



UB Salzburg
Stefan Zweig Centre

INHALT

- 8 Die Handlung
- 10 The story
- 12 L'argument

- 15 Peter Henningsen. Seelenschichten eines Griesgrams

- 25 Barrie Kosky. Notizen zur Inszenierung

- 28 Stefan Zweig, aus: *Die Welt von Gestern*

- 39 Jürgen Schläder. Moderne Interpretation der Vergangenheit –
Musikalische Zitate in *Die schweigsame Frau*

- 53 Arturo Larcati. Von der bitteren Gesellschaftssatire zur komischen Oper

- 65 Richard Strauss – Stefan Zweig. Briefwechsel

- 86 Richard Strauss. Die Geschichte der *schweigsamen Frau*

- 88 Das Libretto

- 133 Probenfotos

- 151 Die Autoren des Programmbuchs

- 152 Zu den Bildern von George Condo

- 154 Impressum und Nachweise

A 19-63-002-DEU

RICHARD STRAUSS
DIE SCHWEIGSAME FRAU

KOMISCHE OPER IN DREI AUFZÜGEN

Libretto frei nach Ben Jonson
von Stefan Zweig

Uraufführung am 24. Juni 1935
an der Staatsoper Dresden

Münchener Erstaufführung am 24. Juli 1947
im Prinzregententheater

Musikalische Leitung **Kent Nagano**
Inszenierung **Barrie Kosky**
Bühne und Kostüme **Esther Bialas**
Licht **Benedikt Zehm**
Chöre **Andrés Máspero**
Dramaturgie **Olaf A. Schmitt**

Bayerische Staatsoper

Premiere am 20. Juli 2010 im
Prinzregententheater München

UB SALZBURG



+DA81072407

gefördert durch



UBS

2018: UBS-3007

Exponiert wird dieses Thema im allerersten Stilzitat der *Schweigsamen Frau*, in der Ouvertüre, die zwar als Potpourri überschrieben, aber in Wahrheit alles andere als das italienische oder operettenhafte Kaleidoskop von attraktiven Melodien darstellt. Das Ouvertüren-Potpourri ist kein verkappter Sonatenhauptsatz, versammelt aber die strukturellen Elemente dieser die Kompositionsgeschichte mehr als ein Jahrhundert hindurch beherrschenden musikalischen Form wie in einem Brennspiegel: drei Themen, von denen zwei, das erste und das dritte, auf Entwicklung und Verarbeitung hin entworfen sind, eines aber, das zweite, rein kantabel und auf melodiöse Linie. Dieses Belcanto-Thema tritt selbst nach den heftigsten thematischen Deformationen der anderen Themen, nach den aufregendsten Durchführungen unversehrt und makellos ein – in einem A-Dur-Satz in E-, H- und C-Dur, mithin auch in entlegenen harmonischen Räumen, in die die beiden Verarbeitungsthemen den musikalischen Prozess zwischenzeitlich treiben. Wegen seiner unbeirrbar Konstanzen markiert diese instrumentale Vokabel für Glückseligkeit im Schluss der Ouvertüre die Führstimme, wenn alle drei Themen am Höhepunkt gleichzeitig, in der Tonika A-Dur, erklingen – der treffendste Beleg für das Bewusstsein, Tradition (hier im Zitat von Sonatenstrukturen und populärer Reihungsform) aufrufen, einer modernen Sichtweise anverwandeln und dies allein mit den Mitteln des erzählenden Sinfonieorchesters bewerkstelligen zu können.

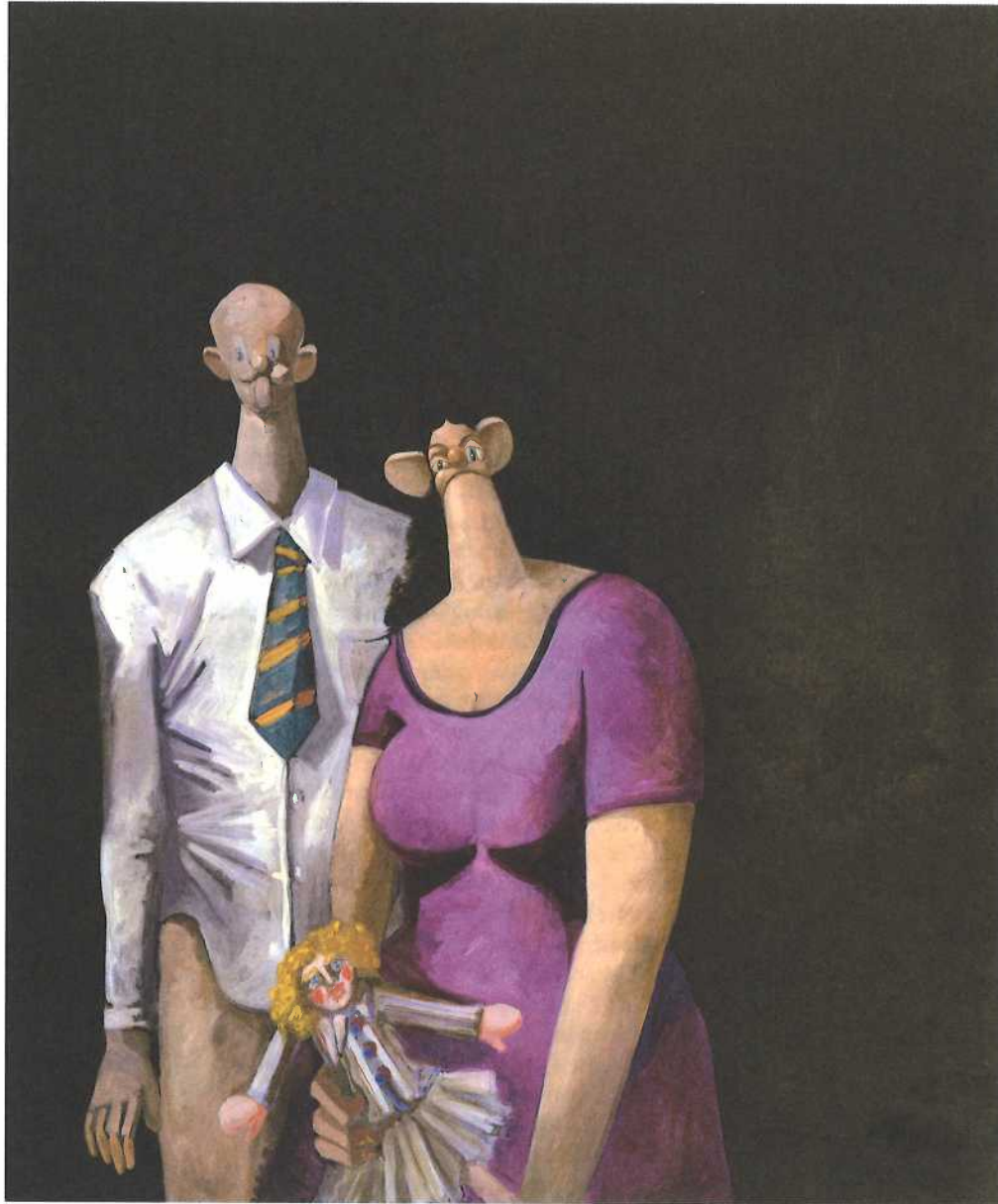
ARTURO LARCATI VON DER BITTEREN GESELLSCHAFTSSATIRE ZUR KOMISCHEN OPER

Stefan Zweigs Selbstverständnis als Librettist

Wenn sie zum Gegenstand einer produktiven Rezeption werden, entwickeln Kunstwerke oft ein zweites, merkwürdiges und reiches Leben. In den Händen eines anderen Künstlers und in einen fremden historischen beziehungsweise kulturellen Kontext versetzt, können sie einen Reichtum und Reiz entfalten, der in der Originalfassung nicht oder nur zum Teil zum Ausdruck gekommen ist. Dies ist der Fall bei Ben Jonsons Komödie *Epicoene or The Silent Woman* (1609), als sie von Stefan Zweig Anfang der 30er Jahre zu einem Libretto für die Oper von Richard Strauss adaptiert wird. Aufgrund der Persönlichkeiten, die direkt oder indirekt an dieser Arbeit beteiligt sind, avanciert das Werk Zweigs zum Medium eines einzigartigen Dialogs der Künste und der Künstler, zum Sonderfall eines intertextuellen und intermedialen Experiments, das in der Kulturgeschichte der Zeit an exponierter Stelle steht.

Es ist nicht endgültig geklärt, ob Zweig die Entdeckung von Jonsons Werk zwei Aufsätzen von Romain Rolland, einer von Hippolyte Taine 1926 verfassten englischen Literaturgeschichte oder vielmehr der Übersetzung von Ludwig Tieck (1829) verdankt. Fest steht auf jeden Fall, dass die Idee, Ben Jonsons Komödie „für die lebendige Bühne“ zu gewinnen, bereits von Hugo von Hofmannsthal konzipiert worden ist. So muss sich Stefan Zweig, der nach dem Tod von Hofmannsthal dessen Platz als Librettist für Richard Strauss übernimmt, nolens volens mit seinem Vor- beziehungsweise Doppelgänger konfrontieren. In einem Brief an den Komponisten begründet er seinen Anspruch auf die Nachfolge, indem er den Autor des *Rosenkavaliers* und der *Arabella* zum Ziel einer ungewöhnlich scharfen Kritik macht. Er findet „die letzten Hofmannsthaltexte zu sehr mit der Suche nach einem Stil belastet, zu sehr in eine Symbolik gedrängt, die für die normale Sehschärfe eines unbefangenen, nicht mit der Textbuchbrille ausgerüsteten Zuschauers nicht mehr ausreicht.“ Dementsprechend stehen im Zentrum seines alternativen Angebots an den Komponisten sowohl eine größere Verständlichkeit als auch eine stärkere Dynamik, die – gepaart mit einer Komik, die an Derbheit nichts vermissen lässt – die Bühnenwirksamkeit seiner dramatischen Werke steigern soll. Im Detail beschreibt Zweig in der *Welt von Gestern* seinen Umgang mit dem Text, dem eigenen und dem fremden, als unablässiges Ringen um Intensivierung und Präzisierung der Ausdrucksweise. Diesen Kampf um den passenden Ausdruck und eine gelungene Werkgestalt bezeichnet er als eine Arbeit „des Komprimierens und Kondensierens“, die sich als „ein unablässiges Ballast-über-Bord-Werfen, ein ständiges Verdichten und Klären der inneren Architektur“ konkretisiert.

In einem Ben Jonson gewidmeten Essay aus dem Jahr 1926 erklärt Stefan Zweig, der gerade dessen *Volpone* übersetzt hat, warum der englische Autor für ihn zum



Vorbild werden konnte, und macht zugleich klar, an welchen Prinzipien er sich bei seiner Auseinandersetzung mit dessen Texten orientiert. Wie wichtig diese Charakterisierung von Jonson auch sein mag, weil sie die notwendige Aufwertung des englischen Autors auf den deutschen Bühnen einleiten will; sie verdient noch mehr unsere Aufmerksamkeit, weil sie zugleich Zweigs Selbstverständnis als Komödienschreiber verrät. In Jonson sieht Zweig den „Schöpfer der satirischen Gesellschaftskomödie“ und würdigt in ihm den „Kulturmoralisten“, der „die Komödie als erzieherisches Moment, als Spiegel des Schlechten und Verwerflichen, nicht bloß als lose Munterkeit der Handlung und Kasuistik des Übermuts“ konzipiert. Die Momente der Identifikation mit dem englischen Autor betreffen einerseits den Willen, „[der Menschheit] einen Spiegel, einen Zerrspiegel ihrer Lächerlichkeiten [...] hin[zu]halten“. Auf der anderen Seite schätzt Zweig aber auch „Wucht und Leidenschaft“ von Jonsons Sprache, die aus seiner Sicht in den Übersetzungen durch Tieck kaum zum Ausdruck kommen. Wie sein Vorbild möchte er selbst „nicht mit zartem Handschuh die Narrheit und das Niedrige fassen, sondern mit dem Skalpell ausschälen wie eine eitrige Wunde.“ Freilich bedarf Jonsons Konzept aber auch einer wesentlichen Korrektur. In seinem Programm, Jonson für das 20. Jahrhundert zu rehabilitieren und zu aktualisieren, nimmt sich Zweig vor, „das allzu pedantisch und pädagogisch Gefügte“ seiner Texte aufzulockern. Er schlägt im Grunde vor, Jonson durch Shakespeare zu korrigieren beziehungsweise zu integrieren, um das Ideal eines Kunstwerks zu erreichen, das in der „Komödie als Komödie“ gipfelt. Sein konkreter Hinweis lautet: „Shakespeares Komödien, auch die derben, haben immer den Himmel über sich offen, in den sie wie Träume aufschweben, einen Himmel, von dem kein strenger Gott niederblickt, kein Richter und Weltverbesserer; er [Shakespeare] fühlt die Welt in der Komödie als Komödie, wie er sie in der Tragödie tragisch fühlt.“

Der Sieg der Psychologie über die Typisierung, der Menschlichkeit über die angeborene Bosheit, der Unterhaltung über die Erziehung

Ben Jonsons Komödie *Epicoene*, die John Dryden als die perfekte in ihrer Art bezeichnet hat, dreht sich im Grunde um eine doppelte Intrige, der ein alter englischer Admiral namens Morosus zum Opfer fällt. Der reiche und geizige Sonderling, der gegen jede Art von Lärm allergisch ist, wird von seinem Barbier Cutbeard überredet, eine stille Frau zu heiraten. Dadurch kann er den Neffen Daufine Eugenie enterben, der bei ihm in Misskredit geraten ist. Nach der Heirat verwandelt sich allerdings die ihm in Aussicht gestellte Idylle in einen Albtraum: Seine Braut Epicoene entpuppt sich als entfesselte Furie und Schreihals, und die von ihr verursachte Lärmhölle wird durch das bunte Treiben einer anlässlich der Ehe eingetroffenen Komödiantentruppe verstärkt. Der verrückt gewordene Morosus verhält sich allerdings nicht wie sein griechisches Vorbild, das aus Verzweiflung Selbstmord verübt, sondern sucht – was der englischen Mentalität besser entspricht

– nach einem Kompromiss. Nach einigen gescheiterten Versuchen, einen Scheidungsgrund zu finden, akzeptiert er die Forderungen des Neffen, um von seiner Frau befreit zu werden, und setzt diesen wieder in seine Erbrechte ein. Die Komödie endet mit einem Eklat: Nachdem Daufine als Drahtzieher der Intrige sein Ziel erreicht hat, nimmt er Epicoene die Perücke ab. Die vermeintliche Braut erweist sich plötzlich als Knabe, der von ihm ein halbes Jahr lang auf seine Rolle als Xanthippe vorbereitet worden war.

Ben Jonson nimmt das Intrigenspiel zum Anlass, um die englische Gesellschaft am Übergang zwischen sechzehntem und siebzehntem Jahrhundert einer beißenden Kritik zu unterziehen, die sich um zwei Schwerpunkte dreht: zum einen um den Gegensatz von Natur und Zivilisation und zum anderen um das Problem des Hermaphroditentums. In beiden Fällen stellt der Autor gesellschaftliche Phänomene der Devianz, Abweichungen von einer sozial verbindlichen Norm, in Frage. Einerseits kritisiert er in seiner Komödie egozentrische und eitle Charaktere, die in seinen Augen all das vergessen haben, was natürlich, anständig und würdig ist. Andererseits stellt er in partieller Anlehnung an Molière Figuren an den Pranger, die zwischen den Geschlechtern schwanken und die eine oder andere feste sexuelle Identität verweigern. Suggestiert Jonson das fragwürdige Verhalten bereits durch die Etymologie des Namens der titeltragenden Figur – Epicoene heißt nämlich doppelgeschlechtlich –, so exemplifiziert er das sexuelle Schwanken besonders an den komischen Personen, die in der parallel zur Haupthandlung verlaufenden Nebenhandlung agieren. Aber unabhängig davon, ob Jonson durch die Typen seiner Komödie die Entfremdung von der Natur beziehungsweise der eigenen sexuellen Identität reflektiert oder die damit verbundenen moralischen Entgleisungen, die von Hinterlistigkeit bis zu Intrigantentum und Sadismus reichen, denunziert – der Autor behält auf jeden Fall eine skeptische Distanz zu seinen Personen. In keiner von ihnen, sympathisch oder weniger sympathisch, findet er ein passendes Identifikationsangebot.

In seiner Adaptierung von Jonsons Komödie für die Oper verfährt Zweig sehr frei. Zwar übernimmt er in Grundzügen den Plot mit dem Hauptprotagonisten Morosus und dem Lärm als zentralem Handlungsmotiv, aber er greift in Handlungsstruktur und Personenkonstellation sehr stark ein, wobei der Hauptunterschied zu seinem Vorbild in der psychologischen Charakterisierung der Personen und der Haltung des Autors ihnen gegenüber liegt. Aus den starren, nicht näher charakterisierten Typen der Komödien von Ben Jonson werden bei Zweig „menschlichere“, psychologisch glaubwürdigere Individuen, bei denen Stärken und Schwächen nicht wie bei Jonson einseitig verteilt sind, so dass sich die Zuschauer besser mit ihnen identifizieren können.

Auf der Ebene des Aufbaus komprimiert Zweig die Handlung, indem er die fünf Akte von Jonson auf drei reduziert und die Haupt- und Nebenhandlung zusammenführt. Er verstärkt die innere Architektur des Librettos, indem er auf die Symmetrie in Aufbau und Länge der Akte achtet. Er verzichtet auf den oftmaligen Ortswechsel des Originals und lässt die ganze Komödie in der Wohnung von Morosus spielen. Er streicht mehrere Nebenfiguren und konzentriert die bei Jonson zerstreuten Fäden der Intrige in die Hände des Barbiers Schneidebart, der den Platz der gesamten Gruppe der Intriganten einnimmt. Als Nachfolger des Barbiers von Sevilla und des Doktors Malatesta in Donizettis *Don Pasquale* bringt Schneidebart im ersten Akt die Intrige ins Spiel: So sind die Zuschauer bei Zweig von Anfang an in die Verkleidungskomödie eingeweiht, während sie bei Jonson bis zuletzt in Unkenntnis über die Doppelrolle der falschen Braut bleiben.

Ist der erste Akt von der Figur des Barbiers beherrscht, so spielt im zweiten und dritten das Paar Aminta-Henry zusammen mit ihrem Antagonisten Morosus die Hauptrolle. Die zwei jungen Menschen haben mit ihren Pendants bei Jonson kaum noch etwas gemeinsam, ihnen werden moralische Eigenschaften zugeschrieben: Henry kämpft zwar wie Daufine für sein Erbe, hat aber die Kälte und berechnende Natur seines Vorbildes abgelegt; Aminta übernimmt ungern ihre Rolle in der Intrige als schweigsame Frau, weil sie Mitgefühl für Morosus und seine Schwächen empfindet: „Ich fühle, dass ich Euch richtig redlich liebhaben könnt“, sagt sie zu ihm. Die von Aminta und Henry füreinander empfundene Zuneigung und die Fähigkeit, menschliche Gefühle zu hegen, machen aus ihnen richtige Identifikationsfiguren, die wahren Helden der Geschichte. Auch die von Vanuzzi geleitete Gemeinschaft der italienischen Schauspielergruppe, der die beiden jungen Leute angehören, bildet das exakte Gegenbild zur englischen Gesellschaft bei Jonson: Menschliche Nähe, Loyalität und Solidarität, gepaart mit Lebensbejahung und Daseinsfreude, stehen Affektiertheit, Verstellung und moralischer Verkommenheit gegenüber. Selbst der Sonderling Morosus hat gegenüber seinem Vorgänger eine entscheidende Verwandlung durchgemacht. Bei Stefan Zweig ist er zu einem Menschen mit einem warmen Herzen mutiert, der trotz seiner Besonderheiten und Schwächen bei den Zuschauern Sympathie erwecken kann – nicht zuletzt, weil seine empfindlichen Ohren mit einem traumatischen Unfall begründet werden.

Dass sich Zweig in der Charakterisierung der Figuren so sehr von Jonson unterscheidet, hat zunächst damit zu tun, dass er die Unterhaltung höher schätzt als die moralische Erziehung. Während Jonson in erster Linie pädagogische Ziele verfolgt, konzipiert Zweig seine Komödie mehr als ein Spiel um Musik, Kunst und Liebe. Als „Kulturmoralist“, wie Zweig ihn nennt, hat Jonson zunächst die Lehre im Sinn: In seinen Augen soll die Niederlage von Morosus als gerechte Strafe für

seine eigene Selbstsucht erscheinen. Das Bestrafen und Lächerlichmachen der Torheiten seiner stark typisierten Gestalten dient der Erziehung. Zweig hingegen strebt nicht die Vermittlung einer moralischen Lehre, sondern die Läuterung des Menschen an: Durch die Schilderung der Schwächen seiner Protagonisten und das Lachen über sie hofft er, sie bessern zu können. „Narren gehören gekämmt und geprügelt“, behauptet Morosus am Schluss der Komödie, als er gelernt hat, seinen Egoismus zu überwinden und über die eigenen Torheiten zu lachen. Aus einem vereinsamten und verbitterten alten Mann ist ein gütiger alter Onkel geworden, der froh ist, „mit guten Menschen heiter zu sein...“. Zu dieser Sinneswandlung gehört auch die Bereitschaft, die Wichtigkeit der Stellung von Kunst und Musik im Leben zu akzeptieren. So verhindert er nicht, dass Vanuzzi am Schluss eine Hymne auf die Rolle von Kunst und Musik im Leben singt.

Die Vorstellung der Läuterung und der Reinigung ist ursprünglich ein christlich geprägter Gedanke, der in der Tradition der literarischen und philosophischen Aufklärung weitgehend modifiziert beziehungsweise säkularisiert wird. So findet er sich beispielsweise bei Gotthold Ephraim Lessing wieder: Das Lustspielkonzept der *Minna von Barnhelm* – in vielerlei Hinsicht ein wichtiges Vorbild für Stefan Zweig – basiert nämlich auf dem optimistischen Glauben, dass der Mensch von Natur aus grundsätzlich gut sei, dass er ein veränderbares und erziehbare Wesen sei, das seine Fehler verbessern könne. So sagt Aminta, als sie sich überwinden muss, ihre Rolle zu übernehmen: „Ach, ich möcht ihn [Morosus] lieber rühren, dass er unser Glück erlaubt.“ Viel später avanciert derselbe Gedanke zu einer der wichtigsten Voraussetzungen der Psychoanalyse, die in der Bewusstwerdung der Probleme durch den Patienten den ersten Schritt zu seiner Genesung sieht. Morosus' Einsicht in die eigenen Schwächen und die Entwicklung der Fähigkeit, über sich selbst zu lachen, ist in dieser Hinsicht ein Fall von „Heilung durch den Geist“ – so der Titel eines 1931 erschienenen Buches, in dem Zweig die Verdienste von Freud für seine Zeit würdigt. „Kurieren“ und „auskurieren“ sind in diesem Zusammenhang nicht zufällig wiederkehrende Stichworte. So gesehen, repräsentiert das Lachen des alten Admirals eine symbolische Befreiung aus dem Zustand der selbstverschuldeten Minorität – genauso wie es einen entscheidenden Schritt der Versöhnung gegenüber den jungen Menschen darstellt, die ihm einen Streich gespielt haben, und ein Echo der Späße der Theatertruppe bildet.

Morosus: ein Alter Ego von Stefan Zweig?

Die Verwandlung des Admiral Morosus in einen letztendlich sympathischen Narren und die vielfältige Bedeutung seines Lachens sind erste Zeichen einer möglichen Identifikation Stefan Zweigs mit der Figur des Morosus, einer Teilidentifikation, die zunächst entlang des Bedeutungsaspekts des Komödiantischen und der Kunst verläuft. Dafür, dass Zweig durch den alten Seebären sich eine Art Alter

Ego schafft, um gleichsam aus der Distanz über sich selbst zu lachen, spricht nicht nur der Umstand, dass Zweig seinen letzten Brief an Richard Strauss mit dem Namen seines Helden unterschreibt. Davon legt auch die Biographie seiner ersten Frau Friderike Maria mit dem Titel *Stefan Zweig. Wie ich ihn erlebte* (1947) Zeugnis ab. Unter Bezug auf die berühmte Glockenszene des Librettos behauptet sie, dass Stefan Zweig im lärmfeindlichen Morosus sich selbst und seine Irritation über die Glocken der Salzburger Kirchen hatte persiflieren wollen: „Oh diese Glocken, / die böse und schwarz auf den Türmen hocken / unsichtbar stumm im Gestühle kauern / und die Zeit, die unendliche Zeit belauern! / Und plötzlich mit einem donnernden Stoß / fahren sie los: / Ping, pang, / schwing, schwang, / stundenlang...“ Hier steht allerdings nicht nur der konkrete Lärm der Glocken, die Zweig bei der Arbeit gestört hätten, zur Diskussion. Ein noch größerer Störfaktor für die Ruhe und Abgeschlossenheit in seinem Salzburger Haus am Kapuzinerberg ist ohne Zweifel der Lärm der Politik. Die laufenden Veranstaltungen und Umzüge der Nationalsozialisten und der anderen um die Macht kämpfenden Parteien, die immer lauter werdenden Sprechchöre und Gesänge um ihn herum machen Zweig Anfang der dreißiger Jahre klar, dass der Bereich der Politik immer mehr in sein Leben drängt. Wird der Lärm auch so interpretiert, dann bricht hinter der heiteren Fassade der Komödie nicht zuletzt auch das Problem der inneren Emigration hervor, das heißt seine Lust, sich als alter Mann vom Lärm der Politik zurückzuziehen, um sich ausschließlich auf seine Beschäftigung mit der Kunst konzentrieren zu können.

Diese Interpretation der Morosus-Figur vor dem Hintergrund des historischen Kontextes überrascht wenig, wenn man bedenkt, dass Zweigs dramatische Werke oft Künstlerdramen sind, also Werke, in denen vordergründig das Problem der Künstlerexistenz reflektiert wird – und dies unabhängig davon, ob es um die Fragwürdigkeit der Legenden geht, die um das Leben eines Künstlers nach seinem Tod entstehen, wie es im Drama *Legende eines Lebens* (1919) geschieht, oder um die Fragwürdigkeit der künstlerischen Existenz im Spannungsverhältnis von materiellen Nöten und notwendiger ethischer Rechtfertigung – wie etwa im *Verwandelten Komödianten* (1913). Das Libretto der *Schweigsamen Frau* gehört mit Sicherheit in diesen thematischen Zusammenhang, weil Zweig die Probleme des Künstlers mit Vorliebe als Probleme eines alternden Mannes beschreibt. In seinem dramatischen Werk wird das Verhältnis von Künstler und Alter auf verschiedene Art und Weise immer wieder aufgegriffen und variiert: In der *Legende eines Lebens* geht es um die negative Last, die ein alter Künstler mit seinem Ruhm seinem Sohn als angehendem Dichter hinterlässt; in *Die Flucht zu Gott* (1927) reflektiert Zweig über die letzten Lebensjahre Lew Tolstois, als sich dieser mit dem Tod und mit seinem posthumen Ruhm beschäftigt.

Von diesem letzten Drama aus führen mehrere Verbindungslinien zum Libretto der *Schweigsamen Frau*: Mit seiner zwischen Biographie und Drama changierenden Charakterisierung von Tolstoi als Künstler, der sich im Alter auf der Suche nach Ruhe aufs Land zurückzieht, setzt Zweig einer ihm besonders teuren (Künstler-)Figur ein Denkmal, die bereits sein Freund Romain Rolland evoziert hatte, als er ihm empfohlen hatte, Wien zu verlassen, um fern von der Großstadt eine für seine Arbeit günstigere Abgeschlossenheit zu suchen. So gesehen, liegt es nahe zu denken, dass Zweig einige Merkmale dieser Tolstoi-Figur in seine Charakterisierung des Morosus als Alter Ego mitgenommen hat. Wenn man von der bereits erwähnten Idiosynkrasie gegenüber dem Lärm in seinen vielfältigen Konnotationen absieht, schlägt sich diese Affinität in der Suche nach einem ausgewogenen Verhältnis zwischen Jung und Alt nieder. Zweig legt Tolstoi ein richtiges Bekenntnis zu seinen früheren Studenten in den Mund, das bei einem Mann seines Alters alles andere als selbstverständlich war: „Nur von der Jugend kann man etwas lernen.“ In der *Schweigsamen Frau* hält Zweig an dieser Linie fest. Er löst den Generationenkonflikt anders als bei Jonson. Indem er den jungen Henry und Aminta zu den positiven Helden der Geschichte macht und den Konflikt mit Morosus in eine heitere Situation auflöst, entwirft er ein mutiges Plädoyer für die friedliche Koexistenz von Jung und Alt. Aus den negativen, in der *Welt von Gestern* dramatisch beschriebenen Erfahrungen mit dem damaligen Schul- und Erziehungssystem, die in seinen Augen nicht erwartungsgemäß mit der Förderung, sondern mit der Zerstörung der Persönlichkeit eines jungen Menschen gleichzusetzen sind, leitet Zweig nicht das Programm einer Revolte im Zeichen der Gewalt ab wie viele seiner expressionistischen Zeitgenossen. In der Schlusszene des Librettos, als Morosus zwischen Aminta und Henry sitzt und deren Hände hält, bündelt der Autor seine Hoffnungen auf das Verständnis der Generationen und entwirft ein vorwärtsgerichtetes Bild, das zu den schönsten und aktuellsten Aspekten seines humanistischen Glaubens gehört. Und nicht zuletzt gestaltet hier Zweig den Wunschtraum, sich mit den beiden bei ihm lebenden Stieftöchtern nach langen Konflikten auszusöhnen.