took place at the time. The sources are complex, and repeated attempts have been undertaken since the 1975 premiere to create an edition that would present a convincing version of the piece while also honoring the composer's intentions.

The present publication is intended to give all interested readers a chance to form their own impression of the work's composition and form. The volume includes facsimile reproductions of all known sources, together with a series of individual documents illustrating the circumstances under which *Der Kaiser von Atlantis* was composed. Five scholarly essays shed additional light on the opera's origins, transmission, and context, as well as questions of interpretation, editing, and reception. The facsimile of the three principal sources – the manuscript full score and the two versions of the libretto – takes the possibilities for engagement with the work to a new level. Theses advanced in earlier research can be checked in every detail, and a deeper reinterpretation of the source material becomes possible. This edition should therefore be of service both for scholarly research and in practical performance.

This publication would not have been possible without support from several institutions, to whom I express heartfelt thanks for their cooperation in my own name and in that of the Paul Sacher Foundation. First and foremost, the General Anthroposophical Society (Dornach), as depositary of two principal sources, has given the project its approval and encouragement. The Anne Frank Fonds (Basel) contributed towards the cost of restoring the manuscript score. The Wiener Holocaust Library (London) and the Terezín Memorial (Terezín) kindly made source documents for *Der Kaiser von Atlantis* in their possession available for the facsimile. We are grateful to Bärenreiter-Verlag for including this volume in their catalogue and for their active support through to the printing. Sincere thanks also go to Felix Meyer and Florian Besthorn, the former and the current director of the Paul Sacher Foundation, and to colleagues there, who have supported the preparation of this publication with their expertise and goodwill. The authors of the essays deserve gratitude for their great collaboration and their willingness to provide new insights from a thorough study of the sources. Finally, I wish to thank all the people who have supplied information or assistance of the most varied kinds: Jeremy Adler (London), Peter Barber (London), Howard Falksohn (Wiener Holocaust Library), Iva Gaudesová (Terezín Memorial), Eckhard John (Freiburg im Breisgau), Judy M. King (Pompano Beach, FL), Martin Kluge (Basel), Yves Kugelmann (Basel), Daniel Marston (Dornach), Dave Mass (Reno, NV), Francis Morton (London), Diana Rothaug (Bärenreiter-Verlag), Yuval Shaked (Karmi'el), Heinz Stahlhut (Basel), Justus Wittich (Dornach), Julie Woodward (Croton-on-Hudson, NY), and Kerry Woodward (The Hague).

Heidy Zimmermann
Basel, August 2025

Zur Entstehung und zu den Quellen der Oper von Viktor Ullmann und Peter Kien

Die kulturellen Aktivitäten im Ghetto-Lager Theresienstadt und Viktor Ullmanns dort entstandene Kompositionen gehören heute zu den bestdokumentierten und meisterforschten Phänomenen von jüdischer Existenz unter NS-Herrschaft.¹ Kaum ein Kunstwerk repräsentiert so emblematisch die in Konzentrationslagern entstandene Musik wie *Der Kaiser von Atlantis*. Inhalt und Umstände der Entstehung wie auch die Überlieferung der Oper machen diese zu einem historischen Zeugnis ersten Ranges; seine musikalische wie literarische Qualität haben dem Stück einen festen Platz im Musikleben der letzten Jahrzehnte verschafft. Zur Einführung in die hier veröffentlichten Quellen werden zunächst der historische Kontext und die künstlerischen Wege der beiden Autoren skizziert. Im zweiten Teil folgen die Dokumentation von Entstehung und Überlieferung des Werks sowie philologische und inhaltliche Kommentare zu den einzelnen Quellen.

Theresienstadt stellte aufgrund der geografischen Lage, der historischen Festungsarchitektur und der spezifischen Funktion als ›Vorzeigelager‹ von vornherein einen Sonderfall im NS-Lagersystem dar. Einerseits war die von Kaiser Josef II. in der Nähe von Prag erbaute Garnisonsstadt, deren kleine Festung bald nach der Proklamation des Protektorats Böhmen und Mähren (März 1939) als Gestapo-Gefängnis genutzt wurde, mit ihrer ummauerten Anlage und ihren großräumigen Kasernen geradezu prädestiniert, um als leicht zu kontrollierendes Internierungslager zu dienen. Andererseits entschied die NS-Führung, die ehemalige Garnison ab dem Spätherbst 1941 in ein Sammel- und Durchgangslager zu verwandeln, das sie bei der Wannsee-Konferenz als privilegiertes »Ghetto« für prominente deutsche Juden, für Alte und besonders für Veteranen des Ersten Weltkriegs definierte.² In den folgenden Monaten begann die massenhafte Deportation zunächst von Juden aus dem Protektoratsgebiet, während man die knapp vier-tausend »arischen« Einwohner aus dem Städtchen evakuierte. Von da an wurden Jüdinnen und Juden aus dem ganzen deutsch-österreichischen Reichsgebiet, schließlich auch aus den Niederlanden und Ungarn in Theresienstadt interniert. Zeitweise waren über 50'000 Personen jeglichen Alters in der winzigen Stadt inhaftiert und den Bedingungen von Unterbringung auf engstem Raum, von Zwangsarbeit, Mangelernährung, Krankheiten und der Angst vor weiterer Deportation »in den Osten« ausgesetzt.³

Eine besondere Perfidie, einzigartig im NS-Lagersystem, bestand in der sofortigen Etablierung einer jüdischen »Selbstverwaltung«, die – als Scharnier zwischen Internierten und Kommando des SS-Kaders – das gesamte Leben (und Sterben) im Lager zu organisieren hatte. Die höheren Funktionäre der Selbstverwaltung hatten unlösliche Konflikte auszuhalten, und sie gerieten nach dem Krieg heftig in die Kritik (u. a. von Hannah Arendt).

Die Selbstverwaltung war es andererseits, welche die Entfaltung umfangreicher kultureller Aktivitäten im Rahmen der sogenannten »Freizeitgestaltung« ermöglichte. Von Anfang an gab es in Theresienstadt geselliges Musizieren bei sogenannten Kameradschaftsabenden. Im Februar 1942 begannen organisierte musikalische Produktionen, die sich zunächst in versteckten Keller- und Dachräumen und in einem Graubereich zwischen Verbot und Duldung abspielten. Spätestens mit der konzertanten Auf-

führung von Smetanas Oper *Die verkaufte Braut* war die musikalische Freizeitgestaltung im Herbst 1942 etabliert. Die Eröffnung eines Kaffeehauses mit Musikdarbietungen im Dezember signalisiert, dass die SS die vielseitigen Initiativen akzeptierte und deren propagandistischen Nutzen erkannte. Die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der Freizeitgestaltung bauten eine »Ghetto-Bücherei« samt Notenarchiv auf, organisierten Vorträge und Lesungen, die thematisch von »Seelische Hygiene in Theresienstadt« (Emil Utitz) über »Mozart« (Gideon Klein) bis »Moderne jüdische Komponisten« (Viktor Ullmann) reichten;⁴ nach der Aufhebung des anfänglichen Verbots von Instrumentenbesitz planten sie Kaffeehauskonzerte, Theater- und Kabarett-Vorführungen, Quartett- und Liederabende, sogar Opern- und Oratorienaufführungen, und dekorierten diese Veranstaltungen in der »Stadt Als-ob« nicht selten mit Programmzetteln und Eintrittskarten.⁵ Zahlreiche Internierte setzten sich auch bildkünstlerisch und literarisch mit der Situation im Ghetto-Lager auseinander, dokumentierten und verarbeiteten ihre Erfahrungen in Zeichnungen und Bildern, Tagebüchern, Gedichten, Erzählungen, Satiren und Theaterstücken.⁶ Nicht zuletzt förderten viele künstlerisch Tätige im Lager ganz gezielt die kulturelle Bildung von Kindern und Jugendlichen. All diese Aktivitäten bewegten sich angesichts einer paradoxen Situation von physischer Unfreiheit und geistiger Freiheit in einem Spannungsfeld zwischen Realitätsflucht und Widerstand.⁷

Eine Chronik über das Musikleben im Lager, verfasst im Oktober 1943, vermittelt ein plastisches Bild von den prekären Bedingungen, unter denen auch *Der Kaiser von Atlantis* entstanden ist: Im März 1943 wurden »neue Räume bezogen, welche teilweise von den Künstlern selbst adaptiert wurden, es wurde ein Musikstudio errichtet [...]. Es wurden [...] Konzerte ernster Art und Unterhaltungskonzerte in Kasernenhöfen und Sälen veranstaltet, was nur unter Einsetzung aller Instrumentalisten, besonders der Kaffeehausmusiker ermöglicht wurde«. Man realisierte u. a. *Die Hochzeit des Figaro* in zwei Besetzungen, und »sämtliche im Ghetto lebenden Konzertpianisten« spielten ihre Programme. Die Musiksektion war bestrebt, »sowohl die Quantität als auch die Qualität des Musikbetriebs, trotz der großen Schwierigkeiten aller Art, welche sich in der Theresienstädter Praxis anhäufen (Saitenmängel, ein Kontrabaß für drei Orchester, Unmöglichkeit der Beschaffung der Ersatzteile für Blasinstrumente, mangelhafte Pulte, mangelnde Beleuchtung) zu erhalten, wenn nicht zu steigern«.⁸ Unter diesen Bedingungen eine Oper nicht nur zu arrangieren, sondern neu zu komponieren, stellte eine besondere Herausforderung dar.

Ein Komponist zwischen Christentum, Anthroposophie und Judentum

Viktor Ullmann (1898–1944) wurde am 8. September 1942 mit seiner dritten Ehefrau Elisabeth geb. Frank (1900–1944) von Prag nach Theresienstadt deportiert; seine erste Frau, Martha geb. Koref (1894–1942?), war im gleichen Transport; seine zweite Frau, die Kinderärztin Anna geb. Winternitz (1907–1944) war mit den gemeinsamen Kindern Maximilian (1932–1944) und Paul (1940–1943)

- 1 Grundlegend zum Lager: H. G. Adler, *Theresienstadt 1941–1945. Das Antlitz einer Zwangsgemeinschaft* (1955). Mit einem Nachwort von Jeremy Adler, Reprint der Auflage 1960, Göttingen: Wallstein 2016; Wolfgang Benz, *Theresienstadt. Eine Geschichte von Täuschung und Vernichtung*, München: C. H. Beck 2013; Anna Hájková, *The Last Ghetto. An Everyday History of Theresienstadt*, New York: Oxford University Press 2020. Zur Musik und zu Viktor Ullmann: Joža Karas, *Music in Terezín 1941–1945*, Hillsdale (NY): Pendragon Press 2008; Milan Kuna, *Musik an der Grenze des Lebens. Musikerinnen und Musiker aus böhmischen Ländern in nationalsozialistischen Konzentrationslagern und Gefängnissen*, Frankfurt am Main: Zweitausendeins 1993; Lubomír Peduzzi, *Musik im Ghetto Theresienstadt. Kritische Studien*, Brno: Barrister & Principal 2005; Ingo Schultz, *Viktor Ullmann. Leben und Werk*, Kassel/Stuttgart und Weimar: Bärenreiter/Metzler 2008; Viktor Ullmann, *26 Kritiken über musikalische Veranstaltungen in Theresienstadt*. Mit einem Geleitwort von Thomas Mandl, hrsg. und kommentiert von Ingo Schultz, 2., korrigierte Auflage Neumünster: von Bockel 2011; in dieser Publikation zieht Schultz die Summe seiner gründlichen Forschungen zu Ullmann, dort (S. 163–70) findet sich auch eine vollständige Bibliografie seiner Schriften zum Thema.
- 2 Vgl. Benz, *Theresienstadt* (wie Anm. 1), S. 35–42.
- 3 Insgesamt wurden zwischen November 1941 und Mai 1945 über 143'000 Personen nach Theresienstadt verbracht; 33'456 starben hier, während 88'196 in Vernichtungslager verschoben wurden (von denen nur ca. 4000 überlebten). Sehr wenige Gefangene konnten fliehen, 1623 wurden vor Kriegsende befreit und 16'810 blieben bis zum Ende im Ghetto-Lager (Adler, *Theresienstadt* [wie Anm. 1], S. 48; Hájková, *The Last Ghetto* [wie Anm. 1], S. 7, 9).
- 4 Vgl. Elena Makarova/Sergei Makarov/Viktor Kuperman, *University Over the Abyss. The Story Behind 489 Lectures and 2309 Lectures in KZ Theresienstadt 1942–1944*, Jerusalem: Verba 2000, S. 413, 457f.
- 5 Vgl. die Kabarett-Nummer »Als ob« von Leo Strauss, die den Lageralltag als Leben im »Als-ob« karikiert, in: *Und die Musik spielt dazu. Chansons und Satiren aus dem KZ Theresienstadt*, hrsg. von Ulrike Migdal, München und Zürich: Piper 1986, S. 106–08.
- 6 Einen Überblick gibt der Katalog *Kultur gegen den Tod. Dauerausstellungen der Gedenkstätte Theresienstadt in der ehemaligen Magdeburger Kaserne*, Prag: Helena Osvaldová 2002.
- 7 Vgl. Adler, *Theresienstadt* (wie Anm. 1), S. 589–99.
- 8 Hans Krása/Josef Stross/Gideon Klein/Pavel Libensky, »Kurzgefasster Abriss der Geschichte der Musik Theresienstadts«, Jerusalem, Moshel Repository, Yad Vashem Archival Collection (im Folgenden: Yad Vashem), O.64/65.

Zur Editionsgeschichte

Die Quellenlage im Spannungsfeld editorischer Konzepte

Die Editionswissenschaft hat in den vergangenen fünfzig Jahren verschiedene Paradigmenwechsel erfahren. Von der Denkmal-Ausgabe alter Prägung, die auf einem klaren Begriff von «Werk» aufbaute und dafür ein luxuriöses Erscheinungsbild vorsah, hat sie sich zu multiplen Formen einer quellenbasierten Darstellung des Kompositionsprozesses entwickelt, bis hin zu innovativen Möglichkeiten digitaler Edition. Zwischen den beiden Polen liegen Editionsarten, die wissenschaftliche Seriosität mit aufführungspraktischer Relevanz kombinieren wollen. Eine wichtige Sonderform sind Ausgaben für den Bühnen- und Konzertbereich, die ausschließlich als Leihmaterial publiziert werden. Diese für Orchesterliteratur und Musiktheater vertriebenen Leihmaterialie sind per se eine fluide Editionsform. Da auf Anfrage für eine konkrete Aufführungssituation einzeln konfektioniert, sind sie im Prinzip jederzeit korrigier- und erweiterungsfähig,¹ doch limitieren die Erfordernisse des Bühnenalltags die gattungsbedingt vor allem für Musiktheater entwickelte Methodik einer «offenen Edition»,² wenn über den Abdruck größerer Varianten wie alternativer Arien hinaus ein ungewichtetes Angebot an kleineren Lesart-Alternativen im Melodie- und Textbereich mitpubliziert wird.

Wie anhand des Faksimiles leicht nachvollziehbar, kommt bei einer Edition des *Kaisers von Atlantis* ein zusätzlicher Aspekt hinzu, der für die editorische Bewertung der Quellenlage nicht ohne Risiko ist: Die erhaltenen Originalquellen sprechen nicht nur als musikhistorische Dokumente, sondern gerade auch als ein zeitgeschichtliches Mahnmal zum Betrachter. Die allmähliche Verschlechterung der verwendeten Papiersorten, der Schreibmittel und selbst des Schriftdukts in Verbindung mit den zahllosen Durchstreichungen und Überschreibungen evozieren die Umstände der Entstehung als Teil eines der dunkelsten Kapitel der deutschen und europäischen Geschichte in beklemmender und damit auch emotionaler Weise. Es ist schwer zu beurteilen, ob dies nicht auf einer rezeptionsästhetischen und hermeneutischen Ebene editorische Entscheidungen bei der Herausgabe des Werks mit beeinflusst hat, und auch, ob das Werk selbst die aus seiner Entstehung und Überlieferung resultierenden inhaltlichen Erwartungen tatsächlich einzulösen imstande ist.

Bereits die besondere Schriftlichkeit des *Kaisers von Atlantis* repräsentiert dieses Werk nicht als das vollendete «Bildnis»,³ als das wir gern die Hinterlassenschaft von Werken als Ergebnis der singulären Schöpfungskraft *eines* Komponisten gedeutet wissen wollen. Bei Musiktheaterwerken durchkreuzt auch das jeweilige Verhältnis innerhalb einer Autorengemeinschaft von Komponist, Librettist und weiteren Akteuren diese Vorstellung, insbesondere wenn, wie im vorliegenden Fall, die Quellen selbst auf der inhaltlichen Ebene Diskrepanzen aufweisen. Auch einzelne Schichten des Partitur-Manuskripts, die typologisch einer funktionellen Nutzung im Hinblick auf eine noch im Planungs- und Probenzustand befindliche, aber dennoch konkrete Aufführungssituation zuzuordnen sind, verweisen auf die besonderen Editionsansprüche dieser Quellen. Während das Orchestermaterial als gänzlich verschollen oder zerstört gelten muss,⁴ kann das als einziges erhaltene Rollenbuch des Todes immerhin als Rudiment eines Aufführungsmaterials bezeichnet werden. Es entstand noch vor dem

Zeitpunkt, an dem durch Streichung des Duetts Kaiser – Tod um die Form des 4. Bildes gerungen wurde. Vor allem am Schriftbild dieser Partiturstelle, das die Hektik der Entstehung spiegelt, verfestigt sich der Eindruck, dass eine definitive Form noch nicht abschließend gefunden war, mithin vom Status einer Arbeitspartitur auszugehen ist und weiterführende Fragen offen bleiben, da dem Werk sowohl eine Uraufführung zu Lebzeiten der Autoren als auch eine definitive Reinschrift verwehrt blieb.

Hier leistet das Faksimile einen über Denk- und Mahnmal hinausgehenden Beitrag, da auch nach Abschluss der eigentlichen Editionsarbeiten in der Aufführungspraxis die Notwendigkeit stehen «Wiederlesens der heterogenen Gruppe» von «Musizierenden, Rezipierenden, musikwissenschaftlich Reflektierenden etc.» als «kollektiv durchgeführter Akt des *Übersetzens* (interpretatio) des Notentextes» bestehen bleibt.⁵ Auf einer editionstheoretischen Ebene betrachtet, sollte das intrinsische Spannungsverhältnis zwischen Originalquellen und Edition als immanente Anforderung wach gehalten werden, «durch neue Lesarten über historisch-kulturell bestimmte Normen seiner Interpretation zu streiten»,⁶ eine Anforderung, der sich auch die bislang existierenden Editionen des *Kaisers von Atlantis*, die erste von Kerry Woodward (ab 1975) wie auch diejenige von Henning Brauel in Zusammenarbeit mit dem Autor dieses Beitrags (ab 1992) bis zum vorläufigen Endpunkt einer kommentierten Studienpartitur (2015), verantwortungsbewusst stellen mussten.⁷

Die «Performing edition» von Kerry Woodward

Dreißig Jahre nach der Entstehung der Oper erstellte der britische Dirigent Kerry Woodward, unterstützt von seiner Frau Julie Woodward, das erste greifbare Aufführungsmaterial für die verspätete Uraufführung, die am 16. Dezember 1975 in Amsterdam unter seinem Dirigat in einer Inszenierung von Rhoda Levine stattfand. In der Folge wurde *Der Kaiser von Atlantis* bis 1992 an fast fünfzig Orten in Europa, Israel, den USA und sogar mehrfach in Australien aufgeführt – oft auch mit der englischen Übersetzung des Dichters Aaron Kramer (1921–1997). Eine erste Serie erfolgte bis 1981 fast ausschließlich in der Uraufführungsproduktion und unter Woodward's Dirigat, davon der überwiegende Anteil als Gastspiele der Nederlandse Opera. Im deutschsprachigen Raum kommen Aufführungen erst in einer zweiten, nach einer Pause von vier Jahren 1985 beginnenden Aufführungsphase hinzu, darunter 1987 eine vielbeachtete Inszenierung von George Tabori an der Wiener Kammeroper.⁸

Woodwards Materialerstellung diente zunächst der Realisierung seiner eigenen Aufführungsabsichten, und er benennt diesen Sachverhalt mit der Angabe «Performing edition by Kerry Woodward».⁹ Während Woodward zweifellos das Verdienst zukommt, das Werk als erster einer weiteren Öffentlichkeit bekannt gemacht zu haben, muss auch angemerkt werden, dass er die Verbreitung in der Regel mit der Bedingung verknüpfte, selbst als Dirigent aufzutreten, und dadurch einschränkte.¹⁰ Des Weiteren klassifizierte Woodward die ihm vorliegenden Materialien als fragmentarisch und ließ sich dies in einem Gutachten zur Eintragung eigener Urheberrechte und Tantiemen – anstelle eines ordnungsgemäßen

¹ Der Korrekturstand wird zumeist durch Korrekturnummern in den Aufführungsmaterialien dokumentiert. Diese geben allerdings keine Auskunft über Art und Umfang der Korrektur.

² Walther Dürr, «Opernediton und Aufführungspraxis. Konzepte einer «offenen Ausgabe», in: *Opernediton. Bericht über das Symposium zum 60. Geburtstag von Sieghart Döhring*, hrsg. von Helga Lühning und Reinhard Wiesend, Mainz: Are Edition 2005, S. 83–98.

³ Magdalena Zorn, *Was ihr hört. Werke, was sie durch uns gewesen sein werden*, München: Edition Text+Kritik 2021, S. 8.

⁴ In der Frage nach einem Stimmmaterial vermutet Winfried Radeke aufgrund des Fehlens einer Taktzählung in späteren Nummern, dass dies lediglich bis zum ersten Tanz-Intermezzo angefertigt wurde. Vgl. Winfried Radeke, «Das Fragmentarische im «Kaiser von Atlantis» – Erfahrungen eines praktisch Aus- und Aufführenden», in: «... es wird der Tod zum Dichter». *Die Referate des Kolloquiums zur Oper «Der Kaiser von Atlantis» von Viktor Ullmann in Berlin am 4./5. November 1995*, hrsg. von Hans-Günter Klein, Hamburg: von Bockel 1997, S. 59–76, hier S. 67.

⁵ Zorn, *Was ihr hört* (wie Anm. 3), S. 7f.

⁶ Ebd., S. 10.

⁷ Detaillierte Angaben im Quellenverzeichnis, S. 284.

⁸ Eine Liste der Aufführungen von Woodward und seinem Team für die Jahre 1975 bis 1992 findet sich in der Sammlung Viktor Ullmann, Paul Sacher Stiftung (im Folgenden: PSS-SVU).

⁹ Vgl. Klavierauszug 1975a und Partitur 1977 (Quellenverzeichnis, S. 284).

¹⁰ Radeke belegt dies noch für das Jahr 1988 («Das Fragmentarische» [wie Anm. 4], S. 60); vgl. auch die Liste der Aufführungen (wie Anm. 8).

Interpretationsansätze zum *Kaiser von Atlantis* Motivisch-harmonische und philologische Beobachtungen

Ingo Schultz war leider nicht mehr in der Lage, den Plan eines Beitrags umzusetzen. Der vorliegende Text basiert auf den umfassenden Ullmann-Forschungen des Autors und greift Erkenntnisse aus seinen früheren Publikationen auf, insbesondere Ingo Schultz, «Spurensuche. Die verlorenen Werke Viktor Ullmanns aus den 20er Jahren», in: *Kontexte. Musica iudaica* 1994, Prag: Nadace Musica iudaica, Ustav hudební vědy Filozofické fakulty University Karlovy 1995, S. 68–76; ders., «Der Prolog zum «Kaiser von Atlantis». Ein Schlüssel zum Verständnis der Theresienstädter Oper von Viktor Ullmann», in: *mr-Mitteilungen* Nr.17 (Dezember 1995), S. 1–19; ders., «Literarische Motive in Viktor Ullmanns Opernschaffen. Mit einem Exkurs zur Harmonik im «Kaiser von Atlantis»», in: *Kontexte. Musica iudaica* 1996, Prag: Nadace Musica iudaica, Ustav hudební vědy Filozofické fakulty University Karlovy 1997, S. 159–73; ders., *Viktor Ullmann. Leben und Werk*, Kassel/Stuttgart und Weimar: Bärenreiter/Metzler 2008, S. 204–21.
Auswahl und Redaktion: Heidy Zimmermann.

Um was geht es eigentlich in Viktor Ullmanns *Der Kaiser von Atlantis*? Die Beantwortung dieser Frage hängt davon ab, ob die Titelfigur eher unter politischen Vorzeichen oder vor dem Hintergrund eines endzeitlichen Szenarios interpretiert wird. Zu Beginn hat man den Eindruck, der Komponist wolle seinen Zuhörern den Zugang absichtlich schwer machen. Im Prolog wird der Einakter als «eine Art Oper» bezeichnet, die zudem mit recht befremdlichem Personal bevölkert ist. Dazu gehören der Lautsprecher, der Trommler, der Harlekin, ein Soldat und ein Mädchen, schließlich die im Titel genannten Hauptpersonen: der Kaiser und der Tod. Jede Person wird im Prolog mit einem Leitmotiv vorgestellt, und den handelnden Personen werden charakteristische harmonische Sphären zugeordnet.

Das einleitende und sogleich vom Lautsprecher (Bass) übernommene Trompetensignal ist ohne Zweifel das prägnanteste Motiv – im Prolog wie in der ganzen Oper (→ **BSP. 1**). Als ein Konstrukt aus zwei melodisch gegenläufigen, um einen Ganzton gegeneinander versetzten, im punktierten Rhythmus skandierten Tritoni kennzeichnet es die Sphäre des Kaisers und seiner beiden Trabanten, des Lautsprechers und des Trommlers. Der tschechische Komponist Josef Suk (1874–1935) hat dieses melodische Motiv des doppelten Tritonus in seiner *Asrael*-Symphonie ebenfalls markant verwendet.¹ Dass Ullmann dieses Vorbild genau kannte, bezeugt eine seiner Theresienstädter Konzertbesprechungen.² Während Suk das Tritonus-Motiv eindeutig als Todesmotiv und als musikalisches Symbol für den aus übersinnlichen Sphären in die Welt der Menschen eindringenden Todesengel Asrael setzte, erfuhr das Motiv in Ullmanns Auffassung einen tiefgreifenden Bedeutungswandel. Zwar wird es zunächst dem Lautsprecher (Prolog), später dem Trommler (Nr. VI) zugewiesen; beide Figuren sind jedoch ausführende Organe Kaiser Overalls. Mithin symbolisiert Ullmann mit diesem Motiv Wesen der irdisch-menschlichen Sphäre, welcher auch Overall trotz aller hybriden Versuche, einen höheren «Status» zu erreichen, unwiderruflich angehört. Das Tritonus-Signal bleibt sicher ein Todesmotiv, es kennzeichnet freilich den menschlich-unmenschlichen Kaiser und seine Trabanten, die als Todesboten ganz eigener Art die Menschheit in den Abgrund von Krieg und Vernichtung stoßen.

Die fallende große Septime, seit der Oper *Der Sturz des Antichrist* (1935) als Symbol tyrannischer Gewalt in Ullmanns Kompositionen gebräuchlich, begleitet den Kaiser als Leitmotiv (→ **BSP. 2**). Es taucht nach dem Prolog erst wieder in der Arie des Trommlers «Wir, zu Gottes Gnaden» (Nr. VI) auf. Ergänzend zum Tritonus-Motiv wird dem Trommler ein eigenes Leitmotiv in Gestalt eines stilisierten Trommelwirbels zugeordnet (→ **BSP. 3**). Als melodisches Motiv wird es in der Trommler-Arie (Nr. XI) verwendet. Nach dem Kampf mit dem Mädchen geht der Soldat mit einer in A-Dur gesetzten Melodie und den Worten «Drücken nicht die schweren Waffen deine zarten Schultern wund!» versöhnlich auf sie zu (→ **BSP. 4**), während sie sich mit der Verwandlung des Trompeten-Motivs (Sexte und Quinte anstelle der beiden Tritoni samt rhythmischer Augmentation) von ihrem martialischen Gebaren distanziert (→ **BSP. 5**). Beide Motive werden im Terzett des 3. Bildes (Nr. X) wieder aufgegriffen. Das Motiv des Todes

BSP. 1: Nr. IA «Prolog», K3 (Partitur 2015, S. 1, T. 1–3)

alla marcia

Trompete 

Lautsprecher 

Hal-lo, hal-lo!_____

BSP. 2: Nr. IA «Prolog», K5 (Partitur 2015, S. 2, T. 10)

Largo

Oboe 

BSP. 3: Nr. IA «Prolog», K5 (Partitur 2015, S. 2, T. 12–13)

stacc.

Violoncello 

BSP. 4: Nr. IA «Prolog», K5 (Partitur 2015, S. 2, T. 16–17)

Cembalo 

BSP. 5: Nr. IA «Prolog», K5 (Partitur 2015, S. 2, T. 18–20)

Andante

Oboe 

BSP. 6: Nr. IA «Prolog», K5 (Partitur 2015, S. 2, T. 21–22)

Klavier 

wird im Prolog und im instrumentalen Vorspiel zur «Arie des Todes» (Nr. V) eingeführt (→ **BSP. 6**). Die fallende kleine Septime, kaschiert durch die mittlere Note (c), tritt in der zweiten Arie des Todes (Nr. XVI) in umgekehrter Richtung auf.

¹ Josef Suk, *Asrael*. Symphonie für großes Orchester in c-Moll, op. 27 (1906).
² Vgl. die Kritik Nr. 1 in: Viktor Ullmann, *26 Kritiken über musikalische Veranstaltungen in Theresienstadt*. Mit einem Geleitwort von Thomas Mandl, hrsg. und kommentiert von Ingo Schultz, Hamburg: von Bockel 1993, 2., korr. Auflage Neumünster: von Bockel 2011, S. 53. Hier stellt Ullmann fest, dass zwei dargebotene Lieder Josef Suks «keinen Begriff vom Meister des *Asrael* und der übrigen symphonischen Kolossalgemälde» gäben.

Zitat und stilistische Allusion im *Kaiser von Atlantis*

Viktor Ullmanns *Der Kaiser von Atlantis* steckt voller Zitate und Stilanklänge. Ullmanns Verwendung bekannter Melodien wie der des Luther-Chorals «Ein feste Burg ist unser Gott» oder von Stilen wie dem Jazz tragen stark zur Wirkung des Werks bei. Bei näherer Untersuchung ist es wichtig, die Art solcher Bezüge zu differenzieren. Aus der Perspektive von Hörerinnen und Hörern wirkt ein erkennbares Zitat wie die Melodie «Deutschland, Deutschland über alles» anders als ein nicht erkennbares wie das «Antichrist»-Motiv aus Ullmanns damals noch unveröffentlichter, noch nie aufgeführter Oper *Der Sturz des Antichrist* (1935); dieses wiederum wirkt anders als ein stilistischer Verweis auf den Fox-trott. Dieser Beitrag behandelt Ullmanns Verweispraxis daher in zwei Teilen. Erstens betrachtet er das Zitieren und Verzerren bestimmter Motive und Melodien, wie es in der Forschung bereits oft erörtert wurde. Zweitens analysiert er den eklektischen Umgang Ullmanns mit musikalischen Stilen, etwa mit sentimentalem Jazz und Mahlerscher Spätromantik; diese Praxis wurde häufig benannt, aber selten theoretisch aufgearbeitet. In beiden Fällen diente Ullmans Verweispraxis dazu, das Werk verständlicher zu machen – so wie es die Bedingungen von dessen Komposition und geplanter Erstaufführung erforderten, was dann eine bedeutsame Rolle spielen sollte in seiner Wahrnehmung in der Nachkriegszeit als Inbegriff von Musik aus Theresienstadt.

Zitat

Es ist schwierig, generelle Aussagen über Ullmanns Stil oder dessen Entwicklung zu machen, denn seine Musik ist nur bruchstückhaft überliefert, und von seinem Schaffen vor Mitte der 1930er Jahre ging fast alles verloren. *Der Kaiser von Atlantis* war nicht das erste Stück, in dem Ullmann bestehende Melodien oder Motive verwendete; allerdings scheint es, dass sein Einsatz von Zitaten gegen Ende seiner Internierung an Häufigkeit und Komplexität zunahm. Viel Aufmerksamkeit haben Forscher diesem Verfahren in einem anderen Spätwerk aus Theresienstadt gewidmet, der 7. Klaviersonate. Ein besonders dichtes Beispiel im Finalsatz setzt zionistische, tschechische und deutsche Melodien kontrapunktisch gegen das B-A-C-H-Motiv und eröffnet damit einen weiten Deutungshorizont.¹ Im *Kaiser von Atlantis* kommt bestehendes Material zwar isoliert vor, doch entfaltet es in Verbindung mit dem Text, der Handlung und den Figuren der Oper ebenfalls ein breites Bedeutungsspektrum.

Die Ullmann-Forschung hat im *Kaiser von Atlantis* zahlreiche Verweise auf bestehende Melodien oder Themen ausgemacht. Manche dürften seine Mithäftlinge erkannt haben, während andere sich heute nur denjenigen Hörern erschließen, die mehr über Ullmanns Schaffen und seine Religiosität wissen. Außerdem enthält die Oper wohl auch Bezüge zum Lagerleben, deren Sinn heute verloren ist. Viele der Musikzitate stehen in engem Zusammenhang mit dem Libretto; Ullmann reagierte also auf Entscheidungen, die Peter Kien getroffen hatte. So singt der Harlekin in der Nummer XIV ein verzerrtes Zitat des deutschen Schlaflieds «Schlaf, Kindlein, schlaf»,² doch entstammt dieser Verweis schon dem Libretto, das den Schlafliedtext ebenfalls karikiert. An anderer

Stelle scheinen die Zitate allein auf Ullmann zurückzugehen. So ist das Motiv bei «Tage, Tage» im Duett von Harlekin und Tod (Nr. III) gleich wie das Kyrie-Motiv aus Antonín Dvořáks Requiem b-Moll, op. 89.³

Typisch für Ullmanns Zitatverfahren und dessen breiten Bedeutungshorizont sind zwei auffällige weitere Beispiele: das berühmte Zitat des Luther-Chorals «Ein feste Burg ist unser Gott» in der Schlusszene der Oper und die beiden Versionen der Arie des Trommlers, wenn er den Kaiser ankündigt. Die eine Variante zitiert Haydns Kaiserhymne, die andere das Motiv des Regenten bzw. Antichrists aus Ullmanns älterer Oper *Der Sturz des Antichrist*.

Ullmanns Zitat von «Ein feste Burg» in der Schlusszene (Nr. XVIII) ist kennzeichnend für seine Zitiertechnik wie für den Bedeutungsreichtum, den solche Zitate eröffnen. Das Zitat erklingt am Anfang der Szene, gerade nachdem der Tod seine Arbeit wieder aufgenommen hat und den Kaiser wegführt. Die verbleibenden Figuren und das Orchester finden zusammen in einem vierstimmigen homophonen Satz über diese Melodie, der aber von üblichen Choralätzen merklich abweicht. Im Text werden die ursprünglichen Choralverse – die Gott als Schutz vor Leiden benennen – ersetzt durch solche, die den Tod als Erlöser vom Leiden begrüßen. In musikalischer Hinsicht verwandelt Ullmann das zweizeitige Metrum der Melodie in ein dreizeitiges und harmonisiert sie deutlich chromatischer, einschließlich übermäßiger Dreiklänge, als in einem herkömmlichen Choral-satz üblich (→ **BSP. 1**, S. 226). Überdies verändert Ullmann die gewöhnliche AAB-Form eines lutherischen Chorals. Nach jedem A-Abschnitt fügt er das Anfangsmotiv des Präludiums (Nr. I)⁴ ein und ersetzt den B-Abschnitt durch einen a-cappella-Kanon; ein Element, das ins übliche Choral-schema nicht passt, das aber ein breiteres Spektrum an Assoziationen weckt – an Choräle und die Musik der Reformation und des Barock. Die auffälligen Wechsel der Satzart dienen zur Hervorhebung sowohl des Chorals als auch des Kanons.

Wie die vielen Interpretationen dieser Stelle durch Forscher und Kritiker bezeugen, eröffnet Ullmanns auffälliges Zitat von «Ein feste Burg» am Schluss der Oper ein breites Spektrum möglicher Bedeutungen. Zunächst assoziierte man natürlich den Protestantismus, zu dem sich viele Lagerinsassen bekannten. Ullmann selbst war 1925 zum Protestantismus konvertiert, und sein späteres Bekenntnis zur Anthroposophie – er trat der Gesellschaft 1931 bei – widersprach dem nicht unbedingt, bedenkt man die christologischen Elemente dieser Bewegung.⁵ Das Kirchenlied wurde zudem mit deutscher Geschichte und Kultur in Verbindung gebracht, besonders mit dem Namen Johann Sebastian Bach, und entsprechend von den Nationalsozialisten vereinnahmt. So merkt etwa Stephan Kopf an, «die Nazis missbrauchten die Choral-melodie «Ein feste Burg ist unser Gott» oft am Schluss von Versammlungen in Theresienstadt».⁶ Somit könnte Ullmanns Zitat ein nostalgischer Verweis auf eine Vergangenheit vor den Nazis, ein Rückerobern deutscher Kultur von den Nazis oder beides sein. Der historische Kontext von Luther und Bach könnte die Hörer auch an frühere Konflikte und Leidensgeschichten erinnern haben wie den Bauernkrieg, den Dreißigjährigen Krieg und

- 1 Siehe etwa Ulrike Migdal, ««Jüdische Musik» im KZ Theresienstadt?», in: *Musikwelten – Lebenswelten. Jüdische Identitätssuche in der deutschen Musikkultur*, hrsg. von Beatrix Borchard und Heidy Zimmermann, Köln: Böhlau 2009, S. 349–63; Rachel Elizabeth Bergman, *The Musical Language of Viktor Ullmann*, PhD Diss., Yale University 2001, bes. S. 117–23; Jory Debenham, *Terezin Variations. Codes, Messages, and the Summer of 1944*, PhD Diss., Lancaster University, 2016, bes. S. 188–93; Jascha Nemtsov, «Die sanfte Revolution – Die Klavier-Sonaten von Viktor Ullmann», in: *Viktor Ullmann. Beiträge, Programme, Dokumente, Materialien. Veranstaltungen der Sommerakademie Johann Sebastian Bach, Stuttgart 1998*, hrsg. von Ulrich Prinz, Kassel: Bärenreiter 1998, S. 64–79; Robert Kolben, «Viktor Ullmann und die Anthroposophie», in: *Viktor Ullmann. Die Referate des Symposions anlässlich des 50. Todestags 14.–16. Oktober 1994 in Dornach und ergänzende Studien*, hrsg. von Hans-Günter Klein, Hamburg: von Bockel 1996, S. 39–54.
- 2 Ab T. 48 in der gedruckten Partitur (Partitur 2015 [siehe Quellenverzeichnis, S. 284], Nr. XIV «Schlaflied»); Partitur-Ms., S. 69 / K 77.
- 3 Das Motiv erscheint im *Kaiser von Atlantis* am Anfang von Nr. III, in T. 1 in der Partie des Todes, dann in T. 2 in der des Harlekins. In genau denselben Tonhöhen erscheint es in Dvořáks Requiem, T. 131, in der Altpartie. Dieses Zitat könnte einem breiteren Assoziationsfeld angehören. Am Anfang der Oper steht bekanntlich im «Hallo, Hallo»-Motiv ein Zitat aus Josef Suk's *Asrael*-Symphonie (1905/06), die im Andenken an Dvořák und an Suk's Frau geschrieben wurde, die Tochter Dvořáks.
- 4 Am Ende der Nummer kehrt dieses Motiv wieder zur letzten Textzeile der Oper: «Du sollst den großen Namen Tod nicht eitel beschwören.»
- 5 Kolben, «Viktor Ullmann und die Anthroposophie» (wie Anm. 1), S. 44. Zu den wechselnden Religionszugehörigkeiten Ullmanns siehe Ingo Schultz, *Viktor Ullmann. Leben und Werk*, Kassel/Stuttgart und Weimar: Bärenreiter/Metzler 2008, S. 124–27.
- 6 Stephan Kopf, «Möglichkeiten der Inszenierung des «Kaiser von Atlantis» – Bemerkungen zu szenischen Aspekten von Viktor Ullmanns Oper», in: «... es wird der Tod zum Dichter». *Die Referate des Kolloquiums zur Oper «Der Kaiser von Atlantis» von Viktor Ullmann in Berlin am 4./5. November 1995*, hrsg. von Hans-Günter Klein, Hamburg: von Bockel 1997, S. 93–100, hier S. 94.

Geschichte inszenieren – Erinnerung erschaffen Zur Rezeptionsgeschichte

1944 wurde *Der Kaiser von Atlantis* von Viktor Ullmann auf ein Libretto von Peter Kien gerade geprobt, als dem Ensemble verkündet wurde, dass alle Vorbereitungen für die Aufführung gestrichen seien. Aus historischen Dokumenten gehen keine Einzelheiten dazu hervor; auch Aussagen der wenigen überlebenden Beteiligten lassen die Gründe dafür nicht sicher erkennen. Paul Kling, ein Geigen-Wunderkind, das im Ensemble spielte, meinte, die letzten Proben hätten im Herbst stattgefunden, vor der Deportation nach Auschwitz: «Irgendwann hieß es, es finde keine Aufführung statt, also auch keine Proben mehr. Mir kommt es so vor, als sei kurz nach der Nachricht der Abtransport erfolgt. [...] Aber ehrlich gesagt kann ich nicht sagen: ›Ja, ich weiß, warum die Proben beendet wurden.‹» Karel Berman, der den Tod spielte, erinnert sich, dass eine SS-Kommissarin in eine Kostümprobe gekommen sei, «und als sie hörte, was wir sangen, musste es verboten werden, weil es direkt gegen Hitler ging.»¹ Transportlisten zeigen, dass der Großteil des Ensembles im Oktober 1944 nach Auschwitz deportiert wurde, wo viele davon – auch Ullmann und Kien – in den Gaskammern ermordet wurden. Bevor er Theresienstadt verließ, übergab Ullmann Partitur und Libretto Emil Utitz, dem Bibliothekar des Ghettos; nach dem Krieg wurden sie Ullmanns Freund Hans Günter Adler (1910–1988) anvertraut, der die Deportation aus Theresienstadt über Auschwitz nach Buchenwald überlebt hatte. 1947 zog Adler nach London und bewahrte die Partitur auf, bis sein Sohn ihm 1972 den jungen Dirigenten Kerry Woodward vorstellte, der bereit war, eine praktische Ausgabe des Werks zu erstellen.²

Woodwards Engagement für das Projekt beruhte auf der Bedeutung der Oper sowohl als «Beweismittel» wie auch als *lieu de memoire*, als Gedenkort nach dem Krieg.³ 1965 hieß es in einem Bericht fälschlich, das Werk sei vernichtet worden; sein Auftauchen war deswegen bedeutsam als wiedergewonnene «Stimme», die womöglich von jüdischem Kunstschaffen in Theresienstadt erzählen konnte.⁴ Woodward verstand das Werk als Akt jüdischen geistigen Widerstands, eine Haltung, die er nach Gesprächen mit dem Musiker Joža Karas (1926–2008) entwickelte, der Material für sein Buch *Music in Terezín 1941–45* (1985) sammelte.⁵ Karas bestätigte, dass der Holocaust-Überlebende und Berufssänger Karel Berman (1919–1995), der in der abgebrochenen Ghetto-Produktion die Rolle des Todes spielte, das Werk als offenkundiges «Antikriegsstück» geschildert hatte, das «Hitlers Ende» vorgeführt habe; damit schrieb er ihm eine bestimmte politische Absicht zu. So kam Woodward zu der Überzeugung, die Oper könne zum wirkungsvollen Mittel des Gedenkens und des politischen Protests gegen den Faschismus werden. Mit Adlers Zustimmung begann er, eine aufführbare Fassung zu erarbeiten.

Der Doppelcharakter der Oper jedoch sowohl als Primär- als auch als Sekundärzeugnis – ein musikalisches Zeugnis Ullmanns und Kiens, vermittelt in einer Inszenierung und mit Künstlern nach Kriegsende – stellte Regisseurinnen, Kritiker und Publikum vor eine Schwierigkeit. Sie waren konfrontiert mit dem, was Freddie Rokem als zweifache Zeugenschaft beschrieben hat: Diese «zeigte die lebendige Unmittelbarkeit des historischen Ereignisses durch das Eintauchen in ebenjene historische Wirklichkeit» und

regte zugleich dazu an, die moralische Aussage des Werks «aus der Rückschau» zu verstehen. Daraus resultierte eine «Dialektik zwischen dem Verstehen des ›Geschehens auf der Bühne‹ und einem eher vergleichenden, retrospektiven Verstehen», das die Rezeption des Werks entscheidend beeinflusste.⁶ Als Zeugnis der Vergangenheit und zugleich als gegenwärtige Inszenierung warf dieses weniger die Frage nach der Rolle von Musik im Holocaust auf, sondern vielmehr die nach der Holocaust-Kritik selbst: Wie sollte man die Oper auf die Bühne bringen und wo liegen die Grenzen der Darstellung, wenn ihr Gegenstand selbst ein traumatisches Artefakt ist? Wie sollte man ein solches Zeugnis beurteilen angesichts der Ermordung der Autoren und der historischen Last des Holocaust? Welche Rolle spielt das lokale historische, politische und künstlerische Klima für die Inszenierung eines Musikstücks aus der Zeit des Holocaust?

Die ersten, die sich diesen Fragen stellen mussten, waren Ensemble und Publikum in Amsterdam, wo der *Kaiser* 1975 in einer Inszenierung von Rhoda Levine unter Woodward's Dirigat uraufgeführt wurde (→ **DOK. 11**, S. 245).⁷ In mancher Hinsicht entsprach Amsterdam selbst der historischen Komplexität der Inszenierung dieser Oper im Nachkriegseuropa. Die nationalen Identitäten waren nach wie vor tief in den Völkermord verstrickt, ja von ihm geprägt. Im Jahr 1941 zählte die jüdische Bevölkerung Amsterdams nahezu 79'000 Menschen; 1945 schätzte man, dass 80 Prozent der niederländisch-jüdischen Bevölkerung im Holocaust umgekommen waren.⁸ Judith Goldstein schreibt, nach dem Krieg seien Überlebende «in eine [niederländische] Gesellschaft zurückgekehrt, die dem Leid der Juden großteils gleichgültig oder mit feindseliger Härte begegnete»; diese ungute Lage wurde verschärft durch die Neigung der Niederländer, «sich tröstliche Kriegsmymen zurechtzulegen, besonders über den Widerstand», um «nach dem Trauma der Besatzung wieder zur lebensfähigen Nation zu werden».⁹ Woodward's Frau Julie meinte Familie und Freunden gegenüber, die Inszenierung habe «eine hoffnungsvolle Geschichte, etwas Optimistisches» unter «deprimierenden Bedingungen» schaffen sollen.¹⁰

Doch wo das Werk auch aufgeführt wurde: Unweigerlich folgte ihm der Schatten des Holocaust. Angesichts des weltweiten Interesses an Orten und Produktionen zum Holocaust-Gedenken, darunter das 1960 eröffnete Anne-Frank-Haus, hätte man mit ausverkauften Häusern rechnen können. Im ersten Jahr wollten nur 9000 Menschen das beengte Hinterhaus in Amsterdam sehen; diese Zahl wuchs bis 1970 auf 182'000 internationale Besucherinnen und Besucher jährlich an. Levines Inszenierung von 1975 – für die Niederlande bestimmt, kam sie auch in Brüssel (1976), Spoleto (1976), San Francisco (1977), Israel (1978) und Nottingham (1979) auf die Bühne – sollte in ähnlicher Weise einen traumatischen Raum lebendig machen; das Bühnenbild, ein klaustrophobischer, verlassener Raum, «erinnerter Raum» genannt, bezog sich offenkundig auf die enge Bodenkammer, in der sich die Familie Frank versteckt hatte. Laut Zeitungsberichten war das intime Bellevue-Theater jedoch manchmal nur zur Hälfte besetzt, vielleicht weil die Inszenierung zur Zeit der christlichen Feiertage, Ende Dezember bis Anfang Januar, gezeigt wurde, vielleicht auch, weil das

- 1 Siehe Paul Kling, Zeugenbericht, in: *Goethe och Ghetto*, Dokumentarfilm von Göran Rosenberg und Peter Berggren, Schwedisches Fernsehen 1995, Archivkopie in der Paul Sacher Stiftung, Sammlung Viktor Ullmann (im Folgenden PSS-SVU); und Karel Berman, Zeugenbericht, ebd.; mit Dank an Christopher Lemelin, Hobart William Smith College, für die Hilfe bei der Übersetzung aus dem Tschechischen.
- 2 Der erste Kontakt zwischen Woodward und Adler wird beschrieben bei Julie Woodward, Brief an Sylvia und James Halitsky, 19. November 1972, PSS-SVU.
- 3 Siehe Marianne Hirsch und Leo Spitzer, «Testimonial Objects. Memory, Gender, and Transmission», in: *Poetics Today* 27/2 (2006), S. 353–83, und Pierre Nora, «Between Memory and History. Les Lieux de Mémoire», in: *Representations* 26 (Frühjahr 1989), S. 7–24.
- 4 Sylvia Halitsky, Brief an Julie Woodward, 23. September 1973, PSS-SVU. Der Brief enthielt einen Ausschnitt aus Karel Berman, «Memories», in: *Terezín*, Prag: Council of Jewish Communities in the Czech Lands 1965, S. 237, in dem Berman schreibt, die Partitur sei vernichtet worden.
- 5 Julie Woodward, Brief an Sylvia Halitsky, 30. September 1973, PSS-SVU. Später machte Karas Kerry Woodward mit Berman bekannt.
- 6 Freddie Rokem, «Discursive Practices and Narrative Models. History, Poetry, Philosophy», in: *History, Memory, Performance*, hrsg. von David Dean, Yana Meerzon und Kathryn Prince, London: Palgrave Macmillan 2015, S. 19–35, hier S. 22.
- 7 Die Premiere sollte am Annenberg Theater in Philadelphia stattfinden, wurde aber wegen eines Musikerstreiks an der Philadelphia Musical Academy abgesagt. Siehe Julie Woodward, Brief an Sylvia Halitsky, 26. März 1975, PSS-SVU.
- 8 «The Netherlands», in: *The Holocaust Encyclopedia*, Website des United States Holocaust Memorial Museum, <https://encyclopedia.ushmm.org>.
- 9 Judith Goldstein, «Anne Frank. The Redemptive Myth», in: *Anne Frank's The Diary of Anne Frank. New Edition*, hrsg. und mit einer Einleitung von Harold Bloom, New York: Infobase, 2010, S. 75–82, hier S. 81, 80.
- 10 Julie Woodward, Brief an Sylvia Halitsky, 29. Oktober 1975, PSS-SVU.

HEIDY ZIMMERMANN

On the Origin and Sources of Viktor Ullmann's and Peter Kien's Opera

Cultural activities in the Theresienstadt ghetto camp, and the pieces Viktor Ullmann composed there, are among the best-documented and most widely studied phenomena of Jewish existence under Nazi rule.¹ There is scarcely any work that represents music written in concentration camps as emblematically as does *Der Kaiser von Atlantis*. The opera's content, together with the circumstances of its origin and also its transmission, make it a historical testimony of the first importance; and its musical and literary quality have gained it a secure place in the musical life of recent decades. To introduce the sources that are published here, we shall first sketch the historical context and the two authors' creative paths. The second part will then bring in documentation of the work's composition and transmission, alongside philological and textual comments on the individual sources.

Theresienstadt's geographical location, its historic fortress architecture, and its special role as a "model camp" mean it represents a unique case within the Nazi camp system from the outset. The garrison town near Prague, built by Emperor Josef II, had a small fortress that came to be used as a Gestapo prison soon after the proclamation of the Protectorate of Bohemia and Moravia (March 1939); its fortified construction and extensive barracks predestined it to serve as an easily controlled internment camp. The Nazi leadership then resolved to transform the former garrison into a collection-and-transit camp, from the late fall of 1941. At the Wannsee conference, it was defined as a privileged "ghetto" for prominent German Jews, for the elderly, and in particular for veterans of the First World War.² The succeeding months saw the beginning of the mass deportation initially of Jews from within the Protectorate, while the town's "Aryan" population of just under 4,000 were evacuated. Jewish men and women from across the Reich's German and Austrian territories – and ultimately from the Netherlands and Hungary too – would then be interned in Theresienstadt. At times there were over 50,000 people of all ages imprisoned in the tiny town, subjected to conditions of extremely cramped accommodation, forced labor, malnourishment, disease, and the fear of further deportation "to the east."³

A special perfidiousness, unique to this ghetto camp, was the immediate establishment of a Jewish "self-administration" (*Selbstverwaltung*) as a hinge between the detainees and the SS squads: it was expected to organize the whole of life (and death) in the camp. The higher functionaries of the self-administration had to endure insoluble conflicts, and after the war they faced heavy criticism (including from Hannah Arendt).

It was also the self-administration, however, that made possible the development of extensive cultural activities within the framework of what were called "leisure activities" (*Freizeitgestaltung*). Convivial music-making existed in Theresienstadt from the start, at so-called "fellowship evenings" (*Kameradschafts-abenden*). Organized musical productions began in February 1942, played initially in concealed loft and cellar spaces and in a gray area between being prohibited and being tolerated. Music as a leisure pursuit was officially established in the fall of 1942 with a concert performance of Smetana's opera *The Bartered Bride*. The opening in December of a coffee house with musical entertainment

signalled the SS's acceptance of these multi-faceted initiatives, recognizing their value for propaganda. Leisure-activities personnel built up a "ghetto library," including an archive of sheet music, and organized talks and lectures on topics ranging from "Spiritual Hygiene in Theresienstadt" (Emil Utitz) via "Mozart" (Gideon Klein) to "Modern Jewish Composers" (Viktor Ullmann);⁴ after the initial ban on owning instruments was lifted, the same personnel planned café concerts, theater and cabaret shows, evenings of quartets and songs, even performances of operas and oratorios. On many occasions, these events in the "town of As If" were provided with programs and tickets.⁵ Numerous detainees also made use of literature and visual art to contend with the situation in the ghetto camp, documenting and processing their experiences in drawings and pictures, journals, poems, stories, satires, and theater pieces.⁶ Finally, many people who were artistically active in the camp focused quite specifically on promoting the cultural education of children and young people. All these activities took place in a paradoxical situation of physical unfreedom and intellectual freedom, in the tension between flight from reality and resistance.⁷

A chronicle of musical life in the camp, compiled in October 1943, paints a vivid picture of the precarious conditions under which *Der Kaiser von Atlantis* came into existence. March 1943 saw "new rooms obtained, which were partly adapted by the artists themselves, and a music studio set up [...]. Serious concerts and entertainment concerts [...] were staged in barrack yards and halls, which was only made possible by employing all the instrumentalists, especially the café musicians." *The Marriage of Figaro* was produced twice, and "all the concert pianists living in the ghetto" played their programs. The music section was anxious "to maintain, if not to improve, musical life in quality as well as quantity, despite the great practical difficulties of all kinds that accumulated in Theresienstadt (shortage of strings, one double bass for three orchestras, the impossibility of procuring replacement parts for wind instruments, insufficient music stands, deficient lighting)."⁸ Under these conditions, not merely arranging an opera but composing one from scratch represented a particular challenge.

A Composer Between Christianity, Anthroposophy, and Judaism

Viktor Ullmann (1898–1944) and his wife Elisabeth (1900–1944, née Frank) were deported from Prague to Theresienstadt on September 8, 1942. His first wife, Martha (1894–1942?, née Koref) was on the same transport; his second wife, the pediatrician Anna (1907–1944, née Winternitz), and two of their children, Maximilian (1932–1944) and Paul (1940–1943), had already been interned there on May 7, after the other two children, Johannes (1934–2010) and Felicia (1936–2004), had been sent to England on August 8, 1939 as part of the *Kindertransport*. All three wives were of Jewish origin, like Ullmann himself, whose assimilated German-speaking parents had been baptized as Catholics in Vienna a year after their wedding. Ullmann left the Catholic Church in 1919 and became a Lutheran in 1925 but was nonetheless classed as Jewish under the race laws of the 1930s.

1 Fundamental works on the camp are: H. G. Adler, *Theresienstadt 1941–1945: Das Antlitz einer Zwangsgemeinschaft* (1955), with an afterword by Jeremy Adler, 3rd ed., reprint of the 1960 ed. (Göttingen: Wallstein, 2016); Wolfgang Benz, *Theresienstadt: Eine Geschichte von Täuschung und Vernichtung* (Munich: C. H. Beck, 2013); Anna Hájková, *The Last Ghetto: An Everyday History of Theresienstadt* (New York: Oxford University Press, 2020). On music and on Viktor Ullmann, see Joža Karas, *Music in Terezín 1941–1945*, 2nd ed. (Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2008); Milan Kuna, *Musik an der Grenze des Lebens: Musikerinnen und Musiker aus böhmischen Ländern in nationalsozialistischen Konzentrationslagern und Gefängnissen* (Frankfurt am Main: Zweitausendeins, 1993); Lubomír Peduzzi, *Musik im Ghetto Theresienstadt: Kritische Studien* (Brno: Barrister & Principal, 2005); Ingo Schultz, *Viktor Ullmann: Leben und Werk* (Kassel/Stuttgart and Weimar: Bärenreiter/Metzler, 2008); Viktor Ullmann, *26 Kritiken über musikalische Veranstaltungen in Theresienstadt*, with a preface by Thomas Mandl, ed. and annotated by Ingo Schultz, 2nd, corrected ed. (Neumünster: von Bockel, 2011); in this publication Schultz summarizes his exhaustive Ullmann studies and provides a complete bibliography of his writings on the topic (pp. 163–70).

2 Cf. Benz, *Theresienstadt* (see note 1), pp. 35–42.

3 In total, more than 143,000 people were sent to Theresienstadt between November 1941 and May 1945. 33,456 of them died there; 88,196 were transferred to the death camps (of whom only around 4,000 survived). A very few detainees managed to escape. 1,623 were freed before the end of the war, and 16,810 remained in the ghetto camp to the end (Adler, *Theresienstadt* [see note 1], p. 48; Hájková, *The Last Ghetto* [see note 1], pp. 7, 9).

4 Cf. Elena Makarova/Sergei Makarov/Viktor Kuperman, *University Over the Abyss: The Story Behind 489 Lecturers and 2309 Lectures in KZ Theresienstadt 1942–1944* (Jerusalem: Verba, 2000), pp. 413, 457f.

5 Cf. Leo Strauss's cabaret number "As If" [*Als ob*], caricaturing everyday camp life, in *Und die Musik spielt dazu: Chansons und Satiren aus dem KZ Theresienstadt*, ed. Ulrike Migdal (Munich and Zurich: Piper, 1986), pp. 106–08.

6 An overview is provided by the catalog *Kultur gegen den Tod: Dauerausstellungen der Gedenkstätte Theresienstadt in der ehemaligen Magdeburger Kaserne* (Prague: Helena Osvaldová, 2002).

7 Cf. Adler, *Theresienstadt* (see note 1), pp. 589–99.

8 Hans Krása/Josef Stross/Gideon Klein/Pavel Libensky, "Kurzgefasster Abriss der Geschichte der Musik Theresienstadts," Jerusalem, Moshel Repository, Yad Vashem Archival Collection (hereafter: Yad Vashem) O.64/65.

The Editorial History

The Sources in Tension Between Editorial Conceptions

In the last fifty years, edition scholarship has undergone more than one paradigm shift. From the traditional monumental edition, founded on a clear conception of the work and inevitably luxurious in appearance, it has evolved into multiple forms of source-based representation of the composition process, and then to the innovative possibilities of digital editions. Between the two extremes are types of edition that seek to combine scholarly seriousness with practical usefulness for performance. Editions for the stage and for concerts – published exclusively for hire – represent an important variant of their own. These hire materials, used by orchestras and musical theaters, are by their nature a fluid form of edition. Since they are individually prepared on demand, for a specific performance situation, they are in principle open to being corrected and expanded at any time;¹ but the requirements of theatrical life place limitations on the methodology of an “open edition,”² developed chiefly for musical theater, which incorporates not only major variations such as alternative arias but also an indefinite range of more minor alternative readings in both melody and text.

An edition of *Der Kaiser von Atlantis* raises another factor, easily seen from the facsimile, which is not without risk for an editorial evaluation of the sources: The extant original sources speak to the reader not only as documents of musical history, but also as a memorial of the time when they were created. The deteriorating quality of the paper, writing materials, and even handwriting, together with the endless instances of striking out and overwriting, yield an oppressive and emotional evocation of the circumstances of the work’s composition, as part of the darkest chapter in German and European history. It is difficult to judge whether this aspect has not affected – on the level of hermeneutics and of reception aesthetics – editorial decisions involved in publishing the work, and also whether the work itself is actually capable of fulfilling the expectations regarding its content that arise from the facts of its creation and transmission.

Even the particular textuality of *Der Kaiser von Atlantis* does not represent the work as a finished “image,”³ in the way we are inclined to interpret works’ legacy as resulting from the individual creative power of just a single composer. In works of musical theater, this notion already comes up against the reciprocal relationships within an authorial collective including the composer, the librettist, and others – especially when, as in this case, the sources themselves reveal discrepancies on the level of content. And individual strata of the manuscript score, which may be typologically assigned to a functional use in a specific performance situation (albeit one that was still at the planning and rehearsal stage), point up these sources’ distinctive editorial demands. While the orchestral material must be regarded as wholly lost or destroyed,⁴ the one surviving part book – that of Death – nonetheless represents a fragment of performance material. It was created before the wrangle over the form of Scene 4 triggered by the deletion of the Emperor/Death duet. The penmanship in this part of the score reflects the hectic pace with which it was written, giving the clear impression that no final and definitive form had

yet been found: what we have must be treated as a working score, with further questions remaining open, since the work was denied either a premiere or a definitive fair copy during its authors’ lifetime.

The facsimile’s contribution here goes beyond that of a monument and a memorial: even after the actual editing work has been done, the need for constant “re-reading by the heterogeneous group” of “people who make music, people who listen, people who reflect musicologically, etc.” in a “collective act of *translation* (*interpretatio*) of the musical text” keeps arising in the practical activity of performance.⁵ On the level of editorial theory, the intrinsic tension between the original sources and the published edition must be borne in mind as an immanent demand to “contest the historically and culturally defined norms of its interpretation by way of new readings,”⁶ a demand that the existing editions of *Der Kaiser von Atlantis* – the first, by Kerry Woodward (1975), and also that by Henning Brauel in collaboration with the present author (1992), culminating provisionally in a study score with commentary (2015) – have needed to address responsibly.⁷

The “Performing Edition” by Kerry Woodward

Three decades after the opera was composed, the British conductor Kerry Woodward – assisted by his wife, Julie Woodward – compiled the first concrete performance materials for the belated premiere, which he conducted in Amsterdam on December 16, 1975, in a production by Rhoda Levine. Between then and 1992, *Der Kaiser von Atlantis* was performed at almost fifty locations in Europe, Israel, the USA, and even several times in Australia, often in the English translation by the poet Aaron Kramer (1921–1997). A first series, lasting until 1981, consisted almost exclusively of performances of the premiere production under Woodward, largely by the Netherlands Opera on tour. Performances in the German-speaking world only began in a second phase, which opened in 1985 after a four-year pause; these included an acclaimed production by George Tabori at the Vienna Chamber Opera in 1987.⁸

Woodward initially compiled the material solely to serve his own intentions for a performance, as he indicates by calling it a “Performing edition by Kerry Woodward.”⁹ While Woodward undoubtedly deserves credit for having enabled a wider public to become familiar with the work, it must also be remarked that he generally only permitted distribution on the condition that he himself would appear as conductor, thereby limiting the piece’s dissemination.¹⁰ He also classified the materials available to him as fragmentary and had this assessment confirmed in an expert opinion, asserting his own copyright over the first completed version of the work, in place of a standard publishing contract.¹¹ From a scholarly perspective it seems rather a curiosity that Woodward after a first series of performances should have sought to justify his idiosyncratic editorial interventions by consulting the musical medium Rosemary Brown (1916–2001), who supplied him with instructions that she had purportedly received in person from Viktor Ullmann during seances.¹²

- 1 Corrections are typically documented through the use of correction numbers in the performance materials, but these provide no indication of the nature or extent of the correction.
- 2 Walther Dürr, “Opernedition und Aufführungspraxis. Konzepte einer ‘offenen Ausgabe,’” in *Opernedition: Bericht über das Symposium zum 60. Geburtstag von Sieghart Döhring*, ed. Helga Lühning and Reinhard Wiesend (Mainz: Are Edition, 2005), pp. 83–98.
- 3 Magdalena Zorn, *Was ihr hört: Werke, was sie durch uns gewesen sein werden* (Munich: edition text+kritik, 2021), p. 8.
- 4 Winfried Radeke concludes from the lack of measure numbers in later sections that the individual parts had only been completed as far as the first dance intermezzo. See Winfried Radeke, “Das Fragmentarische im ‘Kaiser von Atlantis’ – Erfahrungen eines praktisch Aus- und Aufführenden,” in “... es wird der Tod zum Dichter”: *Die Referate des Kolloquiums zur Oper ‘Der Kaiser von Atlantis’ von Viktor Ullmann in Berlin am 4./5. November 1995*, ed. Hans-Günter Klein (Hamburg: von Bockel, 1997), pp. 59–76, here p. 67.
- 5 Zorn, *Was ihr hört* (see note 3), p. 7f.
- 6 *Ibid.*, p. 10.
- 7 For details see the List of Sources, p. 284.
- 8 A list of performances by Woodward and his team between 1975 and 1992 is to be found in the Viktor Ullmann Collection of the Paul Sacher Stiftung (hereafter PSS-VUC).
- 9 Cf. 1975a Vocal Score and 1977 Full Score (List of Sources, p. 284).
- 10 Radeke affirms this as late as 1988 (“Das Fragmentarische” [see note 4], p. 60); cf. also the list of performances (see note 8).
- 11 Confirmation of John Poole, Director of the BBC Singers, March 11, 1975 (PSS-VUC).
- 12 Three meetings are documented in audio recordings (on September 27, and Oktober 29, 1976, as well as July 26, 1977; Julie Woodward, email correspondence with Heidy Zimmermann, April 11, 2025); cf. Kerry Woodward, “Music Without Borders,” *The Beacon* (April–June 2016), pp. 16–21, here pp. 19f.

Approaches to an Interpretation of *Der Kaiser von Atlantis* Motifs, Melodies, Harmony

Ingo Schultz was unfortunately no longer in a position to write a contribution as planned. The present text is based on the author's extensive research on Ullmann and draws on insights from his previous publications, in particular: Ingo Schultz, "Spurensuche: Die verlorenen Werke Viktor Ullmanns aus den 20er Jahren," in *Kontexte: Musica iudaica 1994* (Prague: Nadace Musica iudaica, Ustav hudební vědy Filozofické fakulty University Karlovy, 1995), pp. 68–76; *id.*, "Der Prolog zum 'Kaiser von Atlantis'. Ein Schlüssel zum Verständnis der Theresienstädter Oper von Viktor Ullmann," in *mr-Mitteilungen* 17 (December 1995), pp. 1–19; *id.*, "Literarische Motive in Viktor Ullmanns Opernschaffen: Mit einem Exkurs zur Harmonik im *Kaiser von Atlantis*," in *Kontexte: Musica iudaica 1996* (Prague: Nadace Musica iudaica, Ustav hudební vědy Filozofické fakulty University Karlovy, 1997), pp. 159–73; *id.*, *Viktor Ullmann: Leben und Werk* (Kassel/Stuttgart and Weimar: Bärenreiter/Metzler 2008), pp. 204–21. Selected and edited by Heidy Zimmermann.

What is Viktor Ullmann's *Der Kaiser von Atlantis* actually about? The answer to this question depends on whether the title character is better interpreted in political terms or against the backdrop of an apocalyptic scenario. At first, one has the impression that the composer is deliberately making access difficult for his listeners. In the Prologue, the one-act piece is described as "a kind of opera" – and it is populated by a very odd cast of characters. They include the Loudspeaker, the Drummer, the Harlequin, a Soldier, a Girl, and finally the major characters named in the full title: the Emperor, and Death. Each character is introduced in the Prologue with a leitmotif, and characteristic harmonic spheres are assigned to them.

The introductory trumpet signal, at once taken up by the Loudspeaker (bass), is undoubtedly the most poignant motif in the Prologue – and in the entire opera (→ **EX. 1**). It is a construct of two melodically opposed tritones, offset from one another by a whole tone and scanned in a dotted rhythm, and it denotes the sphere of the Emperor and his two satellites: the Loudspeaker and the Drummer. The Czech composer Josef Suk (1874–1935) makes equally striking use of this melodic motif of the doubled tritone in his *Asrael* symphony.¹ The fact that Ullmann was well aware of this precursor is shown by one of his Theresienstadt concert reviews.² Suk employs the tritone motif unambiguously as a death motif and a musical symbol for Asrael, the angel of death, penetrating the world of humanity from supernatural spheres; but in Ullmann's hands the motif undergoes a profound change in meaning. It is assigned first to the Loudspeaker (Prologue) and then to the Drummer (No. VI; an overview on the scenes and numbers of the opera can be found on p. 8). Both figures, however, are mere executive organs of Emperor Overall. Ullmann thus uses this motif to symbolize beings of the earthly and human sphere, to which even Overall, for all his hybrid attempts to attain a higher "status," irrevocably belongs. The tritone signal remains a death motif; but it now denotes the human-inhuman Emperor and his satellites, representing a quite specific kind of messenger of death, who push humanity into the abyss of war and annihilation.

The falling major seventh, a symbol of tyrannical violence in Ullmann's work since his opera *Der Sturz des Antichrist* (1935), accompanies the Emperor as a leitmotif (→ **EX. 2**). After the Prologue, it first reappears in the Drummer's aria "We, to God's Grace" (No. VI). In addition to the tritone motif, the Drummer receives his own leitmotif in the form of a stylized drumroll (→ **EX. 3**). It is employed as a melodic motif in the Drummer's aria (No. XI). After the fight with the Girl, the Soldier approaches her in a conciliatory manner, with a melody in A major and the words "Drücken nicht die schweren Waffen deine zarten Schultern wund!" [Do the hard weapons not hurt your delicate shoulders!] (→ **EX. 4**), while she distances herself from her martial conduct with a transformation of the trumpet motif (sixth and fifth in place of the two tritones including rhythmic augmentation, → **EX. 5**). Both motifs are taken up again in the trio of the third scene (No. X). The motif of Death is introduced in the Prologue and in the instrumental prelude to the Death's aria (No. V, → **EX. 6**). The falling minor seventh, concealed by the middle note (C4), recurs in the opposite direction in Death's second aria (No. XVI).

EX. 1: No. IA "Prolog," K3 (2015 Full Score p. 1, mm. 1–3)



EX. 2: No. IA "Prolog," K5 (2015 Full Score p. 2, m. 10)



EX. 3: No. IA "Prolog," K5 (2015 Full Score p. 2, mm. 12–13)



EX. 4: No. IA "Prolog," K5 (2015 Full Score p. 2, mm. 16–17)



EX. 5: No. IA "Prolog," K5 (2015 Full Score p. 2, mm. 18–20)



EX. 6: No. IA "Prolog," K5 (2015 Full Score p. 2, mm. 21–22)



¹ Josef Suk, *Asrael*, Symphony for Large Orchestra in C Minor, Op. 27 (published 1906).
² Cf. review No. 1 in Viktor Ullmann, *26 Kritiken über musikalische Veranstaltungen in Theresienstadt*, ed. with a commentary by Ingo Schultz, with a preface by Thomas Mandl (Hamburg: von Bockel, 1993; second edition Neumünster: von Bockel, 2011), p. 53: Ullmann states here that a performance of two songs by Josef Suk gives "no notion of the master of the *Asrael* and his other colossal symphonic paintings."

Quotation and Stylistic Allusion in *Der Kaiser von Atlantis*

Viktor Ullmann's *Der Kaiser von Atlantis* is rich in quotation and allusion. Ullmann's use of well-known melodies like the Lutheran hymn "Ein feste Burg ist unser Gott" or styles like jazz greatly contribute to the work's impact. Examining this practice more closely, it is important to distinguish between different kinds of reference. From a listener's perspective, a recognizable quotation, like the melody of "Deutschland, Deutschland über alles," functions differently than an unrecognizable quotation, like the "Antichrist" motif from Ullmann's then-unpublished and unperformed opera *Der Sturz des Antichrist* (The Fall of the Antichrist, 1935), which in turn functions differently than a stylistic reference to a foxtrot. Thus, this essay examines Ullmann's referential practice in *Der Kaiser von Atlantis* in two parts. First, it considers Ullmann's quotation – and distortion – of specific motifs and melodies, a practice that has been well-covered in previous scholarship. Second, it analyses Ullmann's eclectic use of musical styles, like sentimental jazz or Mahlerian late Romanticism, a practice that is often mentioned, but rarely theorized. In both cases, Ullmann's referential practice serves to enhance the communicative potential of the work, a requirement of the conditions of its composition and intended first performance, and likely an important factor in its post-war status as the quintessential example of musical expression from Theresienstadt.

Quotation

It is difficult to generalize about Ullmann's style or stylistic evolution given the fragmentary transmission of his music, especially the loss of most of his compositions from before the mid-1930s. *Der Kaiser von Atlantis* was not Ullmann's first work to make use of pre-existing melodies or motifs; however, it does seem that, in terms of both frequency and complexity, his use of quotation increased towards the end of his internment. Scholars have devoted much attention to this practice in another of his late-Theresienstadt works, the Seventh Piano Sonata. In one particularly rich example from its final movement, Ullmann contrapuntally interweaves Zionist, Czech, and German melodies with the B-A-C-H motif, inviting a wide range of interpretations as to what this interplay might represent.¹ In contrast, *Der Kaiser von Atlantis* tends to quote pre-existing materials in isolation, but the connection of these musical materials to the opera's text, plot, and characters similarly opens a wide range of potential meanings.

Ullmann scholars have identified numerous quotations and references to existing melodies or themes in *Der Kaiser von Atlantis*. Some of these would have been recognizable to internees, while others are only opened to modern listeners having greater knowledge of Ullmann's previous music and spiritual beliefs. The opera likely also contains any number of "insider" references from life in the camp whose meanings have been lost. Many of Ullmann's musical quotations are closely bound to the content of the libretto, and thus Ullmann was also responding to decisions made by Peter Kien. For example, the Harlequin sings a distorted quotation of the traditional German lullaby "Schlaf, Kindlein, Schlaf" in No. XIV,² but this reference was already suggested by

the libretto, which uses a similarly distorted version of the lullaby's text. Other quotations, however, seem to have come from Ullmann alone. For instance, the "Tage, Tage" motif sung by the Harlequin and Death in their duet (No. III) is the same as the "Kyrie" motif in Dvořák's Requiem in B flat minor, Op. 89.³

Two further examples stand out as particularly representative of Ullmann's quotational practice and the rich range of meanings it opens: the opera's famous use of the Lutheran hymn "Ein feste Burg ist unser Gott" in the final scene of the opera and the two versions of the Drummer's aria introducing the Emperor (No. VI): one quoting Haydn's *Kaiserhymne* and the other the Regent/Antichrist's motif from Ullmann's earlier opera *Der Sturz des Antichrist*.

Ullmann's use of "Ein feste Burg" in the final scene (No. XVIII) typifies both his quotation technique and the rich meanings that his quotations suggest. The quotation appears at the beginning of the scene, just after Death resumes his duties and leads the Emperor away. The remaining characters and the orchestra join together in a homophonic, four-part chorale-like rendition of the melody, but with notable deviations from a traditional chorale setting. On a textual level, the chorale's original words, which identify God as protection against suffering, have been replaced with ones that welcome Death as a release from suffering. On a musical level, Ullmann has altered the meter of the melody from duple to triple, and his harmonization is substantially more chromatic (including augmented triads) than a traditional chorale setting (→ EX. 1, p. 270). Additionally, Ullmann modifies the usual AAB form of a Lutheran chorale. After each A section, he inserts the opening motif of the Prelude (No. I)⁴ and he replaces the B section with an *a cappella* canon – an element that does not fit the usual schema of a chorale, but references a broader set of associations related to chorales and the music of the Reformation and Baroque periods. These striking changes of texture serve to emphasize both the choral and canonic writing.

As attested by the many interpretations of this moment proposed by scholars and critics, Ullmann's prominent quotation of "Ein feste Burg" at the conclusion of the opera opens a wide range of potential meanings. It was, of course, associated with Protestantism, which had many adherents in the camp. Ullmann himself converted to Protestantism in 1925, and his later embrace of Anthroposophy (he officially joined the Society in 1931) was not necessarily incompatible with this, given the movement's Christological elements.⁵ The hymn was also deeply associated with German history and culture, especially as an emblem for Johann Sebastian Bach, and it had been appropriated as such by the Nazis. Indeed, Stephan Kopf notes that "the Nazis often misused the chorale melody [of 'Ein feste Burg'] [...] at the conclusion of assemblies in Theresienstadt."⁶ Ullmann's quotation may thus have been nostalgia for a pre-Nazi past, a reclamation of German culture from Nazism, or both. Listeners may also have been inspired by the historical context of Luther and Bach to draw connections to past conflicts and suffering, like the Peasants' War, the Thirty Years War, and other wars of religion. Meanwhile, Jean-Jacques van Vlasselaer has proposed that Ullmann was referencing other

- 1 See, for example, Ulrike Migdal, "'Jüdische Musik' im KZ Theresienstadt?," in *Musikwelten – Lebenswelten: Jüdische Identitätssuche in der deutschen Musikkultur*, ed. Beatrix Borchard and Heidi Zimmermann (Cologne: Böhlau, 2009), 349–63; Rachel Elizabeth Bergman, "The Musical Language of Viktor Ullmann" (PhD diss., Yale University, 2001), esp. pp. 117–23; Jory Debenham, "Terezin Variations: Codes, Messages, and the Summer of 1944" (PhD diss., Lancaster University, Lancaster, United Kingdom, 2016), esp. pp. 188–93; Jascha Nemtsov, "Die sanfte Revolution: Die Klavier-Sonaten von Viktor Ullmann," in *Viktor Ullmann: Beiträge, Programme, Dokumente, Materialien: Sommerakademie Johann Sebastian Bach Stuttgart 1998* (Kassel: Bärenreiter, 1998), pp. 64–79; Robert Kolben, "Viktor Ullmann und die Anthroposophie," in *Viktor Ullmann. Die Referate des Symposions anlässlich des 50. Todestags 14.–16. Oktober 1994 in Dornach und ergänzende Studien*, ed. Hans-Günter Klein (Hamburg: von Bockel, 1996), pp. 39–54.
- 2 Beginning in m. 48 in the published score (2015 Full Score [see the List of Sources, p. 284]), No. XIV "Schlaflied;" in the Ms. Score p. 69/K77.
- 3 The motif first appears in *Kaiser* in No. III "Duett," m. 1 in Death's part, followed in m. 2 in the Harlequin's. It first appears (with exactly the same pitches!) in Dvořák's Requiem, m. 131, in the alto part. This quotation may be part of a larger associational field. Ullmann famously opens the opera with a motif ("Hello, Hello") taken from Josef Suk's *Asrael* symphony (1905–06), which was composed in memory of Antonín Dvořák and of Suk's wife (who was Dvořák's daughter).
- 4 This motif then returns at the end of the number for the final line of the opera: "Du sollst den großen Namen Tod nicht eitel beschwören."
- 5 Kolben, "Viktor Ullmann und die Anthroposophie" (see note 1), p. 44. On Ullmann's shifting religious affiliations, see Ingo Schultz, *Viktor Ullmann: Leben und Werk* (Kassel/Stuttgart and Weimar: Bärenreiter/Metzler, 2008), pp. 124–27.
- 6 Stephan Kopf, "Möglichkeiten der Inszenierung des 'Kaiser von Atlantis' – Bemerkungen zu szenischen Aspekten von Viktor Ullmanns Oper," in "... es wird der Tod zum Dichter": *Die Referate des Kolloquiums zur Oper 'Der Kaiser von Atlantis' von Viktor Ullmann in Berlin am 4./5. November 1995*, ed. Hans-Günter Klein (Hamburg: von Bockel, 1997), pp. 93–100, here 94.

Staging History, Creating Memory An Overview of the Reception History

In 1944, Viktor Ullmann's *Der Kaiser von Atlantis*, with libretto by Peter Kien, was in rehearsals when the participants were abruptly informed that all preparations for the production would cease. The written historical record holds no specific details about this decision, and testimony from the few surviving participants yields no firm conclusions about the motivations behind the cancellation. Paul Kling, a violin prodigy recruited to play in the ensemble, suggests that the final rehearsals took place in the fall, prior to the deportations to Auschwitz: "At one point the story was there won't be any performance, so no more rehearsal. But it seems to me that [the announcement was] followed very soon by the transport. [...] But if you want the truth, I cannot say, 'yes, I knew why it was stopped.'" Karel Berman, who played the role of Death, remembers a specific scenario in which an SS official arrived at the final dress rehearsal, "and when she heard what we were singing, it must be banned because it went directly against Hitler."¹ Transport ledgers indicate that in October 1944 most of the artists involved in the production were deported to Auschwitz, where many – including Ullmann and Kien – were murdered in the gas chambers. Before leaving Terezín, Ullmann left the score and libretto with the ghetto's librarian, Emil Utitz, and after the war it was entrusted to Ullmann's friend Hans Günter Adler (1910–1988), who himself had survived deportation from Terezín via Auschwitz to Buchenwald. In 1947, Adler relocated to London and kept the score in his home until 1972, when his son (Jeremy) introduced him to a young conductor named Kerry Woodward who agreed to create the first performance edition of the work.²

Woodward's deep investment in the project was motivated by the opera's inherent value as both a "testimonial object" and a postwar *lieu de memoire*.³ One 1965 publication had reported that the work had been destroyed, and therefore its postwar emergence held significant cultural value as a recovered "voice" with the potential to speak about Jewish creativity within Terezín.⁴ Woodward's specific understanding of the work as an act of Jewish spiritual resistance developed in part from a conversation he had with the musician Joža Karas (1926–2008), who was collecting materials for his developing book, *Music in Terezín 1941–45* (1985).⁵ Karas confirmed that Karel Berman (1919–1995), a Holocaust survivor and professional baritone who had played the role of death in the ghetto's suspended production, had characterized the work as an overtly "anti-war" production that envisioned "the end of Hitler," thus imbuing it with specific political intent. For these reasons, Woodward came to believe that the opera could be a powerful vehicle for remembrance and political protest against the horrors of fascism. With Adler's blessing, he commenced work on a usable performance edition.

But the postwar duality of the opera as a piece of both primary and secondary witness – a musical testimony by Ullmann and Kien mediated by contemporary postwar artists responsible for its scenic life – presented a challenge to directors, critics, and audiences alike. Viewers necessarily had to contend with what Freddie Rokem describes as a dual witness perspective that "presented a lived immediacy of the historical event [through] an immersion into that historical reality" while simultaneously encouraging a

"retrospective understanding" of the work's moral content. The result was a "dialectic between the partial understanding of 'events as they unfolded' and a more synoptic retrospective understanding" that ultimately influenced the work's critical reception.⁶ A thing of the past, and yet a staged production for the moment, the overwhelming question it initially posed was less about the role of music during the Holocaust and more about Holocaust criticism itself: How should one visualize the opera and what are the limits of representation when the object is a traumatic artifact? How should one critique a testimonial piece of art in light of the authors' subsequent murder and the historical weight of the Holocaust? How do local historical, political, and artistic cultures influence the restaging and reception of a musical work from the Holocaust era?

The first individuals to face these questions were the creative team and their audiences in Amsterdam, where the *Kaiser* received its world premiere in 1975, directed by Rhoda Levine and conducted by Woodward (→ **DOC. 11**, p. 245).⁷ In many ways, Amsterdam embodied the historical complexities of staging the opera in postwar Europe, where national identities were still deeply intertwined with, if not implicated by, the genocide itself. In the case of Amsterdam, the city had boasted a Jewish population of nearly 79,000 people in 1941, but in 1945 it was estimated that eighty percent of the Dutch-Jewish population had perished in the Holocaust.⁸ Judith Goldstein writes that after the war survivors "came back to a [Dutch] society that was largely indifferent or cruelly hostile to what the Jews had suffered," an uncomfortable situation exacerbated by Dutch tendencies to construct "comforting wartime myths, especially myths about resistance" in order to "restore a viable nation after the trauma of occupation."⁹ As Woodward's wife Julie noted to family and friends, the intent of the production was similar in that it sought to "grow a story of hope, a creation of something optimistic" out of a "depressing condition."¹⁰

But the postwar shadow of the Holocaust inevitably followed the work wherever it traveled. One might have predicted a sold-out run given increasing international interest in Holocaust memorial productions and sites, including Amsterdam's Anne Frank House, which had opened to the public in 1960. In that inaugural year, only 9,000 visitors came to witness the cramped "secret annex," but by 1970, attendance numbers had increased to an impressive 182,000 international visitors. Levine's 1975 staging of the *Kaiser* – intended for Dutch audiences but also destined for international venues including Brussels (1976), Spoleto (1976), San Francisco (1977), Israel (1978), and Nottingham (1979) – similarly sought to reanimate a traumatic space, and her setting of the opera within a claustrophobic and abandoned space simply referred to as "a remembered room" held obvious resonances with the cramped Amsterdam attic apartment where the Frank family had hidden. But newspapers reported that the intimate setting within the Bellevue Center reached only half-capacity on certain dates, perhaps due to the timing of the production during the Christian holiday season (late December to early January) or local discomfort with the subject matter itself.¹¹ Cast members also had to emotionally contend with their relationships to the war, including having family members who had cooperated with the Nazi occupation.¹²

- 1 See Paul Kling, testimony, *Goethe och Ghetto*, documentary by Göran Rosenberg and Peter Berggren (Swedish Television 1995), archival copy in Paul Sacher Stiftung, Viktor Ullmann Collection (hereafter PSS-VUC), and Karel Berman, testimony, *ibid.* Special thanks to Christopher Lemelin of Hobart William Smith College for assistance with the Czech translations.
- 2 The first contact between Woodward and Adler is detailed in Julie Woodward, letter to Sylvia and James Halitsky, November 19, 1972, PSS-VUC.
- 3 See Marianne Hirsch and Leo Spitzer, "Testimonial Objects: Memory, Gender, and Transmission," *Poetics Today* 27, No. 2 (2006), pp. 353–83 and Pierre Nora, "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire," *Representations* 26 (Spring, 1989), pp. 7–24.
- 4 Sylvia Halitsky, letter to Julie Woodward, September 23, 1973, PSS-VUC. The letter included a clipping of Karel Berman, "Memories," in *Terezín* (Prague: Council of Jewish Communities in the Czech Lands, 1965), p. 237, in which Berman describes the score as having been destroyed.
- 5 Julie Woodward, letter to Sylvia Halitsky, September 30, 1973, PSS-VUC. Kerry Woodward was later introduced to Berman by Karas.
- 6 Freddie Rokem, "Discursive Practices and Narrative Models: History, Poetry, Philosophy," in *History, Memory, Performance*, ed. David Dean, Yana Meerzon, and Kathryn Prince (London: Palgrave Macmillan, 2015), pp. 19–35, esp. p. 22.
- 7 The premiere had originally been scheduled for the Annenberg Theater in Philadelphia, but the production was canceled due to a musicians' strike at the Philadelphia Musical Academy. See Julie Woodward, letter to Sylvia Halitsky, March 26, 1975, PSS-VUC.
- 8 "The Netherlands," in *The Holocaust Encyclopedia*, United States Holocaust Memorial Museum Website, <https://encyclopedia.ushmm.org>.
- 9 Judith Goldstein, "Anne Frank: The Redemptive Myth," in *Anne Frank's The Diary of Anne Frank*, ed. Harold Bloom (New York: Infobase, 2010), pp. 75–82, esp. pp. 81, 80.
- 10 Julie Woodward, letter to Sylvia Halitsky, October 29, 1975, PSS-VUC.
- 11 David Stevens, "Opera from a Concentration Camp Makes Debut," *International Herald Tribune* (December 23, 1975). Julie Woodward kept an extensive scrapbook of international press clippings related to the early performances of the opera. The scrapbook is held at the Paul Sacher Stiftung and was the source for the references in this essay.
- 12 Julie Woodward, letter to Sylvia Halitsky, October 29, 1975, PSS-VUC. The letter incorrectly states that the Nazi informer had been cast in the production, but later correspondence clarifies that it was the father of a cast member. Julie Woodward, email correspondence with the author, April 16, 2025.