Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 44 (1964-1965)
Heft: 2

Rubrik: Umschau

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

UMSCHAU

TRACASSIN GENEVOIS

Lettre de Suisse romande

Genève à feu et à sang? Pas tout à fait, pas encore, du moins. Mais quelles tempêtes oratoires! Quel déluge d'encre sur ce *Banquier sans Visage* que presque personne, encore, n'a pu lire!

Les faits? Le 19 mais 1815, à Zurich, la République de Genève signait l'acte de réunion avec la Suisse. C'était la conclusion de décisions prises depuis la chute de l'Empire et le retour à la liberté. Le 1er juin de l'année précédente, pour répondre à la demande des autorités genevoises, le gouvernement fédéral avait fait occuper le territoire par un mince contingent de troupes de Soleure et de Fribourg. Deux bataillons, sauf erreur, qui étaient arrivés au Port-Noir le 1er juin (1814). La population les avait accueillis avec des transports de joie. On sortait d'un long cauchemar: l'occupation. Libre, on allait enfin connaître la paix, la sécurité dans le ménage helvétique.

Ce fut donc chose accomplie l'année suivante. Genève entrait dans la Confédération en qualité de 22e canton.

Cette arrivée des troupes fédérales, le 1er juin 1814, la Genève d'aujourd'hui a décidé d'en célébrer le cent cinquantième anniversaire. La Suisse alémanique nous accuse parfois, nous autres Romands, d'être des Suisses tièdes. C'est un jugement fort téméraire. Si réel que soit notre attachement à la France, sur le plan intellectuel (comment pourrait-il en aller autrement?) et si jeune que soit, pour trois de nos cantons du moins, notre appartenance politique à la Suisse, nous n'en sommes pas moins des Helvètes à part entière, de cœur et d'esprit. Et prêts à nous réjouir, par conséquent, de la grâce qui nous a été faite voici un siècle et demi. Comme Genève, le Valais et Neuchâtel célébreront dans l'enthousiasme le souvenir d'un grand bonheur.

Etablir un programme de festivités n'est pas aujourd'hui chose facile. Tout va fort bien en ce qui concerne les discours. Le genre est immuable. Un peu plus, un peu moins de rhétorique: qui s'en aperçoit? Immuable, aussi, le dévouement des hommes politiques, toujours prêts à s'immoler sur les autels de l'éloquence, toujours prêts à honorer les tables des banquets. Le Président de la Confédération, le Président du Gouvernement cantonal s'embrasseront par-dessus les bouquets aux couleurs mêlées. Comme l'écrivent les journalistes, il n'y a pas là de problème...

Tout se complique dès l'heure où l'on songe à rappeler les événements de l'histoire sur un podium de fête.

Là, vraiment, les goûts ont changé. Nos pères n'y allaient pas par quatre chemins. Ils avaient inventé le *Festspiel*. La forme du mot indique l'origine de la chose. Notre *festival* est sans doute d'importation alémanique. Il s'est parfaitement acclimaté chez nous; il s'est répandu de la ville au village, de la capitale au bourg. Il est bon garçon, joyeux d'humeur, facile de comportement. Il danse, il récite, il chante, il dialogue, il prêche un peu, au besoin, raconte, cite des dates. Sa mémoire est infaillible. Il requiert tout à la fois l'aide de l'historien, du poète, du musicien, de l'orateur, du maître de ballet. Il ne s'embarrasse d'aucune loi précise, d'aucune règle, d'aucune exigence codifiée. Il tire, au besoin, des feux d'artifice, comme au premier août, ou médite gravement, et brusquement organise cortège et guirlandes... C'est un genre fait de tous les genres, dans la liberté que lui confèrent les circonstances. Il s'épanouit sur les places publiques comme une grande fleur aux pétales peints à la brosse. Les costumes des acteurs sont «historiques»; les soldats portent de vrais fusils sortis des

arsenaux. On tire de vrais coups de canon. On cite des textes extraits des archives. Pour un peu plus, on arroserait au jet la commémoration d'un jour de pluie.

Et le peuple est content. Il jubile. Il aime la couleur, la musique, la danse, la ferveur des discours, le ronronnement des strophes héroïques, le chatoiement des uniformes, le pittoresque des robes d'autrefois. Tout lui plaît: le mouvement, le couplet de la chanson qu'il pourra fredonner au refrain, *l'ambiance*, pour tout dire d'un mot qui lui appartient en propre, ce ruissellement dans la cité d'une lumière joyeuse, d'une gaîté pure, qui n'a pas à s'interroger. Fête sur la place, vraiment, fête dans le cœur de la foule.

Dalcroze avait habitué les Genevois à ces danses et à ces chants. Vevey a porté jusqu'au zénith la gloire de ses fêtes vigneronnes. L'abbé Bovet combla les Fribourgeois d'évocations mélodieuses. Dans les villages, il n'était pas jusqu'aux vaches elles-mêmes qui n'aient participé au spectacle... Quel *Tir fédéral* n'aura pas inspiré musiciens et poètes? Quel anniversaire de la fondation de la fanfare n'aura pas porté aux nues des flonflons retentissants? Les Mystères du moyen âge, laïcisés, prolongèrent dans nos bourgs jusqu'à nous leur magie, leur bonhomie, leur goût douteux, bien sûr, leur séduction populaire.

Eh, voilà! Notre goût se fait mandarin. Il se détourne de ces formes primitives de la réjouissance. Il se méfie de cette facilité volontiers grandiloquente. Ces vastes mises en scène sont suspectes... Le conflit des générations joue sans doute ici son rôle, comme ailleurs. Il est si facile de sourire, il faut bien l'avouer, d'une poésie aux grosses ficelles, d'une musique de pas redoublés, d'un arrangement d'épisodes pas trop bien liés les uns aux autres! Goût douteux, c'est certain, la plupart du temps. Faut-il laisser la foule à sa joie un peu épaisse? Faut-il lui proposer l'essence des essences? Mais alors, elle va bâiller.

On me dit que les cantons, dès l'ouverture de l'Exposition nationale, produiront à peu près tous, sur la place de fête, une manière de festival. Le genre n'est donc pas épuisé! C'est qu'il répond bien à certaines nécessités circonstancielles. L'anniversaire de l'entrée d'un canton dans la Confédération ne doit-il pas être avant tout la fête de tous, la fête du peuple par excellence, l'occasion rêvée de rappeler une page d'histoire, une leçon de fidélité? Le grand art, non, n'y trouvera pas son compte, rarement son compte, du moins, on le concède. Nul Racine ne consentira à écrire un *festival*, c'est vrai. Racine n'écrivait que pour les siens. A côté de Versailles, il y avait pourtant la France.

Il est vrai que la radio, la télévision permettent aujourd'hui aux plus humbles de s'initier à l'art le plus haut. Le cinéma propage l'image des plus grands acteurs. Qu'est la mise en scène d'un spectacle local à la mesure des vastes entreprises cinématographiques? L'arrivée de deux bataillons suisses au Port-Noir, à l'échelle de *Ben-Hur* ou de *Cléopâtre*, c'est un événement modeste...

Toujours est-il que les Genevois ont renoncé à demander un festival à leurs poètes et à leurs musiciens pour commémorer le cent cinquantième anniversaire de l'entrée du canton dans la Confédération.

Est-ce un bien, est-ce un mal? Nous n'en savons rien. Des gens de bon sens disaient: Et si nous montions, dans notre *Grand Théâtre*, le *Guillaume Tell* de Schiller? Il y a des œuvres qui savent être populaires sans manquer à la grandeur, à l'art, à la poésie. Et quelle belle leçon *suisse* rappelée à des Suisses!

On a écarté cette solution pour des raisons que j'ignore. On a *commandé* une œuvre de circonstance à deux ou trois dramaturges, dont Dürrenmatt, qui s'est récusé. Pour finir, une «Commission», comme il se doit, fut chargée par le Gouvernement cantonal de débrouiller cet écheveau.

Elle l'a si bien embrouillé qu'une véritable tempête s'est abattue sur la ville.

C'est que cette Commission proposa la création d'une pièce de M. W. Weideli: *Le Banquier sans Visage*.

Ce banquier c'est Necker, le grand Necker, le ministre des finances de Louis XVI, le père de Madame de Staël, l'un des Genevois dont Genève se réclame avec le plus de fierté.

Le Gouvernement accepta — sans lire la pièce, probablement — la proposition des experts. Le Grand Conseil vota un crédit de trois cent cinquante mille francs pour la création de la pièce.

Tout allait donc pour le mieux dans la meilleure des républiques quand des hommes de lettres commencèrent à trouver que les choses n'allaient pas si bien que ça...

D'abord, il faut remarquer que M. Weideli, bien que rédacteur au *Journal de Genève*, a la réputation d'être un *intellectuel de gauche*. Apparemment, il ne s'en cache pas. C'est un jeune auteur dramatique, un critique sans doute intelligent. On lui doit un ouvrage sur le théâtre de Brecht qui a été remarqué. Il n'est pas Genevois, certes; il est Suisse alémanique d'origine, mais Genève est une grande ville et par conséquent pas trop chatouilleuse sur ce point. Que l'on accueille ses pièces avec sympathie dans les théâtres de la ville, tant mieux! Qu'on lui commande *la pièce* d'inspiration patriotique qui sera jouée dans le cadre d'une manifestation nationale dépasse l'entendement.

Voilà ce que l'on fit valoir dans la presse, dans des assemblées. De bons Genevois pas plus bêtes que les autres disaient: Nous avons chez nous de bons auteurs de théâtre, fermement attachés, aux surplus, à nos traditions helvétiques. Pourquoi n'a-t-on pas recours à eux? Quelles preuves éclatantes de son talent M. Weideli a-t-il données jusqu'ici qui puissent justifier un choix qui laisse dans l'ombre les auteurs bien plus expérimentés? Surtout, quel rapport notre Necker a-t-il avec l'entrée de Genève dans la Confédération?

Et puis, on put lire la pièce. L'étonnement devint de l'indignation. Ce Necker, dont nous pouvions être fiers, c'est un Necker vu à travers les lunettes d'un auteur communisant... Cette pièce, c'est un prétexte à une attaque contre la Banque, contre Genève... Cette pièce est d'abord un pamphlet politique... Non et non! Nous ne la voulons pas!

Je n'ai pas lu *le Banquier sans Visage* qui n'existe probablement encore que sous la forme de copies dactylographiées. Je ne fais donc que résumer des articles que j'ai pu découvrir dans la presse genevoise. Elle en fut encombrée.

Devant ces tirs de barrage, le Gouvernement hésita. La discussion reprit, au Grand Conseil. On s'y disputa, avec véhémence. L'art n'avait que faire dans ces disputes. La politique seule les inspirait. Toute la gauche plaida pour le *Banquier*. Pour la pièce, s'entend. Qui est si résolument hostile à Necker que les héritiers du grand ministre décidèrent de porter plainte contre M. Weideli.

M. Weideli, pour sa part, accusé violemment, sur sa droite, menaça de procès ses détracteurs...

Conclusion? Je ne sais pas si l'on peut, au moment où j'écris, tirer une conclusion. Une décision a été prise: dissocier la représentation du *Banquier* des fêtes commémoratives. Mais le crédit de 350 000 francs reste acquis. La présentation de la pièce garde donc son caractère officiel.

Notre conclusion personnelle? Il nous paraît pour le moins malheureux que la célébration d'un cent cinquantenaire donne lieu à des disputes de ce genre. Il nous paraît que la fameuse Commission n'a vraiment pas rempli intelligemment son rôle. La valeur littéraire, artistique, de la pièce de M. Weideli n'est pas en cause dans ma pensée. Je ne puis avoir d'opinion à cet égard, la pièce m'étant inconnue. J'estime seulement que le spectacle devait être adapté à la circonstance qui le réclame.

Cela me paraît même tellement élémentaire que je m'étonne que l'on ait pu se disputer si longuement à ce sujet. Non, il ne s'agit en rien de *liberté*. La liberté de penser et de s'exprimer de M. Weideli n'est vraiment pas en cause. Il écrit l'œuvre qu'il lui plaît; il est libre de la faire jouer où il lui plaît. Les spectateurs seront libres, à leur tour, de porter sur sa pièce leur jugement.

Mais que les pouvoirs publics accordent une somme vraiment généreuse pour la création d'une œuvre qui hérisse au moins la moitié de la population, qui se trouve absolument étrangère, d'autre part, à l'événement qui devrait la justifier, passe les bornes.

Ajoutons que toute cette polémique aura du moins servi l'intérêt commercial de l'entreprise. Il en sera du *Banquier sans Visage*

comme du *Vicaire* de Hochhuth: Partisans et adversaires se disputeront les places. Sur ce plan-là, il n'y a de regrettable que le silence.

Le moins que l'on puisse dire, ici, c'est que le Ministre de Louis XVI revient parmi nous dans le bruit et la fureur. On peut imaginer qu'il n'en demandait pas tant.

Maurice Zermatten

GRILLPARZERS «AHNFRAU»

Zu einer Aufführung im Stadttheater Luzern

Franz Grillparzers Trauerspiel «Die Ahnfrau» ist in einer Bearbeitung bekannt geworden, die vom ursprünglichen Text merklich abweicht und die Grillparzer selber widerwillig hergestellt hat, um die Aufführung seines Stücks zu ermöglichen. Dabei folgte er den Anweisungen, die sein Gönner Joseph Schreyvogel, der Sekretär des Burgtheaters, «mit wohlwollender, aber sachunkundiger Hand» an den Rand des Manuskripts geschrieben hatte.

Die bedrängende, fieberhafte Stimmung hat in der zweiten Fassung etwas von ihrer Intensität verloren, und allzu grelle Ausbrüche sind gedämpft worden — offenbar nicht genug, wie Grillparzer an der Uraufführung den wiederholten Zwischenrufen eines im übrigen wohlwollenden Zuschauers entnehmen mußte. Die Personen des Stücks — der alte *Graf Borotin*, der im Sterben erfährt, daß er von seinem totgeglaubten Sohn Jaromir, der ein Räuber geworden ist und sich für den Sohn eines Räubers hält, erstochen worden ist; seine Tochter *Bertha*, die sich nach der Entdeckung, daß ihr Geliebter der Mörder ihres Vaters und ihr Bruder ist, das Leben nimmt, und *Jaromir* selber, der den Tod und die Sühne für seine Verbrechen in den Armen der Ahnfrau des Hauses findet, die Bertha zum Verwechseln ähnlich sieht und zur Strafe für ihre Sünden umgehen muß, bis ihr Geschlecht ausgestorben ist — haben auf Kosten ihrer schroffen und bestürzenden Einseitigkeit verbindliche Züge angenommen, die die Schärfe des Eindrucks mildern. Die Schicksalsschläge brechen nicht mehr so unverhofft über das Haus Borotin herein, sondern das Geschehen entfaltet sich allmählich aus einem Verdacht, aus einer Ahnung heraus. Durch diese sorgfältigere Ausarbeitung wird um die Personen und um die Vorgänge herum ein Raum geschaffen, den das Grauen, das die Szene beherrscht, nicht ganz auszufüllen vermag. Das Stück gewinnt einen Anschein von natürlichem Leben und wirkt dafür weniger einheitlich, weniger kraftvoll.

Wie diese kleineren Änderungen zielt auch der wesentlichste Eingriff Schreyvogels darauf ab, das Schauerdrama einem kühleren Verstand zugänglich zu machen: Die Katastrophe entwächst in der zweiten Fassung nicht mehr einem undurchschaubaren Verhängnis, sondern sie wird eng mit dem jetzt genauer umschriebenen Vergehen der Ahnfrau verknüpft und mit der Vererbung ihres sündigen Blutes auf ihre Nachkommen zu begründen versucht. Daß diese äußerlich angefügte Erklärung auf Irrwege geführt und jedes Verständnis des Stücks verhindert hat, zeigen die Äußerungen von Kritikern, die in der Ahnfrau Anschauungen fanden, zu denen sich Grillparzer nicht bekennen konnte.

Großen Anstoß hat immer wieder die Erscheinung der Ahnfrau erregt, die man offenbar nicht so selbstverständlich hinnehmen konnte wie die Geister und Hexen bei Shakespeare, auf die Grillparzer zu seiner Rechtfertigung verwiesen hat. Die Ahnfrau hat aber eine Eigenschaft, die sie von andern Gespenstern unterscheidet und die ihre Stellung in diesem Stück zentral macht. Sie sieht einem lebenden Wesen, Bertha, so ähnlich, daß die Personen, denen sie erscheint, zuerst nie wissen, wen sie vor sich haben. Beide Gestalten kommen ihnen gleich wirklich vor,

nur die Augen sind verschieden, die einmal mit lebendiger Anteilnahme blicken und einmal leblos vor sich hinstarren. Grillparzer selber hat die Welt je nachdem kalt und starr oder, viel seltener, von lebendigem Atem erfüllt gesehen und die Ursache für diese Veränderung seiner Umgebung in einer Zweiteilung seines eigenen Wesens gesucht. Auch das Doppelbild der Bertha entspricht einer Doppelheit seines Gegenübers: dem Grafen, Bertha und Jaromir tritt im Gespenst eine Bestätigung des zweiten Ichs, das in ihnen lebt, von außen her entgegen.

Jede der drei Hauptfiguren erlebt diese Spaltung der eigenen Person anders. Der *Graf* erhält am Anfang des Stücks einen Brief, der ihm bestätigt, daß sein Haus mit ihm aussterben werde. Mit der Zukunft seines Geschlechts wird auch seine Vergangenheit zerstört; was der Stamm der Borotin ist und gewesen ist, wird von der Erde verschwinden, wenn niemand mehr da ist, in dessen Gedächtnis seine Taten fortleben könnten. Der Graf, der vom Strom, in dem er sich bis jetzt bewegt hat, nicht mehr weitergetragen wird, ist von allem abgeschnitten, was ihn mit dem Leben verbunden hat. Er stirbt langsam ab, und die Zeit, aus deren Ablauf er herausgenommen ist, dehnt sich endlos. Für ihn gilt, was Grillparzer später einmal mit den Worten ausgedrückt hat: «Was je den Menschen schwer gefallen, / eins ist das Bitterste von allen: / ...Nachdem man sterben sich gesehen, / Mit seiner eignen Leiche gehen.» Auf diesen Zustand, der den Grafen zeitweise überwältigt, antwortet die Erscheinung der Ahnfrau; er selber hat in solchen Augenblikken die starren, toten Augen, die ihm aus dem Gesicht der Tochter entgegenblicken.

Bertha sieht ihr anderes Ich in körperhafter Dichte vor sich stehen. Sie nimmt ihre erste Begegnung mit dem Gespenst für eine Sinnestäuschung und das verzerrte Antlitz, das ihr aus dem halberblindeten Spiegel, in dem sie ihren Anzug mustern will, entgegenstarrt, für eine der verworrenen Gestalten, die der Geist in sich bewege und die die Sinne, die «stumpfen Diener der Seele» oft für wahr und wirklich hielten. Eine dieser verworrenen Gestalten, eben die zweite Bertha, wird aber bald schärfer umrissen. Wie sie im Gebet, das sie ohne Anteilnahme vor sich hin spricht, keinen Trost findet, muß sie zugeben, daß Gott noch stets derselbe sei und daß sich nichts verändert habe, als das Herz in ihrer Brust. Ihr früheres Wesen, das sich vertrauensvoll der Zukunft entgegentragen ließ, ist ihr fremd geworden. Sie ist jetzt, nachdem sie die Kraft zu glauben und zu hoffen verloren hat, wie der Graf isoliert, aus der Welt herausgenommen, in der sie noch bis vor kurzem auf ein erhofftes Ziel zugeschritten ist. Sie wankt von nun an «ängstlich wie im Traum» in einem unüberblickbaren, von Grauen erfüllten Raum und bewegt sich ziellos neben der ihr vorgezeichneten Bahn hin. In diese Bahn wird sie aber, wie ihre letzten Worte zeigen, für Augenblicke wieder zurückversetzt. So freut sie sich über die Rückkehr des totgeglaubten Bruders und weiß doch zugleich, daß die Entdeckung, daß Jaromir ihr Bruder ist, schrecklicher ist als alles, was sie bis jetzt erfahren hat. Das Bewußtsein ihrer doppelten Existenz, ihres früheren und ihres jetzigen Wesens, verläßt sie keinen Augenblick, und sie kann das Gespräch, das die beiden Stimmen in ihr führen, nicht zum Schweigen bringen.

Bertha und der Graf wechseln also im Verlauf des Geschehens aus einem Bereich in einen andern hinüber; sobald für sie jede Hoffnung aufgehört hat, gibt es auch nichts mehr, nach dem sie sich ausrichten könnten. Sie verlieren sich in einem Raum, in dem sie nichts mehr begrenzt, in dem nichts Festes gegenübersteht, und fühlen sich etwas Unfaßbarem, Gestaltlosem ausgesetzt, das Grillparzer selber manchmal das Schicksal nennt. Das frühere Leben, in dem man in einer Bahn fortschreiten konnte, die das frühere Ich mit dem jetzigen verband, leuchtet nur noch als Erinnerung oder als rasch durchschaute Illusion auf, gerade so, daß die Kluft, die die beiden Bezirke trennt, immer deutlich sichtbar bleibt. Wenn Bertha in dieser Lage sagt: «Ich erstarre, ich vergehe!», drückt sie aus, daß ihr nichts anderes übrig bleibt, als das Leben oder die Umrisse, die sie als Gestalt begrenzen, aufzugeben, daß sie also nur im Tod den Riß wieder schließen kann.

In *Jaromir*, der vom Schicksal gegen seine natürliche Anlage zum Räuber gemacht wor-

den ist, ist dieser Riß am sichtbarsten angelegt, und er gibt sich über seinen Zustand auch am deutlichsten Rechenschaft. Er erfährt die Spaltung als eine Kluft zwischen Willen und Tat, zwischen Handlung und Erfolg. Nachdem er seinen Vater getötet hat, ohne zu wissen, wen er vor sich hatte, ist er zwar bereit, einen Mord, nicht aber einen Vatermord auf sich zu nehmen. Das unmenschliche Verbrechen schreibt er der unbegreiflichen Macht zu, der ein Teil von ihm anheimgefallen ist. Er sieht dieses andere Ich in seinem Körper, der nicht tut, was sein Geist tun möchte, und betastet seine eigene Mörderhand wie etwas Fremdes. Den nächtlichen Spuk, der sich aus einem feurigen, flackernden Wirbeltanz unbestimmter Gestalten schließlich zur Erscheinung der Ahnfrau verdichtet, empfindet er als eine nicht mehr erträgliche Zumutung, weil so die Hölle ihn selber gegen ihn stelle und den einen Jaromir zwinge, dem andern ins Auge zu sehen. Damit vollzieht sich eine Zersetzung seiner Person, die einer Überschreitung der Grenze, die jedem gesetzt sei, der auf seiner Stirne «den heitern Namen Mensch» trage, gleichkommt. Innerhalb dieser Grenzen liegt das Idyll, in das er mit seiner Geliebten entfliehen möchte, außerhalb liegt die dunkle Spur, der er folgen muß, weil er seine Vergangenheit, sich selber nicht von sich abschütteln kann. Auch Jaromir begegnet mit jeder der beiden Personen, in die er sich aufspaltet, einer anderen Bertha. In seinem Ende schöpft er in rascher Folge die beiden Möglichkeiten, die in ihm liegen, ganz aus. Dem Begehren des Rasenden, das vor der Gewißheit, daß seine Braut seine Schwester sei, nicht halt macht, tritt das Gespenst entgegen, also das Wesen, das dem Bereich angehört, dem er sich, unlösbar in seine Verbrechen verstrickt, bewußt ganz ergeben hat. Unmittelbar darauf findet aber der andere Jaromir, der darauf vertraut hat, daß Gott nicht die Tat, sondern den Willen richte, im Tod Erlösung, auch er ist, wie seine Schwester, erst im Tod im Einklang mit sich selbst.

Die Ahnfrau zeigt nicht nur, daß die Personen, die ihr begegnen, im wahrsten Sinne des Wortes ein zweites Gesicht haben, sondern sie beleuchtet auch das Verhältnis zur Wirklichkeit, das Menschen wie der Graf und seine Kinder, deren Identität nicht genau feststeht, haben müssen. Weil sie nicht in sich abgeschlossen sind, fließen ihre Träume ungehindert nach außen und umfangen sie mit Schreckgestalten, die für den Zuschauer in der Ahnfrau zusammengefaßt werden. In einer derart verwandelten Welt wird es fragwürdig, ob man seinen Sinnen trauen dürfe, und dieses Mißtrauen schließt zugleich den Zweifel an der Wirklichkeit der Umgebung und der eigenen Person ein. Umwelt und Ich entziehen sich jedem Zugriff, jedes Wirken nach außen wird unmöglich. Für alles, was geschieht, muß ein unberechenbares Schicksal verantwortlich gemacht werden, das unbeschränkte Macht gewinnt, weil die, die sich ihm entgegenstellen möchten, sich selber noch nicht gefunden haben. Am Verderben, das das Haus Borotin trifft, ist also nicht die Ahnfrau und der Fluch, den sie über ihr Geschlecht gebracht hat, schuld, sondern die Vision der Ahnfrau, die die Personen im Drama ängstigt, entspringt dem gleichen Ungenügen, das sie auch ihrem Schicksal so rettungslos ausliefert. Gerade diese Idee, an der Grillparzer so viel lag, haben die Änderungen verfälscht, zu denen ihn Joseph Schreyvogel veranlaßt hatte.

Das Stadttheater Luzern hat sich, ganz im Sinne Grillparzers, zur Aufführung der ersten Fassung der Ahnfrau entschlossen, die allerdings nicht, wie im Programmheft steht, erst vor kurzem entdeckt wurde, sondern die vielmehr in der kritischen Grillparzer-Ausgabe aus dem Jahre 1909 schon vollständig abgedruckt ist. Unter dem Titel «Schreyvogel berichtigt Schreyvogel» legt Friedrich Schreyvogel dar, es sei ihm ein Anliegen, die Ahnfrau von allen Zutaten seines Urgroßonkels Joseph Schreyvogel zu befreien und den ursprünglichen Plan des Dichters zu verwirklichen. Leider werden Grillparzer dabei Absichten unterschoben, die er nie gehabt hat. So muß zum Beispiel die Ahnfrau verstummen, weil es nicht angehe, daß eine «parapsychische Erscheinung» rede. Gegen diesen Eingriff, der es unmöglich macht, daß man Gespenst und Wirklichkeit verwechsle, hätte sich Grillparzer mit allen Kräften gesträubt. Man muß sich also darüber klar sein,

daß man auch in Luzern nicht die angekündigte Urfassung der Ahnfrau sieht, sondern ein Stück, das diesmal Friedrich Schreyvogel mit bedeutend weniger «wohlwollender Hand» dem Zeit- oder eher seinem eigenen Geschmack angepaßt hat.

Horst Gnekow hat sich als Regisseur eine schwierige Aufgabe gestellt. Die Bearbeitung Friedrich Schreyvogels hat ihm die Arbeit erleichtert, weil sie ihm erlaubte, die «Ahnfrau» ganz auf ein Schauerdrama zu reduzieren. Die Aufführung wirkte sehr geschlossen und überzeugend, der Zuschauer wurde kaum je aus der angenehm grausigen Stimmung, die den Reiz dieser Gattung ausmacht, entlassen. Übertreibungen und falsche Töne, die in einem Stück wie der «Ahnfrau» so schnell den Wirklichkeitssinn und die Spottlust des Publikums wecken, sind mit großer Kunst vermieden worden. Das Bühnenbild von Wolfgang Cäsar unterstützte besonders in den ersten drei Akten die Bestrebungen des Regisseurs aufs beste. Die düstere Halle, in der sich das Geschehen abspielt, war von Anfang an in eine Atmosphäre getaucht, aus der Gespenster aufs natürlichste herauswachsen, und sie erinnerte sehr an Grillparzers Beschreibung der elterlichen Wohnung, deren weitläufige Räume und unausleuchtbare Winkel er als Kind mit unheimlichen Wesen aller Art zu bevölkern pflegte.

Theo Tecklenburg als Graf und Ruth Pistor als Bertha haben es verstanden, dem Unheil, das sich ihrer bemächtigt, den Hintergrund zu geben, der erst die Spannung erzeugt. Jaromir (Werner Rehm) wirkte neben ihnen flach und trotz seiner heftigen Ausbrüche kraftlos. Arnold Putz als Boleslav und Jens Scholkmann als Hauptmann gaben ihren kleineren Rollen eine ausgeprägte Gestalt, die das Ganze belebte und abrundete. Anna Vaughan, die sich als Ahnfrau in geisterhaftem Gleiten, wenn auch leider stumm, über die Bühne bewegte, wurde von der Regie sehr taktvoll und geschickt eingesetzt. Rudolf Köhler (Kastellan) und Andreas von der Meden (ein Soldat) blieben nicht im Rahmen der im ganzen schönen Aufführung. Daß sich Darsteller und Publikum in ausgesprochen heiterer Stimmung voneinander verabschiedeten, hätte Grillparzer kaum gestört; er hat anläßlich der «Ahnfrau» einmal bemerkt, man solle nie vergessen, «daß ein Trauerspiel, so traurig es sein mag, doch immer ein Spiel bleibt».

Eleonore Frey

AMERIKANISCHE HÜRDEN FÜR DIE NEUERE MUSIK

Der Konservativismus des amerikanischen Konzert- und Opernbetriebes gründet sich auf Umstände, die den europäischen oft diametral entgegenstehen. Der konservierende Historizismus der Pariser Oper zum Beispiel, bevor Georges Auric kürzlich die Leitung übernahm, ruhte auf den Säulen regelmäßiger Staatsbeiträge und einer darin verschlungenen protektionistischen Bürokratie. Der Historizismus der New Yorker Metropolitan Opera, die kaum je ein modernes Bühnenwerk herausbrachte und herausbringt, leitet sich umgekehrt von der Notwendigkeit her, ein so zahlreiches Publikum wie nur möglich zufriedenzustellen. Die finanzielle Situation dieses verstaubten Opernhauses erlaubt es nicht, auch nur einmal ein halbleeres Haus in Kauf zu nehmen — oder so denken wenigstens die Manager, allen voran der privat modernistische, offiziell aber ultrakonservative Rudolf Bing, die die Verantwortung für den finanziellen Haushalt tragen. Der Mißerfolg moderner Oper an der «Met» ist in der Tat betäubend: «The Rake's Progress» von Igor Strawinsky erweckte nicht einmal die Kuriosität, die man auf Grund des Namens erwarten zu können glaubte. Zwar hat man auch seither ganz gelegentlich ein Werk inszeniert, ja premiert, das *nach* Puccinis «Turandot» geschrieben wurde, aber es waren Werke, die im neunzehnten Jahrhundert stecken blie-

ben. Werke einiger retrospektiver amerikanischer Komponisten kommen in dieser Situation wie gerufen, so etwa die Opern von Samuel Barber. Nun hat kürzlich ein anderer verspäteter Romantiker wieder Einzug gehalten: Gian Carlo Menotti, der organisatorisch und kommerziell so erfolgreiche Italien-Amerikaner. Diesmal allerdings hat er eine «opera buffa», also eine komische Oper geschrieben, und komische Opern im gegenwärtigen Jahrhundert sind, sofern das möglich ist, noch seltener als gute Opern überhaupt.

Ist «The Last Savage» (Der letzte Wilde) gut? Nicht, was die Musik betrifft. Sie ist nicht einmal wert, daß man sich der Cliché-Ausrede von «gut im Sinne einer vergangenen Ästhetik» bedient. Vielleicht liegt die Romantik nun definitiv zu weit zurück, um sie in der Flucht vor der Gegenwart zu erreichen, vielleicht auch hat sich Menotti in all seinen Opern ihrer zuviel bedient, um noch etwas aus ihr ziehen zu können; die Musik des «Letzten Wilden» ist dürftig. Allerdings leitet sie einen Schimmer ihrer Rechtfertigung davon her, daß sie für die Sänger geschrieben ist, allen voran die Sopranistin Roberta Peters, deren Stimme Menotti ausgezeichnet kannte und der er ausgezeichnet zu dienen wußte. In dieser «Auf-Maß»-Komposition, aber nicht in der Qualität der Musik an sich, trifft sich denn auch Menotti mit den alten Meistern der Opera buffa des achtzehnten Jahrhunderts. Kein Wunder, daß die Uraufführung der Oper an der Pariser Opéra comique im vergangenen Oktober Menotti nicht gefiel: alles an diesem Bühnenwerk ist für die «Met» geplant, von den Stimmen der einzelnen Sänger (neben Roberta Peters namentlich George London) bis zur überbordenden Ausstattung.

So bleibt die Handlung. Als Ironisierung amerikanischer Gesellschaftszüge ist auch sie für die USA angelegt. Indes erweist sie sich als unterhaltend. Eine amerikanische Expedition unter Leitung von Kitty (Roberta Peters) sucht und findet in Indien den als «Abominable Snowman» bekannten Himalaja-Wilden, von dem die Zeitungen immer wieder berichtet haben. Sie will ihn mit amerikanischem Optimismus und amerikanischem Snobismus zur westlichen Cocktail-Kultur erziehen. Der Wilde (George London) zieht aber seine Himalaja-Höhle der «Kultur» von Chicago vor, und da Kitty in ihm die Kraft der Natur wittert, zieht auch sie, in Umkehrung aller Werte, vor, dort eine (und seine) «Abominable Snowwoman» zu werden. Ein dienlicher Komödienstoff, von Menotti als sein eigener Librettist gut zurechtgemacht. So liegt mehr Grund zur Trauer als zur Entrüstung vor: in einem der wenigen Fälle, da die zeitgenössische komische Oper über ein geeignetes Libretto verfügte, versagte die Musik — und sie kam vom Librettisten.

Während die Metropolitan Opera, wie viele andere amerikanische Institutionen, für die Sache der neueren Musik verloren scheint, bahnen sich in den Schulen neue Wege an. Vor ein paar Jahren unternahm die Ford-Stiftung den ersten kräftigen Versuch, Komponisten der neueren Musik (also nicht Menottis und Barbers!) in Kontakt mit den Gegebenheiten und Möglichkeiten der Schulmusik zu bringen. Die Versuche erwiesen sich als sehr erfolgreich. Eine Konferenz von Lehrern und Musikern, die kürzlich in Philadelphia stattfand, gab sich Rechenschaft über die enormen Möglichkeiten, die in der prolongierten Zusammenarbeit von Komponisten und lokalen Schulen liegen. Diese Zusammenarbeit bewahrt den jungen Komponisten vor der (heute sehr populären) Flucht in den engen und geschlossenen Kreis musikalischer «Avantgardisten» mit ihrer ausgesprochenen oder unausgesprochenen Verachtung des «gewöhnlichen» Musikliebhabers. Sie bringt umgekehrt den Primar- und Sekundarschüler in Kontakt mit einer Musik, die seiner Generation oder wenigstens seinem Jahrhundert entspricht, ohne ihm die Erfahrung historischer Musik zu verbauen. Führende Komponisten wie Milton Babbitt, Gunther Schuller und Mel Powell finden es gegenwärtig nicht unter ihrer Würde, für diese Schulen zu planen und ihre jüngeren Kollegen zu beraten. Die Hürden, die diesem Projekt entgegenstehen, sollten genommen werden können: es sind die Neigung der zeitgenössischen Komposition zur Überabstraktion und der Skeptizismus der allge-

meinen Lehrerschaft, sogar in Musikschulen und Musikhochschulen. —

In zweien der drei großen Orchester des Ostens spielen sich gegenwärtig wichtige Umwandlungen ab. Der neue Chef des Boston Symphony Orchestra, Erich Leinsdorf, ist der neueren Musik gegenüber viel aufgeschlossener als Charles Munch es je war. Zwar kann er in den Bostoner Abonnementskonzerten nur wenig neue Musik programmieren, aber in der Organisation der Sommersaison des Orchesters in Tanglewood besitzt er eine freiere Hand. Dieses Zentrum sommerlichen Studiums und Musizierens hat von seiner Initiative enorm genossen; es wäre nicht zu verwundern, wenn es sich in den nächsten Jahren aus einer etwas verschlafenen Sommerfrische in ein Treibhaus neuer Komposition und neuer Wege der Interpretation verwandeln würde. — Das New York Philharmonic Orchestra begann kürzlich unter Leitung von Leonard Bernstein einen Zyklus, der in jedem Konzert ein einzelnes neues Werk zwischen traditionelle Meisterwerke stellt. Das Ganze nennt sich «Die Avantgarde». Auch hier ist es noch zu früh, um den Ausgang zu wissen. Der Umstand aber, daß der enorm populäre Leiter des Orchesters dieses Jahr seine Beliebtheit dazu benützt, schwierige neue Musik einzuführen, muß als ein großes Positivum vermerkt und gepriesen werden.

Andres Briner

«Sie waren lebendig, und sie sprachen mit mir!» Ist es nicht etwas Eigenartiges, zu verstehen und zu genießen, was außerhalb des Wortes liegt? Wörter dienen dem einzelnen nicht nur zur Mitteilung, er tritt durch sie mit seinen Mitmenschen, seinem Schöpfer in Verbindung. Immer wieder geschieht es, daß man ein Buch aus der Hand legt — stumm. Manchmal, weil der Verfasser scheinbar «alles gesagt hat». Aber nicht diese Art Reaktion meine ich hier. Jener Vorgang des Verstummens deutet für mein Empfinden auf etwas viel Tieferes hin. Dem Schweigen sind die Worte abgerungen, und bei rechtem Gebrauch kehren sie ins Schweigen zurück. Dazwischen geschieht etwas Unerklärliches: ein Toter, so könnte man sagen, bringt sich ins Leben zurück, ergreift Besitz von einem, und verläßt er uns, bleiben wir vollkommen verwandelt zurück. Mit Hilfe von Zeichen und Symbolen war ihm dies möglich. War er nicht eines Zaubers mächtig gewesen — und ist es vielleicht noch immer?

Henry Miller