DEUTSCH

Elisa Primavera-Lévy

Die Paradoxien des Vergebens. Dramaturgische Hintergründe zu Fabien Lévys *Après tout*

> *Comment vivre après tout cela, que l'on soit fils de victime ou fils de bourreau ? Quelqu'un pourrait-il souhaiter, après tout, demander pardon ? Et au nom de qui ? Et à qui ? Quelqu'un pourrait-il s'autoriser, après tout, à pardonner, ou au contraire à ne jamais pardonner ? Et à qui? Et au nom de qui?*
>
> *Wie leben nach all dem, sei man nun Sohn des Opfers oder Tochter des Henkers? Könnte jemand nach allem um Vergebung bitten wollen? Und in wessen Namen? Und wen? Könnte sich jemand anmaßen nach all dem zu vergeben oder im Gegenteil niemals zu vergeben? Und wem eigentlich? Und in wessen Namen?*

Après tout: mit den zwei kurzen französischen Wörtchen kann auf knappstem Raum, lakonisch fast, ein ganzes Drama gefasst werden. Im Deutschen braucht es mehr dazu. „Nach allem“ oder „nach all dem“ lautet die einfache Übersetzung, die damit die zeitliche Dimension abdeckt, jedoch den im Französischen mitklingenden konzessiven Bedeutungshof ausspart. Eine treffendere Übersetzung wäre also: „nach allem, aber auch trotz allem“ oder „nach allem, wenn auch dies und jenes vorgefallen ist“ oder auch „nach allem, obwohl meine, deine und anderweitige Vorbehalte und Hindernisse vorliegen“. Mit dem zeitliche wie einräumend-versöhnliche Dimensionen vereinigenden Titel stehen wir bereits mitten im widerspruchsvollen Prozess des Vergebens, der viele Fragen aufwirft, wie etwa die nach der das spezifisch Menschliche bestätigenden und zugleich unmenschlichen Forderung nach Vergebung. Oder die Frage nach den auch von der Zeit abhängigen Möglichkeiten des Vergebens. Oder die Frage nach der Moral der Vergebung bzw. der höheren Moral, am Ressentiment festzuhalten.

Dieses Fragen nach den Bedingungen und Umständen (nicht nur) der deutsch-französischen Vergebung bildet den thematischen Kern des Stücks, von dem aus sich die Musik Fabien Lévys in drei Sätzen zu je zwei Szenen entwickelt. *Après Tout* entstand als Auftrag des französischen Kulturministeriums ("Commande d'État du Ministère de la Culture") für das Festival Ultraschall in Berlin, die neuen Vocalsolisten Stuttgart und das französische Ensemble 2E2M. Aufgrund der Thematik und des Datums der Uraufführung stellt das Stück auch einen Beitrag

zum 50. Jahrestag des "Elysée-Vertrags" dar, der am 22. Januar 1963 von Charles De Gaulle und Konrad Adenauer gemeinsam unterzeichnet wurde. Seit Jahren, seit seiner Ankunft in Deutschland 2001, trug sich Fabien Lévy mit der vagen Idee, den Briefwechsel zwischen dem jungem deutschen Gymnasiallehrer Wiard Raveling und dem französischen Philosophen Vladimir Jankélévitch, musikalisch umzusetzen. Jankélévitch, der für Lévy auch durch seinen musikphilosophischen Begriff des „Unsagbaren“ und des „presque rien et un je ne sais quoi“ bedeutsam ist, hat umfassend zur Frage des Vergebens gearbeitet, jedoch persönlich an einer unversöhnlichen Haltung gegenüber Nachkriegsdeutschland festgehalten.

Um seine moralische Tiefendimension im Blick zu behalten, wird das Vergeben gewöhnlich abgegrenzt von verwandten Akten wie der Entschuldigung, des Vergessens, des Bedauerns, der Amnestie, der Verjährung oder der einfachen Nachsicht. Vladimir Jankélévitch und in seiner Folge Jacques Derrida bestimmen das reine Vergeben als freiwillige, ohne Bedingung gewährte Gabe und als außergewöhnliches, gar paradoxes Geschehen zwischen zwei Menschen. Die Vergebung ist also eine Sache zwischen Einzelpersonen und das Sprechen über das Vergeben zwischen ganzen Nationen widersinnig, auch wenn das kollektive Vergeben von Politikern notwendigerweise immer wieder beschworen wird.

Im dramaturgischen wie musikalischen Zentrum von *Après tout*, dem zweiten Teil (***II. Ressentir inépuisablement - Unerschöpflich Nachtragen/nachspüren***), steht somit die bereits genannte Begegnung zwischen Vladimir Jankélévitch (1903-1985) und Wiard Raveling im Jahr 1980. In seinem Text *Pardonner?* [Verzeihen?] (1971) hatte Jankélévitch polemisch die Frage gestellt, ob es für Frankreich und für Frankreichs Juden an der Zeit sei, zu vergeben oder wenigstens zu vergessen. Diese Frage verneinte er vehement: „Wenn der Schuldige fett, wohlgenährt, zahlungskräftig und vom ‚Wirtschaftswunder’ bereichert ist, ist die Vergebung ein erschreckender Scherz [...] Nein das Vergeben ist nicht für die Schweine und ihre Säue gemacht. Die Vergebung ist in den Lagern gestorben.“ Nicht zu vergessen ist, dass Jankélévitchs Text in einer bestimmten historischen Position entstand, nämlich im Kontext der Debatten zur Verjährung der nazistischen Verbrechen. Er wendete sich entschieden gegen die deutsch-französische, seiner Meinung nach von wirtschaftlichen Interessen diktierte Annäherung, die das nötige moralische Empören überblende. Noch 1980, anlässlich einer Radiosendung (*Le masque et la plume*) war die Haltung Jankélévitchs, der seit Kriegsende beschlossen hatte, alles Deutsche, Musik und

Philosophie inbegriffen, aus seinem Leben zu verbannen, unverändert. Hinsichtlich der Deutschen seiner Generation erklärte er, sie hätten sechs Millionen Juden getötet und seien ohne Reue: „Sie essen gut, sie schlafen gut, sie machen gute Geschäfte, der Mark geht es bestens, wie Sie wissen, die Geschäfte gehen gut, sie sind extrem zufrieden, sie schulden uns nichts." Diesen Satz aufnehmend, schrieb der 1939 geborene Raveling im Anschluss an die Sendung einen langen, in perfektem Französisch abgefassten Brief an Jankélévitch, in dem er aus Paul Celans „Todesfuge" zitiert, berührend über sein traumatisierendes Begreifen der deutschen Verbrechen (bezeichnenderweise über einen französischen Film, Alain Resnais' *Nuit et Brouillard*, 1955) und sein Leiden am eigenen Land berichtet, um schließlich voller Bescheidenheit eine Einladung an den fernen Philosophen auszusprechen, ihn und seine Familie in Ostfriesland zu besuchen. Jankélévitch antwortete. Er habe auf solch einen Brief fünfunddreißig Jahre lang gewartet, einen Brief, wie er präzisiert, in dem die Gräuel vollständig „angenommen" („assumée") werden und zwar von jemanden, der nichts für sie könne. Wie durch seine Wortwahl kenntlich gemacht, hatte Jankélévitch die Geste der Selbstopferung in Ravelings Brief verstanden. Nach Deutschland reisen wollte Jankélévitch nicht, er lud aber Raveling seinerseits nach Paris ein; eine Einladung, der Raveling tatsächlich bald darauf nachkam. Die entwaffnend ehrliche, mit Pathos vorgetragene, Schuld annehmende Geste des jungen Deutschen rührte den gleichermaßen pathetisch sprechenden, germanophoben Philosophen und ermöglichte die generationenübergreifende Begegnung zwischen einem Stellvertretend-Bereuenden und einem Stellvertretend-Vergebenden.

Dem von der Raveling-Jankélévitch-Begegnung gebildeten Zentrum geht ein erster Satz voran (***I. Nous étions si semblables – Wir waren uns so ähnlich***), der das nun tendenziell in Vergessenheit geratende, von einer tiefgehenden kulturellen Abneigung geprägte deutsch-französische Verhältnis evoziert. Diese auch konzeptionelle Feindschaft, die sich bis in die Verurteilung der jeweilig anderen Staatsauffassung auswirkte, wurde durch den Zweiten Weltkrieg und das allmählich bekannt werdende Ausmaß des Massenmords, belebt und bestätigt. Ein Text in diesem Teil ist Albert Camus' im Kontext seines Engagements für die *Résistance* entstandener vierter Brief an einen ehemaligen deutschen Freund [*Lettres à un ami allemand*]. Dieser ist vom kämpferischen Geist durchdrungen und behält im Rückblick auf die zurückliegende gemeinsame weltanschauliche Ausgangslage eine Haltung, die den Feind dennoch in die menschliche Gemeinschaft einschließt. Dieser

fiktive Brieftext an einen verlorenen Freund figuriert als Gegenstück zum abgesandten Brief Wiard Ravelings an einen unbekannten, zu gewinnenden Freund.

Der abschließende dritte Satz (***III. Le grand théâtre du pardon- Das große Theater der Vergebung***) bricht den harmonisierenden Abschluss des zweiten Satzes um Raveling-Jankélévitch auf und lenkt in einer Polyphonie von Stimmen den Blick von der langen deutsch-französischen Nachkriegszeit auf das weitere Feld gegenwärtiger Konflikte, (un-) möglicher Vergebung und kultureller Vergebungskonzepte (u.a. Desmond Tutus *Ubuntu*, Jean Améry s Ethik des Ressentiments, Eva Kors therapeutisches Vergeben, Nietzsches profunde Skepsis gegenüber der Vergebung, das Evangelium). Dabei entstehen auch absurde Töne. „Theater des Vergebens“ heißt aber nicht zwangsläufig unecht oder heuchlerisch - auch wenn dies mögliche Modalitäten des Pardons sind. Die gleichfalls von Derrida verwendete Theater-Metapher verweist vielmehr auf das Prozesshafte und die Rahmenbedingungen jeden Vergebens, das heißt auf die beim Sprechen und Schreiben mitgedachten Zeugen, auf die Konvulsionen und Transformationen, die Kritiker und Fürsprecher des Ressentiments, freimütig oder widerstrebend Vergebende, stellvertretend oder für sich selbst Um-Vergebung-Bittende oder überzeugt Nicht-Vergebende durchlaufen.

In allen sechs Szenen werden die Texte teils gesungen, teils gesprochen bzw. stellenweise beides zusammen, wenn etwa im ethnologischen Sinn der „Maske“ eine Gruppe dem Sprecher als stimmlicher Schatten folgt. Die Stimmen und Instrumente werden homorhythmisch, monodisch, heterophonisch, durch Hoqueti oder polyphonisch umgesetzt. Lévy benutzt eine weite Palette von Techniken, um die verschiedenen „Charaktere" musikalisch zu unterscheiden. Je nach ausgefüllter Rolle nehmen die sechs Sänger in den einzelnen Szenen unterschiedliche Positionen ein. So stehen sie im ersten Satz als eine Art griechischer Chor der Tragödie hinter den Instrumenten, im zweiten Satz treten Baryton als Protagonist und Tenor als Deuteragonist hervor, im dritten Satz wird das verwirrende und widersprüchliche „théâtre du pardon“ gleichfalls durch die räumliche Anordnung um das Instrumentalensemble herum unterstrichen. In Lévys Musik verbergen sich einige Symbole, wie z.B. die zeitweise Dominanz der Note D sowie die Omnipräsenz der „Luft“, die durch Windinstrumente, Stimme, Akkordeon, Schwirrbogen oder Whirly Tubes hörbar gemacht wird – als Atem des Lebens, als den von Raveling

apostrophierten Rauch aus den Kaminen der KZ-Krematorien oder als Wind des Vergessens. „Le vent qui balaie les souvenirs“.

FRANÇAIS

Elisa Primavera-Lévy

Les paradoxes du pardon. Contexte dramaturgique de l'œuvre *Après tout* de Fabien Levy

> *Comment vivre après tout cela, que l'on soit fils de victime ou fils de bourreau ? Quelqu'un pourrait-il souhaiter, après tout, demander pardon ? Et au nom de qui ? Et à qui ? Quelqu'un pourrait-il s'autoriser, après tout, à pardonner, ou au contraire à ne jamais pardonner ? Et à qui ? Et au nom de qui ?*
>
> *Comment vivre après tout cela, que l'on soit fils de victime ou fille de bourreau ? Quelqu'un pourrait-il souhaiter, après tout, demander pardon ? Et au nom de qui ? Et à qui ? Quelqu'un pourrait-il s'autoriser, après tout, à pardonner, ou au contraire à ne jamais pardonner ? Et à qui ? Et au nom de qui ?*

Après tout : ces deux petits mots français permettent de résumer tout un drame en quelques mots, de manière presque laconique. En allemand, il en faut davantage. « Nach allem » ou « nach all dem » est la traduction simple qui couvre la dimension temporelle, mais qui omet la connotation concessive présente en français. Une traduction plus appropriée serait donc : „nach allem, aber auch trotz allem“ ou bien „nach allem, wenn auch dies und jenes vorgefallen ist“. Avec ce titre qui combine à la fois des connotations temporelles et de conciliation, nous sommes déjà au cœur du processus contradictoire du pardon, qui soulève de nombreuses questions, telles que celle de l'exigence à la fois humaine et inhumaine du pardon. Ou la question des possibilités de pardon, qui dépendent également du temps. Ou encore celle de la morale du pardon ou de la morale supérieure qui consiste à s'accrocher au ressentiment.

Ces questions sur les conditions et les circonstances (pas seulement) du pardon franco-allemand constituent le cœur thématique de la pièce, à partir duquel la musique de Fabien Lévy se développe en trois mouvements de deux scènes chacun. *Après Tout* a été commandée par le ministère français de la Culture (« Commande d'État du Ministère de la Culture ») pour le festival Ultraschall à Berlin, les neuen Vocalsolisten Stuttgart et l'ensemble français 2E2M. En raison de son thème et de la date de sa création, la pièce constitue également une contribution au 50e anniversaire du « traité de l'Élysée », signé conjointement par Charles De Gaulle et Konrad Adenauer le 22 janvier 1963. Depuis des années, depuis son arrivée en Allemagne en 2001, Fabien Lévy caressait l'idée vague de transposer en musique la correspondance entre le jeune professeur de lycée allemand Wiard Raveling et le philosophe français Vladimir Jankélévitch. Jankélévitch, qui est également important pour Lévy en raison de sa conception philosophique de la musique, qu'il qualifie d'« ineffable » et de « presque rien et un je ne sais quoi », a beaucoup travaillé sur la question du pardon, mais a personnellement conservé une attitude intransigeante envers l'Allemagne d'après-guerre.

FRANÇAIS

Afin de garder à l'esprit sa dimension morale profonde, le pardon est généralement différencié d'actes apparentés tels que les excuses, l'oubli, le regret, l'amnistie, la prescription ou la simple indulgence. Vladimir Jankélévitch, suivi par Jacques Derrida, définit le pardon pur comme un don volontaire entre deux personnes, accordé sans condition, et comme un événement extraordinaire, voire paradoxal. Le pardon est donc une affaire entre individus et il est absurde de parler de pardon entre des nations entières, même si le pardon collectif est nécessairement invoqué à maintes reprises par les politiciens.

Au centre dramaturgique et musical *d'Après tout* se trouve donc la deuxième partie (***II. Ressentir inépuisablement***), cette rencontre déjà mentionnée entre Vladimir Jankélévitch (1903-1985) et Wiard Raveling en 1980. Dans son texte *Pardonner ?* (1971), Jankélévitch avait posé de manière polémique la question de savoir s'il était temps pour la France et pour les Juifs de France de pardonner ou du moins d'oublier. Il répondait à cette question négativement et avec véhémence : « *Quand le coupable est gras, bien nourri, solvable et enrichi par le « miracle économique », le pardon est une plaisanterie effrayante [...] Non, le pardon n'est pas fait pour les porcs et leurs truies. Le pardon est mort dans les camps.* » Il ne faut pas oublier que le texte de Jankélévitch a été écrit dans un contexte historique particulier, à savoir dans le cadre des débats sur la prescription des crimes nazis. Il s'est fermement opposé au rapprochement franco-allemand qui, selon lui, était dicté par des intérêts économiques et occultait l'indignation morale nécessaire. En 1980 encore, lors d'une émission de radio (*Le masque et la plume*), la position de Jankélévitch, qui avait décidé depuis la fin de la guerre de bannir de sa vie tout ce qui était allemand, y compris la musique et la philosophie, était inchangée. À propos des Allemands de sa génération, il déclarait qu'ils avaient tué six millions de Juifs et qu'ils n'éprouvaient aucun remords : « *Ils mangent bien, ils dorment bien, ils font de bonnes affaires, le mark se porte à merveille, comme vous le savez, les affaires marchent bien, ils sont extrêmement satisfaits, ils ne nous doivent rien.* » Reprenant cette phrase, Raveling, né en 1939, écrivit après l'émission une longue lettre à Jankélévitch, rédigée dans un français parfait, dans laquelle il cite la « Todesfugue » de Paul Celan, raconte de manière touchante sa compréhension traumatisante des crimes allemands (en particulier sa découverte du film *Nuit et Brouillard* d'Alain Resnais, 1955) et sa souffrance vis-à-vis de son propre pays, pour finalement inviter avec modestie le philosophe à lui rendre visite, lui et sa famille, en Frise orientale, en Allemagne. Jankélévitch répondit. Il avait attendu une telle lettre pendant trente-cinq ans, une lettre, comme il le précise à Raveling, dans laquelle les horreurs sont pleinement « assumées » par quelqu'un qui n'y est pour rien. Comme le montre son choix des mots, Jankélévitch avait compris le geste de sacrifice de soi dans la lettre de Raveling. Jankélévitch ne souhaitait pas se rendre en Allemagne, mais il invita Raveling à Paris, invitation que Raveling accepta peu après. Le geste désarmant d'honnêteté, prononcé avec pathos et assumant la culpabilité du jeune Allemand, a ému le philosophe

germanophobe, tout aussi pathétique dans sa réponse, et a permis la rencontre intergénérationnelle entre un repentant par procuration et un pardonneur par procuration.

Le centre formé par la rencontre Raveling-Jankélévitch est précédé d'un premier mouvement (***I. Nous étions si semblables***) qui évoque les relations franco-allemandes d'alors, qui ont aujourd'hui tendances à tomber dans l'oubli, marquées par une profonde aversion culturelle. Cette hostilité, également conceptuelle, qui s'est traduite par la condamnation des conceptions respectives de l'État, a été ravivée et confirmée par la Seconde Guerre mondiale et par la prise de conscience progressive de l'ampleur du génocide. Un texte présent dans cette partie est la quatrième lettre d'Albert Camus à un ancien ami allemand [*Lettres à un ami allemand*], écrite dans le contexte de son engagement dans la Résistance. Imprégnée d'un esprit combatif, elle conserve, dans une rétrospective sur les positions idéologiques communes du passé, une attitude qui réinclut néanmoins l'ennemi dans la communauté humaine. Cette lettre fictive adressée à un ami perdu fait contrepoint à la lettre envoyée par Wiard Ravelings à un ami inconnu qu'il souhaite gagner à sa cause.

Le mouvement final (***III. Le grand théâtre du pardon***) rompt la conclusion harmonieuse du deuxième mouvement autour de Raveling-Jankélévitch et, dans une polyphonie de voix, détourne le regard de la longue période d'après-guerre franco-allemande pour le diriger vers le champ plus large des conflits actuels, du pardon (im)possible et des concepts culturels du pardon (entre autres *l'Ubuntu* de Desmond Tutu, l'éthique du ressentiment de Jean Améry, le pardon thérapeutique d'Eva Kor, le scepticisme profond de Nietzsche à l'égard du pardon, l'Évangile, etc.). Cela donne également lieu à des sons absurdes. Mais « théâtre du pardon » ne signifie pas nécessairement faux ou hypocrite, même si ce sont là des modalités possibles du pardon. La métaphore théâtrale du pardon, également utilisée par Derrida dans son texte du même nom, renvoie plutôt au caractère processuel et aux conditions cadres de tout pardon, c'est-à-dire aux témoins pris en compte dans la parole et l'écriture, aux convulsions et transformations que traversent les détracteurs et les défenseurs du ressentiment, ceux qui pardonnent franchement ou à contrecœur, ceux qui demandent pardon pour eux-mêmes ou pour autrui, ou ceux qui sont convaincus de ne pas pardonner.

Dans les six scènes, les textes sont en partie chantés, en partie parlés, voire les deux à la fois, par exemple lorsque, dans le sens ethnologique du terme « masque », un groupe suit le locuteur comme une ombre vocale. Les voix et les instruments sont interprétés de manière homorythmique, monodique, hétérophonique, par hoquet ou polyphonique. Lévy utilise un large éventail de techniques pour distinguer musicalement les différents « personnages ». Selon le rôle qu'ils jouent, les six chanteurs occupent des positions différentes dans les différentes scènes. Ainsi, dans le premier mouvement, ils se tiennent derrière les instruments, à la manière d'un chœur grec dans une tragédie ; dans le deuxième mouvement, le baryton apparaît comme le protagoniste et le ténor comme le deutéragoniste ; dans le troisième mouvement, le « théâtre du pardon », déroutant et

contradictoire, est également souligné par la disposition spatiale autour de l'ensemble instrumental. La musique de Lévy recèle plusieurs symboles, tels que la prédominance de la note ré et l'omniprésence de « l'air », rendu audible par les instruments à vent, la voix, l'accordéon, les archet vibrant ou les whirly tubes – comme souffle de vie, ou comme la fumée évoquée par Raveling s'échappant des cheminées des fours crématoires des camps de concentration, ou encore comme vent de l'oubli. « Le vent qui balaie les souvenirs ».