

Elisabeth Schmierer
Viktor Ullmann: *Der Frühling* (1943)

Der Frühling ist eine der drei Hölderlin-Vertonungen, die Ullmann unter extremsten Bedingungen im Konzentrationslager Theresienstadt komponierte. Dort wurden kulturelle Aktivitäten von den Nationalsozialisten zunächst geduldet und später aus propagandistischen Gründen gefördert. Ullmanns Theresienstädter Kompositionen wurden, bedingt durch seine eigenen Äußerungen, als künstlerische Steigerung in extremster existentieller Notlage gewertet¹: »Hier, wo man auch im täglichen Leben den Stoff durch die Form zu überwinden hat, wo alles Musische in vollem Gegensatz zur Umwelt steht: Hier ist die wahre Meisterschule«.² Ullmanns Hölderlin-Vertonungen liegen Texte zugrunde, die nicht kritisch oder auf Widerstand hin angelegt sind, sondern die Hoffnung auf eine bessere Zukunft thematisieren. Der sich ankündigende *Frühling* mit seinen positiven Konnotationen, die im »freundlichen Lachen« kulminieren, steht jedoch in größtem Gegensatz zum »täglichen Leben« im Konzentrationslager und zur kommenden Katastrophe in Auschwitz.

In der Vertonung spiegelt sich der Zustand zwischen dem im Gedicht thematisierten »Schönen«, das Hoffnung verheißt, und der hoffnungslosen Situation wider. Im Sinne dieser ambivalenten Konzeption fungieren die Spannung zwischen funktionaler und afunktionaler Tonalität, semantische Modelle sowie Tonartencharakteristik.

Das Lied beginnt mit einer Abfolge von Septakkorden bzw. deren Umkehrungen jeweils um Halbtonschritte nach oben (des-fes-as-c, d-f-a-h, [des-fes-as-ce], es-g-h-c, fes-as-b-des). In T. 2 wird die Klangfolge im Klavier wiederholt (mit enharmonischer Verwechslung im letzten Akkord), die Singstimme verdoppelt die Oberstimme des Klaviers, ein Motiv, dessen Tonwechsel c-a-c und die sich anschließenden Halbtonschritte semantische Konnotation haben: ein Klagecharakter durch die Sekundmotive und das Verharren im gleichen Zustand, der sich durch die ständige Wiederholung des Wechselmotivs bis T. 4 verstärkt. Die jeweiligen Varianten des Wechselmotivs und dessen Fortsetzung sind eng auf das Detail des Textes bezogen: Die melodischen Dur-Dreiklänge und Sprünge zu Hochtönen auf »neues Entzücken keimt« sowie »und sich die Ansicht« scheinen Hoffnung zu verheißen, die auf »wieder

¹ Ingo Schultz, *Viktor Ullmann*, in: *Komponisten in Theresienstadt*, hrsg. von der Initiative Hans Krása, Hamburg 1999, S. 70.

² Viktor Ullmann, *26 Kritiken über musikalische Veranstaltungen in Theresienstadt*. Mit einem Geleitwort von Thomas Mandl, hrsg. und kommentiert von Ingo Schultz, Hamburg 1993, S. 93, zit. nach Schultz, *Viktor Ullmann*, S. 71.

verschönt« mit c-Moll und dem Abwärtssprung zurückgenommen wird. Auch die Harmonik steht einem ungetrübten Aufschwung entgegen, die in der nur leicht variierten afunktionalen Struktur des ersten Takts verbleibt bis auf den angedeuteten Dominantseptakkord mit Vorhalt in T. 5, der jedoch nicht regelgerecht aufgelöst wird.

Im Zwischenspiel (T. 5) wird ein kurzes, in drei Tönen abwärtsführendes Motiv eingeführt, das die ersten vier Takte (6–9) des mittleren Abschnitts wechselnd in Singstimme und Klavier bestimmt. T. 6 ist eine zentrale Stelle des Liedes: Im Unterschied zur dichten vierstimmigen Klanglichkeit der ersten vier Takte ist hier eine äußerst karge zweistimmige Faktur prägend, der Klaviersatz verdoppelt erstmals nicht die Singstimme, im Zusammenklang sind Terzen prägend ohne jeden Zusatz von Dissonanzen, und die Klavieroberstimme spielt zweimal einen es-Moll-Dreiklang, die Todestonart, die hier überdeutlich hervorgehoben wird. Sie leitet den Teil ein, der von eigentlich Positivem, den grünenden Bäumen, helleren Lüften und Gewölken handelt; in diesen, klanglich wieder dichteren Takten bleiben Ausschnitte aus der es-Moll-Skala in einzelnen Stimmen präsent, auf »grünen« steht wieder ein es-Moll-Dreiklang mit großer Septim in Kombination mit dem abwärts führenden Motiv aus T. 6.

Bei Beginn der zweiten Strophe »O! welche Freuden...« (T. 11) hellt sich der Klang durch die Kreuztonarten zwar auf. Der schon abwärts gerichteten Melodik folgt in T. 12 ein Sprung nach unten vom dis'' zum d' auf »Menschen«, im nächsten Takt wiederholt sich die der Emphase entgegengesetzte Abwärtsbewegung (Katabasis). Als Scharnier zum Beginn begegnet das Wechselmotiv in variiertem Weise (T. 12) und auf Einsame (T. 14) ist der B-Tonartenbereich wieder erreicht, mit übermäßigen Dreiklängen (g-es-es horizontal in Singstimme und f-a-des vertikal im Klavier).

Ullmann gliedert seine Komposition nicht nach der Form des Gedichtes, sondern nach dem Sinn. Er führt die schon prosaische Struktur ohne metrisches Schema und Reimgestaltung mit zahlreichen Enjambements in Prosa zurück, indem sowohl die strophische Gliederung als auch die Zeilengliederung überformt werden. Durch die Zäsur nach »verschönt« wird dieses für Ullmanns ästhetische Vorstellungen zentrale Wort hervorgehoben. Die Zusammenziehung der ersten und zweiten Strophe bewirkt eine Steigerung, und hier ist gegenüber Hölderlin die Orthographie verändert, indem statt des Kommas hinter »Gewölke zeigen« ein Doppelpunkt gesetzt ist: Der »es-Moll«-Abschnitt wird so mit dem nachfolgenden verbunden, vordergründige Steigerung und Zerfall gehen in eins. Die Zäsur vor »Ruh und Lust« (T. 16/17) mit der Wiederaufnahme des Beginns scheint zunächst in der Absicht gesetzt, »Ruh«, das

ebenfalls auf einem es-Moll-Klang mit großer Septim basiert, in ambivalenter Weise – im Sinne des Textes als ›Ausruhen‹, aber in der Bedeutung von Tod – auszukomponieren. Danach erfolgt jedoch nochmals ein Aufschwung, zunächst durch den in einem melodisch übermäßigen Dreiklang erreichten fis auf »Lust«, das mit der Licht-Tonart, einem reinen D-Dur unterlegt wird. Der nächste Takt bringt eine Steigerung auf dem höchsten Ton des Liedes, dem b'', der für einen kurzen Augenblick mit reinem Es-Dur harmonisiert ist. Danach erfolgt ein ›Zusammenbruch‹: Die Harmonik ist bereits auf dem nächsten Akkord durch Sekundreibungen in enger Lage geprägt (f'-es'-d'), die Unterstimme wird über drei Töne chromatisch abwärts geführt, die Melodik in Singstimme (T. 19) und Klavieroberstimme (T. 20) beruht wieder auf dem Modell der Katabasis, das ursprünglich ins Extreme fortgeführt werden sollte: Die Klavierstimme in T. 19 wurde, wie in der Handschrift deutlich zu sehen ist, in den letzten beiden Noten von einer ehemals abwärts führenden Bewegung in einen Sprung aufwärts mit anschließender kleiner Sekunde ersetzt. Am Schluss werden die Wechsellotive des Beginns wieder aufgegriffen. Die Ambivalenz zeigt sich noch einmal in der im Lied einzigen Wiederholung der Textworte »ist auch nicht ferne«: Beim ersten Mal steht »ferne« noch auf aufsteigendem Intervall nach einem Septimsprung nach unten; beim zweiten Mal wird auf denselben Text die abwärts führende kleine Sekund auf h bei gleichzeitigem Erklingen von h-Moll (Todestonart) mit Sexte gis gebracht, das Lied endet auf cis-Moll mit großer Septime. Die Komposition spiegelt die existentielle Situation zwischen dem Hoffnung verheißenden Text und der kompositorischen Struktur, die sich nur an wenigen Stellen aufhellt, wider: Die Distanz scheint eine unüberwindliche zu sein. Dass Ullmann kein »Freund des Klagegesangs«³ gewesen sei, trifft in diesem Lied nicht zu – die Klage ist durchweg präsent.

Literatur: Ingo Schultz, *Viktor Ullmann*, in: *Komponisten in Theresienstadt*, hrsg. von der Initiative Hans Krása, Hamburg 1999; Elisabeth Schmierer: *Geschichte des Liedes*, Laaber 2016 (2. Auflage), S. 255–261.

³ Schultz, *Viktor Ullmann*, S. 2.