

Der ~~unvollständige~~
~~unvollständige~~ Kaiser
von Atlantis

~~unvollständige~~ ~~unvollständige~~
~~unvollständige~~ ~~unvollständige~~

Musiktheater

~~unvollständige~~ von Viktor
Ullmann ~~unvollständige~~

~~unvollständige~~

~~unvollständige~~ Staatstheater
Mainz



DER KAISER VON ATLANTIS
ODER DIE TOD-VERWEIGERUNG
Spiel in einem Akt von Peter Kien
Musik von Viktor Ullmann op. 49
(1943–44, 1975)

In deutscher Sprache mit Übertiteln

Musikalische Leitung ... Paul-Johannes Kirschner
Inszenierung ... Ana Cuéllar Velasco
Bühne ... Hella Prokoph
Kostüme ... Elionor Sintes
Video ... Judith Selenko
Licht ... Karin Gebert
Dramaturgie ... Elena García Fernandez

Kaiser Overall ... Brett Carter
Der Tod ... Derrick Ballard
Harlekin ... Collin André Schöning
Der Lautsprecher ... Daniel Semsichko
Der Trommler ... Karina Repova
Ein Soldat ... Yoonki Baek
Bubikopf, ein Mädchen ... Jeeho Anja Park

Philharmonisches Staatsorchester Mainz

Aufführungsmaterial
Schott Music GmbH & Co. KG

Aufführungsdauer
ca. 1 Stunde, keine Pause

Premiere am 22. Februar 2026
Kleines Haus

Regieassistent und Abendspielleitung ... Romika Eisold
Studienleitung ... Fiona Macleod
Nachdirigat ... Andri Joël Harison
Korrepitition ... Jake Walsh, Christian Maggio
Ausstattungsassistent ... José Miguel Hernández Labrot
Inspizienz ... Wolfram Tetzner
Soufflage ... Giulia Mandruzzato
Dramaturgiehospitant und Übertiteleinrichtung ... Theresa Bolte
Übertitelinspizienz ... Robert Martin, Patrick Stelmach
Theatervermittlung ... Rebekka Gebert, Sarah Ehnert

Technischer Leiter ... Dominik Maria Scheiermann
Werkstättenleiter ... Niels Sonnemann
Produktionsleitung und Konstruktion ... Anne Bugner
Mitarbeiter der Technischen Leitung ... David Amend, Bertil Brakemeier
Einrichtung Bühne ... Jürgen Zott
Leitung der Bühnentechnik ... Justus Matla, Christian Quilitz
Licht-Operator ... Michael Klein
Leiter der Beleuchtung ... Ulrich Schneider
Video ... Gerald Haffke, Frithjof Ole Heinrich
Tontechnik ... Lana Barth, Tom Schmidtke, Arne Stevens
Leiter der Ton- und Videotechnik ... Andreas Stiller
Requisite ... Agnieszka Lewandowska, Lioba Schätz, Alexandra Stock
Leiter der Requisite ... Fred Haderk
Leiterin der Dekorationswerkstatt ... Isabella Krupp
Leiter der Schreinerei ... Ingo-Rainer Seefeldt
Leiter der Schlosserei ... Erich Bohr
Leiterin des Malsaals ... Bettina von Keitz

Kostümdirektorin ... Ute Noack
Stellv. Kostümdirektorin ... Antonia Hilchenbach
Damengewandmeisterinnen ... Britta Hachenberger, Mareike Nothdurft
Herren- und Damengewandmeister ... Thomas Kremer, Falk Neubert
Modistin ... Petra Kohl
Fundusverwaltung ... Ingrid Lupescu, Cora Volz
Koordination Garderobenwesen ... Irina A. Kraft, Julia Seiler
Chefmaskenbildner ... Guido Paefgen
Stellv. Chefmaskenbildner ... Thomas Hilckmann
*Maskenbildner*innen* ... Thomas Hilckmann, Hannah Kaiser, Lara Köhler



INHALT

Prolog

Der Lautsprecher kündigt den *Kaiser von Atlantis* als „eine Art Oper“ an und stellt die Figuren vor: Kaiser Overall, der sich in seinem Palast eingeschlossen hat, um besser regieren zu können, der Trommler und der Lautsprecher, ein Soldat und ein Mädchen, der Tod und Harlekin.

1. Bild

Harlekin langweilt sich. Er sinniert über längst vergangene Freuden und die triste Gegenwart, in der die Menschen nicht mehr lachen können. Der Tod fühlt sich alt und von den modernen technischen Mitteln der Kriegsführung abgehängt. Wehmütig denkt er an frühere Kriege, in denen sich die Soldaten mit prächtigen Uniformen für ihn geschmückt hatten.

Der Trommler bringt eine Botschaft des Kaisers: Ab sofort solle ein allumfassender „Krieg aller gegen alle“ herrschen. Der Tod fühlt sich verhöhnt und quittiert den Dienst.

2. Bild

Im Palast erhält der Kaiser Informationen über den Kriegsverlauf. Er erfährt, dass die im Kampf verwundeten Soldaten und gehenkten Attentäter plötzlich nicht mehr sterben können. Die Nachricht beunruhigt ihn zunächst, doch schnell weiß er sie für seine Zwecke umzudeuten. Er verkündet, dass er es

gewesen sei, der den Menschen das ewige Leben geschenkt habe, damit sie noch besser kämpfen könnten.

3. Bild

Auf dem Schlachtfeld begegnen sich ein Soldat und Bubikopf, ein Mädchen. Doch statt einander zu töten verlieben sie sich und beschließen, zusammen fortzugehen. Vergeblich versucht der Trommler, sie wieder zum Kampf anzutreiben.

4. Bild

Der Kaiser bekommt Meldung, dass eine Revolte gegen ihn ausgebrochen ist. Die Aufständischen übernehmen den Lautsprecher und rufen über ihn zum Widerstand gegen den Kaiser auf. Harlekin lullt den Trommler mit einem Schlaflied ein.

Angesichts seines drohenden Machtverlusts ist Overall dem Wahnsinn nahe. Der Tod tritt ihm entgegen und ringt ihm eine Entscheidung ab: Er würde seinen Dienst wieder aufnehmen, wenn der Kaiser bereit wäre, als erster zu sterben. Overall willigt ein – nicht ohne darauf hinzuweisen, dass in Zukunft weitere Kriege folgen könnten. Die verbleibenden Figuren preisen den Tod als Erlöser von allem Leid.

- VIKTOR ULLMANN (1898-1944)
- wird als Sohn jüdischer Eltern, die zum katholischen Glauben konvertiert sind, in Teschen (heute Cieszyn/Český Těšín) geboren; sein Vater führt als hochrangiger Offizier ein militärisches Wanderleben, die Mutter lässt sich mit Viktor in Wien nieder, wo er mit dem dortigen Musikleben Bekanntschaft macht und für die Kompositionen Arnold Schönbergs und Alexander Zemlinskys entbrennt
 - Im 1. Weltkrieg kämpft er in der verlustreichen 12. Isonzoschlacht und lernt als Leiter der Militärkapelle, für eine Formation bunt zusammengewürfelter Instrumente Arrangements zu schreiben
 - Nach dem Krieg studiert er auf Wunsch des Vaters Jura und besucht parallel Schönbergs Seminar für Komposition; er tritt aus der katholischen Kirche aus
 - Ab 1920 folgen Anstellungen als Kapellmeister und Chordirektor am Neuen deutschen Theater Prag (unter Leitung Zemlinskys), Opernchef in Auszig (heute Ústí nad Labem) sowie Kapellmeister und Komponist am Schauspielhaus Zürich
 - Produktive Kompositionsphase und erste größere Erfolge als Komponist: Begleitmusik zu Klabunts *Der Kreidekreis* in Prag, *Schönberg-Variationen* in Genf
- 1931 bis 1933: Hinwendung zur Anthroposophie und Übernahme einer Buchhandlung in Stuttgart
 - Rückkehr nach Prag und beschwerlicher Aufbau einer Existenz als freischaffender Komponist, Pädagoge und Musikredakteur; Orchesterfassung der *Schönberg-Variationen* wird preisgekrönt und im Rundfunk gesendet, Komposition der Oper *Der Sturz des Antichrist*
 - Angesichts der Nürnberger Gesetze, Novemberpogrome und der Errichtung des Protektorats Böhmen und Mähren schickt Ullmann zwei seiner vier Kinder nach England, seine Emigrationspläne für den Rest der Familie scheitern
 - Am 8. September 1942 wird Ullmann nach Theresienstadt deportiert, wo er als Pianist, Dirigent, Organisator, Pädagoge und Musikkritiker tätig ist und etwa 25 Werke komponiert, darunter ein Streichquartett, drei Klaviersonaten, zahlreiche Lieder und Chöre sowie den *Kaiser von Atlantis*
 - Mit dem sogenannten „Künstlertransport“ wird Ullmann zusammen mit Peter Kien, Hans Krása, Pavel Haas, Gideon Klein, Rafael Schächter, Walter Windholz u. a. nach Auschwitz-Birkenau gebracht. Dort wird er am 18. Oktober 1944 in der Gaskammer ermordet

- PETER KIEN (1919-1944)
- wächst in einer jüdischen Familie im nordböhmischen Varnsdorf auf; im Zuge der Weltwirtschaftskrise verliert der in der Textilbranche tätige Vater einen Großteil des Vermögens und die Familie siedelt nach Brünn (Brno) über
 - Bereits als Jugendlicher zeigt Peter Kien ein außergewöhnliches Talent für das Schreiben und Zeichnen
 - 1936 nimmt er ein Studium an der Akademie der Künste in Prag auf, kann es jedoch ab 1939 aufgrund der nationalsozialistischen Besatzung, die alle jüdischen Studierenden von der Akademie verweist, nicht fortsetzen; stattdessen bildet er sich an einer privaten Grafik-Schule weiter und gibt jüdischen Kindern Zeichenunterricht
 - Kiens künstlerisches Schaffen ist äußerst vielseitig: Er schreibt Gedichte, Erzählungen, dramatische Texte und Filmdrehbücher, zeichnet und malt Ölgemälde
 - 1940 versucht er vergeblich mit seiner Frau Ilse Stránský Ausreisepapiere für die USA, Türkei oder Palästina zu erhalten
 - Im Dezember 1941 wird das Ehepaar nach Theresienstadt deportiert, wo Kien im technischen Zeichenbüro arbeitet und sich in die ebenfalls dort inhaftierte Helga Wolfenstein verliebt; daneben verfasst der 22-Jährige weitere Gedichte, Erzählungen und das Libretto zum *Kaiser von Atlantis*, zeichnet und malt Landschaftsbilder sowie Portraits; heimlich entstehen auch Skizzen des Lageralltags, die Zeugnis geben von den unmenschlichen Bedingungen in Theresienstadt
 - Am 16. Oktober 1944 wird Kien in den „Künstlertransport“ eingereiht und nach Auschwitz-Birkenau deportiert, wo er vermutlich bald nach der Ankunft an einer Infektion stirbt



DIE ENTSTEHUNG DES *KAISER VON ATLANTIS* IN THERESIENSTADT

Das Konzentrationslager Theresienstadt wurde im November 1941 von den Nationalsozialisten als ein „Vorzeigelager“ eingerichtet, in das insbesondere Kriegsveteranen, alte Menschen und Berühmtheiten deportiert wurden. Nach außen hin sollte Theresienstadt den Anschein einer ghettoisierten Siedlung für jüdische Menschen erwecken, während für die Weltöffentlichkeit unsichtbar ständig Abtransporte nach Auschwitz (und damit in den Tod) stattfanden. Die SS sah für das Lager eine jüdische Selbstverwaltung vor, die das gesamte Lagerleben zu organisieren hatte. Teil dieser Selbstverwaltung war die „Freizeitgestaltung“, eine Abteilung, die sich um kulturelle Belange kümmerte und mit der Zeit an Wichtigkeit gewann.

Auch wenn das Musizieren in Theresienstadt zu Anfangszeiten noch streng untersagt war, fanden heimliche musikalische Darbietungen in kleinem Kreise statt. Ab Herbst 1942 waren schließlich öffentliche Musikveranstaltungen in dem Konzentrationslager erlaubt, die allerdings einer Zensur der „Freizeitgestaltung“ unterlagen. Die Nazis erkannten die Möglichkeit, das aufkommende kulturelle Leben in Theresienstadt für ihre Propaganda nutzen zu können, und ließen der Selbstverwaltung relativ freie Hand. Bei Besuchen von ausländischen Vertreter*innen, wie

beispielsweise Delegationen des Deutschen Roten Kreuzes, wurden Sondervorstellungen der Konzerte und Theaterproduktionen genutzt, um die Grausamkeit des Lageralltags vor dem angereizten Publikum zu verschleiern.

Viktor Ullmann, der sich zu diesem Zeitpunkt bereits einen Namen als Komponist gemacht hatte, wurde bei seinem Eintreffen im Lager am 8. September 1942 von der Selbstverwaltung vom geltenden Arbeitsdienst befreit. So konnte er trotz der alltäglichen Schikanen, der Furcht vor einer erneuten Deportation und dem Mangel an Instrumenten und Notenpapier weiter komponieren. Es ist nicht belegt, wann genau Ullmann mit der Arbeit am *Kaiser von Atlantis* begann und wie er mit dem Librettisten Peter Kien in Kontakt kam, der durch seine Beschäftigung im technischen Büro der Selbstverwaltung ebenfalls eine privilegierte Stellung im Lager innehatte. Durch den Zugang zu Papier und Zeichenmaterial konnte der vielseitig begabte Kien satirische Karikaturen über den Lageralltag anfertigen und seine Mitgefangenen porträtieren. Es ist ebenfalls nicht exakt zu datieren, wann er das Libretto zum *Kaiser von Atlantis* schrieb. Der Text enthält Bezüge zu anderen Werken des Künstlers, in denen unter anderem der Tod schon eine wichtige Rolle spielt.

Von Juli bis November 1943 schrieb Viktor Ullmann eine erste musikalische Fassung des *Kaiser von Atlantis*, es folgten Überarbeitungen

und Ergänzungen bis Februar des folgenden Jahres. Ab März 1944 wurde das Stück von der „Freizeitgestaltung“ zur Aufführung gedacht, es fanden Proben statt, Entwürfe für das Bühnenbild aus dieser Zeit sind überliefert. Als Dirigent wurde Rafael Schächter eingesetzt, Karel Berman sang den Tod, Peter Kling spielte Geige in dem eigens für das Stück zusammengesetzten Ensemble. Außer Kling und Berman überlebte keiner der Beteiligten ihre Zeit in Nazi-Gefangenschaft.

Warum es in Theresienstadt trotz Probenphase nie zu einer Aufführung des *Kaiser von Atlantis* kam, ist aus heutiger Sicht nicht mehr nachzuvollziehen. Mögliche Gründe könnten Unstimmigkeiten innerhalb des künstlerischen Teams

oder eine wachsende Unzufriedenheit aufgrund von immer tiefgreifenderer (Selbst-)Zensur gewesen sein. Laut Berichten von Überlebenden hatten sich die am Stück Beteiligten in zwei Gruppen gespalten; die einen forderten klare NS-Bezüge im *Kaiser von Atlantis*, um die Schreckensherrschaft der Nazis anzuprangern, die anderen wollten solche Bezüge aus Angst vor Repression lieber stärker verschlüsseln. Zwischen Dezember 1943 und Juni 1944 befahlen die Nazis außerdem die „Stadtverschönerung“ des Konzentrationslagers, in deren Zuge sie das Lager äußerlich aufhübschten – eine weitere Bestrebung, die Schrecken von Theresienstadt unsichtbar zu machen. Hierfür wurde auch ein Propagandafilm gedreht, in dessen



Entstehung mehrere Personen aus der „Freizeitgestaltung“ zwangsweise mit eingebunden waren. Es ist denkbar, dass die am *Kaiser von Atlantis* Beteiligten hierfür eingesetzt wurden, was den Probenabbruch ebenfalls erklären könnte. Schlussendlich wurde das Team zusätzlich durch die vermehrten Osttransporte unter Druck gesetzt, ab September 1944 führten die Nazis zahlreiche Deportationen in Vernichtungslager durch und nahmen keine Rücksicht mehr auf vorher erteilte „Privilegien“. Als Ullmann und Kien fürchten mussten, als nächste deportiert zu werden, trafen sie Vorkehrungen, um ihr Werk zu bewahren. Kien übergab einige Dokumente der Mitinhaftierten Helga Wolfenstein, bevor er seiner Ehefrau und deren Eltern auf einen der todbringenden Transporte folgte. Ullmann übergab seine in Theresienstadt komponierten Stücke dem KZ-Bibliothekar Emil Utitz. Er wurde kurz nach seiner Deportation ins Vernichtungslager Auschwitz-Birkenau in der Gaskammer ermordet, Kien verstarb selben Orts vermutlich an einer Infektion.

Emil Utitz, dem Ullmann seine Kompositionen anvertraut hatte, reichte diese nach Ende des Krieges an H. G. Adler weiter. Adler bewahrte Ullmanns Werk und versuchte fortan, Interessent*innen für dessen Musik zu finden. Diese Bemühungen fielen erst in den 1970er Jahren auf fruchtbaren Boden. Julie und Kerry Woodward erstellten auf Grundlage der überlieferten Partitur

erstes aufführungspraktisches Notenmaterial, sodass im Dezember 1975 die Uraufführung des Musiktheaters in Amsterdam stattfinden konnte, bei der Kerry Woodward dirigierte und Rhoda Levine Regie führte.

Die ersten Inszenierungen des *Kaiser von Atlantis*, darunter die von Levine, stellten einen Bezug zwischen dem Inhalt des Musiktheaters und seinem Entstehungskontext her und versuchten, die Gräueltaten des Nationalsozialismus mit auf die Bühne zu bringen. Auch wenn die Kritiken in den ersten Jahren gemischt blieben (das Stück wurde entweder auf den NS-Kontext reduziert oder als minderes künstlerisches Werk abgetan), stieß es dennoch auf reges Interesse und wurde von unterschiedlichen Häusern auf die Bühne gebracht. Die bundesdeutsche Premiere fand in Stuttgart im Jahr 1985 statt, in der DDR kam das Stück Ende der 80er zur Aufführung. Am Staatstheater Mainz war *Der Kaiser von Atlantis* erstmals in der Spielzeit 1993/94 zu erleben. Diese Produktion gastierte im Oktober 1994 am Goetheanum in Dornach und stellte so die Schweizer Erstaufführung dar. In Theresienstadt erfolgte 1995 eine Aufführung in Gedenken an die ehemaligen Häftlinge des KZ. Seit einiger Zeit legen Neuinszenierungen des *Kaiser von Atlantis* weniger ihren Schwerpunkt auf dessen Entstehung, sondern suchen die allgemeingültigen Anteile in dem Musiktheater.

DIE KOMPOSITORISCHE STIMME ERHEBEN

In den 1920er Jahren war Viktor Ullmann ganz nah am Puls der musikalischen Avantgarde. Er besuchte das Kompositionsseminar Schönbergs, lernte Alban Berg kennen, wirkte als Kapellmeister unter Alexander Zemlinsky und beschäftigte sich unter anderem mit den Werken Ernst Kreneks und Kurt Weills. All die unterschiedlichen Einflüsse sowie der diese Zeit prägende Stilpluralismus haben sich auch in seinem 1943-44 entstandenen Musiktheater *Der Kaiser von Atlantis* niedergeschlagen. Die Partitur steckt voller Zitate und Stilanklänge, die im Zusammenspiel mit Peter Kiens Libretto ein breites Bedeutungsspektrum entfalten. Es ist davon auszugehen, dass jede noch so versteckte Andeutung vom politisch äußerst sensibilisierten (Lager-)Publikum unmittelbar verstanden wurde.

Bereits im Prolog wird mit den Mitteln des epischen Theaters an die Lehrstück-Tradition von Bertolt Brecht und Kurt Weill angeknüpft: Der Lautsprecher wendet sich ans Publikum und stellt die handelnden Figuren vor. So kann das folgende „Spiel in einem Akt“ als Lehrstück über die Hybris der Macht und über Widerstand in einem totalitären System verstanden werden.

Als Handlanger des Kaisers, erscheint der Trommler zunächst bei Tod und Harlekin. Bevor er die Botschaft Overalls vom „Krieg

aller gegen alle“ verkündet, stellt er diesen zunächst mit zahlreichen, teils absurden Titeln vor. Ullmann unterlegt diese Passage mit einer bekannten Melodie, bei der es sich im Ursprung um die Kaiserhymne von Joseph Haydn handelt, die in der Österreichisch-Ungarischen Monarchie gebräuchlich war. Seit dem Ersten Weltkrieg war diese Melodie jedoch besser als Deutschlandlied bekannt, das von den Nationalsozialisten wiederum auf seine erste Strophe „Deutschland, Deutschland über alles“ reduziert wurde. Ullmann setzt die Melodie in phrygischem Modus, wodurch sich die glorifizierende Hymne in einen archaisch-abgründigen Gesang verwandelt – in dem das damalige Publikum unschwer einen kritischen Kommentar auf den Machthaber Hitler erkannt haben dürfte.

Ein weiteres Zitat auf textlicher wie auch musikalischer Ebene erklingt im vierten Bild, wenn Harlekin ein Schlaflied anstimmt. Schon im Librettotext karikiert Peter Kien das bekannte „Schlaf, Kindlein, schlaf“, worauf Ullmann kompositorisch reagiert und die sanft einsetzende Melodie durch chromatische Wendungen verzerrt und in grotesk wirkenden Intervallsprüngen gipfeln lässt. Aus dem zarten Schlaflied wird so eine bitter-düstere Vision von ewig wiederkehrendem Leid und Krieg.

Dieser fatale Zustand wird erst durchbrochen als der Kaiser schließlich zu sterben einwilligt. Ullmann beschließt sein Werk mit einem

Choral, der das Kirchenlied „Eine feste Burg ist unser Gott“ aufgreift, dabei aber auf der Ebene des Textes den Tod als Erlöser preist. Harmonisch ist Ullmanns Choralversion stärker als üblich von Chromatik durchzogen, wodurch Trübungen und Dissonanzen entstehen. Es ist bekannt, dass das Kirchenlied von den Nationalsozialisten vereinahmt wurde, indem es etwa am Ende von Versammlungen in Theresienstadt gesungen wurde. Vor diesem Hintergrund könnte Ullmanns Bearbeitung des Chorals auf den Missbrauch der deutschen Kultur durch die Nazis verweisen oder auch als ein Versuch der Rückeroberung ebendieser Kultur von den Nazis interpretiert werden.

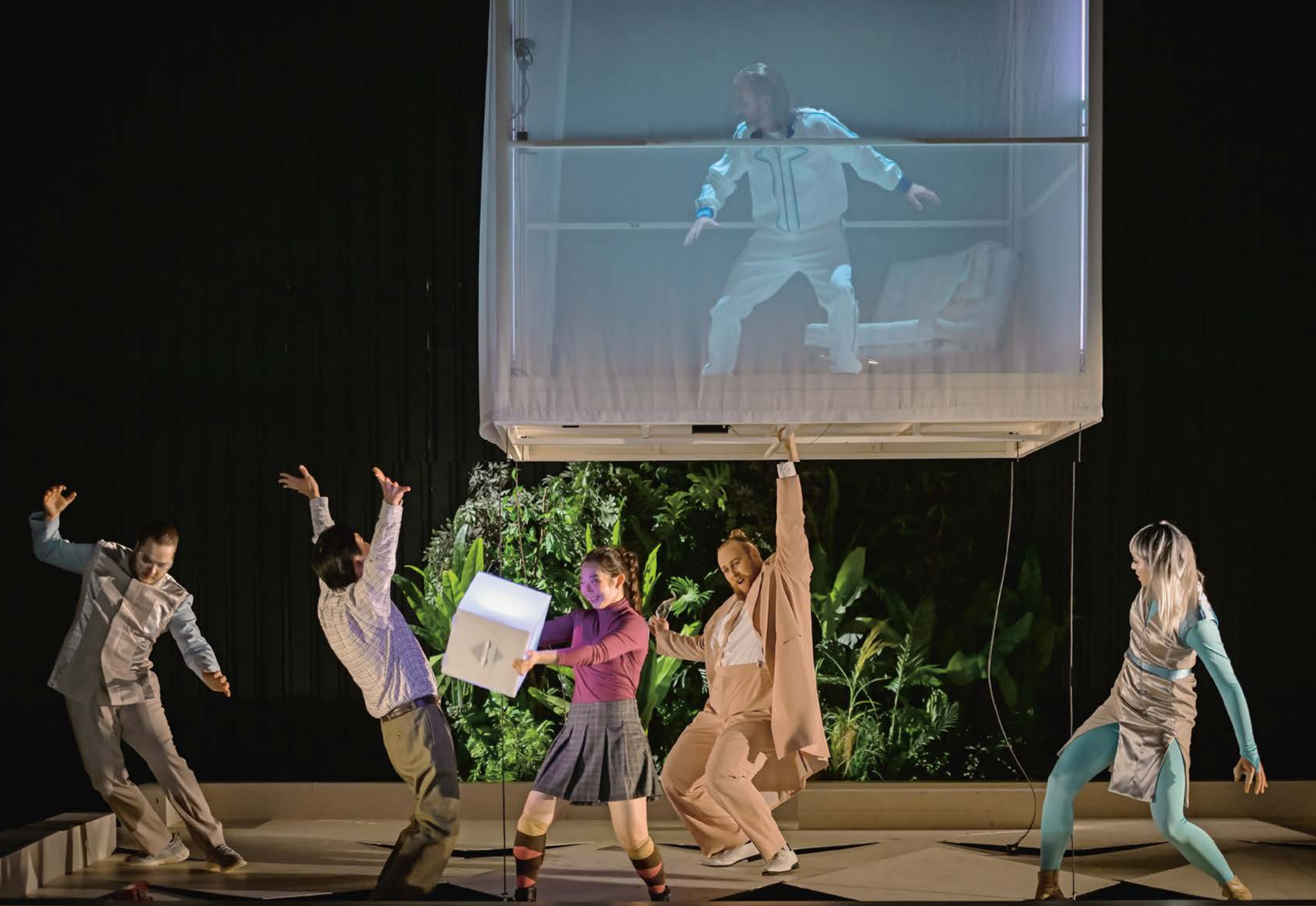
Begleitet werden die Gesangsstimmen von einer Motivik im Orchester, die auf das spielerische Harlekin-Motiv aus dem ersten Bild zurückgeht. Dieser musikalische Gedanke war Ullmann offenbar so wichtig, dass er am Ende von der Chormelodie abweicht und jenes Harlekin-Thema nun auch in den Gesangstimmen erklingen lässt – und somit den Bogen zum Anfang schlägt. Denn wenn der Tod wiederkehrt, so kehrt auch das Leben (Harlekin) zurück.

Es ist schwierig, generelle Aussagen über Ullmanns kompositorischen Stil zu treffen, denn seine Musik ist nur bruchstückhaft überliefert und Vieles ist verloren gegangen. Seine musikalische Sprache im *Kaiser von Atlantis* ist vielgestaltig. Schon im Prolog färben jazzartige

Harmonien den Kontrapunkt, verstärkt durch die Klangfarben von Saxofon, Klarinette und Banjo. Auch Tempobezeichnungen wie „quasi Slow-Fox“ oder „quasi Blues“ lassen Einflüsse aus dem Jazz erkennen. Für das Publikum der damaligen Zeit stand Jazz für Modernität. Die Nationalsozialisten hingegen verabscheuten den Jazz (zumindest nach außen hin), was dem *Kaiser* unter den Häftlingen auch eine gewisse Aura des Widerstands verliehen haben dürfte.

Neben barocken Kompositionstechniken sind auch Anleihen aus der Musik des 19. Jahrhunderts in Ullmanns Partitur auszumachen. So erinnert die Begegnung von Soldat und Bubikopf an die romantische Oper, während der Bombast der ersten Kaiser-Arie an Wagners Wotan gemahnt (wodurch sich Parallelen zwischen der Hybris des Kaisers und der des Göttervaters ergeben). Das Lied des Harlekin und die Abschiedsarie des Kaisers wiederum erinnern an Mahlers *Lied von der Erde* oder Brahms' *Vier ernste Gesänge* – beides ebenfalls Werke, die sich mit der Unvermeidlichkeit des Todes auseinandersetzen.

Durch die Vielzahl an Zitaten und Stilen verankert sich Ullmann fest in der europäischen Musikgeschichte und erhebt mutig seine kompositorische Stimme gegen ein Regime, das danach trachtete, Menschen wie ihn zum Schweigen zu bringen und auszulöschen. Es ist nun an uns, Ullmanns Intentionen weiterzuführen.



DIE FIGUR DES TODES

Der Librettist Peter Kien hat bereits in jungen Jahren Erfolg mit seinem künstlerischen Schaffen. Vor seiner Deportation nach Theresienstadt ist er als Künstler aktiv, gibt Zeichenunterricht und veröffentlicht Gedichte im Prager Tagblatt. Schon in einem seiner frühen Gedichte beschäftigt sich Kien inhaltlich mit dem Tod, der dem damals 16-Jährigen als nasenloses Grauen erscheint. In den späteren Werken aus Theresienstadt wird der Tod schließlich zu einem wiederkehrenden Motiv. Im Textzyklus *Die Peststadt* (1943) tritt der Schwarze Tod als ein allseits lauernes Übel auf, vor dem es kein Entrinnen gibt. Im Einakter

Der böse Traum (1943) gibt es die Figur des Dr. Benda, die darüber klagt, getötet worden zu sein, wie man sonst Unkraut jätet. Dr. Benda will den verantwortlichen „Gärtner“ zur Verantwortung ziehen. Diese semantische Verbindung zwischen dem Tod und der Tätigkeit des Gärtners findet sich auch im *Kaiser von Atlantis* wieder und wird dort positiv besetzt.

Für Peter Kien ist der Tod die wichtigste Figur im *Kaiser von Atlantis*, was sich daran erkennen lässt, dass er das Stück ursprünglich *Der Tod dankt ab* genannt hat – ein Titel, den der Komponist Viktor Ullmann im Zuge seiner Vertonung abgewandelt hat. Die Figur des Todes wird zu Beginn des Musiktheaters als alt und schwach charakterisiert, er wird



als „abgedankter Soldat“ vorgestellt. Laut Libretto trägt er eine k. u. k. Uniform, also die Militäruniform der bis 1918 existierenden österreichisch-ungarischen Monarchie, die zum Entstehungszeitpunkt des Stücks bereits Vergangenheit ist. In seiner ersten Arie besingt der Tod seinen früheren Ruhm und muss zugleich gestehen, dass er dem technischen Fortschritt im Töten nicht mehr folgen kann. „Was bleibt mir übrig, als hinter den neuen Todesengeln zu hinken“, fasst er seine Situation zusammen. So deutet er an, dass es noch andere todbringende Kräfte gibt, die zum Sterben von Menschen führen. Gemeint sind der tyrannische Kaiser, der durch den von ihm proklamierten „Krieg aller gegen alle“ die Menschheit ausrotten möchte, und seine Helferfiguren, die zum Töten antreiben.

Das Kräfteverhältnis zwischen Tod und Kaiser verschiebt sich, als der Tod sich weigert, weitere Menschen sterben zu lassen und so auch zum Tode Verurteilte, Verletzte und Kranke am Leben bleiben. Das Motiv der Verweigerung kannte Kien vermutlich aus dem tschechischen Drama *Die weiße Krankheit* von Karel Čapek, in welchem ein Arzt sich weigert, das Heilmittel für eine herrschende Pandemie herauszugeben, wenn die Regierung nicht verspricht, nie wieder Krieg zu führen. Während in *Die weiße Krankheit* das leiderfüllte Sterben der Menschen als Druckmittel genutzt wird, ist es in *Der Kaiser von Atlantis* das schmerzvolle Am-Leben-bleiben-müssen.

In dieser Situation tritt der Tod als eine Erlöserfigur auf, die die Menschen von Schmerz befreit und nicht als derjenige, der das Leid bringt. In seiner zweiten Arie besingt er sich selbst: „Ich bin der Tod, der Gärtner Tod, und mähe reifes Korn des Leidens auf den Fluren.“

Der Schlusschor des Stücks ist ebenfalls dem Tod gewidmet und betont, dass sich niemand über ihn erheben solle: „Du sollst den großen Namen Tod nicht eitel beschwören!“ So geht der Tod als eine mächtige und positive Figur von der Bühne, dem die Menschen Respekt entgegenbringen.

Auch auf musikalischer Ebene nimmt der Tod eine wichtige Position innerhalb des *Kaiser von Atlantis* ein. Viktor Ullmann hat die im Stück vorkommenden Zwischenspiele „Totentanz“ und „Die lebenden Toten“ genannt und greift durch unterschiedliche, in seiner Komposition vorkommenden Tanzrhythmen die mittelalterliche Tradition der Totentänze auf. In diesen Totentänzen sollten die Menschen an ihre eigene Sterblichkeit erinnert werden, wiederkehrende Figuren waren (ähnlich zu denen aus dem *Kaiser von Atlantis*) der Kaiser, der Ritter, das Mädchen und der Narr. In Kiens und Ullmanns Musiktheater werden die Figuren im Gegensatz zu den mittelalterlichen Totentänzen allerdings nicht an ihre Vergänglichkeit erinnert, sondern vielmehr daran, was ihr leiderfülltes Leben ohne den Tod bedeuten würde.



Jeder entscheidende Medienwechsel bringt ein neues Regime hervor. *Medium ist Herrschaft*. Angesichts elektronischer Revolution sah sich Carl Schmitt gezwungen, seinen berühmten Satz der Souveränität neu zu definieren: „Nach dem Ersten Weltkrieg habe ich gesagt: ‚Souverän ist, wer über den Ausnahmezustand entscheidet.‘ Nach dem Zweiten Weltkrieg, angesichts meines Todes, sage ich jetzt: ‚Souverän ist, wer über die Wellen des Raumes verfügt.‘“ Digitale Medien bringen die Herrschaft der Information hervor. Die Wellen, die elektronischen Massenmedien verlieren an Bedeutung. Entscheidend für Machtgewinn ist nun der Besitz von Informationen. Nicht massenmediale Propaganda, sondern Informationen sichern die Herrschaft. Angesichts der digitalen Revolution würde Schmitt seinen Satz der Souveränität erneut umschreiben wollen: *Souverän ist, wer über die Informationen im Netz verfügt.*

EIN KAISER IM 21. JAHRHUNDERT
Regisseurin Ana Cuéllar Velasco
im Gespräch mit Dramaturgin Elena
García Fernandez

Elena Garcia Fernandez: Was interessiert dich als Regisseurin am Kaiser von Atlantis?

Ana Cuéllar Velasco: Wenn wir an die Entstehungsgeschichte der Oper in Theresienstadt denken, dann ist es ein Werk, das aus einer Situation größter Not heraus entstanden ist. Viktor Ullmann und Peter Kien wollten mit Hilfe ihrer Kunst über sich und ihre Zeit zu sprechen. Sie haben sich die Frage gestellt: Wie sieht unsere Realität aus und welche Lösung können wir finden – auch wenn sie gerade nur in unseren Köpfen denkbar ist? Mit diesem Ansatz, einer politisch verheerenden Situation mit Fantasie und Hoffnung zu begegnen, konnten wir uns als Team sehr stark verbinden, weil es etwas ist, das wir unserer Meinung nach auch heute brauchen.

Wie können wir diesen Ansatz ins Heute übertragen?

Die Symbole, die Ullmann und Kien damals auf die Bühne bringen wollten, hatten für die Menschen in Theresienstadt einen bestimmten Kontext und eine bestimmte Bedeutung. Wir haben daher versucht, diese Symbole auf die Gesellschaft des 21. Jahrhunderts zu übertragen, sodass sie etwas in uns ansprechen.

Wir leben heute in einer Welt, die der Philosoph Byung-Chul Han als „Infokratie“ bezeichnet hat.

Die Menschen befinden sich in einem andauernden Informationsrausch. Das Dopamin, das durch die ständig eintreffenden neuen Informationen freigesetzt wird, berauscht sie so sehr, dass sie nicht mehr prüfen, ob diese Informationen echt sind oder nicht. Über die Medien sind sie pausenlos mit der Welt vernetzt und ständig am Kommunizieren, doch zugleich bewegen sie sich nur in ihrem eigenen Algorithmus, sind isoliert und allein.

Welche Rolle spielt der Kaiser in einer infokratischen Welt?

Der Kaiser hat die Macht, solange er die Medien kontrolliert. In meinen Augen ist er ein Narzisst mit einem Kontrollzwang. Er isoliert sich, um nicht in Kontakt mit anderen Menschen zu kommen, weil er sich selbst als Gipfel der Menschheit betrachtet. Er will die Meinung aller Menschen kontrollieren und sie dazu bringen, seiner Ideologie zu folgen.

Es ist interessant, dass Ullmann und Kien uns zunächst die nicht-öffentliche Seite des Kaisers zeigen. Im zweiten Bild erleben wir ihn in seinem Intimitätsraum – wie etwa Hitler zuhause im Pyjama. Kurz darauf können wir beobachten, wie der Kaiser in seine öffentliche Rolle wechselt. Wir sehen, wie er die Wahrheit manipuliert, sie in eine Botschaft verpackt und diese blitzschnell verbreiten lässt. Wir als Publikum wissen, dass es sich um Fake News handelt, doch der

Trommler ist bereits unterwegs und die Nachricht schon in der Welt.

Diese Medienmacht und auch die Nähe der Mächtigen zu den Medien ist etwas, das wir jeden Tag erleben. Die Kaiser unserer Zeit sind nicht nur die Personen, die die Medien kontrollieren, es sind auch die Medien per se. Wir können beobachten, dass Tech-Unternehmer*innen langsam mächtiger werden als Regierungschef*innen.

Wie können Medien auf der Bühne dargestellt werden?

Ich stelle mir vor, dass der Kaiser Tausende von Mitarbeitenden hat. Auf der Bühne erleben wir zwei von ihnen: Der Lautsprecher stellt den Kontakt zwischen dem Kaiser und der Außenwelt her. Er sendet Botschaften des Kaisers nach draußen und übermittelt dem Kaiser Informationen aus der Welt. Für mich ist er wie die Verkörperung des WLAN, der unsichtbaren Netzwerke und Datenströme. Der Kaiser ist auf den Lautsprecher angewiesen, weil er sich in seinem Palast eingeschlossen hat. Damit macht er sich verwundbar, denn wenn der Lautsprecher nicht mehr für ihn arbeitet, ist er völlig isoliert und seine Botschaften können nicht mehr nach draußen gelangen.

Der Trommler wiederum dringt stärker in die Welt der Menschen ein. Auch er verbreitet die Informationen des Kaisers, ist aber zugleich eine Art Spion, der Informationen über die Menschen sammelt. In meinen Augen handelt es sich um

eine Figur, die von der Ideologie des Kaisers absolut überzeugt ist und an ihn wie an einen Messias glaubt. Wenn das System des Kaisers zu kippen droht, fragt sich der Trommler: „Bin ich ein Mensch?“ Das ist eine interessante Entwicklung einer Figur, die sich ausschließlich über ihren Glauben an den Kaiser definiert hat und nun herauszufinden versucht, wer sie eigentlich ist.

Warum kippt das System des Kaisers?

Ich denke, dass es die Menschen sind, die den Kaiser in die Enge treiben und zu Fall bringen. Wenn der Tod in den Streik tritt, verändert sich ihre Situation. Die Menschen haben keine Eile mehr, sie können sich Zeit nehmen, um Informationen zu prüfen und darüber nachzudenken, wie sie leben wollen.

Genau das sehen wir bei Soldat und Bubikopf. Im Rausch der Informationen und gesteuert durch die Propaganda des Kaisers, glauben sie zunächst, jeder andere Mensch sei ein Feind, gegen den sie sich verteidigen müssten. Doch durch die Tod-Verweigerung haben sie plötzlich Zeit, um einander in die Augen zu schauen und Empathie zu entwickeln. Sie sind nicht mehr isoliert und können eine Bewegung begründen. Diese übernimmt dann auch den Lautsprecher, wodurch der Kontakt des Kaisers zur Außenwelt eingeschränkt wird und er an Macht verliert.

In unserer Inszenierung spielt Harlekin eine aktive Rolle in dieser Bewegung, die durch Soldat und

Bubikopf angestoßen wird. Er nährt und befeuert in ihnen die Hoffnung auf Veränderung und den Traum von einer besseren Welt. Als Figur, die das Leben und die Freude repräsentiert, steht er sinnbildlich dafür, dass diese Revolution nicht aus Hass und Krieg heraus entsteht, sondern aus Liebe und Freude.

Wer sind Harlekin und Tod?

Die beiden gehören untrennbar zusammen. Sie sind wie die beiden Pole des natürlichen Lebens – Anfang und Ende, Werden und Vergehen. Wir haben sie als zwei normale Menschen interpretiert, die diesen organischen Teil unserer Natur verkörpern.

Zu Beginn des Stückes leiden sie darunter, dass die multimediale

Welt, der Rausch der Informationen im Netz, die Menschen entfernt hat vom biologischen Rhythmus der Körper und der Natur. Sie leiden, weil sie nicht mehr im Zentrum stehen, wenn sich die Realität nur noch auf Bildschirmen abspielt.

Was hat dich und dein Team für die Ausstattung inspiriert?

Ullmanns Oper handelt von einem System, das zusammenbricht. Das sollte sich auch in unserem Bühnenbild widerspiegeln, in Form eines Raumes, der nach und nach zerfällt. Für den Kaiser haben wir eine Art Käfig entworfen, in dem er sich wie ein Tier bewegt. Denn er hat die paranoide Angst der Mächtigen, deren größte Sorge es ist, ihre Macht zu verlieren. Also isoliert er sich,



um seine Macht zu schützen und ist dadurch gefangen in einem Kreislauf aus seinen eigenen Gedanken und Entscheidungen – in sich selbst.

Da Medien im Stück eine große Rolle spielen, haben wir uns für das Bühnenbild von der Ästhetik der großen Tech-Konzerne inspirieren lassen, die von klaren, minimalistischen Formen bestimmt ist, von Helligkeit und scheinbarer Transparenz. Die Form des Kubus steht dabei für die Macht der Medien bzw. für die Medien selbst. Dass sich im ersten Bild, in dem Tod und Harlekin zusammen auf einem Sofa sitzen, auch ein solcher Kubus befindet, zeigt, wie weit die Medien in das Privatleben vorgedrungen und Teil dessen geworden sind.

Als Gegenpol zur technologischen Welt des Kaisers setzen wir eine organische Welt aus Pflanzen und Erde, die vom Bild des Todes als Gärtner inspiriert ist. Und eine menschliche Welt, verkörpert von Soldat und Bubikopf, die einkaufen gehen oder ihre Kinder zur Schule bringen, und plötzlich im Auftrag des Kaisers in einen Krieg ziehen sollen.

Inwiefern hat die Musik Viktor Ullmanns deine Inszenierung inspiriert?

Als ich den *Kaiser von Atlantis* zum ersten Mal gehört habe, habe ich darin zwei grundsätzliche Farben ausgemacht: Eine war dunkel und kontrolliert, zuweilen auch grausam; die andere frei, hell und beschwingt. Besonders bewegt hat mich das Duett von Soldat und Bubikopf, in dem

ganz neue, hoffnungsvolle Farben erklingen, und ich wusste sofort, dass es eine besondere Bedeutung für das ganze Stück hat.

Dass Ullmann seine Oper mit einem Choral beendet, zeigt die Wichtigkeit der Gemeinschaft, die sich ausgehend von dem Duett gebildet hat. Gemeinsam preisen die Figuren etwas, das größer ist als sie selbst: den Tod. Sie besinnen sich darauf, was sie als Menschen ausmacht und weisen den Kaiser zurück, der sich über den Tod erheben wollte. Daher war es mir wichtig, das Stück mit dieser Gemeinschaft von Menschen zu beenden.

Ist der Kaiser von Atlantis in deinen Augen ein düsteres oder ein hoffnungsvolles Stück?

Ich glaube, es ist beides. Düster, weil es uns an eine dunkle Zeit erinnert, und zugleich auch an unsere eigene, und es kann unangenehm sein, sich damit zu konfrontieren. Das Gefühl der Machtlosigkeit angesichts der politischen Lage, das die Menschen in Theresienstadt empfunden haben dürften, können wir auch heute gut nachempfinden. Viktor Ullmann und Peter Kien haben jedoch auch sehr viel Hoffnung in diese Oper eingeschrieben, die unseren Seelen gut tun kann. Und die uns als Gesellschaft dazu bewegen kann, das gleiche Gedankenspiel zu unternehmen wie Ullmann und seine Mitgefangenen: Wie können wir gemeinsam eine bessere Welt imaginieren?



Ist's wahr, dass es Landschaften gibt,
die nicht von Granattrichtern öd sind?
Ist's wahr, dass es Worte gibt,
die nicht schroff und spröd sind?

Bubikopf, 3. Bild

FOTOS

S. 4 B. Carter, K. Repova, C. A. Schöning,
R. Eisold
S. 8 Y. Baek, J. A. Park (oben); D. Semsichko,
Y. Baek, B. Carter, J. A. Park (unten)
S. 10 B. Carter
S. 14/15 D. Semsichko, Y. Baek, J. A. Park,
C. A. Schöning, B. Carter, K. Repova
S. 16 R. Eisold, B. Carter
S. 18 K. Repova, B. Carter
S. 22 C. A. Schöning
S. 24 J. A. Park, C. A. Schöning, B. Carter,
Y. Baek
S. 27 B. Carter, D. Semsichko

NACHWEISE

Alle Texte sind Originalbeiträge für dieses Heft. Theresa Bolte schrieb *Die Entstehung des Kaiser von Atlantis in Theresienstadt* und *Die Figur des Todes*. Elena Garcia Fernandez verfasste den Inhalt, den Text *Die kompositorische Stimme erheben* und führte das Interview mit Ana Cuéllar Velasco. Das Zitat auf S. 19 stammt aus Byung-Chul Han: *Infokratie*, Berlin 2024; die Zitate auf S. 25 und 28 sind dem Aufführungsmaterial von Schott Music entnommen.

Urheber, die nicht erreicht werden konnten, werden wegen nachträglicher Rechtsabgeltung um Nachricht gebeten.

Alle Probenfotos stammen von
© Andreas J. Etter

Wir danken dem Bärenreiter-Verlag für die Übersendung des kürzlich erschienenen Faksimiles *Der Kaiser von Atlantis oder Die Tod-Verweigerung*, Dokumenta musicologica II/60, hg. v. Heidy Zimmermann, Kassel 2025.

Impressum

Spielzeit 2025/2026

Herausgeber
Staatstheater Mainz
www.staatstheater-mainz.com

Intendant
Markus Müller

Geschäftsführender Theaterdirektor
Erik Raskopf

Redaktion
Elena Garcia Fernandez, Theresa Bolte

Druck
Seltersdruck & Verlag Lehn GmbH &
Co. KG, Selters

Visuelle Konzeption
Neue Gestaltung, Berlin



Gedämpft ist nur das Feuer,
nicht gelöscht!

Kaiser Overall, 4. Bild



[www.staatstheater-
mainz.com](http://www.staatstheater-mainz.com)