

**„sehendes Auge, horchendes Ohr, redende Zunge“:
Über die Entstehung und Festsetzung der Genieästhetik im
künstlerischen (Selbst-)verständnis und Werk Stefan Zweigs**

Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades
eines Doktors der Philosophie (Dr. phil.)
des Fachbereichs Musik und Bildenden Künste
der Johannes Gutenberg-Universität Mainz

vorgelegt von
Larissa Frömel

Kreuzlingen
2025

1. Berichterstatter: Univ.-Prof. Dr. Linda Hentschel
2. Berichterstatter: Univ.-Prof. Dr. Andreas Solbach (em.)

Die Disputation fand am 16.07.2025 in der Kunsthochschule Mainz statt.

Jedoch, welcher Irrtum, zu glauben, ein Gedanke wirke nur unmittelbar und man müsse das Originalwerk eines Denkers persönlich gelesen haben, um von ihm beeinflusst zu sein. Ein Gedanke als geistiges Element dringt auch durch verschlossene Fenster und Türen, er sickert gleichsam durch die Poren der Zeit und erzwingt sich in den vielfältigsten Verwandlungen und Verkleidungen seine Wirkung.¹

¹ Zu Freuds 80. Geburtstag widmet Zweig diesem einen Zeitungsartikel, der am 3.5.1936 in der Tageszeitung *Pester Lloyd* (Morgenblatt), S.1-3 unter dem Titel „Sigmund [!] Freud. Zu seinem achtzigsten Geburtstag“ erschien. Zitiert wird an dieser Stelle aus „Sigmund Freud. Zu seinem achtzigsten Geburtstag (1936)“, enthalten in: Stefan Zweig: *Über Sigmund Freud. Porträt. Briefwechsel. Gedenkworte.* Hg. v. Knut Beck. Frankfurt am Main 1989, S.239-247, hier: S.240. Nachfolgend abgekürzt als „ÜSF“.

Inhaltsverzeichnis

0 Vorwort.....	1
1 Einleitung	3
2 Thema und theoretischer Hintergrund	5
2.1 Themenfindung.....	5
2.2 Forschungshypothese	7
2.3 Forschungsstand	8
2.4 Die <i>Pathosformel</i> Aby Warburgs	12
3 Die Kunst als „way of life“	15
3.1 <i>Denkräume</i> Zweigs.....	16
3.1.1 Die Lebensumstände Stefan Zweigs	16
3.1.2 Das Genie Wiens.....	23
3.2 Hermann Bahr.....	30
3.2.1 Zweig und Bahr.....	31
3.2.2 Dokumentarisches Interesse	34
3.2.3 <i>Das Faktum in der Kunst</i> (1921).....	36
3.3 Friedrich Nietzsche	39
3.3.1 Zweig und Nietzsche	40
3.3.2 Ästhetisches Interesse	46
3.3.3 Nietzsches Geniebegriff.....	48
3.4 Sigmund Freud.....	51
3.4.1 Stefan Zweig und Sigmund Freud	52
3.4.2 Kunstpsychologisches Interesse	57
3.4.3 Die Kunst als „Sicherheitsventil“	60
4 Stefan Zweig und die Kunst	63
4.1 Theoretische Ansichten über das künstlerische Schaffen.....	63
4.1.1 <i>Die Philosophie des Hippolyte Taine</i> (1904).....	63
4.1.2 <i>Das neue Pathos</i> (1909)	72
4.1.3 <i>Der Kampf mit dem Dämon. Hölderlin, Kleist, Nietzsche</i> (1925)	82
4.1.4 <i>Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens</i> (1938)	95
4.2 Die Figuren Zweigs unter dem Eindruck seines Kunstpathos.....	109
4.2.1 <i>Der Bildner</i> (1913).....	110
4.2.2 <i>Marie Antoinette. Bildnis eines mittleren Charakters</i> (1932)	126
4.2.3 <i>Schachnovelle</i> (1942)	149
4.2.4 <i>Teresa Feodorovna Ries</i> (1902) und <i>Frans Masereel. Der Mann und Bildner</i>	158
4.3 Literarische Gegenbeispiele der Genieästhetik Zweigs	169

4.3.1 <i>Die Liebe der Erika Ewald</i> (1904)	169
4.3.2 <i>Legende eines Lebens. Ein Kammerspiel in drei Aufzügen</i> (1919)	171
4.3.3 <i>Die unsichtbare Sammlung. Eine kleine Episode aus der deutschen Inflation</i>	174
4.3.4 <i>Die Flucht zu Gott. Ein Epilog zu Leo Tolstojs unvollendetem Drama „Das Licht scheint in der Finsternis“</i> (1927).....	176
5 Fazit und Ausblick.....	179
6 Danksagung	184
7 Anhang.....	185
7.1 Abkürzungsverzeichnis	185
7.2 Abbildungsverzeichnis.....	187
7.3 Literaturverzeichnis	188
8 Lebenslauf.....	217

o Vorwort

„Das ist vielleicht das Beste an mir: ich habe gar, gar keine Ambitionen. Ich reise durch die Welt, kümmre mich nicht um Litteratur, bin ja auch wenig bekannt und in Wien wenig beliebt [...].“² Dass Stefan Zweig (1881-1942) tatsächlich „gar, gar keine Ambitionen“ hegte und dies „das Beste“ an ihm sei, ist mit Blick auf sein umfangreiches literarisches Schaffen und seine ambitionierte Vermittlungsarbeit auszuschließen. Vergegenwärtigt man sich, welchen Eindruck gewisse künstlerische Einzelpersönlichkeiten auf ihn machten, erscheint es recht abwegig, dass Zweig nicht auch selbst zu gerne in die Fußstapfen seiner Vorbilder hätte treten wollen. Die Idee des romantischen Künstler-Ideals begleitete ihn ein Leben lang, weshalb eine völlige Befreiung von jeglichem Streben oder zumindest der Wunsch nach einer genialen Schöpfung und entsprechender Anerkennung auszuschließen ist. Auch wenn es sich bei dieser an Ellen Key (1849-1926) gerichteten Aussage um eine vermeintliche Untertreibung handelt, finden sich bei Zweig auf der anderen Seite viele Selbstaussagen, die ein hohes Maß an realistischer Selbstreflexion aufweisen. Beispielsweise machte er in *Die Welt von Gestern* (1942) keinen Hehl daraus, dass ihm „alles rein Theoretische und Metaphysische“ fremd blieb und er sich ausschließlich am Konkreten orientierte: „Gedanken entwickeln sich bei mir ausnahmslos an Gegenständen, Geschehnissen und Gestalten, alles rein Theoretische und Metaphysische bleibt mir unerlernbar. [...]“³ Bekannterweise war Zweig kein großer Theoretiker, aber er war durchaus empfänglich für gewisse geistige Strömungen und Entwicklungen seiner Zeit. Auch entdeckte und förderte er junge Talente in Literatur und Kunst. Sicher ist, dass Zweig über ein realistisches Reflexionsvermögen verfügte, was seine eigenen Fähigkeiten betraf und er die außerordentlichen künstlerischen Fähigkeiten anderer oft erkannte, bevor diese von der Allgemeinheit überhaupt wahrgenommen und geschätzt wurden. Den hier erwähnten „Gestalten“ soll in der vorliegenden Arbeit eine besondere Aufmerksamkeit gewidmet werden, da in ihnen die Essenz des Kunstverständnisses

² Brief von Zweig an Ellen Key vom 12.8.1905, enthalten in: Stefan Zweig: Briefe 1897-1914. Hg. v. Knut Beck, Jeffrey B. Berlin u. Natascha Weschenbach-Feggeler. Frankfurt am Main 1995, S.102-105, hier: S.104; vgl. auch Zweig an Franz Karl Ginzkey vom 21.11.1904: „Ich verzichte auf alle Leute, bin überhaupt hier von der Ferne so gleichgültig gegen allen Erfolg; [...] Erfolge fremder Leute sind mir wirklich gleich und langweilig.“ Ebd.: S.89-90, hier: S.89. Nachfolgend abgekürzt als „Br. 1897-1914“.

³ Die Erstausgabe erschien 1944 im Bermann-Fischer Verlag zu Stockholm. Es wird zitiert aus der Ausgabe: Stefan Zweig: *Die Welt von Gestern*. 3. Auflage. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt am Mainz 1990 (Gesammelte Werke in Einzelbänden = GWE) (zuerst 1942), S.119. Nachfolgend abgekürzt als „DWvG“.

Stefan Zweigs liegt. Das Plastische war für Zweig eine Konstante und ein Ankerpunkt, von dem aus er seine pathetische Haltung entwickelte. Stefan Zweig schien dabei den Widerspruch von künstlerischer Realität und Idealisierung beispiellos zu verkörpern.

Wer sich mit Stefan Zweigs Kunstauffassung beschäftigt, wird auf zahlreiche Paradoxien dieser Art stoßen. Ziel der vorliegenden Arbeit ist nicht und kann es nicht sein, diese aufzulösen, sondern auf die Komplexität und Entstehungshintergründe seines Kunstverständnisses aufmerksam zu machen. Die Arbeit versteht sich in diesem Sinn als Beitrag zur Beantwortung der Frage nach der Beziehung von Autor und Werk aus kulturwissenschaftlicher und geistesgeschichtlicher Perspektive. Dazu soll zunächst der Kontext der hierfür relevanten Diskurse dargestellt werden.

1 Einleitung

Nichts liegt mir ferner, als mich damit voranzustellen, es sei denn im Sinne des Erklärsers bei einem Lichtbildervortrag; die Zeit gibt die Bilder, ich spreche nur die Worte dazu, und es wird eigentlich nicht so sehr *mein* Schicksal sein, das ich erzähle, sondern das einer ganzen Generation – unserer einmaligen Generation, die wie kaum eine im Laufe der Geschichte mit Schicksal beladen war.⁴

Stefan Zweig interessierte sich zeitlebens für berühmte Persönlichkeiten, deren Erfolg und Wirkmächtigkeit er auf ihre „dämonische Genialität“ und ihren individuellen Leidensweg zurückführte. Er näherte sich seinen Vorbildern literarisch-biografisch und widmete einigen von ihnen Arbeiten, die seine Bewunderung bezeugen. Der österreichische Autor, der zwar selbst trotz seiner Popularität nie zu den ernstgenommenen Autoren seiner Generation zählen sollte, meinte bei den von ihm verehrten Idolen eine besondere künstlerische Leidensfähigkeit, einen „dämonischen Drang“ sowie eine vermeintliche Außenseiterrolle zu erkennen. Die individuelle körperliche Disposition der Verehrten verknüpfte er zudem mit deren Leistungsfähigkeit, wodurch er auch ein physiognomisches Weltbild vermittelte. Ein Kunstwerk, gleich welcher Natur, überzeugte Zweig in der Regel durch seine „Plastizität“ beziehungsweise „Anschaulichkeit“. Im Wissen um seine persönlichen Unzulänglichkeiten sowie den zeitgenössischen Realitäten ließ er nie von der grundsätzlichen Begeisterung für ein geniales Künstler:innen⁵ ab, das er bei anderen verwirklicht sah. Er setzte sich als Kulturvermittler in sämtlichen Bereichen ein⁶ und galt als Mensch, dessen Begeisterungsfähigkeit für die Künste ansteckend wirkte. Für den selbsternannten Kosmopoliten, der sich stets auf seine apolitische, der Schriftstellerexistenz geschuldeten Grundhaltung berief und politischen Prozessen distanziert gegenüberstand, war der Künstler der eigentliche Mensch.⁷

Bei der vorliegenden Arbeit handelt es sich um den erstmaligen Versuch, Zweigs Kunstverständnis vor dem Hintergrund zeitgenössischer Kunstdiskurse zu untersuchen. Das Vorhaben zielt darauf ab, kunsttheoretische Schriften, literarische Texte des Autors und weitere diskursrelevante Materialien zu versammeln, um auf das Kunstverständnis des Autors einzugehen. Die Arbeit interessiert sich für die

⁴ DWvG: S.7 (Hervorhebung im Original, nachfolgend abgekürzt als „Hervorh. i. Orig.“.)

⁵ Auch wenn in den zeitgenössischen Diskursen in der Regel die männliche Perspektive bevorzugt wurde, wird in der vorliegenden Arbeit bewusst eine geschlechter- und genderübergreifende Perspektive gewählt, sodass auch zeitgenössische Positionen, die nicht in den allgemeinen Kanon eingegangen sind, miteinbezogen werden.

⁶ Vgl. Natascha Weschenbach: Stefan Zweig und Hippolyte Taine. Stefan Zweigs Dissertation über „Die Philosophie des Hippolyte Taine“ (Wien 1904). Amsterdam 1992 (Studia Imagologica; 2), S.110.

⁷ Vgl. Hartmut Müller: Stefan Zweig mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Hamburg 1988, S.7.

Kunstauffassungen und gesellschaftlich-kulturellen Hintergründe, die die Position Zweigs beeinflussten und formten. Sie konzentriert sich dabei in erster Linie auf den Bereich der bildenden Künste, weshalb an dieser Stelle zu betonen ist, dass beispielsweise das Feld der Musik oder des Theaters von der sich als kulturwissenschaftliche Perspektive verstehenden Untersuchung ausgeklammert werden. Da in Bezug auf Zweigs ästhetische Sozialisation insbesondere die Prägung durch visuelle Eindrücke anzunehmen ist, wurde als theoretischer Ausgangspunkt die Perspektive der *Pathosformel* Aby Warburgs gewählt.⁸ Diese geht von der Perpetuierung und Transformation gewisser Formsprachen aus und sieht die Kunst als aufschlussreiches Zeitdokument. Ziel war es, im Spezifischen auf Zweigs Faszination für eine „bildhauerische“ Arbeitsweise, das wiederkehrende Motiv des Körperlichen und die durch Sprache erzeugte Anschaulichkeit einzugehen. Der exemplarischen Betrachtung der pathetischen Aspekte im Werk und Auftreten des Schriftstellers wird dessen Reflexivität gegenübergestellt, so dass sich die Arbeit als Versuch, sich dem vermeintlichen Paradox von Realitätsnähe und -ferne im künstlerischen (Selbst-)Verständnis Stefan Zweigs zu nähern, versteht.

Die Arbeit ist in sechs übergeordnete Abschnitte eingeteilt: Nachdem im Einleitungskapitel die der Arbeit zugrundeliegende Motivation in groben Zügen erläutert wurde, werden in Kapitel zwei die Themenfindung, Forschungshypothese und -stand sowie das forschungstheoretische Konzept der Arbeit beschrieben. Das darauffolgende Kapitel „Die Kunst als ‚way of life‘“ geht auf die allgemeinen kulturellen Hintergründe ein, die die Grundlage für das Schaffen Zweigs bilden. Hierbei wird zunächst ein Blick auf die Lebensumstände Stefan Zweigs geworfen. Ausgangshypothese für die Arbeit war die Annahme, dass Zweigs Kunstverständnis sich in der Zeit des Fin de Siècle herausbildete und im Verlauf seines Lebens in seinen Grundzügen nahezu unverändert blieb. Neben der Situation in Wien, insbesondere eingehend auf die Positionen Friedrich Nietzsches, Sigmund Freuds und Hermann Bahrs, wird ein Blick auf die gesellschaftlich-kulturellen Verhältnisse in Berlin und Paris, geworfen. Mit Kapitel vier schließt sich das dreigliedrige Analysekapitel an, das den Schwerpunkt der Arbeit bildet. Von einer zeitlichen Eingrenzung der zu untersuchenden Texte und Materialien wurde im Verlauf der Vorarbeiten abgesehen, da hierdurch zum einen eine zeitübergreifende Forschungsarbeit möglich wurde. Zum anderen sollte auf diese Weise gewährleistet

⁸ Siehe: Kap.2.4.

werden, mögliche Entwicklungen im Kunstverständnis des Autors miteinzubeziehen und die These eines weitgehend stabil gebliebenen Verständnisses zu überprüfen.

Während im ersten Unterkapitel der Fokus auf der Untersuchung theoretischer⁹ Texte Zweigs und ihren diskursiven Anknüpfungspunkten liegt (*Die Philosophie des Hippolyte Taine* (1904), *Das neue Pathos* (1909), *Der Kampf mit dem Dämon. Hölderlin, Kleist, Nietzsche* (1925) und *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens* (1938)), konzentriert sich das zweite Unterkapitel auf die Aufarbeitung von Figurencharakterisierungen und Diskursen in literarischen und essayistischen Texten (*Der Bildner* (1913), *Marie Antoinette. Bildnis eines mittleren Charakters* (1932), *Schachnovelle* (1942), *Teresa Feodorovna Ries* (1902) und *Frans Masereel. Der Mann und Bildner* (1923)). Den Abschluss bildet das Unterkapitel „Literarische Gegenbeispiele der Genieästhetik Zweigs“. Untersucht werden *Die Liebe der Erika Ewald* (1904), *Legende eines Lebens. Ein Kammerspiel in drei Aufzügen* (1919), *Die unsichtbare Sammlung. Eine kleine Episode aus der deutschen Inflation* (1925) und *Die Flucht zu Gott. Ein Epilog zu Leo Tolstois unvollendetem Drama „Das Licht scheint in der Finsternis“* (1928) – Arbeiten, die im Kontrast zu den Vorherigen das geniale Künstler:innen-tum in Frage stellen. Schließlich fasst das abschließende Kapitel die Ergebnisse der Untersuchung kritisch zusammen und gibt einen Ausblick auf zukünftige Forschungsvorhaben im Kontext des hier aufgegriffenen Themenkomplexes.

Nachfolgend werden die Entstehungshintergründe des Forschungsprojekts und das theoretische Fundament der Arbeit dargestellt.

2 Thema und theoretischer Hintergrund

2.1 Themenfindung

Stefan Zweig – reicher Bürger Österreichs, rastlos umherwandernder Jude, erstaunlich produktiver Autor, unermüdlicher Verfechter eines paneuropäischen Humanismus, unablässiger Netzwerker, tadelloser Gastgeber, zu Hause ein Hysteriker, hehrer Pazifist, billiger Populist, zartes Gemüt, Hundeliebhaber, Katzenhasser, Büchersammler, Krokodillederschuhträger, Dandy, Depressiver, Kaffeehausenthusiast, Tröster einsamer Herzen, gelegentlicher Frauenheld, Männerliebäugler, mutmaßlicher Exhibitionist, überzeugter Fabulierer, Schmeichler der Mächtigen, Held der Machtlosen, jämmerlicher Feigling angesichts des Alterwerdens, ungerührter Stoiker angesichts der Mysterien des Grabes –, dieser Stefan Zweig gehört zu der Sorte Mensch, die den Zauber und die Fäulnis ihrer Umgebung verkörpern.¹⁰

⁹ „Theoretisch“ wird hier im Sinne von „gedanklichem Konstrukt“ verstanden, nicht etwa als „Lehre“.

¹⁰ George Prochnik: *Das unmögliche Exil. Stefan Zweig am Ende der Welt*. München 2016, S.13-14.

Stefan Zweig ist bekannt als „Europäer erster Stunde“, als Exilant, als Autor von *Die Welt von Gestern* (1942) und als umstrittener, jedoch sehr erfolgreicher österreichischer Schriftsteller. In der Zweig-Forschung bilden die internationale Rezeption des Autors, das Judentum in seinem Werk und die Besprechung exemplarischer Beispiele aus dem erzählerischen Werk vielfach behandelte Themenschwerpunkte. Vor allem der Vorwurf des Entrücktseins, der pathetischen Sprache und des Präziösen sticht bei der Lektüre zeitgenössischer wie auch aktueller Beurteilungen ins Auge.¹¹

Anlass für die Beschäftigung mit Stefan Zweig bildete die Beobachtung sowie der diesen Eindruck bekräftigende Hinweis Renoldners (2018), dass das Verhältnis Zweigs zu den bildenden Künsten bislang von der Forschung vernachlässigt worden ist.¹² Laut Renoldner sei die Untersuchung der programmatischen Selbstdefinition der bildenden Künstler auf das Selbstverständnis des Autors vor 1919 eine reizvolle Forschungsperspektive.¹³ Neben dem sich bestätigenden Hinweis darauf, dass, neben vereinzelt Beiträgen¹⁴ bis dato keine ausführliche Aufarbeitung der Beziehung zur Kunstszene stattgefunden hatte, weder auf den benannten Zeitraum noch im Allgemeinen, fiel auf, dass auch die theoretischen Texte Zweigs über die Kunst nicht erschöpfend untersucht worden waren. Auch schien bisher nicht der Versuch unternommen worden zu sein, eine Relation zwischen der Kunstauffassung Zweigs und seinen literarischen Texten herzustellen. Allein die sprachliche und stilistische Ausdrucksweise des Autors hätte Anlass zu einer näheren Untersuchung gegeben: Während meiner Beschäftigung mit den Arbeiten Zweigs und dem *Fin de Siècle* zu Beginn meiner Forschungsarbeit fiel mir der häufige Gebrauch von Begrifflichkeiten wie „Genie“, „Schöpfer“ und „plastisch“ auf. Gleichzeitig schien der pathetische Stil, in Sprache und Habitus des Autors, omnipräsent und scheinbar unvereinbar mit den zeitgenössischen Realitäten und den gesellschaftlichen Entwicklungen der Zeit. Ich entwickelte die These, dass Stefan Zweig durch gesellschafts- und kulturübergreifende Diskurse affiziert worden war, die ein

¹¹ Vgl. u.a.: Joachim Gerdes: „Das Objekt dient immer dem Subjekt als Vorwand“ – Stefan Zweigs Essays. In: *Wege des essayistischen Schreibens im deutschsprachigen Raum (1900-1920)*. Hg. v. Marina M. Brambilla u. Maurizio Pirro. Amsterdam, New York 2010, S.281-298. Siehe auch: Vivian Liska: *A Spectral Mirror Image. Stefan Zweig and his Critics*. In: *Stefan Zweig Reconsidered. New Perspectives on his Literary and Biographical Writings*. Mark H. Gelber (ed.). Tübingen 2007, pp.203-217.

¹² Vgl. Klemens Renoldner: *Über bildende Kunst*. In: *Stefan Zweig Handbuch*. Hg. v. Arturo Larcati, Klemens Renoldner u. Martina Wörgötter. Berlin, Boston 2018, S.554-565, hier: S.563. Das Stefan Zweig Handbuch wird nachfolgend mit „SZH“ abgekürzt.

¹³ Vgl. ebd.

¹⁴ Siehe hierzu: Kap.2.3.

traditionell geprägtes Kunstverständnis hervorgebracht, Eingang in seine Arbeiten gefunden hatten und die er gleichzeitig strategisch zu nutzen wusste: Praktiken und Ideen, die sich analog zur *Pathosformel* Aby Warburgs wiederholten und in einer Zeit der Umbrüche in abgewandelter Form weiterlebten. Dass Zweig als einer der absatzstärksten Autoren seiner Zeit galt, schien mir als weiterer Beleg dafür, dass er trotz seiner antiquierten Sprache einen Nerv traf. Nicht nur das Ermitteln prägender Einflüsse auf den Autor, sondern auch das Überprüfen möglicher Entwicklungen im Kunst- und Selbstverständnis Zweigs und seiner Vermarktungsstrategien begannen mich zu interessieren. Es drängte sich die Frage auf, wie die Romantisierung und Mythologisierung des künstlerischen Schaffens mit der kühl kalkulierenden Praxis des Geschäftsmannes Zweig vereinbar sein sollte. Damit einhergehend entwickelte sich das Interesse an seinem künstlerischen Selbstbild zu einem zentralen Gegenstand während meiner Arbeit. Aufgabe schien es mir nun, „Vor-Bilder“, Programmatiken und Entstehungshintergründe ausfindig zu machen, die sich entscheidend auf den Autor ausgewirkt hatten. Der Begriff „Vor-Bilder“ bezieht sich dabei auf die Beobachtung, dass Zweig nicht in erster Linie von theoretischen Konzepten beeindruckt wurde, sondern als jemand beschrieben werden kann, der in besonderem Maße vom Körperlichen und Visuellen ergriffen schien.

2.2 Forschungshypothese

Die Arbeit interessiert sich für die Hintergründe der sich als heterogen darstellenden ästhetischen Philosophie Zweigs und möchte einen Beitrag dazu leisten, seine anachronistischen und arbiträren Positionierungen einzuordnen. Das Projekt stützt sich auf die Hypothese, dass Zweigs Auffassung von Künstlerschaft durch gewisse Diskurse und Programmatiken affiziert wurde, er diese inkorporierte und gleichzeitig zur Fortführung eines pathetischen Stils beitrug. Es wird angenommen, dass Zweig im Sinne der *Pathosformel*¹⁵ vor allem vom Plastisch-Visuellem beeindruckt wurde und dass er seine Faszination für den „genialen Körper“ in seinem literarischen Werk verankerte. Ziel des Forschungsprojektes ist es, Ausformulierungen des in Zweigs Arbeiten und Gesten enthaltenen Kunstpathos zu untersuchen und diese zu kontextualisieren.

¹⁵ Siehe hierzu: Kap.2.4.

2.3 Forschungsstand

Während das Europäertum Zweigs, das Jüdisch-Sein Zweigs oder das Exil einen Schwerpunkt in der Stefan Zweig-Forschung bildet, kann die Beschäftigung mit dem Thema der bildenden Kunst bei Zweig, mit wenigen Ausnahmen, als Randerscheinung bezeichnet werden. Dabei ist laut Holmes (2018) das Leben und Werk Zweigs, vor allem jenes bis zum Ende des Ersten Weltkriegs, „[...] nur im Zusammenhang mit der [...] Vielfalt des kulturellen Klimas im Wien der Jahrhundertwende [...]“¹⁶ verständlich. Holmes unterstreicht die Bedeutung der „ästhetische[n] ,Sozialisation“¹⁷ Zweigs für dessen Persönlichkeit und Werk. Die im Stefan-Zweig-Handbuch (2018) erschienenen Beiträge im Rahmen von Kunst und Kunstverständnis bieten auf der einen Seite einen breiten Überblick und verweisen auf mögliche Forschungsperspektiven, auf der anderen Seite machen sie auf den Mangel an spezifischen Einzelanalysen aufmerksam.¹⁸ Zu den frühesten Untersuchungen zählen die 1981 in der Fachzeitschrift *Modern Austrian Literature* erschienen Veröffentlichungen von Fitzbauer und Fitzbauer-Schmid. Die darin enthaltenen Beiträge beschäftigten sich mit der künstlerischen Illustration von Werken Zweigs¹⁹ sowie den frühen Essays des Autors über die bildende Kunst.²⁰ Fitzbauer hatte bereits 1959 den Sammelband *Stefan Zweig. Spiegelungen einer Schöpferischen Persönlichkeit* herausgegeben, in der anhand verschiedener Beiträge Zweig unter der Losung des „[d]ichterisch-menschliche[n] Einklang[s]“²¹ seiner Person präsentiert wurde.

Obwohl der Erforschung des Kunstverständnisses Zweigs im Allgemeinen bisher wenig Aufmerksamkeit geschenkt wurde, fand die Bearbeitung spezifischer Themenkomplexe wiederholt statt: Beispielsweise wurde das „Dämonische“ bei Stefan Zweig bereits ausführlich bearbeitet. Jin (2004) widmete sich dem Schaffensprozess des Autors im Rahmen von *Der Kampf mit dem Dämon* (1925)

¹⁶ Deborah Holmes: Zur Literatur des *fin de siècle* in Wien. In: SZH, S.58-65, hier: S.64.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Im Kapitel „Systematische Aspekte: Literatur, Kunst, Kultur“ setzen sich die Forschenden unter anderem mit dem Schöpferischen, dem künstlerischen Prozess, dem Dämonischen et cetera auseinander. Siehe hierzu: Ebd., enthalten in: SZH, S.625-707.

¹⁹ Siehe: Erich Fitzbauer: Die künstlerische Illustration von Werken Stefan Zweigs. Versuch eines Überblicks. In: MAL 14(3/4) (1981) (Special Stefan Zweig Issue), pp.232-249.

²⁰ Siehe: Ingeborg Fitzbauer-Schmid: Stefan Zweigs frühe Essays über bildende Kunst. In: MAL 14(3/4) (1981) (Special Stefan Zweig Issue), pp.225-231.

²¹ Siehe: Erich Fitzbauer: Stefan Zweig – Dichterisch-menschlicher Einklang. In: Stefan Zweig. Spiegelungen einer schöpferischen Persönlichkeit. Hg. v. Erich Fitzbauer. Wien 1959 (Sonderpublikation der Stefan Zweig Gesellschaft; 1), S.5-18.

und explizit der literarischen Typisierung des Genialischen durch Zweig.²² 2015 erschien ein weiterer Artikel des Wissenschaftlers unter dem Titel „In der geistigen Strömung der Zeit. Über die Darstellung des Psychopathologischen und des Genialischen in Stefan Zweigs *Der Kampf mit dem Dämon*“.²³ Der im Jahr 2008 von Birk und Eicher veröffentlichte Sammelband „Stefan Zweig und das Dämonische“²⁴ vereint Forschungsbeiträge, die die Bedeutung des Dämonischen für das Schaffen Zweigs in den Mittelpunkt stellen.

Ein weiterer Forschungszweig, der im Kontext der Beschäftigung mit den künstlerischen Facetten Zweigs wiederholt bearbeitet wurde und im erweiterten Sinne einen künstlerischen Aspekt darstellt, ist die Sammelleidenschaft des Schriftstellers. Es erschienen mehrfach Kataloge²⁵ und Einzelbeiträge²⁶ zur Autografensammlung, die die Bedeutung des Handschriftensammelns für den Autor untersuchten. Zweig selbst schrieb über das Thema mehrere Aufsätze²⁷ und widmete der Autografensammlung eine Hommage mit dem Titel *Die Autographensammlung als Kunstwerk* (1914).²⁸ Lettner (2022) befasste sich in ihrem Dissertationsprojekt mit der Sammlertätigkeit Zweigs und ihrer inszenatorischen Funktion.²⁹

Vor wenigen Jahren nahm die Auseinandersetzung mit Stefan Zweig und der Kunst konkrete Gestalt an: Im Jahr 2015 war vom 12. Juni bis 6. September im Kunsthaus Zürich die Ausstellung „Europa – die Zukunft der Geschichte“ zu sehen, vor deren Hintergrund sich Cathérine Hug mit dem Kunstverständnis Zweigs und seiner

²² Siehe: Xiuli Jin: *Der Kampf mit dem Dämon. Stefan Zweigs literarische Typisierung des Genialischen*. Hamburg 2004 (Studien zur Germanistik; 9).

²³ Xiuli Jin: In der geistigen Strömung der Zeit. Über die Darstellung des Psychopathologischen und des Genialischen in Stefan Zweigs *Der Kampf mit dem Dämon*. In: *Aktualität und Beliebtheit. Neue Forschung Rezeption von Stefan Zweig im internationalen Blickwinkel*. Hg. v. Zhan Yi u. Mark H. Gelber. Würzburg 2015, S.121-133.

²⁴ Siehe: *Stefan Zweig und das Dämonische*. Hg. v. Matjaž Birk u. Thomas Eicher. Würzburg 2008.

²⁵ Siehe: *Stefan Zweigs Welt der Autographen*. Ausstellungskatalog. Hg. v. Martin Bircher. Zürich 1996; „Ich kenne den Zauber der Schrift“. Katalog und Geschichte der Autographensammlung Stefan Zweig. Hg. v. Oliver Matuschek. Wien 2005.

²⁶ Siehe unter anderem: Christiane Mühlegger-Henhapel: „Etwas wunderbar Substanzloses...“. *Die Autographensammlung Stefan Zweigs im Wiener Theaternuseum*. In: *Stefan Zweig – Abschied von Europa*. Hg. v. Klemens Renoldner. Wien, S.215-238.

²⁷ Darunter: *Die Autographensammlung als Kunstwerk* (1914), *Die Welt der Autographen* (1923), *Handschriften als schöpferische Dokumente* (1926) und *Sinn und Schönheit der Autographen* (1935).

²⁸ Siehe: *Stefan Zweig: Die Autographensammlung als Kunstwerk*. In: *Stefan Zweig: Spiegelungen einer schöpferischen Persönlichkeit*. Hg. v. Erich Fitzbauer. Wien 1959 (Sonderpublikation der Stefan Zweig Gesellschaft; 1) (zuerst 1914), S.44-51.

²⁹ Siehe: Simone Lettner: *Sammeln und Inszenieren: Stefan Zweigs Sammelleidenschaft als Movens seiner Erkundungen künstlerischer Produktivität*. In: *Symposium Culture@Kultur* 4(1) (2022), S.29-34.

Bedeutung für die bildenden Künste auseinandersetze.³⁰ In ihrem Beitrag argumentiert die Kuratorin, dass vor allem die Idee eines „Bündnis[ses] der Künste im Dienste eines visionären politischen Ziels [...]“ das Interesse der zeitgenössischen Künstler an Zweig geweckt habe.³¹

Ebenfalls beschäftigte sich Fliedl (2017), in Anspielung auf Zweigs Erzählung *Die unsichtbare Sammlung* (1925)³², mit der „sichtbaren Sammlung“.³³ Fliedl beschäftigte sich mit der Einbindung von Kunstwerken in Zweigs Arbeiten und schrieb den Bildreferenzen des Autors eine Demokratisierungsfunktion des Kunstbegriffs und eine „Re-Auratisierung“ des Kunstwerks zu.³⁴ Anhand der Einleitung zu Ephraim Moses Liliens Zeichnungen³⁵ sei nachweisbar, dass diese eine „[...] Auflösung der klassischen typologischen Differenz von ‚Malerei‘ und ‚Poesie‘ zugunsten einer intermedialen Fusion auf verschiedenen Ebenen [...]“³⁶ entwickle. Zweigs Essays zeigten „[...] eine Versöhnung des alten Paragone zugunsten einer progressiven Kultursymbiose [...]“.³⁷

Im Jahr 2019 fand in Paris die Tagung „Künstlergeschichten und Künstlerbilder bei Stefan Zweig“ statt.³⁸ Deren Struktur orientierte sich unter anderem an einschneidenden und mit Ortswechseln verbundenen Lebensabschnitten Zweigs, das heißt „die Wiener Jahre“, „die Salzburger Jahre“ und „die Exiljahre“. Die unter dem Schlagwort „Künstlergeschichten und Künstlerbilder“ als eine Art Potpourri versammelten Beiträge spiegelten in loser Verbindung unterschiedlichste Aspekte

³⁰ Siehe: Cathérine Hug: Stefan Zweig und die bildende Kunst: Betrachtung ausgewählter Beispiele von William Blake, Max Oppenheimer, Uriel Orlow und Nives Widauer. [Vortrag im Rahmen der Jahresversammlung der Internationalen Stefan Zweig Gesellschaft am 02.09.2017, überarbeitet am 02.12.2017]. Internationale Stefan Zweig Gesellschaft 2018, URL: <https://stefan-zweig.com/stefan-zweig-und-die-bildende-kunst-betrachtung-ausgewaehelter-beispiele-von-william-blake-max-oppenheimer-uriel-orlow-und-nives-widauer/> (aufgerufen am: 26.01.2023; 14:36 Uhr).

³¹ Ebd.

³² *Die unsichtbare Sammlung* erschien erstmalig 1925 im Arthur Scholem Verlag in Berlin und handelt von einem erblindeten Kunstsammler und Kriegsveteran, dessen Verlust seiner Sammlung aufgrund prekärer wirtschaftlicher Verhältnisse von Frau und Tochter verschwiegen wird.

³³ Siehe: Konstanze Fliedl: Sichtbare Sammlung. Stefan Zweigs Bildlektüren. In: Stefan Zweig. Positionen der Moderne. Hg. v. Martina Wörgötter. Würzburg 2017 (Schriftenreihe des Stefan Zweig Centre Salzburg; 6), S.177-191.

³⁴ Vgl. ebd.: S.179.

³⁵ Siehe: Stefan Zweig: [Vorwort]. In: E. M. Lilien. Sein Werk. Mit einer Einleitung von Stefan Zweig. Berlin, Leipzig 1903, S.9-29.

³⁶ Fliedl (2017): S.183.

³⁷ Ebd.

³⁸ Das Programm wurde am 04.10.2019 auf *Humanities and Social Sciences Online* von Jean Francois Candoni veröffentlicht, siehe: Jean Francois Candoni: ANK: Künstlergeschichten und Künstlerbilder bei Stefan Zweig, Paris (10.10.-11.10.2019). Beschreibung des Tagungsprogramms. Veröffentlicht am 10.04.2019. In: H-Germanistik, URL: <https://networks.h-net.org/node/79435/discussions/4904164/ank-k%C3%BCnstlergeschichten-und-k%C3%BCnstlerbilder-bei-stefan-zweig-10> (aufgerufen am: 26.01.2021; 15:19 Uhr).

des Themas. Unter anderem befasste sich Gottwald (2020) mit Zweigs Hölderlin- und Kleist-Deutung vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Geniediskurse.³⁹ Im Jahr 2020 wurde der Sammelband *Figures de l'artiste dans l'esthétique de Stefan Zweig / Stefan Zweigs Künstlerästhetik*⁴⁰ von Pesnel und Larcati publiziert. Anlass hierfür war die zuvor genannte Tagung sowie das Interesse für die Künstlerfiguren Zweigs gewesen. Die Herausgeber beschreiben die Beitragssammlung als erstmaligen Versuch einer systematischen Rekonstruktion des Künstlerbildes Zweigs über die Jahre in Wien, Salzburg und im Exil.⁴¹

Aktuell widmet sich das internationale Forschungsprojekt STEFAN ZWEIG DIGITAL neben zahlreichen weiteren Projekten der Erfassung, Inventarisierung und Digitalisierung der Autografen Zweigs.⁴² Das Informations- und Forschungsportal stellt Inhalte über Leben und Werk des Autors, aktuelle Einsichten in die Forschung und Recherchemöglichkeiten zur Verfügung. Auch wird der Erforschung von künstlerischen beziehungsweise geschäftlichen Beziehungen Zweigs zu Einzelpersonen verstärkt Aufmerksamkeit geschenkt: Beispielsweise erschien 2022 der Briefwechsel zwischen Zweig und seinem Verleger Anton Kippenberg im Insel Verlag⁴³ sowie 2023 jener zwischen Felix Salten und Zweig.⁴⁴ In einer aktuellen und noch nicht abgeschlossenen Forschungsarbeit beschäftigt sich Julia R. Glunk mit dem Verhältnis Zweigs zum Künstler Frans Masereel.⁴⁵ Das von Oliver Matuschek ebenfalls 2023 veröffentlichte „Stefan-Zweig-Album“

³⁹ Sein Forschungsbeitrag erschien 2022 in *Austriaca* (Online), siehe: Herwig Gottwald: Genie und Dämon. Stefan Zweigs Hölderlin- und Kleist-Deutung vor dem Hintergrund zeitgenössischer Geniediskurse. In: *Austriaca* (Online) 91 (2020). URL: <https://journals.openedition.org/austriaca/2065> (aufgerufen am: 02.03.2024; 15:42 Uhr), S.1-12.

⁴⁰ Siehe: *Figures de l'artiste dans l'esthétique de Stefan Zweig. Stefan Zweigs Künstlerästhetik*. Hg. v. Stéphane Pesnel u. Arturo Larcati. *Austriaca* 91 (2020) (DOI: <https://doi.org/10.4000/austriaca.1764>).

⁴¹ Vgl. ebd.: Introduction de la publication: „Les études ici réunies tentent pour la première fois de reconstituer de manière systématique l'évolution de sa conception de l'artiste au fil des années viennoises, salzbourgeoises et d'exil.“

⁴² Siehe: o. A.: *Stefan Zweigs Autographensammlung*. In: STEFAN ZWEIG DIGITAL. Eine Initiative des Literaturarchivs Salzburg o.J., URL: <https://stefanzweig.digital/o:szd.thema.4/sdef:TEI/get?locale=de> (aufgerufen am: 24.01.2023, 11:56 Uhr).

⁴³ Siehe: Anton Kippenberg u. Stefan Zweig: *Briefwechsel 1905-1937*. Hg. v. Oliver Matuschek unter Mitarbeit von Klemens Renoldner. Berlin 2022.

⁴⁴ Siehe: Salten Felix u. Stefan Zweig: >>Ihre Briefe bewahre ich alle<<. *Die Korrespondenz von 1903 bis 1939*. Hg. v. Marcel Atze u. Arturo Larcati. Göttingen 2023.

⁴⁵ Siehe hierzu: Eva Kraxberger: „Mon vieux“ – ein Freundschaftspanorama zwischen Zweig und Masereel, 03.05.2021. URL: <https://www.wissensstadt-salzburg.at/mon-vieux-ein-freundschaftspanorama-zwischen-zweig-und-masereel/> (aufgerufen am: 26.01.2023; 16:14 Uhr). Mit der Beziehung zu Alfred Kubin befasste sich Erich Fitzbauer in einem kurzen Beitrag bereits 1960, siehe auch: Erich Fitzbauer: Alfred Kubin und Stefan Zweig. In: *Blätter der Stefan Zweig Gesellschaft*, o. Jg., 8 (1960), S.26-27.

versammelt zudem Bildmaterial teils unveröffentlichter Fotografien aus dem privaten und öffentlichen Bereich, mit dem Ziel, einen neuen Blick auf Stefan Zweigs Leben und Werk zu ermöglichen.⁴⁶

Es lässt sich daher zusammenfassen, dass die Forschung den Bereich der bildenden Kunst bei Zweig in den letzten Jahrzehnten breit gefächert und themenspezifisch bearbeitete und ein Wiederaufgreifen bereits tangierter Forschungsaspekte zu beobachten ist. Da dennoch die Analyse von konkretem Textmaterial bis jetzt nur bedingt vorgenommen wurde und in dieser Hinsicht einige Spuren des künstlerischen (Selbst-)Verständnisses im literarischen Werkkontext weitestgehend unkommentiert blieben, erscheint das vorliegende Forschungsprojekt von besonderer Bedeutung für die noch ausstehende Aufarbeitung.

2.4 Die *Pathosformel* Aby Warburgs

„Die Wiederbelebung der dämonischen Antike vollzieht sich dabei, wie wir sahen, durch eine Art polarer Funktion des einfühlenden Bildgedächtnisses. Wir sind im Zeitalter des Faust, wo sich der moderne Wissenschaftler – zwischen magischer Praktik und kosmologischer Mathematik – den Denkraum der Besonnenheit zwischen sich und dem Objekt zu erringen versuchte. Athen will eben immer wieder neu aus Alexandrien zurückerobert sein.“⁴⁷

Die „[...] Kunst als Indiz für die kulturhistorisch bedingten Verfassungen des Subjekts“⁴⁸ zu lesen und insbesondere die Nachwirkungen vergangener Kunstepochen zu erforschen, war für Aby Warburg einer der zentralen Gegenstände seiner Forschungstätigkeit. Er verfolgte die Idee, Kunstwerke nicht nur hinsichtlich ihrer ästhetischen Aspekte zu erforschen, sondern diese gleichzeitig als bedeutende (Zeit-)Dokumente innerhalb ihrer Entstehungsbedingungen zu sehen.⁴⁹ Um den Einfluss der klassischen Antike auf die Renaissance zu beschreiben, entwickelte der Kunsthistoriker und -wissenschaftler den Begriff der *Pathosformel*.⁵⁰ In seinem

⁴⁶ Siehe: Oliver Matuschek: Das Stefan Zweig Album. Ein Leben in Bildern. Elsbethen 2023.

⁴⁷ Das Zitat stammt aus dem Aufsatz „Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten (1920)“, enthalten in: Aby Warburg: Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance. Leipzig, Berlin 1932 (Gesammelte Schriften; 2), S.534.

⁴⁸ Cornelia Zumbusch: Besonnenheit. Warburgs Denkraum als antipathetisches Verfahren. In: Warburgs Denkraum. Formen, Motive, Materialien. Hg. v. Martin Tremml, Sabine Flach u. Pablo Schneider. München 2014 (Trajekte), S.243-258, hier: S.244.

⁴⁹ Vgl. Karen Michels: Aby Warburg. Im Bannkreis der Ideen. München 2007, S.30, S.56.

⁵⁰ Vgl. Christopher D. Johnson: Pathosformeln. Warburg, Cassirer und der Fall Giordano Bruno. In: Ethos und Pathos der Geisteswissenschaften. Konfigurationen der wissenschaftlichen Persona seit 1750. Hg. v. Ralf Klausnitzer, Carlos Spuerhase u. Dirk Werle. Berlin 2015 (Historia Hermeneutica Series Studia; 12), S.239-255, hier: S.239.

Vortrag „Dürer und die italienische Antike“ (1905)⁵¹ verwendet er den Begriff erstmalig, um die von Dürer genutzte Formensprache in *Tod des Orpheus* (1494) (**Abb.1**) auf dessen antike Vorbilder zurückzuführen und als Transformation und zeitgenössische Aktualisierung „[...] typische[r] pathetische[r] Gebärdensprache der antiken Kunst [...]“⁵² zu belegen. Warburg war davon überzeugt, *bildsprachliche Formen* mithilfe eines „vergleichenden Sehens“⁵³ in *Formeln von Pathos* überführen zu können. Mag die offizielle begriffliche Festsetzung der *Pathosformel* im Jahr 1905 durch den zuvor erwähnten Vortrag Warburgs erstmalig dokumentiert worden sein, ist die Beschäftigung mit dem Thema als eine sich über die Jahre anbahnende Auseinandersetzung zu beschreiben.



Abb.1: Albrecht Dürer: *Tod des Orpheus* (1494), Federzeichnung, 289,0 x 225,0 mm (Blatt), Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 23006 ©Hamburger Kunsthalle, bpk Foto: Christoph Irrgang.

Nach Perdita Rösch sind als *Pathosformeln* zunächst die sich im „bewegten Beiwerk“⁵⁴ manifestierende, „[...] aus der Antike übernommene Motive einer bewegten Formen- und Gebärdensprache [...]“⁵⁵ zu verstehen. Die spätere Erweiterung des Begriffes führte dazu, dass von nun an nicht mehr nur die äußerlich sichtbare Bewegtheit beschrieben wurde, sondern alle „[...] formalisierte[n],

⁵¹ Aby Warburg: Dürer und die italienische Antike. In: Verhandlungen der 48. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Hamburg vom 3. bis 6. Oktober 1905. Leipzig 1906, S.55-60.

⁵² Ebd.: S.56.

⁵³ Siehe hierzu: Thomas Hensel: Aby Warburg und die „Verschmelzende Vergleichsform“. In: Vergleichendes Sehen. Hg. v. Lena Bader, Martin Gaier u. Falk Wolf. München 2010 (eikones), S.469-490, hier: S.473: „Warburg übte ein vergleichendes Sehen, das an der Abweichung, Nuancierung oder auch der Inversion tradiertter Pathosformeln interessiert war.“

⁵⁴ In „Dürer und die italienische Antike“ (1905) nutzte Warburg den Ausdruck folgendermaßen: „So hatte [...] Antonio Pollajuolo für die erregte Gestalt des David (bemalter Lederschild in Locko Parck) ein echtes antikes Bildwerk, den Pädagogen der Niobiden bis auf Einzelheiten des bewegten Beiwerks zum Vorbild genommen, [...]“, in Ders.: S.59.

⁵⁵ Perdita Rösch: Aby Warburg. Paderborn 2010, S.133.

wiederkehrende[n] Formen und Gebärden des bewegten Ausdrucks [...]“⁵⁶. Äußerer und innerer Ausdruck wurden in diesem Sinne als untrennbarer, kausaler Zusammenhang verstanden. Warburg interessierte sich für die „[...] *longue durée* einer Bildchiffre in allen Erscheinungsformen [...]“⁵⁷ vom singulären Meisterwerk bis hin zur einfachsten Druckgraphik und der selbst via Massenmedien verbreiteten Werbung. Seine Untersuchungsergebnisse und Ansichten über das Nachleben antiker Bildformeln zeigen sich vorwiegend rhapsodisch in Vorträgen und auf Schautafeln⁵⁸.

Das forschungstheoretische Konzept der vorliegenden Arbeit orientiert sich an der von Warburg entwickelten These des visuell erfahrbaren Nachlebens. Die Idee der *Pathosformel* wird als Vorläufer des foucaultschen Diskursbegriffes⁵⁹ aufgefasst, wobei Erstgenannte sich auf den visuell-körperlichen Ausdruck konzentriert und sich Letztgenannte als Beschreibung der Intertextualität von Kultur per se versteht.⁶⁰ Während die Diskursanalyse nach Foucault einen offeneren, möglicherweise abstrakteren Zugang bietet, liegt der Schwerpunkt der Pathosformel auf der Analyse des Konkreten. Das Forschungsprojekt strebt eine Verknüpfung der beiden sich ergänzenden Perspektiven an, wobei die Orientierung am *Pathosformel*-Begriff aus Sicht der Forschenden in vieler Hinsicht opportun erscheint: Die *Pathosformel* spiegelt die um die Jahrhundertwende zu beobachtende „visuelle Obsession“⁶¹ wider und hinterfragt gleichzeitig die Entstehungsgründe gewisser Ausdrucksformen. Mit ihr lässt sich nicht nur das Moment der Wiederholung und Aktualisierung bei Zweig beschreiben, sondern auch die konstant vorhandenen Widersprüchlichkeiten der ihn prägenden Diskurse. Die *Pathosformel* beinhaltet den Fokus auf die körperlich-plastische Gebärde, die

⁵⁶ Vgl. ebd.

⁵⁷ Ulrich Pfisterer: >>Die Bilderwissenschaft ist mühelos<<. Topos, Typus und Pathosformel als methodische Herausforderung der Kunstgeschichte. In: Visuelle Topoi. Hg. v. Ulrich Pfisterer u. Max Seidel. München, Berlin: 2003 (Italienische Forschungen; 4,3), S.21-47, hier: S.26.

⁵⁸ Vgl. ebd.: 27.

⁵⁹ Siehe hierzu: Michel Foucault: Die Ordnung des Diskurses. 11. Auflage. Frankfurt am Main 2010 (zuerst 1971); Reiner Keller: Diskursanalyse. In: Handbuch Methoden der Bibliotheks- und Informationswissenschaft: Bibliotheks-, Benutzerforschung, Informationsanalyse. Hg. v. Konrad Umlauf, Simone Fühles-Ubach u. Michael Seadle. Berlin, Boston 2013, S.425-443, hier: S.431-433.

⁶⁰ Siehe hierzu Kap.3 „Diskursanalyse“ in: Moritz Baßler: Einleitung: New Historicism – Literaturgeschichte als Poetik der Kultur. In: New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur. 2. Auflage. Hg. v. Moritz Baßler. Tübingen, Basel 2001, S.7-28, hier S.15: „Der Diskursbegriff ermöglicht also die Beschreibung von Intertextualität als Eigenschaft nicht nur eines Textes, sondern einer ganzen Kultur.“

⁶¹ Konstanze Fliedl: Sichtbare Sammlung. Stefan Zweigs Bildlektüren. In: Stefan Zweig. Positionen der Moderne. Hg. v. Martina Wörgötter. Würzburg 2017 (Schriftenreihe des Stefan Zweig Centre Salzburg; 6), S.177-191, hier: S.177.

bei dem österreichischen Schriftsteller, nicht nur als literarisches Thema, sondern als ein, seine Disposition affizierendes Element, immer wieder aufscheint. Darüber hinaus zielt die *Pathosformel* nicht nur auf eine Genealogie der Form ab, sondern stellt eine Verbindung äußerer und innerer Bewegtheit her, die auch bei Zweig zentral ist: Beispielsweise lässt sich diese auf viele der literarischen Figuren des Schriftstellers beziehen, da hier das Innen und Außen der Protagonist:innen miteinander korrespondiert.⁶² Ein weiteres Argument für die Wahl der *Pathosformel* liegt im Begriff selbst, da dieser die Gleichzeitigkeit von den scheinbar paradoxen Kategorien des „Apollinischen“ und „Dionysischen“ in sich vereint⁶³ und den Hang des Autors zum Pathetischen zusammenfasst. Berauschtigkeit und Ruhe, Leiden und Leidenschaft, Tradition und Moderne sind bei Zweig in einem Körper vereint und lassen sich nicht nur auf sein Werk, sondern ebenso auf seinen Habitus beziehen. Darüber hinaus sind Warburg (1866-1929) und Zweig (1881-1942) Zeitgenossen, auch wenn ein Altersunterschied von rund fünfzehn Jahren besteht. Der gewählte Zugang ist also selbst in der Zeit verankert, die als prägend für das Kunstverständnis Zweigs angesehen wird.

Das *Pathosformel*-Konzept Warburgs diente dem Forschungsprojekt als gedankliche Stütze, um sich dem multidimensionalen *Denkraum*⁶⁴ in Bezug auf die ästhetische Sozialisation Zweigs anzunähern. In der vorliegenden Arbeit wird die Konzentration Zweigs auf das Visuelle und seine bildhaften Beschreibungen in den Vordergrund rückt.

3 Die Kunst als „way of life“

Das folgende Kapitel „Die Kunst als ‚way of life““ hat zum einen das Ziel den historischen Kontext mit der spezifischen Perspektive auf die Kunst und Kultur im Allgemeinen darzustellen.⁶⁵ Hier steht vor allem die Idee des Genies, die um 1900 zu neuer Blüte findet, im Mittelpunkt des Interesses. Zum anderen werden anhand von Hermann Bahr, Friedrich Nietzsche und Sigmund Freud drei zentrale Vorbilder

⁶² Siehe hierzu: Kap.4.2.

⁶³ Warburg war es ein Anliegen die Antikenrezeption seiner Zeit neu zu perspektivieren. Anders als Winckelmann betonte er die Janusköpfigkeit der antiken Bildsprache und übertrug mit der *Pathosformel* Nietzsches Konzept des Apollinischen (Maß, Ruhe) und Dionysischen (Spannung, Rausch) in den Bereich der bildenden Kunst. Vgl. Cornelia Zumbusch: Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk. Berlin 2004 (Studien aus dem Warburg-Haus; 8), S.42ff.

⁶⁴ Warburg verstand unter dem Begriff des *Denkraums* den zwischen Betrachtendem und visuellem Objekt möglichen Reflexionsraum. Siehe hierzu: Warburgs Denkraum. Formen, Motive, Materialien. Hg. v. Martin Tremml, Sabine Flach u. Pablo Schneider. München 2014 (Trajekte).

⁶⁵ Siehe hierzu: Kap.3.1.2.

Zweigs und ihr Einfluss auf diesen näher beleuchtet.⁶⁶ Die letztgenannten Kapitel sind jeweils strukturiert in die Beschreibung der Beziehung, ein sich mit der Person Zweigs überschneidendes Hauptinteresse sowie der Gegenüberstellung exemplarischer Texte beziehungsweise Ideen.

3.1 *Denkräume* Zweigs

Nachdem der Entstehungskontext der Forschungsarbeit vorgestellt wurde, wird der Fokus nun auf die für Zweig prägenden zeitlichen Umstände gelenkt. Ziel ist es, die Zeit um 1900 und die *Denkräume*, in denen sich Zweig bewegte, zu veranschaulichen und hierbei allgemein prägende Elemente für sein Kunstverständnis herauszuarbeiten. Der Blick auf die Lebensumstände Stefan Zweigs bildet den Einstieg in „Die Welt von gestern“.

3.1.1 Die Lebensumstände Stefan Zweigs

Am 30.8.1919 schrieb Olga an Arthur Schnitzler:

Mein Liebes, seit gestern eine Menge erlebt: also erst mit Zweig hinauf in sein wirklich schönes, hauptsächlich herrlich gelegenes altes Haus,- er hat kaum etwas richten lassen, weil er ja überhaupt in übertriebener Weise hier den armen, besitzlosen Mann spielt. Aber diese schönen Räume! vor allem die Terrassen [sic!] ganz gegen Süden gelegen, mit Blicken, dass man jauchzen möchte. Das ganze hat er, mit vielen hübschen alten Möbeln, von Dr Kranz um 90.000 Kr. gekauft! Er war, – wie seine Frau – sehr, sehr lieb, schwärmte von Bahr, - er will mich nächste Woche zum Spazierengehen abholen. [...]⁶⁷

Zweigs Villa in Salzburg hinterließ bei seinen Besucher:innen einen bleibenden Eindruck und wurde regelmäßig kommentiert. Am 22.8.1929 erschien in der Illustrierten *Die Bühne* der Beitrag „Bei Stefan Zweig“ von Paul Stefan, sich einreihend in die zeitschrifteninterne Reihe „Wie Künstler wohnen“.⁶⁸ Der Artikel zeigt einen Einblick ins Private und berichtet vom „erlesene[n] Geschmack“⁶⁹ des Besitzers. Das Arbeitszimmer erinnere an eine „Gelehrtenstube“⁷⁰, jedes „Fleckchen Platz“⁷¹ werde von Bücher- und Zeitschriftensendungen belagert. Trotz der erstaunlichen Einrichtung, inklusive der Autografensammlung werde von den

⁶⁶ Siehe hierzu: Kap.3.2, 3.3., 3.4.

⁶⁷ Olga an Arthur Schnitzler am 30.8.1919, Auszug, enthalten in: Hermann Bahr u. Arthur Schnitzler: Briefwechsel, Aufzeichnungen, Dokumente 1891-1931. Hg. v. Kurt Ifkovits u. Martin Anton Müller. Göttingen 2018, S.528.

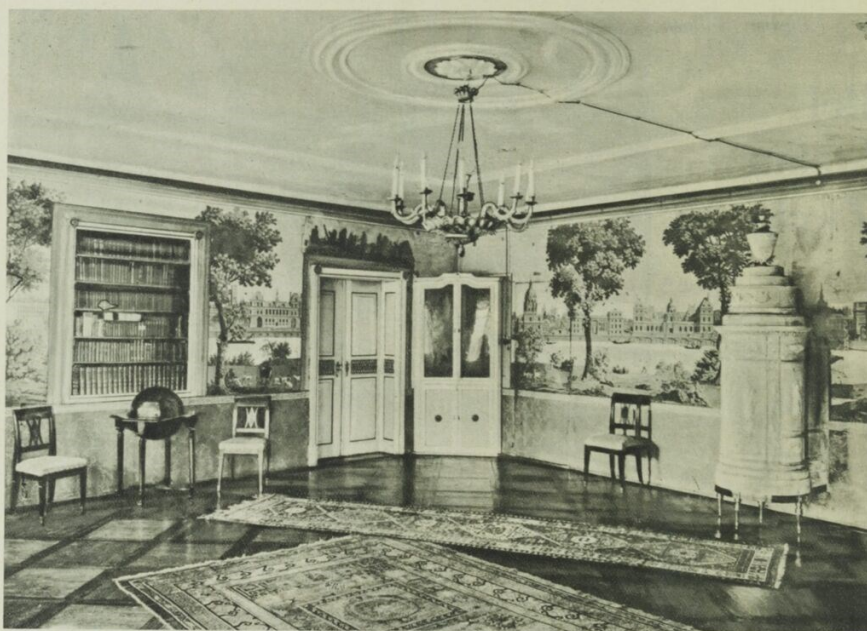
⁶⁸ Siehe: Paul Stefan: Bei Stefan Zweig. In: *Die Bühne* (1929) Nr.250, S.29-30.

⁶⁹ Ebd.: S.30.

⁷⁰ Ebd.

⁷¹ Ebd.

DIE BÜHNE



Das Empfangszimmer mit kostbaren Wandgemälden

deskreis bietet. Kapuzinerberg 5 ist ein richtiges kleines Schloßchen, das er übrigens um billiges Geld erwerben konnte. Der Weg dahin ist nicht ganz unbeschwerlich, ein richtiger Kreuzweg zum Kapuzinerkloster, mit hölzernen Leidenstationen. Dann gibt es eine stille Gartentür und einen großen, abermals steil ansteigenden Garten. Hier muß man zuerst, ehe man weiterkommt, mit einem braven Hund seinen Pakt schließen. Erst dann wird das Haus erreicht.

Es hat herrliche alte Räume und bietet einen wundervollen Fernblick über die Stadt hinweg bis weit ins Bayrische hin. Man muß wohl kaum versichern, daß es mit erlesenem Geschmack, zum Teil mit den alten Möbeln, eingerichtet ist, die zu dieser Beszung gehörten.

Das Arbeitszimmer des Dichters sieht eher wie eine Gelehrtenstube aus: die zahllosen Bücher- und Zeitschriften-Sendungen von



überallher nehmen jedes Fleckchen Platz weg. Mir war es immer ein Rätsel, wie sich jemand in diesem Wust auszukennen und durchzuheften imstande ist. Aber Stefan Zweig und seine ebenso liebenswürdige wie schriftstellerisch begabte Frau Friederike, Verfasserin einiger ausgezeichnete Romane und feinfühligste Übersetzerin, auch sie übrigens eine tüchtige Verfasserin aller Menschenrechte, die beiden also behaupten, es gäbe in alledem ein System und die beste Ordnung. Es muß wohl so sein, denn das Chaos läge zu nahe.

Zweigs Autographensammlung ist eine internationale Selbstenwürdigkeit, die eine eigene Beschreibung verdienen würde. Kostbarkeiten jeder Art, auch Notenmanuskripte sind hier geborgen. Gesprochen aber wird weder von diesen Kostbarkeiten, noch von Erfolgen, Tantiemen und anderen Literaturgegenständen. Man ist hier ungezungen frohlich oder ernst.

Links:
Die Bibliothek

30

Abb. 9: Paul Stefan: „Bei Stefan Zweig“, *Die Bühne*, Nr. 250, 22.8.1929, S.29-30, hier: S.30. ©ANNO, Österreichische Nationalbibliothek.

Besitzenden „[...] weder von diesen Kostbarkeiten, noch von Erfolgen, Tantiemen und anderen Literaturgegenständen [...]“⁷² gesprochen.

1919 bezogen Zweig und seine erste Frau Friderike (geb. Winternitz) gemeinsam das Haus am Kapuzinerberg. Sie hatten die Villa aufwendig renovieren lassen und

⁷² Ebd.

eingrichtet, das Haus war vorher unbewohnbar gewesen.⁷³ Die Reproduktion des Zeitungsausschnittes aus „Wie Künstler wohnen“ zeigt im oberen Seitenabschnitt den Blick in den Saal im Obergeschoss des Hauses.⁷⁴ An der Wand ist die Papiertapete *Les Moments de Paris* aus der Manufaktur Joseph Dufour aus dem 19. Jahrhundert zu erkennen (siehe **Abb.9**).⁷⁵ Der Saal diente als offizieller Empfangsraum.⁷⁶ Im unteren Abschnitt ist Zweigs Arbeitszimmer zu sehen.

Zweig war eine mit überdurchschnittlichen Annehmlichkeiten ausgestattete Wohnsituation seit seiner frühen Kindheit gewohnt.⁷⁷ Die Familie Zweig wohnte zunächst im Schottenring 14, ab 1895 in der Rathausstraße 17, jeweils im Ersten Bezirk Wiens gelegen. 1902 bezog Zweig ein Studierzimmer in der Tulpengasse 6 bevor er ab 1907 seine erste eigene Wohnung in der Kochgasse 8, jeweils im achten Bezirk Wiens bezog. Kurze Zeit später übernahm ein Diener zahlreiche Aufgaben.⁷⁸ Ebenso stellte Zweig eine Schreibkraft ein, die sich um anfallende Büroarbeit kümmerte.⁷⁹ Dank der Übernahme der Firma durch den älteren Bruder Alfred Zweig konnte er seinen literarischen Interessen nachgehen, auch wenn dieser Lebensweg offenbar nicht gänzlich von der Familie mit Wohlwollen aufgenommen wurde.⁸⁰ Vermutlich wurden beide ab 1905 Teilhaber der väterlichen Fabrik, wodurch sich nicht nur eine finanzielle Absicherung, sondern ein

⁷³ „Ich hatte mir während des Krieges in Salzburg ein Haus gekauft, [...] Das Haus selbst erwies sich als ebenso romantisch wie unpraktisch. [...] Wir fanden unser Heim in einem fast unbewohnbaren Zustand. Der Regen tropfte munter in die Zimmer, nach jedem Schnee schwammen die Gänge, und eine richtige Reparatur des Daches war unmöglich, denn die Zimmerleute hatten kein Holz für die Sparren, die Spengler kein Blech für die Rinnen; mühsam wurden mit Dachpappe die schlimmsten Lücken verklebt, und wenn neuer Schnee fiel, half nichts, als selbst auf das Dach zu klettern, um rechtzeitig die Last wegzuschaukeln.“ Enthalten in: DWvG, S.329-331.

⁷⁴ Siehe: Stefan (1929): S.30.

⁷⁵ Vgl. Matuschek (2023): S.125.

⁷⁶ Interessanterweise bewunderte Zweig in einem Tagebucheintrag vom 24.4.1913, in ähnlicher Weise wie Olga Schnitzler von der Villa Zweigs berichtete, die Wohnsituation Hermann Bahrs, der eine Etage des Schloss Arenberg bewohnte: „dann zu Bahr, der weit weg im alten Arenbergschloß ein[e] Etage bewohnt. Ein herrliches weites Zimmer, bei dem die Bücher an den Wänden wirklich nur Rand sind, sie die bei uns sich in Raum hineindrängen, ein Tisch, der all dies breit beherrscht und tiefe Fauteils zur Rast, er selbst darin, grau und hoch, freundlich, etwas weniger wild im Blick und dem eruptiven Wort, hell und bedeutend im Ansehen, breit in den Schritten [...]“. Enthalten in: TB: S.69.

⁷⁷ Zu Zweigs späteren Erwerbungen zählte unter anderem ein Schreibtisch Beethovens. Im Frühsommer 1929 gingen Beethovens Schreibtisch, Klappschreibpult, Violine, Geldkassette, Kompass, Schöpfkelle und zwei seiner Miniaturgemälde, die zuvor im Besitz der Familie von Breuning gewesen waren, an Zweig. Vgl. Stephan Matthias u. Oliver Matuschek: Stefan Zweigs Bibliotheken. Hg. v. Literaturarchiv Salzburg u. Forschungszentrum von Universität, Land und Stadt Salzburg. Dresden 2018, S.110.

⁷⁸ Siehe Tagebucheintrag Zweigs vom 1.10.1912: „Eintritt des Dieners. Endlich wieder Ordnung in meiner Wirrniss [sic!]. [...]“. Enthalten in: TB: S.17.

⁷⁹ Vgl. Matuschek (2023): S.55.

⁸⁰ Vgl. ebd.: S.33.

überdurchschnittliches Vermögen ergab.⁸¹ Dass Zweig, so oft er konnte, Theater und Konzerte besuchte,⁸² im Kaffeehaus verkehrte und den kulturelle Austausch genoss, erscheint im Zuge dessen nicht weiter erwähnenswert. Der in *Die Welt von Gestern* (1942) beschriebene allumfassende Kunstenthusiasmus und der ständige, fast manische Gang ins Theater bereits während der Schulzeit⁸³ ist aus heutiger Sicht zu relativieren. Nach Renoldner (2018) sei es unwahrscheinlich, dass Zweig und seine Schulkameraden sich bereits in Nietzsches Schriften vertieften,⁸⁴ wie der Autor in eben genannter Arbeit berichtet:

[...] hätten sie [die Lehrer] ebenso entdecken müssen, daß in dem Umschlag unserer lateinischen Grammatiken die Gedichte von Rilke steckten [...]; während der Lehrer über Schillers >Naive und sentimentale Dichtung> seinen abgenutzten Vortrag hielt, lasen wir unter der Bank Nietzsche und Strindberg, deren Namen der brave alte Mann nie vernommen.⁸⁵

Auch wenn die von Zweig niedergeschriebene Erinnerung an seine Jugend mit Vorsicht zu behandeln ist, darf man dem darin enthaltenen Selbstbewusstsein des Verfassers durchaus Glauben schenken. So schrieb Zweig am 10.12.1901 an den Schriftsteller und Verleger Karl Emil Franzos (1848-1904), dass er zwar keine genaue Vorstellung über die eigene Zukunft habe, dieser jedoch was das Finanzielle anbelange, sorgenfrei entgegenblicken könne:

Mein Studium ist Philosophie, (Hauptfach exacte Philos., Nebenfach Litteraturgeschichte) das ich mit ziemlich viel Fleiß und Liebe betreibe. Ob darin meine Zukunft liegen wird, weiß ich noch nicht; jedenfalls werde ich auf einen frühen Gelderwerb nie angewiesen sein.⁸⁶

Das in Zweigs Jugend auffallende Selbstbewusstsein wurde im Verlauf seines Lebens jedoch immer wieder durch Selbstzweifel und Versagensängste gebrochen.⁸⁷

⁸¹ Vgl. Klemens Renoldner: Biografie. In: SZH, S.1-42, hier: S.3.

⁸² Vgl. DWvG: S.29ff.

⁸³ „Denn daß wir Gymnasiasten uns zu jeder Premiere drängten, war selbstverständlich; wie hätte man sich vor den glücklicheren Kollegen geschämt, wenn man nicht am nächsten Morgen in der Schule hätte jedes Detail berichten können? Wären unsere Lehrer nicht völlig gleichgültig gewesen, so hätte ihnen auffallen müssen, daß an jedem Nachmittag vor einer großen Premiere – für die wir uns schon um drei Uhr anstellen mußten – zwei Drittel der Schüler auf mystische Weise krank geworden waren. Enthalten in: DWvG: S.55.

⁸⁴ Vgl. Klemens Renoldner: Biografie. In: SZH, S.1-42, hier: S.7.

⁸⁵ DWvG: S.55.

⁸⁶ Brief an Karl Emil Franzos am 10.12.1901, enthalten in: Br. 1897-1914: S.30-32, hier: S.31. Weiter im Brief heißt es: „Aber auch in der Litteratur sehe ich keine rechte Zukunft [...] Das zweite Semester gedenke ich in Berlin zu verbringen, aber irgendwo im Versteck und nicht in Litteratur, obwohl ich dort viel gute Bekannte habe. [...] Und ich bezweifle, daß ich Talent genug habe und einen so entscheidenden Sprung wie ins Nurlitteratentum wagen zu können.“

⁸⁷ Möglicherweise kompensierte Zweig bereits seit jungen Jahren sein mangelndes Selbstbewusstsein durch ein bewusst erfolgssicheres Auftreten. Auf der anderen Seite übte er sich bei Persönlichkeiten, die ihn einzuschüchtern schienen, in Bescheidenheit und vermied beispielsweise konkrete inhaltliche Diskussionen über seine eigenen Arbeiten.

Schnell erteilte ihm der Ruf eines „Erwerbszweig[s]“⁸⁸ und „Steffzweigs“⁸⁹, da seine Arbeiten für dessen Erfolg bei den Kolleg:innen als qualitativ minderwertig angesehen wurden. Auf der anderen Seite verkehrte Zweig mit den bedeutendsten Persönlichkeiten seiner Zeit, pflegte internationale Freundschaften und wurde von vielen als Person und Autor durchaus hoch geschätzt.⁹⁰ Zweig, der in Wien und Salzburg nicht von den Etablierten anerkannt wurde, schien daher dauerhaft bewegt von einem starken Schwanken zwischen einem gewissen Zugehörigkeitswillen und besonderem Einzelgängertum. Das Bestreben bodenständig und angepasst wirken zu wollen, beschrieb Hermann Hakel (1911-1987) bei einem Besuch bei Zweig in Salzburg:

[...] und als ich ziemlich erschöpft beim Gartengitter anlätete, kam der Hausherr selbst öffnen. Aber das war nicht der von Fotografien her bekannte vornehme Herr, sondern ein braungebrannter Salontiroler mit strahlendem weißen [sic!] Hemd und grünen Hosenträgern an den Lederhosen. Es war eine bodenständige Kostümierung, der lebenslange Versuch, sich seiner Umwelt anzupassen ... Würde wäre akzeptabel gewesen, jüdische Familiarität hätte mich erstaunt, aber wie spricht man mit einem jüdischen Großbürger in Lederhosen über Gedichte oder über Goethe? Stefan Zweig merkte von meinem Erstaunen nichts, führte mich gleich durch den Garten, sodaß ich nur aus einiger Entfernung sehr nobel gekleidete Damen mit modernen Hüten an einem Tisch im Sonnenschein sehen konnte. Das war eine normale Gesellschaft, und ich paßte hier nirgends dazu – nicht zu den feinen Damen und schon gar nicht zu diesem soignierten Salontiroler.⁹¹

Das Auftreten Zweigs, sein späterer Wohnsitz und die zahlreichen Reisen⁹² als auch seine späteren Wohnorte im Exil⁹³ waren nur durch die persönliche Wohlstandssituation möglich. In seiner Kindheit und Jugend seien für Zweig die Verwandtenbesuche in Italien, Frankreich und Belgien obligatorisch und eine

⁸⁸ Robert Faesi: Erlebnisse – Ergebnisse. In: Stefan Zweig: Triumph und Tragik. Aufsätze, Suchnotizen, Briefe. Hg. v. Ulrich Weinzierl. Frankfurt am Main 1992, S.23-26, hier: S.23.

⁸⁹ „Des Steffzweigs muß in diesem Bestiarium Erwähnung geschehen, da es von einigen wenigen immer noch als ein Lebewesen angesehen wird. Aber es ist das Steffzweig ein Kunstprodukt, hergestellt anlässlich eines Wiener Dichterkongresses aus Federn, Haut, haaren usw. aller möglichen europäischen Tiere. Es ist sozusagen ein Volapük-tier. An seine organische Existenz glaubt man zur Zeit nur mehr in entlegenen Ländern und in gewissen Kreisen. Einige wollen das Steffzweig in einem Leipziger Hause, Kurze Straße 7 [Insel-Verlag], unter einem kleinen Glassturz gesehen haben.“ Enthalten in: Franz Blei: Bestiarium literaricum, das ist: genaue Beschreibung derer Tiere des literarischen Deutschlands. Verfertigt von Dr. Peregrin Steinhövel. Gedruckt für Tierfreunde zu München. München 1920, S.41.

⁹⁰ Siehe beispielsweise den Aufsatz „Stefan Zweig“ von Hermann Kesten, in: Hermann Kesten: Meine Freunde die Poeten. Wien, München 1959, S.114-126.

⁹¹ Hermann Hakel zitiert nach Klemens Renoldner, Hildemar Holl und Peter Karlhuber, enthalten in: „Der Weg hinauf ... [...]“ [Zitat von Hermann Hakel über Stefan Zweig]. In: Stefan Zweig. Bilder, Texte, Dokumente. Hg. v. Klemens Renoldner, Hildemar Holl u. Peter Karlhuber. Salzburg, Wien 1993, S.95.

⁹² Siehe hierzu: Stefan Zweig: Auf Reisen. Feuilletons und Berichte. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt am Main 1987 (GWE).

⁹³ Er wohnte ab 1934 zentral in London (zunächst in Portland Place 11, anschließend in der Hallam Street 49) und ab 1939 in Bath (Rosemount, Lyncombe Hill).

willkommene Abwechslung gewesen.⁹⁴ Zum Lebensstil der Familie gehörten darüber hinaus vom Personal begleitete Sommeraufenthalte in populären Kurorten der Monarchie sowie Reisen nach Belgien, die Schweiz, Südtirol et cetera.⁹⁵ Im Jahr 1900 reiste er erstmals allein nach Frankreich. Die sich ab der Jahrhundertwende entwickelnde, teilweise mehrmonatige⁹⁶ und nahtlose Reisetätigkeit Zweigs wurde in der Forschungswelt mehrfach mit dem Begriff der „Rastlosigkeit“ bezeichnet.⁹⁷ Neben zahlreichen europäischen Reisezielen (unter anderem Deutsches Kaiserreich beziehungsweise Weimarer Republik, Belgien, England, Schweiz, Spanien et cetera) besuchte er auf einer fünfmonatigen Reise zwischen 1908 und 1909 das heutige Sri Lanka, Myanmar und verschiedene Regionen Indiens. Neben der eigenen Vortragsreisetätigkeit, die ihn 1911 in die USA, nach Kanada, Kuba und Puerto Rico führte, begleitete er 1910 Verhaeren bei seinen Lesungen im deutschsprachigen Raum. Zur Feier des 100. Geburtstages von Leo Tolstoi im Jahr 1928 reiste Zweig, im Anschluss an eine Frankreich- und Belgienreise, in die Sowjetunion. Weitere Ortswechsel wurden durch den Ersten und Zweiten Weltkrieg notwendig: 1915 trat Zweig eine Dienstreise an die galizische Front an, die einen bedeutenden Sinneswandel bei ihm auslöste.⁹⁸ Ab 1917 verbrachte er eineinhalb Jahre in der Schweiz und lebte ab März 1918 mit Friderike ein Jahr im Hotel Belvoir in Rüşchlikon. Nachdem 1934 eine polizeiliche Hausdurchsuchung im ab 1919 bezogenen Haus am Kapuzinerberg 5 in Salzburg erfolgte, plante Zweig dessen Auflösung. Gemeinsam mit Lotte Altmann, mit der er 1934 gemeinsam zu Recherchezwecken nach Schottland gereist war und die er fünf Jahre später heiraten sollte, siedelte er 1936 endgültig nach England über, nachdem er sich bereits 1933 länger dort aufgehalten hatte. Von 1935-1938 absolvierte Zweig Vortragsreisen in die USA und nach Brasilien. Nach ihrer Hochzeit und dem Erhalt der britischen Staatsbürgerschaft reisten Lotte und Stefan Zweig erneut nach Amerika. Zweig litt sehr unter der Flucht aus Österreich, musste er hierbei nicht nur seine Heimat,

⁹⁴ Ida Zweig stammte aus der wohlhabenden Familie Brettauer mit italienischen Wurzeln, die Zweig in *Die Welt von Gestern* (1942) als „[...] keineswegs italienisch, sondern bewußt international [...]“ beschreibt, siehe hierzu: DWvG: S.23ff.

⁹⁵ Vgl. Klemens Renoldner: Biografie. In: SZH, S.1-42, hier: S.7.

⁹⁶ Darunter beispielsweise mehrmonatige Aufenthalte in Paris im Jahr 1904 oder in England im Jahr 1906. Siehe: Klemens Renoldner, Hildemar Holl u. Peter Karlhuber: Zeittafel zu Leben und Werk Stefan Zweigs. In: Stefan Zweig. Bilder, Texte, Dokumente. Hg. v. Klemens Renoldner, Hildemar Holl u. Peter Karlhuber. Salzburg, Wien 1993, S.220-222, hier: S.220.

Alle weiteren genannten Lebensstationen sind der Zeittafel von Renoldner, Holl und Karlhuber (1993) entnommen, weshalb zur Übersichtlichkeit auf den Gebrauch nachfolgender einzelner Fußnoten verzichtet wurde.

⁹⁷ Vgl. Helmut Neudlinger: Die Freiheit des Einzelnen. In: SZH, S.758-763, hier: S.760.

⁹⁸ Vgl. Stephan Resch: Kunst und Politik. In: ebd.: S.702-707, hier: S.703.

sondern auch große Teile seines Besitzes aufgeben. Er ließ zahlreiche private Gegenstände, darunter seine Autografensammlung, seine Bibliothek und weitere kostbare Objekte zurück,⁹⁹ die Konzentration auf seine eigentliche Tätigkeit fiel ihm immer schwerer. Ab 1941 bewohnten Lotte und Stefan Zweig in Petrópolis (Brasilien) ein kleines Haus. Am 22.2.1942 nahmen sich die beiden gemeinsam das Leben.

Zweigs Suizid rief bei seinen Zeitgenoss:innen zum einen Bestürzung, zum anderen Unverständnis hervor.¹⁰⁰ War Zweig zuvor dafür angeklagt worden seinen Einfluss als öffentliche Person nicht genutzt und sich politisch nicht positioniert zu haben,¹⁰¹ erschien vielen der Selbstmord unbegreiflich. Ausgerechnet einer, der über ausreichend Beziehungen und die finanziellen Mittel verfügt habe, der nicht einmal annähernd eine ähnliche Leiderfahrung wie viele seiner Zeitgenoss:innen teilte, nahm sich Leben. Nach Hannah Arendt habe Zweig nicht „in“ der „Welt von Gestern“, sondern „an ihrem Rande“¹⁰² gelebt. Zweigs Ignoranz gegenüber den historischen Realitäten sei laut Arendt „erstaunlich, „ja [...] unheimlich“¹⁰³ gewesen. Auf der anderen Seite wurde in dem Ausscheiden des großen Pazifisten aus dem Leben eine besondere Tragik gesehen und die große Hilfsbereitschaft und Freigebigkeit des Autors hervorgehoben.¹⁰⁴ Laut Carl Zuckmayer, ein enger Freund Zweigs, war dieser neben seiner „Gebefreudigkeit“¹⁰⁵ „[...] ein komischer Vogel – mir fällt dieses Bild ein, weil er tatsächlich kleine und dunkle, scharf blitzende Knopfaugen hatte, in denen man die Wärme, auch die Melancholie, erst durch längere Vertrautheit erkannte.“¹⁰⁶

⁹⁹ Zur Zeit ihres größten Umfangs enthielt seine Autografensammlung über 1000 Handschriften aus Literatur, Geschichte und Musik, seine Bibliothek über 10.000 Bände. Vgl. Matuschek (2023): S.128.

¹⁰⁰ Siehe hierzu u.a. den Kommentar „Stefan Zweigs Tod“ von Werfel, Franz, enthalten in: Franz Werfel: Zwischen Oben und Unten. Prosa, Tagebücher, Aphorismen, Literarische Nachträge. München, Wien 1975 (Gesammelte Werke), S.459-466.

¹⁰¹ Vgl. u.a. Robert Neumann: Ein leichtes Leben. Bericht über mich selbst und Zeitgenossen. Wien, München, Basel 1963 (Gesammelte Werke), S.118.

¹⁰² Hannah Arendt: Juden in der Welt von Gestern. Anlässlich Stefan Zweig, The World of Yesterday, an Autobiography. In: Ders.: Sechs Essays. Heidelberg 1948 (Schriften der Wandlung; 3), S.112-127, hier: S.116.

¹⁰³ Ebd.

¹⁰⁴ Vgl. Kesten (1959): S.124: „Er hat vielen Menschen geholfen, durch Geld und Einfluß, mit Rat und Tat. Er hat jahrelang Schriftstellern Monatsraten gezahlt, als wäre er ein Verleger, zum Beispiel im Exil an Ernst Weiß und Joseph Roth. Er hat vielen Menschen buchstäblich das Leben gerettet.“

¹⁰⁵ Carl Zuckmayer: Als wär's ein Stück von mir. Horen der Freundschaft. Frankfurt am Main 1966, S.52.

¹⁰⁶ Ebd.

3.1.2 Das Genie Wiens

Denn das Genie Wiens – ein spezifisch musikalisches – war von je gewesen, daß es alle volkhaften, alle sprachlichen Gegensätze in sich harmonisierte, seine Kultur eine Synthese aller abendländischen Kulturen; wer dort lebte und wirkte, fühlte sich frei von Enge und Vorurteil. Nirgends war es leichter, Europäer zu sein, [...] ¹⁰⁷

In *Die Welt von Gestern* (1942) beschreibt Stefan Zweig „das Genie Wiens“ als eine Art harmonischen Einklang der dort ansässigen Kulturen.¹⁰⁸ Nach Janik und Toulmin (1987) wuchsen die Wiener der Generation um 1900

„[...] in einer derart mit ästhetischen Werten saturierten und an ihnen orientierten Atmosphäre auf, daß ihr Verständnis für die Existenz noch anderer Werte vergleichsweise dürftig blieb“¹⁰⁹

– womit möglicherweise teilweise jene einseitige Sichtweise Zweigs erklärt werden kann. Nach Schorske (1985) ließen sich in der Gesellschaft zweierlei Wertvorstellungen erkennen, „[...] die eine von moralischer, politischer und wissenschaftlicher Tendenz, die andere von ästhetischer.“¹¹⁰ Janik und Toulmin (1987) charakterisieren jenes besondere Interesse an Kunst und Kultur der um 1900 Geborenen im Vergleich zur „Gründergeneration“ folgendermaßen:

Für die nachfolgende Generation wurde Kunst zum way of life. Wenn für die Gründer-Generation das >>Geschäft ist Geschäft<< galt und Kunst im wesentlichen der Ornamentierung des (Berufs-)Lebens diente, so erwiderten ihre Söhne, denen Kunst ihrem Wesen nach schöpferisch war, daß Kunst eben Kunst sei und das Geschäft nur eine lästige Ablenkung vom künstlerischen Schaffen. Die Generation der Gründer schätzte eine Kunst, die sich an den Werten der Vergangenheit orientierte; sie waren Sammler oder Pfleger jener Museen, die sie bewohnten. Die Kunst der jungen Generation dagegen war und bildete für diese den Mittelpunkt des Lebens.¹¹¹

Evers (2017) fasst das hier beschriebene und im *Fin de siècle* weit verbreitende Primat folgendermaßen zusammen: „Das Leben muss durch Kunst und mit Kunst erhöht, mit Kunst durchdrungen werden.“¹¹² Das Zentrum der Doppelmonarchie übernahm zeitweise die Rolle einer Kultur(haupt)stadt Europas, wie es Zweig beschreibt und auch Kandel (2012) feststellt.¹¹³ Nach Watzka (2011) gewannen die

¹⁰⁷ DWvG: S.39.

¹⁰⁸ Man kann einer Generalisierung, Kunst und Kultur sei eine die Wiener Identität im Kern treffende und die Bevölkerung vereinende Charaktereigenschaft jedoch nur unter Vorbehalt zustimmen. Jene Harmonie wurde zum einen im Verlauf der Zeit erheblich durch antisemitische Tendenzen getrübt, zum einen blieb der kulturelle Genuss mithin den elitären Kreisen vorbehalten. (Vgl. unter anderem: Jonny Moser: Antisemitismus und Zionismus im Wien des Fin de Siècle. In: Traum und Wirklichkeit – Wien 1870-1930. [Ausstellung: „Traum und Wirklichkeit – Wien 1870-1930“, 28. März bis 6. Oktober 1985]. Wien 1985 (Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien; 93), S.260-265, hier: S.260. Der Sammelband wird nachfolgend abgekürzt als „TuW“; Carl E. Schorske: Österreichs ästhetische Kultur, 1870-1914. Betrachtungen eines Historikers. In: TuW: S.12-25, hier: S.12.)

¹⁰⁹ Allan Janik u. Stephen Toulmin: Wittgensteins Wien. München, Zürich 1987, S.54.

¹¹⁰ Schorske (1985): S.12-25, hier: S.12.

¹¹¹ Janik u. Toulmin (1987): S.55.

¹¹² Meindert Evers: Die Ästhetische Revolution in Deutschland 1750-1950. Von Winckelmann bis Nietzsche – von Nietzsche bis Beckmann. Frankfurt am Main 2017, S.211.

¹¹³ Vgl. Eric Kandel: Das Zeitalter der Erkenntnis. Die Erforschung des Unbewussten in Kunst, Geist und Gehirn von der Wiener Moderne bis heute. München: 2012, S.26.

Metropolen im Zuge der Moderne immer mehr an nationaler und transnationaler Bedeutung.¹¹⁴ Beispielsweise konkurrierte Berlin auf seine Weise mit dem Bohème-Flair des Montmartre in Paris.¹¹⁵ Letztgenanntes galt als Schauplatz zentraler Kunstereignisse – Picasso, van Gogh, Toulouse-Lautrec und Co. gaben sich hier die Klinke in die Hand.¹¹⁶

Die Stadt Wien profitierte vom Zustrom talentierter Persönlichkeiten aus allen Winkeln des Reiches.¹¹⁷ Kunst und Kultur als „way of life“ spiegelte sich nicht nur in den Interessen des aufstrebenden Bürgertums (Theater, Konzertbesuche, Feuilleton¹¹⁸), sondern auch in der Ernsthaftigkeit, mit der die „Kunst-Konsument:innen“ sich jenen Themen widmeten: Der Anspruch, den das Wiener Publikum an „seine“ Künstler:innen stellte, war aufgrund dauerhafter Übersättigung an Kunst und Kultur derart hoch,¹¹⁹ dass sich diese in einer permanenten Konkurrenzsituation wiederfanden. Nach Janik und Toulmin (1987) hätten „[w]enige Städte [haben] Männer, die sie nach deren Tod als Kulturgröße, ja Genies, proklamierten, vorher so verständnislos behandelt, wie es Wien tat.“¹²⁰ Nach Waissenberger (1985) habe die überwiegende Mehrheit der Menschen die Leistungen dieser Zeit, wie beispielsweise die Musik Gustav Mahlers und Arnold Schönbergs oder auch die Errungenschaften Freuds und Wittgensteins, kaum wahrgenommen.¹²¹

Die Abwendung vom Liberalismus der Vätergeneration und der Wille zur „Überwindung“ des Alten¹²² zeichneten die Jahrhundertwende in Wien ebenso aus

¹¹⁴ Vgl. Stefanie Watzka: *Comme il faut*. Theater und Mode um die Jahrhundertwende. In: *Die tausend Freuden der Metropole. Vergnügungskultur um 1900*. Hg. v. Tobias Becker, Anna Littmann u. Johanna Niedbalski. Bielefeld 2011, S.259-281, hier: S.259.

¹¹⁵ Vgl. Daniel Kiecol: *Selbstbild und Image zweier europäischer Metropolen. Paris und Berlin zwischen 1900 und 1930*. Frankfurt 2001 (Europäische Hochschulschriften), S.127.

¹¹⁶ Vgl. Max Hollein: Vorwort. In: *Esprit Montmartre. Die Bohème in Paris um 1900* [anlässlich gleichnamigen Ausstellung in der Schirn kunsthalle Frankfurt vom 7.2.-1.6.2014]. Hg. v. Ingrid Pfeiffer u. Max Hollein. München 2014, S.9-11, hier: S.9.

¹¹⁷ Vgl. Kandel (2012): S.28.

¹¹⁸ In *Die Welt von Gestern* berichtet Zweig unter anderem über die Funktion des Wiener Kaffeehauses folgendes: „Aber unsere beste Bildungsstätte für alles Neue blieb das Kaffeehaus [...]; nichts hat vielleicht so viel zur intellektuellen Beweglichkeit und internationalen Orientierung des Österreicher beigesteuert, als daß er im Kaffeehaus sich über alle Vorgänge der Welt so umfassend orientieren und sie zugleich im freundschaftlichen Kreise diskutieren konnte. Täglich saßen wir dort stundenlang, und nichts entging uns.“ (DWvG: S.56-57)

¹¹⁹ Vgl. William M. Johnston: *Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848 bis 1938*. 4. Auflage. Wien, Köln u. Weimar 2006 (zuerst 1974), S.135.

¹²⁰ Janik u. Toulmin, (1987): S.42.

¹²¹ Vgl. Robert Waissenberger: *Zwischen Traum und Wirklichkeit*. In: *TuW*, S.26-35, hier: S.26.

¹²² Als *der Überwinder* schlechthin galt beispielsweise der Schriftsteller und Kritiker Hermann Bahr, der laut Zand (2003) (mit seinen „[...] emphatische[n] Moderne-Konzeptionen [...]“) „[...] die aktive Überwindung der Vergangenheit als Pflicht des modernen Menschen“ ansah. Siehe: Helene Zand:

wie das exakte Gegenteil jener Tendenzen. Bezogen auf die junge Generation nimmt Lorenz (2007) an, dass sich den um 1860/1880 Geborenen in dieser Zeit der „[...] allgegenwärtigen eklektizistisch-historischen Verfügbarkeit von Stilen, Epochen und Traditionsbruchstücken [...]“¹²³ die Vergangenheit entzog. Die Bestrebung, das Vergangene hinter sich zu lassen und neue Ausdrucksformen zu finden, durchzog alle künstlerischen Sparten – „[d]ie Kultur erhielt damit [Wiederentdeckung und Bejahung des instinktiven Gefühlslebens] eine neue funktionelle Dimension, die der Befreiung.“¹²⁴

Beispielsweise einte die 1897 gegründete Secession die gemeinsame Ablehnung der klassischen Tradition des Realismus und die Abneigung gegenüber jenen, den Kunstmarkt bestimmenden Institutionen.¹²⁵ Die Secessionisten lehnten eine Trennung von elitärem Kunstschaffen und praktischem Handwerk ab¹²⁶ und sahen in der die Künstler und Öffentlichkeit verbindenden Künstlerschaft das einzig verpflichtende Prinzip.¹²⁷ Die *Jung Wiener*,¹²⁸ eine Gruppierung junger Schriftsteller¹²⁹ teilten laut Hermann Bahr das gemeinsame Ziel der Modernität: „Die Jünglinge wissen es nicht zu sagen. Sie haben keine Formel. Sie haben kein Programm. Sie haben keine Aesthetik. Sie wiederholen nur immer, dass sie modern sein wollen.“¹³⁰

In *Die Welt von Gestern* (1942) beschreibt Stefan Zweig jene rebellischen Tendenzen der jungen Generation und scheint sich, obwohl deutlich jünger als diese, der österreichischen Jugend zugehörig zu fühlen:

Identität und Gedächtnis. Die Ausdifferenzierung von repräsentativen Diskursen in den Tagebüchern Hermann Bahrs. Tübingen, Basel 2003 (Kultur – Herrschaft – Differenz; 3), S.12.

¹²³ Dagmar Lorenz: Wiener Moderne. 2. Aufl. Weimar 2007 (Sammlung Metzler; 290), S.78.

¹²⁴ Schorske (1985): S.17.

¹²⁵ Vgl. ebd.: S.18.

¹²⁶ Vgl. Barbara Steffen: Wien um 1900: Ein Gesamtkunstwerk. In: Wien 1900. Klimt, Schiele und ihre Zeit. Ein Gesamtkunstwerk. Hg. v. Barbara Steffen im Auftrag der Fondation Beyeler. Ostfildern 2010, S.9-21, hier: S.12.

¹²⁷ Vgl. Shedel, James: Kunst und Identität. Die Wiener Secession 1897-1938. In: Secession. Die Wiener Secession. Vom Kunsttempel zum Ausstellungshaus. Hg. v. Eleonora Louis. Ostfildern-Ruit 1997, S.13-57, hier: S.18.

Laut Josef A. Lux, sei sogar jeder Mensch „[...] als Künstler geboren.“ Zitiert nach Hofmann (2008): Werner Hofmann: Gustav Klimt und die Wiener Jahrhundertwende. Hamburg 2008, S.26.

¹²⁸ Der Mythos der Schriftstellergruppe geht auf Hermann Bahr zurück, der sich laut Farkas (1987) „[...] mit einem bis an die Grenzen körperlicher und geistiger Leistungsfähigkeit reichenden Einsatz [...]“ von der „[...] Mission der Moderne [...]“ überzeugen wollte. Siehe: Hermann Bahr: Prophet der Moderne. Tagebücher 1888-1904. Ausgewählt und kommentiert von Reinhard Farkas. Wien, Graz u. Köln 1987, S.63.

¹²⁹ Darunter beispielsweise Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler und Felix Salten.

¹³⁰ Hermann Bahr: Studien zur Kritik der Moderne. Hg. v. Claus Pias. Weimar 2006 (Hermann Bahr. Kritische Schriften; 4) (zuerst 1894), S.73.

Wir hatten das Gefühl, daß eine Zeit für uns, unsere Zeit begann, in der endlich Jugend zu ihrem Recht kam. So erhielt mit einemmal unsere unruhig suchende und spürende Leidenschaft einen Sinn: wir konnten, wir jungen Menschen auf der Schulbank, mitkämpfen in diesen wilden und oft rabiatischen Schlachten um die neue Kunst.¹³¹

Neben der „ideellen Befreiung“ im Sinne einer Loslösung von früheren Normen ermöglichte in besonderem Maße auch der technische Fortschritt, der alle gesellschaftlichen Bereiche betraf¹³², die gesellschaftliche Umbruchstimmung. Daneben zeigte sich die Absicht, Wissenschaft und Kunst miteinander zu verknüpfen¹³³ in zunehmender „[...] Wechselwirkung zwischen bildender Kunst, Theater, Architektur, Design und Musik [...]“¹³⁴. Die Verbindung unterschiedlicher Disziplinen wurde beispielsweise an künstlerischen Kollaborationen, der Wiener Werkstätte sowie den Neubauten von Otto Wagner sichtbar: Während mit der 14. Ausstellung der Secession im Jahr 1902, heute firmierend unter dem Titel „Beethovenausstellung“, die Idee des Gesamtkunstwerkes kultisch in Szene gesetzt wurde¹³⁵ und die Wiener Werkstätte ab 1903 ebenfalls nach dieser strebte,¹³⁶ nutzte Wagner modernste Mittel, um das von ihm entworfene und 1902-1914 realisierte Postsparkassengebäude im Sinne seiner programmatisch-symbolischen Ideale zu gestalten.¹³⁷

Neben dem Streben nach Erneuerung und Technisierung erwachte auch das Interesse am Okkulten¹³⁸ und den „unsichtbaren Realitäten“. Bedeutende Figuren der okkultistischen Bewegung um 1900 waren unter anderem Albert von Schrenck-Notzing (1862-1929), Max Dessoir (1867-1947), Helena Petrovna Blavatsky (1831-

¹³¹ DWvG: S.62.

¹³² Vgl. Janik u. Toulmin (1987): S.329.

¹³³ Als Beispiel für die zu beobachtende Verknüpfung von Kunst, Wissenschaft und Technik zitieren Bogner und Lesák (1985) die Aussage von Friedrich Kiesler: „Der Dichter unserer Zeit ist Ingenieur der mit höchster mathematischer Präzision berechneten optophonetischen Spielsymphonie.“ Enthaltene in: Dieter Bogner u. Barbara Lesák: Die internationale Ausstellung neuer Theatertechnik (1924). In: TuW, S.664-671, hier: S.666.

¹³⁴ Ebd.: S.664.

¹³⁵ Siehe u.a.: Jane Kallir: Auf der Suche nach dem Gesamtkunstwerk: Klimt, die Secession und die Wiener Werkstätte. In: Gustav Klimt. Auf der Suche nach dem Gesamtkunstwerk. Hg. v. Jane Kallir u. Alfred Weidinger. München [u.a.] 2009, S.21-29.

Siehe auch: Marian Bisanz-Prakken: Der Beethoven-Fries von Gustav Klimt in der XIV. Ausstellung der Wiener Secession (1902). In: TuW, S.528-543; Hans Hollein: Die Rekonstruktion des Raumes von Josef Hoffmann für Klimts Beethovenfries. In: TuW, S.558-556.

¹³⁶ Siehe hierzu: Herta Neiß: 100 Jahre Wiener Werkstätte. Zwischen Mythos und ökonomische Realität. Wien, Köln, Weimar 2004, S.29ff.

¹³⁷ Siehe hierzu: o. A.: Baujuwel ist neues Haus für Kunst und Wissenschaft. Bundesimmobiliengesellschaft (BIG) 2024, URL: <https://www.big.at/projekte/otto-wagner-postsparkasse> (aufgerufen am: 27.02.2023; 15:09 Uhr).

¹³⁸ Laut Pytlík (2005) umfasse „[...] ‚Okkultismus‘ in seinen spezifischen Ausprägungen um 1900 in erster Linie Bereiche wie Spiritismus, Mediumismus und Parapsychologie, während dagegen die Theosophie Helen Blavatskys sowie die Anthroposophie Rudolf Steiners der Esoterik subsumiert werden müssen.“ Enthaltene in: Priska Pytlík: Okkultismus und Moderne. Ein kulturhistorisches Phänomen und seine Bedeutung für die Literatur um 1900. Paderborn 2005, S.25.

1891) und Carl du Prel (1839-1899), in Wien insbesondere Rudolf Steiner (1861-1925).¹³⁹ Aber auch Sigmund Freud (1856-1939) setzte sich wissenschaftlich mit dem Okkultem auseinander.¹⁴⁰ Im 1919 gegründeten *Institut Métapsychique International* in Paris wurde ebenfalls über die „mediumistische ‚Kunst‘“ geforscht,¹⁴¹ ebenso in der *Psychologischen Gesellschaft* in München und in der *Gesellschaft für Experimental-Psychologie* in Berlin.¹⁴² Bezogen auf den Bereich von Kunst und Literatur habe laut Pytlik (2005) um 1900 eine Zuwendung zu einer verfeinerten und sensibilisierten Wahrnehmung stattgefunden.¹⁴³ Die Berufung auf die „gesteigerte Kraft‘ künstlerischer Wahrnehmung“ finde sich laut der Wissenschaftlerin beispielsweise in den futuristischen Manifesten wider.¹⁴⁴ Das von den Surrealisten genutzte Verfahren der *écriture automatique* als Zugang zum Unbewussten¹⁴⁵, und auch die Bilderwelten der Expressionisten wie die Wassily Kandinskys (1866-1944)¹⁴⁶, sind nur einige weitere Beispiele jenes, sich dem Unsichtbaren zuwendenden Ansatzes.

Das Theater spielte für das kulturelle gesellschaftliche Leben in Wien eine weitaus wichtigere Rolle als in Paris oder London.¹⁴⁷ Neben Theatervorstellungen etablierte sich das Kino als spektakuläres Unterhaltungsformat¹⁴⁸ in Europa, wovon auch Zweig Notiz nahm.¹⁴⁹ Ebenso entwickelten sich Paris, Berlin und London nicht nur mit Blick auf die Erneuerung der „Hochkultur“, sondern boten mit der Entstehung der „Vergnügungskultur“ massentaugliche Unterhaltung, sodass Kino, Theater und Vergnügungsstätten sich zu beliebten Ausflugszielen etablierten und zu diesem

¹³⁹ Vgl. ebd.: S.56.

¹⁴⁰ Siehe hierzu: „XXX. Vorlesung. Traum und Okkultismus“, enthalten in: Sigmund Freud: Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Frankfurt am Main 1999 (Gesammelte Werke; 15), S.32-61.

¹⁴¹ Priska Pytlik: Dichterischer Schöpfungsprozess und das Problem der Autorschaft: Der Künstler als Medium – das Medium als Künstler. In: Spiritismus und ästhetische Moderne – Berlin und München um 1900. Hg. v. Priska Pytlik. Dokumente und Kommentare. Tübingen, Basel: 2006, S.203-208, hier: S.205. Der Sammelband wird nachfolgend abgekürzt mit „SuäM“.

¹⁴² Vgl. Pytlik (2005): S.42.

¹⁴³ Vgl. ebd.: S.96.

¹⁴⁴ Ebd.: S.98.

¹⁴⁵ Siehe hierzu: Johannes Feuling: Schreibtechnik und Medialitt bei den französischen Surrealisten (1919-1929). Diss. Mannheim 1994.

¹⁴⁶ Siehe hier: Christian Meyer: Schönberg, Kandinsky, Blauer Reiter und die Russische Avantgarde. „Die Kunst gehört dem Unbewußten“. In: Schönberg, Kandinsky, Blauer Reiter und die Russische Avantgarde. Die Kunst gehört dem Unbewussten [anlässlich zur gleichnamigen Ausstellung im Arnold-Schönberg-Center, Wien]. 2. Auflage. Hg. v. Christian Meyer. Wien 2000 (Journal of the Arnold Schönberg Center; 1), S.9-15.

¹⁴⁷ Vgl. Donald J. Olsen: Die Stadt als Kunstwerk. Frankfurt am Main, New York 1988, S.308.

¹⁴⁸ Siehe hierzu: Dorothee Kimmich u. Tobias Wilke: Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende. Darmstadt 2006 (Einführungen Germanistik), S.25ff.

¹⁴⁹ Vgl. u.a. DWvG: S.244.

Zwecke eigens neu geschaffen wurden.¹⁵⁰ Als die musischen und darstellenden Künste verbindendes Spektakel bildeten ab ihrer Gründung im Jahr 1920 die Salzburger Festspiele einen weiteren Anziehungspunkt für das kulturbegleitete Publikum.

Die Vorliebe für Vergangenes¹⁵¹ und ein Hang zum Nostalgischen¹⁵² wiederum blieb erhalten. Nach Sandgruber (1985) besaß

[d]ie Gründerzeit und das auslaufende 19. Jahrhundert [besaßen] ihre eigene, verfremdete und wunschenkende Musikbühne: die Apotheose im Dreiklang und Walzertakt, die vorfabrizierte Traumerfüllung im Salon, im Ballsaal, in der heilen Welt des Balkans, Ungarns, Italiens, der Zigeuner, der verklärten Geschichte.¹⁵³

Ein Besucher aus Deutschland beschrieb den von Strauß verbreiteten Walzer als Flucht ins Dämonische:

„[...] er treibt ... die bösen Teufel aus unseren Leibern und zwar mit Walzern, was moderner Exorzismus ist, [...] der Fiedelbogen tanzt mit dem Arme ... der Takt springt mit dem Fuße herum, die Melodie schwenkt die Champagnergläser in seinem Gesicht ... der Teufel ist los ... [...]“¹⁵⁴

Hermann Brochs vielzitierte Zeitkritik *Die fröhliche Apokalypse Wiens um 1880* (1947-50)¹⁵⁵ beschreibt die damals beliebte Gattung der Operette als Sinnbild für das „Werte-Vakuum“ der Zeit.¹⁵⁶ Nach Olsen (1988) wurde Wien auf diese Art „[...] zum strahlenden Dementi der objektiven historischen Realität: ein Produkt menschlicher Willenskraft und Phantasie, ein Triumph der Kunst über die Wirklichkeit.“¹⁵⁷ Besonders ersichtlich erscheint das Nostalgierstreben an der Errichtung von Denkmälern zu einer Zeit, in der von dem einstigen Ruhm der Donaumonarchie nicht mehr viel übrig war (beispielsweise das 1888 eingeweihte Maria Theresien-Denkmal, das 1907 enthüllte Kaiserin Elisabeth-Denkmal oder auch das 1909 abgeschlossene Hesser-Denkmal).¹⁵⁸ Laut Menkovic (1999) erreichte

¹⁵⁰ Vgl. Daniel Morat: Einleitung. In: Weltstadtvergnügen. Berlin 1880-1930. Hg. v. Daniel Morat [u.a.]. Göttingen 2016, S.9-27, hier: S.20.

¹⁵¹ Vgl. u.a.: Johnston (2016): S.178.

¹⁵² Vgl. ebd.: S.393.

¹⁵³ Roman Sandgruber: Der grosse Krach. In: TuW, S.68-76, hier: S.77.

¹⁵⁴ Janik u. Toulmin (1987): S.41ff.

¹⁵⁵ Hermann Broch: Die fröhliche Apokalypse Wiens um 1800. In: Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. Hg. v. Gotthart Wunberg. Stuttgart 1981, S.86-97. „Die fröhliche Apokalypse Wiens um 1800“ bildet ursprünglich einen Abschnitt in Brochs Essay „Hofmannsthal und seine Zeit“ (1947-50). Laut Scheichl (2014) ist die genaue Datierung der abschließenden Fassung fragwürdig, da der Autor offenbar länger daran schrieb als angenommen. Siehe hierzu: Sigurd P. Scheichl: Krisenbilder in Brochs Essay „Hofmannsthal und seine Zeit“. In: Zeitschrift für mitteleuropäische Germanistik 4 (2014) H.1, S.83-94.

¹⁵⁶ Ebd. u.a.: S.86.

¹⁵⁷ Olsen (1988): S.19.

¹⁵⁸ Letztgenanntes wurde nach Settele (1995) enthüllt „[...] als ein Versuch, durch die Erinnerung an militärische Großtaten der Vergangenheit dem Zerfall der Monarchie entgegenzutreten.“ Siehe: Matthias Settele: Denkmal. Wiener Stadtgeschichten. Vom Walzerkönig bis zur Spinnerin am Kreuz. Wien 1995, S.85.

der „Denkmalboom“ in Wien seinen Höhepunkt zwischen 1880 und 1920.¹⁵⁹ Die Stadt wurde von vielen als Museum einer vergangenen Zeit wahrgenommen, angelegt in ihren historisierenden „Ringstraßen-Architektur[en]“¹⁶⁰ beziehungsweise in „Neo-Stilen“, die sich selbst überlebt hatten.¹⁶¹ Olsen (1988) beschreibt die Architektur Wiens als „weiträumige[n] Bühnenkulisse [...], die etwas von der Qualität der Großen Oper an sich hatte“¹⁶². Es ist festzuhalten, dass im Wiener Historismus in vielerlei Gestalt der Versuch unternommen wurde, einen eigenen künstlerischen, politischen oder gesellschaftlichen Mythos zu entwerfen, was nicht etwa die Absetzung, sondern die Perpetuierung des kritisierten Elitarismus zur Folge hatte.

Fazit

Naturalismus, Symbolismus, Ästhetizismus, Décadence und Krise – das „Auseinanderstreben der Kunstisten“¹⁶³ als auch deren gegenseitige Beflügelung kennzeichneten Wien wie keine andere Stadt. Robert Musil beschrieb im Jahr 1900 die Ausdrucks- und Stilpluralität und die sich permanent gegenüberstehenden Gegensätze in seinem Roman *Der Mann ohne Eigenschaften*:

Es wurde der Übermensch geliebt, es wurde der Untermensch geliebt; es wurden die Gesundheit und die Sonne angebetet, und es wurde die Zärtlichkeit brustkranker Mädchen angebetet; man begeisterte sich für das Heldenglaubensbekenntnis und für das soziale Allemannsglaubensbekenntnis; man war gläubig und skeptisch, naturalistisch und preziös, robust und morbid; man träumte von alten Schloßalleen, herbstlichen Gärten, gläsernen Weihern, Edelsteinen, Haschisch, Krankheit, Dämonien, aber auch von Prärien, gewaltigen Horizonten, von Schmiede- und Walzwerken, nackten Kämpfern, Aufständen der Arbeitssklaven, menschlichen Urpaaren und Zertrümmerung der Gesellschaft. Dies waren freilich Widersprüche und höchst verschiedene Schlachtrufe, aber sie hatten einen gemeinsamen Atem; würde man jene Zeit zerlegt haben, so würde ein Unsinn herausgekommen sein wie ein eckiger Kreis, der aus hölzernem Eisen bestehen will, aber in Wirklichkeit war alles zu einem schimmernden Sinn verschmolzen. Diese Illusion, die ihre Verkörperung in dem magischen Datum der Jahrhundertwende fand, war so stark, daß sich die einen begeistert auf das neue, noch unbenützte

¹⁵⁹ Vgl. Biljana Menkovic: Politische Gedenkkultur. Denkmäler – Die Visualisierung politischer Macht im öffentlichen Raum. Wien 1999 (Vergleichende Gesellschaftsgeschichte und politische Ideengeschichte der Neuzeit; 12), S.89.

¹⁶⁰ Vgl. William M. Johnston: Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848 bis 1938. 4. Auflage. Wien, Köln u. Weimar 2006 (zuerst 1974), S.157.

¹⁶¹ Dem Architekten Thomas Blashill (1830-1905) fiel bei seinem Wien-Aufenthalt insbesondere der Anteil der figurativen Skulpturen auf: „Bei einem der Privatbauten zählte ich an den vier Straßenfronten einhundertfünfzig großformatige Figuren, und wenn man diese straßenweise erfassen würde..., käme man dabei sicherlich auf die Einwohnerzahl eines ansehnlichen Landstädtchens [...] Sie ... stützen die Hauptgeschoßsimse, sie flankieren die Fenster..., stützen die Giebelfelder über den Hauseingängen..., (aber) man spürt ein gewisses Mißverhältnis heraus, wenn so eine schlanke Figur seelenruhig unter eine unmögliche Last gebeugt steht, [...]“ Thomas Blashill: The Recent Development of Vienna. In: Royal Institute of British Architects, Transactions 4 (1888), pp.37-42, hier: S.39f. zitiert nach Olsen (1988), S.348-349.

¹⁶² Olsen (1988): S.9f.

¹⁶³ Oskar Bätschmann: Malerei und Skulptur in Europa um 1900. In: Handbuch Fin de Siècle. Hg. v. Sabine Haupt u. Stefan Bodo Würffel. Stuttgart 2008, S.499-542, hier: S.499.

Jahrhundert stürzten, indes die anderen sich noch schnell im alten wie in einem Hause gehen ließen, aus dem man ohnehin auszieht, ohne daß diese beiden Verhaltensweisen als sehr unterschiedlich gefühlt hätten.¹⁶⁴

Es ist bis heute schwierig, allgemeingültige Aussagen in Bezug auf „Wien 1900“ zu treffen. Spricht man über die vielfach wahrgenommenen Aufbruchsstimmungen dieser Zeit, sind gleichzeitig ihre Gegenstimmungen mitzudenken.

Neben den hier beschriebenen Entwicklungen und sichtbaren Zeugnissen des wienerischen Kunstfanatismus ist der tiefenpsychologische Einfluss Hermann Bahrs, Friedrich Nietzsches und Sigmund Freuds nicht zu vergessen. Im nachfolgenden Kapitel werden die genannten Persönlichkeiten explizit behandelt, da ohne diese die Kulturhauptstadt Wien, und die ästhetische Sozialisation Stefan Zweigs nicht zu denken ist. Die Schwerpunktsetzung der einzelnen Kapitel beruht auf den von Mayer (2018) aufgezeigten Interessensfeldern Zweigs am künstlerischen Prozess, das heißt auf der Einteilung in ein „psychologisches, ein ästhetisches und ein dokumentarisches Interesse“¹⁶⁵. Die Zuordnung dieser Interessen zu den drei ausgewählten Persönlichkeiten ist zum einen selektiv, zum anderen bietet sie die Möglichkeit die zentralen Einflüsse auf Zweig systematisch darzustellen. Ziel war eine Gegenüberstellung der Persönlichkeiten, der Vergleich exemplarischer Arbeiten sowie die Darstellung der gesamtgesellschaftlichen Bedeutung der Vorbilder Zweigs innerhalb ihrer Zeit.

3.2 Hermann Bahr

Für Zweig zählte der wohl bekannteste Kritiker und Schriftsteller seiner Zeit Hermann Bahr (1863-1934) zweifellos zu seinen größten Vorbildern. Eine wissenschaftliche, tiefergehende Auseinandersetzung mit der Beziehung der beiden steht bislang noch aus. Da Zweig und Bahr über fast 30 Jahre hinweg einen engen Briefkontakt pflegten, gemeinsam Zeit auf ausgiebigen Wanderungen verbrachten und einander über eigene Projekte und Arbeiten auf dem Laufenden hielten, sind Spuren dieses Austauschs nicht auszuschließen. Aus diesem Grund sei an dieser Stelle ein kurzer Blick auf den vermeintlichen Mentor Zweigs geworfen, dessen „dokumentarisches Interesse“ ihn nachhaltig beeinflusste.

¹⁶⁴ Robert Musil: Der Mann ohne Eigenschaften. Erstes und Zweites Buch. 2. Auflage. Hamburg 2015 (Erster Band zuerst 1930), S.55.

¹⁶⁵ Mathias Mayer: Der künstlerische Prozess. In: SZH, S.661-665, hier: S.661.

3.2.1 Zweig und Bahr

Die Beziehung zwischen Zweig und Bahr beruhte in erster Linie auf einem Austausch über die eigenen Projekte als auch auf gemeinsamen Wanderungen. In Zweigs Tagebüchern wurden Unternehmungen und gegenseitige Besuche notiert, ebenso zeugt der Briefwechsel¹⁶⁶ zwischen den beiden vom gegenseitigen Interesse. Die Briefpartnerschaft mit Bahr ist ab 1909 dokumentiert, belief sich auf 24 Jahre¹⁶⁷ und weist nicht nur eine ganze Reihe von Belegen über gegenseitige Bücherzusendungen und Ankündigungen über Projektideen auf, sondern auch Verweise auf das jeweilige Künstlerbild. In seinem Brief vom 23. Mai 1921 teilte Zweig seinem Adressaten beispielsweise mit:

Wir alle, die wir schreiben, bestärken doch die Menschen in dem halb irrigen, halb wahrhaften Gefühl, es sei hinter ihnen noch etwas sehr Geheimnisvolles versteckt, das sie nicht erkennen könnten, aber vielleicht *doch* einmal erkennen würden. Und mit diesem >>Vielleicht<< locken wir (wie von gestern heute und morgen) sie immer wieder in einen Wahn hinein (immer in einen andern und eigentlich doch immer in denselben, denn wie das Ideal heisst, ob Himmelreich oder Erdenbrüderschaft, ist ja im letzten Sinn nichts sehr verschiedenes mehr.) Diesen Wahn immer neu zu erfinden, ist für mein Empfinden die einzige Aufgabe der sogenannten Geistigen: daran zu glauben, ist ihnen so wenig auferlegt, als den Schauspielern sich an einer Rolle zu emotionieren. Emotioniert muss der Zuschauer sein, gläubig die Masse der Menschheit: in unserem Allerheiligsten dürfen wir, wie der Hohepriester hinter dem Vorhang, ein wenig gleichzeitig sceptisch sein, aber diese Sceptis muss unser Geheimnis bleiben, unsere Magie und unsere Macht.¹⁶⁸

Als „Hohepriester im Allerheiligsten“ beschrieb Zweig in diesem Brief somit die eigene Rolle, deren „Magie und Macht“ in der Geheimhaltung der eigenen Skepsis liege.

In ähnlicher Weise wie das Verhältnis zwischen Freud und Zweig¹⁶⁹ war dieses nicht von kritischen Zwischentönen unberührt. Während Zweig mehrfach Bahr öffentlich würdigte und verschiedene Titel und Begrifflichkeiten für diesen fand (das „Hermann Bahrische“¹⁷⁰, „Don Juan der Erkenntnis“¹⁷¹), blieb Bahr wohl eher zwiegespalten (beispielsweise in seiner Rezension über Zweigs *Der Kampf mit dem*

¹⁶⁶ Siehe: Stefan Zweig: Briefwechsel mit Hermann Bahr, Sigmund Freud, Rainer Maria Rilke und Arthur Schnitzler. Hg. v. Jeffrey B. Berlin, Hans-Ulrich Lindken u. Donald A. Prater. Frankfurt am Main 1987. Bereits ab 1904 sind Zusendungen und schriftlicher Kontakt dokumentiert, siehe ebd.: S.19. Nachfolgend abgekürzt als: „BW“.

¹⁶⁷ Vgl. ebd.: S.10-11.

¹⁶⁸ Zweig an Bahr am 23.5.1921, in: Ebd.: S.71-72.

¹⁶⁹ Siehe hierzu: Kap.3.4.

¹⁷⁰ Zum 60. Geburtstag Bahrs verfasste Zweig eine Dankesrede mit dem Titel, in dem er das „wahrhaft Hermann Bahrische“ lobte. Siehe: Stefan Zweig: Geburtstagsbrief an Hermann Bahr. Zum sechzigsten Geburtstag 19. Juli 1923: In: Ders.: Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens. Essays. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt am Main 1984 (GWE), S.203-208, hier: S.203.

¹⁷¹ Zweig widmete Bahr zu seinem 70. Geburtstag eine Hymne mit dem Titel „Der Don Juan der Erkenntnis. Hermann Bahr zum 70. Geburtstag“, nachzulesen in: Stefan Zweig: „Ich habe das Bedürfnis nach Freunden“. Erzählungen, Essays und unbekanntete Texte. Hg. v. Klemens Renoldner. Wien, Graz u. Klagenfurt 2013, S.477-478.

Dämon. Hölderlin, Kleist, Nietzsche (1925)¹⁷²). Seine Rezension zu *Marceline Desbordes-Valmore. Das Lebensbild einer Dichterin* (1920)¹⁷³ und Anmerkungen über *Joseph Fouché. Bildnis eines politischen Menschen* (1929)¹⁷⁴ waren bislang nicht auffindbar, weshalb sein Urteil hierzu nicht bekannt ist. Auf der anderen Seite notierte Olga Schnitzler über Bahrs Wohlwollen gegenüber Zweig: „Meist nimmt er sich [beim Wandern] Gesellschaft mit, der liebste und klügste Gesprächspartner ist ihm Stefan Zweig.“¹⁷⁵

Umgekehrt widmete Zweig dem Kritiker *Die Flucht zu Gott. Ein Epilog zu Leo Tolstois unvollendetem Drama „Das Licht scheint in der Finsternis“* (1927)¹⁷⁶ und hielt ihm zur Feier seines 50. Geburtstages wie auch zu anderen Jubiläen ausschweifende Lobesreden.¹⁷⁷ In seinem Lob auf Bahr hob der Autor die von ihm geschätzten Eigenschaften Bahrs hervor: Bahr, „Übergangsmensch“¹⁷⁸, „Gegenwartsmensch, Tagesmensch“¹⁷⁹, „Mensch der Verwandlung“¹⁸⁰, besitze die Fähigkeit zu „unbegrenzte[r] Wandlungsfähigkeit“¹⁸¹ und begeistere sich „an tausend Erscheinungen“¹⁸². Ihn treibe eine „wundervolle Rastlosigkeit“¹⁸³ um, die ihn dazu bewege, sich an allem zu beteiligen.¹⁸⁴ Man spüre bei Bahr eine „innere Not, eine innere Kraft, für die alle Kunst kaum mehr als ein Ventil [sei]“¹⁸⁵. Er habe „Trägheit und Lebensschwere“¹⁸⁶ gehasst, jedoch „nicht im einzelnen Individuum,

¹⁷² Siehe: Hermann Bahr: Der Kampf mit dem Dämon. In: BBC (1925) 229 Morgen-Ausgabe), S.5-6. Ebenso erschienen in *Neue Freie Presse*: Hermann Bahr: Der Kampf mit dem Dämon. In: NFP (1925) 21798 (Morgenblatt), S.1-3.

¹⁷³ Die Rezension Bahrs ist bislang nicht aufgefunden worden, trotz Bahrs Ankündigung am 3.2.1921. Siehe hierzu: BW: S.68.

¹⁷⁴ In einem Brief von Zweig an Bahr vom 30.09.1929 bedankt sich Erstgenannter über die „eindringlichen Worte“ zu *Fouché*, enthalten in: BW, S.105. Es ist nicht klar, ob es sich um einen Brief oder Zeitungsartikel handelt.

¹⁷⁵ Der Aufsatz von Olga Schnitzler über Hermann Bahr mit dem Titel: „Spiegelbild der Freundschaft“, erstmalig veröffentlicht 1962, ist enthalten in: Hermann Bahr u. Arthur Schnitzler: Briefwechsel, Aufzeichnungen, Dokumente 1891-1931. Hg. v. Kurt Ifkovits u. Martin Anton Müller. Göttingen 2018, S.610-630, hier: S.629.

¹⁷⁶ Siehe: Stefan Zweig: *Die Flucht zu Gott. Ein Epilog zu Leo Tolstois unvollendetem Drama „Das Licht scheint in der Finsternis“*. Berlin 1927 (Widmungsexemplar für Hermann Bahr, Theatersammlung Österreichisches Theatermuseum).

¹⁷⁷ Zur Feier von Bahrs bevorstehendem 50. Geburtstag hielt Zweig am 26.5.1913 einen Vortrag unter dem Titel „Hermann Bahr und seine Bedeutung für die Gegenwart“. Darüber hinaus folgte die Veröffentlichung von „Hermann Bahr, der Fünfzigjährige“ (Eine Rede im Akademischen Verband für Literatur), siehe: Stefan Zweig: Hermann Bahr, der Fünfzigjährige. In: NFP (1913) 17513 (Morgenblatt) 17513, S.1-3.

¹⁷⁸ Ebd.: S.2.

¹⁷⁹ Ebd.: S.3.

¹⁸⁰ Ebd.: S.2.

¹⁸¹ Ebd.

¹⁸² Ebd.

¹⁸³ Ebd.

¹⁸⁴ Vgl. ebd.: S.3.

¹⁸⁵ Ebd.: S.3.

¹⁸⁶ Ebd.

sondern im Typus¹⁸⁷. Dem Verfasser sei kein einziges Buch Bahrs bekannt, in dem er das Leben verneine.¹⁸⁸ Er habe „nie gearbeitet [...] sich nie geplagt und nie gequält“¹⁸⁹. Seine Lebenstat sei in ihrer „Breite und Fülle“¹⁹⁰ zu sehen und es sei vermessen ihn „einzig als Künstler messen zu wollen auf Tiefe und Ewigkeit seiner Bücher hin“¹⁹¹. In jedem seiner Werke atme „etwas von der Atmosphäre ihrer Umgebung mit“¹⁹². Bahr wurde durch Zweig demnach als Anpassungskünstler und Chronist beschrieben, der für sämtliche Bereiche begeisterungsfähig gewesen sei und in seinen Arbeiten die Stimmungen seiner Zeit verewigt habe. All diese sind Fähigkeiten, die Zweig offenbar bewunderte und wohl für die eigene Person erstrebenswert erachtete. Der Idealisierung seiner Person durch den befreundeten Schriftsteller begegnete Bahr, vergleichbar mit der distanzierten Haltung Freuds, bereits 1913 mit Zurückhaltung: „[...] waere ich nur ihrem wundervollen imaginaeren portraet gleich!“¹⁹³

Auf der anderen Seite ist in *Die Welt von Gestern* Skepsis, wenn nicht sogar Kritik, an Auftreten und Habitus Bahrs und Kollegen erkennbar. Hier beschrieb Zweig die frühere Generation als sich

[...] durch Samtjacken und wallendes Haar, durch niederhängende Stirnlocken wie etwa meine verehrten Freunde Arthur Schnitzler und Hermann Bahr, oder durch auffallende Bartracht und extravagante Kleidung sich schon auf der Straße erkenntlich machen [...]¹⁹⁴

Wollende. Zweig schien die extrovertierte, bewusst antiquierte Mode der älteren, kunstschaftenden Zeitgenossen in gewisser Weise zu irritieren. Unabhängig von dieser Beobachtung faszinierte Zweig an Bahr sicherlich seine Führungsqualität, sein Elan und sein Unternehmergeist. Hermann Bahr stellte zu seiner Zeit wie bereits erwähnt das Sinnbild des „Machers“ dar, des unablässig für die Kunst Agierenden und Dokumentierenden. Da auch Zweig ähnliche Ambitionen hegte, bereits früh publizistisch aktiv wurde und sich für seine Kollegen und jungen Talente einsetzte, ist anzunehmen, dass er Bahr in dieser Hinsicht als durchaus inspirierend empfunden haben musste, gerade was sein breites Betätigungsfeld, seine Begeisterungsfähigkeit und Interessensspektrum betraf. Umso bedrückender

¹⁸⁷ Ebd.

¹⁸⁸ Ebd.

¹⁸⁹ Ebd.

¹⁹⁰ Ebd.

¹⁹¹ Ebd.

¹⁹² Ebd.: S.1.

¹⁹³ In einem Telegramm von Bahr an Zweig am 28.5.[1913], enthalten in BW: S.37.

¹⁹⁴ DWvG: S.371-372.

musste Zweig den Krankheitsverlauf und den Tod seines Vorbildes empfunden haben, an dem er aufrichtig bewegt Anteil nahm.¹⁹⁵

3.2.2 Dokumentarisches Interesse

Bahr verstand sich selbst als Sprachrohr, Vermittler und Wortführer der „neuen Zeit“ und des „Neuen Wiens“, als „Überwinder des Naturalismus“¹⁹⁶ und „Begründer“. Er trat regelmäßig in unterschiedlicher Funktion in Erscheinung: Als Redner bei öffentlichen Veranstaltungen, als Museumsführer in der Secession,¹⁹⁷ als Rezensent sämtlicher Neuerscheinungen et cetera, aber vor allem als Kritiker seiner Zeit. Darüber hinaus schien er für sich die Rolle des Netzwerkers beansprucht zu haben. In seiner unablässigen Mitteilungsbedürftigkeit als auch in seinem Bestreben vermeintliche Ideale der zukünftigen Literatur und Kunst zu verbreiten, scheint sein dokumentarisches Interesse angesiedelt. Als „dokumentarisch“ ist in diesem Sinne das Festhalten zeitaktueller, kultureller Ereignisse und ihre Nutzbarmachung für die Verbreitung seiner persönlichen Vorstellungen und Einschätzungen zu bezeichnen. Bahrs kritische Schriften und subjektive Aufzeichnungen bieten einen Einblick in das kulturelle Leben und sind für die Forschung zentrale Zeitdokumente. Für ihn stellte laut Zand (2003) der künstlerische Mensch die ideale Existenz in einer modernen Gesellschaft dar¹⁹⁸. Um diese Ansicht zu verbreiten, nutzte er sämtliche ihm zur Verfügung stehende Kanäle. So zeichnete sich sein Engagement für die Kunst durch eine erhebliche Reisebeziehungsweise Geschäftsaktivität aus, die ihn in die großen Metropolen und Verlagsstätten Europas führten.¹⁹⁹ Der Kritiker machte sich schnell einen Namen als Mäzen und Kunstförderer, der durch sein Auftreten und seine Aussagen polarisierte.²⁰⁰ Dass der Naturalismus zur Zeit der von Bahr verkündeten

¹⁹⁵ Siehe u.a.: Telegramm von Zweig an Anna Bahr-Mildenburg vom 16.1.1934, enthalten in: BW: S.120.

¹⁹⁶ Der Naturalismus bezeichnet eine literarische Bewegung beziehungsweise philosophische Position des 20. Jahrhunderts. Der Naturalismus zielte auf eine wirklichkeitstreuere Widergabe des beschriebenen Gegenstands ab. Siehe hierzu u.a.: Ingo Stöckmann: Naturalismus. Lehrbuch Germanistik. Stuttgart: 2011.

¹⁹⁷ Vgl. Mona Horncastle u. Alfred Weidinger: Gustav Klimt. Die Biografie. Wien 2018, S.57: „Darum führt Hermann Bahr jeden Sonntag Arbeiter durch die Ausstellung, die zum Sonderpreis Eintritt und Katalog bekommen.“

¹⁹⁸ Vgl. Zand (2003): S.62.

¹⁹⁹ Siehe hierzu u.a.: o. A.: Bahr, Hermann (1863-1934), Schriftsteller. In: ÖBL o.J., URL: https://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_B/Bahr_Hermann_1863_1934.xml (aufgerufen am: 20.09.2023; 15:32 Uhr).

²⁰⁰ Zu den bekanntesten Kritikern Bahrs ist der Kritiker Karl Kraus zu zählen. Siehe hierzu: Brigitte Stocker: „Grundtypen des geistigen Elends“. Die Autoren Jung-Wiens in Karl Kraus' Zeitschrift *Die*

Überwindung erst zu seiner Blüte fand und noch lange kein Ende absehbar war, ist heute allgemein bekannt. Ebenso bekannt ist auch die Tatsache, dass sich nicht alle „Jung Wiener“ durch den Kritiker adäquat beschrieben und vertreten sahen.²⁰¹ Fähnders (2010) bezeichnet Bahr als „neuartigen Typ eines Literaturmanagers“²⁰², womit der Wissenschaftler sowohl die innovative Haltung Bahrs als auch das darin liegende Konfliktpotential beschreibt. Die Rolle des Vorkämpfers, die sich Bahr allzu gern zuschrieb, ebenso wie sein ihm selbst auferlegter Auftrag zum Neuen aufzurufen, korrespondiert mit der von Le Rider (1990) als für die Wiener Moderne typisch angenommenen Stilisierung des eigenen Ich zum Genie²⁰³. Exemplarisch für seine ihm selbst zugeschriebene Rolle als Wortführer ist sein apokalyptischer Aufsatz *Die Moderne* (1890)²⁰⁴, in dem er, pathetische Bilder und Hyperbeln aneinanderreihend, zu einer neuen Kunst aufrief.²⁰⁵ Sein Auftreten wie sein auffälliges Erscheinungsbild²⁰⁶, das mit fortschreitendem Alter und dem von ihm getragenen Reformkleid immer mehr an einen Mönch erinnerte, inszenierte Bahr publikumsorientiert – und in gewisser Weise „prophetisch“. Er begeisterte sich zudem sehr für *den* Schauspieler, der als „leeres Blatt“ die Fähigkeit besäße, „sich abzulegen, um Fremdes anzunehmen“.²⁰⁷ Dass Bahr diese Fähigkeit bei seinen unterschiedlichen Rollen für sich selbst anvisierte, ist anzunehmen. Auf der anderen Seite zeigen die Tagebucheinträge Bahrs laut Zand (2003), dass sich dieser durchaus isoliert und unverstanden fühlte.²⁰⁸ Auch wenn Bahr noch so kontrovers

Fackel. In: Tradition in der Literatur der Wiener Moderne. Hg. v. Wilhelm Hemecker, Cornelius Mitterer u. David Österle. Berlin, Boston 2017, S.248-258.

²⁰¹ Vgl. Jens Rieckmann: Aufbruch in die Moderne. Die Anfänge des Jungen Wien. Österreichische Literatur und Kritik im Fin de Siècle. 2. durchgesehene Auflage. Frankfurt am Main 1986, S.87-88.

²⁰² Walter Fähnders: Avantgarde und Moderne 1890-1933. Lehrbuch Germanistik. 2. aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart, Weimar 2010, S.86.

²⁰³ Siehe hierzu: Jacques Le Rider: Das Ende der Illusion. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität. Aus dem Französischen übersetzt von Robert Fleck. Wien 1990, S.34-35.

²⁰⁴ Siehe: Hermann Bahr: Die Moderne. In: Ders.: Die Überwindung des Naturalismus. 2. Auflage. Hg. v. Claus Pias. Weimar 2013 (Hermann Bahr. Kritische Schriften in Einzelausgaben; 2), S.3-7. Das Original erschien am 1.1.1890 in der *Monatsschrift für Literatur und Kritik*. Siehe: Hermann Bahr: Die Moderne. In: *Monatsschrift für Literatur und Kritik*, 1, 1 (1890) H.1, S.13-15. Es wird nachfolgend aus der Ausgabe von 2013 zitiert.

²⁰⁵ Siehe u.a. S.7 in Bahrs „Die Moderne“: „Wir steigen ins Göttliche oder wir stürzen, stürzen in Nacht und Vernichtung – aber Bleiben ist keines.“

²⁰⁶ Vgl. DWvG: S.371-372.

²⁰⁷ Laut Zand (2003) liege das Wesen des Schauspielers für Bahr in der von ihm beschriebenen „Kraft der Verwandl[un]g und [in] seiner Kunst, sich abzulegen, um Fremdes anzunehmen“ (vgl. Zand (2003): S.64). Zand bezieht sich hier auf einen Tagebucheintrag Bahrs vom 29.4.1904: „[...] Wenn den Schauspieler nach seiner Kraft der Verwandl[un]g und seiner Kunst, sich abzulegen, um Fremdes anzunehmen, mißt, wird ihnen lange widerstreben. [...]“. Enthalten in: Hermann Bahr: Tagebücher, Skizzenbücher, Notizhefte. Bd.4: 1904-1905. Hg. v. Moritz Csáky. Wien [u.a.] 2000 (Tagebücher, Skizzenbücher, Notizhefte), S.130.

²⁰⁸ Vgl. Zand (2003): S.75.

diskutiert wurde und wird, ist sein Verdienst an der Vermittlung zeitgenössischer französischer Literatur als bedeutend einzustufen.²⁰⁹

3.2.3 *Das Faktum in der Kunst* (1921)

Am 24.10.1921 bedankte sich Zweig bei Bahr für die Zusendung seines Aufsatzes *Das Faktum in der Kunst*.²¹⁰ Der Text erschien erstmalig in der Monatsschrift *Preußische Jahrbücher* (Oktober bis Dezember des Jahres 1921)²¹¹ und zwei Jahre später in der Aufsatzsammlung *Die Sendung des Künstlers* (1923)²¹². Darin beschäftigte sich Bahr mit dem „Geheimnis der Kunst“²¹³ und dessen Verhältnis zu dem von ihm bezeichneten „Faktum“²¹⁴. Im Aufsatz beschrieb Bahr dabei nicht nur seine Auffassung von Kunst im Allgemeinen, sondern auch die Voraussetzungen für das Kunstschaffen und für eine adäquate Rezeptionshaltung.

Ausgehend von der Magie der Naturbetrachtung²¹⁵ stellte Bahr darin fest, dass es manchen Menschen vergönnt sei, Wunder in der Kunst zu vollbringen.²¹⁶ In der Ausübung der Kunst steckten dabei dreierlei Dinge:

[...]: eine Gottesgabe, die keiner sich nehmen kann, die dem Künstler angeboren sein muss, ferner ihr richtiger Gebrauch, den er erst zu lernen hat, und dann aber auch noch die Gunst des Augenblicks, durch die jene von Geburt an in ihm ruhende Gottesgabe, deren rechten Gebrauch er erlernt hat, nun erst geweckt, nun erst aktuell wird.²¹⁷

Der Künstler werde als Künstler geboren und sei Medium für eine als göttliches Geschenk eingegebene Inspiration.²¹⁸ Er habe keinerlei Einfluss darauf, wann er von einem dieser göttlichen Einfälle „überfallen“ werde, da diese kämen und gingen.²¹⁹ Alle höchste Kunst wachse gleichzeitig „[...] aus einer quälenden geheimen Insuffizienz [...]“²²⁰ des Schaffenden. Besonders magisch seien jene Werke,

²⁰⁹ Siehe zur Rolle Hermann Bahrs u.a.: Donald G. Daviau: *Understanding Hermann Bahr*. St. Ingbert 2002 (Österreichische und internationale Literaturprozesse; 14); Hermann Bahr: *Österreichischer Kritiker europäischer Avantgarden*. Hg. v. Martin Anton Müller. Bern: Lang 2014 (Jahrbuch für internationale Germanistik. Reihe A. Kongressberichte; 118).

²¹⁰ Brief von Zweig an Bahr am 24.10.1921, enthalten in: BW: S.74.

²¹¹ Hermann Bahr: *Das Faktum in der Kunst*. In: *PreußJbb* 186 (Oktober bis Dezember 1921), S.7-32, URL: <https://dlibra.bibliotekaelblaska.pl/dlibra/publication/50542/edition/47394/content?> (aufgerufen am: 18.09.2023; 14:58 Uhr).

Im Folgenden abgekürzt als „DFidK“.

²¹² Bahr (1923): S.62-99.

²¹³ DFidK: S.14.

²¹⁴ Ebd.: S.15.

²¹⁵ Vgl. ebd.: S.7

²¹⁶ Vgl. ebd.: S.8.

²¹⁷ Ebd.: S.9.

²¹⁸ Ebd.: S.off.

²¹⁹ Vgl. Ebd.: S.9. Siehe auch ebd. S.10: „[...] Dolmetsch ist der Künstler, ein Stromleiter, ein Draht, durch den, das Geschenk von oben‘ den Sterblichen zugeführt wird.“

²²⁰ Ebd.: S.10.

[...] in welchen die Kunst ganz verschwunden und vom Künstler nichts mehr als ein armer Mensch übrig ist, [...] in welchen ein Mensch vor unerträglicher Gnade vergeht [...] von einer freilich mit völliger innerer Zerstörung erkaufenen Gewalt, [...].²²¹

Aufgabe des Künstlers sei es „[...] durch ein Maximum ordnender, fügender, gliedernder Kraft [das „Geschenk von oben“] in ein Minimum von Erscheinung [...]“²²² zu verdichten („Mensch der Ordner des Chaos“²²³). Das Persönliche müsse verschwinden, Faktum wie Person müssten sich im Kunstwerk in Magie auflösen.²²⁴ Der Künstler müsse somit dem Magischen als eine ordnende Gegenkraft begegnen²²⁵:

Und nur in den höchst seltenen Fällen, wo der Meister seine ganze Kraft aufbieten muss, um den magischen Schwall zu zügeln, aber diese zügelnde Kraft auch für den ganzen Schwall von Magie reicht, so dass beide sich ganz ausgeben, der Meister vom Magischen, das Magische vom Meister erschöpft wird und von beiden am Ende nichts übrig bleibt, entsteht eben aus diesem Nichts, in das das Magische den Meister und den Meister das Magische flammend aufgezehrt hat, das vollkommene Werk.²²⁶

Es sei ein Missverständnis dieses Wunder verstehen zu wollen und ein Hinterfragen daher obsolet.²²⁷ Zwar sei das Kunstwerk die „Mitteilung eines Unmittelbaren“ und „dann nebenher auch manches andere noch“ wie „nebenher auch ein Ausdruck des Menschen“²²⁸, das Überwinden des Persönlichen jedoch Ausdruck der höchsten Kunst.²²⁹ Die Kunst sei ähnlich wie die wundersame Natur nicht nach ihrem „Faktum“, nicht nach dem Entstehungshintergrund zu befragen, sondern als Wunder hinzunehmen.²³⁰ Auch die „Specialissima“ des Künstlers, wie im „Biographismus und Psychologismus“²³¹ laut Bahr in den Fokus genommen und von diesem anhand Shakespeare illustriert, müssten bei der Kunstbetrachtung weiter in den Hintergrund treten²³²: „Welche Specialissima den Dichter in Bewegung setzen, welches Faktum ihn zum Dichten bringt, was er mit seinem Dichten eigentlich selber will, ist für das Werk gleichgültig.“²³³

Die „echte Produktion“ geschehe „[...] ohne ‚Anlass‘, ganz ohne ‚Faktum‘, rein aus Eingebung [...]“²³⁴. Kennzeichen des Künstler sei es, dass er selbst nicht wisse, was

²²¹ Ebd.

²²² Ebd.: S.13.

²²³ Ebd.: S.32.

²²⁴ Vgl. ebd.: S.20.

²²⁵ Vgl. ebd.: S.13.

²²⁶ Ebd.: S.13.

²²⁷ Vgl. ebd.: S.14.

²²⁸ Ebd.: S.19.

²²⁹ Vgl. ebd.: S.19.

²³⁰ Vgl. ebd.: S.13ff., vgl. S.17.

²³¹ Ebd.: S.23.

²³² Vgl. S.21.

²³³ Ebd.: S.30.

²³⁴ Ebd.: S.15.

passiere, sobald er seinen Arbeitsplatz eingenommen habe.²³⁵ Die Zuversicht, dass etwas entstünde, sei das, „was wir ‚Talent‘ nennen.“²³⁶ Ebenso wie das Künstlersein sei auch die genussvolle Rezeption der Kunst „[...] eine besondere, nicht jedem angeborene Begabung.“²³⁷ Das Gedicht würde allzu oft mit dem Dichter verwechselt, das Werk mit der Person.²³⁸ Während Künstler und Faktum überschätzt würden, werde die Kunst selbst unterschätzt.²³⁹ Die Betrachtung von Faktum und Specialissima seien gleichgültig, da das Kunstwerk hierdurch keinen Mehrwert erfahre²⁴⁰ und dieses schließlich selbst von seiner Entstehung erzähle:

[...] jedes Kunstwerk erzählt eigentlich nur, wie es entstand, dadurch nämlich, dass der Künstler in seiner Verdrängnis durch den Ansturm der flutenden Ungestalten, der eigenen Kraft, ihm, indem er das Wogen zu ballen vermag, zu gebieten gewahr, auf einmal vor Leid einen Freudenruf ausstößt. Im höchsten Sinn ist jedes Kunstwerk wirklich Selbstbiographie! Aber freilich nicht, wie der Biographismus wähnt, nicht Selbstbiographie des Künstlers, sondern Selbstbiographie der Kunst.²⁴¹

Legt man Bahrs *Das Faktum in der Kunst* (1921) und Zweigs *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens* (1938) nebeneinander, zeigen sich die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen diesen schnell.²⁴² Die empfangende Rolle des elitären, ausgewählten Künstlers, der als Medium für die plötzliche Inspiration fungiert, genauso wie der leidvolle Schaffensprozess, waren für beide essenziell für das künstlerische Schaffen. Beide gingen in den exemplarischen Arbeiten davon aus, dass die Kunst eine übergeordnete Kraft darstellt. Dabei verbanden sich sowohl für Bahr, als auch für Zweig der „richtige[r] Gebrauch“²⁴³ mit der „Gunst des Augenblicks“²⁴⁴ beziehungsweise „[...] sind im künstlerischen Zeugungsakt immer beide Elemente gemischt, Unbewußtheit und Bewußtheit, Inspiration und Technik, Trunkenheit und Nüchternheit.“²⁴⁵

²³⁵ Vgl. ebd.: S.16ff.

²³⁶ Ebd.: S.17.

²³⁷ Ebd.: S.17, vgl. auch S.20.

²³⁸ Vgl. ebd.: S.23.

²³⁹ Vgl. ebd.: S.26.

²⁴⁰ Vgl. ebd.: S.32.

²⁴¹ Ebd.: S.32.

²⁴² Vgl. Kap.4.1.1.

²⁴³ DFidK: S.9.

²⁴⁴ Ebd.

²⁴⁵ Stefan Zweig: *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens*. In: Ders.: *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens. Essays*. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt am Main 1984 (GWE), S.348-371, hier: S.365. Nachfolgend abgekürzt als „DGdKS“. Andererseits brachte Zweig in einem Brief an Bahr im Jahr 1912 die von ihm angenommene, romantisierte Passivität des Künstlers zum Ausdruck – die einen Gegensatz zum Künstler als aktiv Lenkendem bei Bahr darstellt: „Für mich ist Wagner nur der Wille seines Werkes. Sein Werk will, nicht mehr er.“ Siehe: Brief von Zweig an Bahr vom 14. September 1912, enthalten in: BW: S.27.

Während der Werkbegriff von Bahr perspektivisch jedoch auf die absolute Trennung von Urheber und Kunstwerk hinausläuft²⁴⁶, scheint eine solche Abkopplung bei Zweig nicht ohne weiteres möglich. Zwar war auch Zweigs Haltung auf dieses Phänomen ausgerichtet, er war jedoch seiner Faszination für vermeintliche Charaktereigenschaften, Lebensläufe und interpretierten Physiognomien derart verhaftet, dass er seinen Kunstbegriff nicht vom Individuum des Kunstschaffenden zu trennen vermochte. Die Kunst als Charakterbild des Kunstschaffenden *musste* in Zweigs Auffassung an dessen Körper gebunden sein. *Das Faktum in der Kunst* (1921) zeigt, dass Bahr ein Erklärenwollen, ein Verstehen des künstlerischen Prozesses und eine Fixierung auf das Biografische ablehnte. Zweig auf der anderen Seite interessierte sich für das Nacherleben des Schaffensprozesses²⁴⁷ („Kriminologie“²⁴⁸), den biografischen Werdegang des Kunstschaffenden und gerade seinen „Specialissima“. Es ist davon auszugehen, dass Zweig, der den Biografismus und Psychologismus als Methode präferierte, die Abneigung Bahrs gegenüber diesem Ansatz nicht verstand. Der Beziehung zwischen den beiden tat dies jedoch keinen Abbruch.

3.3 Friedrich Nietzsche

Möchte man den Geniekult in der *Welt von Gestern* verstehen, ist die Beschäftigung mit Nietzsches (1844-1900) Ansichten über die Kunst unabdingbar.²⁴⁹ Von der Wiener Moderne wurde er „[...] als Motor der kulturellen Entwicklung und als Vertreter einer schwärmerischen ‚Mystik der Nerven‘ verehrt.“²⁵⁰ Seine pathetischen Gesten, die meist missverstanden wurden, fanden in Künstler:innen, Kunstliebhaber:innen und (Pseudo-)Wissenschaftler:innen begeisterte Nachahmer:innen.²⁵¹ Es sei darauf hingewiesen, dass aufgrund der Komplexität der Philosophie Nietzsches an dieser Stelle nur auszugsweise auf das Kunst- und

²⁴⁶ Das Werk emanzipiert sich von seinem Urheber und ist letztlich mehr als sein „Faktum“.

²⁴⁷ Vgl. DGdKS: S.352: „Da es uns nicht erlaubt ist, mit dem Künstler den Augenblick seiner Schöpfung mitzuerleben, können wir einzig versuchen, ihn nachzuerleben.“

²⁴⁸ Ebd.: S.352.

²⁴⁹ Diese wurden durch den Philosophen nicht etwa systematisch ausformuliert, sondern sind zu rekonstruieren und vor dem Kontext der jeweiligen Schaffensphase zu betrachten. Vgl.: Jürgen Krause: „Märtyrer“ und „Prophet“. Studien zum Nietzsche-Kult in der bildenden Kunst der Jahrhundertwende. Berlin, New York 1984 (Monographien und Texte zur Nietzsche-Forschung; 14), S.41.

²⁵⁰ Allan, Janik: Zweigs Wien: Geistige Strömungen um 1900. In: SZH, S.53-58, hier: S.56.

²⁵¹ Vgl. Rainer Dachselt: Pathos. Tradition und Aktualität einer vergessenen Kategorie der Poetik. Heidelberg 2003 (Frankfurter Beiträge zur Germanistik; 39), S.242.

Genieverständnis eingegangen werden kann und sich der Fokus dabei ausschließlich auf jene, Stefan Zweig tangierenden Aspekte richtet.

3.3.1 Zweig und Nietzsche

Dass Zweig bereits als Schüler Friedrich Nietzsche leidenschaftlich rezipierte und im Kaffeehaus diskutiert haben soll, wie er in *Die Welt von Gestern* beschreibt, ist zweifelhaft.²⁵² Dass auch Zweig wie viele seiner Zeitgenossen von Nietzsches Pathos affiziert wurde, ist hingegen offensichtlich. Fest steht, dass Zweig dem Philosophen im Laufe seines Lebens mehrere Arbeiten widmete und Nietzsche über Jahre hinweg eine feste Konstante seines Denkens bildete. Während seines Studiums war Zweig in Lehrveranstaltungen eingetragen, die unter anderem die Philosophie Nietzsches zum Thema hatten.²⁵³ Er studierte und promovierte bei Friedrich Jodl, einem besonderen Kritiker Nietzsches.²⁵⁴ 1902 wurde unter dem Titel „Friedrich Nietzsche’s Vermächtnis“ Zweigs erster Beitrag über den Philosophen im *Prager Tagblatt* veröffentlicht.²⁵⁵ Auch in *Das neue Pathos* (1909) verwies Zweig explizit auf Nietzsche: „Und dieses neue Pathos, das >>ja sagende Pathos par excellence<< im Sinne Nietzsches, ist vor allem Lust, Kraft und Wille, Ekstase zu erzeugen.“²⁵⁶ Im Jahr 1916 erfolgte die Veröffentlichung des Aufsatzes „Nietzsche und der Freund“ in der *Neuen Freien Presse*.²⁵⁷ Zweig widmete ihm in *Der Kampf mit dem Dämon. Hölderlin, Kleist, Nietzsche* (1925) einen Essay. 1937 erschien *Mater dolorosa. Die Briefe von Nietzsches Mutter an Overbeck*.²⁵⁸

Die Beziehung Zweigs zu Nietzsche wurde in der Forschung bereits mehrfach behandelt: Beispielsweise setzte sich Del Caro (1981) mit dem Mitleidsmotiv bei Zweig und Nietzsche im Kontext des Romans *Ungeduld des Herzens* (1939) auseinander.²⁵⁹ Golomb (2004) widmete sich in seinem Beitrag „Stefan Zweig: The

²⁵² Vgl. Klemens Renoldner: Biografie. In: SZH, S.1-42, hier: S.7. Siehe DWvG: S.57: „Wenn wir zum Beispiel den damals noch verfeimten Nietzsche diskutierten, [...]“.

²⁵³ Vgl. Allan Janik: Zweigs Wien: Geistige Strömungen um 1900. In: ebd.: S.53-58, hier: S.53.

²⁵⁴ Siehe hierzu: Helmut Walther: Praktischer Idealist versus Übermensch. Friedrich Jodls „Nietzsche-Problem“. In: Aufklärung und Kritik. Zeitschrift für freies Denken und humanistische Philosophie 21 (2014) Schwerpunktausgabe 03, S.140-172.

²⁵⁵ Siehe: Stefan Zweig: Friedrich Nietzsche’s Vermächtnis. In: PT 26 (1902) 76 (Morgen-Ausgabe) Nr.76, S.1-4.

²⁵⁶ Stefan Zweig: Das neue Pathos. In: Das literarische Echo. Halbmonatsschrift für Literaturfreunde 11 (1908/1909) H.24, Sp.1701-1707, hier: Sp.1703.

²⁵⁷ Stefan Zweig: „Nietzsche und der Freund“, NFP (1916) 18800 (Morgenblatt), S.1-5.

²⁵⁸ Der Text wurde 1943 im Bermann-Fischer Verlag in Stockholm veröffentlicht: Stefan Zweig: Mater Dolorosa. Die Briefe von Nietzsches Mutter an Overbeck. In: Ders.: Zeit und Welt. Gesammelte Aufsätze und Vorträge 1904-1940. Stockholm 1943 (zuerst 1937), S.59-68.

²⁵⁹ Siehe: Andrian Del Caro: Stefan Zweig’s *Ungeduld des Herzens*: A Nietzschean Interpretation. In: MAL 14/3-4 (1918), S.195-204.

Jewish Tragedy of a Nietzschean ‚Free Spirit‘“ der Frage nach dem nietzscheanischen Einfluss auf Zweigs Leben und dessen fatalem Ausgang.²⁶⁰ Ein Jahr später veröffentlichte er hierzu einen weiteren Artikel, „Stefan Zweig’s Tragedy as a Nietzschean *Grenzzjude*“²⁶¹. Gelber (2008) untersuchte Zweigs Nietzsche-Rezeption im Kontext des Dämonischen.²⁶² Darin geht der Autor unter anderem davon aus, dass Zweig Nietzsche und seine Terminologien in seine bereits gefestigten Weltanschauungen einfügte.²⁶³ 2014 erschien der Beitrag „Der Neue Mensch in Brasilien. Über den Schatten Nietzsches in Stefan Zweigs Land der Zukunft“²⁶⁴ von Jeroen Dewulf. Darin diskutiert dieser, inwiefern Zweigs Brasilienbild auf indirektem Wege, das heißt über den Einfluss Gilberto Freyres und Henry L. Menckens, von Ideen Nietzsches beeinflusst worden sein könnte.

An dieser Stelle sollen einige Anknüpfungspunkte an Nietzsche genannt werden. Die wohl subtilste Gemeinsamkeit von Nietzsche und Zweig liegt in einer auf die Kunst ausgerichteten Lebensphilosophie. Der Kunst kommt hierbei die Aufgabe von alleinigem Lebenssinn und Erlösung des Leidenden zu.²⁶⁵ Bereits in seiner Doktorarbeit über Hippolyte Taine erwähnte Zweig Nietzsches Ideal von Kunst und Leben in harmonischem Einklang: „Ihn [Taine] erfüllte, wie seinen Freund und Jünger Nietzsche, der Traum jener Griechentage, da Kunst und Leben in Harmonie war.“²⁶⁶

Eine weitere Ähnlichkeit ist sicher auch in den, sich bei Schriftsteller und Philosoph häufenden paradoxen Aussagen zum Künstlertum zu sehen: Zum einen finden sich bei beiden Aussagen, in denen eine kritische Haltung gegenüber Genialität und Künstlermythen deutlich wird.²⁶⁷ Zum anderen beanspruchten sie selbst die

²⁶⁰ Jacob Golomb: Stefan Zweig: The Jewish Tragedy of a Nietzschean „Free Spirit“. In: Nietzsche and the Austrian Culture. Jacob Golomb (ed.). Wien 2004 (Wiener Vorlesungen; 17), S.92-126.

²⁶¹ Jacob Golomb: Stefan Zweig’s Tragedy as a Nietzschean *Grenzzjude*. In: Jüdische Aspekte Jung-Wiens im Kulturkontext des „Fin de siècle“. Hg. v. Sarah Fraiman-Morris. Berlin 2005, S.75-93.

²⁶² Mark H. Gelber: Stefan Zweigs Nietzsche-Rezeption im Rahmen des Dämonischen. In: Stefan Zweig und das Dämonische. Hg. v. Matjaž Birk u. Thomas Eicher. Würzburg 2008, S.45-54.

²⁶³ Vgl. ebd.: S.47.

²⁶⁴ Dewulf, Jeroen: Der Neue Mensch in Brasilien. Über den Schatten Nietzsches in Stefan Zweigs Land der Zukunft. In: Monatshefte 106,2 (2014), pp.213-229.

²⁶⁵ Vgl. Friedrich Nietzsche: Drittes Buch. Prinzip einer neuen Wertsetzung. IV. Der Wille zur Macht als Kunst. In: Ders.: Der Wille zur Macht. Versuch einer Umwertung aller Werte. Stuttgart 1964 (Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke in zwölf Bänden; 9), S.533-578, hier: 853, II, S.577.

²⁶⁶ Zitiert nach Golomb (2005): S.76: „Zweig’s unpublished Ph.D. dissertation, submitted to the University of Vienna on April 7th, 1904, (a copy of which can be found in Deutsches Literaturarchiv in Marbach a. N.), states: >>Ihn [Taine] erfüllte, wie seinen Freund und Jünger Nietzsche, der Traum jener Griechentage, da Kunst und Leben in Harmonie war<< (p.107).“

²⁶⁷ Siehe hierzu u.a.: Friedrich Nietzsche: Menschliches, Allzumenschliches I, Aberglaube vom Genie, KSA 2, 164, S.154. Zweigs kritische Ansichten zum Genie werden in der vorliegenden Arbeit u.a. im Kapitel „Literarische Gegenbeispiele der Genieästhetik Zweigs“ thematisiert.

Zugehörigkeit zu einer geistigen und künstlerischen Elite. Während letztgenannter Anspruch durch Nietzsche explizit publik gemacht wurde, ist dieser bei Zweig in der Regel unterschwellig zu erahnen. Auf der anderen Seite finden sich auch bei Zweig Selbstkundgaben, die der für den Autor allgemein angenommenen Zurückhaltung und Bescheidenheit entgegenstehen.²⁶⁸ Während Nietzsche als Kritiker und heroischer Kulturerneuerer auftrat, ist Zweig eine Vermittlerrolle und gezielt anvisierte Position der Neutralität zuzuschreiben. Wahrscheinlich ist, dass Zweig besonders vom im *Zarathustra*²⁶⁹ hervorgehobenen Ideal des über-den-Dingenstehenden-Menschen nachhaltig beeindruckt wurde. Die Unabhängigkeit als Mensch, als auch die unabhängige Bewunderung weit auseinanderstrebender Haltungen in Leben und Kunst, kurz, das Vertreten einer konstant relativistischen Perspektive, sind mit hoher Wahrscheinlichkeit unter anderem auf die Rezeption Nietzsches zurückzuführen. Hiermit ließe sich auch der Eklektizismus Zweigs und sein Faible für unterschiedlichste künstlerische Persönlichkeiten erklären.

Mit Blick auf die in dieser Arbeit konkret betrachteten Aspekte von Künstler:innentum und künstlerischer Praxis lassen sich folgende Vergleichspunkte bei der Gegenüberstellung von Nietzsche und Zweig heranziehen: Das Interesse am „großen Menschen“, der inspirative Moment, die „plastische Kraft“ sowie das Leid und die Leidenschaft des Künstlers. Wie bereits erwähnt, war beiden eine aristokratische, elitäre Gesinnung gemein. Sowohl Nietzsche als auch Zweig unterschieden zwischen vermeintlich höheren und niederen Menschen.²⁷⁰

²⁶⁸ Siehe u.a. die Briefwechsel Zweigs mit seinen Verlegern: Zweig an Karl Emil Franzos am 3.7.1900: „Denn lieber will ich gar nicht gelesen werden, als von Pastorstöchtern und lyrisch eingelaufenen Provinzlern! – Das ist übermütig, vielleicht sogar frech gesagt, von einem, der wenig oder gar nichts kann und nicht viel mehr hinter sich hat, als ein paar lobenden [!] Worte, die ihm hier und da einer am Wege gesagt hat. Aber er hat nur eine einzige Freude und die ist: nicht ganz so zu sein, wie alle andern [...]“, enthalten in: Br. 1897-1914: S.22; Zweig an Kippenberg Anfang Mai 1907 (Eingangsdatum: 10.5.1907): „[...] Es wäre mir eine große Freude, [wenn] gerade dieses Buch, das ich für mein bestes halte und von dessen Erfolg ich mir viel verspreche, in schöner und würdiger Ausstattung unter Ihrer Fahne erscheinen könnte.“ Siehe: Anton Kippenberg u. Stefan Zweig: Briefwechsel 1905-1937. Hg. v. Oliver Matuschek unter Mitarbeit von Klemens Renoldner. Berlin 2022, S.38.

²⁶⁹ *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen* (1883-1885 bzw. 1892) gilt als eines der Hauptwerke der modernen Philosophie. Darin stößt Nietzsche philosophische Fragen an, die aus der Perspektive des Einsiedlers Zarathustra formuliert werden. Die Erstausgabe des später als „Erster Teil“ gekennzeichneten Bandes erscheint 1883 im Ernst Schmeitzner-Verlag 1883 in Chemnitz.

²⁷⁰ Siehe beispielsweise im Fall Nietzsche: „Ich lehre: daß es höhere und niedere Menschen giebt, und daß ein Einzelner ganzen Jahrtausenden unter Umständen ihre Existenz rechtfertigen kann – d.h. ein voller reicher großer ganzer Mensch in Hinsicht auf zahllose unvollständige Bruchstück-Menschen.“ (Friedrich Nietzsche: Nachgelassene Fragmente 1884-1885, KSA 11, 27 [16], S.278.). Im Fall Zweig liegt die Unterscheidung bei seinen Künstlerbiografien auf der Hand und ist ebenso in der in *Das neue Pathos* (1909) beschriebenen Auserwähltheit des Dichters auszumachen. Andererseits ist diese nicht mit der Radikalität Nietzsches zu vergleichen, der beispielsweise in „Die Guten und die Verbesserer“ schreibt: „Meine Philosophie ist auf Rangordnung gerichtet: nicht auf eine

Erstgenannte zeichneten sich durch ihre besonderen, aus der Masse hervorstechenden Fähigkeiten aus. Die aus Sicht Zweigs im Künstlertypus vereinten Ideale übertrug er auf Vorbildfiguren unterschiedlichsten Metiers. Auch Nietzsche wurde durch Zweig in *Der Kampf mit dem Dämon* (1925) nicht wie anzunehmen als Philosoph, sondern als Künstler bezeichnet.²⁷¹ Diese Praxis kommt vor allem bei Zweigs poetischen Biografien und Aufsätzen zum Vorschein. Neben dem vor allem im Frühwerk Nietzsches auftretenden Genieideals und der Vorstellung des Auserwähltseins sei Zweig laut Golomb (2005) vor allem durch Nietzsches Idee des bereits erwähnten „freien Geistes“ und dem Streben nach persönlicher Authentizität nachhaltig inspiriert worden.²⁷² Anders als Nietzsche, der radikale Unabhängigkeit forderte, dachte Zweig diesen Begriff völlig unpolitisch. Im Gegensatz zu Nietzsche, der eine elementare kulturelle und politische Erneuerung anstrebte, verortete sich Zweig auf neutralem Boden.²⁷³ Sowohl im Privaten als auch in konkreten Texten über das Künstlersein nahm das Außenseiterdasein bei Zweig und Nietzsche einen hohen Stellenwert ein. Neben der Fixierung auf die Idee des Genialen, zeigte sich bei Zweig das, unter anderem auf Nietzsche zurückführbare Festhalten an der Inspiration als Auslöser der menschlichen Schaffenskraft. Nach Locher (2018) kann in der von Zweig in *Der Kampf mit dem Dämon* (1925) umfassenden Zitation aus *Also sprach Zarathustra* (1883) eine Zustimmung zu Nietzsches Inspirationsbegriff gesehen werden.²⁷⁴ Seitenlang zitierte Zweig in seiner Nietzsche-Biografie, die er selbst als „[...] ein Schauspiel, durchaus als Kunstwerk und Tragödie des Geistes zu bilden versuch[t]e [...]“²⁷⁵ eine Passage aus dem *Zarathustra*, in der das Thema Inspiration ausführlich besprochen wird.

individualistische Moral.“ Siehe: Friedrich Nietzsche: Nachgelassene Fragmente 1885-1887, Die Guten und die Verbesserer, KSA 12, Ende 1886-Frühjahr 1887, 7 [6], S.280.

²⁷¹ Siehe: „Nietzsche treibt Philosophie wie eine Kunst, und als echter Künstler sucht er darum nicht Resultate, kalte Endgültigkeiten, sondern nur einen Stil, den „großen Stil in der Moral“, und ganz als Künstler erlebt und genießt er alle Schauer der plötzlichen Inspirationen.“ Enthalten in: Stefan Zweig: *Der Kampf mit dem Dämon*. Hölderlin, Kleist, Nietzsche. Leipzig 1925, S.272; ebd.: S.288: „Und da ich hier sein Leben nicht als eine Historie, sondern als ein Schauspiel, durchaus als Kunstwerk und Tragödie des Geistes zu bilden versuche, beginnt für mich seine Lebenstat erst in dem Augenblick, da der Künstler in ihm beginnt und sich seiner Freiheit besinnt.“

²⁷² Siehe: „Young Zweig was especially attracted to Nietzsche’s inspiring call to become a >>free spirit<< and to strive for personal authenticity“. Enthalten in: Golomb (2005): S.80.

²⁷³ Neben Zweigs ausdrücklichem Bemühen um eine neutrale, apolitische Position, hätte Nietzsche vermutlich auch mit der Geschichtsauffassung des Autors gehadert. Während Nietzsche explizit vor einer allzu starken Nostalgie und Geschichtsbefangenheit warnte, könnte man Zweig unterstellen sich in einer ebensolchen verloren zu haben.

²⁷⁴ Elmar Locher: *Der Kampf mit dem Dämon*. Hölderlin, Kleist, Nietzsche (1925). In: SZH, S.482-490, hier: S.488.

²⁷⁵ Stefan Zweig: *Der Kampf mit dem Dämon*. Hölderlin, Kleist, Nietzsche. Leipzig 1925, S.288: „Und da ich hier sein Leben nicht als eine Historie, sondern als ein Schauspiel, durchaus als Kunstwerk

– Hat jemand, Ende des neunzehnten Jahrhunderts, einen deutlichen Begriff davon, was Dichter starker Zeitalter *Inspiration* nannten? Im anderen Falle will ichs beschreiben. [...] Dies ist *meine* Erfahrung von Inspiration; ich zweifle nicht, daß man Jahrtausende zurückgehen muß, um jemanden zu finden, der mir sagen darf: es ist auch die meine.²⁷⁶

Die Übernahme der gesamten Passage wurde von Zweig mit den Worten begründet: „Man darf nur diese mit Blitzen gehämmerte Prosaseite abschreiben, wie er sie schrieb: [...]“.²⁷⁷

Auf der anderen Seite lassen sich sowohl bei Nietzsche als auch bei Zweig Aussagen finden, durch die sich die Orientierung an spontaner Eingebung und künstlerischer Leichtigkeit widerlegen lassen. Fünf Jahre vor Erscheinen von *Zarathustra* weist Nietzsche die Idee der plötzlichen Inspiration in *Menschliches, Allzumenschliches I* (1878) entschieden zurück.²⁷⁸ Und auch bei Zweig steht die regelmäßig auftretende Betonung des Abarbeitens und des schöpferischen Ringens dem im vermeintlich willenlosen Rausch entstandenen Kunstwerk entgegen. Ähnlich hob Nietzsche im Aphorismus *Der Ernst des Handwerks* hervor, dass sich erst durch „tüchtigen Handwerker-Ernst“ „grosse Männer“ zu „Genies“ entwickelten.²⁷⁹ Betrachtet man jedoch die von Nietzsche vertretene Dichotomie des „Apollinischen“ und „Dionysischen“, fügt sich der zuvor benannte vermeintliche Widerspruch in das Bild des in binären Mustern denkenden Autors. Obwohl darauf hinzuweisen ist, dass Nietzsches Praxis des radikalen Relativierens in keiner Weise auf einer Ebene mit dem vergleichsweise vereinzelt für-und-wider bei Zweig zu vergleichen ist, kann in den Voraussetzungen für ein gelingendes Künstlertum eine zentrale Gemeinsamkeit gesehen werden: Rausch und Ruhe, Leid und Leidenschaft, Vereinnahmung und Verausgabung charakterisieren für beide das wahre künstlerische Schaffen und den wahren Künstler. Nur wer sich selbst mit vollem Einsatz der Kunst widmet und hierdurch mögliche Leiden eingeht, kann zu wahrer Größe gelangen.

Sowohl von Zweig als auch von Nietzsche wurde die Fähigkeit des Schaffens als „plastische Kraft“ beziehungsweise „Bildnerkraft“ bezeichnet. Nietzsche verstand unter der „plastischen Kraft“ „[...] aus sich heraus eigenartig zu wachsen, Vergangenes und Fremdes umzubilden und einzuverleiben, Wunden auszuheilen,

und Tragödie des Geistes zu bilden versuche, beginnt für mich seine Lebenstat erst in dem Augenblick, da der Künstler in ihm beginnt und sich seiner Freiheit besinnt.“

²⁷⁶ Friedrich Nietzsche: *Ecce homo*. Wie man wird, was man ist, KSA 6, Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen, Absatz 3, S.339 (Hervorh. i. Orig.).

²⁷⁷ Zweig (1925): S.312.

²⁷⁸ Vgl. hierzu u.a.: Friedrich Nietzsche: *Menschliches, Allzumenschliches I*, KSA2, 4. Aus der Seele der Künstler und Schriftsteller 162-163, 155, 156, S.146-147; 163, S.153.

²⁷⁹ Ebd.: 163, S.153.

Verlorenes zu ersetzen, zerbrochene Formen aus sich nachzuformen.“²⁸⁰ Zweig benutzte den Begriff „vis plastica“²⁸¹ explizit in seiner Freud-Biografie. Auch in *Die Geschichte als Dichterin* (1943) ging er auf die Vorzüge der Dichtung ein²⁸² und beschrieb die Notwendigkeit des Schöpferischen unter anderem in *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens* (1938):

Uns ist eine Melodie erst Melodie, nicht wenn sie einem schöpferischen Menschen innen zum erstenmal aufklingt, sondern wenn sie uns hörbar wird, ein Bild erst Bild, sobald es sichtbar und vollendet ist, ein Gedanke erst Gedanke, sobald er ausgesprochen, eine Plastik erst Plastik, sobald sie zu Ende geformt ist. Um aus der Seele des Künstlers in unser Leben zu treten, muß also die Inspiration jedesmal eine irdische, eine optisch oder akustisch wahrnehmbare Form annehmen. Sie muß durch ein Medium materieller Art hindurchgehen.²⁸³

Auf der anderen Seite lassen sich bei Zweig Passagen finden, in denen das Festhalten am Materiellen abgelehnt wird. So heißt es in einem 1926 erschienenen Aufsatz über Otto Weininger: „Nur geistig, nicht bildnerisch-plastisch, tritt das Schöpferische in die Welt.“²⁸⁴ Unabhängig von der Trennschärfe der Begriffsdefinition des „Plastischen“ zeugt die Wahl desselben bei beiden von einer Begeisterung für das Dreidimensionale, Körperliche und Verformbare. Darüber hinaus stand für beide fest, dass in der schöpferischen Tätigkeit Leidenschaft und Leid untrennbar miteinander verbunden sind.²⁸⁵ In diesem Sinne wäre nur wirkliches Ringen um die Kunst und den künstlerischen Ausdruck als wahres Künstlertum zu bezeichnen. Der Künstler des „großen Stils“ verschmähe zu gefallen, so Nietzsche.²⁸⁶ Auch Zweig

²⁸⁰ Friedrich Nietzsche: Unzeitgemässe Betrachtungen II, Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben 1, KSA 1, S.251.

²⁸¹ „Klarheit ist ihm wie in allen menschlichen Äußerungen auch im sprachlichen Ausdruck das Optimum und Ultimum; dieser höchsten Lichthaftigkeit und Deutlichkeit ordnet er alle Kunstwerke als nebensächlich unter, du einzig der so erzielten Diamantschärfe der Umrisse dankt seine Sprache ihre unvergleichliche vis plastica.“ Enthalten in der Freud-Biografie der 1931 erschienenen Trilogie *Die Heilung durch den Geist. Mesmer, Mary Baker-Eddy, Freud*, hier zitiert aus: ÜSF: S.32.

²⁸² Stefan Zweig: *Die Geschichte als Dichterin*. In: Ders.: *Die schlaflose Welt. Aufsätze und Vorträge aus den Jahren 1909-1941*. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt am Main 1983 (GWE) (zuerst 1943), S.249-270, hier: S.268: „[...]“, weil hier [bei Selma Lagerlöf, Werner von Heidenstam et cetera] Dichter zu uns sprachen, weil die historische und die Kulturgeschichte dieses Landes uns nicht trocken und unplastisch, sondern in der gesteigerten und schönsten Form, eben als Dichtwerk, zugebracht wurde.“ Nachfolgend abgekürzt als „GaD“. Siehe auch in vorliegender Arbeit: Kap.4.2.2.

²⁸³ DGdKS: S.357.

²⁸⁴ Enthalten im Aufsatz „Vorbeigehen an einem unauffälligen Menschen – Otto Weininger“ (1926), enthalten in: Stefan Zweig: *Vorbeigehen an einem unauffälligen Menschen – Otto Weininger* (1926). In: Ders.: *Zeiten und Schicksale. Aufsätze und Vorträge aus den Jahren 1902-1942*. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt am Main 1990 (GWE), S.298-301, hier: S.301.

²⁸⁵ Siehe u.a.: Friedrich Nietzsche: *Götzen-Dämmerung. Streifzüge eines Unzeitgemässen*, KSA 6, 42-44, 44, S.145-146, hier: S.146; Friedrich Nietzsche: *Drittes Buch. Prinzip einer neuen Wertsetzung. IV. Der Wille zur Macht als Kunst*. In: Ders.: *Der Wille zur Macht. Versuch einer Umwertung aller Werte*. Stuttgart 1964 (Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke in zwölf Bänden; 9), S.533-578, hier: 853, III, S.578: „[...] der Schmerz erst als bedingt, als eine Folgeerscheinung des Willens zur Lust (des Willens zum Werden, Wachsen, Gestalten, d.h. zum S c h a f f e n : im Schaffen ist aber das Zerstören eingerechnet)“.

²⁸⁶ Siehe u.a. ebd.: 824, S.555; 842, S.565.

war davon überzeugt, dass sich die „Größe“ der von ihm bewunderten Persönlichkeiten erst durch einen individuellen Leidensweg ergebe.²⁸⁷ Inwiefern Zweig den Aphorismus Nietzsches, dass jeder nur „zu dem werden könne, was er schon ist“²⁸⁸, in seine Auffassung des Künstlers integrierte, ist ebenfalls eine weitere Forschungsfrage. Es sei an dieser Stelle jedoch bereits darauf hingewiesen, dass eine Figuren- beziehungsweise Persönlichkeitsentwicklung von Zweig eher als Wink des Schicksals als einer selbstbestimmten Wahl eingeschätzt wurde.²⁸⁹

3.3.2 Ästhetisches Interesse

Nach Agell (2006) nimmt die Kunst in Nietzsches Denken eine Schlüsselstelle ein – sie ist in der Lage, dem Leben einen Sinn zu geben und die Menschheit „zu erlösen“.²⁹⁰ Für Nietzsche ist der Zweck der Welt „[...] das schmerzlose Anschauen, der reine ästhetische Genuß“²⁹¹: „[...] – denn nur als ä s t h e t i s c h e s P h ä n o m e n ist das Dasein und die Welt ewig g e r e c h t f e r t i g t : – [...]“²⁹²

Nach Evers (2017) erfordere die Zuordnung Nietzsches zum Ästhetizismus jedoch einer präzisen Differenzierung, da dieser „[...] das Gegenteil dessen, was Nietzsche unter der ästhetischen Rechtfertigung des Daseins versteht“²⁹³ repräsentiere. Im Gegensatz zum im Grunde lebensfeindlichen Ästhetizismus sei die Kunstauffassung des Philosophen von einer lebensbejahenden Haltung geprägt gewesen.²⁹⁴ Laut Nietzsches „Artisten-Metaphysik“²⁹⁵ sei es die Funktion der Kunst, „[...] vor Allem und zuerst das Leben [zu] v e r s c h ö n e r n, [...]“²⁹⁶, Trost zu spenden und das

²⁸⁷ Siehe hierzu in vorliegender Arbeit u.a. Kap.4.1.3: *Der Kampf mit dem Dämon. Hölderlin, Kleist, Nietzsche* (1925). Andererseits gibt existiert für Zweig aber auch das unbeschadete, in sich ruhende Genie, das den Dämon zu bändigen weiß: Goethe. Siehe: ebd.

²⁸⁸ Friedrich Nietzsche: *Menschliches, Allzumenschliches I*, 5. Anzeichen höherer und niederer Cultur, 261-264, KSA 2, 263, S.219: „Begabung. – Jeder hat a n g e b o r e n e s T a l e n t, aber nur Wenigen ist der Grad von Zähigkeit, Ausdauer, Energie angeboren und anerzogen, so dass er wirklich ein Talent wird, also w i r d, was er i s t, das heisst: es in Werken und Handlungen entladet.“

²⁸⁹ Siehe hierzu Kap.4.2.2. *Marie Antoinette. Bildnis eines mittleren Charakters* (1932).

²⁹⁰ Vgl. Frederik Agell: *Die Frage nach dem Sinn des Lebens. Über Erkenntnis und Kunst im Denken Nietzsches*. München 2006, S.148, S.148, S.157.

²⁹¹ Friedrich Nietzsche: *Nachgelassene Fragmente 1869-1874*, (Ende 1870 – April 1871), KSA 7, 174, S.207.

²⁹² Friedrich Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie*, KSA 1, Kapitel 5, S.47 (Hervorh. i. Orig.).

²⁹³ Evers (2017): S.154.

²⁹⁴ Vgl. ebd.

²⁹⁵ Siehe u.a.: Friedrich Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie*, KSA 1, Kapitel 2, S.13. Später verzichtete Nietzsche auf den Begriff der „Artisten-Metaphysik“ und nutzte stattdessen den Ausdruck der „artistischen Leidenschaften“. Vgl. Schüle, Christian: *Artistenmetaphysik*. In: *Nietzsche-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. v. Henning Ottmann. Stuttgart, Weimar 2011 (Sonderausgabe) (zuerst 2000), S.194-195, hier: S.195. Der Sammelband wird nachfolgend abgekürzt mit „NH“.

²⁹⁶ Friedrich Nietzsche: *Menschliches, Allzumenschliches II*, KSA 2, 174, S.453 (Hervorh. i. Orig.).

Leben erträglich zu machen, für die Schaffenden selbst, als auch für die an ihr Teilhabenden. Sie nimmt den Platz der von ihm verloren geglaubten Metaphysik ein,²⁹⁷ im Sinne eines Werkzeugs²⁹⁸ zur Selbsthilfe. Laut Schüle (2011) war für Nietzsche die Welt selbst „[...] eine Art künstlerisches Spiel [...]“²⁹⁹.

Die Kunstanschauung Nietzsches lässt sich nicht ohne seine vielzitierten (und nicht selten fehlinterpretierten), von vielen Forschenden als Grundbedingungen aller Kunst angenommenen Dichotomie des *Apollinischen* und *Dionysischen* beschreiben: Nach Schüle (2011) stelle für Nietzsche stelle das *Apollinische* die klassische Einfachheit und das ordnende Element dar, repräsentiert durch Apoll, dem griechischen Gott des Maßes.³⁰⁰ Es umfasse aus Sicht Nietzsches den Drang zum „vollkommenen Für-sich-Sein“³⁰¹ und komme hauptsächlich in Epos und Malerei zum Ausdruck.³⁰² Das *Dionysische* hingegen stehe für das entgegengesetzte Prinzip: das formlose Chaos und das rauschhafte Schaffen.³⁰³ Stellvertretendes Medium hierfür sei die Musik.³⁰⁴ Diese beiden Pole bedingten sich gegenseitig und seien aufeinander angewiesen. Später erweiterte und änderte Nietzsche seine Definition dieser Dichotomie dahingehend, dass das *Apollinische* und *Dionysische* als grundsätzlicher Widerpart zu allem Lebensverneinendem zu verstehen sei. Sie sind laut der Nietzsche-Auslegung Kaulbachs (1980) „[...] nur verschiedene Gestalten ein und derselben dionysischen Vernunft“³⁰⁵. Die Interpretation Dachselts (2003) korrespondiert mit der Deutung von der Einheit der beiden, sich gegenseitig bedingenden „widerstreitende[n] Affekte“ und Bemühung um „ein Pathos [...], des Gottes, der Vernunft, der Idee, der Wahrheit“³⁰⁶. Nach Schüle (2011) lässt sich das hier nur ansatzweise skizzierte Streben Nietzsches zusammenfassen als eines „[...] um die agonale Spannung der beiden Kräfte in einer tragischen Kultur mit dem Ziel der Steigerung des Lebens [...]“³⁰⁷. Die Kunst war für Nietzsche mehr als ein Interesse, sie war für ihn eine Lebensphilosophie. Sie stellte für ihn *den Weg*

²⁹⁷ Vgl. Agell (2006): S.149.

²⁹⁸ Vgl. Babette Babich: Nietzsches Wissenschaftsphilosophie. <<Die Wissenschaft unter der Optik des Künstlers zu sehn, die Kunst aber unter der Optik des Lebens>>. Frankfurt [u.a.] 2011 (German Life and Civilization; 52), S.146.

²⁹⁹ Christian Schüle: Artistenmetaphysik. In: NH, S.194-195, hier: S.194.

³⁰⁰ Vgl. Christian Schüle: Apollinisch-dionysisch. In: ebd.: S.187-190, hier: S.187.

³⁰¹ Ebd.: S.188.

³⁰² Vgl. ebd.

³⁰³ Vgl. ebd.

³⁰⁴ Vgl. ebd.

³⁰⁵ Friedrich Kaulbach: Nietzsches Idee einer Experimentalphilosophie. Köln, Wien 1980, S.296.

³⁰⁶ Dachselts (2003): S.236 (Hervorh. i. Orig.).

³⁰⁷ Schüle, Christian: Apollinisch-dionysisch. In: NH, S.187-190, hier: S.189.

der Befreiung von der Tragik des Lebens dar. Nach Nietzsche ist der Mensch dazu aufgerufen, sich seine Freiheit und somit das Leben selbst gestalterisch-schöpferisch anzueignen.

Das von Nietzsche entwickelte ästhetische Normensystem war zu Beginn der literarischen Moderne um 1900 *en vogue*.³⁰⁸ Während der Philosoph seine Annahmen jedoch stetig weiterentwickelte und revidierte, wurde seine Lehre und Person zum Mythos stilisiert,³⁰⁹ der heute präsenter scheint als seine eigentliche, hochkomplexe Philosophie. Entgegen einseitigen Lektüren hob Nietzsche selbst die Notwendigkeit widersprüchlichen Denkens hervor und mahnte sein Publikum vor voreiligen Schlussfolgerungen.³¹⁰ Auch warnte er vor einem allzu großen Hang für das Historische und Rückwärtsgewandte sowie vor einem Sich-Verlieren-im-Detail.³¹¹ Das ständige Überschreiten und Reflektieren von Grenzen sowie das Zulassen von Paradoxien und die kontinuierliche Praxis des Relativierens ist bei Nietzsche somit stilbildend. Der sich im Nietzsche-Kult entwickelte ausgeprägte spätromantische Egoismus, die grenzenlose Selbstbezogenheit und Verherrlichung des Individuums war in diesem Sinne in keiner Weise von seinem Namensgeber beabsichtigt.³¹² Er war von der schöpferischen, der plastischen Kraft des Menschen überzeugt.³¹³ Laut Dachzelt (2003) ist Nietzsche der „Theoretiker des neuen Pathos“³¹⁴.

3.3.3 Nietzsches Geniebegriff

Dass sich Nietzsche dem Genie zuwandte, fasst Schmidt (2004) als Reaktion auf gesellschaftsumfassende Entwicklungen des 19. Jahrhunderts auf, die ein Gefühl der Entfremdung und des Nihilismus ausgelöst hätten. Es handele sich um die

³⁰⁸ Vgl. ebd.

³⁰⁹ Siehe hierzu u.a.: Jochen Schmidt: Der Mythos „Wille zur Macht“. Nietzsches Gesamtwerk und der Nietzsche-Kult: eine historische Kritik. Berlin, Boston 2016.

³¹⁰ Vgl. Werner Stegmaier: Nietzsches Philosophie der Kunst und seine Kunst der Philosophie. Zur aktuellen Forschung und Forschungsmethoden. In: *Nietzsche-Studien* 34 (2005) H.1, S.348-374, hier: S.353.

³¹¹ Vgl. Deborah Holmes: Zur Literatur des fin de siècle in Wien. In: SZH, S.58-65, hier: S.63.

³¹² Laut Evers (2017) werde beispielsweise Nietzsches ästhetische Rechtfertigung des Daseins missverstanden und mit dem wirklichkeitsverneinenden Ästhetizismus verwechselt. Vgl. Evers (2017): S.154.

³¹³ In UB II, Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben 1, S.251 definiert Nietzsche diese wie folgt: „[...] aus sich heraus eigenartig zu wachsen, Vergangenes und Fremde umzubilden und einzuverleiben, Wunden auszuheilen, Verlorenes zu ersetzen, zerbrochene Formen aus sich nachzuformen.“

³¹⁴ Dachzelt (2003): S.13.

[...] Reaktion auf die Folgen der modernen Verwissenschaftlichung und auf die steril gewordene Bildungswelt des 19. Jahrhunderts, [die] Reaktion auf die nivellierende Massengesellschaft, [die] Reaktion auf metaphysische Entwurzelung.³¹⁵

Die Masse verhinderte nach Nietzsche die Entwicklung kultureller Kräfte, weshalb das Genie seinen Kampf gegen das „Philistertum“ in Einsamkeit ausfechte.³¹⁶ Das Genie habe Nietzsche ein Gegenbild, eine Orientierung „[...] gegen ein vielfach entfremdetes Dasein“³¹⁷ geboten, so Schmidt (2004).

Nach Campioni (2011) sei die erste Phase³¹⁸ von Nietzsches Denken in besonderem Maß von der Metaphysik des Genies und dem Einfluss Schopenhauers geprägt gewesen.³¹⁹ In dieser Schaffensphase war für den Philosophen einzig das Genie in der Lage, eine Kulturerneuerung herbeizuführen. Dieser stürmerisch-drängerische und romantische Genie-Gedanke fand im 20. Jahrhundert viele Anhänger:innen.³²⁰ Nur der Künstler als Genius sei nach Nietzsche dazu befähigt, die leidvolle Welt mit einem „[...] neuen Illusionsnetze zu umhängen.“³²¹ Nietzsche, der die erlösende Funktion der Kunst (und in erster Linie in der Musik³²²) sah,³²³ hielt zu Beginn seiner Artistenmetaphysik den Komponisten Richard Wagner für die vollendete Verkörperung des Genies.³²⁴ Der Bruch mit Wagner führte anschließend zu einer Neubewertung des Genius und kann als Beginn seiner zweiten Schaffensphase (1877-1879) gesehen werden. In *Menschliches, Allzumenschliches I* unterzog

³¹⁵ Jochen Schmidt: Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945. Bd.2: Von der Romantik bis zum Ende des Dritten Reichs. 3. verbesserte Auflage. Heidelberg 2004 (Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte; 210), S.129.

³¹⁶ Vgl. Friedrich Nietzsche: Nachgelassene Fragmente 1875-1879, KSA 8, 5 [82], S.62: „Es hat keinen glücklichen Lebenslauf, es steht im Widerspruch und Kampf mit seiner Zeit.“

³¹⁷ Schmidt, Jochen (2004): S.129

³¹⁸ Evers (2017) datiert die erste Phase von 1872-1876, siehe hierzu: Evers (2017): S.144.

³¹⁹ Vgl. Giuliano Campioni: Genie (aus dem Italienischen von Renate Müller-Buck). In: NH, S.239-241, hier: S.239.

³²⁰ Vgl. Andreas U. Sommer: Genie (Nietzsche). In: Compendium heroicum. Hg. v. Ronald G. Asch [u.a.]. Hg. v. Sonderforschungsbereich 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen“ der Universität Freiburg. Freiburg 2019, S.9 (DOI: 10.6094/heroicum/gd1.0.20190909).

³²¹ „Der Genius hat die Kraft, die Welt mit einem neuen Illusionsnetze zu umhängen: Die Erziehung zum Genius heißt das Illusionsnetz nothwendig zu machen, durch eifrige Betrachtung des Widerspruchs.“ in: Friedrich Nietzsche: Nachgelassene Fragmente 1869-1874, KSA 7, 6[3], S.130.

³²² *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* erschien erstmalig 1872 im Verlag von E. W. Fritsch in Leipzig und gilt als erste umfassende Auseinandersetzung mit der Kunst an sich, Griechentum, Musik, Schopenhauer und Wagner. 1886 wurde unter dem Titel *Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechentum und Pessimismus* eine zweite Ausgabe publiziert, der durch den Autor ein „Versuch einer Selbstkritik“ vorangestellt wurde.

³²³ Siehe u.a.: Friedrich Nietzsche: Die Geburt der Tragödie, KSA 1, [1], S.27f.: „Die höhere Wahrheit, die Vollkommenheit dieser Zustände [...], sodann das tiefe Bewusstsein von der [...] Natur ist zugleich das symbolische Analogon der wahrsagenden Fähigkeit und überhaupt der Künste, durch die das Leben möglich und lebenswerth gemacht wird.“)

³²⁴ Siehe: Friedrich Nietzsche: Die Geburt der Tragödie, KSA 1, [1], Vorwort an Richard Wagner, S.23-24, hier: S.24: „Diesen Ernsthafte diene zur Belehrung, dass ich von der Kunst als der höchsten Aufgabe und der eigentlich metaphysischen Thätigkeit dieses Lebens im Sinne des Mannes überzeugt bin, dem ich hier, als meinem erhabenen Vorkämpfer auf dieser Bahn, diese Schrift gewidmet haben will.“

Nietzsche seine früheren Ansichten einer scharfen Selbstkritik und verurteilte den „Aberglaube[n] vom Genie“³²⁵: „Erstens man sucht sich ein w e n i g e r a r t i s t i s c h e s Publikum, welches unbedingt ist in seiner Liebe (– und alsbald vor der Person niederkniet). Dazu dient die Superstition unseres Jahrhunderts, der Aberglaube vom ‚Genie‘.“³²⁶

In der zweiten Schaffensphase wurde die Kreativitätsverherrlichung, die Begeisterung für das Dionysisch-Rauschhafte und den Künstler *per se* durch eine Haltung der Skepsis und einer Verpflichtung zur Wissenschaftlichkeit beziehungsweise „Redlichkeit“ abgelöst.³²⁷ Auf der anderen Seite und im Gegensatz zu der vermeintlichen „Wissenschaftstreue“ betrachtete sich Nietzsche nach der Distanzierung von Wagner selbst als Genie, Prophet und Seher, dessen philosophisch-literarische Werke für die Welt der Zukunft noch zu erschaffen wären.³²⁸ Mit Blick auf die Kunst forderte er die Unabhängigkeit des Künstlers vom Publikum.³²⁹ Er stilisierte in seinen späteren Bemerkungen den Künstler als „Typus des ‚großen Menschen‘“³³⁰, der sich auf Basis dieser Tatsache von der Masse abhebe. Der Begriff der „Artistenmetaphysik“ wurde später durch „artistische Leidenschaften“ ausgetauscht³³¹. In der dritten und letzten Schaffensphase ab 1881 stand die Auseinandersetzung mit der Moral und die Idee des „Übermenschen“³³² im Vordergrund.

Das Genie als Orientierungspunkt und geistiger Führer bildete für Zweig sicher einen zentralen Anknüpfungspunkt an Nietzsche. Auch das im *Zarathustra* (1883-

³²⁵ „Dagegen ist mindestens fraglich, ob der Aberglaube vom Genie, von seinen Vorrechten und Sondervermögen für das Genie selber von Nutzen sei, wenn er in ihm sich einwurzelt. Es ist jedenfalls ein gefährliches Anzeichen, wenn den Menschen jener Schauer vor sich selbst überfällt, [...] wenn der Opferduft, welchen man billigerweise allein einem Gotte bringt, dem Genie in's Gehirn dringt, so dass er zu schwanken und sich für etwas Uebermenschliches zu halten beginnt.“ Enthalten in: Friedrich Nietzsche: Menschliches, Allzumenschliches I, Aberglaube vom Genie, KSA 2, 164, S.154.

³²⁶ Friedrich Nietzsche: Drittes Buch. Prinzip einer neuen Wertsetzung. IV. Der Wille zur Macht als Kunst. In: Ders.: Der Wille zur Macht. Versuch einer Umwertung aller Werte. Stuttgart 1964 (Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke in zwölf Bänden; 9), S.533-578, hier: S.555 (Hervorh. i. Orig.).

³²⁷ Vgl. Evers (2017): S.144.

³²⁸ Vgl. ebd.: S.158

³²⁹ Siehe unter anderem: „K ü n s t l e r – E h r g e i z . – Die griechischen Künstler, zum Beispiel die Tragiker dichteten, um zu siegen; [...] Nun verlangte dieser Ehrgeiz vor Allem, dass ihr Werk die höchste Vortrefflichkeit vor i h r e n e i g e n e n A u g e n erhalte, so wie sie also die Vortrefflichkeit verstanden, ohne Rücksicht auf einen herrschenden Geschmack und die allgemeine Meinung über das Vortreffliche an einem Kunstwerk; und so blieben Aeschylus und Euripides lange Zeit ohne Erfolg, bis sie sich endlich Kunstrichter e r z o g e n hatten, [...]“ Enthalten in: Friedrich Nietzsche: Menschliches, Allzumenschliches I, 4. Aus der Seele der Künstler und Schriftsteller, 169-172, KSA 2, 170, S.158.

³³⁰ Dachselt (2003): S.238.

³³¹ Siehe: Christian Schüle: Artistenmetaphysik. In: NH, S.194-195, hier: S.195.

³³² Siehe hierzu: Giorgio Penzo: Übermensch. In: NH, S.342-345.

1885) beschriebene Außenseitertum prägte Zweigs Genie-Vorstellung. In sämtlichen Arbeiten des Autors lässt sich die Dichotomie des Apollinisch-Dionysischen und seine Faszination hierfür entdecken.³³³ Anders als Nietzsche verwarf Zweig seine romantische Vorstellung vom Genie jedoch nie völlig. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das Ausstrahlen von Nietzsches Denken auf Zweig, auch wenn nur selektiv und (fehl-)gedeutet, bis zu seinem Lebensende nicht abbricht und sich explizit in Zweigs Texten widerspiegelt. Der letzte und privateste Verweis auf Nietzsche bildet die im Abschiedsbrief Zweigs erwähnte „Morgenröte“.³³⁴

3.4 Sigmund Freud

Ebenso wie Nietzsches, kann auch Sigmund Freuds (1856-1939) tiefenpsychologischer Einfluss auf das Fin de Siècle nicht hoch genug eingeschätzt werden. Eine Untersuchung der Kunstauffassung Zweigs wäre daher von Anfang an unvollständig, würde man die spezielle Beziehung zu Freud und seine Haltung zur Kunst nicht miteinbeziehen. Der Einfluss der „Freud’sche[n] Revolution“³³⁵ um 1900 nährte die Vorstellung, dass die menschliche Kreativität im unbewussten Zugang zu verdeckten Kräften liege.³³⁶ Gerade der psychoanalytische Ansatz, insbesondere in Bezug auf das künstlerische Schaffen, ist für Zweig von besonderer Relevanz. Daher soll an dieser Stelle der Blick auf mögliche Hauptbezugspunkte und kunstbezogene Gedankengänge Freuds gelenkt werden. Das nachfolgende Kapitel ist untergliedert in die Darstellung der persönlichen Beziehung zwischen Arzt und Schriftsteller, die Beschreibung der kunstpsychologischen Interessen und die Funktion der Kunst als „Sicherheitsventil“. Herangezogen werden hierbei exemplarische Arbeiten von Zweig und Freud, anhand derer die gedanklichen Schnittstellen der beiden aufgezeigt werden.

³³³ Vgl. u.a.: Kap.4.1.3, 4.2.1.

³³⁴ Zweig referiert hier auf den allgemeinen Erlösungsgedanken in Nietzsches *Morgenröthe*: „[...] Scheint es nicht, daß irgendein Glaube ihn führt, ein Trost entschädigt? Daß er vielleicht seine eigne lange Finsternis haben will, sein Unverständliches, Verborgenes, Rätselhaftes, weil er weiß, was er auch haben wird: seinen eignen Morgen, seine eigne Erlösung, seine eigne *Morgenröte*? ... [...]“, in: Friedrich Nietzsche: *Morgenröthe. Gedanken über die moralischen Vorurtheile, Vorrede 1*, KSA 3, S.11.

³³⁵ Kandel (2012): S.34ff.

³³⁶ Vgl. ebd.

3.4.1 Stefan Zweig und Sigmund Freud

Anz (2018) beschreibt Zweig, in Anlehnung an den Vergleich zu Arthur Schnitzler, als „eine Art Doppelgänger Freuds“.³³⁷ Während sich Zweigs Verhältnis zu Freud als eine lebenslange Verehrung des Letzteren schildern ließe,³³⁸ könnte man im umgekehrten Fall eher von einer ambivalenten Haltung sprechen.³³⁹ Zweig beschäftigte sich seit 1908 mit seinem Vorbild und seinem psychoanalytischen Ansatz, den der Autor bei der Gestaltung seiner literarischen Figuren fortwährend verfolgte.³⁴⁰ Die beiden standen in regem, über 30 Jahre währendem Briefkontakt und Zweig schickte Freud regelmäßig seine Arbeiten mit der Bitte um Anmerkungen und Ratschläge zu.³⁴¹ Häufig zeugen die Antwortschreiben Freuds von großer Anerkennung gegenüber dem deutlich jüngeren Schriftsteller. Zu Zweigs 50. Geburtstag gratulierte Freud per Brief und beschrieb darin seine Bewunderung für Zweigs „kunstvolle Sprache“³⁴². Mit Blick auf *Drei Meister, Balzac, Dostojewski, Dickens* (1920)³⁴³ lobte Freud Zweigs Technik der „[...] Häufungen und Steigerungen, mit denen sich Ihr Satz an das intimste Wesen des Beschriebenen immer näher herantastet [...]“.³⁴⁴

In einem Brief vom 14. April 1925, in dem er auf den in *Der Kampf mit dem Dämon*³⁴⁵ erschienenen Aufsatz über Hölderlin einging, schrieb Freud:

Ich muss es Ihnen einmal sagen, daß Sie mit der Sprache etwas ausrichten können, was Ihnen meines Wissens kein anderer nachmacht. Sie verstehen es, den Ausdruck so an den Gegenstand heranzudrängen, dass dessen feinste Einzelheiten greifbar werden und dass man Verhältnisse und Qualitäten erfassen glaubt, die bisher überhaupt noch nicht in Worte gefasst worden sind. [...]³⁴⁶

Er nannte Zweig einen „Schöpfer ersten Ranges“³⁴⁷ „[...] vom Typus des Beobachters, Lauschers, wohlwollend und liebevoll nach dem Verständnis des

³³⁷ Vgl. Thomas Anz: Psychologie und Psychoanalyse. In: SZH, S.73-85, hier: S.76.

³³⁸ Zweig hielt bekanntlich die Grabrede Freuds („Worte am Sarge Sigmund Freuds. Gesprochen am 26. September 1939 im Krematorium London“), enthalten in: Stefan Zweig: Worte am Sarge Sigmund Freuds. In: Ders. Menschen und Schicksale. Frankfurt am Main 1990 (zuerst 1939), S.235-237.

³³⁹ Die kritische Haltung Freuds gegenüber dem Stil Zweigs scheint beispielsweise mehrfach in seinen Briefen an diesen auf, siehe u.a.: BW: S.165; S.192ff.; S.199.

³⁴⁰ Vgl. Sabine Grenz: Stefan Zweig, die Psychoanalyse und eine Frau, die nicht hineinpasst: Mary Baker Eddy und die Christliche Wissenschaft. In: Dämonen, Vamps und Hysterikerinnen. Geschlechter- und Rassenfigurationen in Wissen, Medien und Alltag um 1900. Hg. v. Ulrike Auga [u.a.]. Bielefeld 2011, S.251-267, hier: S.252.

³⁴¹ Siehe hierzu: BW, S.161-265.

³⁴² Brief von Freud an Zweig vom 28.11.1931, enthalten in: BW, S.197-198, hier: S.198.

³⁴³ Siehe: Stefan Zweig: *Drei Meister. Balzac. Dostojewski. Dickens.* Leipzig 1920.

³⁴⁴ Brief von Freud an Zweig vom 19.10.1920, enthalten in: BW, hier: S.165.

³⁴⁵ Siehe: Stefan Zweig: *Der Kampf mit dem Dämon. Hölderlin, Kleist, Nietzsche.* Leipzig 1925.

³⁴⁶ Brief von Freud an Zweig vom 14.4.1925, enthalten in: BW: S.172.

³⁴⁷ Brief von Freud an Zweig vom 4.9.1926, enthalten in: Ebd: hier: S.175-176.

unheimlich Großen ringend.“³⁴⁸ Es ist davon auszugehen, dass gerade Zweigs bis ins kleinste Detail reichenden Beschreibungen Eindruck auf Freud machten, legte er bei seinen Darstellungen selbst größten Wert auf Genauigkeit.³⁴⁹ Auch 1928 lobte er den Autor wiederholt und schloss mit Blick auf Zweigs künstlerische Haltung auf eine „große innere Bescheidenheit“.³⁵⁰ Zweigs *Marie Antoinette* würdigte Freud 1932 mit den Worten: „[...] Auch die voll ausgereifte, von einem gewissen pathetischen Überschwang befreite Sprache und die Beschränkung der Darstellung auf das Nächstliegende und Notwendigste bezeugt den Meister [...]“.³⁵¹

Zweig habe in seinem Porträt die „[...] verwirrende Verkettung des anscheinend Kleinsten mit dem unlegbar Größten [...] mit sicherem Blick erfaßt.“³⁵² Darüber hinaus finden sich Aussagen Freuds, in denen er auf die Praxis des Idealisierens durch Zweig eingeht. Er teilte Zweig beispielsweise mit, dass das von ihm geschriebene Freud-Portrait mehr einem Traumbild als seiner realen Person gleiche:

[...] — Ich konnte vergessen, daß ein Meister des Stils ihn [Freud-Essay] geschrieben hat, er klingt so einfach wahrhaft. Er hätte mich beinahe von meiner Bedeutung überzeugt. [...] So komme ich mir viel weniger wichtig vor, als Sie mich darstellen, [...] Ich glaube nämlich in der Galerie von bemerkenswerten Menschenkindern, die Sie eingerichtet haben, — Ihrem Panoptikum, wie ich es oft scherzend nenne, — bin ich gewiß nicht die interessanteste, aber doch die einzig lebende Person [...]³⁵³

Fünf Jahre zuvor hatte Zweig seinem Vorbild eine nicht weniger pathetische Arbeit gewidmet:

Erst das Alter, das sonst bei den meisten Menschen die individuellen Wesenszüge auflöst und zu grauem Lehm zerbröckelt, erst die patriarchalische Zeit setzt bei Freud den bildnerischen Meißel an, erst Krankheit und Greisenjahre meißeln unwidersprechlich eine Physiognomie aus einem bloßen Gesicht. Seit das Haar ergraut, der Bart nicht mehr so voll das harte Kinn, nicht mehr so dunkel den scharfen Mund verschattet, seit der knochig plastische Unterbau seines Antlitzes zutage tritt, enthüllt sich etwas Hartes, unbedingt Offensives, der unerbittlich und fast verbissen vordringende Wille seiner Natur.³⁵⁴

Den beiden gemein war das Interesse am analytischen Denken, dem Entschlüsseln vom vermeintlich Verborgenen. Zweig teilte mit Freud ein Faible für die dem

³⁴⁸ Ebd.: S.179.

³⁴⁹ Beispielsweise setzte sich Freud in *Der Moses des Michelangelo* (1914) intensiv mit der genauen Erfassung von Handhaltung und Bart des Dargestellten auseinander, siehe: Sigmund Freud: *Der Moses des Michelangelo*. In: Ders. *Bildende Kunst und Literatur*. Studienausgabe. Bd.10. Frankfurt am Main 1994, S.197-222.

³⁵⁰ Brief von Freud an Zweig vom 1.5.1928, enthalten in: Ebd.: S.182: „[...] Ich schließe auf eine große innere Bescheidenheit bei Ihnen, eine beim Künstler seltene Eigenschaft.“

³⁵¹ Brief von Freud an Zweig vom 20.10.1932, enthalten in: BW: S.202.

³⁵² Ebd.

³⁵³ Brief von Freud an Zweig vom 18.5.1936, enthalten in: BW: S.210-211.

³⁵⁴ Auszug aus *Sigmund Freud* (1931), enthalten in: ÜSF: S.28. Erstmalig veröffentlicht in: Stefan Zweig: *Die Heilung durch den Geist*. Mesmer. Mary Baker-Eddy. Freud. Leipzig 1931.

Letztgenannten entlehnte psychoanalytische Biografik, durch die sich beide einen Zugang und tieferen Einblick in das Seelenleben des Menschen erhofften. Während Zweigs Ideal des genialen Künstlers einen ausschließlich wissenschaftlichen Umgang mit diesem jedoch verhinderte, blieb Freud seinem Rationalismus treu, der ein reines Genießen der Kunst unmöglich gemacht haben musste. Sowohl Freud als auch Zweig faszinierten die Antriebsfaktoren und Voraussetzungen für den künstlerischen Schaffensprozess, wobei der geistige Zustand, insbesondere Leid und Krankheit, als ausschlaggebender Faktor und in Wechselwirkung stehend zur körperlichen Verfassung der Betroffenen, eingeordnet wurde. Das Ringen um eine Einschätzung der hierbei passiven und aktiven Komponenten und Prozesse lässt sich bei Zweig als auch bei Freud wiederfinden. Das Schaffen aus dem Affekt heraus, Zweig würde hier von Inspiration sprechen, ist dabei ein zentraler Bestandteil. Auch Freud habe sich laut Busch (2007) in seinen kunstästhetischen Studien der Frage nach dem Verhältnis von Affekt und Darstellung gewidmet, um den affektiven Anteil an der künstlerischen Hervorbringung als auch ihrer Wirkung genauer einzuschätzen.³⁵⁵

Mit Blick auf die Kunst ihrer Zeit lässt sich für Zweig und Freud gleichermaßen feststellen, dass beide nicht an Avantgarde und modernistischen Tendenzen interessiert schienen. Freud widmete sich beispielsweise, vor dem Hintergrund seines psychologischen Interesses, ausgiebig seiner Sammlung antiker Kunstgegenstände.³⁵⁶ Der damals „modernen“ Kunst stand Freud insgesamt eher distanziert gegenüber.³⁵⁷ Auch Zweig schien nicht interessiert an vielen bekannten Künstler:innenpersönlichkeiten seiner Zeit, zumindest finden viele Zeitgenoss:innen keine Erwähnung. Eine weitere Gemeinsamkeit kann daher in der persönlichen Vorliebe für historische Stoffe und der nostalgischen Rückwärtsgewandtheit der beiden gesehen werden.

Es ist davon auszugehen, dass Freud zwar den psychoanalytischen Ansatz Zweigs schätzte, jedoch mit dem für seinen Geschmack zu oberflächlichen, für ihn zu

³⁵⁵ Vgl. Kathrin Busch: Ansteckung und Widerfahrnis. Für eine Ästhetik des Pathischen. In: >>pathos<<. Konturen eines kulturwissenschaftlichen Grundbegriffs. Hg. v. Kathrin Busch u. Iris Därmann. Bielefeld 2007 (Kultur- und Medientheorie), S.51-75, hier: S.57ff.

³⁵⁶ Siehe hierzu: „Meine ... alten und dreckigen Götter“. Aus Sigmund Freuds Sammlung. [Katalog anlässlich der gleichnamigen Ausstellung vom 18.11.1998-17.2.1999]. Hg. v. Sigmund Freud Museum u. Lydia Marinelli. Frankfurt am Main 1998.

³⁵⁷ Mit Blick auf die Literatur sei es laut Worbs (1983) für Freud bezeichnend gewesen, dass er Romane und Novellen C. F. Meyers über die gesamte Gegenwartsliteratur gestellt habe. Vgl. Michael Worbs: Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende. Frankfurt am Main 1983, S.101.

unwissenschaftlichen Umgang des Schriftstellers mit seinem Sujet haderte.³⁵⁸ In einem Brief an Zweig, in dem er auf die ihm zugesandte Arbeit *Der Kampf mit dem Dämon. Hölderlin, Kleist, Nietzsche* (1925) antwortete, machte Freud diesen darauf aufmerksam, dass es bei dem „Kampf mit dem Dämon“ nur um eine wissenschaftliche Auseinandersetzung gehen könne: „Unsere nüchterne Art, mit dem Dämon zu kämpfen, ist ja die, dass wir ihn als fassbares Objekt der Wissenschaft beschreiben.“³⁵⁹ In *Der Dichter und das Phantasieren* (1908)³⁶⁰ gab Freud wiederum zu, dass gerade durch das Nichtverstehen des Schaffensprozesses das Interesse an diesem gesteigert würde, die Einsicht in jenen jedoch nicht zu einem Kompetenzgewinn führen könne.³⁶¹ Dennoch musste der bei Zweig so präzise Gedanke des dämonischen Genies auf Freud, den Verfechter der wissenschaftlichen Praxis, befremdlich gewirkt haben. Zweigs Freud-Porträt betrachtete er mit Skepsis, auch wenn er dabei kokettierte.³⁶² Umgekehrt lassen sich in dem Porträt Formulierungen Zweigs finden, in denen er sich durchaus kritisch zur Psychoanalyse äußerte: „Sie [die Psychoanalyse] vermochte näher als irgendeine geistige Methode vor ihr den Menschen bis an sein eigenes Ich heranzubringen, aber nicht – und dies wäre zur Ganzheit des Gefühls notwendig – über dies eigene Ich wieder hinaus.“³⁶³ Hierfür sei das Hinzutreten einer „Psychosynthese“ notwendig, die in Vereinigung mit der Psychoanalyse „vielleicht die Wissenschaft von morgen

³⁵⁸ Cremerius (1995) beschreibt Zweigs Verhältnis zu Freud als „[...] große Bewunderung für die Person Freuds bei gleichzeitig fehlendem tieferen Interesse an seinem Werk, sein Wunsch freundschaftlichen Vertrautseins bei gleichzeitiger Vermeidung von jedem offenen Gespräch über Fragen, Bedenken und Zweifel in Bezug auf die Psychoanalyse – das bringen seine Äußerungen unverhüllt zutage: eine vom Ideal-Ich ausgehende Identifizierung, eine, wie Lagache sagt, <<heroische Identifizierung>>.“ Siehe: Johannes Cremerius: Stefan Zweigs Beziehung zu Freud. Eine heroische Identifizierung. Freiburg 1995 (zuerst 1975), S.37.

³⁵⁹ Ebd.

³⁶⁰ Der Vortrag erschien erstmalig im März 1908 in der Zeitschrift *Neue Revue*, siehe: Sigmund Freud: *Der Dichter und das Phantasieren*. In: *Neue Revue*. Halbmonatsschrift für das öffentliche Leben 1 (1907/08), S.716-724. Freud hatte Zweig 1924 den handschriftlichen Entwurf von *Der Dichter und das Phantasieren* geschenkt.

³⁶¹ „Unser Interesse hierfür wird nur gesteigert durch den Umstand, daß der Dichter selbst, wenn wir ihn befragen, uns keine oder keine befriedigende Auskunft gibt, und wird gar nicht gestört durch unser Wissen, daß die beste Einsicht in die Bedingungen der dichterischen Stoffwahl und in das Wesen der poetischen Gestaltungskunst nichts dazu beitragen würde, uns selbst zu Dichtern zu machen.“ In: Sigmund Freud: *Der Dichter und das Phantasieren*. In: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Hg. v. Fotis Jannidis [u.a.]. Stuttgart 2000 (Universal-Bibliothek; 18058), S.35-45, hier: S.35. Siehe auch in vorliegender Arbeit: Kap.3.4.2.

³⁶² „Daß einem das eigene Portrait nicht gefällt oder daß man sich in ihm nicht erkennt, ist eine gemeine und allbekannte Tatsache. [...] Ich gehe wahrscheinlich nicht irre in der Annahme, daß Ihnen der Inhalt der psa. Lehre bis zur Abfassung des Buches fremd war.“ Enthalten in Brief von Freud an Zweig vom 17.2.1931, in: *BW*, S.191-193, hier: S.192-193. In einem späteren Brief zu Zweigs 50. Geburtstag schien er es jedoch zu bereuen mit diesem zu hart ins Gericht gegangen zu sein, siehe: Brief von Freud an Zweig vom 28.11.1931, enthalten in: ebd.: S.197-198.

³⁶³ ÜSF: S.109.

sein [werde]“.³⁶⁴ Die Beurteilung von *Die Zukunft einer Illusion* (1927) und *Das Unbehagen in der Kultur* (1930) zeigt, dass Zweig sich eher dem Spätwerk als dem Frühwerk Freuds näher fühlte:

Diese seine Spätbücher, die >>Zukunft einer Illusion<< und >>Das Unbehagen in der Kultur<< sind vielleicht nicht so dicht mehr wie die früheren; aber sie sind dichterischer. Sie enthalten weniger beweisbare Wissenschaft, aber mehr Weisheit. Statt des unerbittlichen Zerlegers enthüllt sich endlich der groß zusammenfassende Geist, statt des exakt naturwissenschaftlichen Mediziners der solange gefühlte Künstler.³⁶⁵

Gerade der „dichterische“ Charakter dieser Arbeiten, der sich darin „endlich“ zeigende „groß zusammenfassende Geist“ und „solange gefühlte Künstler“ schienen ihn nachhaltig beeindruckt zu haben. Zweig sah Freud demnach als Künstler, dessen Genie seiner Meinung nach im Blick auf das große Ganze lag. Bei der Lektüre der beiden Arbeiten schien sich Zweig jedoch an den Hoffnungsgedanken zu klammern: „– wie sollte da die Seele der Menschheit es ertragen, ohne die Hoffnung eines höheren Sinns, [...]?“³⁶⁶ Interessanterweise wirkt es so als sei Zweig darum bemüht den in *Das Unbehagen in der Kultur* (1930) enthaltenen Pessimismus Freuds³⁶⁷ übergehen zu wollen. Gerade von Zweig, dem Kulturliebhaber, wäre in dieser Hinsicht ein größerer Einspruch zu erwarten. Die Kritik Zweigs wurde in der Regel, sobald getätigt, wieder getilgt oder zumindest abgemildert. Nichtsdestotrotz bleibt ein Beigeschmack des Widerwilligen erhalten. In seiner Rezension über die eben genannte Arbeit beschrieb er beispielsweise zum einen den „[...] exakte[n], durchaus unmytische[n] Geist [...]“³⁶⁸ Freuds, der „[...] eine prachtvoll redliche Scheu vor allem Unbeweisbaren und nicht unbedingt Gültigen habe“³⁶⁹. Zum anderen lobte er „[...] die harte, sachliche, von keiner Gläubigkeit und Tendenz verzuckerte Art [...]“³⁷⁰, wie Freud seine Thesen stellte. Zutage tritt das Festhalten am Mystischen, das im starken Gegensatz zum bewunderten, „unverzuckerten“ Freud steht.

³⁶⁴ Ebd.: „Darum müßte, um sie [Psychoanalyse] wahrhaft schöpferisch zu ergänzen, zu ihrer Denkform, der zerteilenden und erhellenden, noch eine andere treten, eine verbindende und verschmelzende – die Psychosynthese zur Psychoanalyse: diese Vereinigung wird vielleicht die Wissenschaft von morgen sein.“

³⁶⁵ Ebd.: S.100.

³⁶⁶ Ebd.: S.109.

³⁶⁷ *Das Unbehagen in der Kultur* (1931) endet mit der Frage: „Aber wer kann den Erfolg und Ausgang [des Schicksals der Menschheit] voraussehen?“. In: Sigmund Freud: *Das Unbehagen in der Kultur. Und andere kulturtheoretische Schriften*. Frankfurt am Main 1994, S.108. Der Satzsatz wurde 1931 hinzugefügt, die Erstausgabe erschien 1930.

³⁶⁸ ÜSF: S.120.

³⁶⁹ Ebd.

³⁷⁰ Ebd.: S.121.

Zweig ehrte Freud ein letztes Mal am 26. September 1939 in seiner am Sarg des Mentors vorgetragenen Rede im Londoner Krematorium.³⁷¹

3.4.2 Kunstpsychologisches Interesse

Ich schicke voraus, daß ich kein Kunstkenner bin, sondern Laie. Ich habe oft bemerkt, daß mich der Inhalt eines Kunstwerkes stärker anzieht als dessen formale und technische Eigenschaften, auf welche doch der Künstler in erster Linie Wert legt. [...] Aber Kunstwerke üben eine starke Wirkung auf mich aus, insbesondere Dichtungen und Werke der Plastik, seltener Malereien. Ich bin so veranlaßt worden, bei den entsprechenden Gelegenheiten lange vor ihnen zu verweilen, und wollte sie auf meine Weise erfassen, d.h. mir begreiflich machen, wodurch sie wirken. Wo ich das nicht kann, z.B. in der Musik, bin ich fast genußunfähig. Eine rationalistische oder vielleicht analytische Anlage sträubt sich in mir dagegen, daß ich ergriffen sein und dabei nicht wissen solle, warum ich es bin und was mich ergreift.³⁷²

Nicht die formale Gestaltung eines Kunstwerkes zog Freud an, sondern viel mehr sein Inhalt.³⁷³ Darüber hinaus wurde seine Aufmerksamkeit von der Frage geleitet, wodurch das Kunstwerk seine Wirkung auf ihn entfalte. Sein Interesse war ein *kunstpsychologisches*. Freud interessierte sich vor allem für das Verhältnis von Affekt und Darstellung, das heißt für die Ursachen, weshalb ein Kunstwerk die Rezipierenden emotional bewegt. Das Ergriffensein durch ein Kunstwerk würde dann seine Wirkung entfalten, wenn das, was diesem zugrunde liege, den Rezipienten erreiche, ohne ihm bewusst zu werden.³⁷⁴ Wichtigste Formbedingung der Kunst war nach Freud die abgelenkte Aufmerksamkeit,³⁷⁵ also gerade nicht die Abbildung des Konkreten. An einem Kunstwerk faszinierte ihn das Sublime, das Darunterliegende und das den Betrachtenden in Staunen versetzende. Mit Blick auf den Schöpfungsprozess nahmen Verdrängtes, Befreiung und Wunscherfüllung in der Künstlervorstellung Freuds eine zentrale Rolle ein: „Der Künstler sucht zunächst Selbstbefreiung und führt dieselbe durch Mitteilung seines Werkes den anderen zu, die an den gleichen verhaltenen Wünschen leiden.“³⁷⁶

³⁷¹ Ebd.: S.249-252.

³⁷² Sigmund Freud: Der Moses des Michelangelo. In: Ders. Bildende Kunst und Literatur. Studienausgabe. Bd.10. Frankfurt am Main 1994, S.197-222, hier: S.197.

³⁷³ Vgl. Worbs (1983): S.97.

³⁷⁴ Vgl. Kathrin Busch: Ansteckung und Widerfahrnis. Für eine Ästhetik des Pathischen. In: >>pathos<<. Konturen eines kulturwissenschaftlichen Grundbegriffs. Hg. v. Kathrin Busch u. Iris Därmann. Bielefeld 2007 (Kultur- und Medientheorie), S.51-73, hier: S.58.

³⁷⁵ Sigmund Freud: Psychopathische Personen auf der Bühne. In: Ders. Bildende Kunst und Literatur. Studienausgabe. Bd.10. Frankfurt am Main 1994, S.163-168, hier: S.167f.: „Die Bedingung der abgelenkten Aufmerksamkeit scheint die wichtigste der hier geltenden Formbedingungen zu sein.“

³⁷⁶ Sigmund Freud: Das Interesse der Psychoanalyse für die Nicht psychologischen Wissenschaften (1913). In: Ders.: Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Bd. 8: Werke aus den Jahren 1909-1913. Hg. v. Anna Freud [u.a.]. Frankfurt am Main 1999 (Gesammelte Werke; 8), S.403-420, hier: S.417.

In *Der Dichter und das Phantasieren* (1908) (zuerst 1907)³⁷⁷ stellte Freud die These auf, dass „erste[n] Spuren dichterischer Betätigung“³⁷⁸ bereits im Kindesalter zu finden seien. Das kindliche Spiel, bei dem dieses seine eigene Wirklichkeit schaffe,³⁷⁹ könne als Parallele und Voraussetzung für das dichterische Schaffen gesehen werden, da der Dichter ebenfalls seine eigene Fantasiewelt erschaffe.³⁸⁰ Die Dichtung stelle einen Ersatz für Erstgenanntes dar:

Sie [Lesende] vergessen nicht, daß die vielleicht befremdende Betonung der Kindheits Erinnerung im Leben des Dichters sich in letzter Linie von der Voraussetzung ableitet, daß die Dichtung wie der Tagtraum Fortsetzung und Ersatz des einstigen kindlichen Spielens ist.³⁸¹

Der in *Der Dichter und das Phantasieren* gezogene Vergleich von Kunst und Traum, von Künstler und Tagträumendem, fußt auf der Annahme des Unbewussten und vom Betroffenen beziehungsweise Künstler zu bewältigendem Verdrängtem. Freud zog zur Illustration dieses Gedankens in seinem Aufsatz *Dostojewski und die Vätertötung* (1928 [1927]) sogar Zweig selbst heran: „Es ist bezeichnend für die Natur des künstlerischen Schaffens, daß der mir befreundete Dichter [Zweig] auf Befragen versichern konnte, daß die ihm mitgeteilte Deutung seinem Wissen und seiner Absicht völlig fremd gewesen sei, [...]“³⁸²

Dabei bezieht er sich auf die „glänzend erzählte, lückenlos motivierte Geschichte“³⁸³ *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau* (1925)³⁸⁴ Zweigs, die bei einer „analytischen Deutung“³⁸⁵ weit mehr und etwas „ganz anderes, allgemein Menschliches oder vielmehr Männliches“³⁸⁶ darstelle als auf den ersten Blick anzunehmen. In der Novelle *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau*

³⁷⁷ *Der Dichter und das Phantasieren* wurde am 6.12.1907 zunächst als Vortrag in den Räumen des Wiener Verlagsbuchhändlers Hugo Heller gehalten.

³⁷⁸ Siehe: *Der Dichter und das Phantasieren* (1908) (zuerst 1907), in: Sigmund Freud: *Bildende Kunst und Literatur*. Hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards u. James Strachey. Frankfurt am Main 1969 (Conditio humana; 10), S.169-179, hier: S.171.

³⁷⁹ Vgl. ebd.

³⁸⁰ Vgl. ebd.: S.172.

³⁸¹ Ebd.: S.178.

³⁸² Siehe: *Dostojewski und die Vätertötung*, in: Sigmund Freud: *Bildende Kunst und Literatur*. Hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards u. James Strachey. Frankfurt am Main 1969 (Conditio humana; 10), S.267-286, hier: S.284. Dass Freud bewusst Belege für seine psychoanalytischen Theorien in der Trivilliteratur suchte und nutzte, hebt unter anderem Neumann (1986) hervor, vgl. Eckhard Neumann: *Künstlermythen. Eine psychohistorische Studie über Kreativität*. Frankfurt am Main, New York 1986, S.203.

³⁸³ Siehe: Freud (1969): S.285.

³⁸⁴ Die Erzählung *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau* erschien erstmalig 1925 in der Neuen Freien Presse (Wien) als Separatdruck und ist enthalten in: Stefan Zweig: *Verwirrung der Gefühle. Drei Novellen*. Leipzig 1927, S.9-103. Nachfolgend wird aus derselben Ausgabe zitiert, abgekürzt als „VS“.

³⁸⁵ Freud (1969): S.284.

³⁸⁶ Ebd.

berichtet die 67-jährige Engländerin Mrs. C. dem namenlosen Erzähler, ebenfalls Gast in „der kleinen Pension an der Riviera“³⁸⁷, von ihrer ereignisreichen Begegnung mit einem unbekanntem jungen Mann: Der damals 40-jährigen Witwe fällt im Casino ein junger Spieler auf, dessen Gestik und Mimik sie während des Roulettespiels in ihren Bann ziehen.³⁸⁸ Da sie aufgrund seines Erscheinungsbildes der Verdacht ereilt, er könnte sich nach dem missglückten Spiel das Leben nehmen wollen, bringt sie ihn zu einem Hotel.³⁸⁹ Nach einer gemeinsamen Liebesnacht wandeln sich ihre Gefühle von Scham hin zu mütterlichen Gefühlen und Barmherzigkeit.³⁹⁰ Ihr Bemühen, den jungen adeligen Mann von seiner Spielsucht abzubringen, missglückt – auch ist er nicht weiter interessiert an ihr. Nachdem sie einen weiteren Versuch unternimmt, diesen zur Vernunft zu bringen, jedoch bei ihrem Aufeinandertreffen im Casino von ihm gedemütigt wird, erfolgt der endgültige Bruch.³⁹¹ Sie erfährt Jahre später, dass sich der junge Mann das Leben nahm.³⁹²

In den sehr agilen Händen des Spielers und der Spielsucht sah Freud das Motiv der Onanie verborgen, in der Witwe die besorgte Mutter, die diesen hiervor schützen wolle.³⁹³ Laut Freud ist „[...] die Betonung der leidenschaftlichen Tätigkeit der Hände [...] für diese Ableitung verräterisch.“³⁹⁴ Laut Neumann (1986) sei Freuds Kunstpsychologie zwar in Abgrenzung zur zeitgenössischen pathographischen Künstlerbetrachtung zu sehen, nichtsdestotrotz sei auch Freud in die Falle des „Typisierens“ gegangen.³⁹⁵ Mit Blick auf seinen allumfassenden Künstlerbegriff – Freuds Kunstinteresse ist eher als ein allgemeines zu beschreiben³⁹⁶ – würden

³⁸⁷ VS: S.11.

³⁸⁸ Ebd.: S.37: „Und da sah ich – wirklich, ich erschak! – zwei Hände, wie ich sie noch nie gesehen, eine rechte und eine linke, die wie verbissene Tiere ineinander gekrampft waren und in so aufgebäumter Spannung sich ineinander und gegeneinander dehnten und krallten, daß die Fingergelenkte krachten mit jenem trockenen Ton einer aufgeknackten Nuß. Es waren Hände von ganz seltener Schönheit, ungewöhnlich lang, ungewöhnlich schmal, und doch von Muskeln straff durchspannt – sehr weiß und die Nägel an ihren Spitzen blaß, mit zart gerundeten perlmutternen Schaufeln. Ich habe sie den ganzen Abend dann noch angesehen – was mich aber zunächst so schreckhaft überraschte, war ihre Leidenschaft, ihr irrwitzig passionierter Ausdruck, dies krampfige Ineinanderringen und Sichgegenseitighalten.“

³⁸⁹ Vgl. ebd.: S.59.

³⁹⁰ Vgl. VS: S.62ff.

³⁹¹ Vgl. ebd.: S.97-98.

³⁹² Vgl. ebd.: S.101.

³⁹³ Vgl. Freud (1969): S.284ff.

³⁹⁴ Ebd.: S.285.

³⁹⁵ Vgl. Neumann (1986): S.197ff.

³⁹⁶ Die Schriften Freuds über bildende Künstler lassen nach Le Rider (1990) darauf schließen, dass er ein grundsätzliches Interesse an ihren Arbeiten hegte, den Potentialen der Künste selbst jedoch skeptisch gegenüberstand. Vgl. Le Rider (1990): S.93. Le Rider bezieht sich hierbei auf *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci* (1910) und *Das Interesse an der Psychoanalyse* (1913).

mögliche Differenzierungsversuche ausgeklammert.³⁹⁷ Da Freud sich von seinem psycho- und funktionsanalytischem Interesse und dem unter anderem damit verbundenen Krankheits- und Therapieansatz habe leiten lassen, seien die kulturell-gesellschaftlichen Bedingungen der künstlerischen Kreativität deshalb kaum oder gar nicht berücksichtigt worden.³⁹⁸ Seine analytisch-forschende Haltung verhinderte ein „Genießen ohne Verstehen“.³⁹⁹

3.4.3 Die Kunst als „Sicherheitsventil“

Die Kunst nahm für Freud nach Kultermann (1998) und Evers (2017) die Rolle eines „Sicherheitsventil[s]“⁴⁰⁰ ein, die es den Menschen ermöglichte, die Anforderungen der modernen Welt zu kompensieren und daran nicht „neurotisch und wahnsinnig“⁴⁰¹ zu werden. Nach Freud sei es „[...] ja die Hauptaufgabe der Kultur, ihr eigentlicher Daseinsgrund, uns gegen die Natur zu verteidigen.“⁴⁰²

Er verstand unter Kultur all jenes, das den Menschen von der Natur unterscheidet. Die Religion nahm lediglich eine kulturelle Funktion ein und sei eine Illusion, die auf die Hilflosigkeit des Menschen aufbaue. Somit müsse nach Freud das Verhältnis des Menschen zur Kultur neu gestaltet werden. In *Das Unbehagen in der Kultur* (1930) wiederum warf Freud den Widerspruch zwischen den Allmachtsfantasien des Menschen und seiner, sich gegen seine Mitmenschen richtenden Zerstörungswut auf. Diese sah er motiviert durch den kulturell bedingten Triebverzicht in der Gesellschaft, auf den er bereits in *Die Zukunft einer Illusion* (1927) verwiesen hatte. Die „[...] Kulturentwicklung [sei] kurzweg zu bezeichnen als der Lebenskampf der Menschenart“⁴⁰³, jedoch sei ihre Zukunft ungewiss:

Die Schicksalsfrage der Menschenart scheint mir zu sein, ob und in welchem Maße es ihrer Kulturentwicklung gelingen wird, der Störung des Zusammenlebens durch den menschlichen Aggressions- und Selbstvernichtungstrieb Herr zu werden.⁴⁰⁴

Freuds Auffassung des Künstlers war eingebettet in eine Universaltheorie über die kulturelle Entwicklung, die die Konzeption von Ich, Es und Über-Ich inkorporierte.

³⁹⁷ Vgl. Neumann (1986): S.200.

³⁹⁸ Vgl. ebd.: S.202.

³⁹⁹ Laut Worbs (1983) hätte Nietzsche in Freud aufgrund seiner rationalistischen Position den Sokratiker, also den Feind der ästhetischen Kultur gesehen. Vgl. Worbs (1983): S.97.

⁴⁰⁰ Udo Kultermann: Kleine Geschichte der Kunsttheorie. Von der Vorgeschichte bis zur Gegenwart. 2. Auflage. Darmstadt 1998, S.174.

⁴⁰¹ Evers (2017): S.191.

⁴⁰² Sigmund Freud: Die Zukunft einer Illusion. 2. Auflage. Leipzig, Wien u. Zürich 1928 (zuerst 1927), S.22.

⁴⁰³ Sigmund Freud: Das Unbehagen in der Kultur. Und andere kulturtheoretische Schriften. Frankfurt am Main 1994, S.86.

⁴⁰⁴ Ebd.: S.108.

Die Kunst stellte für Freud somit *einen* möglichen Weg zur Kompensation der durch die Welt hervorgerufenen inneren Konflikte und Neurosen dar. Vom Künstler als Einzelfigur, noch im Nachleben des Romantischen verhaftet und im Kontext der krisenhaften Jahrhundertwende verortet, leitete Freud somit einen allgemeinen Typus ab: Den „durch-die-Kunst-Ausweg-suchenden“. Seine Kunstauffassung und seine psychoanalytischen Ansätze, motiviert durch sein therapeutisches Interesse, dienten als Grundlage für die Ausarbeitung von umfassenden Theorien über Kreativität, Analyseinstrumenten und Rezeptionsansätzen.⁴⁰⁵

Auch in Zweigs Berufung auf Kunst als Instrument der Völkerverständigung und des Kulturaustauschs scheint die „Schicksalsfrage“ Freuds auf. Zweig verwies während des Zweiten Weltkrieges, solange er selbst noch die Hoffnung auf Vernunft besaß, immer wieder auf den gemeinsamen Wert der Kultur. Waren Kunst und Literatur Zweigs persönliche Interessensfelder gewesen, denen er sich verschrieben hatte, standen sie nun auf dem Prüfstand. Aufgrund des Kriegsgeschehens entwickelte sich die Kunst für Zweig selbst immer mehr zu einem Rückzugsort bis das „Ventil“ den Druck nicht mehr auszugleichen vermochte.

Fazit

Abschließend seien an dieser Stelle die wichtigsten Erkenntnisse dieses Kapitels zusammengefasst: Hermann Bahr spielte für Zweig zum einen eine bedeutende Rolle, da er durch sein Wirken sämtliche, für den Schriftsteller interessante Betätigungsfelder abdeckte und die Rolle des Chronisten und Seismografen selbstbewusst einnahm. Auch Zweig zielte darauf ab, sich ein möglichst breites Wissensspektrum, was beispielsweise die Entdeckung neuer literarischer Werke und ihrer Urheber weltweit anging, anzueignen. Zum anderen muss Bahrs Begeisterungsfähigkeit und sein Bestreben sich gesellschaftlich omnipräsent zu zeigen einen starken Eindruck auf den jungen Bewunderer gemacht haben. Bahr stellte für Zweig möglicherweise ein gelungenes Beispiel dar, wie man als Einzelpersonlichkeit meinungsbildend auftreten und gewisse Ideale strategisch verbreiten konnte. Er nahm sich vermutlich ein Beispiel an der „Marke Hermann Bahr“.

⁴⁰⁵ Vgl. Fotis Jannidis [u.a.]: Einleitung. Sigmund Freud: Der Dichter und das Phantasieren. In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. v. Fotis Jannidis [u.a.]. Stuttgart 2000, S.31-34, hier: S.33.

In Bezug auf Nietzsche übernahm beziehungsweise teilte Zweig die Idee der Kunst als Lebenssinn. Wie viele seiner Zeitgenoss:innen blendete er jedoch die Komplexität der Lehren Nietzsches aus und ließ sich von dessen Pathos anstecken. Das Genie und mit ihm der Kampf mit dem Dämon, bei Nietzsche mit den Kategorien des Apollinischen und Dionysischen beschrieben, übertrug Zweig auf seine Vorstellung des Kunstschaffenden. Der von Nietzsche angemahnte Zweifel an einer allzu großen Rückwärtsgewandtheit und einer Glorifizierung vermeintlicher Helden wurde von Zweig mehr oder weniger verdrängt beziehungsweise ausgeklammert.⁴⁰⁶

Festzuhalten ist mit Blick auf Freud, dass der in den Arbeiten Zweigs beständige Psychologismus auf den engen Kontakt mit diesem persönlich zurückzuführen ist und vermutlich weniger auf einem intensiven Studium der psychoanalytischen Wissenschaften beruhte. Laut Dahlke (1976) sah Zweig „[d]ie Erhellung der historischen Wahrheit [...] einzig möglich durch die Methoden und Erfahrungen der Psychologie“ und hatte Freud „wie ein[en] riesenhafte[n] Schatten“⁴⁰⁷ hinter sich. Auch wenn nicht bewusst intendiert, da selbst weniger an den Künsten als an allgemeinen Mechanismen und Systemen interessiert, muss Freud als prägender Einfluss auf das Kunstverständnis Zweigs gesehen werden. Während Freud die Idee der Veränderbarkeit des Individuums⁴⁰⁸ vertrat und die Möglichkeit des bewussten Denkens hervorhob,⁴⁰⁹ dominierte bei Zweig der Gedanke des Künstlers als Medium, das einer höheren Instanz diene und dadurch als weitaus statischer zu beschreiben ist. Einhergehend mit der Charaktereigenschaft des Passiven, der Annahme eines die Inspiration empfangenden Künstlers und des von Zweig vertretenen Biografismus, lässt sich auch die unauflösbare Bindung an das Kunstwerk verstehen: Eine Autonomie des Kunstwerks gegenüber dem Künstler ist in dem bei Zweig zu findenden Modell nicht möglich.

Im nachfolgenden Kapitel wird Zweigs Auffassung von Kunst und Künstler:innentum in seinen theoretischen und erzählerischen Arbeiten untersucht, wobei ebenso auf Gegenbeispiele seiner Genieästhetik eingegangen wird.

⁴⁰⁶ Nichtsdestotrotz lässt sich auch in Zweigs Arbeiten Kritik am Geniekult nachweisen, siehe: Kap.4.3.

⁴⁰⁷ Hans Dahlke: *Geschichtsroman und Literaturkritik im Exil*. Berlin, Weimar 1976, S.165.

⁴⁰⁸ Vgl. Ingo Irsigler u. Dominik Orth: *Einführung in der Literatur der Wiener Moderne*. Darmstadt 2015, S.50.

⁴⁰⁹ Vgl. Galina Hristeva: „Nervenkunst“: Psychoanalyse und Literatur. In: *Fin de Siècle. Epochen – Autoren – Werke*. Hg. v. Johannes G. Pankau. Darmstadt 2013, S.19-35, hier: S.26.

4 Stefan Zweig und die Kunst

4.1 Theoretische Ansichten über das künstlerische Schaffen

Wie bereits erwähnt, lässt sich laut Mathias Mayer (2018) in Bezug auf den künstlerischen Prozess bei Stefan Zweig „[...] ein psychologisches, ein ästhetisches und ein dokumentarisches Interesse unterscheiden, während das historische und soziale Interesse wohl eher sekundär ist.“⁴¹⁰ Inwiefern diese Interessen von Hermann Bahr, Friedrich Nietzsche und Sigmund Freud auf Zweig übertragen wurden, wurde in vorherigem Kapitel untersucht. Obwohl Zweigs theoretische Ansichten im Sinne eines gedanklichen Konstruktes über Kunst eher essayistisch blieben und es entsprechend kein künstlerisches Manifest des Autors gibt, können vier Schlüsseltexte als programmatisch für seine weiteren Arbeiten angenommen werden: *Die Philosophie des Hippolyte Taine* (1904), *Das neue Pathos* (1909), *Der Kampf mit dem Dämon. Hölderlin, Kleist, Nietzsche* (1925) und *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens* (1938). Im Folgenden werden die genannten Arbeiten Zweigs mit Blick auf die darin enthaltenen Ansichten von Kunst und Künstler:innentum analysiert und in Beziehung zu den zuvor beschriebenen Abstoßungspunkten beziehungsweise Programmatiken gesetzt.

4.1.1 *Die Philosophie des Hippolyte Taine* (1904)

Zweig stiftete sein Dissertationsvorhaben dem französischen Philosophen, Historiker, Kritiker und Kunsttheoretiker Hippolyte Adolphe Taine (1828-1893). Die *Philosophie de l'art* (1856-1869) Taines gilt heute als ein Hauptwerk der Kunstsoziologie.⁴¹¹ Taine widmete sich in seinen Arbeiten der Frage nach den größeren Zusammenhängen historischer Ereignisse und der Entstehung literarischer und künstlerischer Werke.

Insbesondere für die Perspektive des vorliegenden Forschungsprojektes erscheint eine Analyse gewisser Passagen aus *Die Philosophie des Hippolyte Taine* (1904)⁴¹² von Bedeutung. Zweig beschäftigte sich in seiner Arbeit in besonderem Maße mit der „Kunstphilosophie“. Darüber hinaus erscheinen auch weitere Abschnitte dieser Arbeit für das Kunst- und Künstlerverständnis Zweigs aufschlussreich. Der Umgang

⁴¹⁰ Mathias Mayer: Der künstlerische Prozess. In: SZH, S.661-665, hier: S.661.

⁴¹¹ Vgl. Dagmar Danko: Kunstsoziologie. Bielefeld 2012, S.18ff. Die *Philosophie de l'art* beinhaltet Vorlesungen des Autors an der École des Beaux-Arts in Paris und wurde erstmalig 1882 gesammelt in zwei Bänden veröffentlicht.

⁴¹² Zitiert wird nachfolgend aus der Ausgabe: Stefan Zweig: Die Philosophie des Hippolyte Taine. Dissertation eingereicht zur Erlangung des philosophischen Doktorates. Wien 1904. Hg. v. Holger Naujoks. Reinhardtbrunn 2005. Abgekürzt mit: „DPdHT“.

mit der Philosophie Taines als auch die in seine Promotion eingeflossenen Selbstaussagen sind hier zentral. Der Schwerpunkt liegt auf der Herausarbeitung der in der Arbeit enthaltenen expliziten und impliziten Selbstaussagen und Aneignungen, nicht auf der Bewertung der Doktorarbeit hinsichtlich ihrer wissenschaftlichen Qualität.⁴¹³

Inhalt

In der Einleitung seiner Dissertationsschrift⁴¹⁴ kündigt Stefan Zweig an, sich mit Taines Philosophie in ihrer Entwicklung auseinandersetzen zu wollen.⁴¹⁵ Die Arbeit ist untergliedert in drei Hauptabschnitte: „Die Philosophie als Methode“, „Die Formulierung der Methode“ und „Die Anwendung der Methode“. Im Methodenkapitel widmet sich Zweig den Grundkategorien Taines, dem *Milieu* (2.2.1), dem *Moment* (2.2.2), der *Faculté maîtresse* (2.2.3) und der *R** (2.2.4),⁴¹⁶ bevor er sich in Kapitel 3 der *Kunstphilosophie und ihre Methode* zuwendet.⁴¹⁷ Darin geht Zweig auf jene, aus seiner Sicht zentralen Aspekte bei Hippolyte Taines „Kunstphilosophie“ ein, bei dem das Zusammenspiel von Milieu, Moment, *R** und der *faculté maîtresse* von zentraler Bedeutung erscheint. Dabei hebt er einerseits

⁴¹³ Die Beurteilung durch Friedrich Jodl fiel laut Zweig selbst als auch laut Expert:innenmeinung in der Zweig-Forschung sehr mild aus, siehe hierzu u.a.: Jacques Le Rider: *La race, le milieu, le moment: Hippolyte Taine*. In: SZH, S.715-722, hier: S.716.

⁴¹⁴ Die Arbeit umfasste im Typoskript 114 Druckseiten und wurde am 7.4.1904 von Zweig an der Universität Wien eingereicht. Vgl. DPdHT: S.125.

⁴¹⁵ Vgl. DPdHT: S.1. Als Untersuchungsgegenstände werden die *Histoire de la littérature anglaise* (1863) sowie die *Philosophie de l'art* (1865-1869) von Zweig herangezogen. In letztgenannter geht Taine der Frage nach den Entstehungsgründen von Kunstwerken nach („Le point de départ de cette méthode consistait à reconnaître qu'une œuvre d'art n'est pas isolée, par conséquent à chercher l'ensemble dont elle dépend et qui l'explique.“ = „Der Ausgangspunkt dieser Methode ist die Erkenntnis, dass ein Kunstwerk nicht isoliert ist, und die Suche nach dem Ganzen, von dem es abhängt und das es erklärt.“ (Übersetz. LF) Enthalten in: Hippolyte Taine: *Philosophie de l'art*. Texte revu par Stéphanie Douailler. Paris 1985 (Corpus des œuvres de philosophie en langue française) (zuerst 1882 gesammelt in zwei Bänden veröffentlicht).

⁴¹⁶ In seiner Einleitung der *Histoire de la littérature anglaise* (=Geschichte der englischen Literatur) (1863) beschreibt Taine mit *Milieu*, *R** und *Moment* die aus seiner Sicht zentralen Kategorien, mit denen sich das Auftauchen gewisser künstlerischer Werke erklären ließe. Siehe hierzu: Taine, Hippolyte: Taine, Hippolyte Taine: *Histoire de la littérature anglaise*. Paris 1863 (*Histoire de la littérature anglaise*; 1), p.XXIIff. Der Begriff der *faculté maîtresse* kann bei dieser Trias als Überbegriff gedeutet werden, mit dem Taine versuchte möglichst knapp den Grundcharakter eines Menschen, einer Epoche oder der Menschheit an sich zu beschreiben. Siehe hierzu: Jonathan Kropf: Hippolyte Taine (1828-1893). In: *Klassiker der Soziologie der Künste. Prominente und bedeutende Ansätze*. Hg. v. Christian Steuerwald. Wiesbaden 2017 (Kunst und Gesellschaft), S.45-72, hier: S.49, S.53ff. Den Begriff verwendete Taine in seinem Essay über Titus-Livius (*Essai sur Tite-Live* (1854 von der *Französischen Akademie* ausgezeichnet), siehe: Hippolyte Taine: *Préface*. In: Ders.: *Philosophie de l'art*. 5^e éd. Paris 1856, VII-VIII, hier: VII.

⁴¹⁷ Siehe: Kap.3.7.

die Verdienste Taines hervor⁴¹⁸ und verweist auf generelle historisch-kulturelle Entwicklungen, zum anderen lässt er seine subjektive Bewertung hinsichtlich Kollektivität versus Individualismus einfließen. Da bei Taine sowohl die Geschichte als auch die künstlerische Schöpfungskraft auf „Probleme individueller und kollektivistischer geistiger Mechanik“ zurückgehe, sei die Kunstbetrachtung in diesem Sinne als ein „Suchen auf Grund einer Methode“⁴¹⁹ zu betreiben. Laut Zweig sei

[d]ie wichtigste Erkenntnis Taines [ist] diejenige, die dem Determinismus seiner Philosophie entspricht, dass es nichts Singuläres, Undeterminiertes und Okkasionalistisches gebe, weder in Ereignissen noch in Phänomenen noch in artefakten.⁴²⁰

Die rein deterministische Vorstellung über das künstlerische Schaffen bei Taine beurteilt Zweig jedoch als ergänzungsbedürftig.⁴²¹ Zweigs abschließende Antwort auf die Frage, ob Taine „ein Kritiker oder ein Künstler, ein Ordner oder ein Schöpfer“⁴²² gewesen sei, lautet:

Eine einzige Wortformel versagt ihm gegenüber, denn er war ein Erschaffender, wenn auch kein Schöpfer, wenn er die moderne Kunst auch nicht mit Werken beschenkt hat, so besitzt sie doch wenig Geister, denen sie so viele ihrer interessantesten Werke und Schöpfungen zu danken hat.⁴²³

Analyse

Wie bereits von Le Rider (2018) und Weschenbach (1992) beschrieben, wählte Zweig bei seiner Arbeit einen deskriptiven Zugang.⁴²⁴ Die Sprache der Dissertation kann insgesamt als essayistisch, poetisch-pathetisch bis romantisierend bezeichnet werden. Dass Zweig für sein Promotionsprojekt laut Le Rider einen literarischen Essayisten wählte,⁴²⁵ also sich einem ihm vertrauten und zugänglichen Stil widmete, erscheint in diesem Sinne schlüssig. Zweigs Arbeit selbst ist von zahlreichen Vergleichsstrukturen durchzogen. So heißt es in der Einleitung:

Eine Philosophie **wie** ein Bild, ein Mensch **wie** eine Revolution, ein Gedicht ebenso **wie** ein Rassentypus wachsen nicht aus sich selbst und bestimmen nicht ihren Eigenwert, sondern ihre ganze Umgebung schafft und drängt ihre innere Richtung, [...]⁴²⁶

⁴¹⁸ Siehe: DPdHT, S.69: „Gegen diese Verwirrung [Theorie des Genies] mit einer geschlossenen Theorie aufgetreten zu sein, die sich auf solide wissenschaftliche Fundamente stützt, ist das Verdienst Taines.“

⁴¹⁹ Ebd.: S.70.

⁴²⁰ Ebd.: S.71.

⁴²¹ Siehe für eine ausführliche Analyse: Kunst und Künstler:innen.

⁴²² Ebd.: S.86.

⁴²³ Ebd.

⁴²⁴ Vgl. Jacques Le Rider: *Le race, le milieu, le moment: Hippolyte Taine*. In: SZH, S.715-722, hier: S.716; Natascha Weschenbach: Stefan Zweig und Hippolyte Taine. Stefan Zweigs Dissertation über „Die Philosophie des Hippolyte Taine“ (Wien 1904). Amsterdam 1992 (Studia Imagologica; 2), S.180.

⁴²⁵ Vgl. ebd.: S.716.

⁴²⁶ DPdHT: S.1. (Hervorh. LF)

Taine habe das Kunstwerk [...] „aus seiner einsamen und fast unnützen Stellung empor getragen in den schöpferischen Wirbel des Lebens“⁴²⁷ und sei

„[...] **wie** sein[en] Freund und Jünger Nietzsche der Traum jener Griechentage, da Kunst und Leben Harmonie war und ein schreitender nackter Jüngling ein so erhabenes Werk, **wie** eine Statue des Phidias oder ein Gesang des Homers [erfüllt gewesen].“⁴²⁸

Ziel des Verfassers scheint es zu sein, die Bedeutung Taines hervorzuheben, wobei sich Erstgenannter zum einen dem Mittel der Übertreibung bedient,⁴²⁹ zum anderen weitreichende Kritik mittels Relativierung des zuvor Gesagten zu vermeiden scheint. Auf der anderen Seite sind Bewunderung und Kritik am Philosophen derart verzahnt, dass eine eindeutige Lesart erschwert bis ausgeschlossen erscheint.⁴³⁰

Im Fazit des „Kunstphilosophie“-Kapitels schließlich kumulieren schwelgerische Tendenz und feierliche Überhöhung des Philosophen in einem, den Bereich der Natur umfassenden Begriffsfeld:

Die [die ganze Lehre Taines] träumte von einer anderen Kunst, die unbewusst die letzten Synthesen schuf und wenn, auch von Erde genährt, sich doch aufschwang zu läuternden Höhen. Der Gedanke der Wirklichkeit war ihm noch nicht das, was er in dem Gedanken der Wahrheit suchte. Er hat den Niedergang des Naturalismus in seiner schroffsten Form noch gesehen, was zurückblieb war seine Saat, die noch grünt und wieder Blüten treiben wird, wenn sein theoretisches Werk längst vergessen ist.⁴³¹

Letztgenanntes Zitat bildet ein Musterbeispiel für das Verschwimmen von Beschreibung und Bewertung Taines, da die Bewunderung des Verfassers für diesen im Vordergrund steht. Neben der auffallenden Vermischung von fremder und eigener Haltung wird die „wir“-Perspektive zur Suggestion von Allgemeingültigkeit genutzt:

In dieser Voraussetzung der Objektivität und der subjektivistischen Praxis wissen **wir** den ersten Zwiespalt in der Schöpfung Taines. [...] müssen **wir** zwei Teile unterscheiden [...] müssen **wir** die Formel nennen: [...] Bei jedem Künstler haben **wir** ein Zusammenwirken der vier Faktoren, des Milieus, des Momentes, der Rasse und der „*faculté maîtresse*“, ebenso bei jedem Kunstwerk.⁴³²

In jene Technik reihen sich ebenso Formulierungen ein wie: „Das Kunstwerk repräsentiert **uns** die Zeit – [...]“⁴³³. Darüber hinaus erscheint das kursorische Referieren auf verschiedenste kulturelle Ereignisse, Personen und Epochen als

⁴²⁷ Ebd.: S.82.

⁴²⁸ Ebd. (Hervorh. LF)

⁴²⁹ Siehe ebd.: S.79: „Auf keinem Gebiet der menschlichen Betätigungen ist das Problem der Individualität bedeutsamer als auf dem der Philosophie der Kunst.“; ebd.: S.82: „Er hat den entscheidenden Spatenschlag getan, der jenes Götzenbild vom Kunstwerk zertrümmerte, das unerreichbar und unnahbar hoch über alle Mühe und Sehnsucht stand.“

⁴³⁰ Vgl. Weschenbach (1992): S.76: „Kritik und bewundernde Würdigung des Taineschen Werkes sind, es wurde bereits darauf hingewiesen, in Zweigs Dissertation stets eng miteinander verbunden, widersprüchliche Aussagen, Definition und Interpretationen scheinen damit fast schon vorprogrammiert zu sein.“

⁴³¹ DPdHT: S.85.

⁴³² Ebd.: S.71-72 (Hervorh. LF).

⁴³³ Ebd.: S.72 (Hervorh. LF).

funktionales Hilfsmittel, um den vermeintlich breitgefächerten Wissenshorizontes des Verfassers darzulegen.⁴³⁴

Einordnung

Die genauen Hintergründe für die Beschäftigung mit Hippolyte Taine sind unklar. Anzunehmen ist, dass eine Motivation insbesondere in Zweigs psychologischem Interesse gelegen haben könnte, das unter anderem durch seinen Betreuer Friedrich Jodl gefördert worden sein mag.⁴³⁵ Ein entscheidender Faktor mag jedoch auch in der zeiteffektiven Durchführung und Machbarkeit des Vorhabens gelegen haben. Aus diesem Grund wurde Stefan Zweigs Dissertation in der Zweig-Forschung weitestgehend vernachlässigt, da man ihr keinen ernstzunehmenden Gehalt zuschrieb.⁴³⁶ Dies mag unter anderem auf Zweigs eigene Aussage zurückzuführen sein, dass sein Arbeitseifer nicht von seiner Begeisterung, sondern von seiner Motivation herrührte, die Promotionsphase schnellstmöglich abzuschließen.⁴³⁷ Während dieser Phase arbeitete Zweig parallel an einer Novelle⁴³⁸, einer Übersetzung Émile Verhaerens und an seiner Vorrede für sein Lilien-Buch.⁴³⁹ Trotz der Tatsache, dass die Beurteilung der Dissertationsschrift mehr als wohlwollend ausfiel⁴⁴⁰ und es sich nach Le Rider (2018) um „[...] eine eher seichte, trockene und

⁴³⁴ Siehe u.a. ebd.: „An Shakespeare und Rubens, die wie einsame Leuchten in tiefer Dunkelheit zu stehen scheinen, [...]“; S.81: „Die Renaissance hat in ihren bedeutendsten Werken die Natur an Gewalt übertroffen, die Griechen sie an Schönheit.“

⁴³⁵ Vgl. Thomas Anz: Psychologie und Psychoanalyse. In: SZH, S.73-85, hier: S.76.

⁴³⁶ Siehe hierzu: Jacques Le Rider: *La race, le milieu, le moment: Hippolyte Taine*. In: SZH, S.715-722, hier: S.716-717: „Soll man sie aus diesem Grund ignorieren und ihr höchstens die Bedeutung eines biografischen Dokuments beimessen? Das ist in der Zweig-Forschung meistens so geschehen.“

⁴³⁷ Brief von Zweig an Hermann Hesse vom 2.3.1903: „Und ich arbeite jetzt wie ein Rasender, um nächstes Jahr den Doctor philosophiae hinter mich zu werfen, wie einen lästigen Kleiderfetzen. Es ist dies wohl die einzige Sache, die ich meinen Eltern zuliebe thue und dem eigenen Ich zu trotz. Ich fühle mich ganz zermalmt von dem vielen Büffeln, [...]“, in: Br. 1897-1914: S.57-58, hier: S.58.

⁴³⁸ Es handelt sich hierbei vermutlich um die Novelle *Wunder des Lebens*, die 1904 im Sammelband *Die Liebe der Erika Ewald* beim Verlag Egon Fleischel & Co. erschien. In einem Brief an Hesse [vom 1.11.1903] schreibt Zweig: „In der Bretagne, auf der lieben stillen Insel, auf die ich mich verkrochen hatte, um zu arbeiten habe ich eine sensitive, allzuartistische Novelle geschaffen, die meinen Band complettiert.“ Enthalten in: Br. 1897-1914: S.61-62, hier: S.62.

⁴³⁹ Brief von Zweig an Victor Fleischer am 2.8.1903: „[...] nun bin ich auf einer entzückenden kleinen Insel in der Bretagne und arbeite [ich] [in] einer kleinen Laube wie ein Narr, [...]. Ich schufte a) meine Dissertation b) eine Novelle c) eine Übersetzung Emile Verhaerens d) die Vorrede zum Lilienbuch. Vier Publicationen will ich in drei Wochen fertig haben. – Oh jerum; jerum!“. Enthalten in: Br. 1897-1914: S.59. Zweig lernte Ephraim Moses Lilien (1874-1925) in Berlin kennen. Der Graphiker arbeitete in Folge mehrfach mit Zweig zusammen und entwarf beispielsweise dessen Ex libris und Monogramm. 1903 schrieb Stefan Zweig die Einleitung zu dem Künstlerbuch, siehe: Stefan Zweig: [Vorwort]. In: E. M. Lilien. Sein Werk. Mit einer Einleitung von Stefan Zweig. Berlin, Leipzig 1903, S.9-29.

⁴⁴⁰ In seinen Memoiren schreibt Zweig: „Aber man machte mir die Prüfung nicht schwer. Der gütige Professor [Jodl], der aus meiner öffentlichen literarischen Tätigkeit zuviel von mir wußte, um nicht mit Kleinkram zu vexieren, sagte mir in einer privaten Vorbesprechung lächelnd: ‚Exakte Logik

schwer leserliche Schrift“⁴⁴¹ handle, sei der nachhaltige Einfluss der Beschäftigung mit Taine, wenn auch nur oberflächlich, nicht zu vernachlässigen.⁴⁴² Nach Weschenbach (1992) ist der Einfluss der Philosophie Hippolyte Taines auf Zweig nicht zu unterschätzen.⁴⁴³ Hierbei schließt sie sich dem Urteil Steimans (1983) an, der die Dissertation relevant für jede Untersuchung des Werkes Zweigs bewertete.⁴⁴⁴ Mit Blick auf die inhaltliche Auseinandersetzung mit Taine sei nach Le Rider (2018) jedoch auffällig, dass Zweig die bedeutende Stellung Taines für den französischen Naturalismus kaum berücksichtigt habe.⁴⁴⁵ Auch Janik (2018) merkt an, dass in der Dissertation die zeitgenössischen philosophischen Debatten ausgespart wurden.⁴⁴⁶ Ebenfalls macht Weschenbach (1992) auf die mangelnde Tiefe, Reflexion und Kritik Zweigs aufmerksam.⁴⁴⁷

In seinem Bericht hob Friedrich Jodl, neben dem Wunsch „[d]a und dort [...] größere Klarheit [...]“⁴⁴⁸ zu schaffen, vor allem die Stärke der Arbeit hervor:

Das Interessanteste an der Arbeit aber ist die Durchführung des Gedankens, dass Taines Methode der reinen Erfahrung sich ihm selbst letzten Endes nicht als genügend erwiesen hat, sondern theoretisch die Ergänzung durch gewisse metaphysische und naturphilosophische Annahmen, praktisch, namentlich in der Kunstphilosophie, die Ergänzung der Milieu-Theorie und der gegentisch-analytischen Betrachtung der Kunstwerke durch eine Werttheorie, d.h., durch ästhetische Kriterien, erforderlich macht.⁴⁴⁹

Aus Sicht der Verfasserin des vorliegenden Forschungsprojektes erscheint die Dissertationsschrift dahingehend bedeutsam, da in ihr bereits eine gefestigte Haltung zur Kunst deutlich wird. Die von einigen Wissenschaftler:innen gesehenen Mängel erscheinen aufschlussreich, da diese die Hauptinteressen Zweigs zum Vorschein bringen.

wollen Sie doch lieber nicht geprüft werden‘, und führte mich dann in der Tat sachte auf die Gebiete, in denen er mich sicher wußte.“ (DWvG: S.150-151).

⁴⁴¹ Jacques Le Rider: *Le race, le milieu, le moment: Hippolyte Taine*. In: SZH, S.715-722, hier: S.716.

⁴⁴² Vgl. Ebd.: S.717.

⁴⁴³ Vgl. Weschenbach (1992): S.14ff.

⁴⁴⁴ Vgl. Lionel B. Steiman: *The Worm in the Rose: Historical Destiny and Individual Action in Stefan Zweig's Vision of History*. In: Stefan Zweig. *The World of Yesterday's Humanist Today*. Proceedings of the Stefan Zweig Symposium. Marion Sonnenfeld (ed.). Albany 1983, p.128-157, hier: p.130: „The doctoral thesis on Hypolite Taine [...], is Stefan Zweig's only piece of systematic, expository argumentation and is, as such, of unique importance in any study of his thought.“

⁴⁴⁵ Vgl. Jacques Le Rider: *Stefan Zweig zwischen Tradition und Moderne*. In: SZH, S.43-52, hier: S.45. Zweig beschreibt in seiner Arbeit die eigene Zeit mit folgenden Worten: „Wir stehen nach Taine in der Periode des Niedergangs [...]“ (DPdHT: S.75).

⁴⁴⁶ Vgl. Allan Janik: *Zweigs Wien: Geistige Strömungen um 1900*. In: SZH, S.53-58, hier: S.53.

⁴⁴⁷ Vgl. Weschenbach (1992): S.72. Laut Weschenbach (1992) bleibt anzumerken, „[...]“, daß Zweig sowohl nicht nur den Begriff R* an sich, sondern, [...] auch die Folgen „seiner consequenten Anwendung“ unterschätzt, anscheinend nicht einmal erfaßt hat.“ (ebd.: S.66).

⁴⁴⁸ Siehe: DPdHT: „Bericht über die Dissertation des Cand. Phil. Stefan Zweig. Die Philosophie des Hippolyte Taine“, o.S.

⁴⁴⁹ Ebd.

Kunst und Künstler:innen

Der vorliegende Textabschnitt hat zum Ziel exemplarisch die Widersprüchlichkeiten in Zweigs Auseinandersetzung mit Hippolyte Taine hervorzuheben. Das „Kunstphilosophie“-Kapitel Zweigs beginnt mit dem Verweis auf die besondere Bedeutung der Singularität für den Künstler:

Denn in jedem Künstler und jedem seiner Werke muss ein gewisser Fond von Singularität enthalten sein, dessen wachsende Proportionen seinen Eigenwert bedingen, und dieser Rest darf kein Bestimmbares, sondern ein Subjektives sein, jenes Inkommensurable, das Goethe von jedem wichtigen Künstler gefordert.⁴⁵⁰

Anschließend geht Zweig auf die Kunst der Romantik und ihrem „Wichtigste[m]“, der „Theorie des Genies“⁴⁵¹ ein:

Ihr Wichtigstes war die Theorie des Genies, der einsamen Individualität, die im Gegensatz zu ihrer Umgebung unbeeinflusst von ihr und unverstanden den Titanenkampf gegen eine Welt aufnimmt. Das Genie steht nicht nur außerhalb aller moralischen, sondern auch außerhalb aller ästhetischen Gesetze, an ihm zerbrechen alle Maßstäbe, so wie es alle Schranken vernichtet. Die Schöpfung ist ein Werk seines freien launenhaften Willens, das Kunstwerk ein Spiel in seinen Händen, die niemand gelehrt und gelenkt.⁴⁵²

Entgegen der Erwartung, dass Zweig in Folge eine befürwortende Haltung einnimmt, entkräftigt er das „Wichtigste“ der Romantik im darauffolgenden Satz: „Gegen diese Verwirrung mit einer geschlossenen Theorie aufgetreten zu sein, die sich auf solide wissenschaftliche Fundamente stützt, ist das Verdienst Taines.“⁴⁵³

Im Verlauf der Arbeit äußert er jedoch vermehrt Kritik an dieser kollektiv-wissenschaftlichen Betrachtungsweise Taines.⁴⁵⁴ Der Künstler schrumpfe in Taines Auffassung „zu etwas Gewöhnlichem herab [...]“; der Schöpfungsvorgang ist kein divinatorischer oder mystischer, sondern ein fast maschineller.⁴⁵⁵ Taine habe „in sehr ungerechter Weise“⁴⁵⁶ den Künstler zum Abhängigen vom Publikumsgeschmack erklärt⁴⁵⁷ und ihn „[...] erniedrigt, in dem er ihn mitten unter die Menschen stellte [...]“⁴⁵⁸. Er habe zwar nicht die äußerste Konsequenz der absoluten Angleichung von Künstler und anderen Menschen gezogen, allerdings

[...] alles Übernatürliche, Maniakalische und Dämonische, jede transzendente Einwirkung in Schöpfungsmomenten schroff negiert, aber er hat – konform etwa den modernen Theorien der Kunstbetriebe von Moebius und Gall – gewisse Prädispositionen für notwendig erklärt. Allerdings

⁴⁵⁰ Ebd.: S.69.

⁴⁵¹ Ebd.

⁴⁵² Ebd.

⁴⁵³ Ebd.

⁴⁵⁴ Die allerdings im Textverlauf in weiten Teilen zurückgenommen beziehungsweise in Teilen entkräftigt wird.

⁴⁵⁵ DPdHT: S.72.

⁴⁵⁶ Ebd.: S.73.

⁴⁵⁷ Ebd.

⁴⁵⁸ Ebd.: S.82.

verkümmern diese, wenn sie nicht durch die Selektion des Milieus und Momentes unterstützt werden.⁴⁵⁹

Einerseits bringt diese Stelle deutlich zum Ausdruck, dass Zweig die Ablehnung des Dämonisch-Übernatürlichen widerstrebte, andererseits wird die an Taine geäußerte Kritik durch den Hinweis auf Milieu und Moment, das heißt durch den Verdienst Taines und die eben „nicht gezogene Konsequenz“, relativiert.⁴⁶⁰

Ebenso widersprüchlich erscheint der Umgang mit dem Individuellen und Typischen. Während Zweig auf der einen Seite das Singuläre gegenüber dem Kollektiven betont, vertritt er selbst die Ansicht, dass das Typische für den Künstler von zentraler Bedeutung sei. Bei der subjektiven Wiedergabe der Taineschen Philosophie findet keine Abgrenzung zu der darin enthaltenen Idee des „R*typischen“ statt⁴⁶¹:

Der **Charakter** teilt dem Werk seinen Wichtigkeitsgrad mit, je größer er ist, desto gewaltsamer ist der Impuls des Künstlers und sein Werk. So haben wir auch ein Maß für den Künstler, denn je größer er ist, desto tiefer muss er **sein Rassentemperament offenbaren**, er scheidet das Wichtigste des physischen und psychischen Lebens seiner Gruppe aus und gibt die Essenz **der höchsten Gruppe, der er angehört**. Seine individuelle **Veranlagung muss eine typische** sein.⁴⁶²

Der Künstler gehöre demnach der „höchsten“ Gruppe seiner „R*“ an und zeichne sich gerade durch die bei ihm vorkommende Essenz dieser vermeintlichen physischen und psychischen Merkmale aus.⁴⁶³ Ebenso weist Le Rider (2018) auf die unkritische Übernahme des reduktionistischen Standpunktes Taines hin, obwohl Zweig selbst zu einer neuromantischen Auffassung tendiert habe.⁴⁶⁴ Neben der irritierenden Beobachtung „r*typischer“ Zuschreibungen erscheint die Aussage, dass die „individuelle Veranlagung [...] eine typische“⁴⁶⁵ sein müsse, auch unabhängig von der angesprochenen Problematik, rätselhaft.

Typisch wiederum für Zweig ist seine Schlussfolgerung der vorgelegten Auseinandersetzung mit Taine. Man „[...] müsse dieses wundervolle Werk [Lehre Taines] zerschlagen, um die brauchbaren Stücke anderen Theorien einzusetzen“.⁴⁶⁶ Zweig legt hierin seine bereits in seinen Zwanzigern favorisierte eklektizistische

⁴⁵⁹ Ebd.: S.73.

⁴⁶⁰ Es bleibt daher der Leseindruck einer nur widerwilligen Zustimmung Zweigs haften.

⁴⁶¹ Auffällig ist, dass Zweig bei seinen Biografien besonderen Wert auf die gebürtige Herkunft der Beschriebenen legt.

⁴⁶² DPdHT: S.79 (Hervorh. LF).

⁴⁶³ Weschenbach (1992) hat sich in ihrer Arbeit wie bereits mehrfach hingewiesen kritisch mit diesem zweifelhaften Ansatz auseinandergesetzt.

⁴⁶⁴ Vgl. Jacques Le Rider: *La race, le milieu, le moment*: Hippolyte Taine. In: SZH, S.715-722, hier: S.718.

⁴⁶⁵ DPdHT: S.79.

⁴⁶⁶ Ebd.: S.82.

Praxis offen. Die nachfolgend zitierte Passage ist daher in mehrfacher Hinsicht aufschlussreich für den Umgang mit dem philosophischen Standpunkt Taines, als auch für das Künstlerbild Zweigs:

Unter Einschränkungen haben fast alle seine [Taines] Lehren großen Wert. Die Objektivität der Kritik sobald sie nicht als Axiom genommen wird, **bedeutet in Verneinung subjektiver Geschmacksvorlieben ein Bollwerk gegen das Überwuchern leichtfertiger liebhaberscher und kontradiktorischer Urteile**, und **die Milieutheorie** gibt, **wenn sie nicht mit übertriebener Konsequenz angewendet** wird und nicht die wahrhaft **inkommensurablen Kunstschöpfer oder Schöpfungen** erklären will, die Möglichkeit gleichartiger und genetischer Kritik, die absoluter Wissenschaftlichkeit sehr nahe kommt. Als Ausgleich und Klärung des Wertungsproblems hat Taines Lehre trotz ihrer konsequenten Form am meisten Bedeutung und positive Wirksamkeit; denn die Hypothesen universeller Einheitlichkeit zwischen Kunst und Wissenschaft hat er mehr sich suggeriert aus den Ähnlichkeiten, als er sie wirklich glaubte, und hat sie nie in ihren Konsequenzen bestätigt.⁴⁶⁷

Zweig übt auf subtile Weise Kritik an Taine, indem er zum einen „Einschränkungen“⁴⁶⁸ seiner Lehren erwähnt, die „übertriebene Konsequenz“⁴⁶⁹ bei der Anwendung der Milieutheorie ablehnt und auf die nicht in letzter Konsequenz zu Ende gedachten „Hypothesen universeller Einheitlichkeit von Kunst und Wissenschaft“⁴⁷⁰ verweist. Auffällig ist auch, dass Zweig, trotz der frei gewählten Auseinandersetzung mit dem Philosophen und den Grundpfeilern seiner Lehre an der Inkommensurabilität der „Kunstschöpfer oder Schöpfungen“⁴⁷¹ festhält. Die Kritik an Taine bleibt jedoch dumpf, da Zweig eine von Anfang an ehrfürchtige, versöhnliche und kompromissorientierte Haltung einnimmt. Laut Le Rider (2018) sei davon auszugehen, dass Zweig aufgrund der bekannten Wertschätzung Nietzsches gegenüber Taine zur Unterdrückung jeglicher Kritik bewegt worden war.⁴⁷²

Fazit

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Dissertationsschrift Zweigs einen hymnisch-literarischen Tonfall aufweist, der dem heutigen (wie damaligen) objektiv-wissenschaftlichen Anspruch entgegensteht. Gleichzeitig zeigt diese, dass Zweig zum Zeitpunkt seiner Verfassung nicht nur bereits über ein ausgeprägtes

⁴⁶⁷ Ebd.: S.82-83 (Hervorh. LF).

⁴⁶⁸ Ebd.: S.82.

⁴⁶⁹ Ebd.

⁴⁷⁰ Ebd.: S.83.

⁴⁷¹ Ebd.: S.82-83.

⁴⁷² Siehe: Jacques Le Rider: *La race, le milieu, le moment*: Hippolyte Taine. In: SZH, S.715-722, hier: S.716: „Nietzsches Hochschätzung Taines, die allerdings mit der Ablehnung der Reduktion des Genies auf „la race, le milieu, le moment“ (Taine 1863, S. XXIII) einherging, muss den Dissertanten Stefan Zweig zur Unterdrückung jeder Kritik am Autor der Geschichte der englischen Literatur geführt haben [...].“ Die Rolle, die Nietzsche für Zweig einnahm, wird in der vorliegenden Arbeit in Kapitel 3.3 behandelt.

Selbstbewusstsein mit Blick auf die vorgelegte Arbeit verfügte, sondern auch eine deutliche Vorstellung von Kunst und Künstler:innentum besaß. Das Festhalten an der Idee eines das Weltgeschehen lenkenden Individuums kann auf Taine zurückgeführt werden, wobei Thomas Carlyle (1795-1881) sicher ein weiteres wichtiges Vorbild darstellt.⁴⁷³ Aufgrund des begrenzten Umfangs sei an dieser Stelle auf eine mögliche Gegenüberstellung von Taines mehrbändiger *Histoire de la littérature anglaise*, Carlyle's *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History* (1841)⁴⁷⁴ und Zweigs Geschichtsauffassung zu verweisen.

Die Dissertation veranschaulicht Zweigs Bestreben zwei miteinander unvereinbare Konzepte, das der sozialen Prägung des Kunstschaffenden mit dem der metaphysischen Genialität in Einklang bringen zu wollen. Die hierdurch vorprogrammierten Ambivalenzen durchziehen den gesamten Text. Die Suche nach dem Typischen, die hier bereits ausformuliert ist, sollte Zweig auch Jahre später nicht loslassen. Das Forschungsvorhaben an sich zeigt auch, dass Zweig zwar die Einbeziehung des Milieus bekannt, er jedoch in seiner subjektiven Sicht auf die Kunst offenbar bereits in jungen Jahren trotz besseren Wissens nicht von seiner auf das Genie fokussierten Sichtweise abzuweichen bereit war. Mit Blick auf die späteren Arbeiten Zweigs ist die Dissertation über Hippolyte Taine als Ausgangspunkt für den biografischen Zugang zu werten, der jedoch gleichzeitig durch subjektive Selektion und romantisches Genie-Ideal geprägt ist. Dass Zweig die „Objektivität der Kritik“⁴⁷⁵, also den Ansatz Taines als „Bollwerk gegen das Überwuchern leichtfertiger und liebhaberischer und kontradiktorischer Urteile“⁴⁷⁶ bezeichnete, mutet skurril an, ist Zweigs persönliche Disposition und literarische Produktion keinesfalls widerspruchsfrei.

4.1.2 *Das neue Pathos* (1909)

In seinem Essay *Das neue Pathos* (1909) betonte Zweig die Rückbesinnung auf ein vermeintlich verloren gegangenes Pathos in der Lyrik. Der Text wurde mehrfach und in kurzer Zeit aufgelegt. Bereits 1909 erschien er in der Zeitschrift *Das*

⁴⁷³ Siehe hierzu u.a.: Stephan Resch: The vanquished Heroes of Europe – Stefan Zweig's Poetics of Defeat in The World of Yesterday. In: OGS 51,2 (2022), pp.148-160, hier: p.149.

⁴⁷⁴ Thomas Carlyle: *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History*. London 1897 (zuerst 1841).

⁴⁷⁵ DPdHT: S.82.

⁴⁷⁶ Ebd.

literarische Echo,⁴⁷⁷ wurde 1910 als Abschnitt in Zweigs Hommage *Emile Verhaeren* im Insel Verlag veröffentlicht und 1913 erneut publiziert.⁴⁷⁸ *Das neue Pathos* zeigt deutlich die Bemühung Zweigs, seiner Leserschaft Émile Verhaeren als einen der großen und wichtigen Autoren zu vermitteln. Im Essay tritt der Autor für die Rückkehr einer pathetischen Lyrik ein, die im Sinne des Zeitgeistes zu gestalten sei.⁴⁷⁹ Der von Zweig beschriebene Dichter erscheint in *Das neue Pathos* als Anführer, der die Massen bewegen und im Sinne der Kunst leiten kann.⁴⁸⁰ Laut Bolle (2018) ist es ein Text, der an ein expressionistisches Manifest erinnert, jedoch gleichzeitig im Widerspruch zu Zweigs Arbeiten steht.⁴⁸¹

Inhalt

Zu Beginn des Textes nimmt der Verfasser Bezug auf ein vermeintliches „Urgedicht“, das laut diesem vor der Schrift und ihrer Verbreitung existierte.⁴⁸² Der „[...] modulierte, kaum Sprache gewordene[r] Schrei, [...]“⁴⁸³ sei pathetisch gewesen, da dessen Ursprung und Absicht die Leidenschaft war.⁴⁸⁴ „Die Ansprache an die Menge [...]“⁴⁸⁵ habe sich in direktem Kontakt abgespielt und hätte diese direkt affiziert, sie sei „[...] ein Kampf mit dem Hörer, ein Ringen um seine Leidenschaft“⁴⁸⁶ gewesen. Diesen „[...] innigen, glühenden Kontakt mit der Masse [hätten die Dichter] seit der Schrift“⁴⁸⁷ verloren. Die Interaktion zwischen Dichter und Publikum sei abhandengekommen, sodass sich die Lyriker daran gewöhnt hätten, für sich allein zu sprechen.⁴⁸⁸ Folglich hätten die Lyriker darauf verzichtet, „[...] zu überreden, zu überführen und zu begeistern“⁴⁸⁹ und begonnen, ihre Gedichte nach eigener Façon zu gestalten. In dieser Phase des Übergangs habe sich die „poetische‘ Sprache“⁴⁹⁰ entwickelt und zu einer Entfremdung zwischen

⁴⁷⁷ Ich beziehe mich bei der folgenden Zitation auf die Erstausgabe von 1909, siehe: Stefan Zweig: *Das neue Pathos*. In: *Das literarische Echo*. Halbmonatsschrift für Literaturfreunde 11 (1908/1909) H.24, Sp.1701-1707. Nachfolgend abgekürzt als „DnP“.

⁴⁷⁸ Siehe: Stefan Zweig: *Das neue Pathos*. In: *Das neue Pathos* 1 (1913) H.1, S.1-6.

⁴⁷⁹ Vgl. DnP, Sp.1703: „Wer die Menge zwingen will, muß den Rhythmus ihres neuen und unruhigen Lebens in sich haben, [...]“.

⁴⁸⁰ Vgl. Sp.1703: „[...] scheint heute der lyrische Dichter befähigt, wenn nicht der geistige Führer der Zeit, [...]“.

⁴⁸¹ Vgl. Clara Bolle: *Emile Verhaeren*. In: SZH, S.450-455, hier: S.452.

⁴⁸² Vgl. DnP, Sp.1701.

⁴⁸³ Ebd.

⁴⁸⁴ Vgl. ebd.

⁴⁸⁵ Ebd.

⁴⁸⁶ Ebd.

⁴⁸⁷ DnP: Sp.1701.

⁴⁸⁸ Vgl. Sp.1701-1702.

⁴⁸⁹ Sp.1702.

⁴⁹⁰ Ebd.

Publikum und Dichter geführt.⁴⁹¹ Dennoch scheine nun ein *neues Pathos* zu entstehen; so gelangt der Autor zu der Einschätzung: „[...] wie einst scheint heute wieder der lyrische Dichter befähigt, wenn nicht der geistige Führer der Zeit, so doch der Bändiger und Erreger ihrer [Menge] Leidenschaften zu werden, [...]“.⁴⁹²

Sich auf Nietzsche berufend, zeichne sich das neue Pathos durch „[...] Lust, Kraft und Wille, Ekstase zu erzeugen“⁴⁹³ aus, durch einen Willen zur Tat. Letztgenannter müsse sich in Form von „[...] laute[n], hallende[n] Worte[n]“⁴⁹⁴ artikulieren. Gedichte dieser Art könnten nur von „Kampfnaturen“⁴⁹⁵ geschaffen werden, die imstande seien, ihre eigene Begeisterung auf ihre Umwelt zu übertragen.⁴⁹⁶ Nach Bezugnahme auf einige Künstler und Dichter stellt Zweig fest, dass Verhaeren der erste Dichter sei, „[...] dessen Wort wieder zur Menge“⁴⁹⁷ gehe. Seine Gedichte seien „[...] pathetisch, nicht harmonisch“⁴⁹⁸. Ein pathetisches Gedicht brauche Bilder, die, wie von Verhaeren genutzt, blitzartig und in steigender Wiederholung einzusetzen seien.⁴⁹⁹ Andererseits bestünden zweierlei Gefahren hinsichtlich des Pathos: Zum einen die vermeintliche Phrasenhaftigkeit, zum anderen die Banalität der Worte“⁵⁰⁰. Hinzu käme mit Blick auf das neue Pathos eine weitere Gefahr, nämlich die der „[...] Überhitzung des Gefühls, [...]“⁵⁰¹ im Sinne eines zu starken Gewollt-Seins. Andererseits bedeute ein tiefes Pathos eine Bereicherung des Lyrischen und die Aufwertung des Wortes, da dieses „[...] auch für die Deklamation bestimmt [ist]“⁵⁰² sei. Davon ausgehend beschreibt Zweig abschließend die Beobachtung einer „geheimnisvolle[n] Abhängigkeit zwischen Bedarf und Produktion“⁵⁰³ – ein „lauter Anruf brauch[e] eine laute Antwort“⁵⁰⁴.

Analyse

Das neue Pathos (1909) sticht aus den anderen Arbeiten Zweigs hervor, da Zweig hier eine eindeutig aktive, an die Lesenden appellierende und lenkende Rolle

⁴⁹¹ Vgl. Sp.1702-1703.

⁴⁹² Sp.1703.

⁴⁹³ Ebd.

⁴⁹⁴ Ebd.

⁴⁹⁵ Sp.1704.

⁴⁹⁶ Vgl. ebd.

⁴⁹⁷ Ebd.

⁴⁹⁸ Sp.1705.

⁴⁹⁹ Vgl. ebd.

⁵⁰⁰ Sp.1706.

⁵⁰¹ Ebd.

⁵⁰² Ebd.

⁵⁰³ DnP: Sp.1707.

⁵⁰⁴ Ebd.

einnimmt. Den Einstieg bildet eine kurze, nahezu märchenähnliche Rückschau auf das nicht näher belegte „Urgedicht“.⁵⁰⁵ Anschließend erfolgt die Beschreibung des dramatischen Kontaktverlusts zwischen Dichter und Publikum,⁵⁰⁶ verursacht durch die Konzentration auf sich selbst und die „poetische Sprache“.⁵⁰⁷ Auf die Darstellung des Verlusts folgt die hoffnungsvolle Beobachtung, dass sich erneut eine Annäherung von Dichter und Zuhörerschaft anbahne.⁵⁰⁸ Als zentrales Beispiel für den erfolgreich zur Masse sprechenden Dichter wird Émile Verhaeren (1855-1916) genannt, dem die „Anfeuerung zur Menge“⁵⁰⁹ unter anderem aufgrund seines bildreichen Stils („Blitzen seiner Bilder“⁵¹⁰) gelungen sei. Ausgehend von der als „ekstatisch“ beschriebenen Gewalt der Werke Verhaerens schließt sich der Verweis auf die „Gefahren des Pathos“⁵¹¹ (Phrasenhaftigkeit, Banalität und Überhitzung) und mündet in den erneuten Aufruf für ein neues Pathos in der Schrift.⁵¹²

Der Appell an die Lesenden zeichnet sich insgesamt durch eine antithetische Argumentationsstruktur aus: Damals und Heute, Dichter und Zuhörerschaft, Sprache und Schrift, poetische Sprache und lebendige Sprache, Passivität und Aktivität, Dialog und Monolog. Darüber hinaus wird der Topos „Urgedicht“ als unverhandelbarer Fakt und Orientierungspunkt gesetzt, von dem aus sich die heutige Dichtung entwickelt habe. Durch diesen geheimnisvollen Ausgangspunkt wird somit ein Mythos des Verlorengegangenen erzeugt, der Dichter als Anführer inszeniert. Um dem Aufruf Nachdruck zu verleihen, sind über ein Dutzend Persönlichkeiten sämtlicher Bereiche namentlich in den Text eingearbeitet, sodass dieser eine Art Chronologie suggeriert. Der Text, in dem leidenschaftlich für einen bildreichen, sprachgewaltigen Stil geworben wird, ähnelt dabei selbst einem bunten Potpourri an Bildern.⁵¹³ Aufgrund der expressiven, von Steigerung zu Steigerung springenden Sprache und der nahtlosen Reihung von Superlativen erscheint der Text selbst als stürmisch vorgetragene Ansprache, die „weit ausholend und hinstürmend in raschem Schwung“⁵¹⁴ seine Botschaft vermittelt. Sowohl in sprachlicher als auch in inhaltlicher Hinsicht werden Kunst, Musik, Literatur und

⁵⁰⁵ DnP: Sp.1701: „Es war [...]“.

⁵⁰⁶ Ebd. Sp.1702: „Im Augenblicke aber, wo [...]“.

⁵⁰⁷ Ebd.: „Er gewöhnte sich daran, eigentlich nur für sich zu sprechen, [...]“.

⁵⁰⁸ Vgl. ebd.: Sp.1703.

⁵⁰⁹ Ebd.: Sp.1704.

⁵¹⁰ Ebd.: Sp.1705.

⁵¹¹ Ebd.: Sp.1706.

⁵¹² Vgl. ebd.: Sp.1707.

⁵¹³ Allein in Spalte 1702 finden sich folgende Formulierungen: „rundeten ihr Gedicht wie Tongefäße“, „jene Sprache [...], die Marmor ist und nicht mehr Blut“, „Feuer der Ansprache“ und „heiliges Fieber“.

⁵¹⁴ DnP: Sp.1703.

Wissenschaft fließend miteinander verknüpft. Besonders anschaulich erscheint diese Vorgehensweise in folgendem Abschnitt:

Seit der Dichter nicht mehr das große, atmende Rauschen der Antwort, den Schrei der Leidenschaft, den Jubel der Begeisterung als Finale seiner Dichtung hatte, als den letzten, gleichsam noch zu seiner Musik gehörenden Akkord, suchte er den Klang im Verse aus ihnen selbst zu ergänzen. Die Dichter rundeten ihr Gedicht wie Tongefäße, sorgsam und künstlerisch, ließen es voll Farben sein wie ein Bild, füllten es an mit Musik, immer verzichteten sie darauf, zu überreden, zu überführen und zu begeistern.⁵¹⁵

So sei das Theater „die erste Brücke zwischen der Poesie und der Menge“⁵¹⁶ gewesen. Auffällig erscheint in diesem Sinn zum einen das Verweben der unterschiedlichen künstlerischen Bereiche, als auch die unauflösbare Verbindung der Kunst mit dem Körper. Das „Augin-Auge-stehen mit der Menge“⁵¹⁷, „das große, atmende Rauschen der Antwort“⁵¹⁸, „die Herzen der Hörer“⁵¹⁹ oder auch „Begeisterung ins Blut zu sprengen“⁵²⁰ sind nur einige wenige Beispiele für die Bedeutung der körperlichen Erfahrung des Vortrags. Die Stimme des Dichters ist in der Lage, die Hörenden in eine „seelische[n] Vibration“⁵²¹ zu versetzen und bei diesen eine ekstatische Reaktion auszulösen. Die innere werde nach Zweig zur äußeren Bewegung. Er wundere sich selbst über sein Bedürfnis, die verhaerschen Worte laut aussprechen zu müssen und darüber „[...] wie unwillkürlich in meiner Hand, in meinem ganzen Körper das drängende Bedürfnis nach einer beschwörenden oder aufreißenden Geste erwacht.“⁵²²

Darüber hinaus spricht Zweig mit Blick auf Verhaeren von „rednerischen Gesten“⁵²³ der „Beschwörung“⁵²⁴, „des Wegschleuderns“⁵²⁵ und „der Auftürmung der ganzen Unendlichkeit“⁵²⁶. Der performative und gestische Moment wird dargestellt als eine das Publikum belebende Kraft, das gezeigte Schauspiel ist in der Lage die Massen in ihren Bann zu ziehen. Das sinnliche, körperliche Erlebnis der Rede wird allen anderen Rezeptionsformen übergeordnet.

⁵¹⁵ Ebd.: Sp.1702.

⁵¹⁶ Ebd.: Sp.1703.

⁵¹⁷ Ebd.: Sp.1702.

⁵¹⁸ Ebd.

⁵¹⁹ Ebd.

⁵²⁰ Ebd.: Sp.1706.

⁵²¹ Ebd.: Sp.1704.

⁵²² DnP: Sp.1705.

⁵²³ Ebd.: Sp.1706.

⁵²⁴ Ebd.

⁵²⁵ Ebd.

⁵²⁶ Ebd.

Einordnung

Das neue Pathos (1909) kann laut Resch (2014) als erste programmatische Schrift Zweigs über die eigene ästhetische Vorstellung eingeordnet und als entscheidender Wendepunkt mit Blick auf Zweigs Schaffen bewertet werden.⁵²⁷ Nach jahrelanger Übersetzungstätigkeit widmete sich dieser nun, bestärkt durch die Begegnungen mit Émile Verhaeren, vermehrt den eigenen literarischen Arbeiten.⁵²⁸ Die Vorstellung, dass sich die sprachliche und literarische Verständigung zwischen erlebendem Dichter und nacherlebendem Publikum abspielt, ist nach Anz (2010) repräsentativ für den Beginn des 20. Jahrhunderts und auf *Das neue Pathos* übertragbar: „Ausgetauscht werden nicht primär Bedeutungen, sondern Emotionen.“⁵²⁹ Nach Anz (2010) korrespondierten Ernst Cassirers Auffassung über die „Urworte“ und der von Zweig veröffentlichte Essay, da Erstgenannter die Sprache nicht als repräsentatives, sondern als emotionales Zeichen beschreibe.⁵³⁰ Auf Giambattista Vico (1668-1744) referierend bezeichnete Cassirer die „Urworte“ „als reine Empfindungslaute der unmittelbare Ausdruck eines Affekts, eine Interjektion des Schmerzes oder der Lust, der Freude oder der Trauer, der Verwunderung oder des Schrecks, [...]“⁵³¹

Für Bolle (2018) erinnert der Text an eine expressionistische Programmschrift.⁵³² Laut Streim (1998) nimmt Zweig in *Das neue Pathos* Bezug auf das Lebenspathos⁵³³ Nietzsches, aktualisiert jedoch lediglich die Idee des *poeta vates*.⁵³⁴ Zwar könne

⁵²⁷ Vgl. Stephan Resch: „Lust, Kraft, Wille und Ekstase erzeugen“ – Tracing Vitalism in Stefan Zweig's early works“. In: *Literatur für Leser* 37 (2014) H. 4, S.203-217 (15), hier: S.206.

⁵²⁸ Vgl. ebd.

⁵²⁹ Thomas Anz: *Literatur des Expressionismus*. 2. Auflage. Stuttgart, Weimar 2010 (Sammlung Metzler; 329) S.163.

⁵³⁰ Vgl. Anz (2010): S.164.

⁵³¹ Zitiert aus „Erster Teil. Zur Phänomenologie der sprachlichen Form. Das Sprachproblem in der Geschichte der Philosophie. Kapitel IV.“, enthalten in: Ernst Cassirer: *Philosophie der symbolischen Formen*. Erster Teil: Die Sprache. Berlin 1923 (*Philosophie der symbolischen Formen*; 1), S.91.

Die Schrift geht laut Cassirer in ihrem ersten Entwurf auf die 1910 veröffentlichte Arbeit *Substanzbegriff und Funktionsbegriff* zurück, die somit ein Jahr nach *Das neue Pathos* (1909) erschien. Siehe hierzu: Ernst Cassirer: *Substanzbegriff und Funktionsbegriff*. Untersuchungen über die Grundfragen der Erkenntniskritik. Berlin 1910.

⁵³² Vgl. Bolle (2018): S.452.

⁵³³ Bis heute gilt als umstritten, ob Nietzsche eine Verherrlichung des Lebens betrieb beziehungsweise wie dieser Lebensbegriff auszulegen ist. Vgl. Claus Zittel: *Leben*. In: NH, S.269-271, hier: S.270. Herangezogen für das „Lebenspathos“ oder die „Lebensphilosophie“ Nietzsches wurde und wird das populär gewordene Diktum „[...] – die Wissenschaft unter der Optik des Künstlers zu sehen, die Kunst aber unter der des Lebens“. Enthalten in: Friedrich Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie*, KSA 1, [2], S.14

⁵³⁴ Vgl. Gregor Streim: *Das neue Pathos und seine Vorläufer*. Beobachtungen zum Verhältnis von Frühexpressionismus und Symbolismus. In: *ZfdPh* 117 (1998) H.2, S.239-254, hier: S.245.

Das Konzept des *poeta vates* fuße nach Gann (2018) auf einem antiken Topos, „[...] der den Dichter als Seher, Mittler und als göttlichen Inspirierten begreift.“ Siehe: Thomas Gann: *Zur Krise des*

Zweigs „neues Pathos“ heute als namensgebend für die Neopathiker⁵³⁵ angenommen werden, ihre Vorstellung von Pathos entwickelte sich allerdings früher, unabhängig und in deutlichem Gegensatz zu der 1909 erstmals veröffentlichten Position, so Streim.⁵³⁶ Auf der anderen Seite lassen sich trotz der Bedenken Streims durchaus Parallelen in der Ausrichtung des *Neuen Clubs* und Zweigs Auffassung vom Künstlertum ziehen:

Der >>Neue Club<< sollte die Rolle eines >>Intensivierungszentrums auf allen Lebensgebieten<< übernehmen, **eine Wiederbelebung des Geniegedankens** im Sinne der aristokratischen Vorstellungen Nietzsches, und eine Realisierung einer Kunst, die nicht mehr als reines Ästhetentum in sich selbst Genüge findet und damit nur eine Form >>geistigen Philistertums<< bildet [...], sondern **das Leben zu intensivieren** vermag.⁵³⁷

Die von Zweig und *Neuem Club* geteilte Begeisterung für ein vermeintliches Künstler-Genie, die Orientierung am Individuellen und das sich Hingeben an ein ästhetisches Leben(spathos) spricht für sich. Der Einschätzung Streims, dass der Pathos-Begriff Zweigs weniger „[...] intellektualistisch und vitalistisch [...]“⁵³⁸ sei, steht die Bewertung von Resch (2014) entgegen. In seinem Aufsatz „*Lust, Kraft, Wille und Ekstase erzeugen*“ – Tracing Vitalism in Stefan Zweig’s early works“ geht Resch davon aus, dass Zweigs Arbeiten, neben den gängigen und von der Forschungswelt einhelligen Kontextualisierungen⁵³⁹, auch vitalistische Spuren enthalten.⁵⁴⁰ *Das neue Pathos* beinhalte alle Kennzeichen eines vitalistischen Textes: Ekstatische Lebensbejahung, die Erhebung der Intuition über den Intellekt, die Wahl der Aktion statt der Kontemplation.⁵⁴¹ Die zwischen 1910 und 1911 von Zweig verfassten Reisefeuilletons *Der Rhythmus von New York*, *Die Stunde zwischen den zwei Ozeanen* – *Der Panamakanal* und *Die gefangenen Dinge* und

>>poeta vates<< im Biedermeier. Adalbert Stifters >>Das Haidedorf (1840/44)<<. In: WB 64 (2018) H.2, S.185-201, hier: S.185.

⁵³⁵ Die Neopathiker, 1909 als „Neuer Club“ von Hans Davidsohn, John Wolfsohn, Franz Grüner, Kurt Levy, Ernst Unger, Edgar Zacharias und Erwin Loewenson gegründet, verstanden sich als Gegenbewegung zu der von ihnen proklamierten „Décadence-Krankheit“. Siehe hierzu: Streim (1998): S.242; siehe auch: Gunter Martens: Vitalismus und Expressionismus. Ein Beitrag zur Genese und Deutung expressionistischer Stilstrukturen und Motive. Stuttgart 1971 (Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur; 22), S.189-196. Das Programm der *Neopathiker* beschreibt Erwin Loewenson in seiner Gedenkschrift an Georg Heym wie folgt: „Unser >>neues<< Pathos war zunächst wie jedes ein Ergriffensein, aber nicht nur des Gefühls, wie die alte, geistig-unselbstständige, daher um so hohler dröhnende >>Pathetik<<, die wir ebenso als >>Strukturverlogenheit<< bekämpften wie die leisetreterische >>A-pathie<<, die sich als >>Verhaltenheit<< und gravitatische Würde gab und in Wirklichkeit bürgerlich-konformistische Indolenz gegenüber den Zeitzuständen, genau genommen Furcht vor allem Erregendem war.“ Siehe hierzu: Erwin Loewenson: Georg Heym oder vom Geist des Schicksals. Hamburg 1962, S.61.

⁵³⁶ Vgl. Streim (1998): S.245.

⁵³⁷ Martens (1971): S.193 (Hervorh. LF).

⁵³⁸ Ebd.

⁵³⁹ Wie beispielsweise die Einordnung in die Neo-Romantik oder in den Kontext der Psychoanalyse.

⁵⁴⁰ Siehe: Resch (2014).

⁵⁴¹ Vgl. ebd.: S.207.

Gedanken über die Brüsseler Weltausstellung könnten zudem als erstmalige Implementierung der in *Das neue Pathos* formulierten poetischen Selbstdefinition gelesen werden.⁵⁴² Die bei Zweig durch die pathetische Rede hervorgebrachte Einmaligkeit des performativen Moments wird als Wiedergewinn des Kontaktes dargestellt:

Diesen innigen, glühenden Kontakt mit der Masse haben die Dichter seit der Schrift verloren. Was die Verbreitung des geschriebenen Wortes und noch mehr dann die unendliche Vervielfältigung des Druckes ihnen an neuem Raum und an neuer Wirkung verlieh; [...] war nur gewonnen worden durch einen Verzicht auf diese andere und vielleicht nicht geringere Wirkung: auf den Dialog, das Augin-Auge-stehen mit der Menge.⁵⁴³

Auf der anderen Seite ist hervorzuheben, dass trotz der von Resch erwähnten Modernität die romantisch-verklärenden Tendenzen nicht zu übersehen sind: Der vermeintliche Mythos eines „Urgedichts“, die romantische Vorstellung des Dichters als Vorbild und Lenker der Massen und sein Verhältnis zu den verschiedenen Künsten fallen in diese Einordnung. Ebenfalls weist der Text einen Kunst-Universalismus, sowohl inhaltlich als auch formal, auf. Zu erstgenanntem ist die im Text vorliegende Vermischung unterschiedlicher Künste und die als künstlerisch aufgefasste Naturwissenschaft, zu letztgenanntem die universalpoetische Vermischung unterschiedlicher Textgattungen (Prosa und lyrische Einschübe) und die pathetische Sprache selbst zu zählen.

Darüber hinaus kann der Einfluss Émile Verhaerens, der als Hauptfigur in *Das neue Pathos* auftritt, auf den jungen Zweig nicht hoch genug eingeschätzt werden: Zweig sah in Verhaeren, dessen widerständige Grundhaltung und Expressivität ihn bewegte,⁵⁴⁴ den „*Dichter von morgen*“⁵⁴⁵. Insofern erscheint eine Hauptfunktion des Textes zu sein, diesen für die Lesenden des deutschsprachigen Raumes bekannt zu machen.

Kunst und Künstler:inentum

In *Das neue Pathos* (1909) zeigt sich Stefan Zweig, wie bereits erwähnt, ungewohnt aktivistisch. Nahezu befremdlich wirkt die offensichtliche Positionierung im Vergleich zu seinen anderen Arbeiten. Der Schriftsteller, der politische

⁵⁴² Vgl. ebd.: S.208.

⁵⁴³ Vgl. DnP: Sp.1701.

⁵⁴⁴ Vgl. Clara Bolle: Emile Verhaeren. In: SZH, S.450-455, hier: S.452.

⁵⁴⁵ Zweig, Stefan: Stefan Zweig: Emile Verhaeren. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt am Main 1984 (GWE) (zuerst 1910), S.9 (Hervorh. i. O.).

Selbstaussagen mied⁵⁴⁶ und sich in der Regel betont zurückhielt, präsentiert sich und seinen Appell selbstbewusst und leidenschaftlich. Der pathetische Dichter, „der Anrufende und Befeuernde, der Entfachende des heiligen Feuers“⁵⁴⁷, erscheint als genialer Künstler, der die Massen affiziert, heroisch auf deren Ruf antwortet und diese mit Leidenschaft anzustecken vermag – und dies unter vollem Körpereinsatz.⁵⁴⁸ Der Vortrag wird als „ein Kampf mit dem Hörer, ein Ringen“⁵⁴⁹ beschrieben. Die Sprache des Dichters wird in letzter Instanz zum körperlichen Ausdruck, das Fühlen der sprachlichen Vibration ist essenziell für die Kontaktherstellung zwischen Künstler und Publikum. Nur durch den Körper des Dichters erscheint künstlerisches Handeln möglich und vermittelbar. Der Dichter des neuen Pathos ist durch seinen performativen Akt in der Lage einen unwiederbringlichen, aber unsterblichen Moment zu kreieren – der Sprache wird eine lebensspendende Kraft zugesprochen. Es sei „[...] ein noch Entstehendes, ein im Augenblick neu werdendes“.⁵⁵⁰ Die Idee des Performativen als situativer Prozess ist als durchaus modern zu beurteilen, da Zweig hier die Mitwirkung des Publikums am künstlerischen Akt als bedeutsam für dessen Ergebnis beurteilt. Der Dichter ist angewiesen auf ein Gegenüber. Diese moderne Auffassung stößt sich an der hier vertretenen Vorstellung einer Künstlerelite. Als „ein einzelner zu einem Kreise“⁵⁵¹, als ein Ausgewählter, sieht sich der Dichter der lauschenden Masse gegenüber. Konkrete Beispiele für jene, denen es nachzueifern gilt, liefert Zweig namentlich: Die Argumentation Zweigs wird durch ein eklektizistisches Referieren auf zahlreiche Persönlichkeiten aus Kunst, Literatur, Philosophie und Wissenschaft untermauert, denen sich der Urheber verbunden fühlte und die er als Vorbild sah.⁵⁵² Die Vermischung der Persönlichkeiten unterschiedlicher künstlerischer und naturwissenschaftlicher Bereiche deckt sich zugleich mit der im Text konstant

⁵⁴⁶ Eine der wenigen Ausnahmen bildet ein nicht realisiertes jüdisches Manifest, siehe hierzu: Mark H. Gelber: Stefan Zweig, Judentum und Zionismus. Innsbruck, Wien u. Bozen 2014 (Schriften des Centrums für Jüdische Studien; 24), S.21-24.

⁵⁴⁷ DnP: Sp.1703.

⁵⁴⁸ Es ist anzunehmen, dass Zweig Thomas Carlyle's Abhandlung *On Heroes and Hero-Worship* (1841) kannte – zumindest lassen sich Parallelen feststellen. Vgl. Thomas Carlyle: *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History*. London 1897 (zuerst 1841), p.162: „While there was no Writing, even while there was no Easy-writing or *Printing*, the preaching of the voice was the natural sole method of performing this.“ (Hervorh. i. Orig.)

⁵⁴⁹ DnP: Sp.1701.

⁵⁵⁰ Ebd.: Sp.1701.

⁵⁵¹ Ebd.

⁵⁵² Im Positiven genannt werden: Max Klinger, Homer, Walt Whitman, [Friedrich] Nietzsche, [Friedrich] Schiller, Victor Hugo, [Johann Wolfgang] Goethe, [Auguste] Rodin, Émile Verhaeren, [Paul] und [Ralph Waldo] Emerson. Darüber hinaus: [Paul] D[é]roulède, [Guy Serpette de] Berseaucourt, [Albert] Mockel und [Sándor] Petöfy.

präsenten Vernetzung der menschlichen Ausdrucksmöglichkeiten. Die Notwendigkeit der multisensorischen Ansprache machen den Vortrag des Dichters zu einem Gesamtkunstwerk. Vor allem das Erzeugen von Bildern beim Publikum erscheint als entscheidende Fähigkeit des Dichters:

Und diese Bilder wieder sind rednerische, sie sind nicht Gleichnisse, die erst auf dem Umwege des Nachdenkens in ihrer Gänze voll erfaßt werden können, sondern grelle Blitze. Das pathetische Gedicht braucht Bilder, [...]⁵⁵³

Zweig ordnet das Bild an dieser Stelle nicht der Schrift unter, sondern betont, dass sich die „rednerischen Bilder“ im Gegenteil durch ihre blitzartige Unmittelbarkeit auszeichnen. Auf der anderen Seite bewertet er das Theater beziehungsweise die Kunst des Schauspielers lediglich als Ausgangspunkt für das dichterische Schaffen, als „Hilfe im Trug für drei oder vier Stunden“⁵⁵⁴, der offenbar durch die Fähigkeiten des Dichters übertroffen werden kann. Der Dichter erscheint vielmehr als *Allrounder*, dessen „einstige Kräfte“ wieder „für eine Stunde“ herzustellen seien, in der Form, dass diese „den Demagogen, den Musiker, den Schauspieler, den Redner“ in ihm versammeln:

Es [das neue Pathos] muss mitreißen, muss die zersprengten Kräfte des Dichters von einst wieder in sich versammeln, muss im Dichter den Demagogen, den Musiker, den Schauspieler, den Redner für eine Stunde wieder erschaffen, muss das Wort vom Papier wieder aufreißen in die Luft, das Gefühl nicht sorgfältig als eine Heimlichkeit dem einzelnen anvertrauen, sondern in den Gisch einer Masse schleudern.⁵⁵⁵

Anhand *Das neue Pathos* wird darüber hinaus deutlich, dass sich Stefan Zweig mit technologischen Neuerungen, die auch Veränderungen in seinem Berufsfeld bewirkten, auseinandersetzte. Die geforderte Orientierung der Lyrik am „Rhythmus ihres neuen und unruhigen Lebens“⁵⁵⁶ und die Beobachtung der Abhängigkeit von „Bedarf und Produktion“⁵⁵⁷ vermitteln trotz einer eher traditionellen Perspektive das Bild eines ökonomisch-denkenden, am Markt orientierten Autors. Die Programmschrift weist den bereits in jungen Jahren sich bei Zweig manifestierenden Individualismus⁵⁵⁸ auf und kann als Vorschau auf einen, sich dem Ästhetischen zugewandten Habitus gelesen werden. Nichtsdestotrotz widerspricht Zweigs Hauptfigur Anton Hofmiller in *Ungeduld des Herzens* (1939) dreißig Jahre später der hier bewunderten Idee der pathetischen Rede: „Mich ekeln pathetische Worte.“⁵⁵⁹ Ebenfalls ambivalent erscheinen auch die in *Das neue Pathos* zitierten

⁵⁵³ DnP: Sp.1705.

⁵⁵⁴ Ebd.: Sp.1703.

⁵⁵⁵ Ebd.: Sp.1704.

⁵⁵⁶ Ebd.: Sp.1703.

⁵⁵⁷ Ebd.: Sp.1706.

⁵⁵⁸ Vgl. Resch (2014): S.207.

⁵⁵⁹ Stefan Zweig: *Ungeduld des Herzens*. 36. Auflage. Frankfurt am Main: 2019 (zuerst 1939), S.452.

Einschübe aus Verhaerens Gedichten, da diese als „Nachdichtung“⁵⁶⁰ darauf schließen lassen, dass Stefan Zweig sich nicht ausschließlich als „Diener“ seiner Vorbilder begriff, sondern in Aneignung und Umarbeitung des Originaltextes die eigene Künstlerschaft angesiedelt sah.

Fazit

In *Das neue Pathos* (1909) werden nostalgische Rückwärtsgewandtheit und vitalistisch-technologisierte Zukunftsorientierung miteinander verbunden. Der Körper des Dichters, und darüber hinaus des Künstlers im Allgemeinen sowie alle ihm zur Verfügung stehenden Kanäle (Stimmgewalt, Gestik, Augenkontakt) ist für die erfolgreiche Kontaktherstellung mit dem Publikum von zentraler Bedeutung. Die Orientierung an als bedeutend eingestuften Einzelpersönlichkeiten prägt zudem den Gesamteindruck eines eher traditionellen Künstlerbildes. Während auf der einen Seite der Dichter als Individuum auftritt, das in der Lage ist, die Menschen mit seinem sprachgewaltigen Auftritt von seiner Kunst zu begeistern, und diese Idee eine romantische Auffassung des Kunstschaffens beziehungsweise Kunstschaffendem widerspiegelt, lassen sich auf der anderen Seite modernistische Züge ausmachen. Letztgenannte werden deutlich am Aspekt des Performativen, an der Idee des mitschaffenden Publikums und an der Vorstellung von der Anpassungsfähigkeit des Künstlers an die zeitlichen Gegebenheiten. Darüber hinaus zeigen die im Exkurs untersuchten Gedichteinschübe und die hier vorgenommenen Eingriffe, dass Zweig, entgegengesetzt seines vermeintlichen Verhaltenseins, für sich selbst mehr als die Rolle des Dienenden vorsah. Der Text veranschaulicht die für Zweig typischen Widersprüchlichkeit und den Versuch, Pathos und Modernität publikumswirksam miteinander in Einklang zu bringen.

4.1.3 *Der Kampf mit dem Dämon. Hölderlin, Kleist, Nietzsche* (1925)

Der Kampf mit dem Dämon. Hölderlin, Kleist, Nietzsche (1925)⁵⁶¹ ist der zweite Band von Stefan Zweigs *Baumeister der Welt*, einer dreiteiligen Reihe essayistischer Biografien. Laut Locher (2018) begannen erste Vorarbeiten bereits 1921.⁵⁶² Im Vorwort wird das Dämonische als künstlerische Kraft beschrieben, wobei Friedrich

⁵⁶⁰ Reisinger (2018) greift die willkürliche Verwendung von „Übertragung“ und „Nachdichtung“ bei Zweig auf, siehe hierzu: Roman Reisinger: Übersetzungen. In: SZH, S.588-598, hier: S.589ff.

⁵⁶¹ Stefan Zweig: *Der Kampf mit dem Dämon. Hölderlin, Kleist, Nietzsche*. Leipzig 1925. Nachfolgend abgekürzt als: DKmdD.

⁵⁶² Vgl. Elmar Locher: *Der Kampf mit dem Dämon. Hölderlin, Kleist, Nietzsche* (1925). In: SZH, S.482-490, hier: S.483.

Hölderlin (1770-1843), Heinrich von Kleist (1777-1811) und Friedrich Nietzsche (1844-1900) als Typen des dämonischen Dichters dargestellt werden.

Zwecks Kohärenz werden im Folgenden drei für die Untersuchung zentrale Textabschnitte ausführlich wiedergegeben. Die folgenden Passagen sind dem Vorwort entnommen, wobei sie zum einen als Beleg für Zweigs Hang zur Stilisierung, zum anderen als Zeugnis seines pathetischen Stils dienen.

Inhalt

In seinem Vorwort begründet Zweig mit Blick auf die Konzeption der „Dichterbildnisse“⁵⁶³ seine Wahl des Vergleichs. Er beruft sich hierbei auf Plutarch, der „[...] in seinen >>Vergleichenden Lebensdarstellungen<< [...] immer gleichzeitig einen griechischen und römischen Charakter in analoger Darstellung, [...]“⁵⁶⁴ präsentiert habe.⁵⁶⁵ Sich anschließend den ausgewählten „Meistern“ widmend, urteilt Zweig, dass die Gemeinsamkeit von Hölderlin, Kleist und Nietzsche in ihrer Besessenheit von einer höheren Macht liege:

Etwas Außermenschliches wirkt in ihnen [Hölderlin, Kleist, Nietzsche], eine Gewalt über der eigenen Gewalt, der sie sich vollkommen verfallen fühlen: sie gehorchen nicht (schreckhaft erkennen sie es in den wenigen wachen Minuten ihres Ich) dem eigenen Willen, sondern sind Hörige, sind (im zwiefachen Sinne des Worts) Besessene einer höheren Macht, der dämonischen. **Dämonisch:** das Wort ist durch so viele Sinne und Deutungen gewandert, seit es aus der mythisch-religiösen Uranschauung der Antike bis in unsere Tage kam, daß es not tut, ihm eine persönliche Deutung aufzuprägen. **Dämonisch nenne ich die ursprünglich und wesentlich jedem Menschen eingeborene Unruhe, die ihn aus sich selbst heraus, über sich selbst hinaus ins Unendliche, ins Elementarische treibt**, gleichsam als hätte die Natur von ihrem einstigen Chaos ein unveräußerliches unruhiges Teil in jeder einzelnen Seele zurückgelassen, das mit Spannung und Leidenschaft zurück will in das übermenschliche, übersinnliche Element. **Der Dämon verkörpert in uns den Gärungsstoff, das aufquellende, quälende, spannende Ferment, das zu allem Gefährlichen, zu Übermaß, Ekstase, Selbstentäußerung, Selbstvernichtung das sonst ruhige Sein drängt; in den meisten, in den mittleren Menschen wird nun dieser kostbar-gefährliche Teil der Seele bald aufgesogen und aufgezehrt;** nur in seltenen Sekunden, in den Krisen der Pubertät, in den Augenblicken, da aus Liebe oder Zeugungsdrang der innere Kosmos in Wallung gerät, durchwaltet dies Heraus-aus-dem-Leibe, dies Überschwengliche und Selbstentäußernde ahnungsvoll selbst die bürgerlich banale Existenz.⁵⁶⁶

Der Autor nimmt eine „persönliche Deutung“⁵⁶⁷ des Dämonischen vor, bei der er jenes als Unruhezustand beschreibt, der den Menschen „[...] über sich hinaus ins

⁵⁶³ DKmdD: S.7.

⁵⁶⁴ Ebd.

⁵⁶⁵ Zweig bezieht sich hierbei auf Plutarchs *Bioi parálleloi* (= Parallele Lebensbeschreibungen), in denen jeweils die Biografien griechischer und römischer Staatsmänner einander gegenübergestellt wurden. Siehe hierzu: Chrysanthos S. Chrysanthou: Plutarch's >Parallel Lives<: Narrative Technique and Moral Judgement. Berlin 2018 (Trends in Classics – Supplementary Volumes; 57).

⁵⁶⁶ DKmdD: S.9-10.

⁵⁶⁷ Ebd.: S.9 (Hervorh. LF).

Unendliche, in Elementarische treib[e], [...]“⁵⁶⁸. Jener „Gärungsstoff“⁵⁶⁹ äußere sich als „faustische[r] Drang“⁵⁷⁰, der „[i]m höheren Menschen“⁵⁷¹ schöpferisch fortwirke. Die „freundlich fördernde Macht“⁵⁷² des Dämons sei durch jenen im Kampf zu erringen⁵⁷³. Zweig unterscheidet zwischen dem Dichter-Typus, in dem der Dämon maßlos walten könne (hier: Hölderlin, Kleist, Nietzsche)⁵⁷⁴, und dem, der diesen im goetheschen Sinne beherrsche⁵⁷⁵. Er stellt jedoch fest, dass „keine große Kunst ohne Dämonie“⁵⁷⁶ möglich sei. Große Kunst entstünde nur durch Inspiration, die wiederum einem „unbewußten Jenseits“⁵⁷⁷ entspringe:

Aber der wahre Widerpart des dämonisch beflügelten Dichters ist durchaus nicht etwa der undämonische: **es gibt keine große Kunst ohne Dämonie, ohne das der Urmusik der Welt entflüsterte Wort.** Niemand hat dies göltiger bezeugt als der Erzfeind alles Dämonischen, der auch im Leben Kleisten und Hölderlin hart abwehrend gegenüberstand, als Goethe, da er zu Eckermann über das Dämonische sagt: >>Jede Produktivität höchster Art, jedes bedeutende Aperçu... steht in niemandes Gewalt und ist über aller irdischen Macht erhaben.<< **Es gibt keine große Kunst ohne das Inspirative, und alles Inspirative strömt wieder aus einem unbewußten Jenseits, einem Wissen über der eigenen Wachheit.** Als den wahren Widerpart des exaltativen, des von seinem Überschwang sich selbst entrissenen Dichters, des göttlich Maßlosen, sehe ich den Herrn seines Maßes, den Dichter, der die ihm verliehene dämonische Macht mit dem irdisch ihm verliehenen Willen bändigt und zielhaft macht.⁵⁷⁸

Hölderlin, Kleist und Nietzsche seien durch die Gemeinsamkeit ihres Außenseitertums verbunden. Sie seien im Kontrast zu Goethe „[...] nomadische Naturen, Vaganten in der Welt, Außenseiter, Sonderbare, Mißachtete, [...]“⁵⁷⁹. Während sie „[...] nichts an ihren Leiden als verstärktes Gefühl [...]“⁵⁸⁰ lernten, fühle sich Goethe stets schülerhaft und habe erst spät „das geheimnisvolle Wort“⁵⁸¹ gewagt. Im Gegensatz zur planvollen Haltung Goethes⁵⁸² und dessen Harmoniebedürftigkeit⁵⁸³ blieben die drei Dichter „Rebellen, Aufrührer und Empörer gegen die bestehende Ordnung.“⁵⁸⁴ Sie stellten die Kunst über das Leben und wandelten ihr Wesen in „eine radikale Unbedingtheit“⁵⁸⁵:

⁵⁶⁸ Ebd.

⁵⁶⁹ Ebd.

⁵⁷⁰ Ebd.: S.10.

⁵⁷¹ Ebd.

⁵⁷² Ebd.

⁵⁷³ Vgl. Ebd.: S.11.

⁵⁷⁴ Vgl. Ebd.

⁵⁷⁵ Vgl. Ebd.: S.13ff.

⁵⁷⁶ Ebd.: S.12ff.

⁵⁷⁷ Ebd.: S.13.

⁵⁷⁸ Ebd.: S.12-13 (Hervorh. LF).

⁵⁷⁹ Ebd.: S.15.

⁵⁸⁰ Ebd.: S.17.

⁵⁸¹ Ebd.

⁵⁸² Vgl. Ebd.: S.17.

⁵⁸³ Vgl. Ebd.: S.18.

⁵⁸⁴ Ebd.

⁵⁸⁵ Ebd.: S.19.

Nichts nun ist diesen Gequälten, Gejagten, Getriebenen, den vom Dämon durch die Welt Gerissenen fremder, als der Wirklichkeit solch hohen Wert oder überhaupt irgendeinen zu geben: sie kennen nur die Unendlichkeit, und als einzigen Weg, sie zu erreichen, die Kunst. **Darum stellen sie die Kunst über das Leben, die Dichtung über die Realität, sie hämmern sich wie Michelangelo durch die tausend Steinblöcke blindwütig, finsterglühend, in immer fanatischerer Leidenschaft durch den dunklen Stollen ihres Daseins dem funkelnden Gestein entgegen**, das sie tief unten in ihren Träumen fühlen, in des Goethe (wie Leonardo) die Kunst nur als einen Teil, als eine der tausend schönen Formen des Lebens fühlt, die ihm teuer ist wie die Wissenschaft, wie die Philosophie, aber doch nur Teil, ein kleiner wirkender Teil seines Lebens.⁵⁸⁶

Während sich Goethes Schaffen kreisförmig ausbreite, trafe auf die Produktion der dämonischen Dichter die Form der Parabel zu: „rascher, schwunghafter Aufstieg, [...] steile Kurve und jäher Absturz“⁵⁸⁷. Die Gegenüberstellung der unterschiedlichen Dichtertypen bedeute nach Zweig jedoch keine Wertung, sondern sie sei vorgenommen worden „[...] nur, um das Zwiefache ihrer Schönheit im Sinnbild zu verdeutlichen, [...]“⁵⁸⁸. Das Dämonische sei „immanente Substanz des Menschlichen“⁵⁸⁹ als auch der Natur selbst eigen, wobei jenes in Augenblicken des Übermaßes sichtbar werde.⁵⁹⁰ Das Vorwort endet mit der Einschätzung, dass obgleich welcher Gestalt, das Schöpferische stets über allen Werten erhaben sei: „Und immer – auch in den verwirrendsten und gefährlichsten Gestaltungen – bleibt das Schöpferische Wert über allen Werten, Sinn über unsern Sinnen.“⁵⁹¹

Analyse

Wie bereits erwähnt, widmet sich die vorliegende Analyse ausschließlich dem Vorwort von *Der Kampf mit dem Dämon. Hölderlin, Kleist, Nietzsche* (1925), da eine umfassendere Beschäftigung zum einen den Rahmen des Forschungsprojekts sprengen würde, zum anderen hier in Kürze sämtliche Aspekte der Kunstauffassung des Autors zu diesem Zeitpunkt seines Lebens aufscheinen.

Dem Text vorangestellt ist ein Zitat Conrad Ferdinand Meyers (1825-1898): „*Je schwerer sich ein Erdensohn befreit, Je mächt'ger rührt er unsre Menschlichkeit.*“⁵⁹² Anschließend stellt Zweig seine Wahl des Vergleichs und den

⁵⁸⁶ Ebd. S.18-19 (Hervorh. LF).

⁵⁸⁷ Ebd.: S.20.

⁵⁸⁸ Ebd.: 21.

⁵⁸⁹ Ebd.: S.22.

⁵⁹⁰ Vgl. Ebd.

⁵⁹¹ Ebd.

⁵⁹² Ebd.: S.7. Das Zitat stammt aus dem Gedicht „Luther“. Der zitierte Vers wurde von Zweig ins Kursive gesetzt, siehe: Meyer, Conrad Ferdinand: *Sämtliche Werke in zwei Bänden*. Band 2. München: Winkler-Verlag 1968, S.408. (Huttens letzte Tage, 32. Luther). Das Gedicht endet mit den Versen „Sein Geist ist zweier Zeiten Schlachtgebiet – Mich wundert's nicht, daß er Dämonen sieht!“ (Ebd.)

Grund für die Zusammenschau der drei Persönlichkeiten dar.⁵⁹³ Ausgehend von der die Personen vereinigenden Gemeinsamkeit des Dämonischen wird dieses näher definiert.⁵⁹⁴ Die übrigen Seiten füllt die Gegenüberstellung des „Dämonen-Bändigers“ Goethe und denen von der dämonischen Leidenschaft Bezwungenen.⁵⁹⁵ Das Vorwort mündet schließlich in die Generalisierung, dass „das Außerordentliche das Maß aller Größe“⁵⁹⁶ und das Schöpferische der alles überragende Wert sei.⁵⁹⁷

Das Vorwort erinnert stark an einen Rechenschaftsbericht, in dem Zweig vorab mögliche Angriffspunkte zu entkräften und der Kritik an seiner Methodik vorzubeugen versucht. So sei die Zusammenstellung der drei Einzelbiografien „[...] nicht mehr [sein] als eine Begegnung im Gleichnis.“⁵⁹⁸ Seine Vorgehensweise, die Orientierung am „plastische[n] Geheimnis“⁵⁹⁹ geschehe

[...] einzig in der Art eines Malers, der seinen Werken gerne den richtigen Raum sucht, wo Licht und Gegenlicht wirkend gegeneinanderströmen und durch Pendants die erst verborgene, nun aber offenbare Analogie des Typus in Erscheinung tritt.⁶⁰⁰

Nichts läge ihm „[...] ferner, als damit ein starres System in die Welt des Genius einkonstruieren zu wollen.“⁶⁰¹ Es sei unmöglich „die Welt des Geistes [...] auszirkeln“⁶⁰² zu wollen, weshalb er „[...] den durch Zufall begonnenen Bau weiter hinauf in das kleine Himmelsstück Zeit, das unsicher über unserem Leben hängt“⁶⁰³ baue. Auch im weiteren Verlauf argumentiert er, dass er Goethe deshalb als „Gegenstimme gewählt habe, da er

[...] **glaubte einer großen Gegenstimme zu bedürfen**, damit nicht das Exaltative, das Hymnische, das Titanische, das ich in Kleist, Hölderlin und Nietzsche darstellend verehere, als die einzige oder als die sublimste Kunst im Sinne eines Werts erscheine. Gerade ihr Widerspiel will mir als geistiges Polaritätsproblem höchsten Ranges erscheinen: so mag es nicht überflüssig sein, wenn ich diese immanente Antithese in einigen ihrer Beziehungen übersichtlich **abwandle**. Denn beinahe mathematisch formelhaft setzt sich diese Kontrastierung aus der umfassenden Form bis in die kleinsten Episoden ihres sinnlichen Lebens fort: [...]⁶⁰⁴

Der Hinweis auf die „Abwandlung“ aus stilistisch-dramaturgischen Gründen zeigt die selbstreflektierte Vorgehensweise Zweigs, die offenbar einer Begründung bedarf. Später im Text betont Zweig erneut, dass er die gewählten Charaktere

⁵⁹³ Vgl. DKmdD: S.7-8.

⁵⁹⁴ Vgl. Ebd.: S.8-12.

⁵⁹⁵ Vgl. Ebd.: S.12-21.

⁵⁹⁶ Ebd.: S.22.

⁵⁹⁷ Vgl. Ebd.

⁵⁹⁸ Ebd.: S.7.

⁵⁹⁹ Ebd.

⁶⁰⁰ Ebd.

⁶⁰¹ Ebd.: S.8

⁶⁰² Ebd.

⁶⁰³ Ebd.

⁶⁰⁴ Ebd.: S.15 (Hervorh. LF).

lediglich deshalb einander gegenübergestellt habe, „[...] um das Zwifache ihrer Schönheit im Sinnbild zu verdeutlichen.“⁶⁰⁵ Seine „Gestalten“, Hölderlin, Kleist und Nietzsche, sieht er als „Typus des vom Dämon hinabgerissenen Dichters“.⁶⁰⁶

Bildete in *Das neue Pathos* (1909) das „Urgedicht“ die vermeintliche Konstante und gibt den Dreh- und Angelpunkt des Textes vor, ist es hier das „Dämonische“, das als inhaltlicher und formaler Ausgangspunkt und „Urmutter aller Schöpfung“⁶⁰⁷ gesetzt ist. Auch dem Dämonischen sei hierbei nach Zweig „eine persönliche Deutung aufzuprägen“, da „das Wort durch so viele Sinne und Deutungen gewandert [sei], [...]“⁶⁰⁸. Zusammenfassen lässt sich an dieser Stelle, dass der Text im Hinblick auf jegliche Aspekte zahlreiche Generalisierungen, philosophisch-wissenschaftliche Referenzen und Zitate enthält, die jedoch nicht weiter ausgeführt werden und diffus bleiben. Beispielsweise erscheint die Beschreibung der „sinnfällige[n] Gemeinsamkeit“⁶⁰⁹ der Typisierten wie eine mythologische Erzählung:

Alle drei werden sie von einer übermächtigen, gewissermaßen überweltlichen Macht aus ihrem eigenen warmen Sein in einen vernichtenden Zyklon der Leidenschaft gejagt und enden vorzeitig in einer furchtbaren Verstörung des Geistes, einer tödlichen Trunkenheit der Sinne, in Wahnsinn oder Selbstmord. Unverbunden mit der Zeit, unverstanden von ihrer Generation, schießen sie meteorisch mit kurzem strahlenden Licht in die Nacht ihrer Sendungen. Sie selbst wissen nicht um ihren Weg, um ihren Sinn, weil sie nur vom Unendlichen her in Unendliches fahren: kaum streifen sie in jähem Sturz und Aufstieg ihres Seins an die wirkliche Welt.⁶¹⁰

Die dominante Verwendung des historischen Präsens, nicht nur an dieser Stelle, sondern im gesamten Text, verstärkt die Nähe der Lesenden zu den hier dargestellten vermeintlich historischen Gegebenheiten und erzeugt eine Wirkung von Zeitlosigkeit. Gleichzeitig wirkt die Verwendung desselben als Mittel zur Bekräftigung des Wahrheitsgehalts. Interessant erscheint außerdem der im Vorwort häufige Wechsel der Perspektiven. Anschaulich wird dies im ersten Textabschnitt: Dieser beginnt mit Passivkonstruktionen („sind vereinigt“, „soll sein“), wechselt von einer Ich-Perspektive in die dritte Person („Er [Vergleich] bereichert [...]“⁶¹¹), nur

⁶⁰⁵ Ebd.: S.21: „Wenn ich ihre Charaktere hier widereinander stellte, geschah es nur, um das Zwifache ihrer Schönheit im Sinnbild zu verdeutlichen, [nicht aber, um eine Entscheidung herauszufordern, und am wenigsten, um jene noch umgängliche und durchaus banale klinische Deutung zu fördern, als ob Goethe die Gesundheit darstelle, und jene die Krankheit, Goethe das Normale, und jene das Pathologische.]“

⁶⁰⁶ Ebd.: S.11. Auch wenn Nietzsche sich aufgrund der Einordnung als Philosoph auf den ersten Blick nicht in diese Reihe einfügen mag, belegt sein Ideal des „Philosophen-Künstlers“ das Gegenteil. Vgl. hierzu: Katharina Grätz u. Sebastian Kaufmann: Nietzsche als Dichter: Zur Einführung. In: Nietzsche als Dichter. Lyrik – Poetologie – Rezeption. Hg. v. Katharina Grätz u. Sebastian Kaufmann. Berlin, Boston 2017, S.1-6, hier: S.1.

⁶⁰⁷ Ebd.: S.13.

⁶⁰⁸ Ebd.: S.9.

⁶⁰⁹ Ebd.: S.8.

⁶¹⁰ Ebd.: S.8-9.

⁶¹¹ Ebd.: S.7.

um abschließend wieder zu dieser zurückzukehren.⁶¹² Dieses Schema wird im weiteren Verlauf fortgeführt und um die Verwendung des Reflexivpronomens „uns“ erweitert.⁶¹³ Der stete Perspektivwechsel scheint auf die Wirkung von Allgemeingültigkeit der im Text enthaltenen Aussagen und Publikumsnähe abzielen, Ich, Er und Wir gehen ineinander über.

Vermischt werden auch das Dämonische, die Natur und der Körper:

Immer ist Lebensunruhe das erste Wetterzeichen des Dämonischen, Unruhe des Blutes, Unruhe der Nerven, Unruhe des Geistes [...] Immer umschwebt das Dämonische ein Gewitterhimmel von Gefahren und Gefährdung des Lebens, tragische Atmosphäre, Atem von Schicksal.⁶¹⁴

Der selbstzerstörerische Aspekt des künstlerischen Schaffens wird an späterer Stelle mit selbstvernichtenden Naturkräften verglichen.⁶¹⁵ Das Körperliche am Schöpfungsakt ist notwendig für „das Außerordentliche“⁶¹⁶.

Einordnung

Der Kampf mit dem Dämon. Hölderlin, Kleist, Nietzsche (1925) reiht sich ein in die Serie *Baumeister der Welt*. Eine der ersten zeitgenössischen Reaktionen 1925 erschien im Berliner Börsen-Courier (17.5.1925) als auch in der Neuen Freien Presse (20.05.1925) in Form einer Rezension von Hermann Bahr.⁶¹⁷ Der Dämon sei bei Zweig „im neuen Sinne gemeint, im bösen Sinn“⁶¹⁸. Er beschreibe den Kampf mit dem Chaos und möglicherweise den Kampf mit dem Talent.⁶¹⁹ Es komme der Verdacht auf, „ob nicht sein Buch vielleicht eine verkleidete Beichte seiner eigenen Gefahren und ihrer Ueberwindung [sei]“⁶²⁰ und ihm als Mahnung diene, sein „Talent jeden Tag von neuem wieder“⁶²¹ zu bändigen. Auch wenn Bahr nicht konkreter wird und Zweig kurz darauf für seinen Hölderlin-Aufsatz lobt,⁶²² scheint

⁶¹² Vgl. Ebd.: S.7-8.

⁶¹³ Beispielsweise: „Der Dämon verkörpert in uns den Gärungsstoff, [...]“ (Ebd.: S.9); „[...] als er [Dämon] uns dient zur Spannung und Steigerung: [...]“ (Ebd.: S.10); „[...] und am deutlichsten erkennen wir seine leidenschaftlichen Züge in jenen, [...]“ (Ebd.: S.11).

⁶¹⁴ Ebd.

⁶¹⁵ Vgl. Ebd.: S.22.

⁶¹⁶ Ebd.: S.22.

⁶¹⁷ Siehe: Hermann Bahr: *Der Kampf mit dem Dämon*. In: BBC (1925) 229 Morgen-Ausgabe), S.5-6; Hermann Bahr: *Der Kampf mit dem Dämon*. In: NFP (1925) 21798 (Morgenblatt), S.1-3. Im Folgenden wird aus der in der *Neuen Freien Presse* veröffentlichten Rezension zitiert, abgekürzt als „Rez.DKmdD“.

⁶¹⁸ Rez.DKmdD: S.2.

⁶¹⁹ Vgl. ebd.: S.2.

⁶²⁰ Ebd.

⁶²¹ Ebd.

⁶²² Anders als Talente, die zu sprachgewaltig agierten und abschweiften, sei es Zweig gelungen, „die lieben Züge“ Hölderlins einzufangen und erreiche „in diesem von magischer Liebeskraft durchseelten Aufsatz eine Glut des Ausdrucks als wenn er selbst einmal begnadet worden wäre, in die Tiefen Hölderlin sinken [...]“ zu dürfen. (Ebd.: S.2-3).

er seine Kritik an der Ausgestaltung von *Der Kampf mit dem Dämon* in die nachfolgende Formulierung eingearbeitet zu haben:

Jedem Talent lauert eine heimliche böse Luft, wenn nicht auszuschweifen, doch jedenfalls zu schweifen, auf, und niemals war die Verlockung zum Divagieren ärger als eben jetzt, vielleicht noch ermutigt durch das böse Beispiel, das die Politiker geben. Kampf mit der Weite gilt es jetzt, Kampf um den Mut zur Enge, Kampf um Verzicht auf Unendlichkeit, der entsagen lernen muß, wer Vollendung will.⁶²³

Die Darstellung Zweigs erinnere an Wilhelm Scherer (1841-1886), der bekannt für seine Wiener Feuilletons gewesen sei.⁶²⁴ Man komme „[...] der Eigenart von Zweigs Essay am besten bei, wenn man ihn ein Wiener Feuilleton im großen Format nennt; [...]“⁶²⁵. Obwohl seine Stärke die des „Amplifikators“⁶²⁶ sei, müsse Zweig generationsbedingt „seinem Kernschuss“ „Kanonen“⁶²⁷ folgen lassen: „Mir altem Manne kling't zuweilen etwas laut, aber demokratische Zeiten schreien, weil ja der Demokrat nicht hören will.“⁶²⁸

Auch ist Bahr der Auffassung, dass Kleist nicht in eine Reihe mit Hölderlin und Nietzsche gestellt werden könne, habe Erstgenannter den Dämon doch bezwungen und triumphiere selbst noch über den Tod hinaus.⁶²⁹

Laut Matjaž (2018) bildet Zweigs Essaysammlung die Basis „[...] seiner persönlichen modernen Phänomenologie und ‚Poetik des Dämonischen‘ [...]“.⁶³⁰ Der Dämon als eine durch die Zeit reisende Figur eröffnet bei Zweig in der Tat mannigfaltige Möglichkeiten der Einordnung: Zum einen fußt *der* Dämon als solcher auf dem antiken Topos des *Daimon*. Dieser stand in der älteren griechischen Literatur für „[...] eine dunkle und rätselvolle Kraft, die dem Menschen zugeteilt wird.“⁶³¹ Laut Fraiman-Morris (2008) erinnere Zweigs Definition an jene

⁶²³ Ebd.: S.2.

⁶²⁴ Vgl. ebd. Siehe hierzu: o. A.: Biografie, Wilhelm Scherer. Humboldt Universität zu Berlin, Wissenschaftliche Sammlungen o.J., URL: <https://www.sammlungen.hu-berlin.de/objekte/-/6088/> (aufgerufen am: 12.09.2023; 12:07 Uhr).

⁶²⁵ Rez.DKmdD: S.2.

⁶²⁶ Ebd. Als Amplifikation bezeichnet man laut DWDS die „kunstvolle Ausweitung einer Aussage über das zum unmittelbaren Verstehen Nötige hinaus; Ausschmückung“ (siehe: o. A.: Amplifikation. In: DWDS o.J., URL: <https://www.dwds.de/wb/Amplifikation> (aufgerufen am: 10.09.2023; 14:53 Uhr).

⁶²⁷ Rez.DKmdD: S.2.

⁶²⁸ Ebd.

⁶²⁹ Siehe ebd.: S.3: „Spricht so, wer sich vom Dämon geschlagen fühlt?“.

⁶³⁰ Mathias Matjaž: Das Dämonische. In: SZH, S.666-670, hier: S.666.

⁶³¹ Christine Mondon: Die dämonischen Mächte im Werke Stefan Zweigs im Hinblick auf den Dostojewski-Essay. In: Stefan Zweig und das Dämonische. Hg. v. Matjaž Birk u. Thomas Eicher. Würzburg 2008, S.61-67, hier: S.61. Der Sammelband wird nachfolgend abgekürzt mit „Szudd“.

griechische Auffassung, bei der die Götter sowohl Teil der Ober-, als auch Unterwelt seien.⁶³²

Auf der anderen Seite weicht die Idee des Dämons Zweigs deutlich von der ursprünglichen, „milderen“ Bedeutung des antiken Ausgangsmotivs ab, und ist ebenfalls nicht kompatibel mit dem ebenfalls gemäßigten Motiv bei Goethe.⁶³³ Die Darstellung des Dämons bei Zweig erinnert passagenweise an eine gewaltsame, teuflische Figur.⁶³⁴ Auf der anderen Seite ist es möglich, die Kunstauffassung Zweigs im Kontext des Dämons als Motiv der Jahrhundertwende zu lesen, „im neuen Sinne“⁶³⁵, so auch Bahr. Besonders prägnant scheint dieser neue Sinn des Dämonischen in folgender Aussage in *Der Kampf mit dem Dämon* aufzuscheinen: „Immer ist Lebensunruhe das erste Wetterzeichen des Dämonischen, Unruhe des Blutes, Unruhe der Nerven, Unruhe des Geistes [...]“⁶³⁶

Das „erste Wetterzeichen des Dämonischen“ erinnert stark an die oft zitierte Phrase Hofmannsthal, in der dieser die Moderne prägnant zusammenfasste: „Modern sind alte Möbel und junge Nervositäten.“⁶³⁷ Nach Danz und Schüßler (2018) ist die Kategorie des Dämonischen um 1900 ein „[...] Schlüsselbegriff der Gegenwarts- und

⁶³² Vgl. Sarah Fraiman-Morris: Stefan Zweig: Religion, Judentum und das Dämonische. In: SZuD, S.55-60, hier: S.55.

⁶³³ Siehe hierzu beispielsweise die erste Stanze „Dämon“ von *Urworte. Orphisch* (1817). Eine Interpretation findet sich im Band 1 des Goethe-Handbuchs: Theo Buck: *Urworte. Orphisch*. In: Goethe-Handbuch. Hg. v. Regine Otto u. Bernd Witte. Stuttgart, Weimar 2004 (Goethe-Handbuch in vier Bänden; 1), S.354-365.

⁶³⁴ Möglicherweise orientierte sich Zweig unter anderem an der Dämon-Darstellung Dantes in *Die Göttliche Komödie / Divina Comedia* (1472). Der Zweig-Nachlass enthält die Ausgabe: Dante Alighieri: *La divina commedia. Il canzoniere*. Leipzig 1921. In *Die Göttliche Komödie* treten die Dämonen als Richter der Menschheit auf, die letztlich auch den Körper des Menschen bewohnen. Siehe u.a.: Canto XXXIII, V.127-132: „E perchè tu più volentier mi rade le 'nvetriate lacrime dal volto, sappie che tosto che l'anima trade come fec' io, il corpo suo l'è tolto da un demonio, che poscia il governa mentre che 'l tempo suo tutto sia volto“ (= „Und damit du mir bereitwilliger die verglasten Augen schabst, sollst du auch dies wissen: Sobald die Seele Verrat begeht, wie ich es tat, wird ihr der Körper von einem Dämon weggenommen, der ihn beherrscht, bis seine Lebenszeit um ist.“ Enthaltene in: Dante Alighieri: *Divina commedia. La Commedia. Die Göttliche Komödie*. Italienisch, Deutsch. In Prosa übersetzt und kommentiert von Hartmut Köhler. Ditzingen 2021, S.518, S.519.

⁶³⁵ Rez.DKmdD: S.2.

⁶³⁶ DKmdD: S.11.

⁶³⁷ „Modern sind alte Möbel und junge Nervositäten. Modern ist das psychologische Graswachsenhören und das Plätschern in der reinphantastischen Wunderwelt. Modern ist Paul Bourget und Buddha; das Zerschneiden von Atomen und das Ballspielen mit dem All; modern ist die Zergliederung einer Laune, eines Seufzers, eines Skrupes; und modern ist die instinktmäßige, fast somnambule Hingabe an jede Offenbarung des Schönen, an einen Farbenakkord, eine funkelnde Metapher, eine wundervolle Allegorie.“ Enthaltene in: Hugo von Hofmannsthal: *Gabriele d'Annunzio*. In: Hugo von Hofmannsthal. *Reden und Aufsätze I. 1891-1913*. Hg. v. Bernd Schoeller. Frankfurt am Main 1979 (Hugo von Hofmannsthal. *Gesammelte Werke in 10 Einzelbänden; 1*) (zuerst 1893), S.174-184, hier: S.176.

Zeitdiagnostik [...]“⁶³⁸. Die Darstellung des Dämonischen, zuvor als Kampf dargestellt, werde nach Opel (2018) in der Kunst im 19. und 20. Jahrhundert zum eigenständigen Thema.⁶³⁹ Das Motiv des Dämons, das sich bereits in der Spätantike unter dem Einfluss römischer und altorientalischer Vorstellungen zum Negativen gewandelt habe,⁶⁴⁰ tauche in der Moderne als dämonisch empfundene unbekannte Bedrohungen und Ängste der Menschen auf.⁶⁴¹ In der bildenden Kunst zeige vor allem die mystisch-dämonische Phase Alfred Kubins (1877-1959) die Auseinandersetzung mit der 500-jährigen Tradition des dämonischen Motivs in der Kunst, so Opel (2018).⁶⁴² Laut Bassie (2008) sei es Ziel der expressionistischen Darstellung, ob in Kunst, Theater, Musik oder Literatur, gewesen, das Unstatthafte, Gewaltsame, Chaotische, Ekstatische oder sogar Dämonische hervorzuheben.⁶⁴³ So fand das Dämonische beispielsweise im Surrealismus und Expressionismus zu einer neuen Form, wird in der Literatur, Philosophie⁶⁴⁴ und im Bereich des Okkulten⁶⁴⁵ zum Leitmotiv.

Zweig erklärt in *Der Kampf mit dem Dämon*, dass es ihm in seiner Darstellung von Goethe und dem Trio Hölderlin, Kleist und Nietzsche nicht daran gelegen gewesen sei das Pathologische gegenüber dem Normalen abzugrenzen, sondern vielmehr darum die Vielfalt des schöpferischen Menschen zu zeigen:

Das Wort ‚pathologisch‘ gilt nur im Unproduktiven, in der **niedern** Welt: denn Krankheit, die Unvergängliches schafft, ist keine Krankheit mehr, sondern eine Form der **Übergesundheit**, der höchsten Gesundheit.⁶⁴⁶

⁶³⁸ Christian Danz u. Werner Schüßler: Die Wirklichkeit des Dämonischen. Eine Einleitung. In: Das Dämonische. Kontextuelle Studien zu einer Schlüsselkategorie Paul Tillichs. Hg. v. Christian Danz u. Werner Schüßler. Berlin, Boston 2018 (Tillich-Forschungen; 15), S.1-10, hier: S.2.

⁶³⁹ Vgl. Angela M. Opel: „Christus auf der Drachenschaukel“. Paul Tillich und das Dämonische als Thema der Kunst. In: Das Dämonische. Kontextuelle Studien zu einer Schlüsselkategorie Paul Tillichs. Hg. v. Christian Danz u. Werner Schüßler. Berlin, Boston 2018 (Tillich-Forschungen; 15), S.265-290, hier: S.288.

⁶⁴⁰ Vgl. Ebd.: S.267.

⁶⁴¹ Vgl. Ebd. Ein Beispiel hierfür lässt sich im Gedicht *Der Gott der Stadt* (1911) von Georg Heym (1887-1912) entdecken, siehe: Georg Heym: Gedichte 1910-1912. Hg. v. Günter Dammann, Gunter Martens u. Karl Ludwig Schneider. Tübingen: 1993 (Historisch-kritische Ausgabe aller Texte in genetischer Darstellung; 1), S.627-631.

⁶⁴² Vgl. Opel (2018): S.289.

⁶⁴³ Vgl. Ashley Bassie: *Expressionismus*. New York 2008, S.51. Im Original: “[...] Expressionist art, literature, theatre, dance and music therefore tended to emphasise what was unruly, violent, chaotic, ecstatic or even demonic.”

⁶⁴⁴ Siehe hierzu u.a.: Manuela Hackel: Das Dämonische bei Kierkegaard. In: KSYB 2011, S.383-410 (DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110236514.383>); Inga Kalinowski: Das Dämonische in der „Theorie des Romans“ von Georg Lukács. Hamburg 2015; Kirk Wetters: The Luciferian and the Demonic in Georg Lukács’ *Die Theorie des Romans*. In: Das Dämonische. Schicksale einer Kategorie der Zweideutigkeit nach Goethe. Hg. v. Eva Geulen [u.a.]. Paderborn 2014, S.241-266.

⁶⁴⁵ Vgl.: Priska Pytlík: Die Berliner Expressionisten und der Spiritismus. Einleitung. In: SuäM, S.547-552, hier: S.547.

⁶⁴⁶ DKmdD.: S.21 (Hervorh. LF).

Zweig greift also die zeitgenössische Praxis der Pathologisierung auf, indem er sich gegen den Analogismus von Genie und Krankheit ausspricht. Laut Gottwald (2020) waren Zweig Cesare Lombroso⁶⁴⁷ und Max Nordaus (*Entartung*, 5 Bände (1892ff.)⁶⁴⁸), nicht aber Wilhelm Lange-Eichbaums (*Genie, Irrsinn und Ruhm*, 11 Bände (1928ff.)⁶⁴⁹) und Gottfried Benns Genie-Auseinandersetzungen bekannt.⁶⁵⁰ So formulierte Benn 1930 in *Das Genieproblem*: „Genie ist eine bestimmte Form reiner Entartung unter Auslösung von Produktivität“⁶⁵¹ Nach Gottwald (2020) stehe Zweigs Genie-Auffassung in der Tradition der Romantik als auch der nachromantischen Künstlernovelle sowie der des Dekadenz-Diskurses des *Fin de Siècle* von Paris bis Wien.⁶⁵²

Kunst und Künstler:innentum

In *Der Kampf mit dem Dämon. Hölderlin, Kleist, Nietzsche* (1925) werden im Vorwort die Eckpunkte des Kunstverständnisses Zweigs dieser Zeit deutlich. „[D]ie Welt des Genius“⁶⁵³ wird von Zweig als Ausgangspunkt gesetzt, womit dieser gleichzeitig den begrenzten Horizont des Nicht-Genius betont, zu dem er scheinbar auch sich zu zählen scheint.⁶⁵⁴ An dieser Stelle ist darauf hinzuweisen, dass auch in diesem Text zu differenzieren ist zwischen Textebene und der darüber hinaus präsentierten Haltung Zweigs. Betrachtet man die inhaltliche Ebene des Textes erscheint das künstlerische Schaffen als eine nur bestimmten Persönlichkeiten vorbehaltene Fähigkeit. Der wahre Genius ist von einem Dämon besessen, wobei erstgenannter als eine Art Wirt fungiert: „Denn der Dämon kann seine Heimat, sein Element, die Unendlichkeit, nur dadurch erreichen, daß er mitleidslos das Endliche, das Irdische, **also den Leib**, in dem er wohnhaft weilt, zerstört: [...]“⁶⁵⁵ Der Dämon besetzt und zerstört nicht nur den Körper des von Zweig beschriebenen Künstlers, er hinterlässt auf diesem auch darüberhinausgehend sichtbare Spuren:

⁶⁴⁷ Siehe hierzu: Kap.4.3.3, „Exkurs: Das Antlitz des ‚genialen Menschen‘ – das Nachleben der Physiognomik“.

⁶⁴⁸ Der erste Band erschien 1892, siehe: Max Nordau: *Entartung*. Berlin 1892.

⁶⁴⁹ Siehe: Wilhelm Lange-Eichbaum: *Genie, Irrsinn und Ruhm*. München 1928 (11 Bände).

⁶⁵⁰ Vgl. Herwig Gottwald: *Genie und Dämon. Stefan Zweigs Hölderlin- und Kleist-Deutung vor dem Hintergrund zeitgenössischer Geniediskurse*. In: *Austriaca* (Online) 91 (2020). URL: <https://journals.openedition.org/austriaca/2065> (aufgerufen am: 02.03.2024; 15:42 Uhr), S.1-12, hier: S.5.

⁶⁵¹ Gottfried Benn: *Das Genieproblem* (1930). In: Ders.: *Essays und Reden in der Fassung der Erstdrucke*. Frankfurt am Main 1989, S.131-143, hier: S.135.

⁶⁵² Gottwald (2020): S.5.

⁶⁵³ DKmdD.: S.8.

⁶⁵⁴ Vgl. ebd.

⁶⁵⁵ Ebd.: S.10 (Hervorh. LF).

[...]: aus ihrem **Auge** flackert sichtbar der fremde fiebrige Blick des Dämons, und er spricht von ihrer **Lippe**. Ja, er spricht sogar, da diese Lippe schon stumm und ihr Geist erloschen ist, noch aus ihrem zerstörten **Leib**: [...] Gerade im Untergang ihres Geistes wird die sonst **bluthaft** verborgene dämonische Macht in allen dreien plötzlich **plastisch** offenbar.⁶⁵⁶

Das Ringen mit dem Dämon wird dabei mit einem gegen die Naturgewalten trotztenden Körper verglichen: Hölderlin, Kleist und Nietzsche werden in einen „Zyklon der Leidenschaft“⁶⁵⁷ gejagt. Sie kämpfen gegen den „Vulkanismus des Dämonischen“⁶⁵⁸ an, taumeln „[...] in dem Sturm und gegen die Klippen ihres Schicksals“⁶⁵⁹ und werden von einem „Gewitterhimmel von Gefahr“⁶⁶⁰ umschwebt. Weitere Naturreferenzen bilden unter anderem der Vergleich mit Himmelskörpern⁶⁶¹, Bezüge auf die verschiedenen Naturelemente⁶⁶² und der abschließende Naturvergleich:

Denn auch sie selbst, die Natur, sie, die seit Jahrtausenden dem Saatkorn seine Zeit des Wachstums unveränderlich zuzählt und dem Kind im Mutterleib seine Frist, auch sie, das Urbild aller Gesetze, kennt solche dämonische [sic!] Augenblicke, auch sie hat Ausbrüche und Überschwänge, wo sie – im Gewitter, in den Zyklonen, in den Kataklysmen – ihre Kräfte gefährlich spannt und bis ins Äußerste der Selbstvernichtung treibt.⁶⁶³

Hölderlin, Kleist, Nietzsche werden von Zweig als den Widrigkeiten des Lebens trotztende Künstler dargestellt, die an ihrem persönlichen Dämon jedoch zugrunde gehen.⁶⁶⁴ Anders als Goethe sind sie nicht in der Lage, den Dämon gänzlich zu bändigen. Demnach ist Zweigs Vorstellung des Künstlers, einem Schema gewisser Annahmen über Lebensumstände und -voraussetzungen folgend, nicht automatisch mit einer Leiderfahrung verbunden. Für Zweig gibt es sowohl den *Typen des dem Dämon Erliegenden* als auch den *Typen des den Dämon Bezwingenden*. Unabhängig davon, wie der einzelne Lebensweg dieser Persönlichkeiten tatsächlich verlief, werden die Ausgewählten von Zweig zu einem Mythos stilisiert, der fernab aller Realität seine typisierte Ausformulierung findet.

Das Vorwort zeigt besonders eindrücklich, wie Zweig sein eigenes Schaffen bewertete und wie genau er dieses von den Lesenden zu rezipieren erhoffte. Er „suche keine Formeln des Geistigen“, sondern „gestalte Formen des Geistes“⁶⁶⁵ ist in diesem Sinne ein Bekenntnis zur Gestaltung und des aktiven Eingreifens.

⁶⁵⁶ Ebd.: S.12 (Hervorh. LF).

⁶⁵⁷ Ebd.: S.8.

⁶⁵⁸ Ebd.: S.10.

⁶⁵⁹ Ebd.: S.11.

⁶⁶⁰ Ebd.

⁶⁶¹ Siehe ebd.: S.16: „So hat ihre Existenz etwas Meteoritisches, etwas von unruhig kreisenden, stürzenden Sternen, indes Goethes eine klare, geschlossene Bahn zieht.“

⁶⁶² Vgl. ebd.: S.17.

⁶⁶³ Ebd.: S.22.

⁶⁶⁴ Ebd.: S.15ff.

⁶⁶⁵ Ebd.: S.7.

Gleichzeitig widerspricht diese Aussage dem bei Zweig häufig anzutreffenden Verfallen ins Formelhafte, produziert er doch selbst *Typen*. Auch das „Zusammenrücken“ von Bildern geschehe „einzig in der Art eines Malers“⁶⁶⁶. Zweig war sich darüber bewusst, dass seine Biografien Bilder, also Ausschnitte, darstellten. Er passte die Lebensgeschichten somit dem von ihm gesetzten Rahmen publikumswirksam an.

Auffällig sind auch die Aspekte des Zufälligen und Dynamischen, die von Zweig im Kontext seines Arbeitens mehrfach erwähnt werden:

Nichts liegt mir aber ferner, als damit ein starres System in die Welt des Genius einkonstruieren zu wollen. Psychologe aus Leidenschaft, Gestalter aus gestaltendem Willen, treibe ich meine Bildnerkunst nur, wohin sie mich treibt, nur den Gestalten entgegen, denen ich mich zutiefst verbunden fühlte.⁶⁶⁷

Er treibe seine „Bildnerkunst“ nur, wohin sie ihn „treibe“, zu den „Gestalten“, mit denen er sympathisiere. Hier kommt zum einen zum Ausdruck, dass Zweig sich seiner Faszination für gewisse Personen hingab und sich von dieser bewegen ließ. Zum anderen zeigt die Aussage, dass Zweig keinen Hehl aus seiner Motivation für sein Schaffen, der persönlichen Sympathien, machte. Im Gegenteil: Er verweist die Lesenden auf den subjektiven Hintergrund der vorliegenden Arbeit und greift auf diese Weise sämtlicher Kritik vor.

Zweig nimmt zum einen die Rolle des Staunenden, von Zufällen und Entdeckungen bewegten Kunstentdeckers im „kleine[n] Himmelsstück Zeit“ ein:

Und so baue ich, langsam und leidenschaftlich zugleich, mit meinen selbst noch neugierigen Händen den durch Zufall begonnenen Bau weiter hinauf in das kleine Himmelsstück Zeit, das unsicher über unserem Leben hängt.⁶⁶⁸

Zum anderen schreibt er sich die Fähigkeit zu, das von ihm beobachtete Weltgeschehen ordnen und für die Lesenden verständlich machen zu können. Auch die für Zweig als selbstverständlich wahrgenommene Auswahl der Persönlichkeiten spricht dafür, dass er sich selbst ein kompetentes Urteil zugestand.

Fazit

Zweig vermischt in *Der Kampf mit dem Dämon* einen selbstkonstruierten Mythos mit einem milieutheoretischen Ansatz. Wie auch in *Das neue Pathos* (1909) werden vermeintlich traditionelle Ideen mit modernistischen Zügen verknüpft, sodass ein eklektizistisches System von Referenzen vorliegt, die unter anderem zeitgenössische

⁶⁶⁶ Ebd.

⁶⁶⁷ Ebd.: S.8.

⁶⁶⁸ Ebd.

Aspekte widerspiegeln. Der sich daraus ergebende Leseindruck kann im positiven Sinne als Lektüre von Zeitlosigkeit, im negativen Sinne als weitreichende Überschätzung konstruierter Zusammenhänge bezeichnet werden. Zweig reproduziert die romantische Vorstellung des Künstlers als mit seinem Dämon und Schicksal ringenden Einzelkämpfers, der Erstgenannten entweder zu bezwingen vermag oder an diesem zugrunde geht. Der Text zeugt von Zweigs körperorientierter, pathologisierender Gedankenwelt. Der Sprachstil, von Bahr als pathetische Übersteigerung eingeordnet, erscheint als Instrument die Lesenden von der persönlichen Kritikerkompetenz zu überzeugen. Seine biografischen Arbeiten, wie hier am Beispiel des zweiten Bandes der *Baumeister der Welt* näher erläutert, zeigen, dass sich Zweig nicht nur als Autor, sondern als kompetenter Vermittler großer Persönlichkeiten sah, jedoch gleichzeitig ausgiebig über die Schilderung seiner höchst subjektiven Wertungen reflektierte.

4.1.4 *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens* (1938)

In seinem Vorwort seiner *Sternstunden der Menschheit: Historische Miniaturen* (1927) behauptete Zweig, dass kein Künstler „[...] während der ganzen vierundzwanzig Stunden seines täglichen Tages ununterbrochen Künstler [sei]; alles Wesentliche, alles Dauernde, das ihm gelingt, geschieht immer nur in den wenigen und seltenen Augenblicken der Inspiration.“⁶⁶⁹ In *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens* (1938) bemühte sich Zweig darum, dem künstlerischen Schaffensprozess auf die Spur zu kommen. 1943 erschien der Essay *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens* im Band *Zeit und Welt. Aufsätze und Vorträge 1904-1940*, nachdem dieser erstmalig in Vortragsform 1938 in London und später in Amerika präsentiert wurde.⁶⁷⁰ 1984 wurde der Essay mit weiteren Texten Zweigs über Persönlichkeiten aus Kunst und Literatur in Form eines gleichnamigen Sammelbandes erneut herausgegeben, der mit einer Nachbemerkung des Herausgebers Knut Beck versehen wurde. Stefan Zweigs Interesse gilt darin dem künstlerischen Prozess und dem „Geheimnis der Schöpfung“⁶⁷¹ im Bereich der

⁶⁶⁹ Es wird aus der Ausgabe zitiert: Stefan Zweig: Vorwort. In: *Sternstunden der Menschheit: Historische Miniaturen*. Hg. v. Werner Michler u. Martina Wörgötter. Wien 2017 (Stefan Zweig. Das erzählerische Werk. Salzburger Ausgabe; 1) (zuerst 1927), S.11-12, hier: S. 11.

⁶⁷⁰ Vgl. Mathias Mayer: Der künstlerische Prozess. In: SZH, S.661-665, hier: S.663.

⁶⁷¹ Stefan Zweig: *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens*. In: Ders.: *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens. Essays*. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt am Main 1984 (GWE) (zuerst 1938 als Vortrag), S.348-371, hier: S.349. Im Folgenden wird stets aus eben genannter Auflage zitiert, abgekürzt als „DGdKS“.

Musik, wobei der Essay eine Auseinandersetzung mit dem Schaffensprozess in der Kunst im Allgemeinen darstellt.⁶⁷²

Inhalt

Ausgehend von der allgemeinen Faszination für das Schöpferische überträgt Zweig in *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens* das Wunder der Schöpfung auf den Bereich der Kunst.⁶⁷³ Der Autor stellt hierbei die Frage nach der Entstehung des „wahren Kunstwerks“⁶⁷⁴ und stellt fest, dass eine ernsthafte Auseinandersetzung mit Kunst einen demütigen *und* einen wachen, dekodierenden Blick erfordert.⁶⁷⁵ Dem „Mysterium“⁶⁷⁶ der Schöpfung nähert sich Zweig mithilfe „der Methode der Kriminologie“⁶⁷⁷ im Sinne eines Rekonstruierens des Schaffensprozesses an: „Da es uns nicht erlaubt ist, mit dem Künstler den Augenblick seiner Schöpfung m i t zu erleben, können wir einzig versuchen, ihn n a c h zu erleben“⁶⁷⁸. Weil der Künstler⁶⁷⁹ sich im Augenblick der Produktion in einem Zustand des „*Nicht-Dabeisein[s]*“⁶⁸⁰ beziehungsweise „*Von-sich-selbst-Fortseins*, einer Ekstase“⁶⁸¹ befinde, seien Dokumentationen des Schaffensprozesses selten.⁶⁸² Der Künstler sei laut Einschätzung Zweigs während seiner „Abwesenheit“ „[...] in seinem Werke, in seinen Melodien, in seinen Gestalten, in seinen Visionen.“⁶⁸³ Diese Form der höchsten Konzentration erfordere zudem eine Isolierung gegenüber allen anderen Eindrücken der Außenwelt.⁶⁸⁴ Der künstlerische Akt sei als eine „[...] *Übertragung* aus der geistigen in die sinnliche Welt, aus der Vision in die Realität“⁶⁸⁵ zu verstehen. Vorstudien, Skizzen oder auch Handschriften böten als seltene Zeugen Einblick in den inneren Vorgang des Schaffensprozesses, wobei auch Kunstwerke

⁶⁷² Vgl. Elisabeth Skardarasy: Über Musik. In: SZH, S.565-571, hier: S.566.

⁶⁷³ Vgl. ebd.: S.348ff.

⁶⁷⁴ Ebd.: S.351. Siehe auch ebd.: S.350: „Auf welche Weise schafft der wahre Künstler?“

⁶⁷⁵ „Wer zur Kunst ein wahres Verhältnis sucht, muß immer mit einem doppelten Gefühl den großen Kunstwerken entgegentreten. Er muß sie demütig als etwas empfinden, das über seinem eigenen Können, über seinem vergänglichen Leben steht als ein Unbegreifliches. Aber gleichzeitig muß er mit wachem Denken sich bemühen, zu erfassen, wie dies Göttliche innerhalb unserer irdischen Welt entstanden ist. Er muß versuchen, das Unbegreifliche zu begreifen.“ (Ebd.: S.351)

⁶⁷⁶ Ebd.

⁶⁷⁷ Ebd.: S.352.

⁶⁷⁸ Ebd. (Hervorh. i. Orig.).

⁶⁷⁹ Sofern die maskuline Form im Originaltext genutzt wurde und sich die Zitation auf diesen bezieht, wird nachfolgend der Begriff „Künstler“ verwendet.

⁶⁸⁰ Ebd.: S.354.

⁶⁸¹ Ebd. (Hervorh. i. Orig.).

⁶⁸² Vgl. ebd.: S.353ff.

⁶⁸³ Ebd.: S.354.

⁶⁸⁴ Vgl. ebd.: S.355.

⁶⁸⁵ Ebd.: S.358 (Hervorh. i. Orig.).

gänzlich ohne Korrekturen entstünden.⁶⁸⁶ Zweig beschreibt zweierlei Künstler-Typen beziehungsweise Entstehungsprozesse von Kunstwerken: Den sich quälenden und den von einer höheren Macht inspirierten, gänzlich passiven Künstler.⁶⁸⁷

Während wir bei Mozart den schöpferischen Akt als eine lustvolle, mühelose Handlung empfinden, erleben wir ihn bei Beethoven als eine Qual, die an die Krämpfe und Nöte einer gebärenden Frau erinnert. Mozart spielt gleichsam mit der Kunst wie der Wind mit den Blättern, Beethoven ringt mit ihr wie Herkules mit der tausendköpfigen Hydra.⁶⁸⁸

Es sei jedoch völlig gleichgültig, auf welche Weise das Kunstwerk entstanden sei,⁶⁸⁹ da im Künstlerischen wie in der Natur „[...] die Elemente gemischt [seien]“⁶⁹⁰: „[...]“, so sind im künstlerischen Zeugungsakt immer beide Elemente gemischt, Unbewußtheit und Bewußtheit, Inspiration und Technik, Trunkenheit und Nüchternheit.“⁶⁹¹

Zweig leitet hieraus die Formel für den künstlerischen Prozess ab: „Inspiration *plus* Arbeit“⁶⁹². Auf Goethe referierend nimmt der Autor an, dass nur der Mensch die Schöpfung eines Künstlers verstehe, der das Geheimnis seines Schaffens kenne.⁶⁹³ Nur, wenn die einzelnen Zwischenstufen miterlebt würden, könne ein Kunstwerk in seiner Ganzheitlichkeit durch den Rezipierenden erlebt werden.⁶⁹⁴ Der wahre Rezeptionsgenuss sei einzig durch „[...] ein inneres Mitwirken an dem Werke“⁶⁹⁵ gegeben. *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens* wird mit der Hoffnung des Urhebers abgeschlossen, dass

[...] wir, hoffe ich, nicht unehrerbietig [waren], wenn wir hier versuchten, uns dem Geheimnis der künstlerischen Schöpfung zu nähern, diesem unbeschreiblichen Augenblick, wo die irdische Begrenzung des Vergänglichen in uns Menschen endet und das Ewige beginnt.⁶⁹⁶

⁶⁸⁶ Vgl. ebd.: S.360: „Und ebenso haben wir von manchen Malern, von Frans Hals, von van Gogh keine Skizzen, keine Entwürfe. Sie blicken ihren Gegenstand mit magischem Auge an, und schon saust der Pinsel mit flinken, raschen Hieben. Sie müssen nicht ordnen, nicht sammeln, nicht disponieren. Schaffen ist für sie Strömen, Schwung, Leichtigkeit.“

⁶⁸⁷ Vgl. ebd.: S.360ff.

⁶⁸⁸ DGdKS: S.362.

⁶⁸⁹ Vgl. ebd.: S.364.

⁶⁹⁰ Ebd.: S.365.

⁶⁹¹ Ebd.

⁶⁹² Ebd.

⁶⁹³ Vgl. ebd.: S.368.

⁶⁹⁴ Vgl. ebd.: S.358ff.

⁶⁹⁵ Ebd.: S.369.

⁶⁹⁶ Ebd.: S.371.

Analyse

Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens (1938) beginnt mit einer Beschreibung des göttlichen Schöpfungsmythos.⁶⁹⁷ Diese dient als Hinleitung zum Schöpfungsakt in der Kunst, der durch den Genius, einen eigentlich unauffälligen Menschen⁶⁹⁸, vollzogen werden kann.⁶⁹⁹ Ausgehend von der Frage nach dem *Wie* dieses Wunders, folgt eine Passage über das Kunstwerk als innerlichen, nicht nachzuvollziehenden Vorgang.⁷⁰⁰ Der Hauptteil des Essays wird von der „Methode der Kriminologie“ bestimmt,⁷⁰¹ die als Methodik bei der Verbrechensaufklärung auf den Bereich der Kunst übertragen wird. Zweig stellt nachfolgend weitere Behauptungen auf: Aussagen von Künstlern über ihren Schaffensprozess gäbe es deshalb wenige, da diese während des Schöpfungsverfahrens nicht bei Bewusstsein seien.⁷⁰² Der Künstler sei während des Schaffens in seiner Welt,⁷⁰³ die inneren Vorgänge müssten anhand von Vorstudien (Rekonstruktion der „Fingerabdrücke“⁷⁰⁴) rekonstruiert werden. Skizzen von Mozart, Haydn, Schubert, Hals, und van Gogh gäbe es nicht, ihre Werke seien völlig mühelos entstanden.⁷⁰⁵ Der Gegenpol dieser genialen Künstler sei in Beethoven zu suchen, dessen Schaffensprozess eine einzige Qual gewesen sei⁷⁰⁶. Wie in der Natur seien die Elemente gemischt und die Spannung zwischen sämtlichen Gegensätzen widerspreche sich nicht, sondern führe schließlich zur Schöpfung.⁷⁰⁷ Jeder schaffe unter anderen Bedingungen und sei „wahrhaft nur in seiner Arbeit“⁷⁰⁸ zu erkennen. Einem Kunstwerk müsse nachgeföhlt werden,⁷⁰⁹ um „die Geburt des Kunstwerks“⁷¹⁰ mitzuerleben und an diesem mitzuschaffen. Erkenntnis mindere die Begeisterung nicht, sondern erhöhe

⁶⁹⁷ Vgl. ebd.: S.348: „Von allen Geheimnissen der Welt ist seit Anbeginn dasjenige der Schöpfung das geheimnisvollste gewesen; einhellig haben darum alle Nationen und Religionen den Vorgang des Schöpferischen mit der Idee des Göttlichen verbunden.“

⁶⁹⁸ Vgl. ebd.: S.349.

⁶⁹⁹ Vgl. ebd.: S.348-358.

⁷⁰⁰ Vgl. ebd.: S.351ff.

⁷⁰¹ Vgl. ebd.: S.352ff.

⁷⁰² Vgl. ebd.: S.354.

⁷⁰³ Vgl. ebd.: S.354ff.

⁷⁰⁴ Ebd.: S.358.

⁷⁰⁵ Vgl. ebd.: S.360ff.

⁷⁰⁶ Vgl. ebd.: S.361ff. Ähnlich unterschiedlich seien auch die *Marseillaise* und das Gedicht >Raven< von Edgar Allan Poe entstanden.

⁷⁰⁷ Vgl. ebd.: S.364ff. Siehe auch ebd.: S.366: „Auch beim Schach stehen zwei Gruppen, schwarz und weiß, einander gegenüber zu einer Auseinandersetzung.“

⁷⁰⁸ Ebd.: S.367.

⁷⁰⁹ Vgl. ebd.: S.368.

⁷¹⁰ Ebd.: S.370.

sie nur – Museen sollten daher auch die Skizzen und Entwürfe der Kunstschaffenden ausstellen.⁷¹¹

Der Vergleich mit den bereits besprochenen Aufsätzen zeigt, dass auch hier die Argumentationsstruktur vom „Mythos“ zum „Typus“ gewählt wurde. Der Mensch wird als vergängliche Blüte⁷¹² gegenüber der ewigen Schöpfung dargestellt, und der Genius als eine, die Vergänglichkeit durchbrechende Figur. Fast wie eine Predigt muten gewisse Passagen über *den* Genius an:

Er hat aus einem Schall der Luft etwas geformt, das dauerhafter ist als das Holz, das wir anrühren, dauerhafter als der Stein, der dieses Haus trägt. Durch ihn ist das Unvergängliche und – sagen wir getrost: das Göttliche im Irdischen Erscheinung geworden.⁷¹³

Die stilistische Verbindung von Mystik und von vermeintlich objektiven Fakten, die Übertreibung auf der einen und das Relativieren auf der anderen Seite, sorgen für einen Eindruck des Überschwangs.⁷¹⁴ *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens* beinhaltet, spezifisches Merkmal der „Argumentationsstruktur“⁷¹⁵ Zweigs, zahlreiche Referenzen auf Einzelpersönlichkeiten, die als Beleg für die im Text erwähnten Begebenheiten dienen. Die halbe Menschheitsgeschichte durchquerend, werden Ereignisse und Persönlichkeiten aneinandergereiht.⁷¹⁶ Auffällig ist die Vielzahl der eingearbeiteten rhetorischen Fragen, an manchen Stellen als cluster,⁷¹⁷ die den Text sprichwörtlich zu einer Zeugenbefragung stilisieren. Die rhetorischen Fragen können zum einen als Imitation eines echt kriminologischen Befragungsprozesses gelesen werden, zum anderen schüren sie die Erwartung der Lesenden und heben gleichzeitig das Staunen gegenüber der künstlerischen Schöpfung des Urhebers hervor. Der als vermeintlich wissenschaftlich dargestellte Ansatz Zweigs bildet einen Kontrast zu dem zuvor als Wunder dargestellten

⁷¹¹ Vgl. ebd.: S.37off.

⁷¹² Vgl. ebd.: S.348.

⁷¹³ Ebd.: S.350.

⁷¹⁴ Siehe beispielsweise ebd.: S.362: „Mozart spielt gleichsam mit der Kunst wie der Wind mit den Blättern, Beethoven ringt mit ihr wie Herkules mit der tausendköpfigen Hydra.“

⁷¹⁵ Insofern man an dieser Stelle von einer Argumentation sprechen möchte, da diese auf den subjektiven Annahmen des Autors fußt.

⁷¹⁶ Einen Überblick über die Vielzahl an Referenzen bietet allein die Auflistung aller im Text erwähnter Namen: Mozart, Beethoven, Edgar Allan Poe, Shakespeare, Archimedes, Balzac, Herzogin von Langais, Homer, Plato, Sophokles, Buddha, Zeuxis, Appelles, Chaucer, Dante, Molière, Cervantes, Konfuzius, Shelley, Rousseau, Voltaire, Bach, Michelangelo, Walt Whitman, Schubert, Haydn, Walter Scott, Frans Hals, van Gogh, Herkules (und Hydra), Rouget de Lisle, Flaubert, Lope de Vega, Wagner, Goethe, Jakob (Kampf mit Engel), Rembrandt.

⁷¹⁷ Ebd.: S.350: „Aber auf welche Weise hat dieser einzelne Mensch dies Wunder vollbracht? Auf welche Weise hat er und gerade er unter Millionen aus demselben Material, das doch uns allen zur Verfügung steht, der Sprache, der Farbe, dem Klang, sein Kunstwerk geschaffen? Was ist die geheime Kraft, die ihn dazu befähigt hat? Auf welche Weise schafft der wahre Künstler? Wie kommt dies Wunder zustande in unserer entgötterten Welt?“

künstlerischen Schöpfungsakt.⁷¹⁸ Während auf der einen Seite die Prozesshaftigkeit des Kunstschaffens wegrationalisiert (so im Fall Mozarts) und dieses als inspirativer Trance-Zustand oder schwunghafte Geste stilisiert wird, werden an anderer Stelle Leiden und Qual des Künstlers anerkannt (am Beispiel Beethovens). Dass Zweig selbst ein bekennender Autografen-Fan und Sammler gewisser Artefakte war⁷¹⁹, also zum einen die Arbeit mit und am Werk wahrnahm, zum anderen romantisierte, spiegelt sich in diesen Passagen wider. Das „Sowohl, als auch“, auf das Zweig folglich mit seinem Essay abzielt, widersetzt sich der im Text geschürzten Erwartungshaltung einer klaren Antwort auf die Frage nach dem vermeintlichen „Geheimnis des künstlerischen Schaffens“.

Auch in diesem Text nimmt Zweig die Rolle des Wissenden, des Aufklärenden, ein. Er scheint sein Lesepublikum dabei auf seine „Untersuchungsreise“ mitnehmen zu wollen. Sein Vorgehen ist kleinschrittig und ähnelt dem schulischen Frontalunterricht:

Ist dies nun möglich? Können wir den Vorgang, der sich bei der Entstehung eines wahren Kunstwerks auswirkt, belauschen? Können wir Zeugen sein jener Zeugung, Zeugen seiner Geburt? Darauf kann ich präzise antworten: nein. Die Konzeption eines Kunstwerks ist ein innerlicher Vorgang.⁷²⁰

Durch den Stil einer alternierenden Perspektive⁷²¹ gelingt es Zweig, eine vermeintliche Glaubhaftigkeit seiner Aussagen zu suggerieren.⁷²² Auf der anderen Seite vermittelt der Text auf den kritisch Rezipierenden den Eindruck von Engführung und Kontrolle. Man könnte auch sagen, Zweig leistet Überzeugungsarbeit, deren Ergebnis er schließlich selbst am Schluss seines Essays wohlwollend beurteilt:

Und so waren wir, hoffe ich, nicht unehrerbietig, wenn wir hier versuchten, uns dem Geheimnis der künstlerischen Schöpfung zu nähern, diesem unbeschreiblichen Augenblick, wo die irdische Begrenzung des Vergänglichen in uns Menschen endet und das Ewige beginnt.⁷²³

⁷¹⁸ Siehe ebd.: S.348: „Dieses Wunder, daß etwas aus dem Nichts entsteht und doch die Zeiten überdauert, [...]“; Siehe auch: S.349: „Einzig, weil er jenen göttlichen Akt des Schöpferischen vollzogen hat, durch den aus dem Nichts ein Etwas, aus dem Vergänglichen ein Dauerhaftes wird. Weil sich in seiner Erscheinung das tiefste Geheimnis unserer Welt offenbart hat: das Geheimnis der Schöpfung.“

⁷¹⁹ Er besaß neben einer großen Autografensammlung beispielsweise Beethovens Schreibtisch und weitere Artefakte. Siehe in vorliegender Arbeit: Kap.3.1.1 „Die Lebensumstände Stefan Zweigs“.

⁷²⁰ DGdKS: S.351.

⁷²¹ Beispielsweise: Rhetorische Frage – Wir-Form – allgemeiner Antwortsatz oder Ich-Perspektive.

⁷²² Beispielsweise ebd.: S.349: „**Was** hat ein solcher Mensch getan? Nehmen **wir** es rein äußerlich. **Er** hat [...].“ (Hervorh. LF)

⁷²³ Ebd.: S.371.

Wenn auch im Essay als solche inszeniert, ist die Idee des Mitschaffens am Werk, die bereits in *Das neue Pathos* (1909) eine zentrale Rolle spielt auch hier zentral.⁷²⁴ Für Zweig ist ein „inneres Mitwirken am Werke“ notwendig um „richtig zu fühlen“⁷²⁵, die Entstehung des Kunstwerkes mitzuerleben⁷²⁶ und die Intentionen des Künstlers richtig zu verstehen.⁷²⁷ Zwar erscheint das Bemühen um eine Art Demokratisierung des Kunstwerks lobenswert, da Zweig die Teilhabe am Kunstwerk auch dem „unproduktiven Menschen bis zu einem gewissen Grad“⁷²⁸ zuspricht. Der Versuch gewisse Berührungspunkte mithilfe einer kriminologischen Entschlüsselungsanleitung abzubauen ist offensichtlich. Doch die Vorstellung von einer „richtigen“ und einer „falschen“ Rezeption von Kunst sowie die Beschränkung auf die Ausgangsintention des Kunstschaffenden als *Nonplusultra* verhindert alternative Herangehensweisen und Interpretationen, die für eine solche Demokratisierung sprechen würden. Für Zweig, dem dieses Defizit wiederum nicht aufzufallen scheint beziehungsweise der dieses ignoriert, ist klar: „Wir haben mitgeschaffen und durch dieses Mitfühlen die Geburt des Kunstwerks miterlebt.“⁷²⁹

Einordnung

Nach Skardarsky (2018), sich auf Gruber (2012)⁷³⁰ beziehend, bietet der Essay *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens* einen Grundstein für Zweigs Musikauffassung, und in weiterer Folge für sein Kunstverständnis im Allgemeinen.⁷³¹ Auch Mayer (2018) schreibt dem Essay eine herausragende Bedeutung zu, da dieser eine Synthese der Suche nach dem Ursprung des künstlerischen Schaffens darstelle.⁷³² Nach Gruber (2012) erinnere die Position

⁷²⁴ Siehe: Kap.4.1.2.

⁷²⁵ Siehe hierzu: ebd. S.368-369: „Um richtig zu fühlen, müssen wir nachfühlen, was der Künstler gefühlt hat. Um seine Intentionen richtig zu verstehen, müssen wir begreifen, gegen welche Widerstände er sie verwirklicht hat. Wir müssen in unserer Seele die seine nachbilden – jeder wahre Genuß ist kein reines Empfangen, sondern ein inneres Mitwirken an dem Werke.“

⁷²⁶ Zweig bezieht sich hier auf die Aussage von Goethe aus einem Brief an Karl Friedrich Zelter, die er jedoch in abgewandelter Form wiedergibt: „Man kennt die Kunstwerke nicht, wenn man sie nur fertig sieht, man muß sie auch in ihrem Werden gekannt haben.<< (Ebd.: S.368) Im Brief von Goethe an Zelter am 4. August 1803 heißt es: „Natur- und Kunstwerke lernt man nicht kennen, wenn sie fertig sind; man muß sie im Entstehen aufhaschen, um sie einigermaßen zu begreifen.“, in: Johann Wolfgang von Goethe: Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter. Bd. 1: 1799-1818. Hg. v. Max Hecker. Frankfurt am Main 1987 (Insel-Taschenbuch; 950), S.53.

⁷²⁷ Vgl. DGdKS.: S.368.

⁷²⁸ Ebd.: S.369.

⁷²⁹ Ebd.: S.370.

⁷³⁰ Siehe hierzu: Gernot Gruber: Stefan Zweigs ästhetische Ansichten zur Musik. In: Stefan Zweig – Neue Forschung. Hg. v. Karl Müller. Würzburg 2012, S.177-208.

⁷³¹ Vgl. Elisabeth Skardarsky: Über Musik. In: SZH, S.565-571, hier: S.566.

⁷³² Vgl. Mathias Mayer: Der künstlerische Prozess. In: ebd.: S.661-665, S.661ff.

Zweigs an die Tradition der Ästhetik Baumgartens (1714-1762) und Kants (1724-1804).⁷³³ Sowohl die Vernachlässigung des Faktors Arbeit, als auch der Werkbegriff Zweigs hätten genügend Anreiz zum Widerspruch geboten, so Gruber.⁷³⁴ Der Verweis auf die beiden Philosophen der Aufklärung, den der Wissenschaftler nicht näher ausführt, sei an dieser Stelle kurz zu erläutern: Baumgarten sah in der Ästhetik eine „Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis“⁷³⁵ und sah diese als gleichberechtigt gegenüber der Disziplin der Logik an. Er gilt als Begründer der Ästhetik als Wissenschaft. Seine Erkenntnisse hielt er in *Aesthetica* (1750/58)⁷³⁶ fest und argumentierte darin mit Rückgriff auf Vorbilder aus der römischen und griechischen Antike. Sein Einfluss wirkte sich neben vielen anderen auf Immanuel Kant aus, der in seiner *Kritik der Urteilskraft* (1790)⁷³⁷ auf die Sinnlichkeit als Erkenntnisgrundlage einging. Nach Kant sei das „Geschmacksurteil“ nicht logischer, sondern ästhetischer Natur.⁷³⁸ In der darin enthaltenen *Analytik der ästhetischen Urteilskraft* I/1, §2 stellte Kant die These auf, dass die empfundene Schönheit kein reines Geschmacksurteil sei⁷³⁹ und gleichzeitig ein interesseloses Wohlgefallen auslöse (Autonomieästhetik).⁷⁴⁰ Kant ging in der *Kritik der reinen Vernunft* (1781)⁷⁴¹ zudem auf die Frage ein, wie Vorstellungen ins Bewusstsein gelangen, die außerhalb desselben hervorgerufen werden (Transzendente

⁷³³ Vgl. Gruber (2012): S.179.

⁷³⁴ Siehe: ebd.: „Es ist eine Position, die schon zu Zweigs Lebenszeit zum Widerspruch reizen musste, zum einen durch Fachleute (Künstler und Komponisten sowie Kunstwissenschaftler), die um den Faktor Arbeit in der Kunst Bescheid wissen, zum anderen und ganz besonders bei denen, die die Avantgarde in der Kunst des 20. Jahrhunderts und deren Kritik am herkömmlichen Werkbegriff kennen und auch anerkennen.“

⁷³⁵ Siehe u.a.: Prolog § I: „Aesthetica (theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulcre cogitandi, ars analogi rationis,) est scientia cognitionis sensitivae.“ (= „Ästhetik (die Theorie der freien Künste, niedere Erkenntnistheorie, Kunst des schönen Denkens, Kunst des analogen Denkens) ist die Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis.“ (Übersetz. LF); siehe auch: Teil I der Ästhetischen Theorie, Kapitel I Heuristiken, Abschnitt I, Die Schönheit des Wissens, § 14: „Aesthetices finis est perfectio cognitionis sensitivae, qua talis, §. I. Haec autem est pulcritudo, Metaphysic. [...]“ (= „Das Ziel der Ästhetik ist die Vervollkommnung der sinnlichen Erkenntnis als solcher, aber diese ist metaphysische Schönheit.“ (Übersetz. LF). Zitiert aus: Alexand. Gottlieb Baumgarten: *Aesthetica*. Hildesheim 1961.

⁷³⁶ Der erste Band erschien 1750, der zweite Band acht Jahre später. Siehe u.a.: *Aesthetica* scripsit Alexand. Gottlieb Baumgarten. Prof. Philosophiae. Traiecti cis Viadrum. Frankfurt an der Oder 1750.

⁷³⁷ Kants *Kritik der Urteilskraft* erschien erstmalig 1790 im Verlag Lagarde und Friedrich in Berlin und Liebau. Nachfolgend wird die folgende Ausgabe genutzt: Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*. Hg. v. Heiner F. Klemme. Hamburg 2001 (Philosophische Bibliothek; 507) (zuerst 1790).

⁷³⁸ Siehe u.a.: „Der Kritik der Urteilskraft erster Teil. Kritik der ästhetischen Urteilskraft. Erster Abschnitt. Analytik der ästhetischen Urteilskraft. Erstes Buch. Analytik des Schönen. Erstes Moment des Geschmacksurteils, der Qualität nach, §1 „Das Geschmacksurteil ist ästhetisch.“, in: ebd.: S.47.

⁷³⁹ Vgl. ebd.: S.50, §2: „Ein jeder muß eingestehen, daß dasjenige Urteil über Schönheit, worin sich das mindeste Interesse mengt, sehr parteilich und kein reines Geschmacksurteil sei.“

⁷⁴⁰ Vgl. ebd.: S.49, §2: „Das Wohlgefallen, welches das Geschmacksurteil bestimmt, ist ohne alles Interesse.“

⁷⁴¹ Siehe: Immanuel Kant: *Critik der reinen Vernunft*. Riga 1781.

Ästhetik).⁷⁴² Die Gemeinsamkeit von Kant, Baumgarten und Zweig wäre in diesem Sinne in der Idee vom sinnlichen Erkenntnisgewinn im allgemeinen und einer als universal angenommenen Kunstwirkung zu sehen.

Auf der anderen Seite beinhaltet *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens*, trotz der genannten aufklärerischen Aspekte und dem Ansatz, das *Geheimnis* scheinbar rational behandeln zu können, eine nicht zu übersehende „romantische[n] Spur“⁷⁴³. Der Mythos der Schöpfung dient als Einstieg, wobei die Vergangenheit und die mit ihr verbundenen Persönlichkeiten idealisiert werden. Der göttliche Schöpfungsmythos wird auf das künstlerische Schaffen übertragen. Man spüre, dass „[...] der Genius wieder einmal Gestalt angenommen ha[be] in einem Menschen und sich das Mysterium der Schöpfung unserer Welt noch einmal in einem Werke wiederholt ha[be].“⁷⁴⁴

Ein zeitgenössisches Vergleichsbeispiel ist der bereits erwähnte Essay *Das Faktum in der Kunst* von Hermann Bahr, der 1921 erstmalig publiziert wurde.⁷⁴⁵ Darin vertrat Bahr die Ansicht, dass große Kunstwerke von einem Geheimnis umgeben seien und dieses durch die Betrachtenden wahrzunehmen sei. Auch sei der künstlerische Schaffensprozess, ähnlich wie von Zweig dargestellt, begleitet von Leiden und Aufopferung des Künstlers:

Gefahr, Angst, Qual, versammelt in ein ungeheures Leid, steht am Anfang aller Kunst und auch eines jeden einzelnen Kunstwerks wieder: ein ungeheures Leid, das aber dadurch, dass der Mensch sich ihm stellt, [...], durch den Sieg, durch die Herrschaft des Menschen ein ungeheures Glück für ihn wird, [...].⁷⁴⁶

Er urteilte jedoch im Gegensatz zu Zweig, dass das Aufdecken des Entstehungshintergrundes des Kunstwerks, den er als „Faktum“ bezeichnete, nicht von Bedeutung für das Kunstverständnis an sich sei⁷⁴⁷ und auch die Beweggründe für das Schaffen gleichgültig für die Rezeption seien.⁷⁴⁸ Während Zweig die

⁷⁴² Kants Transzendente Ästhetik wird im Metzler Lexikon Philosophie als „[...] Lehre von der Sinnlichkeit (aisthesis: Wahrnehmung, Anschauung) und ihren reinen Formen, Raum und Zeit, als Formen der >>Rezeptivität des Gemüths<< im Hinblick auf deren Funktion als formale Bedingung der Möglichkeit (>>transzendente Bedingung<<) von empirischer Erkenntnis überhaupt sowie von deren Gegenständen.“ Siehe: Marcel Niquet: Transzendente Ästhetik. In: Metzler Lexikon Philosophie 2008, URL: <https://www.spektrum.de/lexikon/philosophie/transzendente-aesthetik/2055> (aufgerufen am: 30.09.2023, 15:30 Uhr).

⁷⁴³ Mayer (2018): S.662.

⁷⁴⁴ DGdKS: S.349.

⁷⁴⁵ Siehe hierzu: Kap.3.2.3.

⁷⁴⁶ DFidK: S.31.

⁷⁴⁷ Vgl. u.a. ebd.: S.30.

⁷⁴⁸ Vgl. ebd.: S.30: „Welche Specialissima den Dichter in Bewegung setzen, welches Faktum ihn zum Dichten bringt, was er mit seinem Dichten eigentlich selbst will, ist für das Werk gleichgültig.“

Erkenntnis als begeisterungssteigernd beschrieb,⁷⁴⁹ urteilte Bahr, dass Künstler, Faktum und Kunst überschätzt würden.⁷⁵⁰

Carl du Prels (1839-1899) Artikel *Die seelische Thätigkeit des Künstlers* (1890)⁷⁵¹, zumindest in Bezug auf den Gedanken der Inspiration, bietet ebenso Anlass zum Vergleich. Du Prel, damals populärer deutscher Spiritismustheoretiker⁷⁵², schrieb darin dem Unterbewussten eine zentrale Rolle bei der Entstehung von Kunstwerken zu: „Die erzeugende Kraft liegt also im Unbewussten [...]“⁷⁵³ Die Idee des Wechselspiels von „Leib und Seele“⁷⁵⁴ als „monistische Seelenlehre“⁷⁵⁵, diente hierbei als Grundlage für die Auffassung des künstlerischen Schaffens:

Wenn meine Seele dieselbe Kraft, welche sie zur Gestaltung meines Leibes verwendet, auch zur Gestaltung meiner künstlerischen Vorstellungen verwendet, in die sie organisierend eingreift, dann ist das Kunstwerk monistisch zu erklären. [...] Der Wille, der meine Hand eine Greifbewegung machen lässt, ist der gleiche Wille, der diese Hand zum Greifen organisiert hat.⁷⁵⁶

Okkultismus und Theosophie waren um 1900 weit verbreitet.⁷⁵⁷ Die Idee des Künstlers als Medium wie auch die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Okkulten an sich standen hierbei im Mittelpunkt.⁷⁵⁸ Gleichzeitig entwickelte sich die Psychoanalyse und mit ihr die Konzentration auf das Unbewusste als neue Erkenntnisquelle. Viele Kunstschaffende sahen sich selbst als Medium, Sehende oder Inspirierte⁷⁵⁹ und übertrugen das, auch in *Das Geheimnis des künstlerischen*

⁷⁴⁹ Ebd.: S.371: „Im Gegenteil, niemals vermindert Erkenntnis die wahrhafte Begeisterung, sie erhöht und festigt sie nur.“

⁷⁵⁰ Ebd.: S.26: „Wir überschätzen den Künstler, wir überschätzen das Faktum, wir unterschätzen die Kunst.“

⁷⁵¹ Bereits 1889 hielt du Prel einen Vortrag zum Thema „Ueber die seelische Thätigkeit des Künstlers“, 1890 erschien erstmals eine Fassung des Vortrags in der Zeitschrift *Sphinx* (Band 10, 55., Juli (Heft 1), S.1-8). Ich beziehe mich beim Zitieren auf die im nachfolgenden Sammelband gekürzt erschienene und kommentierte Fassung: Carl du Prel: *Die seelische Thätigkeit des Künstlers*. In: SuäM: S.86-99.

⁷⁵² Siehe beispielsweise: Carl du Prel: *Philosophie der Mystik*. Leipzig 1885. Beispielsweise teilte auch Richard Dehmel (1863-1920), mit dem auch Zweig korrespondierte, du Prel seine persönlichen Erfahrungen während des Arbeitsprozesses mit. Siehe: Richard Dehmel: Brief an Carl du Prel vom 16.9.1891, in: SuäM, S.482-488. Der Brief erschien bereits 1922: Richard Dehmel: Brief an Carl du Prel vom 16.9.1891. In: Ders.: *Ausgewählte Briefe aus den Jahren 1883 bis 1902*. Berlin 1922, S.52-58.

⁷⁵³ Carl du Prel: *Die seelische Thätigkeit des Künstlers* (1894). In: SuäM, S.86-99, hier: S.90.

⁷⁵⁴ Siehe ebd.: S.88: „Der Leib ist jeder Seele angemessen, er ist der Abdruck des Inneren. Darum korrespondiert auch jeder Veränderung in der Seele eine physiognomische und mimische Veränderung.“

⁷⁵⁵ Ebd.: S.98. Im Monismus wird angenommen, dass sich alle Phänomene der Welt auf ein einziges Grundphänomen zurückführen lassen. Siehe hierzu u.a.: o. A.: *Monismus*. In: Dorsch. *Lexikon der Psychologie* 2021, URL: <https://dorsch.hogrefe.com/stichwort/monismus> (aufgerufen am: 10.12.2023; 17:16 Uhr).

⁷⁵⁶ du Prel (2006): S.94.

⁷⁵⁷ Siehe hierzu: Kap.3.1.2.

⁷⁵⁸ Siehe hierzu beispielsweise: Priska Pytlik: *Dichterischer Schöpfungsprozess und das Problem der Autorschaft: Der Künstler als Medium – das Medium als Künstler?* Einleitung. In: SuäM, S.203-208.

⁷⁵⁹ Vgl. ebd.: S.203.

Schaffens erwähnte⁷⁶⁰, *poeta vates*-Modell auf sich.⁷⁶¹ So beanspruchte beispielsweise Rilke, für Zweig eines der wichtigsten Vorbilder, für die Entstehung seines *Stunden-Buchs* (1905)⁷⁶² sowie für seine *Duineser Elegien* (1923)⁷⁶³ die Inspirationspoetik für sich.⁷⁶⁴ Die in *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens* evozierte Wirkung eines Verschwimmens der zeitlichen Grenzen durch die Übertragung des Mythos in die Gegenwart erinnert darüber hinaus an die um die Jahrhundertwende verbreitete Idee des prophetischen und durch sein Werk unsterblichen Künstlers,⁷⁶⁵ die auch Zweig zu teilen schien.

Kunst und Künstler:innen

Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens belegt Stefan Zweigs Faszination für das Schöpferische und seine Ehrfurcht vor den Leistungen großer künstlerischer Persönlichkeiten. Er geht dabei nicht auf eine einzelne Kunstform ein, sondern widmet sich abwechselnd Literatur, Bildender Kunst und Musik. Unabhängig vom Medium des künstlerischen Bereichs ist die wahrnehmbare „Ausformung“ das Maß aller Dinge:

Uns ist eine Melodie erst Melodie, nicht wenn sie einem schöpferischen Menschen innen zum erstenmal aufklingt, sondern wenn sie uns hörbar wird, ein Bild erst Bild, sobald es sichtbar und vollendet, ein Gedanke erst Gedanke, sobald er ausgesprochen, eine Plastik erst Plastik, sobald sie zu Ende geformt ist. Um aus der Seele des Künstlers in unser Leben zu treten, muß also die Inspiration jedesmal eine irdische, eine optisch oder akustisch wahrnehmbare Form annehmen.⁷⁶⁶

⁷⁶⁰ Siehe: DGdKS: S.364: „Wir haben an diesen beiden Fällen, Mozart und Marseillaise, gesehen, daß ein Kunstwerk ein Akt reine Inspiration sein kann, wo der Dichter, der Musiker, dem lateinischen >>vates<<, dem Seher, dem Wahrsager ähnlich, vom Göttlichen her Botschaft empfängt und sie weitergibt an die Menschen, ohne selbst etwas von eigener Mühe hinzuzufügen; und wir haben an den anderen Beispielen Beethoven, Edgar Allan Poe – und ich könnte Balzac, Flaubert und zahllose andere hinzufügen – erkannt, daß der Künstler ebenso durch logische Mühe, durch eine vollkommen bewußte Denkarbeit, durch ein vollendetes Handwerkertum gleichfalls das Vollendete erzeugen kann.“ (Hervorh. LF)

⁷⁶¹ Vgl. Wolfgang Braungart: *Das Stundenbuch*. In: Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Sonderausgabe. Hg. v. Manfred Engel. Stuttgart, Weimar 2013, S.216-227, hier: S.218.

⁷⁶² Siehe: Rainer Maria Rilke: *Stunden-Buch*. Leipzig 1905. Abgeschlossen hatte Rilke sein Stunden-Buch bereits 1903.

⁷⁶³ Siehe: Rainer Maria Rilke: *Duineser Elegien*. Leipzig 1923.

⁷⁶⁴ Vgl. Braungart (2013): S.218.

⁷⁶⁵ Beispielsweise beschrieb Rilke (1875-1926) den Künstler als „Mensch im Geiste *aller* Zeiten“. Siehe: Rainer Maria Rilke: *Über Kunst* (1898). In: Ders.: *Worpswede*. Hg. v. Rilke Archiv. Frankfurt am Main 1965 (Sämtliche Werke; 5), S.426-434, hier: S.430 (Hervorh. i. Orig.). Egon Friedell (1878-1938) bezeichnete 1909 in einem Brief an Peter Altenberg den Dichter als >>ein[en] Seher gegenwärtiger und zukünftiger Dinge<< Siehe: Egon Friedell: *Peter Altenberg. Zu seinem fünfzigsten Geburtstag* (1909). In: *Theorie des literarischen Jugendstils*. Hg. v. Jürg Mathe. Stuttgart 1984, S.206-216, hier: S.207.

⁷⁶⁶ DGdKS: S.357.

Die Kunst, egal welcher Art, müsse demnach eine gewisse Form annehmen. Durch den Blick auf „den Künstler“ präsentiert sich Zweig als Außenstehender, als vermeintlicher Analyst und Theoretiker. Er nimmt die Rolle des scheinbar kundigen Beobachters ein, der darum bemüht erscheint den Lesenden einen Eindruck vom künstlerischen Arbeitsprozess zu vermitteln. Hierbei stellt er seine persönlichen Bewertungen als Fakten dar⁷⁶⁷ und verknüpft diese mit einer angeblich wissenschaftlichen, kriminologischen Herangehensweise. In seiner subjektiven Analyse vermischen sich dabei Überzeichnung und Relativierung. Auffällig ist insbesondere die Selbstverständlichkeit, mit der Zweig die von ihm genannten Persönlichkeiten klassifiziert und in sein polares Schema des sich quälenden und des sich im Trancezustand befindenden Künstlers einordnet. Der schöpferische Akt vollzieht sich aus Zweigs Sicht im Ringen zwischen „Unbewußtheit und Bewußtheit“.⁷⁶⁸ Der Künstler ist während des Schaffens ein der Welt Entrückter, der im „inspirierten Moment“ das Darzustellende selbst körperlich spürt:

Der Dichter, der in einem inspirierten Moment aus der Erinnerung eine Landschaft darstellt, Wiese, Himmel, Baum, Feld an einem Frühlingstag, ist in diesem Augenblick nicht in seinem Zimmer, nicht in seinen vier Wänden, sondern er sieht das Grün, er atmet die Luft, er hört den Wind, der über die Gräser streicht.⁷⁶⁹

Der Künstler nimmt mit allen Sinnen wahr und ist nicht mehr im Stande zwischen sich selbst und seinen Figuren zu unterscheiden.⁷⁷⁰ Er ist nach Zweig in seiner eigenen Welt und empfindet diese als reales Erlebnis. Zwar sei das „Schöpferische, das Visionäre, der inspirative Akt“⁷⁷¹ unsichtbar, das Publikum könne jedoch ab dem Zeitpunkt seiner Materialisierung daran teilhaben und diese nacherleben.

[...] [wir] sind Menschen, die nur dank unserer Sinne begreifen können. [...] Uns ist eine Melodie erst Melodie, nicht wenn sie einem schöpferischen Menschen innen zum erstenmal aufklingt, sondern wenn sie uns hörbar wird, ein Bild erst Bild, sobald es sichtbar und vollendet ist, ein Gedanke erst Gedanke, sobald er ausgesprochen, eine Plastik erst Plastik, sobald sie zu Ende geformt ist. Um aus der Seele des Künstlers in unser Leben zu treten, muß also die Inspiration jedesmal eine irdische, eine optisch oder akustisch wahrnehmbare Form annehmen. Sie muß durch ein Medium materieller Art hindurchgehen.⁷⁷²

In diesen Abschnitten wird deutlich, wie wichtig für Zweig die körperliche Erfahrung mit dem konkreten Material ist. Für ihn ist „[d]er künstlerische Prozeß

⁷⁶⁷ Beispielsweise stellt er das angeblich mühelose künstlerische Schaffen Mozarts dem qualvollen Ringen Beethovens gegenüber.

⁷⁶⁸ DGdKS: S.365.

⁷⁶⁹ Ebd.: S.355.

⁷⁷⁰ Vgl. ebd.

⁷⁷¹ Ebd.: S.357.

⁷⁷² Ebd.: S.357.

[...] also nicht reine Inspiration, [...], sondern ein Akt der *Übertragung* aus der geistigen in die sinnliche Welt, aus der Vision in die Realität.“⁷⁷³

Fazit

In *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens* (1938) reproduziert Zweig zum einen die traditionelle Vorstellung des Künstlers als Medium eines höheren Willens und überträgt den göttlichen Schöpfungsmythos auf das künstlerische Schaffen. Zum anderen spiegelt der Essay die Bestrebung wider zwischen unterschiedlichen Typen des schöpferischen Genius zu differenzieren und vor dem Hintergrund einer vermeintlichen Wissenschaftlichkeit in den Blick zu nehmen. Der Verweis auf Gegenstände und Autografen der Kunstschaffenden steht hierbei in Opposition zur Beibehaltung des nicht aufzulösenden „Geheimnisvollen“. Der im Essay enthaltene paradoxe Versuch einer Verbindung von Mystik und Wissenschaft kann zudem als Echo der zeitgenössischen mythisierenden und okkultistischen Strömungen gelesen werden. Zweig übernimmt wiederholt die Position des wissenden Aufklärers, der mithilfe gewisser rhetorischer Strategien seinem Lesepublikum die eigene, subjektive Bewertung als objektive Wahrheit vermittelt. Auch wenn keine explizite Bewertung der unterschiedlichen Künste vorgenommen wird, steht der körperliche Ausdruck und die sinnlich-körperliche Erfahrung im Vordergrund. Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass sich in *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens* Zweigs Festhalten an der Plastizität und materiellen Manifestation des künstlerischen Gedankens sowie seine eigene Selbsteinschätzung als Kunstvermittler ausdrückt.

Schlussbemerkung

Anhand von *Die Philosophie des Hippolyte Taine* (1904), *Das neue Pathos* (1909), *Der Kampf mit dem Dämon. Hölderlin, Kleist, Nietzsche* (1925) und *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens* (1938) konnte gezeigt werden, wie sich die theoretischen Ansichten über das künstlerische Schaffen bei Zweig, aber auch sein künstlerisches Selbstverständnis über die Zeit darstellten. Insgesamt ist festzuhalten, dass sich die in den älteren Texten zu findende Kunstauffassung nicht maßgeblich von jenen aus jüngerer Zeit unterscheidet und weiterentwickelt, sondern in diesen viel mehr, anders als zu erwarten wäre, eine Art Rückwärtstrend

⁷⁷³ Ebd.: S.357-358 (Hervorh. i. Orig.).

zu beobachten ist. Während in *Die Philosophie des Hippolyte Taine* (1904) beispielsweise noch der Eindruck eines an den Lebensumständen der Kunstschaffenden interessierten Autors dominiert, insbesondere die Wahl eines heute der Kunstsoziologie zuordbaren Philosophen ist auffällig, wird in den nachfolgenden Arbeiten die Schilderung subjektiver Eindrücke und der auf das göttliche Genie ausgerichtete Determinismus Zweigs deutlich. Geteilt wird somit die Beobachtung Weschenbachs (1992), dass die Verbindung des schöpferischen Aktes mit der Idee des Göttlichen eher auf den „späten“ als auf den „frühen“ Zweig zutrifft, auch wenn diese in fast allen Essays ansatzweise nachweisbar scheint.⁷⁷⁴ Zweig hält, trotz zeitgenössischer Gegenpositionen und offensichtlicher Kenntnis der realen Bedingungen, gerade im fortgeschrittenen Alter am Ideal des Genies fest. Bei dieser Kunstauffassung ist der Körper mit all seinen Sinnen, sowohl des Kunstschaffenden als auch des Publikums, von zentraler Bedeutung. Eine Kunst ohne körperliches Erleben ist nicht vorstellbar. Entgegengesetzt zu der registrierten und selbst formulierten Unterschiedlichkeit der künstlerischen Schaffensprozesse integriert er sein binäres Typen-Modell in *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens* (1938). Um die von Hermann Bahr kritisch hervorgehobene Figur des Dämons in seiner Rezension über *Der Kampf mit dem Dämon. Hölderlin. Kleist. Nietzsche* (1925) konstruiert Zweig so seine Vorstellung über das künstlerische Schaffen. Die im 20. Jahrhundert problematisierte Frage nach der Autonomie des Kunstwerks⁷⁷⁵ wird von Zweig dabei nicht thematisiert. Vielmehr wird in den untersuchten Texten ein elitärer⁷⁷⁶ und mythologisierender Kunstbegriff reproduziert.

Diese Beobachtung erscheint erstaunlich, da die Arbeiten Zweigs vor allem die Reflektiertheit des Autors mit Blick auf das künstlerische Schaffen insgesamt, als auch auf das eigene Arbeiten bezogen, verdeutlichen. Beispielsweise zeigt die Beschreibung des Dichters in *Das neue Pathos* (1909) die Fähigkeit Zweigs, die Mittel für eine überzeugende Selbstdarstellung, ihr Potential und ihre Wirkung zu enttarnen. Seine pathetisch-überladene Sprache und das Oszillieren zwischen

⁷⁷⁴ Vgl. Weschenbach (1992): S.161.

⁷⁷⁵ Vgl. Uta Karstein u. Nina T. Zahner: Autonomie der Kunst? – Dimensionen eines kunstsoziologischen Problemfeldes. In: Autonomie der Kunst? Zur Aktualität eines gesellschaftlichen Leitbildes. Hg. v. Uta Karstein u. Nina T. Zahner. Wiesbaden 2017 (Kunst und Gesellschaft), S.1-48, hier: S.4ff.: „So haben zu Beginn des 20. Jahrhunderts angesichts von Kriegen und Revolutionen die Avantgarden Revitalisierungen, Radikalisierungen und Verweigerungen des Autonomiegedankens unternommen und brachten so sowohl eine ungeheure Differenzierung ästhetischer Strategien, als auch eine grundlegende Erschütterung des Glaubens an die befreiende Macht der autonomen Kunst hervor (vgl. dazu Bürger 1974).“

⁷⁷⁶ Gemeint ist „elitär“ hier im Sinne von „ausgewählt“.

Mythisierung und vermeintlicher Wissenschaftlichkeit dienen in seinen Texten als Überzeugungsstrategie.

Im nachfolgenden Kapitel wird die Konkretisierung der theoretischen Ansichten Zweigs in seinen literarischen Arbeiten anhand exemplarischer Beispiele untersucht. Die Integration der von Zweig idealisierten „plastische[n] Kraft“⁷⁷⁷, die in seinen theoretischen Texten essenzieller Gegenstand ist, wird im Kontext konkreter Texte analysiert und mit seinem theoretischen Künstlerbild abgeglichen.

4.2 Die Figuren Zweigs unter dem Eindruck seines Kunstpathos

Nachdem ein Blick auf die Voraussetzungen für das künstlerische Schaffen bei Zweig geworfen wurde, wird an dieser Stelle auf die Gestaltung seiner „Figuren“⁷⁷⁸ in hierfür beispielhaften Arbeiten eingegangen. Untersucht werden das Gedicht *Der Bildner* (1913), Ausschnitte aus der Biografie *Marie Antoinette. Bildnis eines mittleren Charakters* (1932) und der *Schachnovelle* (1942) sowie vergleichend die Aufsätze *Teresa Feodorovna Ries* (1902) und *Frans Masereel. Der Mann und Bildner* (1923). Bei den beiden Erstgenannten wird zu sehen sein, dass die Unterscheidung zwischen realem Vorbild und fiktivem Charakter bei Zweig verschwimmt, da reale Persönlichkeiten zu Protagonisten stilisiert werden. Ein Blick auf die *Schachnovelle* ermöglicht eine vertiefende Untersuchung der Genie-Auffassung Zweigs sowie die hierfür notwendige Leidenserfahrung. Die beiden letztgenannten Arbeiten wurden gewählt, um insbesondere auf weitere Stilisierungspraktiken und mögliche narrative Inszenierungsschemata realer Persönlichkeiten durch Zweig einzugehen. Es gilt bei den exemplarischen Arbeiten zu entdecken, inwiefern Zweig selbst gestalterisch beziehungsweise künstlerisch aktiv wurde und wie die von ihm gewählten Motive und Personen im Sinne der eigenen Programmatik dargestellt wurden. In einem nächsten Schritt gehe ich darauf ein, an welche diskursiven Strukturen der Stil Zweigs anschließt und wie der Autor den pathetischen Stil bei seinen Darstellungen einsetzte.

⁷⁷⁷ Siehe u.a. hier: Kap.3.2.3.

⁷⁷⁸ Auch wenn sich Zweig beispielsweise in *Der Bildner* (1913) und *Marie Antoinette. Bildnis eines mittleren Charakters* (1932) auf reale Persönlichkeiten bezieht, wird in der nachfolgenden Analyse zu sehen sein, dass sie von ihrem tatsächlichen Hintergrund derart abweichen, dass der Begriff der „Figur“ passend erscheint.

4.2.1 *Der Bildner* (1913)

Als Paradebeispiel für Zweigs Interesse am Schöpferischen und im spezifischen am bildenden Künstler kann *Der Bildner* (1913)⁷⁷⁹ bezeichnet werden. Das Gedicht ist Teil der Reihe *Die Herren des Lebens. Ein Zyklus lyrischer Statuen* in Zweigs Gedichtband *Silberne Saiten* (1901)⁷⁸⁰. Die Reihe umfasst elf Gedichte, die im Titel die jeweilige „Berufsbezeichnung“ beziehungsweise Aktivität der hier beschriebenen Typen tragen.⁷⁸¹ Der Zusatz *Ein Zyklus lyrischer Statuen* verweist zum einen auf die Reihe einzelner, abgeschlossener Einzelbeiträge. Auf der anderen Seite zeigt sich anhand des Ausdrucks „*lyrische Statuen*“ Zweigs Interesse am Plastischen, das er auf den Bereich der Lyrik überträgt und hier offenbar den anderen Künsten voranstellt.⁷⁸²

In der nachfolgenden Analyse wird die im Gedicht präsentierte Stilistik sowie die Vorstellung über den *Bildner* herausgearbeitet und mit den von Zweig formulierten Voraussetzungen für das künstlerische Arbeiten verglichen. Anschließend wird der im Gedicht dargestellte Künstlertypus der realen Künstlerpersönlichkeit Auguste Rodin (1840-1917) gegenübergestellt. Schließlich wird schwerpunktmäßig der hier hervortretende Aspekt des künstlerischen Sendungsbewusstseins auf sein zeitgenössisches Auftreten hin untersucht. Da die Gedichte Zweigs bis heute weitestgehend unerforscht sind und zudem nicht im spezifischen Kontext des künstlerischen Selbstverständnisses thematisiert wurden, versteht sich die Untersuchung des Gedichts *Der Bildner* als Versuch einer erstmaligen intensiveren Beschäftigung mit diesem.

⁷⁷⁹ Stefan Zweig: *Der Bildner*. Meudon, Maison Rodin (1913). In: Ders.: *Silberne Saiten. Gedichte und Nachdichtungen*. Hg. v. Richard Friedenthal. Frankfurt am Main 1966, hier: S.119-123. Nachfolgend abgekürzt als: „DB“.

⁷⁸⁰ Der Gedichtband erschien erstmals 1901 bei Schuster & Loeffler, 1966 im S. Fischer Verlag unter dem Titel *Silberne Saiten. Gedichte und Nachdichtungen*. Gedichte. Siehe: Stefan Zweig: *Silberne Saiten. Gedichte und Nachdichtungen*. Berlin 1901. Ich beziehe mich auf die Ausgabe des Fischer-Verlags.

⁷⁸¹ Abgesehen von „Matkowskys Othello“ reihen sich „Der Bildner“, „Der Märtyrer“, „Der Dirigent“, „Die Sängerin“, „Der Maler“, „Der Kaiser“, „Der Flieger“, „Der Fakir“, „Der Beichtiger“ und „Der Träumer“ aneinander.

⁷⁸² Laut Zweig offenbare sich „[b]ei keiner Kunstgattung [...] der Einklang zwischen Persönlichkeit, Temperament und Schöpfung unmittelbarer und intensiver als bei Plastiken.“ Enthalten in: Stefan Zweig: Teresa Feodorovna Ries. In: Ders.: *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens. Essays*. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt am Main 1984 (GWE) (zuerst 1902), S.15-21, hier: S.15.

Der Bildner (1913)

1 Der große Meister ist müde und alt. –
 2 Ein weißes wehendes Dickicht umwallt
 3 Sein Bauernbart den zerfurchten Basalt
 4 Des abgelebten grauen Gesichts.
 5 Und wenn er schwer durch die Säle geht
 6 Durch die er sein steinernes Werk gesät,
 7 So schlurft er so schläfrig und urallein,
 8 Als schritt' er in seinen Tod hinein.

9 Aber weiß,
 10 Ein funkelnder Kreis,
 11 Umstehn ihn die Statuen und strahlen von Licht!
 12 Die Augen weitfort von sich aufgetan
 13 Träumen sie schweigend ein Ewiges an.
 14 Sie rühren sich nicht, sie regen sich nicht,
 15 Sie spüren sich nicht, sie bewegen sich nicht,
 16 Stumm
 17 Ruh'n sie aus in unendlichem Ruhm.
 18 Ein Lächeln verloren im marmornen Mund,
 19 Stehen sie da, die großen Trophäen
 20 Verschollener Siege, gemeisterter Zeit,
 21 Geforne Kristalle Unendlichkeit.

22 Der Meister umschlurft sie mit langsamem Gang,
 23 Als schritt' er sein ganzes Leben entlang
 24 Mit seligem Schauern, mit zärtlichem Graun
 25 Muß er sie wieder und wieder anschauen,
 26 Und kann's doch nicht fassen, das Unfaßbare,
 27 Daß sie, die ihm vor verschollenen Jahren
 28 Gespielen und Spiel seiner Jugend waren,
 29 Noch immer dieselben, die strahlenden sind
 30 Und ihre Formen, die kühlen, die klaren,
 31 Noch rein die Welle des Lebens durchrinnt,
 32 Indes er selber, der sie gestaltet,
 33 In sich zerfaltet, in sich veraltet,
 34 An jeder Stunde zu sterben beginnt.

35 Und wie er sie so, die strahlenden, sieht,
 36 Fühlt er sich selber uralt und müd.
 37 Er ahnt, in den klaren, körnigen Quadern
 38 Müsse tiefinnen
 39 Das eigene Blut seiner todmatten Adern
 40 Noch feurig quellen und rotfunkelnd rinnen.
 41 Und mit denselben uralten Händen,
 42 Die das Leben in ihre Leiber getan,
 43 Rührt er jetzt zagend die Statuen an,
 44 Noch einmal in ihnen, den stummen, den kühlen,
 45 Das weggelebte Leben zu fühlen:
 46 Wie ein Dürstender beugt er sich über den Stein
 47 In den Brunnen verschollener Jahre hinein.

48 Aber fremd
 49 Stehen die Statuen im Totenhemd.
 50 Sie ehren ihn nicht, sie wehren ihm nicht,
 51 Sie atmen nur Schweigen, sie leben nur Licht.
 52 Sie haben vergessen, woher sie kamen,
 53 Den Fels und das Land und die Zeit und den Namen.
 54 Wortlos gereiht
 55 Stehn sie in ihren weißen Gewändern
 56 Unberührt von Vergahn und Verändern
 57 Jenseits der Zeit.
 58 Und kein Wort von ihrem marmornen Munde
 59 Spricht mehr zurück zu den Menschen der Stunde.

60 Die Uhren, die ihnen zu Häupten gehangen,
 61 Sind weitergegangen,
 62 Städte erstanden und andre verdarben,
 63 Gesichter fielen aus Formen und Farben,
 64 Geschlechter erwachsen, Geschlechter verblühten,
 65 Menschen wurden zu Masken und Mythen,
 66 Alles ward in der mitleidlosen
 67 Mühle der Jahre zerstäubt und zerstoßen –
 68 Nur sie in ihren erstarrten Posen
 69 Dürfen im rastlos Wandernden ruhn,
 70 Weil sie ihr Wesen ewig zu Ende tun.

71 Der geht – und sein Gehen ist ewiges Gehn –
 72 Der ruht – und sein Ruh'n ist ewige Ruh –
 73 Und wie auch die Stunden stürmen und schwingen,
 74 Keine Stunde nimmt, keine gibt etwas zu,
 75 Denn jede der stummen Gestalten hält
 76 In sich kristallt einen Augenblick Welt,
 77 Der nie wiederkehrt und niemals zerfällt.
 78 Niemals werden die weißen, die glatten
 79 Gestalten in ihrem Wesen ermatten,
 80 Ewig werden, die sich umschlingen,
 81 Im Liebeskampf um Erfüllung ringen,
 82 Ewig wird die Welle der Lichter
 83 Die Qual der vier Gebeugten umzittern,
 84 Ewig wird mit den Schreckblick der Dichter
 85 Aus innerer Nacht in die Welt gewittern,
 86 Und das Lächeln, das jener Lippe umschwebt,
 87 Ist irdisch verklungen und bleibt doch und lebt,
 88 Indes sie selber, die wachen Gesichter,
 89 Sich längst zerstäubten aus Formen und Falten
 90 Und mit den Stunden verwehten wie Wind. –
 91 Sie aber, die Schatten des Lebens, die kalten
 92 Steine, sie stehen, sie dauern: sie sind.

93 Der Meister steht staunend im steinernen Wald,
 94 Von Schweigen umschart, von Stille umschallt,
 95 Und mit einmal begreift er die Urgewalt,
 96 Die wie große Musik aus den Steinen bricht:
 97 Sendung
 98 War ihm gegeben,
 99 Vollendung
 100 Schafft Leben über dem eigenen Leben,
 101 Gestalteter Stein ist stärker als Zeit!
 102 Und selig erkennt er das große Licht
 103 Ob seinen Gestalten: Unsterblichkeit.

104 Da lächelt der Meister zum erstenmal,
 105 Seit er stumm vor den Steinen steht.
 106 Von Licht und Schweigen orgelt der Saal,
 107 Und sein Herz braust mit in dem großen Choral.
 108 Wie im Gebet
 109 Hebt er die Hände,
 110 Die all dies getan,
 111 Und sieht sie, die eigenen, ehrfürchtig an,
 112 Er sieht sie an, die kranken, die kalten,
 113 Mit ihren Schrunden und Schwielen und Falten,
 114 Die Werkmannshände, in denen vor Jahren
 115 All diese aufgereckten Gestalten
 116 Wie zitternde, unflügge Vögel waren,
 117 Und die nun, heilig und unnahbar,
 118 Hinglänzen durch die stürzende Stunde
 119 Wie eine niederverlorene Engelschar,
 120 Die Gott anschwieg mit marmornem Munde.

121 Groß rauscht es im Saale, still sinken die Hände,
 122 Stumm stehen die Statuen, weiß leuchtet der Stein.
 123 Wie in eine Legende
 124 Geht der Meister fromm in sein Werk hinein.

Inhalt

Der Bildner beschreibt die Auseinandersetzung eines gealterten Bildhauers mit seinen Statuen. Dargestellt wird eine Atelierbegehung, die von den Gedanken des Künstlers geprägt ist. Der vom Alter gezeichnete Bildner begutachtet zunächst ungläubig seine nach Jahren noch immer unveränderten und makellosen Arbeiten. Nachdem seine Figuren ihm zunächst fremd erscheinen und auch der tastende Kontaktversuch keine Regung auszulösen vermag, überkommt den Künstler nach eingehender Beschäftigung mit diesen die Erkenntnis der Außergewöhnlichkeit seines vollkommenen Gegenübers. Er ist plötzlich davon überzeugt mit seiner Kunst etwas Unsterbliches geschaffen zu haben. Er empfindet sich als Gesandter, dem es vergönnt wurde, etwas Vollendetes hervorgebracht zu haben und kann dies beim Anblick seiner Hände kaum fassen. Jene Einsicht bewegt den „Meister“⁷⁸³ zu einem Lächeln, der nach Begutachtung seiner „Werkmannshände“⁷⁸⁴ und Statuen schließlich „wie in eine Legende [...] fromm in sein Werk hinein [geht]“⁷⁸⁵.

Analyse

Das Gedicht umfasst mit seinen zehn Strophen 124 Verse. Es liegt eine auktoriale Erzählperspektive vor. *Der Bildner* ist durchzogen von hypotaktischen Versstrukturen und Enjambements. Das Gedicht ist mit wenigen Ausnahmen im Präsens verfasst und zeichnet sich durch eine Fülle an Metaphern, Vergleichen und Alliterationen aus. Es vermittelt zunächst eine kontemplative Stimmung, wobei sich die Szenerie für den außenstehenden Beobachtenden in völliger Stille abspielt während jener die Gedanken des Bildners mitverfolgt. Im Zentrum steht die gefühlsbetonte Beschreibung einer emotionalen, nach innen gerichteten Auseinandersetzung des Künstlers mit seinen Arbeiten. Jene, die Materialschau begleitende Stille wandelt sich für den Protagonisten im Verlauf des Geschehens zu einer sakralen und diesen in Ehrfurcht versetzende Stimmung. Den Höhepunkt bildet der sich im Inneren des Protagonisten abspielende Gefühlsausbruch und Erkenntnismoment.

Das graue, gealterte Gesicht des Bildners, das in der ersten Strophe mit Basalt verglichen wird,⁷⁸⁶ bildet einen Gegensatz zu den weißen, leuchtenden,

⁷⁸³ DB: V.124.

⁷⁸⁴ Ebd.: V.114.

⁷⁸⁵ Ebd.: V.123-124.

⁷⁸⁶ Ebd.: V.3-4.

„kristallinen“⁷⁸⁷ Statuen. Der Gang des Künstlers wird als schwerfällig beschrieben und hyperbolisch mit einem „Schreiten in den Tod“⁷⁸⁸ verglichen. Das Motiv der Stille und des Schweigens durchzieht das gesamte Gedicht, wobei jenes als Musik dargestellt wird.⁷⁸⁹ Jene Stille wird mehrfach durch parallele Satzstrukturen betont.⁷⁹⁰ Mit Vers 21 wird die charakterliche Essenz der „weißen Gestalten“ asyndetisch zusammengefasst: „Gefrorne Kristalle Unendlichkeit“. Der Künstler wird nun von ambivalenten Gefühlen umgetrieben, während er „[m]it seligem Schauern, mit zärtlichem Graun“⁷⁹¹ seine Arbeiten umschreitet. Verwundert muss sich der Bildner wieder und wieder vergewissern, dass jene Figuren, die er vor Jahren fertigte, von der Zeit unverändert sind,⁷⁹² während er diese als alter Mann erblickt.⁷⁹³ Künstler und Kunstwerk werden in ihrer Physiognomie als Gegensatz dargestellt. Den Bildner überkommt nun eine Ahnung, dass im Marmor noch jenes Leben steckt, das er bereits verlebt hat.⁷⁹⁴ Der Künstler wird mit einem nach Leben Dürstenden verglichen.⁷⁹⁵ Die Berührung des Materials bleibt jedoch wirkungslos, die personifizierten Statuen sind in ein metaphorisches Totenhemd gehüllt.⁷⁹⁶ Es folgt erneut ein Parallelismus⁷⁹⁷ und ein, ebenfalls den Eindruck von Ruhe und Zeitlosigkeit vermittelndes Polysyndeton.⁷⁹⁸ Während die „Uhren [...] weitergegangen [sind] [...]“⁷⁹⁹ und sich die Geschichte weiterdrehte,⁸⁰⁰ verharren die Statuen in ihren ewigen Posen.⁸⁰¹ Augenblick und Unendlichkeit erscheinen in den Statuen vereint.⁸⁰² Die Verse 80-85 umfassen eine Figurenaufzählung, wobei die Verse anaphorisch und zueinander parallel gestaltet sind („Ewig werden, die sich

⁷⁸⁷ Vgl. ebd.: V.21.

⁷⁸⁸ Vgl. ebd.: V.8: „Als schritt‘ er in seinen Tod hinein“.

⁷⁸⁹ Vgl. ebd.: V.106-107: „Von Licht und Schweigen orgelt der Saal, Und sein Herz braust mit in dem großen Choral“ (= Oxymoron).

⁷⁹⁰ Vgl. ebd.: V.14-15: „Sie rühren sich nicht, sie regen sich nicht, Sie spüren sich nicht, sie bewegen sich nicht“; vgl. ebd.: V.50-51: „Sie ehren ihn nicht, sie wehren ihm nicht, Sie atmen nur Schweigen, sie leben nur Licht.“

⁷⁹¹ Ebd.: V.24 (= Contradictio in adiecto).

⁷⁹² Vgl. ebd.: V.31: „Noch rein die Welle des Lebens durchrinnt“ (= Metapher).

⁷⁹³ Vgl. ebd.: V.32-33: „Indes er selbst, der sie gestaltet, In sich zerfaltet, in sich veraltet“.

⁷⁹⁴ Vgl. ebd.: V.37-40: „Er ahnt, in den klaren, körnigen Quadern Müsse tiefinnen Das eigene Blut seiner todmatten Adern Noch feurig quellen und rotfunkelnd rinnen.“

⁷⁹⁵ Vgl. ebd.: V.46; vgl. auch ebd.: V.47: „Brunnen verschollener Jahre“ (= Metapher).

⁷⁹⁶ Vgl. ebd.: V.48-49: „Aber fremd Stehen die Statuen im Totenhemd“.

⁷⁹⁷ Vgl. ebd.: V.50-51: „Sie ehren ihn nicht, sie wehren ihm nicht, Sie atmen nur Schweigen, sie leben nur Licht“.

⁷⁹⁸ Vgl. ebd.: V.53: „Den Fels und das Land und die Zeit und den Namen.“

⁷⁹⁹ Ebd.: V.60-61 (= Personifikation).

⁸⁰⁰ Ebd.: V.60ff.

⁸⁰¹ Vgl. ebd.: V.71-72: „Der geht – und sein Gehen ist ewiges Gehen – Der ruht – und sein Ruhem ist ewige Ruh –“.

⁸⁰² Vgl.: ebd.: V.75-76: „Denn jede der stummen Gestalten hält In sich kristallt einen Augenblick Welt“; vgl. ebd.: V.21.

umschlingen, Im Liebeskampf um Erfüllung ringen, Ewig wird die Welle der Lichter Die Qual der vier Gebeugten umzittern, Ewig wird mit den Schreckblick der Dichter Aus innerer Nacht in die Welt gewittern,“). Während alles Organische vergeht, überdauern die kristallinen, reinen Gestalten.⁸⁰³ Inmitten seiner Figuren, „Von Schweigen umschart, von Stille umwallt“⁸⁰⁴, überkommt den Künstler die Erkenntnis seiner eigenen Auserwähltheit, die dem Lesenden in Form einer Klimax präsentiert und von einer Exclamatio begleitet wird,⁸⁰⁵ die ihm ermöglichte, etwas Unsterbliches zu schaffen.⁸⁰⁶ Die Trias „Sendung“, „Vollendung“ und „Unsterblichkeit“ erscheinen in der Reflexion des Künstlers als ekstatische Steigerungsformen. Die Erkenntnis des Unsterblichen bewegt ihn zu einem Lächeln,⁸⁰⁷ wobei jenes vom Mund der marmornen Statuen auf seinen zu wandern scheint.⁸⁰⁸ Bewegt und berauscht,⁸⁰⁹ hebt er „[w]ie im Gebet“⁸¹⁰ die Hände und betrachtet sie, die die „heilig[en] und unnahbar[en]“⁸¹¹ Gestalten hervorgebracht haben mit Ehrfurcht.⁸¹² „Wie eine niederverlorene Engelschar, Die Gott anschweigt mit marmornem Munde“⁸¹³ stehen sich Künstler und Kunst gegenüber. Den Abschluss des Gedichts bilden die Gegenüberstellungen von Bewegtheit und Stille⁸¹⁴ sowie ein Vergleich des durch sein Werk schreitenden Meisters mit einer „Legende“.⁸¹⁵

Deutung

In seinem Gedicht *Der Bildner* (1913) verarbeitet Stefan Zweig seine Begegnung mit dem französischen Bildhauer Auguste Rodin im Januar und Februar 1905. Dass es sich bei dem *Bildner* um Rodin handelt, wird erst durch den Zusatz „Meudon,

⁸⁰³ Vgl. ebd.: V.91-92: „Sie aber, die Schatten des Lebens, die kalten Steine, sie stehen, sie dauern: sie sind.“

⁸⁰⁴ Ebd.: V.94 (= Oxymoron).

⁸⁰⁵ Vgl. ebd.: V.95-98: „Und mit einmal begreift er die Urgewalt, Die wie große Musik aus den Steinen bricht: Sendung war ihm gegeben,“.

⁸⁰⁶ Vgl. ebd.: V.99-103: „Vollendung Schafft Leben über dem eigenen Leben, Gestalteter Stein ist stärker als Zeit! Und selig erkennt er das große Licht *Ob seinen Gestalten*: Unsterblichkeit.“ (Hervorh. i. Orig.).

⁸⁰⁷ Ebd.: V.104.

⁸⁰⁸ Vgl. ebd.: V.18, V.86.

⁸⁰⁹ Vgl. ebd.: V.106-107: „Von Licht und Schweigen orgelt der Saal, Und sein Herz braust mit in dem großen Choral“ (=Personifikation).

⁸¹⁰ Ebd.: V.108.

⁸¹¹ Ebd.: V.117.

⁸¹² Vgl. ebd.: V.111.

⁸¹³ Ebd.: V.119-120 (= Vergleich).

⁸¹⁴ Vgl. ebd.: V.121-122: „Groß rauscht es im Saale, still sinken die Hände, Stumm stehen die Statuen, weiß leuchtet der Stein.“

⁸¹⁵ Vgl. ebd.: V.123-124: „Wie in eine Legende Geht der Meister fromm in sein Werk hinein.“

Maison Rodin“ explizit. Es kann zum einen als Hommage an den Künstler gelesen werden, durch die Zweig seine Bewunderung für Rodin zum Ausdruck bringt. Zum anderen kann das Gedicht als atmosphärisch aufgeladene Hymne an die Kunst gelesen werden, die „[...] Leben über dem eigenen Leben“⁸¹⁶ zu schaffen vermag. In *Die Welt von Gestern* (1942) heißt es über den Besuch bei Rodin:

In dieser Stunde hatte ich das ewige Geheimnis aller großen Kunst, ja eigentlich jeder irdischen Leistung aufgetan gesehen: Konzentration, die Zusammenfassung aller Kräfte, aller Sinne, das Außer-sich-Sein, das Außer-der-Welt-Sein jedes Künstlers. Ich hatte etwas gelernt für mein ganzes Leben.⁸¹⁷

Rodin erscheint seinem Verehrer nicht als spezifisches Vorbild im Bereich der Bildhauerei, sondern als Sinnbild des Künstlers *per se*. Er wird zum Repräsentanten für das Erhabene, was Zweig als charakteristisch für das vollendete künstlerische Arbeiten ansieht und in Rodin zu erkennen meint. Die Stilisierung erfolgt über die Beschreibung äußerlicher Attribute und die Verhaltensweise des Bildners als auch durch die Andeutung des künstlerischen Schaffensprozesses. Er trägt einen „Bauernbart“⁸¹⁸, ist gealtert und hat „Werkmannshände“⁸¹⁹ mit „Schrunden und Schwielen und Falten“⁸²⁰. Er schweigt während er schweren Schrittes um seine Arbeiten schreitet, wodurch eine als Vorzug angenommene demütige und bescheidene Haltung *des* Künstlers suggeriert wird. Bereits im ersten Vers „Der große Meister ist müde und alt. –“⁸²¹ scheint eine Referenz auf den Schöpfer selbst angelegt. Der durch „Sendung“⁸²² ermöglichte Schaffensakt ist auch für den Künstler nicht mehr rekonstruierbar. Der Künstler wirkt erstaunt über die eigene Leistung einer scheinbar längst vergangenen Schaffensperiode und ihn überkommt Entspannung bei der Gewissheit über die Unsterblichkeit seiner Arbeiten.⁸²³ Seine von Alter und Schaffen gezeichneten Hände sieht er „ehrfürchtig an“⁸²⁴, so als könne er nicht fassen, dass er Urheber dieser „aufgerekten Gestalten“⁸²⁵ sei. Die in der vorletzten Strophe gewählte Versstruktur ermöglicht eine zweideutige Lesart: Der hier angesprochene „Gott“⁸²⁶ erscheint als überirdische, omnipräsente Macht sowie als im Künstler wirkende Kraft und ist somit als gottgleicher Künstler

⁸¹⁶ Ebd.: V.100.

⁸¹⁷ DWvG: S.177.

⁸¹⁸ DB: V.3.

⁸¹⁹ Ebd.: V.114.

⁸²⁰ Ebd.: V.113.

⁸²¹ DB: V.1.

⁸²² Ebd.: V.97.

⁸²³ Vgl. ebd.: V.104.

⁸²⁴ Ebd.: V.111.

⁸²⁵ Ebd.: V.115.

⁸²⁶ Ebd.: V.120.

interpretierbar. Auch die letzte Strophe beinhaltet einen weiteren, mehrdeutigen Vers: Während der Moment der Erleuchtung nachklingt und die Hände des Künstlers wieder gesunken sind („Groß rauscht es im Saale, still sinken die Hände,⁸²⁷), „[geht der Meister] [wi]e eine Legende [...] fromm in sein Werk hinein.“⁸²⁸. Zum einen kann hier die sich fortsetzende Atelier-Begehung, das Wandeln durch das Atelier gemeint sein. Zum anderen kann hiermit auf die Verschmelzung von Kunst und Kunstschaffendem hingewiesen werden: Das „Eingehen ins Werk“ als Verewigung, die Legendarisierung des Meisters in seinen Arbeiten über den Tod hinaus.

Der Bildner (1913) lässt den Lesenden unweigerlich Parallelen zu anderen Künstlererzählungen und -mythen entdecken. So sticht bei der Lektüre das Prometheus-Motiv heraus, das im Sturm und Drang eine Hochphase erfuhr⁸²⁹ und weit darüber hinaus nachwirkte: Die Idee des gottgleichen Künstlers. Der Bildner haucht seinen Statuen Leben ein, wie vor ihm bereits Prometheus, der Menschenschöpfer.⁸³⁰ Wenn auch sehr subtil, ließe sich aus den Versen „Sie haben vergessen, woher sie kamen / den Fels und das Land und die Zeit und die Namen“⁸³¹ eine Anspielung auf den an den Fels gefesselten Prometheus ableiten.

Der Unsterblichkeitstopos innerhalb des Gedichts erinnert an Oscar Wildes‘ ästhetizistisches Hauptwerk *The Picture of Dorian Gray* (1890)⁸³². Sowohl der Bildner als auch Gray versuchen ihrer Sterblichkeit durch die Bindung der Seele an die Kunst zu entgehen. Während Gray seine Jugend und Schönheit dadurch sichert, dass er seine Seele verkauft und sein Porträt an seiner Stelle altert, verewigt sich der Bildner in seinen zeitlosen Statuen. Das Aussehen des Künstlers spielt auch bei einer, vermutlich ebenfalls von Zweig rezipierten Künstlernovelle Balzacs, eine zentrale Rolle: Im Erscheinungsjahr von *Der Bildner* wurde die deutsche Fassung von *Maître Frenhofer* (1831)⁸³³ (dt. *Das ungekannte Meisterwerk* (1913)) Honoré

⁸²⁷ Ebd.: V.121.

⁸²⁸ Ebd.: V.123-124.

⁸²⁹ Siehe unter anderem: Edith Braemer: Goethes Prometheus und die Grundpositionen des Sturm und Drang. 3. Auflage. Berlin, Weimar 1968 (Beiträge zur deutschen Klassik; 8).

⁸³⁰ Siehe hierzu: Carol Dougherty: Prometheus. London, New York 2006 (gods and heroes of the ancient world).

⁸³¹ DB: V.52-53.

⁸³² Der Roman wurde erstmals in Lippincott’s Monthly Magazine veröffentlicht: Oscar Wilde: *The Picture of Dorian Gray*, Lippincott’s Monthly Magazine (1890) 271, p.1-100.

⁸³³ Ein Nachdruck der Erstveröffentlichung (erster Teil) erschien 1972 im Genfer Slatkine Reprints-Verlag: Honoré de Balzac: *Le chef-d’œuvre inconnu. Conte Fantastique. Maître Frenhofer*. In: *L’Artiste. Journal de la littérature et des beaux-arts* 1,1 (1831), Paris 1831, p.319-323, URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k199553/f1.item> (aufgerufen am 05.08.2022, 11:09 Uhr). Im Folgenden wird aus der 1977 vom Diogenes-Verlag herausgegebenen Publikation zitiert: Honoré de

de Balzacs veröffentlicht. Auch hier steht das Erscheinungsbild des Künstlers und dessen Aufblühen im künstlerischen Akt im Vordergrund. Ist Frenhofer zu Beginn noch von Gebrechlichkeit geprägt,⁸³⁴ entwickelt er während des Arbeitens eine jugendliche Vitalität:

Er arbeitete mit einer so leidenschaftlichen Hitze, daß der Schweiß auf seinem nackten Schädel perlte. Er ging so rasch vorwärts, auf kleinen ungedulden und stoßenden Bewegungen, daß es dem jungen Poussin schien, als raste in dem Körper dieser bizarren Persönlichkeit ein Teufel, der durch seine Hände wirkte, indem er sie auf phantastische Weise wider das Wollen des Menschen bewegte. Der übernatürliche Ausbruch der Augen, das Zucken, das den Effekt eines Widerstands vortäuschte, liehen dieser Idee eine gewisse Wahrscheinlichkeit, die auf eine jugendliche Einbildungskraft wirken mußte.⁸³⁵

Wie der Bildner und Dorian Gray vom Weiterleben ihrer Person überzeugt sind, ist auch Frenhofer sicher, dass Schönheit und Charakter seiner „Belle Noiseuse“ ewig erhalten bleibt.⁸³⁶

In *Das ungekannte Meisterwerk* steht das Streben nach Vollendung durch den Künstler und die Idee künstlerischer Unsterblichkeit im Mittelpunkt. Frenhofer verleiht diesem Streben in seiner Kritik an dem jungen Maler Poussin Ausdruck: „Die prometheische Fackel ist mehr als einmal in denen Händen erloschen, und gar zuviel Winkel deines Bildes sind von der göttlichen Flamme nicht angeschieden worden.“⁸³⁷

Der Meister ist der Auffassung, dass es nicht die Aufgabe der Kunst ist „[...] die Natur abzuschreiben! Sie soll die Natur a u s d r ü c k e n!“⁸³⁸. Diese Vorstellung lässt sich mit der künstlerischen Geschichtsauffassung Zweigs vergleichen, der sich nach Görner (2012) stets mit der Frage nach dem bewussten Hervorrufen gewisser Wirkungsästhetiken beschäftigte.⁸³⁹ Das in der Erzählung ideale Gemälde der Frau,

Balzac: Das ungekannte Meisterwerk. Erzählungen. Ins Deutsche übertragen von Heinrich E. Jacob sowie Hete Maass. Zürich 1977 (Die menschliche Komödie; 130/37), abgekürzt mit „UM“.

⁸³⁴ UM: S.97: „Stattdessen jedoch entdeckte er in diesem Antlitz einen teuflischen Zug – und zugleich auch jenes unbeschreibbare Etwas, das die Künstler fängt. Man denke sich eine nackte, hohe, gewölbt vorspringende Stirn, die scharf über einer zerquetschten und wie beim Rabelais und beim Sokrates unten aufgestülpten Nase endigt. Man denke darunter einen lachenden und verrunzelten Mund, ein kleines, aber stolz zustoßendes Kinn, an dem eine spitze, graue Bartfliege hängt – dazu Augen von meergrüner Farbe, die scheinbar das Alter gefügt hat, die aber im Gegensatz zu dem perlmutterfarbenen Weiß der schwimmenden Pupille zuweilen im Zorn oder im Rausch Blicke von magnetischer Gewalt zu schließen scheinen. Das Antlitz war freilich durch die Ermüdungen des Alters und mehr noch durch jene des Denkens, die Körper und Geist in gleicher Weise pflügen, erstaunlich welk geworden.“

⁸³⁵ Ebd.: S.108.

⁸³⁶ Siehe hierzu unter anderem ebd.: S.126: „Welche Geliebte“, erwiderte Frenhofer, „sie wird ihm früher oder später untreu werden. Meine bleibt mir ewig treu!“

⁸³⁷ Ebd.: S.101.

⁸³⁸ Ebd.: S.102 (Hervorh. i. Orig.).

⁸³⁹ Rüdiger Görner: Stefan Zweig. Formen einer Sprachkunst. Wien 2012, S.112: „Denn diese eine Frage beschäftigte ihn offenbar unablässig: Kommt man der historischen Wahrheit durch Geschichtsfiktion näher, durch Autobiografien oder Erzählungen? Oder sollte man nicht

an dem der Künstler Frenhofer jahrelang malte, entpuppt sich letztlich jedoch als Fantasie des gealterten Künstlers. Die Leinwand erscheint, abgesehen von einer Andeutung eines idealen weiblichen Fußes in einer der Bildecken, leer. Die Einsicht Frenhofers in seinen Fehler erinnert darüber hinaus an Zweigs Dr. B. seiner *Schachnovelle*, der aus seiner Trance erwacht.⁸⁴⁰ Die völlig in ihr Werk und Vorstellung Eingegangenen erwachen letztlich und sind unfähig mit ihrem Missgeschick umzugehen. Beide Protagonisten verschwinden von der Bildfläche. Während Dr. B. bescheiden und geheimnisvoll abtritt,⁸⁴¹ stirbt Frenhofer, nachdem er seine Bilder verbrennt.⁸⁴² Auch der Bildner „[g]eht [...] in sein Werk hinein“⁸⁴³, womit das Gedicht beendet ist.

Neben diesen parallelen Erzählausgängen bietet sich für übergeordnete Beschäftigung mit dem Künstlerbild Zweigs ein Vergleich von *Das ungekannte Meisterwerk* (1913) und *Die unsichtbare Sammlung. Eine kleine Episode aus der deutschen Inflation* (1925)⁸⁴⁴ an: Sowohl bei Frenhofer als auch bei dem in *Die unsichtbare Sammlung* auftretenden Kunstsammler sind die Leinwände leer, die Kunstwerke existieren einzig in der Vorstellung der beiden Protagonisten. Der Sehsinn erscheint nach innen gekehrt, wobei Aspekte des Bildhauerischen und Haptischen in den Vordergrund rücken. Während der Kunstsammler die vermeintlichen Gemälde durch seinen Tastsinn zu erkennen meint, attestiert Frenhofer der Bildhauerei ein größeres Potential gegenüber der Malerei: „[...] der menschliche Körper endet nämlich nicht in Linien. Hierin vermögen die Bildhauer sich der Wahrheit tiefer zu nähern als wir anderen Künstler.“⁸⁴⁵

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass in *Der Bildner* jene Motive des künstlerischen Schaffens beschrieben werden, die Zweig in seinen späteren programmatischen Texten (unter anderem *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens* (1938), *Der Kampf mit dem Dämon. Hölderlin, Kleist, Nietzsche* (1925) beziehungsweise die Reihe *Baumeister der Welt* (1920-1927)) ausformulierte: Der Künstler tritt als gealterter Einzelgänger auf. Er wird als einfacher Mann

ehrlicherweise davon ausgehen, dass alles, was sich über die Vergangenheit vermitteln lässt, erzählerisch sein *muss*, um überhaupt wirken zu können?“. Siehe hierzu auch in vorliegender Arbeit das Unterkapitel: „Biografisieren“.

⁸⁴⁰ Siehe hierzu: Kap.4.2.3.

⁸⁴¹ Vgl. Stefan Zweig: *Schachnovelle*. In: Ders.: *Buchmendel. Erzählungen*. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt am Main 1990 (GWE), S.248-314, hier: S.313.

⁸⁴² Vgl. UM: S.135.

⁸⁴³ DB: V.124.

⁸⁴⁴ Siehe hierzu: Kap.4.3.3.

⁸⁴⁵ UM: S.113.

beschrieben, der über die Perfektion seiner Arbeiten verwundert erscheint. Die Arbeit des Künstlers geht über die eigene, bewusste Leistung hinaus und wird als „vollendet“ beschrieben. Der Künstler erscheint in seinem früheren Leben den Willen einer unbekanntem Macht ausgeführt zu haben, er ist der Empfänger der auf ihn niederstürzenden Inspiration. Darüber geht das künstlerische Schaffen mit Leiden und Verschleiß einher. Sein Werk ermöglicht dem Künstler ewiges Leben, im Gegensatz zur menschlichen Endlichkeit. Er wird als von seiner Kunst Erleuchteter präsentiert, der erst im Moment der Erkenntnis seiner vollendeten Leistung zur Ruhe findet. Kontrastreich wird hierbei die Wandlung des Künstlers, des zunächst kraftlosen, gar leblosen Begutachters bis hin zum nun vitalisierten, ekstatischen Auserwählten, beschrieben. Daneben lässt sich das Motiv der Rückschau, des Nostalgischen ausmachen. Der „Meister“ blickt auf sein Lebenswerk. Die Intention des Autors liegt somit auf der Vermittlung eines atmosphärischen, mystischen Bildes des Künstlers. Der Künstler ist ein Gesandter, ein Auserwählter – gleichzeitig ein Arbeiter, ein Handwerker.

Auguste Rodin und seine Rezeption

Der offensichtliche Kontrast zwischen fiktiver und realer Person Rodins ist nicht unerwähnt zu lassen. Die stille Zurückhaltung, mit der die *Figur* des Bildners und mit ihm die *Figur* Rodins charakterisiert wird, widerspricht dem realen Vorbild. Geht der *Bildner* „fromm“ und in völliger Stille in sein Werk ein, behält die Erkenntnis seiner Auserwähltheit somit für sich, verkündete und verbreitete der Mensch Auguste Rodin jene Selbstwahrnehmung öffentlich. Er war ein selbstbewusster, sich zeitlebens vermarktender und entsprechend inszenierender Unternehmer. Systematisch und wie kein anderer Künstler zuvor ließ Rodin Fotografien von sich anfertigen.⁸⁴⁶ In jenen Fotografien spiegelt sich jenes Bild eines genialen, undurchsichtigen Künstlers, das auch im Gedicht *Der Bildner* angelegt scheint. Auch war Rodin sich sicher, dass die Kunst von seinen Arbeiten profitierte: „Man wird meinen Anspruch zweifellos seltsam hochmütig finden, doch ich bin der Überzeugung, dass ich, wenn ich ‚meine Skulptur‘ zeige und wie ich die Skulptur wahrnehme, der Kunst einen Dienst erweise.“⁸⁴⁷

⁸⁴⁶ Vgl. Agnes Husslein-Arco: Vorwort. In: Rodin und Wien [anlässlich der Ausstellung Rodin und Wien, Belvedere Wien, 1. Oktober 2010 – 6. Februar 2011]. Hg. v. Agnes Husslein-Arco u. Stephan Kojan. Wien 2010, S.9-10, hier: S.9. Der Ausstellungskatalog wird nachfolgend abgekürzt mit „RuW“.

⁸⁴⁷ Original: Schneider, Gustav: „Interview de Rodin“. In: Petit bleu de Paris, 19. Juli 1899, Paris, Archiv Musée Rodin. Zitiert nach Pinet (2010): Hélène Pinet: „[...] ich bin der Überzeugung, dass

Die sich hierin wiederfindende Selbsteinschätzung, eine Überlegenheit gegenüber anderen ausdrückend, deckt sich mit dem Kommentar eines Zeitgenossen: „Er liebt ausschließlich seine Arbeit; alles andere erträgt er mit höflicher Verachtung.“⁸⁴⁸ Umgekehrt finden auf Seiten Rodins jene Gleichgesinnten Anerkennung, die in ihrer Hingabe an die Kunst bis zu ihren persönlichen Grenzen gehen. So entstand 1911 eine Marmorbüste Gustav Mahlers, die unter dem Titel „Mozart“ ausgestellt wurde. Wie auch Zweig, der dem Physiognomischen das Zurschaustellen des Charakters attestierte, meinte Rodin in den Gesichtszügen Mahlers eine „Mischung aus Franklin, Friedrich dem Großen und Mozart“⁸⁴⁹ zu erkennen. Der Einfluss Rodins auf seine Zeitgenoss:innen und seine Wegbereiterfunktion für die Moderne ist heute unumstritten. Der Ruf des „Künstlererlösers“ wurde sowohl von Rodin als auch von der Mehrheit seines Publikums verbreitet.

Künstlerisches Sendungsbewusstsein

Gerade um die Jahrhundertwende entwickelte sich mit dem Entstehen junger Künstlergruppen und ihren Idealen ein neues Selbstbewusstsein. Der Glaube an die Sendung des Genies und der künstlerischen Berufung blühte auf und lässt sich aus heutiger Sicht in der breiten Masse der Kunstschaffenden nachweisen⁸⁵⁰. Er artikulierte sich in den verschiedenen Medien und prägte in besonderer Weise den Auftritt der Secession. So enthielt das Vorwort des zweiten Ausstellungskataloges den Wunsch, dass „[...] dem ernstesten Künstler wie dem wahren Kunstfreunde, [mögen] sie beide – schaffend und genießend, suchend und findend – sich hier zu einem gemeinsamen heiligen Tempeldienste vereinigen [...]“⁸⁵¹

ich, wenn ich ‚meine Skulptur‘ zeige und wie ich die Skulptur wahrnehme, der Kunst einen Dienst erweise.“ Rodin als Szenograf und Stratege. In: RuW, S.31-39, hier: S.34.

⁸⁴⁸ Camille Mauclair: *Idées Vivantes*. Paris 1904, S.13, zitiert nach Mattiussi (2010): Véronique Mattiussi: „Eine Mischung aus Franklin, Friedrich dem Großen und Mozart“. Von *Mahler* bis *Mozart*: Geschichte eines Porträts. In: RuW, S.119-128, hier: S.120.

⁸⁴⁹ Siehe hierzu unter anderem: Ute Jung-Kaiser: Mahler, der „Weltenträumer“. In: „Was mir die Engel erzählen ...“. Mahlers traumhafte Gegenwelten. Hg. v. Ute Jung-Kaiser u. Matthias Kruse. Hildesheim, Zürich u. New York 2011, S.13-58, hier: S.48-52.

⁸⁵⁰ Gleichzeitig gilt zu betonen, dass sich neben jenen, von der Idee der künstlerischen Sendung überzeugte und sich selbst als „berufen“ fühlende Kulturschaffende, ebenso Gegenstimmen entwickeln. Unter anderem bildet der Naturalismus einen Gegenpol zum Glauben an jene von Sendung und Inspiration begleitete Genieästhetik. Die kunsttheoretische Auffassung der Naturalisten richtet sich gegen ein auf göttlicher Eingebung beruhendes Schaffen und setzt diesem ein Natur(wissenschaftliches)-Programm entgegen. Vgl. hierzu: Andreas Wicke: Richard Schaukal und die Lyriktheorie der Jahrhundertwende. In: *Modern Austrian Literature* 34 (2001), 3/4, p.79-93, hier: p.86.

⁸⁵¹ Der Arbeitsausschuss [der Vereinigung Bildender Künstler Oesterreichs, u.a. Gustav Klimt]: Vorwort. In: Katalog der zweiten Kunstausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Oesterreichs. Wien 1898, S.1-6, hier: S.6, URL: <https://digitale->

Das Künstlerhaus wurde als Heiligtum bezeichnet, wobei den Kunstschaffenden und den hierzu Aufrufenden eine Vermittlerrolle zwischen Kunst und Publikum zugesprochen wurde. Friedl (1997) fasst das in der Architektur sichtbare Pathos dieser Zeit wie folgt zusammen:

Die >Krönung< des Bauwerkes mit Zweigen eines Lorbeerbaumes ist als monumental-architektonische Pathosform, aber zugleich auch als programmatisches Wahrzeichen der Secessionsgruppe und deren >Sendung< lesbar – formal und bedeutungshaltig changierend zwischen Laube, Kugel, Baumkrone, Hain, Kuppel oder Baldachin.⁸⁵²

Das Symbol des Lorbeers diente nach Wehr (2010) als Erinnerung an den „[...] Ruhm der Dichter, Denker und Künstler [...]“⁸⁵³. Darüber hinaus nutzte die Secession ihre seit 1898 veröffentlichte Zeitschrift *Ver Sacrum* im Sinne eines sich selbst zugeeigneten Bildungsauftrags zur „[...] Anregung, Förderung und Verbreitung künstlerischen Lebens und künstlerischer Selbstständigkeit [...]“⁸⁵⁴. Nach Bisanz-Prakken (2005) vereinte sich hierin die „pathetische Kampfrhetorik der programmatischen Texte [...]“ mit der „[...] zarten Frühlingssymbolik und der mediativen Selbstversunkenheit der künstlerischen Beiträge“⁸⁵⁵.

Als Vertreter der „pathetischen Kampfrhetorik“ lässt sich ebenso Hermann Bahr bezeichnen, der sich 1923 in *Sendung des Künstlers* der Frage nach Kunstproduktion und ihrer adäquaten Wahrnehmung widmete.⁸⁵⁶ Zweig stand mit Bahr über Jahrzehnte hinweg in engem Briefkontakt und grüßte diesen nicht selten als „Meister“.⁸⁵⁷ Nach Farkas (1987) bemühte sich der selbsternannte Gründervater⁸⁵⁸ Hermann Bahr „[...] mit einem bis an die Grenzen körperlicher und geistiger Leistungsfähigkeit reichende[m] Einsatz [...]“⁸⁵⁹ sein Publikum von der Mission der Moderne zu überzeugen. So gelang es ihm ein Bild von „Jung Wien“ zu zeichnen, das die Heterogenität der Schriftsteller zugunsten einer homogenen

bibliothek.belvedere.at/viewer/image/1413469273114/5/#topDocAnchor (aufgerufen am: 07.07.2022, 15:07 Uhr).

⁸⁵² Gottfried Fliedl: Die Secession als Heilige Mitte. In: Secession. Die Wiener Secession. Vom Kunsttempel zum Ausstellungshaus. Hg. v. Vereinigung Bildender Künstler Wiener Secession. Ostfildern-Ruit 1997, S.58-85, hier: S.59.

⁸⁵³ Beate Wehr: Die Secession in Wien. In: Wien 1900. Klimt, Schiele und ihre Zeit. Ein Gesamtkunstwerk. [Ausstellung Wien 1900: Klimt, Schiele und ihre Zeit, ein Gesamtkunstwerk. Fondation Beyeler. Riehen, Basel 26. September 2010 bis 16. Januar 2011]. Hg. v. Barbara Steffen im Auftrag der Fondation Beyeler. Ostfildern: 2010, S.25-31, hier: S.31.

⁸⁵⁴ o. A. [Arbeitsausschuss der Secession]: Weshalb wir eine Zeitschrift herausgeben? In: *Ver Sacrum*. Organ der Vereinigung Bildender Kuenstler Österreichs 1 (1898) H.1, S.5-7, hier: S.5.

⁸⁵⁵ Marian Bisanz-Prakken: *Ver Sacrum*. In: Wien 1900. Kunst und Kultur. Fokus der europäischen Moderne. Hg. v. Christian Brandstätter. München 2005, S.67-91, hier: S.67.

⁸⁵⁶ Siehe: Hermann Bahr: *Sendung des Künstlers*. Leipzig 1923.

⁸⁵⁷ Nachzulesen beispielsweise in: BW: S.28, 102, 114.

⁸⁵⁸ Bahr betonte zeit lebens seinen Anspruch auf die Urheberschaft *Jung Wiens*. Siehe hierzu: Rieckmann (1986): S.87ff.

⁸⁵⁹ Hermann Bahr: Prophet der Moderne. Tagebücher 1888-1904. Ausgewählt und kommentiert von Reinhard Farkas. Wien, Graz u. Köln 1987, S.63.

Gemeinschaft relativierte, und das bis heute nachwirkt. Abgesehen von der Fürsprache Hermann Bahrs und seinen Bemühungen *Jung Wien* als Gruppe zu etablieren, ist eine ausgeprägt positive Selbstwahrnehmung der „Gruppenmitglieder“ festzustellen. Nach Rieckmann (1986) belegen zahlreiche Zeugnisse das Selbstbewusstsein der *Jung Wiener*, die davon ausgingen „[...] die Voraussetzungen einer Renaissance zu schaffen [...]“⁸⁶⁰. So notierte Hofmannsthal 1894 in sein Tagebuch: „Die hinter uns kommen, werden größer sein als wir, aber wir sind doch seit den Stürmern und Drängern wieder die *ersten ganzen Künstler*.“⁸⁶¹

Auch in der Musikwelt Wiens war der Glaube an den Künstler und seine Sendung ausgeprägt. So beschrieb der Komponist Gustav Mahler den Zustand des Schaffens 1896 wie folgt: „– man ist, sozusagen, selbst nur ein Instrument, auf dem das Universum spielt [...] – In solchen Momenten gehöre ich nicht mehr mir – und Dir!“⁸⁶²

Nach Kruse (2011) scheinen in den Selbstbekundungen Mahlers romantische Gedanken auf, eine Verknüpfung von Metaphysik und Religion, die den Künstler in die Rolle des Priesters versetze.⁸⁶³ Sein Musikerkollege Arnold Schönberg bewegte sich ab 1907 parallel zu seinem Musikschaffen im Bereich der bildenden Künste.⁸⁶⁴ Neben seinen Portraits malte Schönberg zunehmend expressionistische *Visionen*, die er deutlich von seiner gegenständlichen Malerei abzugrenzen suchte und als „Handwerk“⁸⁶⁵ empfand. Jene Darstellungen scheinen zwischen Selbstporträt und auratischer Erscheinung zu oszillieren. Waissenberger (1985) verweist zudem auf die in Schönbergs Gesamtwerk vorhandene Dominanz von Selbstdarstellungen.⁸⁶⁶ Im „Müssen“, seiner Selbstbezüglichkeit und der Ernsthaftigkeit des malenden

⁸⁶⁰ Rieckmann (1986): S.96.

⁸⁶¹ von Hofmannsthal, Hugo: Aufzeichnungen aus dem Nachlass 1894. In: Ders.: Reden und Aufsätze III 1925-1929 – Aufzeichnungen. Hg. v. Bernd Schoeller u. Ingeborg Beyer-Ahlert. Frankfurt am Main 1980 (Hugo von Hofmannsthal. Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden; Band 10), S.376-392, hier: S.383.

⁸⁶² Von Gustav Mahler an Anna von Mildenburg gerichteter Brief von Sonntag [28? Juni 1896], enthalten in: Gustav Mahler: Briefe. Neuausgabe. Bearbeitet v. Herta Blaukopf. Wien, Hamburg 1982 (Bibliothek der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft), S.165.

⁸⁶³ Vgl. Matthias Kruse: Mahlers Traum von der Wiederkehr. I: „Was mir die Engel erzählen ...“. In: Mahlers traumhafte Gegenwelten. Hg. v. Ute Jung-Kaiser u. Matthias Kruse. Hildesheim, Zürich u. New York 2011, S.59-101, hier: S.68.

⁸⁶⁴ Siehe hierzu: Die Visionen des Arnold Schönberg. Jahre der Malerei. [Ausstellung: Die Visionen des Arnold Schönberg. Jahre der Malerei. 15. Februar – 28. April 2002. Schirn Kunsthalle Frankfurt]. Hg. v. Max Hollein u. Blazanka Perica. Ostfildern 2002.

⁸⁶⁵ Vgl. Josef Rufer: Schönberg als Maler. Grenzen und Konvergenzen der Künste. In: Aspekte der Neuen Musik. Hg. v. Staatlichen Institut für Musikforschung. Kassel [u.a.]: 1968, S.57.

⁸⁶⁶ Vgl. Robert Waissenberger: Arnold Schönbergs Malerei. In: TuW, S.280-291, hier: S.287.

Komponisten drücke sich sein Sendungsbewusstsein aus. Ähnlich wie Zweig, der sich das Talent zuschrieb das Wesen der Menschen aufzuschließen⁸⁶⁷, notierte Schönberg 1938:

Ich habe niemals Gesichter gesehen, sondern, da ich den Menschen ins Auge gesehen habe, nur ihre Blicke. Daher kommt es auch, daß ich den Blick eines Menschen nach-machen kann. Ein Maler aber erfaßt mit einem Blick den ganzen Menschen – ich nur seine Seele.⁸⁶⁸

Die Art und Weise wie Schönberg seine Fähigkeiten einordnete, erinnert an den Bescheidenheitsgestus Zweigs, der in seinen Korrespondenzen gehäuft zum Tragen kommt.⁸⁶⁹ Zwar verortete sich Zweig auf der einen Seite als Dienender anderer,⁸⁷⁰ sein Streben nach gesellschaftlicher Anerkennung als Schriftsteller begleitete ihn auf der anderen Seite jedoch ein Leben lang. Nach Görner (2012) verstand sich der Dichter Zweig als Aufgerufener, dessen Aufgabe es war „[...] dieses Aufgerufen-Sein weiterzugeben“⁸⁷¹, womit er laut Renoldner (2018) an das Kunstverständnis Rilkes anschloss. Neben Rainer Maria Rilke stellte Émile Verhaeren einen weiteren romantisch-symbolistischen Hauptbezugspunkt für Zweig dar. Das Streben nach größtmöglicher Anteilnahme am Leben in Form intensiver Bewunderung erkannte Zweig als Charakterstärke bei dem von ihm verehrten Verhaeren und leitete hieraus ab: „Größe in diesem neuen Sinne entsteht nur durch ekstatische Bewunderung“.⁸⁷²

⁸⁶⁷ Siehe u.a. Tagebucheintrag vom Montag 24. [=23.] September 1912: „[...] Es ist mir in solchen Momenten selig zu wissen, daß dies meine höchste Lebensgabe ist, Menschen aufzuschließen, in ihnen durch eine Aufrichtigkeit über alle Scham hinaus (ich bin da ganz frei) ein Bedürfnis zu erwecken, auch ihrerseits einen verborgendsten Gedanken zu sagen. [...]“, enthalten in: Stefan Zweig: Tagebücher. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt am Main 1984 (GWE), S.15. Nachfolgend abgekürzt als „TB“.

⁸⁶⁸ Handschriftliche Notiz „Malerische Einflüsse“ von Schönberg vom 11. Februar 1938, zitiert nach: Jelena Hahl-Koch: Kandinsky und Schönberg. Zu den Dokumenten einer Künstlerfreundschaft. In: Arnold Schönberg. Wassily Kandinsky. Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung. Hg. v. Jelena Hahl-Koch. Salzburg, Wien 1980, S.177-209, hier: S.207. Hahl-Koch (1980) bezieht sich bei ihrer Zitation auf das Journal of the Arnold Schoenberg Institute, Los Angeles, Vol. II, Nr. 3, Juni 1978, S.234.

⁸⁶⁹ Siehe hierzu u.a. den an Karl Emil Franzos gerichteten Brief vom 03. Juli 1900: „[...] Ich veröffentliche wirklich nur deshalb, damit ich immer einen Ansporn zum Arbeiten habe und kein Dilletant bleibe.“; den an Franz Karl Ginzkey gerichtete Brief, vermutlich Ende März 1905: „Ich bin gar nicht ehrgeizig; das mag ja persönlich recht günstig sein, für die Kunst ist es ein großes Unglück, wenn man hauptsächlich insoferne Dichter ist, daß man sich am Frühling tagelang fanatisch begeistert und rastlos die Welt durchstreift.“ Beide enthalten in: Br. 1897-1914: S.21 sowie S.97.

⁸⁷⁰ Siehe hierzu u.a. den an Rilke gerichteten Brief vom 11. März 1907, in welchem Zweig über Verhaeren schreibt: „Was Verhaeren als menschliches Vorbild meinem Leben gegeben hat, könnte ich kaum umfassen: seit ich ihn nahe sah, weiss ich, wie ein Grosser leben muss, wie ein Mensch in aller Stille die Gewalten des Lebens gütig in sich vereinen kann. Seinem Werk zu dienen war mir immer höchster Stolz.“, enthalten in: BW: S.281.

⁸⁷¹ Vgl. Görner (2012): S.16.

⁸⁷² Stefan Zweig: Emile Verhaeren. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt am Main 1984 (GWE) (zuerst 1910), S.212.

Fotografische Inszenierung im Vergleich – Ein Beispiel

Die eindrücklichste Begegnung zwischen Zweig und Rodin fand 1905 im Atelier des Künstlers statt.⁸⁷³ Anders als Rilke entwickelte sich aus der Begegnung kein Austausch, wenngleich der Eindruck des Bildhauers auf Zweig nach benannter Eigenaussage nicht größer hätte sein können.



Abb.2: Edward Steichen: *Rodin – Le Penseur* 1905, Halbtondruck auf Japanpapier, 14,8 x 18,5 mm, Invent.-Nr. St.F.3577, Frankfurt am Main, Städel Museum ©bpk, Städel Museum, Edward Steichen.



Abb.3: Marcel Sternberger: *Stefan Zweig, Romanautor* (Orig.: *Stefan Zweig, Novelist*), 1938. Marcel Sternberger Archive, Curator Jacob Loewentheil. Copyright @2016 Stephan Loewentheil.

Umso interessanter erscheint eine Gegenüberstellung der um mehrere Jahrzehnte versetzt entstandenen Darstellungen des französischen Bildhauers und des österreichischen Schriftstellers: Die Ähnlichkeit in der Bildsprache ist, trotz unterschiedlicher Urheber, unverkennbar: Die Portraitierten werden im Profil, bei Steichen als Halbfigur (**Abb.2**), bei Sternberger als Bruststück (**Abb.3**), abgelichtet, wobei diese

⁸⁷³ Vgl. Klemens Renoldner: Bildende Kunst. In: SZH, S.688-693, hier: 689. In *Die Welt von Gestern* (1942) beschreibt Zweig, dass Rodin ihn dazu eingeladen habe: „Ich vermochte nicht einmal das Wort an ihn zu richten und stand zwischen den Statuen wie eine von ihnen. Sonderbarerweise schien ihm diese meine Verlegenheit zu gefallen, denn beim Abschied lud der alte Mann mich ein, ob ich nicht sein eigentliches Atelier in Meudon sehen wollte, und bat mich sogar zu Tisch.“ Siehe: DWvG: S.174-175.

mit dem Umraum zu verschwimmen scheinen. *Le Penseur* zeigt Rodin inmitten seiner Arbeiten, der Titel ist Programm. Die Skulptur *Der Denker* stellt das ebenfalls im Schatten liegende Gegenüber des Künstlers dar, der ebenso weltentrückt wie seine Arbeiten erscheint. Im Bildhintergrund ist das im Kontrast zum dunklen Vordergrund stehende Denkmal für Victor Hugo zu erkennen.⁸⁷⁴ Die Haltung des Künstlers ist nicht eindeutig einzuordnen und scheint zwischen Ergeben- und Erhabenheit zu changieren. Handelt es sich bei jener Darstellung formal um eine Dreieckskomposition, steht bei der Fotografie Sternbergers ausschließlich das Antlitz Stefan Zweigs im Fokus. Dieser hält die zum Mund geführte Pfeife mit seiner rechten Hand, während weißer Rauch aus dieser emporsteigt. Sein Blick ist gesenkt, die Augenlider fast gänzlich geschlossen. Während wenige Lichtreflexe die Silhouette des Schriftstellers definieren, hebt sich das Profil Rodins von der hell scheinenden Skulptur im Hintergrund ab. Wird der Moment des Reflektierens durch den im Hintergrund aufscheinenden, malerischen Giganten bei Steichen verstärkt, sind es bei Sternberger die aufsteigenden Rauchschwaden der Pfeife.

Im Unterschied zu der auf Reduktion hin arrangierten Porträtaufnahme Sternbergers, handelt es sich bei *Le Penseur* um ein Verfahren, bei dem eine Montage von zwei Negativen vorgenommen wurde.⁸⁷⁵ Die beiden hochinszenierten Porträtaufnahmen teilen, trotz unterschiedlicher Komplexitätsgrade,⁸⁷⁶ die Gemeinsamkeit des Kontemplativen und Auratischen der Porträtierten. Die Fotografien vermitteln einen Eindruck von Zeitlosigkeit, Konzentration und Stille. Die Gezeigten sind mit sich allein und teilen einen Moment des Innehaltens, während sie selbst eine Idee von Erhabenheit zu verkörpern scheinen. Beiden Darstellungen haftet etwas Geheimnisvolles und Unnahbares an. Die Dargestellten erscheinen in sich gekehrt, von ihrer Gedankenwelt wortwörtlich eingehüllt. Laut Betz (2020) inszeniert die Fotografie Steichens den Bildhauer „[...] – in einer Kombination von Porträt- und Skulpturenfotografie – als Genie.“⁸⁷⁷ Hinter der

⁸⁷⁴ Ein Vergleich von *Le Penseur* und *Der Bildner* als weitere Forschungsperspektive erscheint naheliegend. Wird durch den Bildaufbau in *Le Penseur* eine pathetische Stimmung erzeugt, ist es in *Der Bildner* die sprachliche Anschaulichkeit, die jene Atmosphäre vermittelt. Dies könnte Gegenstand einer weiteren Untersuchung sein.

⁸⁷⁵ Vgl. Dominik Brabant: *Rodin-Lektüren. Deutungen und Debatten von der Moderne zur Postmoderne*. Köln 2017, S.1.

⁸⁷⁶ Nach Brabant (2017) weist *Le Penseur* über die reine Genieästhetik hinaus und zeichnet sich durch eben jene, nicht unmittelbare Zugänglichkeit und Deutungsoffenheit aus. Siehe hierzu: ebd.

⁸⁷⁷ Juliane Betz: *Rodin und die Fotografie. Selbstinszeniert*. Städel Museum 2020, URL: <https://stories.staedelmuseum.de/de/rodin-und-die-fotografie> (aufgerufen am: 01.02.2022, 17:32 Uhr).

Portraitfotografie Zweigs lässt sich eine ähnliche Absicht vermuten. Jahrzehnte später wurde eine Bildsprache gewählt, die allem Anschein nach in der Tradition eines großen Pathos steht. Die Fotografien können als Referenzen auf jenes künstlerische Sendungsbewusstsein gedeutet werden, das als Hauptthema in *Der Bildner* festgestellt wurde. Darüber hinaus können sie als Sinnbilder für das Eingehen des Künstlers in sein Werk interpretiert werden. Bezeichnenderweise besaß Zweig eine Fotografie Rodins, die schon vor seinem Besuch seine Wand schmückte und die er für eine Widmung mit nach Frankreich genommen hatte.

Fazit

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass ein künstlerisches Sendungsbewusstsein bei zahlreichen Zeitgenoss:innen Zweigs zu beobachten ist. Es erscheint naheliegend, dass jene Positionen auch auf den Schriftsteller ausstrahlten, der bekanntlich die Nähe zu zahlreichen der hier genannten Kulturschaffenden suchte, diese verehrte und ihnen Arbeiten widmete, darunter Feuilletonbeiträge, Aufsätze, Gedichte et cetera. Das Bild des gesandten und mit einem persönlichen Auftrag versehenen Individuums ist somit ein Zeitphänomen, das Stefan Zweig in hohem Maße affizierte.

Wie bereits anhand von *Der Bildner* (1913) gezeigt werden konnte, wendete Zweig eine Strategie des Pathetisierens zur Schärfung des *Bildnisses* an. Im nachfolgenden Kapitel möchte ich auf die Gestaltung des Bildnisses *Marie Antoinette* und dessen Einbettung in diskursive Strukturen eingehen.

4.2.2 *Marie Antoinette. Bildnis eines mittleren Charakters* (1932)

Die Romanbiografie *Marie Antoinette. Bildnis eines mittleren Charakters* (1932) gilt als eine der erfolgreichsten Arbeiten Zweigs.⁸⁷⁸ Der Roman wurde mehrfach aufgelegt und in zahlreiche Sprachen übersetzt. Das folgende Kapitel legt den Fokus auf das von Zweig favorisierte Motiv des Bildnisses und seine Faszination für das „Kunstwerk Marie Antoinette“.⁸⁷⁹ Exemplarisch werden stilistische Besonderheiten

⁸⁷⁸ Vgl. Doris Wendt: Stefan Zweig, *Marie Antoinette – Bildnis eines mittleren Charakters* (1932). Eine europäische „Kontroverse“. In: Stefan Zweig und Europa. Hg. v. Mark H. Gelber u. Anna-Dorothea Ludewig. Hildesheim 2011 (Haskala. Wissenschaftliche Abhandlungen; 48), S.125-148, hier: S.139.

⁸⁷⁹ Die Erstausgabe erschien 1932 im Insel-Verlag zu Leipzig. Die nachfolgende Zitation bezieht sich auf die Ausgabe: Stefan Zweig: *Marie Antoinette. Bildnis eines mittleren Charakters*. 3. Auflage. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt am Main 1990 (GWE). Nachfolgend abgekürzt als „MA“. Hier: S.12: „Kurz bevor die sterbliche Form zerbricht, ist das Kunstwerk, das überdauernde, gelungen, denn in der

betrachtet und in Verbindung mit den so erzeugten Bildnissen gesetzt.⁸⁸⁰ Der schriftstellerische Umgang mit der historischen Figur Marie Antoinettes erscheint aufschlussreich für Zweigs Auffassung als Biograf und Historiker. In diesem Kontext wird ein Blick auf die zeitgenössischen Praktiken der physiognomischen Charakterstudie beziehungsweise auf die Physiognomie des Genies und die Mode des Biografisierens geworfen.

Inhalt und Stil

Marie Antoinette. Bildnis eines mittleren Charakters (1932) erstreckt sich über 44 Kapitel und wurde von Zweig selbst als „voluminös“⁸⁸¹ bezeichnet. Zweig kürzte die erste Fassung der Romanbiografie um die Hälfte und nach einem Verlagswechsel erfolgten weitere Bearbeitungen.⁸⁸² Eingerahmt wird die Romanbiografie von einer Einleitung sowie einer Zeittafel und Nachbemerkung des Autors. Episodenhaft werden die Lebensereignisse der Protagonistin, von der Eheschließung bis hin zur Hinrichtung, beschrieben. So finden die anfängliche eheliche Krise, die Beschreibung intriganter Vorfälle am Hofe und gescheiterte Fluchtversuche explizit Eingang in das durch den Autor gezeigte Porträt Marie Antoinettes. Verfolgt wird ein psychoanalytischer Zugang, indem das Schicksal der Protagonistin auf die sexuelle Impotenz ihres Ehemannes zurückgeführt wird. Einen zentralen Gegenstand stellt die Liebesbeziehung zwischen der Königin und Hans Axel Graf von Fersen dar, die sich als roter Faden durch die Romanbiografie zieht. Das letzte Kapitel „Totenklage“ ist Fersen und seinem Lebensweg nach dem Tod der Geliebten gewidmet, der schließlich, wie „die anderen Getreuen“⁸⁸³ und die Überbleibsel der Monarchie, stirbt.

Der Duktus von *Marie Antoinette* ist geprägt von Metaphern, rhetorischen Fragen, einem überbordenden Adjektivgebrauch sowie zahlreichen Hyperbeln. Der Text strukturiert sich über Rückblenden und Vorausdeutungen, einhergehend mit Tempuswechseln und -sprüngen. Die auktoriale Erzählperspektive, die

letzten, der allerletzten Lebensstunde erreicht Marie Antoinette, der mittlere Mensch, endlich tragödisches Maß und wird so groß wie sein Schicksal.“

⁸⁸⁰ Nach Strigl (2018) steht sowohl eine umfassende stilistische als auch eine narratologische Analyse bislang aus, weshalb der vorliegende Beitrag als erster Versuch zu werten ist. Siehe hierzu: Daniela Strigl: *Marie Antoinette. Bildnis eines mittleren Charakters* (1932). In: SZH, S.398-405, hier: S.404.

⁸⁸¹ TB: S.349: Tagebucheintrag vom 4. November 1931: „Mittwoch. M.A. (Marie Antoinette) wird voluminös: das Historische muß daraus wieder zurückgedrängt werden, damit man das Bild im Auge behält, die Gestalt. [...]“

⁸⁸² Vgl. Strigl (2018): S.398-399.

⁸⁸³ MA: S.563.

vermeintlich genaue Datierung gewisser Ereignisse sowie der besondere Reichtum von Details zielen darauf ab, einen Eindruck von Objektivität zu suggerieren. Gleichzeitig wird dem Lesenden durch die gefühlsbasierte Schilderung der Begebenheiten, Kommentierungen und der umfassenden Ausgestaltung gewisser Szenerien eine große Nähe zu den Protagonist:innen und ihrem Schicksal vermittelt. Im Folgenden wird anhand beispielhafter Textabschnitte auf die stilistischen Besonderheiten mit Blick auf die Darstellung Marie Antoinettes eingegangen.

Das *Bildnis* der Königin

Im Kapitel *Bildnis eines Königspaares* widmet sich Zweig dessen optischer Beschreibung. Die Charakterisierung des Paares folgt dem Prinzip des Kontrastierens, wobei König und Königin als Gegensätze charakterisiert werden: „Einen krasserem charakterologischen Gegensatz als dieses höchst ungleiche Paar könnte kein Dichter erfinden; [...]“⁸⁸⁴. Zweig leitet die Fähigkeiten eines Individuums von seiner physiognomischen Konstitution ab und nimmt eine Art physiognomisches Psychologisieren vor. Laut Koch (2018) ist der Ausdruck „Bildnis“ darin zu begründen, „[...] dass das Physiognomische bei der Beschreibung eines Menschen für Zweig die seelische Veranlagung ausdrückt.“⁸⁸⁵ Nachdem Marie Antoinette als Vorlage für sämtliche kunstvolle Darstellungen präsentiert wird, erfolgt die Beschreibung der „eigentlichen“ Königin:

Dabei hat Marie Antoinette eigentlich weder ein bedeutendes, noch ein besonders eindrucksvolles Gesicht; ihr glattes, feingeschnittenes Oval mit kleinen pikanten Unregelmäßigkeiten wie der habsburgischen starken Unterlippe und einer etwas zu flachen Stirn, bezaubert weder durch geistigen Ausdruck noch durch irgendeinen persönlich-physiognomischen Zug. Etwas Kühles und Leeres wie von glattfarbenem Email geht von diesem unausgeformten, noch auf sich selbst neugierigen Mädchengesicht aus, dem erst die späteren fraulichen Jahre eine gewisse majestätische Fülle und Entschlossenheit hinzutun. Einzig die weichen und im Ausdruck sehr wandelhaften Augen, die leicht in Tränen überströmen, um dann sofort wieder in Spiel und Spaß aufzufunkeln, deuten auf Belebtheit des Gefühls, und die Kurzsichtigkeit gibt ihrem seichten, nicht sehr tiefen Blau einen schwimmenden und rührenden Charakter; nirgends aber zeichnet Willensstraffheit eine harte Charakterlinie in dies blasse Oval: Man spürt nur eine weiche, nachgiebige Natur, die von der Stimmung sich führen lässt und, durchaus weiblich, immer nur den Unterströmungen ihres Empfindens folgt. Dieses Zärtlich-Anmutige ist es auch, das alle an Marie Antoinette vor allem bewundern. Wahrhaft schön ist an dieser Frau eigentlich nur das wesentlich Weibliche, das üppige, vom Aschblonden ins rötliche schimmernde Haar, das Porzellanweiß und die Glätte ihres Teints, die füllige Weichheit der Formen, die vollendeten Linien ihrer elfenbeinglatten und zartrunden Arme, die gepflegte Schönheit ihrer Hände, all das Blühende und Duftende einer erst halb aufgefalteten Mädchenschaft, allerdings ein zu flüchtiger und sublimierter Reiz, als dass er sich aus den Nachbildungen ganz erahnen ließe.⁸⁸⁶

⁸⁸⁴ Ebd.: S.108.

⁸⁸⁵ Hans-Albrecht Koch: Geschichtsbilder und Geschichtsauffassung. In: SZH, S.709-715, hier: S.710-715.

⁸⁸⁶ MA: S.104-105.

Die Beschreibung ist geprägt von einem ausgeprägten Adjektivstil („bedeutend“, „besonders“, „eindrucksvoll“, „glatt“, „feingeschnitten“, „klein“, „pikant“ et cetera). Die Königin Frankreichs wird von Zweig als unscheinbar und abgesehen von den „sehr wandelhaften Augen“ als mehr oder minder ausdruckslos und passiv beschrieben. Einzig „das wesentlich Weibliche“, wiederum durch eine Auflistung äußerlicher Merkmale definiert, wird als „wahrhaft schön“ befunden. Eine Charakterbeschreibung aufgrund spezifischer Eigenschaften tritt hinter die Skizzierung körperlicher Merkmale zurück, wobei das optische Erscheinungsbild mit der geistigen Verfassung in eine direkte Beziehung gesetzt wird: „[...] nirgends aber zeichnet Willensstraffheit eine harte Charakterlinie in dies blasse Oval [...]“. Marie Antoinette wird als Zusammensetzung gewisser, austauschbarer Formen beschrieben, die sich von den „Unterströmungen ihres Empfindens“ treiben lässt. Das Vorweggreifen der zu gewinnenden Lebenserfahrung dient als einziger Verweis auf eine geistige Entwicklung, die eine „gewisse majestätische Fülle und Entschlossenheit hinzutut“. Marie Antoinette ist für Zweig „[...] die Durchschnittsfrau von gestern, heute und morgen, ohne Neigung zum Dämonischen, ohne Willen zum Heroischen und darum scheinbar kaum Gegenstand einer Tragödie“.⁸⁸⁷ Sie wird als vom Schicksal zufällig auserwähltes Opfer inszeniert, dessen Größe sich innerhalb eines „ungewollten Heldentums“⁸⁸⁸ entwickelte.

Die Gestalt Marie Antoinette wird auf dichterische Weise in Komponenten und Formen zergliedert und hierdurch sprachlich-abstrahiert dargestellt. Es findet eine Selektion gewisser Merkmale statt, die eine Komplexitätsreduktion zur Folge hat. Das Resultat ist eine Typisierung, ein künstlerischer Eingriff zugunsten des Bildnisses. Gleichzeitig ist bei weiteren Figurenbeschreibungen eine ähnliche Vorgehensweise festzustellen, die den Eindruck der Schematisierung prägt.⁸⁸⁹

Das physiognomische Genie

Im Gegensatz zu Marie Antoinette als „mittlerem Charakter“ wird Mirabeau als Genie und dämonischer Mann stilisiert: „Immer ist der dämonische Mensch dem mittleren Menschen instinktiv verdächtig, und Marie Antoinette begreift

⁸⁸⁷ Ebd.: S.8.

⁸⁸⁸ Ebd.: S.11.

⁸⁸⁹ Vgl. hierzu unter anderem die Darstellungen Ludwig XVI. (S.100ff.) und Axel von Fersen (S.279).

keineswegs die großartige Amoralität dieses Genies, des ersten und letzten, dem sie in ihrem Leben begegnet.“⁸⁹⁰

Mehrfach tritt in Zusammenhang mit Mirabeau der Begriff „Genie“ auf.⁸⁹¹ Dieser zeichnet sich nach Zweig durch seinen besonderen Tatendrang, seinen „gewaltige[n] Geist“ und sein „lodernde[s] Pathos“ aus. Die Beschreibung enthält zahlreiche Vergleiche („Wie ein rasender Stier“, „dieser mächtige Schmied“, „Bote[n] des Chaos“), Superlative und metaphorische Konstruktionen („Arena der Revolution“). Mirabeau wird am Ende jener Hymne auf seine entwaffnenden Fähigkeiten als „unumschränkte[r] Gebieter“ bezeichnet, der die „zwölfhundert Köpfe[n]“ der Nationalversammlung im Alleingang ersetzen könne:

Weiteren Raum braucht diese wilde Seele, mächtigere Aufgaben dieser gewaltige Geist: Wie ein rasender Stier, allzu lange in einem engen Stall verschlossen, stürmt er, von den brennenden Banderillaspitzen der Verachtung zur Tollwut gereizt, in die Arena der Revolution und schmettert gleich mit erstem Stoß die morsche Barriere der Stände nieder. Die Nationalversammlung erschrickt, als diese donnernde Stimme sich zum ersten Mal erhebt, aber sie beugt sich unter ihr gebieterisches Joch; starker Geist ebenso wie großer Schriftsteller, schweiß Mirabeau, dieser mächtige Schmied, in wenigen Minuten die schwierigsten Gesetze, die verwegenen Formulierungen in erzene Tafeln. Mit seinem lodernden Pathos reißt er der ganzen Versammlung den Willen weg, und wäre nicht das Misstrauen gegen seine anrühige Vergangenheit, nicht die unbewusste Selbstwehr des Ordnungsgedankens gegen diesen Boten des Chaos: Die französische Nationalversammlung hätte statt zwölfhundert Köpfen vom ersten Tage an ein einziges Haupt, einen einzigen unumschränkten Gebieter.⁸⁹²

Zweigs Vorstellung über den genialen und vom Dämon besessenen Mann, die er 1925 in *Der Kampf mit dem Dämon. Hölderlin, Kleist, Nietzsche* ausformulierte, setzte sich somit anhand von Mirabeau in seiner Romanbiografie fort. Mirabeau nimmt in diesem Sinne die Rolle des Außenseiters ein, der als „Einzelner gegen Millionen“⁸⁹³ agiert. Das in der Figurenbeschreibung genannte „lodernde Pathos“, mit dem er sein Publikum mitreißt, erinnert an Zweigs Glaube an die Kraft der pathetischen Rede in *Das neue Pathos* (1909). Darüber hinaus erfüllt Mirabeau auch physiognomisch die Züge des genialen und mit dem Dämon ringenden Menschen, dessen Erscheinungsbild von einer „medusischen Kraft seiner Hässlichkeit“ geprägt scheint:

Bald hört er leichte Schritte auf dem Kies. Die Königin erscheint ohne jede Begleitung. Mirabeau will sich verbeugen, aber im Augenblick, da sie das von Leidenschaften zerstörte, von Pocken zerfressene, von wirrem Haar umflatterte, gewalttätige und doch gewaltige Gesicht dieses plebejischen Aristokraten sieht, überläuft ihre Gestalt unwillkürlich ein Schauer. Mirabeau bemerkt dieses Erschrecken, er kennt es seit Langem. Immer waren alle Frauen, er weiß es, auch die sanfte Sophie Voland, so zurückgeschreckt, wenn sie ihn zum ersten Mal erblickten. Aber die

⁸⁹⁰ Ebd.: S.343.

⁸⁹¹ Vgl. ebd.: S.339, S.343, S.348.

⁸⁹² Ebd.: S.340.

⁸⁹³ Vgl. ebd.: S.348: „[...] mit der ganzen Wucht seines Wesens wirft er sich in die Ereignisse hinein und versucht, ein Einzelner gegen Millionen, das ungeheure Rad der Revolution zurückzudrehen, das er selber ins Rollen gebracht hat.“

medusische Kraft seiner Hässlichkeit, die Entsetzen erweckt, sie vermag auch festzuhalten; immer war es ihm gelungen, dieses erste Erschrecken in Staunen, in Bewunderung und, wie oft sogar! [sic!], in hingerissene Leidenschaft zu verwandeln.⁸⁹⁴

Es erscheint daher irritierend, dass gerade Zweig in *Balzac* (1946) die Deutung des Charakters auf Basis des physiognomischen Erscheinungsbildes ablehnte: „Vergeblich und verlogen darum jeder Versuch, Balzacs Genialität aus seinem Antlitz zu deuten.“⁸⁹⁵

Der von Zweig illustrierte Zusammenhang von äußerlichen und charakterlichen Eigenschaften war um 1900 *en vogue*. So meinte eine Vielzahl seiner Zeitgenoss:innen geniale oder dämonische Züge in der Physiognomie, insbesondere ihrer Idole, wiederzuerkennen: Während Gustav Mahler auf Bruno Walter „[...] in Antlitz und Gebaren als Genie und Dämon“⁸⁹⁶ wirkte, schrieb Hofmannsthal 1908 in seiner Einleitung zu *Die menschliche Komödie* Balzac äußerliche wie innere Qualitäten des Dämonischen zu:

[...] dieses völlig symbolgewordene, übermenschliche Gesicht, in welchem eine furchtbare Wucht der Materie sich mit einem namenlosen Etwas paart, einer dumpfen, schweren Dämonie, die nicht von dieser Welt ist, ein Gesicht, in dem die Synthese ganz verschiedener Welten vollzogen ist: das immerhin an einen gefallenen Engel erinnert und zugleich an die maßlose dumpfe Traurigkeit uralter griechischer Erd- und Meeresdämonen. –⁸⁹⁷

Auch die in der 1904 erschienene Ausgabe von *Blätter für die Kunst* für einige wenige

Mitglieder beigelegte Dichter-Tafel (**Abb.4**) veranschaulicht die Faszination für „das geniale Antlitz“⁸⁹⁸. In den „Nachrichten“ zur Ausgabe heißt es:



Abb.4: „Dichtertafel-Inlage“ aus *Blätter für die Kunst* 7, 1/5 (1904). © 2024 Zeutschel GmbH, Tübingen, Bildrechte: Württembergische Landesbibliothek. Mit freundlicher Genehmigung des Stefan George Archivs in der Württembergischen Landesbibliothek, Stuttgart.

⁸⁹⁴ Ebd.: S.345.

⁸⁹⁵ Stefan Zweig: *Balzac*. Stockholm 1946, S.157. Das Fazit Zweigs ist erstaunlich, versucht er im selben Text Balzacs Genialität selbst von seinem äußeren Erscheinungsbild herzuleiten.

⁸⁹⁶ Bruno Walter: *Gustav Mahler*. Wien 1936, S.11f.

⁸⁹⁷ Hugo von Hofmannsthal: *Reden und Aufsätze I 1891-1913*. Frankfurt am Main 1979 (Hugo von Hofmannsthal. Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden; 8), S.393.

⁸⁹⁸ Die Dichter-Tafel wurde der Publikation als Beilage zugefügt. Siehe: *Blätter für die Kunst* 7, 1/5 (1904), URL: https://digital.wlb-stuttgart.de/sammlungen/sammlungsliste/werksansicht?tx_dlf%5Bdouble%5D=0&tx_dlf%5Bid%5D=18286&tx_dlf%5Border%5D=title&tx_dlf%5Bpage%5D=1&cHash=678a6589f47a33af7f2cfbbo8be4a7f6 (aufgerufen am 29.07.2022, 12:16 Uhr).

Besonders schwierig war die Herstellung der >Tafel< die einen lang und lebhaft ausgesprochenen Wunsch erfüllt: es möchten sich die oft nur in diesen Blättern vereinigt waren wenigstens im Bildnis einander kennen lernen. Dieses Blatt nur für den engsten Freundeskreis und für keine Art von Öffentlichkeit bestimmt ist so hergerichtet dass es der ganzen Folge vorgebunden werden kann.⁸⁹⁹

Für Bartels (2007) zeigt sie den im Zentrum positionierten Stefan George und seine Kollegen „[...] als Heilige Familie der Dichtkunst.“⁹⁰⁰ Bartels (2007) beschreibt zudem den Eifer, mit dem die Anhänger eine virtuelle Sezierung des Gesichts Georges vornahmen, um dessen Partien in Verbindung mit großen Persönlichkeiten zu bringen.⁹⁰¹ Ein vermeintlicher Zusammenhang von Physiognomie und Charakter wurde in jener Zeit in Geniebiografien, auch Jahrzehnte später, zelebriert und verbreitet.⁹⁰²

Exkurs: Das Antlitz des „genialen Menschen“ – das Nachleben der Physiognomik

Die Idee vom Zusammenhang zwischen Anatomie und Charakter lässt sich bis in die Antike zurückverfolgen und tritt über Jahrhunderte hinweg in unterschiedlichen Gestalten immer wieder auf. Die Annahme einer Korrespondenz von Körper und Charakter geht auf Aussagen griechischer Philosophen wie Pythagoras, Hippokrates, Polemon und Aristoteles und ihrer Anhänger:innen zurück.⁹⁰³ Belege für eine gezielte Kopplung von körperlicher und charakterlicher Verfassung lassen sich in der *Physiognomonica*⁹⁰⁴ finden. Die Physiognomik handele „[...] von den naturgegebenen Charakterzügen im Geist und (aber auch) von solchen hinzuerworbenen Charakterzügen, die durch ihr Dazukommen eine Veränderung derjenigen Kennzeichen bewirken [...]“.⁹⁰⁵

Die Annahme eines wechselseitigen Verhältnisses zwischen Seele und Körper wurde in der *Analytica priora* beschrieben: „Denn wenn eine Affektion einer unteilbaren Gattung eigentümlich zukommt, wie die Tapferkeit den Löwen, gibt es auch

⁸⁹⁹ Siehe: Ebd.: S.156.

⁹⁰⁰ Klaus Bartels: Die zwei Körper des Dichters. Stefan Georges Arbeit an seinem öffentlichen Gesicht. In: Autorinszenierungen: Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien. Hg. v. Christine Künzel u. Jörg Schönert. Würzburg 2007, S.25-46, hier: S.25.

⁹⁰¹ Vgl. Ebd.: S.26ff.

⁹⁰² Vgl. Julia B. Köhne: Geniekult in Geisteswissenschaften und Literaturen um 1900 und seine filmischen Adaptionen. Wien, Köln u. Weimar 2014, S.366.

⁹⁰³ Vgl. Romana Sammern: Giovan Battista Della Porta: Die Physiognomie der schönen Gestalt (1586). In: Schönheit – Der Körper als Kunstprodukt. Kommentierte Quellentexte von Cicero bis Goya. Hg. v. Romana Sammern u. Julia Saviello. Berlin 2018, S.251-260, hier: S.252.

⁹⁰⁴ Siehe hierzu: Aristoteles: *Physiognomonica*. Übersetzt und kommentiert von Sabine Vogt. Darmstadt 1999 (Aristoteles, Werke in deutscher Übersetzung; 18, Opuscula, Teil VI).

⁹⁰⁵ Vgl. ebd.: S.14.

notwendig ein Zeichen; denn es ist vorausgesetzt, dass Körper und Seele zugleich miteinander affiziert werden.“⁹⁰⁶ Im 17. Jahrhundert legte Giovan Battista della Porta (vermut. 1535-1615) mit seiner Abhandlung *De humana physiognomonia* (1586)⁹⁰⁷ ein Hauptwerk vor, das in den Folgejahren ins Deutsche und Französische übersetzt wurde. Basierend auf antiken Überlieferungen zog della Porta unter anderem Vergleiche zwischen tierischem und menschlichem Aussehen, wobei er Ähnlichkeiten zwischen den jeweiligen Gesichtszügen feststellte.⁹⁰⁸ Hierbei illustrierten Holzschnitte Geronimo de Nouos angebliche Übereinstimmungen zwischen Mensch und Tier (siehe **Abb.5**). Anschließend an della Porta vertrat im 18. Jahrhundert Johann Caspar Lavater (1741-1801) die These, die Physis eines Menschen lasse auf dessen Wesen schließen: In seinem Vierteiler *Physiognomische Fragmente. Zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* (1775-1778)⁹⁰⁹ betonte er die Erlernbarkeit des physiognomischen Interpretierens. Eine spontane Deutungsgabe wäre nur den wenigsten und nicht einmal allen Genies vergönnt.⁹¹⁰ Anhand einer umfassenden Bildersammlung suchte Lavater seinen vermeintlich wissenschaftlichen Ansatz zu belegen.⁹¹¹ Ungeachtet kritischer Stimmen wurde Lavaters Theorie von einer

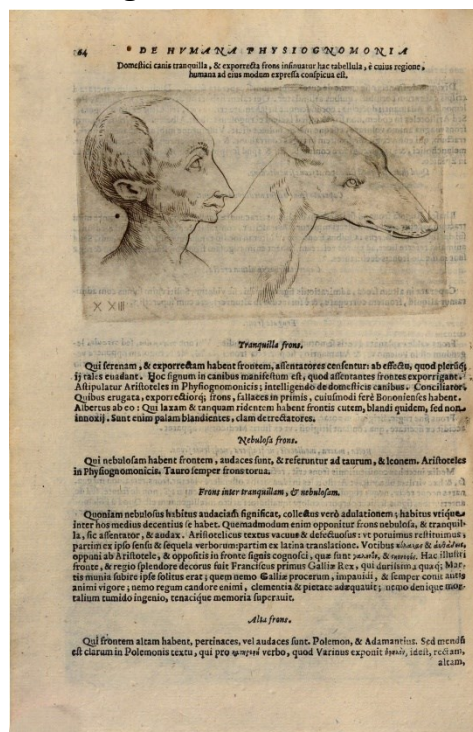


Abb.5: Giambattista Della Porta: *De humana physiognomonia* (1602), S.64, mit einem Kupferstich von Geronimo de Nouo, Staats- und Stadtbibliothek, Augsburg ©Bayrische Staatsbibliothek.

⁹⁰⁶ Aristoteles: *Analytica Priora*. Buch II. Übersetzt von Niko Strobach u. Marko Malink, erläutert von Niko Strobach. Berlin, Boston 2015 (Aristoteles, Werke in deutscher Übersetzung; 3, *Analytica priora*, Buch II, Teil I/2), S.42, 70b, 13-16.

⁹⁰⁷ Giovan Battista Della Porta: *De humana physiognomonia*: Li. VI in quibus docetur, quom[od]o animi propentes naturalibus remediis compesci possint. Neapoli 1602 (zuerst 1586), URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb11200507?page=5>; aufgerufen am: 19.07.2022, 11:47 Uhr).

⁹⁰⁸ Siehe hierzu: Ebd.: *Liber secundus*, S.48ff.

⁹⁰⁹ Die vier Bände erschienen im Zeitraum von 1775-1778 bei den Verlagen Widmanns Erben und Reich (Leipzig) sowie Heinrich Steiner und Compagnie (Winterthur). Es wird nachfolgend aus der Reclam-Ausgabe von 1984 zitiert: Johann Caspar Lavater: *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*. Eine Auswahl. Mit 101 Abbildungen. Hg. v. Christoph Siegrist. Stuttgart 1984.

⁹¹⁰ Vgl. ebd.: S.107-117.

⁹¹¹ Vgl. ebd.: u.a. S.122-127ff.

breiten Masse begeistert rezipiert.⁹¹² Auch Goethe (1749-1832) nahm Anteil an Lavater, zählte sich später jedoch zu den Anhängern einer *Pathognomik*.⁹¹³ Im Gegensatz zur Physiognomik, die von der Statik der angeborenen Physiologie und in diesem Zusammenhang von der Unveränderbarkeit der hiermit verbundenen Charaktereigenschaften eines Menschen ausging, nahm die Pathognomik eine dynamische Formbarkeit des Körpers durch Umwelteinflüsse und Erfahrungen an und widmete sich seiner Momenthaftigkeit.⁹¹⁴

Mit der *Phrenologie*⁹¹⁵ (auch: Gallsche Schädellehre) beziehungsweise *Kraniologie* im 19. Jahrhundert kam ein weiterer Ansatz

der pseudowissenschaftlichen Interpretation des menschlichen Erscheinungsbildes, dieses Mal mit dem Schwerpunkt auf Schädelform und Mimik, in Mode. Franz Joseph Gall (1758-1828) war überzeugt, dass die Fähigkeiten eines Menschen von seiner Schädelform abzuleiten seien (siehe **Abb.6**).⁹¹⁶ Darüber hinaus beschäftigte er sich intensiv mit Schädelvermessungen, der Segmentierung in verschiedene Hirnareale und nahm vermeintliche Korrelationen zwischen deren Form und Charakter an. Unter anderem veröffentlichte er in den Jahren 1810-1819 die vierbändige Arbeit *Anatomie et physiologie du système nerveux en général, et*

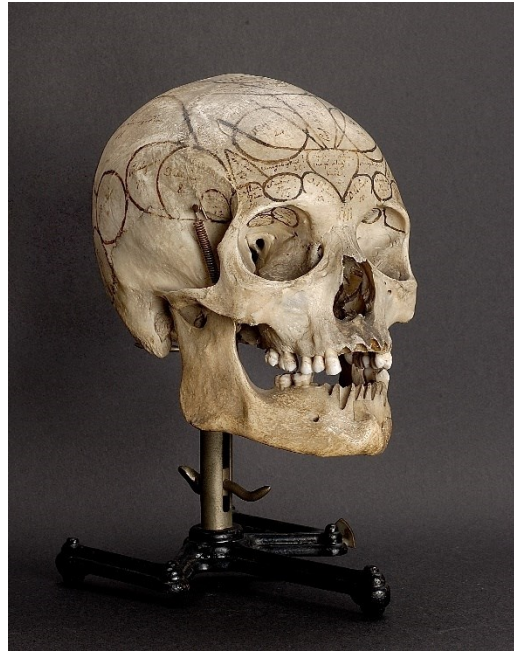


Abb.6: Franz Joseph Gall: *Schädel mit Beschriftungen nach der Lehre von Gall*, um 1800, 36 x 13 x 20 cm, ©Charité-Universitätsmedizin Berlin, Anatomische Sammlung im Fächerverbund Anatomie, Foto: B. Formann.

⁹¹² Vgl. Alexander Košenina: *Literarische Anthropologie. Die Neuentdeckung des Menschen. 2. aktualisierte Auflage.* Berlin, Boston 2016, S.132.

⁹¹³ Bekannt ist die „Zugabe“ Goethes, die den Einfluss und die Formbarkeit durch Umweltfaktoren beschreibt. Siehe hierzu: Sophie Witt: *Pathognomische Körper und Übertragungsszenarien. Goethes Singspiel Lila.* In: Goethe medial. Aspekte einer vieldeutigen Beziehung. Hg. v. Margrit Wyder, Barbara Naumann u. Georges Felten. Berlin, Boston 2021, S.125-144.

⁹¹⁴ Vgl. Georg Kastenbauer: *Anwenden und Deuten. Kripkes Wittgensteininterpretation und die Goethezeit.* München 1998, S.196.

⁹¹⁵ Siehe: o. A.: *Phrenologie.* In: Dorsch. *Lexikon der Psychologie 2021*, URL: <https://dorsch.hogrefe.com/stichwort/phrenologie> (aufgerufen am: 19.07.2022, 12:35 Uhr).

⁹¹⁶ Vgl. Sigrid Oehler-Klein: *Die Schädellehre Franz Joseph Galls in Literatur und Kritik des 19. Jahrhunderts. Zur Rezeptionsgeschichte einer medizinisch-biologisch begründeten Theorie der Physiognomik und Psychologie.* Stuttgart, New York 1990 (Soemmerring-Forschungen. Beiträge zur Naturwissenschaft und Medizin der Neuzeit; 8), S.197ff.

du verceau en particulier.⁹¹⁷ Bemühungen, das menschliche Erscheinungsbild in messbare Daten zu übertragen, wurden auch von Petrus Camper (1722-1789) verfolgt.⁹¹⁸ Der Mediziner kann aus heutiger Sicht als Mitbegründer der modernen Biometrie bezeichnet werden, wobei sein Ansatz von einer im 19. Jahrhundert weit verbreiteten r^* ⁹¹⁹ Prägung bestimmt wurde. Er ging davon aus, dass die Proportionen des Gesichts Aussagen über Entwicklungsstand und Schönheit ermöglichten und ordnete die angeblich objektiven Messdaten entsprechend ein. Als prominentes Beispiel für die Untersuchung von Mimik und Emotion gilt heute *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (1872)⁹²⁰ von Charles Darwin (1809-1882). Der Evolutionstheoretiker widmete sich darin der Frage, ob Emotionen angeboren oder erlernbar sind. Interessensschwerpunkt war die Verknüpfung von emotionaler Bewegung und physiologischer Reaktion.⁹²¹ Gleichzeitig verglich er menschliche und tierische Gesichtsausdrücke miteinander, wobei er nach Ähnlichkeiten und Unterschieden forschte.⁹²²

Ebenfalls von der zeitaktuellen Physiognomik-Begeisterung bewegt, führte Guillaume-Benjamin Duchenne (1806-1875) elektrophysiologische Versuche durch, die die direkte Verbindung von Mimik und Seele belegen sollten. Die durch elektrische Impulse stimulierten Gesichtszüge der Proband:innen hielt er fotografisch fest und veröffentlichte seine Annahmen in *Mécanisme de la physionomie humaine, ou Analyse électro-physiologique de l'expression des passions applicable à la pratique des arts plastiques* (1862)⁹²³. Seine Forschung gilt

⁹¹⁷ Der erste Band erschien in Zusammenarbeit mit Johann Gaspar Spurzheim im Jahr 1810: Franz J. Gall u. Johann G. Spurzheim: Anatomie et physiologie du système nerveux en général, et du cerveau en particulier, Avec des observations sur la possibilité de reconnoître plusieurs dispositions intellectuelles et morales de l'homme et des animaux, par la configuration de leurs têtes. Paris: 1810.

⁹¹⁸ Siehe hierzu: Petrus Camper: Über den natürlichen Unterschied der Gesichtszüge in Menschen verschiedener Gegenden und verschiedenen Alters; über das Schöne antiker Bildsäulen und geschnittener Steine; nebst Darstellung einer neuen Art, allerlei Menschenköpfe mit Sicherheit zu zeichnen. Hg. v. Adrian Gilles Camper. Übersetzt von Samuel T. von Sömmerring. Berlin 1792, URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb11112084?page=,1> (aufgerufen am: 19.07.2022; 12:47 Uhr).

⁹¹⁹ Auf den von benannten Vertretern der physiognomischen Lehre genutzten Begriff der R^* wird bei der Beschreibung der biologistischen Ansätze bewusst verzichtet und stattdessen auf die abzulehnende r^* Zuordnung von Physiognomie zu bestimmten Ethnien, Kulturen und Religionen verwiesen.

⁹²⁰ Charles Darwin: *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. London 1872. Die nachfolgende Zitation bezieht sich auf die Ausgabe der Cambridge University Press aus dem Jahr 2013: Charles Darwin: *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. Cambridge 2013 (DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9781139833813>) (zuerst: 1872).

⁹²¹ Siehe hierzu u.a. ebd.: Chap. III, pp.66-82.

⁹²² Siehe hierzu u.a. ebd.: Chap. V, pp.116-146.

⁹²³ Siehe hierzu u.a.: Guillaume-Benjamin Duchenne: *Mécanisme de la physionomie humaine, ou Analyse électro-physiologique de l'expression des passions applicable à la pratique des arts plastiques*. Paris 1862.

heute als grundlegend für die Neurologie – authentisches Lächeln wird heute als sogenanntes „Duchenne-Lächeln“ bezeichnet.⁹²⁴ Auch geht die Diagnostik der „Duchenne-Muskeldystrophie“ auf den Forscher zurück.⁹²⁵

Die Entwicklung und Verbreitung der Fotografie ab der Mitte des 19. Jahrhunderts, die wie im vorherigen Beispiel erwähnt gezielt zur Dokumentation eingesetzt wurde, setzte mit Blick auf die Methodik der wissenschaftlichen Forschung entscheidende Impulse. Die Pathologisierung des Körpers wurde insbesondere durch das Medium der Fotografie beeinflusst und mitbestimmt.⁹²⁶

Die Klassifizierungsversuche des Körpers, insbesondere auch die des

weiblichen Körpers, wurden fotografisch festgehalten, so beispielsweise in angeblichen Stadien der „Hysterie“⁹²⁷ (siehe **Abb. 7**). Jean-Martin Charcot (1825-1893), dessen bekanntester Schüler Sigmund Freud (1856-1939) sich der

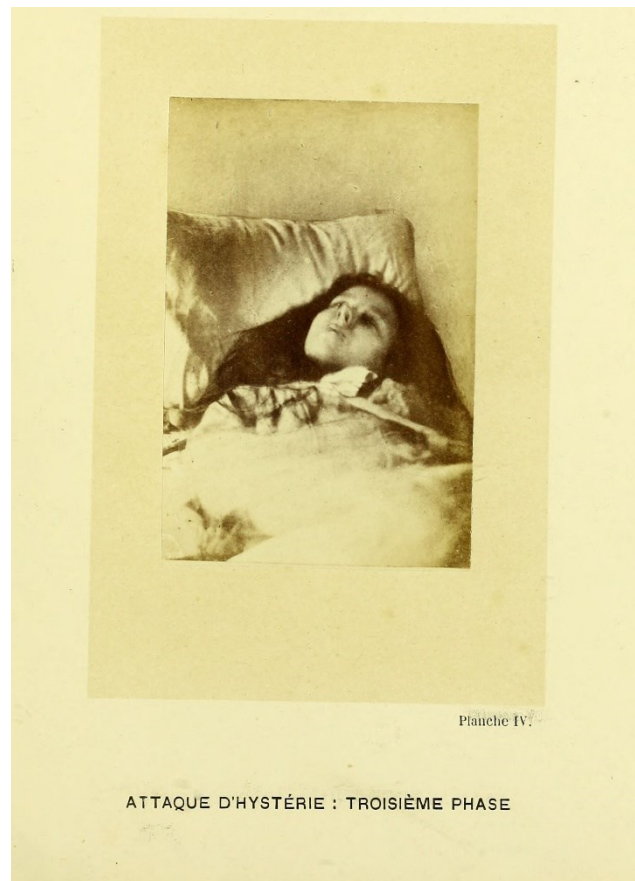


Abb.7: Paul Marie Léon Régnaud: Attaque d'Hystérie: Troisième Phase, Planche IV, enthalten in: Iconographie photographique de la Salpêtrière. (Service de M. Charcot). Bourneville et P. Régnaud. Paris 1877 (Publications du Progrès Médical), p.8, ©Wellcome Collection.

⁹²⁴ Siehe hierzu: Tracey Platt u. Jennifer Hofmann: Duchenne-Lächeln. In: Dorsch. Lexikon der Psychologie 2022, URL: <https://dorsch.hogrefe.com/stichwort/duchenne-laecheln> (aufgerufen am: 19.07.2022; 13:12 Uhr).

⁹²⁵ Siehe hierzu: o. A.: Informationen zur Muskelerkrankung „Duchenne“. Deutscher Bundestag, Wissenschaftliche Dienste 2016, S.4, URL: <https://www.bundestag.de/resource/blob/483588/909c160a56e713b2d5a4eccda641f857/WD-9-057-16-pdf-data.pdf> (aufgerufen am: 19.07.2022; 13:20 Uhr).

⁹²⁶ Siehe hierzu u.a.: Georges Didi-Hubermann: Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot. München 1997.

⁹²⁷ Mit dem Begriff „Hysterie“ wurde ein vermeintlich psychischer Zustand beschrieben. Meist gekoppelt mit anderen körperlichen Symptomen, wurde den „Betroffenen“ Unzurechnungsfähigkeit attestiert. Vom Krankheitsbild betroffen galten in der Regel weibliche Personen. Der Terminus wird heute in Fachkreisen gemieden und gilt als veraltet. Siehe hierzu: Dorion Weickmann: Rebellion der Sinne. Hysterie – ein Krankheitsbild als Spiegel der Geschlechterordnung (1880-1920). Frankfurt am Main, New York 1997.

psychotherapeutischen Behandlung von Hysterie widmen sollte⁹²⁸, nutzte bei seinen psychopathologischen Studien die Chronofotografie, um die Zustandsänderungen seiner Patientinnen festzuhalten und das angebliche Krankheitsbild so identifizierbar zu machen.

Neben der Unterscheidung in „gesund-krankhaft versus normal-abnormal“, wurde Ende des 19. Jahrhunderts eine Dichotomie von „schuldig-unschuldig“ postuliert. Das fragwürdige Konzept „Aussehen = Charakter“, dessen Beweisführung sich auf die Fotografie stützte, wurde auf den Bereich der Kriminalistik angewendet: Als Hauptvertreter sind Cesare Lombroso (1835-1909), Alphonse Bertillon (1853-1914) und Francis Galton (1822-1911) zu nennen.⁹²⁹ Lombroso, Erfinder der Kriminalanthropologie, ging davon aus, dass sich der Typus des *uomo delinquente*⁹³⁰ anhand anatomischer, biologischer und psychologischer Abnormitäten eindeutig bestimmen lasse. Verwoben mit r* Gedankengut entwickelte Lombroso ein Bild des typischen Verbrechergesichtes, das in der NS-Zeit antisemitischer Vernichtungspraktiken Vorschub lieferte.⁹³¹ Parallel strebte Alphonse Bertillon die Einführung einer präventiven Verbrecheridentifizierung an, die auf der Grundlage eines fotografischen Fundus bereits verurteilter Verbrecher fußen sollte.⁹³² Einer ähnlich gearteten Motivation folgend, entwickelte Francis Galton das Verfahren einer Mischfotografietechnik, das die Ermittlung möglichst

⁹²⁸ Die von Sigmund Freud und Josef Breuer veröffentlichte Arbeit über die Hysterie gilt als Ausgangspunkt für die Entwicklung der klassischen Psychoanalyse: Josef Breuer u. Sigmund Freud: Studien über Hysterie. Leipzig, Wien 1895. Der Begriff „Hysterie“ leitet sich vom griechischen *hystéra* (ὑστέρα) ab (=dt. Gebärmutter). Siehe: Emma Rotermund: Hysterie. uniCROSS 2020, URL: <https://www.unicross.uni-freiburg.de/eingestaubte-woerter-hysterie/> (aufgerufen am: 04.04.2024; 09:03 Uhr).

⁹²⁹ Siehe hierzu: Martin Stringelin: Der Verbrecher ohne Gleichen. Die Konstruktion ‚anschaulicher Evidenz‘ in der Criminal-Psychologie, der forensischen Physiognomik, der Kriminalanthropometrie und der Kriminalanthropologie. In: Physiognomie und Pathognomie. Zur literarischen Darstellung von Individualität. Festschrift für Karl Pestalozzi zum 65. Geburtstag. Hg. v. Wolfram Groddeck u. Ulrich Stadler. Berlin 1994, S.113-133, hier: S.128ff.

⁹³⁰ Die gleichnamige Arbeit erschien erstmalig 1876: Cesare Lombroso: L'uomo delinquente studiato in rapporto all'antropologia, alla medicina legale ed alle discipline carcerarie. Milan 1876.

⁹³¹ Ein „charakteristisches“ Mördergesicht wird von Lombroso beispielsweise wie folgt beschrieben: „Die Mörder haben einen glasigen, eisigen, starren Blick, ihr Auge ist bisweilen blutunterlaufen. Die Nase ist gross, oft eine Adler- oder vielmehr Habichtsnase; die Kiefer starkknochig, die Ohren lang, die Wangen breit, die Haare gekräuselt, voll und dunkel, der Bart oft spärlich; die Lippen dünn, die Eckzähne gross.“ Enthaltene in: Cesare Lombroso: Der Verbrecher (homo delinquens) in anthropologischer, ärztlicher und juristischer Beziehung. In deutscher Bearbeitung von Moritz O. Fraenkel. Zweiter Abdruck. Hamburg 1894 (Der Verbrecher (homo delinquens); 1) (zuerst 1876), hier: S.230.

⁹³² Bertillon veröffentlichte zahlreiche Abhandlungen über seine Erkenntnisse, darunter: Alphonse Bertillon: La Photographie judiciaire en France avec un appendice sur la classification et l'identification anthropométriques. Paris 1890.

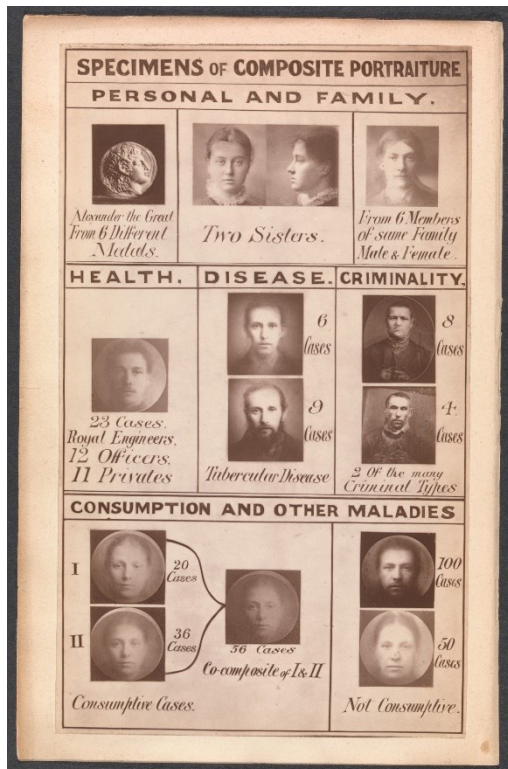


Abb.8: Francis Galton: *Inquiries into Human Faculty and its Development* (1883), Vorsatzpapier, Albumin-Silberabzug vom Glassnegativ, 20,0 x 11,8 cm (ohne Rahmen), ©Joyce F. Menschel Photography Library Fund, 2002, übertragen von der Joyce F. Menschel Photography Library, The Metropolitan Museum of Art.

repräsentativer Verbrechergesichter ermöglichen sollte. Mithilfe von Mehrfachbelichtungen wurden Fotografien von Straftäter:innen übereinandergelegt, sodass ein angeblicher Typus erzeugt wurde. Die Ergebnisse dieser Bemühungen publizierte er in den 1883 erschienenen *Inquiries into Human Faculty and its Development*⁹³³ (siehe **Abb.8**). Als Mitbegründer der „Eugenik“⁹³⁴ vertrat Galton die Idee der Vererbbarkeit von Genialität. Ein halbes Jahrhundert bevor Ernst Kretschmer (1888-1954) seine erbbiologischen Ansichten vorlegen sollte,⁹³⁵ veröffentlichte Galton seine Arbeit *Hereditary Genius: An Inquiry Into Its Laws and Consequences* (1869)⁹³⁶. Hierin wurde die Annahme einer erblichen, kulturspezifischen Übertragung von Intelligenz vertreten – die Überlegenheit der Individuen vermutend, deren männliche Vorfahren bereits Herausragendes erreicht hätten.⁹³⁷ Tierzüchter sollten sich ein Beispiel

an seiner strategischen Tabellarisierung menschlicher Körpereigenschaften nehmen:

⁹³³ Siehe: Francis Galton: *Inquiries into Human Faculty and its Development*. London 1883.

⁹³⁴ Unter „Eugenik“ wurde die Lehre der Verbesserung des biologischen Erbgutes verstanden, siehe hierzu: Jacques Gasser u. Gilles Jeanmonod: *Eugenik*. In: HLS. Version vom 27.03.2006. Übersetzt aus dem Französischen von Ansgar Wildermann, URL: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/017429/2006-03-27/> (aufgerufen am: 20.07.2022; 10:44 Uhr).

⁹³⁵ Siehe: Ernst Kretschmer: *Geniale Menschen*. Mit einer Portraitsammlung. Berlin 1929; Ernst Kretschmer: *Körperbau und Charakter*. Untersuchungen zum Konstitutionsproblem und zur Lehre von den Temperamenten. Berlin 1921. Das im Nationalsozialismus verfolgte Eugenik-Programm wurde unter anderem von Kretschmer vorangetrieben, siehe hierzu: Vgl. Julia B. Köhne: *Geniekult in Geisteswissenschaften und Literaturen um 1900 und seine filmischen Adaptionen*. Wien, Köln u. Weimar 2014, S.366.

⁹³⁶ Siehe: Francis Galton: *Hereditary Genius: An Inquiry Into Its Laws and Consequences*. London 1869. 1910 erschien erstmalig die deutsche Fassung im Verlag Dr. Werner Klinkhardt: Francis Galton: *Genie und Vererbung*. Autorisierte Übersetzung von Dr. Otto Neurath u. Dr. Anna Schapir-Neurath. Leipzig 1910 (Philosophisch-soziologische Bücherei; 19).

⁹³⁷ Vgl. Francis Galton: *Hereditary Genius. An Inquiry into Its Laws and Consequences*. Gloucester 1972 (zuerst 1869), S.374-375.

It is earnestly to be desired that breeders of animals would furnish tables, like mine, on the distribution of different marked physical qualities in families. The results would be far more than mere matters of curiosity; they would afford constants for formulae by which, as I shall briefly show in a subsequent chapter, the laws of heredity, as they are now understood, may admit of being expressed.⁹³⁸

Als weitere Beispiele für Bemühungen die „Physiognomie des Genialen“ um die Jahrhundertwende auf biologische Ursachen zurückzuführen, können Cesare Lombrosos Arbeiten zum Genie (*Genie und Irrsinn* (1887), *Der geniale Mensch* (1890), *Entartung und Genie* (1894) und *Studien über Genie und Entartung* (1910), Otto Weiningers *Geschlecht und Charakter* (1903) sowie Ernst Kretschmers *Geniale Menschen. Mit einer Portraitsammlung* (1929) genannt werden. Lombrosos und Weiningers Thesen waren Zweig bekannt.⁹³⁹ Weininger (1880-1903) verfolgte mit seinem Genie-Begriff verschiedene Abgrenzungsstrategien: Das Genie, laut Weininger im Unterschied zum Talent nicht vererbbar, war für ihn Inbegriff der „universale[n] Apperzeption“⁹⁴⁰. Es überstrahle den Wissenschaftler und sei ein „Mikrokosmos“⁹⁴¹ der Welt. Gleichzeitig verstand er unter Genialität die „[...] ideale, potenzierte Männlichkeit [...]“⁹⁴², womit der als misogyn bekannte Philosoph eine Abwertung des Weiblichen vornahm. Er nutzte sein Genie-Modell, wie bereits am übergeordneten Kapitel „Die sexuellen Typen“ zu erkennen, um Frauen eine mögliche Genialität abzusprechen. Nach Lombroso hingegen teilten Geniale und Irrsinnige die Gemeinsamkeit einer angeborenen Abnormität im Physischen als auch im Psychischen.⁹⁴³ Dahlkvist (2012) fasst den Ansatz Lombrosos folgendermaßen zusammen: „[...] das Genie ist zwar entartet, aber es ist eine Entartung mit positiven Konsequenzen [...]“⁹⁴⁴.

⁹³⁸ Ebd.: S.376.

⁹³⁹ Siehe hierzu: Kap.3.3.1., Kap.4.1.3.

⁹⁴⁰ Otto Weininger: *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*. Wien, Leipzig 1903. Nachfolgend wird aus der folgenden Fassung zitiert: Otto Weininger: *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*. 19. unveränderte Auflage. Wien, Leipzig 1920, S.212.

⁹⁴¹ Ebd.

⁹⁴² Ebd.: S.139.

⁹⁴³ Siehe hierzu u.a. „IV. Capitel. Zur Theorie der Genialität. I. Analogien der Genialität und des Irreseins“, in: Cesare Lombroso: *Entartung und Genie. Neue Studien*. Übersetzt von Dr. Hans Kurella. Leipzig 1894, S.275-279. Kurella betont im Vorwort, dass Lombroso ihm das Material für die sechste italienische Auflage des *Uomo di Genio* und einige neuere Beiträge für die deutsche Fassung zur Verfügung stellte. Vgl. ebd.: S.5.

⁹⁴⁴ Tobias Dahlkvist: *Genie, Entartung, Wahnsinn. Anmerkungen zu Nietzsche als Pathograph und Objekt der Pathographie*. In: *Einige werden posthum geboren. Friedrich Nietzsches Wirkungen*. Hg. v. Renate Reschke u. Marco Brusotti. Berlin, Boston 2012 (*Nietzsche Heute*; 4), S.173-180, hier: S.179.

Einen kulturphilosophischen Standpunkt vertretend, widmete sich der Schriftsteller Rudolf Kassner (1873-1959) der Physiognomik.⁹⁴⁵ Kassner beschäftigte sich im Zeitraum von 1908 bis 1938 ausgiebig mit Letztgenannter, woraus unter anderem Schriften wie *Die Grundlagen der Physiognomik* (1922)⁹⁴⁶ und *Das physiognomische Weltbild* (1930)⁹⁴⁷ resultierten. Bezeichnenderweise bestand der erste Auftrag, den Stefan Zweig vom Insel Verlag erhielt, darin, eine Rezension über Kassners Roman *Der Tod und die Maske* (1902) anzufertigen.⁹⁴⁸ Darüber hinaus berichtete Zweig in seiner Rezension Kassners *Von den Elementen der menschlichen Größe* (1911)⁹⁴⁹, dass er dessen Werk „nicht verstehen vermag“,⁹⁵⁰ die sprachliche Qualität jedoch bewundere:

Er [Kassner] hat Begriffe und Scheidungen, die ihre Schärfe und ihren Glanz in der Verwahrlosung lässigen und geistig trägen Gebrauches verloren haben, wieder blank erneuert, [...], die Lektüre der Kassnerschen Bücher geradezu ein Umlernen der Sprache, eine Umschaltung der Begriffssymbole bedeutet. Ich weiß nicht, ob es mir je gelingen könnte, klar zu machen, selbst in ausführlichster Form, ein wie verschiedener geistiger Kosmos der Kassners von allen anderen Weltbildern deutscher Schriftsteller ist, unter wie hohem geistigen Luftdruck diese Bücher stehen, [...]⁹⁵¹

Festzuhalten ist, dass Zweig Texte Kassners rezipierte und diese offenbar schätzte.⁹⁵² Inwiefern er Kenntnis über *Die Grundlagen der Physiognomik* (1922) und *Das physiognomische Weltbild* (1930) besaß, ist unklar.

Für Rudolf Kassner, der die Physiognomik als Instrument der Kulturkritik verwendete, zeigte das Gesicht des modernen Menschen dessen Zwiespalt und Verloren-Sein:

Wer darauf ausgeht, die Physiognomie des 19. Jahrhunderts zu erkennen und dementsprechend zu deuten, wird dazu gelangen einzusehen, daß sich das, was ich eben noch Riss, Klaffen, Abstand

⁹⁴⁵ Ein vertiefender Vergleich von Kassner und Zweig erscheint aus Sicht der Forschenden als zukünftige Forschungsperspektive, da deutliche Parallelen bezogen auf Interessensgebiete, Arbeitsweise und Persönlichkeit festzustellen sind.

⁹⁴⁶ Rudolf Kassner: *Die Grundlagen der Physiognomik*. Leipzig 1922.

⁹⁴⁷ Rudolf Kassner: *Das physiognomische Weltbild*. München 1930.

⁹⁴⁸ Vgl. Knut Beck: *Der junge Autor – Veröffentlichungen bis 1920*. In: SZH, S.877-883, hier: S.878.

⁹⁴⁹ Enthalten in: Zweig, Stefan: *Begegnungen mit Büchern. Aufsätze und Einleitungen aus den Jahren 1902-1939*. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt am Main 1983 (GWE), S.90-92.

⁹⁵⁰ „So gestehe ich, daß ich den innersten Willen und auch die geheime Struktur seines neuen Buches >Von den Elementen der menschlichen Größe< nicht zu verstehen vermag, aber die bezwingende Pracht einzelner Erkenntnisse, die unverkennbare Einheit einer inneren Absicht und die edle Haltung des ganzen in wunderbarer Bedrängtheit zusammengefaßten Buches lassen mich willig glauben, daß ich selber daran die Schuld trage und nicht etwa Kassner, lassen mich hoffen, daß ich in einigen Jahren vielleicht hier bekennd lieben werde, wo ich heute noch in Bewunderung zögere.“, in: ebd.: S.92.

⁹⁵¹ Ebd.: S.90-91.

⁹⁵² Eine vergleichende Untersuchung der Stilistik von Zweig und Kassner böte die Möglichkeit, den potenziellen literarischen Einfluss Kassners auf Zweig zu analysieren.

zwischen Werk und Persönlichkeit genannt habe, im Gesicht des Jahrhunderts wiederfindet, dieses mittendurch in zwei Hälften schneidend.⁹⁵³

Das moderne Gesicht spiegelte laut Kassner die Kulturkrise wider, wobei jenes sowohl auf „vision und visage“⁹⁵⁴ zu beziehen sei. Für ihn war die Einbildungskraft von höchster Bedeutung, da nur sie „[...] Fleischwerdung, Wiedergeburt, Verwandlung oder neue Art [...]“⁹⁵⁵ ermögliche. Die Fähigkeit der physiognomischen Deutung sei wiederum dem „Seher“ vorbehalten und nicht erlernbar.⁹⁵⁶ Der größte Feind des Physiognomikers sei im Psychologen zu sehen, „[...] der oder soweit er bei jeder Gelegenheit demaskieren oder das, was Gesicht ist, schälen will, als hätte er eine Zwiebel vor sich.“⁹⁵⁷ Für Kassner war wahres Künstlertum mit Mäßigung und Leiden verbunden, die er bei Dilettanten und Schauspielern vermisste und jene daher verurteilte.⁹⁵⁸ Die Kulturkritik Kassners reproduzierte in diesem Sinne selbst einen vom Genieideal geprägten Elitismus. Der Philosoph und Soziologe Edgar Zilsel (1891-1944) war einer der wenigen gewesen, die ihr Unbehagen über diesen unbefangenen Geniekult um die Jahrhundertwende explizit äußerten und jenes Zeitphänomen wissenschaftlich zu erklären versuchten:

Kurz, unserem Publikum ist Genieverehrung nicht anstößig, denn sie erscheint ihm sogar als selbstverständlich. Im Begriff des Genies sehen wir kein Problem verborgen, unsere Literatur und unser Zeitgeist hat ihn sich vollständig zu eigen gemacht, von Befremden, geschweige von Ablehnung ist nicht die Rede.⁹⁵⁹

Für Zilsel ließ „[...] sich das Geflecht seiner [Genieideal] Ursachen nicht überblicken [lassen], bevor nicht auch seine sozialen Zusammenhänge aufgedeckt und in ihrer Wirksamkeit [...]“⁹⁶⁰ untersucht wurden. Er führte den Geniekult seiner Zeit auf eine „Überschätzung der Ehrfurcht“⁹⁶¹ zurück, die „[...] noch in keinem Jahrhundert – auch nicht im Zeitalter der Romantik [...]“⁹⁶² derart präsent gewesen sei. Die

⁹⁵³ Zitiert aus dem Aufsatz „Gleichgewichtsstörung“, enthalten in: Rudolf Kassner: Sämtliche Werke. Bd.8. Pfullingen 1986, S.227-313, hier: S.241.

⁹⁵⁴ Rudolf Kassner: Die drei Reiche. In: NSchR (1929) H.4, S.262-279, hier: S.277.

⁹⁵⁵ Ebd.: S.271.

⁹⁵⁶ Rudolf Kassner: Zahl und Gesicht. Nebst einer Einleitung: Der Umriss einer universalen Physiognomik. Wiesbaden 1956, S.34ff.

⁹⁵⁷ Ebd.: S.26.

⁹⁵⁸ Unter anderem schreibt er: „Gibt es etwas so Leeres wie die Gesichter der meisten Schauspieler (der tragischen vielleicht noch mehr als der komischen)?! Sie sind nicht leer, weil etwas fehlte, sondern leer in der Fülle des Nichts, Futterale, in denen, sagen wir, statt eines Rasiermessers erkennbar und deutlich nichts liegt.“ Ebd.: S.25.

⁹⁵⁹ Edgar Zilsel: Die Geniereligion. Ein kritischer Versuch über das moderne Persönlichkeitsideal, mit einer historischen Begründung. Hg. v. Johann Dvořak. Frankfurt am Main 1990 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft; 791), S.52. *Die Geniereligion* erschien erstmals 1918 in Wien und Leipzig.

⁹⁶⁰ Edgar Zilsel: Die Entstehung des Geniebegriffes. Ein Beitrag zur Ideengeschichte der Antike und des Frühkapitalismus. Tübingen 1926.

⁹⁶¹ Zilsel (1990): S.124.

⁹⁶² Ebd.

„Suggestionsbedürftigkeit“ und die Sehnsucht nach einem „Persönlichkeitserlebnis“ des Publikums wurde aus seiner Sicht durch gewisse Typen befriedigt:

Nicht umsonst ist der überlegene Detektiv, der verkannte Künstler, der große Erfinder und Naturforscher in unseren Kinostücken so beliebt, denn auch sie sind Persönlichkeiten, die zur größten Befriedigung des Publikums auf ihre Mit- und Gegenspieler bald verachtungsvoll, bald voll mitleidiger Liebe hinabblicken können. [...] Die Suggestion erzwingt Verehrung, und da die Sache selbst uns jenes ersehnte Erlebnis nicht verschaffen kann, haben wir ein *Persönlichkeitsideal* und verehren Persönlichkeiten.⁹⁶³

Zudem sei es „ganz verständlich“, weshalb „[...] der Geniebegriff auf das düstere, titanische und dämonische Aussehen, auf das leidenschaftliche Gebaren seiner Helden [...]“⁹⁶⁴ ausgerichtet gewesen sei:

Je deutlicher und leidenschaftlicher nämlich der Charakter und das Innenleben eines Menschen in seinem Äußeren zum Ausdruck kommen, desto leichter wird uns die Einfühlung gemacht, desto stärker wird unser Dugefühl und desto eher kann es sich bis zum Persönlichkeitserlebnis steigern.⁹⁶⁵

Nach Zilsel proklamierte der moderne Geniebegriff „[...] den Charlatan aus Überzeugung, [...] der sich und alle seine Requisiten ernst nimmt.“⁹⁶⁶ Aus Publikumssicht müsse die imperativische Formulierung dieser Schlussfolgerung lauten: „[...] nimm den Charlatan, nicht wie er ist, sondern wie er dem gläubigen Bauer erscheint, und du hast das Genie!“⁹⁶⁷

Die Neubelebung physiognomischer Deutungsversuche um die Jahrhundertwende ist somit vor dem Hintergrund eines erstarkenden Interesses an Wissenschaft und Forschung zu verstehen, einhergehend mit dem Aufkommen vermeintlich naturwissenschaftlich basierter Erklärungsmodelle und durch die Fotografie vorangetriebener Visualisierungsmöglichkeiten. Stefan Zweigs körperliches Schreiben und sein Hang, Verbindungen zwischen körperlichem Erscheinungsbild und Geist herzustellen, ist im Kontext dieses Nachlebens einzuordnen.

In Wahrheit braucht er [der Dichter] nur, statt zu erfinden, sich von Gestalten und Geschehnissen finden zu lassen, die ihn, sofern er sich die gesteigerte Fähigkeit des Schauens und Lauschens bewahrt hat, unausgesetzt als ihren Wiedererzähler suchen; wer oftmals Schicksale zu deuten versuchte, dem berichten viele ihr Schicksal.⁹⁶⁸

Die Annahme, dass die Geschichte zeitweilig die Kreativität und Schaffenskraft des Dichters übertreffe, sodass nichts mehr hinzuzufügen sei, wiederholt sich auch in Zweigs Essay *Die Geschichte als Dichterin* (1943):

⁹⁶³ Ebd.: S.133 (Hervorh. i. Orig.).

⁹⁶⁴ Ebd.: S.151.

⁹⁶⁵ Ebd.

⁹⁶⁶ Ebd.: S.158.

⁹⁶⁷ Ebd.

⁹⁶⁸ Stefan Zweig: *Ungeduld des Herzens*. 36. Auflage. Frankfurt am Main 2019 (zuerst 1939), S.5.

Biografisieren

Aber manchmal, genau wie die Natur ohne menschliche Beihilfe oft makellose Kristalle in ihrem Schoße bildet – manchmal treten innerhalb der Geschichte einzelne Episoden, Menschen und Epochen uns entgegen in solcher Höchstspannung, in so dramatischer Fertigbildung, daß sie als Kunstwerk unübertrefflich sind und in ihnen die Geschichte als Dichtung des Weltgeistes die Dichtung aller Dichter und jeden irdischen Geist beschämt.⁹⁶⁹

Wie bereits durch den Begriff der Romanbiografie deutlich geworden ist, handelt es sich bei Zweigs *Bildnis* weniger um eine multiperspektivische historische und faktenbasierte Studie als vielmehr um den Versuch einer fiktionalen Tragödie, einer „historischen Miniatur“⁹⁷⁰ nach realem Vorbild⁹⁷¹: „Eine solche Tragödie und eine der schönsten dieses ungewollten Heldentums heißt Marie Antoinette.“⁹⁷² Für Zweig war der Lebensweg Marie Antoinettes eine Tragödie, die er meinte als Schriftsteller lediglich aufgreifen zu müssen. In dieser Selbstauffassung fiel Zweig die Rolle eines Chronisten zu, der die Vorkommnisse ausschließlich dokumentierte.

Eine Untersuchung Duprats (2011) von *Marie Antoinette* verweist auf Ungenauigkeiten in der Chronologie sowie auf die mangelnde wissenschaftliche Genauigkeit des Urhebers.⁹⁷³ Zwar sei die Darstellung Zweigs in weiten Teilen fehlerhaft, sein Publikumserfolg aufgrund ihrer Gestaltung dennoch nachvollziehbar.⁹⁷⁴ Die Konzeption Marie Antoinettes nach Zweig fußt auf binären

⁹⁶⁹ GaD: S.252-253.

⁹⁷⁰ Der Begriff taucht bei Zweig titelgebend in *Sternstunden der Menschheit. Fünf historische Miniaturen* (1927) auf. Die „Miniatur“ wird basierend auf ihrer ursprünglichen Bedeutung in der Literaturwissenschaft in Analogie zur Malerei als „bildhafte Beschreibung“ definiert. Im Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft findet sich unter dem Eintrag „Illustration“ folgende Definition der „Miniatur“: „Unter MINIATUR (von lat. *minium*, ‚Mennige‘, der ursprünglich allein dafür verwendeten Farbe) versteht man die bildnerisch ausgestalteten Kapitelüberschriften und Initialien in Handschriften. Später wird der Begriff gleichbedeutend mit ILLUMINATION (gemalte Bildbeigabe in Handschriften) gebraucht.“, in: Gertrud M. Rösch: Illustration. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd. II H-O. Hg. v. Georg Braungart [u.a.]. Berlin, Boston 2010, S.129-133, hier: S.129. Insofern stellt die von Zweig gewählte Begriffszusammensetzung einen Widerspruch an sich dar, da das Historische vielmehr der Novelle entspricht. Der Ausdruck der „historischen Miniatur“ findet sich unter anderem bei August Strindberg wieder, siehe hierzu: August Strindberg: *Historische Miniaturen*. Aus dem Schwedischen übersetzt. München 1908. Das schwedische Original erschien 1905.

⁹⁷¹ Reffet (2011) beschreibt Zweigs Essays und Portraits als „– théoriquement non fictonnels –“. Siehe hierzu: Michel Reffet: *Le style narratif de Stefan Zweig*. In: „Ich liebte Frankreich wie eine zweite Heimat“. Neue Studien zu Stefan Zweig. Hg. v. Régine Battiston u. Klemens Renoldner. Würzburg 2011 (Schriftenreihe des Stefan-Zweig-Centre Salzburg; 2), S.157-169, hier: S.159.

⁹⁷² MA: S.11.

⁹⁷³ Annie Duprat: <<Stefan Zweig et l'histoire: retour sur l'affaire Marie-Antoinette, de la narration à l'enquête>>. In: „Ich liebte Frankreich wie eine zweite Heimat“. Neue Studien zu Stefan Zweig. Hg. v. Régine Battiston u. Klemens Renoldner. Würzburg 2011 (Schriftenreihe des Stefan-Zweig-Centre Salzburg; 2), S.171-184.

⁹⁷⁴ Vgl. ebd.: S.184: „L'ouvrage de Stefan Zweig est une narration, un récit bien documenté, bien construit et remarquablement traduit, ce qui explique qu'il figure en tête des ventes de toutes les

Strukturen, die, wie auch bei *Maria Stuart* (1935) zu beobachten ist,⁹⁷⁵ zu einer Vereinfachung der historischen Person führen. Marie Antoinette diene als Projektionsfläche für Zweigs individuelle Geschichtsauffassung wie nachfolgend dargestellt. Nach Wendt (2011) verdiene der Autor Anerkennung in der Hinsicht, dass er eine Umwertung Marie Antoinettes zu einer *persona grata* geleistet habe.⁹⁷⁶ Die historische Korrektheit wird in der Romanbiografie zugunsten einer Neuperspektivierung der Person über Bord geworfen, die bei Zweig mit einer Romantisierung und Komplexitätsreduktion des Charakters einhergeht. Die Suggestion von Glaubwürdigkeit scheint Zweig hierbei vor allem mit der häufigen Einbindung des Stilmittels der Sentenz verfolgt zu haben. Nach Reffet (2011) ist Zweigs Anspruch auf Objektivität, trotz des offensichtlichen Gegenteils, auf Basis einer neuen Auffassung derselben im Sinne der Neuen Sachlichkeit, zu erklären: „[...] pas besoin d'inventer des biographies romancées; la pure observation des personnalités marquantes sera toujours plus poétique que les arrangements fictionnels.“⁹⁷⁷

Laut Reffet (2011) lehnten die Anhänger:innen der Neuen Sachlichkeit eine rein historische Perspektive ab und strebten danach diese durch einen dichterischen Zugang zu ersetzen.⁹⁷⁸ Es sei bei Zweig davon auszugehen, dass er seine Arbeiten tatsächlich als objektiv einschätzte.⁹⁷⁹ In *Die Geschichte als Dichterin* (1943), auf die sich auch Michel Reffet bezieht, wird Zweigs künstlerische Auffassung der Geschichte deutlich. In seinem Essay war Zweig davon ausgegangen, dass aufgrund der „dichterischen Überlegenheit der Geschichte“⁹⁸⁰ das Erfinden fiktionalisierter

biographies publiées, sur Marie-Antoinette.“ (= „Stefan Zweigs Werk ist eine Erzählung, eine gut recherchierte, gut konstruierte und bemerkenswert übersetzte Geschichte, was erklärt, warum diese an der Spitze der Verkaufscharts aller veröffentlichten Biografien über Marie-Antoinette steht.“ (Übersetz. LF))

⁹⁷⁵ Eine von Baumgarten 1937 durchgeführte Studie („Character traits derived from biographies“), bei der er die Persönlichkeitszüge der Maria Stuart bei Zweig mit jener Darstellung von Bowen verglich, zeige nach Groeben (1972) eine auffällige Verteilung: Während Baumgarten bei Zweig ein Verhältnis von 54 Prozent positiver und 36 Prozent negativer Qualitäten ermittelte, waren es bei Bowen 27 Prozent positive und 67 Prozent negative Eigenschaften. Vgl. Norbert Groeben: Literaturpsychologie. Literaturwissenschaft zwischen Hermeneutik und Empirie. Stuttgart [u.a.] 1972, S.33.

⁹⁷⁶ Vgl. Wendt (2011): S.148.

⁹⁷⁷ Nach Reffet lege Zweig insbesondere in *Die Geschichte als Dichterin* (1943) offen, dass es keine Notwendigkeit gebe, fiktionalisierte Biografien zu erfinden, da die reine Beobachtung herausragender Persönlichkeiten immer poetischer sein werde als fiktive Arrangements. Siehe: Reffet (2011): S.163.

⁹⁷⁸ Vgl. ebd.

⁹⁷⁹ Vgl. ebd.

⁹⁸⁰ GaD: S.262.

Biographien unnötig sei, da diese ohnehin unübertrefflich sei.⁹⁸¹ Aus diesem Grunde sei eine *biographie romancée* abzulehnen, da hierbei eine Vermischung von Historischem und Erfundenem stattfinde.⁹⁸² Gleichzeitig sei ein Charakteristikum der Romanbiografie die Überspitzung ins Heroische, weshalb er „[...] die historisch getreue Darstellung vor[ziehe] [...]“⁹⁸³. Auf der anderen Seite müsse „Geschichte bis zu einem Grad immer etwas Gedichtetes sein [...]“⁹⁸⁴, da für die wahrhafte Geschichtsdarstellung immer auch ein „synthetisch verbindender Blick“⁹⁸⁵ notwendig sei: „Das Bildnerische muß vom Menschen ausgehen, und nie wird der kalte Fachmann diese lebendige, weil verlebendigende Wirkung erreichen, wenn nicht ein Atom Dichter in ihm erhalten ist, ein Stück Seher, ein Sehender.“⁹⁸⁶

Er gibt dem „Bildnerischen“, dem „Dichter“ somit Vorrang vor der objektiven Historikertätigkeit des „kalte[n] Fachmann[s]“. Auffällig ist auch hier, dass der Schriftsteller keine Unterscheidung von bildnerischer und dichterischer Aktivität vornimmt. Hierbei betont er das Plastische der Dichtkunst. Zweig stellt anschließend die These auf, dass es möglicherweise keine Geschichte an sich gäbe, sondern diese erst durch die „[...] Kunst des Erzählens, durch die Vision des Darstellers [...]“⁹⁸⁷ hervorgebracht werde. Die Theorie einer Kopplung von Wissenschaft und Kunst im Kontext der Geschichtsschreibung wurde vom Historiker Heinrich von Srbik (1878-1951) unter Vorbehalt geteilt. Nach Srbik sei die Geschichtsschreibung grundsätzlich „Wissenschaft u n d Kunst“⁹⁸⁸ zugleich. Er befürwortet zudem das Interesse der „Nicht-Historiker“ an der Geschichtswissenschaft, sofern die Beherrschung der „strenge[n]

⁹⁸¹ „An ihren wahrhaft genialen Stellen soll er [der Dichter] nicht versuchen, sie überbieten zu wollen.“ Ebd.: S.261.

⁹⁸² Vgl. ebd.: S.262ff.

⁹⁸³ Ebd.: S.263.

⁹⁸⁴ Ebd.: S.264.

⁹⁸⁵ Ebd.

⁹⁸⁶ Ebd.

⁹⁸⁷ Ebd.: S.265.

⁹⁸⁸ Die Aussage findet sich in einem 1928 erschienen Literaturbericht Srbiks über den von Emil Ludwig verfassten *Napoleon* (1927). In der vorliegenden Arbeit wird die am 09.06.2015 veröffentlichte Ausgabe des Textes zitiert: „[...] und vielleicht darf ich Ludwig auf die alte Frage, ob die Geschichte Wissenschaft oder Kunst sei, und auf die hier und da doch verwirklichte Idealforderung hinweisen, sie als Wissenschaft u n d Kunst anzusehen und zu betreiben. Die Scheidung von nichtkünstlerischen (Berufs-) Historikern und künstlerischen Nichtfachmännern gibt es praktisch im Einzelfalle, aber nicht grundsätzlich [...]“. S.594 in: Heinrich Ritter von Srbik: „Napoleon“ von Emil Ludwig. Literaturbericht. In: HZ 138 (2015) H.1, S.593-604 (zuerst 1928) (Hervorh. i. Orig.).

wissenschaftliche[n] Methode“ vorhanden sei und „nicht dem Dilettantismus angehör[e]“.989

Die Gleichsetzung des Dichters mit einem „Seher, ein[em] Sehende[n]“990 durch Zweig korrespondiert mit der Geschichtsauffassung Rudolf Kassners, der forderte,

[...] daß wir dem Geschichtlichen gegenüber als Sehende auftreten und nicht als Gläubige, und daß sich dieses Sehen uns als ein höchster, ein endgültiger Akt des Geistes gegenüber dem Bewegten innerhalb des Geschichtlichen zu erweisen hat.991

Die Auffassung des Sehens als Mittel zum Erkenntnisgewinn bei Kassner beschreibt Stammen (1999) als ein aktives, kreatives und „von der *Einbildungskraft* geprägtes Sehen“992. Für Kassner war „[d]ie Welt als Ganzes genommen [ist], nach unserer Theorie, nicht Wille und Vorstellung, sondern [...] Wille und Seher. [...] Ohne den Seher bliebe die Welt ohne Inhalt.“993 Der Seher verkörperte im Sinne Kassners ein Medium, das deutend Orientierung und „Maß“ ermöglichte.994

Zweigs *Die Geschichte als Dichterin* erinnert darüber hinaus an die *Vorrede* (1842) Honoré Balzacs in seiner *Menschlichen Komödie*.995 Darin beschrieb sich Balzac als „Sekretär der Geschichte“ und „Sammler“, der „Typen gestaltete“996:

La Société française allait être l'historien, je ne devais être que le secrétaire. En dressant l'inventaire des vices et des vertus, en rassemblant les principaux faits des passions, en peignant les caractères, en choisissant les événements principaux de la Société, en composant des types par la réunion des traits de plusieurs caractères homogènes, peut-être pouvais-je arriver à écrire l'histoire oubliée par tant d'historiens, celle des mœurs.997

989 Ebd.

990 GaD: S.264.

991 Rudolf Kassner: *Der Einzelne und der Kollektivmensch*. Pfullingen 1977 (Opuscula; 46) (zuerst 1931), S.42.

992 Theo Stammen: Rudolf Kassner: >>Das neunzehnte Jahrhundert – Ausdruck und Größe<< (1947). In: Rudolf Kassner: *Physiognomik als Wissensform*. Hg. v. Gerhard Neumann u. Ulrich Ott. Freiburg 1999 (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae; 65), S.35-54, hier: S.47.

993 Rudolf Kassner: *Das physiognomische Weltbild*. München 1930, S.214.

994 Vgl. ebd.: S.161.

995 Das französische Original *La Comédie humaine* versammelt Essays, Romane und Erzählungen, die im Zeitraum von 1830-1856 veröffentlicht wurden. Die *Menschliche Komödie* wurde in deutscher Sprache erstmalig vom Insel-Verlag publiziert (1908-1911).

996 Zweig beschreibt Balzac in *Anmerkungen zu Balzac* folgendermaßen: „Balzac war wie alle, die sich mühten, das Leben in seiner höchsten Fülle darzustellen, kein Schilderer, sondern ein Vereinfacher des Lebens. Er komprimiert vorerst die ganze Welt in Paris. Dann die Gesellschaft in drei Salons. Und die ganze Menschheit in ein paar Typen, in gleichsam versteinerte Formen abstrakter Eigenschaften.“ Enthalten in: Stefan Zweig: *Begegnungen mit Büchern. Aufsätze und Einleitungen aus den Jahren 1902-1939*. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt am Main 1983 (GWE), S.169-178, hier: S.171.

997 Honoré de Balzac: *Avant-propos à la Comédie Humaine*. In: *Œuvres complètes de Honoré de Balzac*. Bd.1. Alexandre Houssiaux (éd.). Paris 1855, S.17-32, hier: S.21-22. Deutsch: „Die Französische Gesellschaft sollte der Historiker sein, ich sollte nur der Sekretär sein. Indem ich eine Liste der Laster und Tugenden anfertigte, die wichtigsten Fakten der Leidenschaften zusammenstellte, die Charaktere malte, die wichtigsten Ereignisse der Gesellschaft auswählte und durch die Zusammenführung der Züge mehrere homogener Charaktere Typen zusammenstellte, könnte ich vielleicht die von so vielen Historikern vergessene Geschichte schreiben, die Geschichte der Moral.“ (Übersetzung LF)

Die Vorzüge der Biografie und die besondere Funktion des Literaten werden sowohl von Balzac in seiner *Vorrede*, als auch von Zweig in *Die Geschichte als Dichterin* hervorgehoben. Beide sprechen vom Zusammenfügen und Ordnen der Geschichte durch den Schriftsteller. Auch wenn Zweig für sich beanspruchte, das Typisierende zu vermeiden und lediglich das bereits geschichtlich Vorhandene zusammenfassen zu wollen, genügt bereits ein Blick auf eine einzige exemplarische Erzählung, um sich des Gegenteils zu vergewissern. Wie aus seinem Essay über Freud hervorgeht, war sich Zweig über die zeitgenössischen Tendenzen in den Wissenschaften bewusst:

Die Typenlehre, die Deszendenzwissenschaft, die Erbmassentheorie, die Untersuchungen über die individuelle Periodizität bemühen sich, das Persönliche vom Generellen immer systematischer abzugrenzen; in der Literatur erweitert die Biographie die Kenntnis der Persönlichkeitskunde, und längst abgestorben vermeinte Methoden zur Erforschung der inneren Physiognomie, die Astrologie, Chiromantie, Graphologie, gelangen in unseren Tagen zu unvermuteter Blüte.⁹⁹⁸

In seiner Aufzählung nennt er die Biografie als eine Erweiterungsmöglichkeit der „Kenntnis der Persönlichkeitskunde“ in der Literatur. Das Verfassen von Biografien erlebte nach dem ersten Weltkrieg einen deutlichen Aufschwung, was auch von anderen Zeitgenoss:innen wahrgenommen wurde. Nach Siegfried Kracauer (1889-1966) sei der in jener Zeit vielfach gebrauchte Begriff einer „biographischen Mode“ jedoch nicht zulässig, da sie „[...] es so wenig [sei], wie die Kriegsromane es waren. Vielmehr sind ihre unmodischen Gründe in den weltgeschichtlichen Ereignissen der letzten anderthalb Jahrzehnte zu suchen.“⁹⁹⁹ Kracauer begründete die „Neigung zur biographischen Darstellung“¹⁰⁰⁰ mit den durch den Weltkrieg hervorgerufenen politischen und gesellschaftlichen Veränderungen, aber auch den neuen technischen Erfindungen.¹⁰⁰¹ Ziel der Verfasser:innen sei es gewesen, sich der die Vorkriegsprosa bestimmenden Psychologie zu entledigen, wobei gleichzeitig „[...] trotz der Scheinobjektivität ihres Stoffgebiets teilweise mit den alten psychologischen Kategorien“¹⁰⁰² weitergearbeitet worden wäre. Kracauer maß der Biografie einen subjektiven Gehalt bei, indem er Folgendes feststellte: „Es sind die Literaten, die Prosa-künstler, denen die Biographie zur Form der Aussage wird.“¹⁰⁰³

⁹⁹⁸ Stefan Zweig: Die Heilung durch den Geist. Mesmer. Mary Baker-Eddy. Freud. Leipzig 1931, S.443.

⁹⁹⁹ Siegfried Kracauer: Das Ornament der Masse. Essays. Frankfurt am Main 1977 (zuerst 1963), S.75. Der Artikel „Die Biographie als Neubürgerliche Kunstform“, enthalten im Sammelband *Das Ornament der Masse*, erschien erstmalig am 29.06.1930 im Literaturblatt der Frankfurter Zeitung.

¹⁰⁰⁰ Ebd.

¹⁰⁰¹ Vgl. ebd.: S.75-76.

¹⁰⁰² Ebd.: S.79.

¹⁰⁰³ Ebd.: S.75.

Die Kritik, die Kracauer äußerte, verweist darüber hinaus auf die Polarität zeitgenössischer biografischer Theorien: Die Individualbiografie, die von vielen Autor:innen wie Zweig vorgezogen wurde, stand der politischen Biografie gegenüber.¹⁰⁰⁴ Jene Individualbiografien, darunter auch diejenigen Zweigs, täuschten nach Scheuer (1979) die Illusion eines freien Individuums bei gleichzeitiger erzählerischer Geschlossenheit vor.¹⁰⁰⁵ Mitte der 1930er Jahre erreichte die Kritik am biografischen Roman ihren Höhepunkt, die sich unter anderem im Artikel „Biographien ohne Ende“ (1938)¹⁰⁰⁶ von Ferdinand Lion (1883-1968) niederschlug.

Fazit

Anhand von *Marie Antoinette* konnte nachgewiesen werden, dass die Individualbiografie und die Begeisterung für genial-physiognomische Züge vom Nachleben pseudowissenschaftlicher Forschung bestimmt wurde, deren Ausläufer bis in die Lebenswirklichkeit Zweigs hineinreichten. Das optische Erscheinungsbild korreliert dabei mit der inneren Verfassung: Einem Genialen ist seine Genialität anzusehen, einem mittleren Charakter seine Mittelmäßigkeit. Die historische Vorlage wurde von Zweig verfremdet, wengleich der Eingriff für diesen aus seinem Verständnis heraus notwendig erschien. Die Figuren wurden von Zweig selbst als Bildnisse begriffen. Zwar erscheint Zweig darum bemüht der Figur mithilfe einer bildhaften Sprache und Detailfreude Plastizität zu verleihen, doch überwiegt die Tendenz zur Typisierung und Vereinfachung. Obwohl Zweig die Statik des Bildes erkannte, gelang es ihm nicht, Marie Antoinette glaubhaft eine Entwicklung durchleben zu lassen.¹⁰⁰⁷

Das nachfolgende Kapitel beschäftigt sich mit der *Schachnovelle* (1942) und der Gestaltung der beiden Hauptfiguren vor dem Kontext der Genie-Typisierung.

¹⁰⁰⁴ Vgl. Helmut Scheuer: *Biographie. Studien zur Funktion und zum Wandel einer literarischen Gattung vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart.* Stuttgart 1979, S.150.

¹⁰⁰⁵ Vgl. ebd.: S.204

¹⁰⁰⁶ Siehe hierzu: Ferdinand Lion: *Biographien ohne Ende.* In: *Maß und Werk* 1 (1938) H.4, S.656-660.

¹⁰⁰⁷ MA: S.105: „Denn auch die wenigen meisterlichen unter ihren Bildern enthalten uns noch das Allerwesentlichste ihrer Natur vor, das Allerpersönlichste ihrer Wirkung. Bilder vermögen fast immer nur die erzwungene starre Pose eines Menschen festzuhalten, und der eigentlichste Zauber Marie Antoinettes beruhte, darüber ist nur eine Stimme, in der unnachahmlichen Anmut ihrer Bewegungen.“

4.2.3 *Schachnovelle* (1942)

Die *Schachnovelle* (1942)¹⁰⁰⁸ ist neben *Die Welt von Gestern* (1942) eine der bekanntesten Arbeiten Zweigs. Im Jahr 2021 erschien unter dem gleichnamigen Titel die jüngste Verfilmung unter der Regie von Philipp Stölzl.¹⁰⁰⁹ Besonders die Deutungsoffenheit der Novelle macht für Renoldner und Wolf (2018) ihren Reiz aus.¹⁰¹⁰ Neben dieser Charakteristik zeichnet sich der Text durch eine typisierende Gestaltung der Figuren aus. Die Novelle in ihrer Gesamtkonzeption sowie die Hauptfiguren im Kontext der Kunstauffassung Zweigs zu betrachten und auf ihre Gestaltung hin zu deuten, steht im Mittelpunkt des Kapitels. Es stellt sich die Frage, inwiefern sich Zweigs Auffassung vom künstlerischen Schaffen in dieser Arbeit zeigt. Dabei wird die Figurenkonstellation der Hauptprotagonisten, die als Gegenspielerpaar „Dilettant und Genie“ angenommen werden, näher untersucht. Es wird zu zeigen sein, dass das Motiv der Krisenhaftigkeit und die Fixierung auf den Sehsinn ein wiederkehrendes Muster bei Zweig darstellen.

Inhalt

Kurz vor der Überfahrt eines Passagierdampfers von New York nach Buenos Aires erfährt der anonyme Ich-Erzähler, dass der Schachweltmeister Mirko Czentovic unter den Passagieren ist. Dieser wird von einem weiteren Fahrgast, dem Tiefbauingenieur McConnor und Schach-Amateur, herausgefordert. Nach der vorherzusehenden Niederlage in der ersten Partie einigen sich die beiden Spieler auf ein Revanche-Spiel. Mithilfe der Ratschläge eines Unbekannten, der während des Spiels auftaucht und wieder verschwindet, ist McConnor in der Lage dieses unentschieden zu beenden. Fasziniert vom unbekanntem Helden macht ihn der Erzähler an Deck ausfindig. Der Österreicher, als „Dr. B.“ fortgehend bezeichnet, erzählt seinem Gegenüber anschließend, woher seine ausgeprägten Fähigkeiten im Schach rühren: In Isolationshaft in der „Gestapo-Leitstelle Wien“ habe er, Anwalt für aristokratische Familien, ein Buch über Schach-Meisterpartien ergattern können. Während des Spielens gegen sich selbst habe er dieses einerseits

¹⁰⁰⁸ Nachfolgend wird aus der GWE-Ausgabe zitiert: Stefan Zweig: *Schachnovelle*. In: Ders.: *Buchmendel. Erzählungen*. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt am Main 1990 (GWE), S.248-314. Nachfolgend abgekürzt mit „SN“.

¹⁰⁰⁹ Siehe Eintrag der Deutschen Film- und Medienbewertung (FBW), aufrufbar unter: o. A.: *Schachnovelle* (FBW-Pressetext). In: FBW o.J., URL: <https://www.fbw-filmbewertung.com/film/schachnovelle> (aufgerufen am: 04.02.2024; 17:03 Uhr).

¹⁰¹⁰ Vgl. Klemens Renoldner u. Norbert C. Wolf: *Schachnovelle* (1942). In: SZH, S.233- 245, hier: S.237.

perfektioniert, andererseits sei er in eine tiefe Krise geraten. Aufgrund einer Traumatisierung sei ihm der ärztliche Rat erteilt worden, sich vom Schachspielen fernzuhalten. Der behandelnde Arzt habe ihm daraufhin zur Flucht verholfen. Die Rahmenhandlung wieder aufnehmend, erklärt sich Dr. B. auf Wunsch der faszinierten Menge dazu bereit, gegen Czentovic anzutreten. Aufgewühlt durch seine Überlegenheit in der ersten Partie und das vorzeitige Aufgeben seines Gegners, bittet Dr. B. um eine zweite Runde. Nach Minuten des hitzigen Duellierens verkündet Dr. B. seinen Sieg über Czentovic. Vom Schweigen der Zusehenden irritiert, erkennt Dr. B., der in seinem Kopf eine gänzlich andere Partie zu spielen glaubte als tatsächlich auf dem Schachbrett stattgefunden, schockiert seinen Fehler. Der Erzähler mahnt diesen schließlich zum Abbruch, wobei sich jener einsichtig zeigt und den Tisch verlässt.

Dilettant und Genie – das plastische Spiel und der geniale Kopf

Die Kontrahenten der Novelle, Mirko Czentovic und Dr. B., sind ihren Rollen entsprechend im Schachspiel als Gegensatzpaar konstruiert. Der junge Czentovic wird anfangs als „[...] blondsträhnige[r] dumpfe[r] Bursche [...]“¹⁰¹¹ beschrieben, der stumm und schläfrig die Schachpartien zwischen Pfarrer und Gendarmeriewachtmeister verfolgt.¹⁰¹² Als „schwerer, maulfauler Bauernbursche“¹⁰¹³ sei er als junger Mann aus dem Raster der „verschiedensten Typen intellektueller Überlegenheit“¹⁰¹⁴ gefallen und habe sich seitdem „[...] trotz seines feierlichen schwarzen Anzuges, seiner pompösen Krawatte mit der etwas aufdringlichen Perlennadel und seiner mühsam manikürten Finger [...]“¹⁰¹⁵ nicht weiterentwickelt. Der Stolz auf seine Erfolge, auf Kalkül und Logik basierend, sei auf sein Unwissen zurückzuführen: „Und dann, ist es nicht eigentlich verflucht leicht, sich für einen großen Menschen zu halten, wenn man nicht mit der leisesten Ahnung belastet ist, dass ein Rembrandt, ein Beethoven, ein[e] [sic!] Dante, ein Napoleon je gelebt haben?“¹⁰¹⁶

Czentovic entspricht nicht der „klassischen“ Physiognomie des Genies:

In früheren Zeiten physiognomischer Leidenschaft hätte ein Gall vielleicht die Gehirne solcher Schachmeister seziiert, um festzustellen, ob bei solchen Schachgenies eine besondere Windung in

¹⁰¹¹ SN: S.250.

¹⁰¹² Vgl. ebd.

¹⁰¹³ Ebd.: S.254.

¹⁰¹⁴ Ebd.

¹⁰¹⁵ Ebd.

¹⁰¹⁶ Ebd.: S.255.

der grauen Masse des Gehirns, eine Art Schachmuskel oder Schachhöcker sich intensiver eingezeichnet fändet als in anderen Schädeln. Und wie hätte einen solchen Physiognomiker erst der Fall eines Czentovic angereizt, wo dies spezifische Genie eingesprengt erscheint in eine absolute intellektuelle Trägheit wie ein einzelner Faden Gold in einen Zentner tauben Gesteins!¹⁰¹⁷

Czentovic, dessen „intellektuelle Trägheit“ sich auch im Erscheinungsbild abzeichnet, erscheint kalt, emotionslos und blockhaft. Der Stumpfsinn und die Passivität Czentovics ist gleichzeitig als Gegensatz zum Charakterkopf von Dr. B. angelegt:

Der scharfgeschnittene Kopf ruhte in der Haltung leichter Ermüdung auf dem Kissen; abermals fiel mir die merkwürdige Blässe des verhältnismäßig jungen Gesichtes besonders auf, dem die Haare blendend weiß die Schläfen rahmten; ich hatte, ich weiß nicht warum, den Eindruck, dieser Mann müsse plötzlich gealtert sein.“ Kaum ich auf ihn zutrat, erhob er sich höflich und stellte sich mit einem Namen vor, der mir sofort vertraut war als der einer hoch angesehenen altösterreichischen Familie. Ich erinnerte mich, dass ein Träger dieses Namens zu dem engsten Freundeskreise Schuberts gehört hatte und auch einer der Leibärzte des alten Kaisers dieser Familie entstammte.¹⁰¹⁸

Dr. B. ist im Kontrast zu Czentovic „scharfgeschnitten“, für sein Alter scheint er dennoch alt auszusehen – seine Haare sind weiß, sein Gesicht blass. Auch scheint die Teilnahme am Schachspiel sichtbare Spuren auf seinem Erscheinungsbild hinterlassen zu haben: Der Erzähler beschreibt den Eindruck, dass der junge Mann „plötzlich gealtert sein“ müsse. Genie-Sein beziehungsweise sein schöpferisches Handeln ist mit Leiden und Verfall verknüpft. Der Dilettant Czentovic auf der anderen Seite ist gekennzeichnet durch stupides Training, das nicht weiter Spuren auf seiner Gestalt hinterlässt.

Nach Alessiato (2017) ist das Dilettantentum „[...] eine Kategorie, die typisch für die Kultur der Jahrhundertwende ist und die in Verbindung mit dem breiteren Kulturphänomen der *décadence* steht.“¹⁰¹⁹ Der „Dilettant“ ist in jener Zeit weit verbreitet, ebenso wie der „Ästhet“, der „Décadent“ oder der „Dandy“.¹⁰²⁰ Unter „Dilettant“ wird heute weitläufig und im pejorativen Sinne eine Person verstanden, die sich „[...] in der Kunst, in der Wissenschaft als Liebhaber ohne gründliche Fachausbildung betätigt.“¹⁰²¹ Der Ausdruck erlebte im Verlauf der Zeit

¹⁰¹⁷ Ebd.: S.258.

¹⁰¹⁸ Ebd.: S.273-274.

¹⁰¹⁹ Elena Alessiato: Dilettantentum als Kunst: der Fall Thomas Mann. In: Germanica 60 (2017), S.181-195, hier: S.187, URL: <http://journals.openedition.org/germanica/3836> (aufgerufen am 20.12.2022; 12:18 Uhr).

¹⁰²⁰ Einen Überblick über die Begriffe bietet Briese-Neumann (1985), siehe: Gisa Briese-Neumann: Ästhet – Dilettant – Narziss. Untersuchungen zur Reflexion der *fin de siècle*-Phänomene im Frühwerk Hofmannsthals. Frankfurt am Main, Bern u. New York 1985 (Tübinger Studien zur deutschen Literatur; 10), S.27ff.; S.318.

¹⁰²¹ o. A.: Dilettant. In: DWDS o.J., URL: <https://www.dwds.de/wb/Dilettant> (aufgerufen am: 10.08.2022; 15:22 Uhr).

Bedeutungswandel, war er doch nicht immer ausschließlich negativ konnotiert.¹⁰²² Eine Ausprägung des Dilettantismus kann im vom 15. bis 17. Jahrhundert verfolgten Künstlertum des Adels gesehen werden, also der künstlerischen Betätigung zum Zeitvertreib. Das laienhafte Kunstschaffen um 1800 ist laut Plumpe (2011) nicht als „ephemeres Randphänomen“, sondern als „Signatur der Zeit“ zu beschreiben.¹⁰²³ Nach Wirth (2017) ziele das „klassische Dilettantismus-Konzept“ um 1800 „[...] auf die Differenzierung zwischen ‚Liebhaber‘, ‚Künstler‘ und ‚Kenner‘ [...]“¹⁰²⁴ ab. Die Idee vom „wahren, vollkommenen Künstler“ werde in jener Zeit von einer gewissen Erwartungshaltung geprägt: „[...] notwendige Kenntnisse, handwerkliches Können, naturgegebenes Genie [...]“¹⁰²⁵ bildeten die Eckpunkte dieses Anforderungsprofils. Während Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) und Johann Christoph Friedrich Schiller (1759-1805) in ihren Fragmenten *Über den Dilettantismus* (1799)¹⁰²⁶ zwar Ernsthaftigkeit und Konzentration im Künstlertum forderten, sei eine vollständige Ablehnung des Dilettantismus nicht festzustellen: Während die beiden den produktiven, selbstvergessenen und „lässigen“ Dilettantismus ablehnten, befürworteten sie den Dilettantismus in Form des Wohlwollens und der Liebhaberei.¹⁰²⁷

Nach Sørensen (1969) erweise sich der Dilettantismus-Begriff „[...] in mancher Hinsicht als ein Schlüssel zum historischen Verständnis des Fin de siècle“¹⁰²⁸. Im 20. Jahrhundert schien die Polarisierung der unterschiedlichen Auffassungen über den Dilettantismus erneut einen Aufschwung zu erfahren. Während beispielsweise

¹⁰²² Mattenklott (1987) beschrieb das Dilettantismus-Paradox – das Schwanken zwischen positiver und negativer Bewertung des Begriffes im Verlauf der Zeit – folgendermaßen: „Dilettanten waren einmal geachtete Leute. Das änderte sich erst mit dem Dilettantismus.“ Enthalten in: Gert Mattenklott: Das Ende des Dilettantismus. In: Merkur (9/10) (1987), S.748-771, hier: S.749.

¹⁰²³ Matthias Plumpe: Dilettant/Genie. Zur Entstehung einer ästhetischen Unterscheidung. In: LiLi 41(4) (2011), S.150-175, hier: S.151. Siehe hierzu auch: Fürst und Fürstin als Künstler: Herrschaftliches Künstlertum zwischen Habitus, Norm und Neigung. Hg. v. Annette C. Cremer, Matthias Müller u. Klaus Pietschmann. Berlin 2018 (Schriften zur Residenzkultur; 11).

¹⁰²⁴ Uwe Wirth: Heute denken, morgen fertig. Dilettantismus-Begriffe gestern und heute. In: Online-Publikation des DFG-Graduiertenkollegs „Das Wissen der Künste“, Ausgabe 3, November 2014, URL: <https://wissenderkuenste.de/texte/ausgabe-3/heute-denken-morgen-fertig-dilettantismus-begriffe-gestern-und-heute/> (aufgerufen am: 10.01.2023; 10:15 Uhr).

¹⁰²⁵ Ebd.

¹⁰²⁶ Bei *Über den Dilettantismus* handelt es sich um eine Sammlung fragmentarischer Schemata und Zusätze beziehungsweise Nachträge, die im Sommer 1799 von Goethe und Schiller verfasst wurden. Siehe: Johann Wolfgang Goethe u. Friedrich Schiller: *Über den Dilettantismus* (1799). In: Goethe, Johann Wolfgang: *Ästhetische Schriften 1771-1805*. Hg. v. Friedmar Apel. Frankfurt am Main 1998 (Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche; Band), S.739-785.

¹⁰²⁷ Vgl. Wirth (2014). In *Über den Dilettantismus* heißt es: „Weil der Dilettant die produktive Kraft beschäftigt, so kultiviert er etwas wichtiges an dem Menschen.“ Enthalten in: Goethe, Johann Wolfgang von (1998): S.739-785, hier: S.746.

¹⁰²⁸ Bengt Algot Sørensen: Der „Dilettantismus“ des Fin de siècle und der junge Heinrich Mann. In: *Orbis litterarum* 24 (1969), S.251-270, hier: 251.

durch Vertreter des Jugendstils für die Teilhabe des Publikums geworben und der Begriff des Künstler:innentums hier vermeintlich weniger hierarchisch gedacht wurde,¹⁰²⁹ war gleichzeitig die Dichotomie „Original-Genie vs. Dilettant“ Nietzsches populär. Nietzsche warf den Versuch der Täuschung des Publikums bekanntlich Richard Wagner vor, dessen Kunst in der Kritik Nietzsches seine Wirkung und Lebendigkeit lediglich aus der Zusammensetzung seiner einzelnen Bestandteile zu entfalten vermochte.¹⁰³⁰ In *Der Dilettantismus* (1910) kritisierte Rudolf Kassner ebenfalls den sich selbst überschätzenden Künstler, den modernen Menschen an sich, der jedes Maß verloren habe.¹⁰³¹ Laut Kassner „zerfalle“ der Dilettant „durch Teilung“¹⁰³², wobei er an die Vorstellung von der Fragmentierung des Lebens, unter anderem vertreten durch Paul Bourget (1852-1935), anzuschließen scheint. Bourget definierte den Dilettantismus in seinen *Essais de psychologie contemporaine* (1883) zunächst jedoch als

[...] eine sehr scharfsinnige und gleichzeitig angenehme Veranlagung des Geistes, die wechselnd unser Wohlgefallen an den verschiedenen Äußerungen des Lebens weckt und uns veranlaßt, uns allen diesen Äußerungen vorübergehend anzupassen, ohne uns einer einzigen völlig hinzugeben.¹⁰³³

Der Dilettant ist nach Bourget ein chameleonartiger, skeptischer Beobachter, der „[...] den Skeptizismus in ein Werkzeug des Genusses zu verwandeln [...]“¹⁰³⁴ vermag. Diese positive Auffassung vom Dilettantismus verwarf Bourget wenige Jahre später.¹⁰³⁵ Auch bei Hermann Bahr, ebenfalls stark von Bourget geprägt,

¹⁰²⁹ In seiner Eröffnungsrede der Kunstschau Wien am 1. Juni 1908 definiert Klimt den Begriff des Künstlers folgendermaßen: „Und weit wie den Begriff ‚Kunstwerk‘ fassen wir auch den Begriff ‚Künstler‘. Nicht nur die Schaffenden, auch die Genießenden heißen uns so, sie, die fähig sind, Geschaffenes fühlend nachzuerleben und zu würdigen. Für uns heißt ‚Künstlerschaft‘ die ideale Gemeinschaft aller Schaffenden und Genießenden.“ Enthalten in: Gustav Klimt: Gemeinschaft der Schaffenden und Genießenden. Aus der Eröffnungsrede der >>Kunstschau 1908<<. In: Gustav Klimt. Die goldene Pforte. Werk – Wesen – Wirkung. Bilder und Schriften zu Leben und Werk. Hg. v. Otto Breicha. Salzburg 1978, S.137-139, S.137-139, hier: S.139.

¹⁰³⁰ Den Höhepunkt der „Abrechnung“ mit Wagner kann in *Der Fall Wagner* (1888) gesehen werden. Siehe: Nietzsche, Friedrich: *Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem*, KSA 6, S.9-53. Seine Haltung verteidigte Nietzsche anschließend erneut *Nietzsche contra Wagner* (1888). Siehe hierzu: Ottmann, Henning: „*Nietzsche contra Wagner. Aktenstück eines Psychologen* (1889)“, in: NH, S.129-130.

¹⁰³¹ Siehe: „Der moderne Mensch überhaupt ist ohne Maß, und niemand weiß, ob er die äußeren Umstände nicht über- oder unterschätzt.“ Enthalten in: Rudolf Kassner: *Der Dilettantismus*. Frankfurt am Main 1910 (Die Gesellschaft. Sammlung sozialpsychologischer Monographien; 34), S.68.

¹⁰³² Ebd.: S.21.

¹⁰³³ Zitiert nach: Michael Wieler: *Dilettantismus – Wesen und Geschichte. Am Beispiel von Heinrich und Thomas Mann*. Würzburg 1996 (Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte; 9), S.16. Im Original zu finden in: Paul Bourget: *Essais de Psychologie contemporaine*. Tome premier. Paris 1920 (zuerst 1883), S.55.

¹⁰³⁴ Zitiert nach Wieler (1996), S.16. Im Original: Bourget (1926): S.56.

¹⁰³⁵ Siehe hierzu: Paul Bourget: *Der Schüler* (Orig.: *Le Disciple*). München [u.a.]: 1893 (zuerst 1889), S.XIIf.

erfuhr der Dilettantismus eine positive wie negative Bewertung: Während Bahr 1894 sein Credo wie folgt formulierte: „Sich verwandeln. Täglich die Nerven wechseln, so daß dasselbe Leben sich täglich auf einem anderen Planeten erneut“¹⁰³⁶, schlug Bahr in seinem Prosaentwurf *Die Märtyrer der Liebe*¹⁰³⁷ über den Dilettanten andere Töne an. Dieser untersuche, für welche „[...] Impression er an [einem] Tag gerade geneigt ist“ und versuche „[...] durch äußere Hilfsmittel, Cocain, Broim, Absynth, Champagner [...]“ letztgenannte zu vermehren.“¹⁰³⁸ In der *Schachnovelle* (1942) Zweigs wird Dr.B. auf der anderen Seite im „schönsten Sinne des Wortes“ beschrieben:

Als der rechte Dilettant im schönsten Sinne des Wortes, dem im Spiel nur das Spiel, das >>diletto<< Freude macht, ließ er seinen Körper völlig entspannt, plauderte während der ersten Pausen erklärend mit uns, zündete sich mit leichter Hand eine Zigarette an und blickte immer nur gerade, wenn an ihn die Reihe kam, eine Minute auf das Brett.¹⁰³⁹

Plastisches Leiden und die Notwendigkeit der Krise

Wie bereits mehrfach erwähnt, zeichnet sich die Darstellung der Protagonisten in Zweigs *Schachnovelle* (1942) durch eine besondere Plastizität und Körperfokussierung aus. Die sich innerlich abspielende Leidenschaft der Spieler zeigt sich durch äußerliche Veränderungen des Erscheinungsbildes, die der Erzähler im Detail schildert. So ändert sich beispielsweise McConnors Aussehen während der Partie vollkommen:

[...] – jedenfalls war McConnors Wesen vollkommen verändert. Rot im Gesicht bis hoch hinauf an das Stirnhaar, die Nüstern von innerem Druck stark aufgespannt, transpirierte er sichtlich, und von den verbissenen Lippen schnitt sich scharf eine Falte gegen sein kämpferisch vorgerecktes Kinn. Ich erkannte beunruhigt in seinem Auge jenes Flackern unbeherrschter Leidenschaft, wie sie sonst Menschen nur am Roulettetische ergreift, [...]¹⁰⁴⁰

Die innere Bewegtheit spiegelt sich zugleich in den Augen der Teilnehmer. Während der Erzähler bei McConnor ein „Flackern unbeherrschter Leidenschaft“ im Blick ausmacht, gleicht Czentovics Blick im Duell gegen Dr. B. „einer geballten Faust“: „Diese letzten Worte hatte er in heftigem, beinahe grobem Ton zu Czentovic gesagt.

¹⁰³⁶ Hermann Bahr: Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1887-1904. Hg. v. Gotthart Wunberg. Stuttgart [u.a.] 1968 (Sprache und Literatur; 46), S.110.

¹⁰³⁷ Hermann Bahr: *Der Märtyrer der Liebe* (1898), Theatermuseum, Wien, URL: <https://www.theatermuseum.at/online-sammlung/detail/1202180/> (aufgerufen am: 14.09.2023; 16:15 Uhr).

¹⁰³⁸ Hermann Bahr: Tagebücher, Skizzenbücher, Notizhefte. Bd.1: 1885-1890. Hg. v. Moritz Csáky. Wien [u.a.] 1994 (Tagebücher, Skizzenbücher, Notizhefte), S.208.

¹⁰³⁹ SN: S.306.

¹⁰⁴⁰ Ebd.: S.266.

Dieser blickte ihn ruhig und gemessen an, aber sein steinerner Blick hatte etwas von einer geballten Faust.“¹⁰⁴¹

Sehen und Fühlen, das sichtbare Leiden und der innere Kampf, lassen sich somit nicht voneinander trennen. Die versuchte Beherrschung ist den Protagonisten ins Gesicht geschrieben. Die Figuren sind derart detailliert dargestellt, dass ihre Körperlichkeit im Vordergrund der eigentlichen Handlung zu stehen scheint. Die Spannung der Novelle ergibt sich aus des im Zentrum stehenden Auge-Hand-Gefüges und der körperlichen Reaktion. Die finale Partie zwischen Czentovic und Dr. B. wird durch den Erzähler als „immer mehr körperlich plastisch“¹⁰⁴² beschrieben.

Ausgehend von der Plastizität der Spieler erscheint ein weiterer Aspekt für die Unterscheidung von Genie und Dilettant entscheidend: das Durchleben einer persönlichen Krise, die die äußerste Leidensfähigkeit des Protagonisten herausfordert. Dr. B.s Virtuosität ist auf eine krisenhafte und traumatisierende Episode zurückzuführen. Der in Gestapo-Gefangenschaft geratene Dr. B. kann die Zeit der Isolationshaft ausschließlich aufgrund des von ihm in einem unbeobachteten Moment gestohlenen Schachbuchs bestehen.¹⁰⁴³ Er beginnt die darin enthaltenen Meisterpartien zu entschlüsseln,¹⁰⁴⁴ bis es ihm gelingt „[...] die anfangs abstrakten Zeichen des Buches, a1, a2, c7, c8 hinter [seiner] Stirne zu visuellen, zu plastischen Positionen“¹⁰⁴⁵ zu deuten und „nach innen [zu] projizier[en]“¹⁰⁴⁶. Er reflektiert schließlich, „[...] ob das in der Zelle damals noch Schachspiel oder schon Wahnsinn gewesen, ob ich damals noch knapp vor oder schon jenseits der gefährlichen Klippe mich befand – nur dies, nur dies allein.“¹⁰⁴⁷

¹⁰⁴¹ Ebd.: S.310.

¹⁰⁴² „Denn der geistige Gegensatz im Habitus der beiden Partner wurde im Verlauf der Partie immer mehr körperlich plastisch. Czentovic, der Routinier, blieb während der ganzen Zeit unbeweglich wie ein Block, die Augen streng und starr auf das Schachbrett gesenkt; Nachdenken schien bei ihm eine geradezu physische Anstrengung, die alle seine Organe zu äußerster Konzentration nötigte. Dr. B. dagegen bewegte sich vollkommen locker und unbefangen.“ SN: S.306.

¹⁰⁴³ Vgl. ebd.: S.287ff.

¹⁰⁴⁴ Anfangs benötigt er noch Platzhalter in Form von Krümeln, um die Züge der Figuren nachzuvollziehen, siehe ebd.: S.290: „Dann begann ich aus kleinen Krümeln, die ich mir von meinem Brot absparte, in selbstverständlich lächerlich unvollkommener Weise die Figuren des Schachs, König, Königin und so weiter, zurechtzumodeln; nach endlosem Bemühen konnte ich es schließlich unternehmen, auf dem karierten Betttuch die im Schachbuch abgebildete Position zu rekonstruieren.“

¹⁰⁴⁵ Ebd.: S.291.

¹⁰⁴⁶ Ebd.

¹⁰⁴⁷ Ebd.: S.304.

Nachdem Dr. B. die 150 Partien des Schachbuchs innerhalb von zwei bis drei Monaten durchgespielt hat,¹⁰⁴⁸ überkommt ihn das Bedürfnis, eigene zu erfinden. Er ist nicht mehr auf das plastische und haptische Schachspiel angewiesen und benötigt zum Spiel einzig seine Fantasie.¹⁰⁴⁹ Die Leiderfahrung wird durch die Verlagerung des Sehnsinns „nach innen“ kompensiert. Der Spieler geht ein in sein Spiel – wie der *Bildner* in seine Kunst.¹⁰⁵⁰ Die Hinwendung zum Spiel ist jedoch, anders als im Gedicht *Der Bildner* (1913), erzwungen.

Während der *Bildner* beziehungsweise der Künstler laut Zweig nicht begreifen kann, dass er der Urheber seiner Werke ist, da er diese in völliger Versunkenheit schafft, fühlt sich Dr. B. im reinen Nachspielen als Zuschauer: „[...] ob Schwarz oder Weiß siegte, blieb mir gleichgültig, es waren doch Aljechin oder Bogoljubow, die um die Palme des Champions kämpften, und meine eigene Person, mein Verstand, meine Seele genossen einzig als Zuschauer, [...]“¹⁰⁵¹

Darüber hinaus wird Dr. B. im Verlauf der Erzählung derart von seiner Spielsucht eingenommen, dass er sich nicht mehr von dieser zu lösen vermag und sich in Ekstase spielt. Er beschreibt diesen Zustand als ein Fremdgesteuert-Sein und entwirft ein Bild des Dissoziiert-Seins, das beispielsweise in *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens* Erwähnung findet:

Ich weiß, dieses *Nicht-Dabeisein* des Künstlers im Augenblick der Produktion scheint im ersten Moment vielleicht unlogisch. Aber überlegen wir. In Wirklichkeit ist dem Künstler Produktion doch nur möglich im Zustand eines gewissen *Von-sich-selbst-Fortseins*, einer Ekstase – heißt dieses griechische Wort Ekstase übersetzt doch nichts anderes als >>außerhalb seiner selbst sein<<.¹⁰⁵²

Darüber hinaus bezeichnet Dr. B. den Prozess der Verdrängung seines Traumas als „[...] in unserem Gehirn geheimnisvoll regulierende Kräfte, die, was der Seele lästig und gefährlich werden kann, selbsttätig ausschalten [...]“¹⁰⁵³. Von seinem behandelnden Arzt wird die Gefahr einer möglichen Retraumatisierung durch

¹⁰⁴⁸ Vgl. ebd.: S.292.

¹⁰⁴⁹ Ebd.: S.293ff.

¹⁰⁵⁰ Auffällig hierbei ist darüber hinaus, dass Dr. B. die Wendung nach innen mit den Fähigkeiten eines geübten Musikers vergleicht, dem „[...] der bloße Anblick der Partitur schon genügt, um alle Stimmen und ihren Zusammenklang zu hören.“ Ebd.: S.291. Vgl. auch in vorliegender Arbeit: Kap.4.2.1.

¹⁰⁵¹ Ebd.: S.296.

¹⁰⁵² Stefan Zweig: *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens*. In: Ders.: *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens*. Essays. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt am Main 1984 (GWE), S.348-371, hier: S.354.

¹⁰⁵³ SN: S.302.

zukünftiges Schachspielen erkannt, weshalb er ihm davon abrät.¹⁰⁵⁴ Die Unfähigkeit Dr. B.s dem Spiel zu widerstehen und sein letztlisches Scheitern bestätigen die Richtigkeit dieser Annahme.

Der hier beschriebene nach innen gewendete Blick erscheint eng verzahnt mit dem psychoanalytischen Interesse Zweigs.¹⁰⁵⁵ Auf der anderen Seite spiegelt die Beschäftigung mit der Krise beziehungsweise dem „[...] Protokollieren der eigenen Ohnmacht beim passiven Erleben“¹⁰⁵⁶ die persönliche Situation des Urhebers wider, der auch im Exil keinen Ausweg mehr sah.

Fazit

Die *Schachnovelle* (1942) zeigt zum einen, dass viele Elemente der Kunstauffassung des Autors Eingang in eine vermeintlich kunstferne Arbeit gefunden haben. Das Festhalten am Physiognomischen, die Orientierung am Plastischen und die Fokussierung auf den Sehsinn tauchen erneut als zentrale Elemente der Erzählung auf. Auch bettet Zweig seine Vorstellung über das Gegensatzpaar „Genie und Dilettant“ in die Novelle ein. Die Gegenüberstellung folgt einem stereotypen Muster, sodass Czentovic als äußerst banal, Dr. B. als mysteriös und unnahbar erscheint.

Zum anderen vermittelt die *Schachnovelle*, dass Zweig in seinem Glauben an das Genie und in der Fähigkeit des Dissoziierens einen Rettungsanker sah und weiterhin daran festhielt. Da das Genie Dr. B.s aus einer Kompensationsleistung des persönlichen Traumas resultiert, ist jenes jedoch gebrochen und lässt sich nicht ohne Weiteres in die klassische „Genie-Reihe“ Zweigs einordnen, deren Schicksalsschläge keinen hiermit vergleichbaren Schock auslösten. Das Sich-Verlieren-im-Spiel beziehungsweise der Rückzug ins Innere könnte als Methode Zweigs gelesen werden, mit den unvereinbaren Realitäten dieser Zeit umzugehen, verweist aber gleichzeitig auf die persönliche Ausweglosigkeit. Die *Schachnovelle* zeigt möglicherweise das Eingeständnis des Autors, dass der rettende Rückzug in Kunst und Kultur beziehungsweise das Ausblenden der Wirklichkeit nicht länger möglich sind.

¹⁰⁵⁴ Ebd.: S.305: „... und übrigens ... übrigens hat mich damals auch den Arzt gewarnt ... ausdrücklich gewarnt. Jeder, der einer Manie verfallen war, bleibt für immer gefährdet, und mit einer – wenn auch ausgeheilten – Schachvergiftung soll man besser keinem Schachbrett nahekommen ...“ (Dr. B.)

¹⁰⁵⁵ Siehe hierzu: Kap.3.4.

¹⁰⁵⁶ Michael Wetzel: Der Autor-Künstler. Ein europäischer Gründungsmythos vom schöpferischen Individuum. Göttingen 2020 (Gründungsmythen Europas in Literatur, Musik und Kunst; 15), S.265.

Das nachfolgende Kapitel beschäftigt sich mit den zwei Aufsätzen *Teresa Feodorovna Ries* (1902) und *Frans Masereel. Der Mann und Bildner* (1923), um zum einen die Stilisierungspraxis von realen Persönlichkeiten durch Zweig genauer zu betrachten. Zum anderen, um einen Vergleich zeitlich weit auseinander liegender Hommagen durchzuführen.

4.2.4 *Teresa Feodorovna Ries* (1902) und *Frans Masereel. Der Mann und Bildner* (1923)

Zweigs Konzept *des Künstlers* ist tendenziell männlich konnotiert, was mit der Zeit, seinem Bildungshintergrund und den literarischen Vorbildern zusammenhängt. Seine literarischen Essays, Künstlerbiografien und auch seine Fiktion kreisen häufig um männliche Genies (Balzac, Hölderlin, Nietzsche et cetera). Diese Männer sind für Zweig Symbolfiguren geistiger Kraft, innerer Zerrissenheit, schöpferischer Einsamkeit und moralischer Größe. Seine Sicht auf die Kunst und das Genie spiegelt jedoch seine eigene Identitätsbildung und kulturelle Prägung wider. Frauen dienen Zweig in der Regel als Projektionsflächen und eher passive Quelle der Inspiration. Zweig bewundert Frauen, aber er befreit sie nicht.

Bei der Gegenüberstellung der Aufsätze über Teresa Feodorovna Ries und Frans Masereel geht es mir in erster Linie um die Verdeutlichung des von Zweig über Jahrzehnte genutzten Duktus, mithilfe welchem er die von ihm bewunderten Persönlichkeiten verklärte. Die Verzahnung von Körper und Genie, die milieutheoretische Herleitung durch Zweig sowie die Verbindung von Dichtung und Bildender Kunst steht bei der nachfolgenden Betrachtung im Vordergrund.

***Teresa Feodorovna Ries* (1902)**

Der im Jahr 1902 entstandene Aufsatz über die russische Bildhauerin Teresa Feodorovna Ries (1866-1956)¹⁰⁵⁷ kann zum einen als Zusammenfassung derjenigen Aspekte angesehen werden, die nach Zweig das plastische Gestalten ausmachen,

¹⁰⁵⁷ Siehe auch: Julie M. Johnson: *The Memory Factory. The Forgotten Women Artists of Vienna 1900*. West Lafayette 2012, S.1-2. Ebenso: Rhoda Riccius: *Ries, Teresa Feodorovna*. In: AKL Online. Veröffentlicht von Klaus G. Saur im Jahr 2021, URL: https://www.degruyter.com/database/AKL/entry/_00167767/html?lang=de (aufgerufen am: 09.10.2023; 16:02 Uhr).

zum anderen als prototypisch für sein literarisches Portraitieren. Der Text wurde erstmals in der Zeitschrift *Vom Fels zum Meer* veröffentlicht.¹⁰⁵⁸

Inhalt

Der Aufsatz beginnt mit einer allgemeinen Einleitung über das Thema Plastik,¹⁰⁵⁹ um dann in eine Einführung zu Ries überzugehen. Ihr wird die Eigenschaft des „bildnerischen Drangs“¹⁰⁶⁰ unterstellt und anschließend darauf hingewiesen, diesen biografisch nachvollziehen zu wollen. Eingeschoben ist ein biografisches Zitat über Ries, dessen Herkunft jedoch nicht angegeben ist.¹⁰⁶¹ Der gewählte Ausschnitt jenes „Lebensbild[s]“¹⁰⁶² sei „typisch für ihre Kunst“¹⁰⁶³, denn „[w]o andere sorgfältige Vorbildung hatten, lenkte sie der unfehlbare Instinkt, die naive Technik des Genies, und solches Schaffen muß sich immer in naturgemäßem Gegensatz zu Schulen und Akademien befinden.“¹⁰⁶⁴ Sie habe mit der *Somnambulen*¹⁰⁶⁵ Rache an der „Demütigung durch die Professoren“¹⁰⁶⁶ genommen. Es erfolgt eine poetische Beschreibung des Kunstwerks. Als nächste Lebensstation wird der Wechsel nach Wien beschrieben,¹⁰⁶⁷ unter „Eduard Hellmer“¹⁰⁶⁸ sei ihr die „[...] Verschmelzung von Gestalt mit dem Material selbst [...]“¹⁰⁶⁹ gelungen. Zweig geht anschließend auf die erste in Wien gezeigte Arbeit von Ries ein, *Die Hexe*¹⁰⁷⁰. Ries habe sich bei ihrer „Charakterisierungskunst auf die

¹⁰⁵⁸ Siehe: Stefan Zweig: Teresa Feodorovna Ries. In: *Vom Fels zum Meer* 22 (1902) H.21, S.1402-1406. Nachfolgend wird aus der in *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens. Essays* veröffentlichten Textversion zitiert: Stefan Zweig: Teresa Feodorovna Ries. In: Ders.: *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens. Essays*. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt am Main 1984, S.15-21. Nachfolgend abgekürzt als „TFR“.

¹⁰⁵⁹ Vgl. TFR: S.15: „Bei keiner Kunstgattung offenbart sich der Einklang zwischen Persönlichkeit, Temperament und Schöpfung unmittelbarer und intensiver als bei Plastiken.“

¹⁰⁶⁰ Ebd.

¹⁰⁶¹ Ebd.: S.15-16.

¹⁰⁶² Ebd.: S.15.

¹⁰⁶³ Ebd.: S.16.

¹⁰⁶⁴ Ebd.

¹⁰⁶⁵ Ebd.: S.17.

¹⁰⁶⁶ Ebd.: S.16.

¹⁰⁶⁷ Vgl. ebd.: S.17.

¹⁰⁶⁸ Gemeint ist hier der Bildhauer Edmund Hellmer (1850-1935) (ab 1912: Ritter von), von dem Ries als Privatschülerin unterrichtet wurde. Hellmer wird zu den Künstler:innen des Historismus und Jugendstil gezählt, er war 1897 Gründungsmitglied der Secession. Siehe auch: Ingeborg Schinnerl: von Hellmer, Edmund. *Austria-Forum* 2017, URL: https://austria-forum.org/af/AEIOU/Hellmer,_Edmund_von (aufgerufen am: 17.10.2023; 13:35 Uhr).

¹⁰⁶⁹ TFR: S.17.

¹⁰⁷⁰ Ebd. Die „Hexe bei der Toilette für die Walpurgisnacht“ von 1895 löste bei der Ausstellungseröffnung im Künstlerhaus 1896 einen Skandal aus, siehe hierzu: Andrea Winklbauer: Eine Hexe. *Jüdisches Museum Wien* 2016, URL: https://www.jmw.at/news/eine_hexe (aufgerufen am: 10.10.2023; 09:04 Uhr). Die „Hexe“ ist heute, beschädigt, im Wien Museum zu sehen.

Züge verlegt“¹⁰⁷¹. In der Hexe sieht Zweig das für alle nachfolgenden Arbeiten Charakteristische Ries‘ angelegt¹⁰⁷²: den „Ideenkreis des Rätselvollen und Dämonischen“¹⁰⁷³. Ries besitze „jene sinnliche Kraft des Schauens“¹⁰⁷⁴ und die „dichterische, synthetische Fähigkeit, eine Eigenschaft und ein Gefühl in eine einzige Idee einzuschließen, um sie dann auch in einer Gestalt zu verkörpern“¹⁰⁷⁵.

Dieser „Schrei nach Leben“¹⁰⁷⁶ sei als maßgeblich für die Vieldeutigkeit ihrer Gestalten anzusehen.¹⁰⁷⁷ Es sei „[v]iel Dichtwerk“¹⁰⁷⁸ und dennoch gleichzeitig viel Raum für eigene Gedanken in ihren Plastiken.¹⁰⁷⁹ Als prototypisch für diese Charakteristik gelte Zweig *Lucifer*, dem er eine explizite Beschreibung widmet.¹⁰⁸⁰ Anhand von *Die Unbesiegbaren*¹⁰⁸¹ verweist Zweig anschließend auf die aus seiner Sicht gelungene Verbindung des Typischen mit dem Individuellen.¹⁰⁸² Eine „düstere Lebensanschauung“¹⁰⁸³ gepaart mit einem „finsternen und kraftvollen Trotz gegen das Schicksal“¹⁰⁸⁴ sei der „Grundklang“¹⁰⁸⁵ der Arbeiten von Ries. Abschließend sagt Zweig der Künstlerin eine „reiche Vertiefung und Entwicklung“¹⁰⁸⁶ voraus: „Und der Tag der Gedankendichterin und so überreich begabten Plastikerin Theresa Feodorowna Ries ist darum viel zu steil gegen die Höhe gerichtet, als daß wir heute schon sein Ende absehen könnten.“¹⁰⁸⁷

Stil und Diskurse

Der Text veranschaulicht zum einen die Inszenierung von Ries als geniale Künstlerin, zum anderen ist im Aufsatz Zweigs persönliche Kunstauffassung eingearbeitet. Lebenslauf, Kunst und Körper werden untrennbar miteinander verwoben. Zu Beginn zeigt sich die Präferenz des Autors für das Bildhauerische, die

¹⁰⁷¹ Ebd.: S.18.

¹⁰⁷² Vgl. ebd.

¹⁰⁷³ Ebd.

¹⁰⁷⁴ Ebd.

¹⁰⁷⁵ Ebd.

¹⁰⁷⁶ Ebd.

¹⁰⁷⁷ Vgl. ebd.

¹⁰⁷⁸ Ebd.

¹⁰⁷⁹ Vgl. ebd.

¹⁰⁸⁰ Vgl. ebd.: S.18f. Der „Lucifer“ (1897) wurde 1940 zerstört. Siehe: Teresa Fjodorowna Ries: *Die Sprache des Steines*. Wien 1928, S.107.

¹⁰⁸¹ Vgl. ebd.: S.20. Die Figurengruppe „Die Unbesiegbaren“ (1900) befindet sich heute im Kongresspark in Ottakring.

¹⁰⁸² Vgl. ebd.

¹⁰⁸³ Ebd.: S.21.

¹⁰⁸⁴ Ebd.

¹⁰⁸⁵ Ebd.

¹⁰⁸⁶ Ebd.

¹⁰⁸⁷ Ebd.

sich als vermeintlicher Fakt darstellt: „Bei keiner Kunstgattung offenbart sich der Einklang zwischen Persönlichkeit, Temperament und Schöpfung unmittelbarer und intensiver als bei Plastiken.“¹⁰⁸⁸

Ries wird zunächst den Kunstschaffenden zugeordnet, die vom „unbändigen Drang“¹⁰⁸⁹ erfüllt sind. Zweig zielt darauf ab, das vermeintlich Charakteristische der Künstlerin herauszuarbeiten. Der gewählte Einschub und sein hyperbolischer Stil („eine der schlechtesten, [...]“¹⁰⁹⁰, „schlechteste Schülerin“¹⁰⁹¹, „hat das Versäumte nie mehr nachgeholt“¹⁰⁹²) dienen der Inszenierung und Bekräftigung dieses vermeintlich *Typischen*. Die schlechteste Schülerin wird zur genialen Künstlerin. Den Ursprung ihrer Genialität sieht Zweig unter anderem in ihrem Außenseitertum. Letztgenanntes ist in den Lebensdarstellungen Zweigs das zentrale Element.¹⁰⁹³ Ries wird somit dem Künstlerbild zugeordnet, in das sich aus Sicht des Verfassers unter anderem auch Nietzsche oder Kleist einreihen lassen. Stilistisches Fundament des Textes ist die Abgrenzung gegenüber dem Mittelmäßigen und die Bevorzugung polarer Muster. Darüber hinaus vermittelt die Wahl des Präteritums sowie die suggerierte Bewertungs- und Kontextualisierungskompetenz des Verfassers, dass es sich bei der Künstlerin um eine historische beziehungsweise kanonisierte Figur handelt.

Die Verkörperung von Ideen beruht bei Ries nach Zweig auf der „sinnlichen Kraft des Schauens“¹⁰⁹⁴ und entzieht sich einer eindeutigen Lesart. An dieser Stelle taucht erneut das Motiv des Dämonischen auf, das für Zweig als „Qualitätskriterium“ des künstlerischen Schaffens gelten und Jahre später in *Der Kampf mit dem Dämon. Hölderlin, Kleist, Nietzsche* (1925) und *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens* (1938) Eingang finden wird.¹⁰⁹⁵ Auch erscheint der im Text genannte „Schrei nach Leben“¹⁰⁹⁶ als Vorbote für das in *Das neue Pathos* (1909) als Einstieg gewählte „Urgedicht“ beziehungsweise für den „Urschrei“¹⁰⁹⁷.

¹⁰⁸⁸ Ebd.: S.15.

¹⁰⁸⁹ Ebd.

¹⁰⁹⁰ Ebd.

¹⁰⁹¹ Ebd.

¹⁰⁹² Ebd.: S.16.

¹⁰⁹³ Vgl. Kap.4.1.3 in vorliegender Arbeit.

¹⁰⁹⁴ TFR: S.18.

¹⁰⁹⁵ Siehe hierzu: Kap.4.1.3, 4.1.4.

¹⁰⁹⁶ Ebd.

¹⁰⁹⁷ Siehe hierzu: DnP: Sp.1701. Zwar nennt Zweig den „englischen Ästhetiker“, der den „Schrei nach Leben“ für „das letzte und erhabenste Kriterium eines Kunstwerks“ (TFR, S.18) hält in seinem Aufsatz nicht namentlich, es ist jedoch zu vermuten, dass er hiermit Thomas Carlyle (1795-1881) gemeint haben könnte.

Zentral für Zweigs Argumentationsschema ist darüber hinaus der Vergleich, das Symbol und das in-Beziehung-Setzen verschiedener Persönlichkeiten sowie Disziplinen. Die Gruppe *Die Unbesiegbaren* ist nach Zweig nicht als reine Darstellung, sondern als Symbol zu lesen.¹⁰⁹⁸ Die Gesichtszüge der Figuren treten in den Vordergrund, ebenso bei der Beschreibung von *Lucifer*: „Ein finster-schöner Kopf mit der gedankenvollen Stirn eines Titanen; [...]“¹⁰⁹⁹. Zweigs besonderes Interesse an Mimik und Körper ist offensichtlich. Ries selbst wird in die Nähe von Charles Baudelaire (1821-1867) gerückt, sei aber noch eine Werdende.¹¹⁰⁰ Auch werden *Die Unbesiegbaren* (1928) auf Rodins Arbeitsweise bezogen,¹¹⁰¹ vermutlich erinnerten sie Zweig an *Die Bürger von Calais* (1884-1889). Auffällig ist das Zusammenziehen und Vergleichen der unterschiedlichen künstlerischen Ausdrucksformen in Zweigs Sprache. So spricht er beispielsweise von Ries' „dichterische[n], synthetische[n] Fähigkeit“¹¹⁰² und ihrer Nähe zu Baudelaire, bezeichnet „die düstere Lebensanschauung“¹¹⁰³ andererseits als „Grundklang ihrer Werke“¹¹⁰⁴. Auch wenn die körperlich-plastische Darstellung für Zweig *das* Miterleben und Mitfühlen des Kunstwerks ermöglichte und als zentrales Kriterium galt, arbeitete er hier mit Begriffen aus Literatur beziehungsweise Dichtung und Musik. Das Plastische erscheint im Aufsatz viel mehr als grundsätzliche Kategorie, als Fähigkeit zur „Beseelung“¹¹⁰⁵. Vor allem die Deutungsoffenheit, die Zweig eher der Dichtung zugesteht, scheint ihn bei Ries zu beeindruckt zu haben: „Viel Dichtwerk ist in ihren Plastiken und doch noch viel Raum für Dichter, eigene Gedanken in diese gewaltigen Stimmungen einzubannen.“¹¹⁰⁶

Zweigs Anliegen scheint es folglich nicht gewesen zu sein, eine Auf- oder Abwertung der anderen Künste vorzunehmen, sondern vielmehr die sich überlagernden und überschneidenden Eigenschaften hervorzuheben, die bei diesen unterschiedlich ausgeprägt sind.¹¹⁰⁷

¹⁰⁹⁸ Vgl. ebd.: S.20.

¹⁰⁹⁹ Ebd.: S.19.

¹¹⁰⁰ Vgl. ebd.: S.18.

¹¹⁰¹ Vgl. ebd.: S.19f.

¹¹⁰² Ebd.: S.18.

¹¹⁰³ Ebd.: S.21.

¹¹⁰⁴ Ebd.

¹¹⁰⁵ Ebd.: S.15.

¹¹⁰⁶ Ebd.: S.18.

¹¹⁰⁷ Vgl. ebd.: S.15.

Frans Masereel. Der Mann und Bildner (1923)

Mit dem belgischen Künstler Frans Masereel (1889-1972) pflegte Zweig eine enge Freundschaft.¹¹⁰⁸ Masereel zählte zu den bildenden Künstlern, die in engerem Kontakt zu Zweig standen und mehrfach mit diesem zusammenarbeiteten.¹¹⁰⁹ Zweig vermittelte Masereel nicht nur Ausstellungen und Verkäufe, sondern erstellte mit Arthur Holitscher die Monografie *Frans Masereel (1923)*.¹¹¹⁰ Ein Blick auf die 21 Jahre nach Veröffentlichung des *Teresa Feodorovna Ries*-Aufsatzes publizierten Aufsatz *Frans Masereel. Der Mann und Bildner (1923)* erscheint aufschlussreich, da es sich um denselben Schreibanlass, das heißt die wohlwollende Vermittlung des Kunstschaffenden, handelt. Zum anderen führt der Vergleich auf die Ausgangshypothese zurück, dass das Kunstverständnis Zweigs über den Lauf der Zeit weitgehend unverändert blieb und er sich bei seiner Darstellung gewisser Schemata bediente.

Inhalt

Der Text beginnt mit der biografischen Notiz, dass Masereel, geboren am 30.6.1889, den „Walt Whitman-Typus“¹¹¹¹ so sehr verkörpere, dass man diesen entgegen besseren Wissens als dessen leiblichen Sohn annehmen müsse.¹¹¹² Es folgt eine Aufreihung von Eigenschaften, die „sein Äußeres beschreiben“¹¹¹³. Er sei „einer unserer gewaltigsten Könnner“¹¹¹⁴, dabei „nichts in seinem Wesen, in seinem Werke [wirkt] von außen her dämonisch“¹¹¹⁵. Wie Händel, Rubens et cetera habe Masereel

¹¹⁰⁸ Der Briefwechsel zwischen den beiden wird zurzeit von Julia R. Glunk untersucht, siehe: Annika Lorenz: Briefe von Stefan Zweig und Frans Masereel [Radiobeitrag]. uniCROSS 2021, URL: <https://archiv.unicross.uni-freiburg.de/2021/01/briefe-von-stefan-zweig-und-frans-masereel/> (aufgerufen am: 10.06.2023; 16:58 Uhr).

¹¹⁰⁹ Siehe hierzu: Abschnitt „Frans Masereel“. In: Klemens Renoldner: Über bildende Kunst. In: SZH, S.554-565, hier: S.558-560.

¹¹¹⁰ Vgl. Susanne Buchinger: Stefan Zweig – Schriftsteller und literarischer Agent. Die Beziehungen zu seinen deutschsprachigen Verlegern (1901-1942). Frankfurt am Main 1998 (Archiv für Geschichte des Buchwesens; 1), S.102. Die Monografie über Masereel erschien erstmalig bei Juncker: Arthur Holitscher u. Stefan Zweig: Frans Masereel. Berlin 1923 (Graphiker unserer Zeit; 1).

Der untersuchte Text „Frans Masereel. Der Mann und Bildner“ ist darin auf S.7-31 enthalten. Im Folgenden wird zitiert aus: Stefan Zweig: Frans Masereel. Der Mann und Bildner. In: Ders.: Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens. Essays. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt am Main 1984 (Gesammelte Werke in Einzelbänden), S.217-228. Nachfolgend abgekürzt als „FM“.

¹¹¹¹ FM: S.217.

¹¹¹² Vgl. ebd.

¹¹¹³ Siehe ebd.: „[...] hoch gewachsen, männlich, muskelstark, bedächtigen Ganges und doch leicht gelenkt, dunklen Auges und hellen Blicks, kraftvoll bei äußerster Sanftmut, energisch bei hilfreicher Güte, heiter bei werktätigstem Ernst, ungehemmt, wahrhaft frei und allein der innern Stimme gehorchend bei äußerster Hellhörigkeit für das ganze Orchester der Welt.“

¹¹¹⁴ Ebd.: S.218.

¹¹¹⁵ Ebd.

die „wahre Gabe der Universalität“¹¹¹⁶ und könnte so die „Vielfalt der Welt“¹¹¹⁷ in seinen Holzschnitten sichtbar werden lassen. Masereel habe „[A]llen andern lebenden Zeichnern und Bildern“¹¹¹⁸ voraus, dass er über ein besonderes „Gleichmaß der Kräfte“ und eine „durch nichts gehemmte Produktivität“¹¹¹⁹ besitze. Der „Benjamin der Graphik“¹¹²⁰ verfüge über einen „Genius [ist] wie jener Balzacs, wie jener Walt Whitmans [, der] ganz auf das Universale gerichtet [sei]“¹¹²¹. Masereel arbeite unermüdlich und benötige keinerlei Vorlage, da „[s]ein Gedächtnis [ist] so unfehlbar wie seine Hand [sei]; [...]“¹¹²². Seine „Dämonie“ verberge sich „im Umfang der Visionen“¹¹²³. Es folgt ein Abschnitt, der ausführlich den geduldigen Arbeitsprozess beschreibt, das „[...] gesunde[n], rechtschaffen[e] Handwerk[s] [...]“¹¹²⁴ des Künstlers. Trotz der zeitgenössischen Wandlungsprozesse halte Masereel an seiner „mittelalterlichen“ Arbeitsweise fest¹¹²⁵ und beeindrucke dabei die größten Künstler mit seinem „ehrlichen Expressionismus“¹¹²⁶. Seine Arbeiten besäßen „die pulsende, springende Kraft der Kinobilder“¹¹²⁷. Masereel habe längst die Funktion des Dienenden überwunden¹¹²⁸ und „einen neuen zeichnerisch-dichterischen Typus geschaffen“¹¹²⁹. Nicht nur beeindruckten seine Schwarz-Weiß-Werke, sondern auch die in Folge entstandenen Arbeiten in Farbe.¹¹³⁰ Die „unvergleichliche Gewalt“¹¹³¹ Masereels liege in seiner „Weltkraft, Fülle und unendliches Leben, von einer reinen und starken Männlichkeit getragen.“¹¹³²

Stil und Diskurse

Bereits der Einstieg von *Frans Masereel. Der Mann und Bildner* weist typische Kennzeichen des Biografismus Zweigs auf:

¹¹¹⁶ Ebd.: S.219.

¹¹¹⁷ Ebd.: „[...] von seinen Blättern [könnte] die ganze äußere Formenwelt unserer Welt restlos ab[ge]lesen [werden] [...]“.

¹¹¹⁸ Ebd.

¹¹¹⁹ Ebd.

¹¹²⁰ Ebd.: S.220.

¹¹²¹ Ebd.

¹¹²² Ebd.: S.221.

¹¹²³ Ebd.: S.222.

¹¹²⁴ Ebd.: S.223.

¹¹²⁵ Vgl. ebd.

¹¹²⁶ Ebd.: S.226.

¹¹²⁷ Ebd.: S.224.

¹¹²⁸ Vgl. ebd.: S.225.

¹¹²⁹ Ebd.

¹¹³⁰ Vgl. ebd.: S.227f.

¹¹³¹ Ebd.: S.228.

¹¹³² Ebd.

Glücklicherweise weiß ich ganz unwiderleglich gewiß, daß Frans Masereel, dieser meisterlichste aller neuern Holzschneider, am 30. Juni 1889 in Blankenberghe seinen ehelich angetrauten, gut bürgerlichen Eltern geboren ist: denn sonst wäre ich niemals den Verdacht los geworden, er sei ein natürlicher Sohn Walt Whitmans, eines jener verschollenen außerehelichen Kinder, die der amerikanische Weltmensch während seines Aufenthaltes im Süden mit einer unbekanntem Mutter gezeugt hat.¹¹³³

Dreifach („ganz unwiderleglich gewiß“) betont Zweig, dass der Irrtum ausgeschlossen werden könnte, Masereel sei der uneheliche Sohn des amerikanischen Dichters Walt Whitman (1819-1892). Die „gut bürgerliche“ Herkunft scheint die Grandiosität Masereels („dieser meisterlichste aller neuern Holzschneider“) unglaublich zu machen. Um Letztgenannte hervorzuheben, nutzt der Autor wie so häufig das Stilmittel des Vergleichs. Masereel ist für ihn der „Walt Whitman-Typus“¹¹³⁴ schlechthin, der „Benjamin der Graphik“¹¹³⁵. Am Aufsatz zeigt sich besonders deutlich Zweigs In-Beziehung-Setzen der verschiedenen Künste. Der Vergleich mit Francisco de Goya (1746-1828)¹¹³⁶ wird darüber hinaus in *Die Welt von Gestern* (1942) weiter ausgeführt: „[...] unvergeßliche[n] Blätter in Schwarz und Weiß, die an Wucht und Zorn selbst hinter Goyas >Desastros de la guerra< nicht zurückstehen.“¹¹³⁷

Der Titelzusatz *Der Mann und Bildner* verweist vorab schon auf die eigentlichen Interessenschwerpunkte des Autors: Das plastische Schaffen, die Universalität des Künstlers und Perfektion seines Werks sowie seine Menschlichkeit. So geht Zweig davon aus, dass Masereel, „[...] wäre er wie Robinson auf eine wüste Insel geworfen [...] [würde er] sich seine Blöcke schaffen [...] (ich sage Blöcke: denn in seinem Tun ist irgend etwas vom Bildhauer, zu dem er geheimnisvoll hinstrebt) [...]“¹¹³⁸

Zweig findet bei Masereel Aspekte des Bildhauerischen, obwohl Masereels Metier sich bekanntlich im Bereich des Grafischen abspielt. Es ist vor allem das Handwerk des Künstlers, „[...] in dem ja selbst etwas Mittelalterliches Primitives, Antiquarisches ist“¹¹³⁹, das Zweig zu begeistern scheint. Und wieder werden vermeintliche Widersprüche miteinander verbunden: Das unerschütterliche, zeitintensive und scheinbar aus der Zeit gefallene Handwerk des Künstlers in einer

¹¹³³ Ebd.: S.217.

¹¹³⁴ Ebd.

¹¹³⁵ Ebd.: S.220. Anzunehmen ist, dass mit „Benjamin der Graphik“ der deutsche Philosoph Walter Benjamin (1892-1940) gemeint ist.

¹¹³⁶ Vgl. ebd.: S.225.

¹¹³⁷ DWvG: S.308.

¹¹³⁸ FM: S.223.

¹¹³⁹ Ebd.

schnellebigen, hoch technisierten Welt.¹¹⁴⁰ Dabei besäßen Masereels Bilder eine geradezu filmische Wirkung: „Seine Zeichnungen haben die Geschwindigkeit, die pulsende, springende Kraft der Kinobilder [...]“¹¹⁴¹ Auch das Dämonische wird erneut als Beschreibungsmittel genutzt, um Masereel, in Abgrenzung vom „Nervenkünstler[s]“¹¹⁴², in die Riege der „ausgeglichenen Künstlergenien“ einzuordnen.¹¹⁴³ Während seinem „Wesen äußerlich etwas Undämonisches beiwohne“¹¹⁴⁴, verberge sich „die Dämonie des Werkes“¹¹⁴⁵ im „Umgang der Visionen“¹¹⁴⁶. Der nach innen gerichtete Blick, ebenso wie die Konzentration auf das Physiognomische, tritt erneut als Beurteilungskriterium auf.

Wie auch bei *Teresa Feodorovna Ries* werden Begriffe aus dem Bereich der bildenden Kunst, der Literatur und der Musik flexibel miteinander kombiniert. Der „neue zeichnerisch-dichterische[n] Typus“¹¹⁴⁷, der „Rhythmus“¹¹⁴⁸ oder der Fortschritt der „Bildner[s] [...] von der Sonate bis zur Symphonie“¹¹⁴⁹ sind nur einige wenige Beispiele für diese Praxis. Masereels innovatives Schaffen, das Erstgenannten hervorgebracht habe („den Roman, die Novelle, die kleine Erzählung in Bildern ohne Worte“¹¹⁵⁰), sei „umgekehrt“¹¹⁵¹ Anlass für die Dichter, hierfür entsprechende Worte zu finden.¹¹⁵² Auch werden zur Illustration von Masereels Genialität in einer nahezu überfordernden Häufigkeit für die Lesenden bereits kanonisierte Kunstschaffende herangezogen.¹¹⁵³ Der Begriff „Tausend“ fällt im Kontext der Übersteigerung etliche Male.¹¹⁵⁴ Ebenso wenig schreckt Zweig davor

¹¹⁴⁰ Vgl. ebd.: S.224: „Gerade diese Zwiefalt scheint mir der besondere Reiz von Masereels Kunst, nämlich, daß sie in ihrer handwerklichen Technik so altväterisch primitiv ist, genau noch dieselbe wie aus der Zeit der Blockbücher und Familienbibeln, und daß ihr Inhalt, ihr Eindruck, ihr Tempo, ihr Rhythmus so unerhört modern und zeitgenössisch ist.“

¹¹⁴¹ Ebd.

¹¹⁴² Ebd.: S.218.

¹¹⁴³ Vgl. ebd.: „Er ist einer unserer gewaltigsten Köpfer, ganz Mann der Zeit: jedoch nichts in seinem Wesen, in seinem Werk wirkt von außen her dämonisch. Aber erinnern wir uns nur: es gibt eine (sehr hohe, vielleicht höchste) Gattung des Künstlers, wo der Genius aus einem Zusammenklang von großen Kräften entsteht, [...]“.

¹¹⁴⁴ Ebd.: S.222.

¹¹⁴⁵ Ebd.

¹¹⁴⁶ Ebd.

¹¹⁴⁷ Ebd.: S.225.

¹¹⁴⁸ Ebd.: S.224.

¹¹⁴⁹ Ebd.: S.227.

¹¹⁵⁰ Ebd.: S.225.

¹¹⁵¹ Ebd.

¹¹⁵² Vgl. ebd.

¹¹⁵³ Um nur einige wenige Beispiele zu nennen: Balzac, Rodin, Händel, Rubens, Whitman, Tolstoi, Dürer, Goya et cetera.

¹¹⁵⁴ „[...] in seinen vielleicht tausend Holzschnitten [...]“ (FM: S.218); „[...] wie Walt Whitman in tausend Strophen [...]“ (Ebd.: S.221); „[...] in unendlicher Verschlungenheit durch Tausende [sic!] Einzelheiten darstellen, [...]“ (Ebd.); „Zehntausend Zeichnungen und Holzschnitte hat er heute geschaffen [...]“ (Ebd.); „[...] von tausend magnetischen Strömen durchflossen [...]“ (Ebd.: S.223);

zurück, die Bildsprache Masereels in die Nähe der ägyptischen Hieroglyphenschrift zu rücken: „[...]“: schon heute hat der Unermüdliche eine solche Menge gestaltet, daß man von der Bilderschrift der Ägypter von seinen Blättern die ganze äußere Formenwelt unserer Welt restlos ablesen könnte.“¹¹⁵⁵ Der durch Masereels Arbeiten wehende „Weltwind“¹¹⁵⁶ und die abschließende Referenz auf Ralph Waldo Emerson (1803-1882) bekräftigen die vermeintlich unleugbare Universalität und Naturgewalt des Künstlers.

Fazit

Zusammenfassend ist festzustellen, dass *Teresa Feodorovna Ries* (1902) zahlreiche Diskurse und Motive enthält, die das Kunstverständnis Zweigs Jahre und Jahrzehnte später begleiten sollen. Die Konzeption des zwanzig Jahre später veröffentlichten Aufsatzes *Frans Masereel. Der Mann und Bildner* (1923) folgt demselben Muster wie jene Arbeit über Ries. In beiden Aufsätzen wird der Kunstschaffende, noch zu Lebzeiten und trotz Kenntnis der eigentlichen Lebenswirklichkeit, zum Mythos stilisiert. Das Referieren auf die unterschiedlichen Künste in Form des Vergleichs zeigt zum einen den Anspruch des Verfassers die Kunstschaffenden kompetent in eine Art „Weltkosmos“ (nicht nur bezogen auf den Bereich der Kunst, sondern weit darüberhinausgehend) einordnen zu können. Die Texte veranschaulichen zum anderen die Präferenz Zweigs für das Plastische und Bildnerische, wobei die Stärken der künstlerischen Arbeiten in ihren „dichterischen Qualitäten“ gesehen werden. Die in den Texten ansatzweise vorgenommene Differenzierung zwischen den unterschiedlichen Künsten ist dennoch mit Vorsicht zu genießen und mit Blick auf die inszenatorischen Absichten des Verfassers zu lesen.

Schlussbemerkung

Das Kapitel *Die Figuren Zweigs unter dem Einfluss seines Kunst-Pathos* hatte zum Ziel zu untersuchen, wie die theoretischen Kunstprogrammatiken Zweigs in seine literarischen Arbeiten einfließen, wie er die von ihm behandelten Persönlichkeiten darstellte und welche stilistischen Mittel er für deren Gestaltung verwendete. Die

„Und doch hat er schon Tausende und aber Tausende von Gestalten und Formen ins Leben gestellt: [...]“ (Ebd.: S.224), „[...] unendlich gefüllt mit tausend Einzelheiten, Symbolen und Gleichwertigkeiten.“ (Ebd.: S.225).

¹¹⁵⁵ Ebd.: S.219.

¹¹⁵⁶ Ebd.: S.228.

Untersuchung hat gezeigt, dass Zweig zielgerichtet die Grenzen zwischen realen Persönlichkeiten und fiktiven Charakteren verschwimmen ließ, um letztlich einen Mythos zu inszenieren. In allen untersuchten Beispieltexten konnte ein Hang zum Plastischen, zum Typisieren und zur Komplexitätsreduktion festgestellt werden. Die pathetische und kontrastierende Sprache wurde eingesetzt, um zum einen eine dramatisierende Wirkung hervorzurufen, zum anderen lässt sie den Lesenden eine dynamische Erzählung erleben. Dramaturgie und Pathos wurden bei den Arbeiten über reale Vorbilder folglich wissenschaftlicher Genauigkeit vorgezogen, wobei Zweig selbst explizit auf seine Auslassungen aufmerksam machte.¹¹⁵⁷ Als textübergreifendes Element ist ebenso die häufige vergleichende Verknüpfung der verschiedenen Künste zu beobachten (wie beispielsweise der wiederkehrende Vergleich von bildender Kunst mit Elementen aus Musik oder Dichtung). Darüber hinaus wurde abgesehen von *Der Bildner* (1913) in allen übrigen Texten Zweigs Interesse am psychologischen Biografieren deutlich. Das bei Zweigs Arbeiten erkennbare Interesse am Physiognomischen, das Gegensatzpaar Genie und Dilettant und die Wendung ins Innere steht dabei in direktem Zusammenhang zu den gezeigten zeitgenössischen Diskursen. Bei Untersuchung der *Schachnovelle* (1942) wurde insbesondere das Hadern des Autors mit dem unrettbaren Genie-Ideal deutlich. Auch konnte anhand der Essays *Teresa Feodorovna Ries* (1902) und *Frans Masereel. Der Mann und Bildner* (1923) gezeigt werden, dass sich für Zweig genietheoretische Anschauung und marktorientierte Inszenierungspraktiken nicht ausschlossen, sondern als harmonische Einheit aufgefasst wurden, im Sinne einer „Mythisierung als Methode“.¹¹⁵⁸ Auch zeigte die Untersuchung letztgenannter Texte die Verfolgung eines gewissen Darstellungsschemas bei der Beschreibung der Kunstschaffenden, obwohl die Arbeiten mit über zwanzig Jahren Abstand entstanden.

¹¹⁵⁷ Siehe u.a.: MA: S.565: „Es ist üblich, am Ende eines historischen Buches die benützten Quellen aufzuzählen; in dem besonderen Falle Marie Antoinettes scheint es mir beinahe wichtiger, festzustellen, welche Quellen nicht benützt wurden und aus welchen Gründen.“

¹¹⁵⁸ Während Zweig bei seinen Biografien einen mythisierenden Stil nutzte, um die Lesenden von der Größe der Beschriebenen zu überzeugen, machte er sich 1912 in *Rechenaufgabe für junge Schriftsteller. Zehn Wege zum deutschen Ruhm* über den Genie-Mythos lustig. Der Text erschien 1912 in der Faschingsnummer der Wiener Zeitschrift *Der Ruf*, siehe: Stefan Zweig: *Rechenaufgabe für junge Schriftsteller. Zehn Wege zum deutschen Ruhm*. In: *Der Ruf* (1912) H.1, S.15f. Siehe hierzu auch: Daniela Strigl: *Stefan Zweig und das Odol-Prinzip. Vom Erfinden einer Marke*. In: *Poetologien des Posturalen. Autorschaftsinszenierungen in der Literatur der Zwischenkriegszeit*. Hg. v. Clemens Peck u. Wolf, Norbert Christian. Paderborn 2017, S.261-277.

4.3 Literarische Gegenbeispiele der Genieästhetik Zweigs

Der Eindruck, dass Stefan Zweig sich ausschließlich als Unterstützer eines überkommenen Geniegedankens hervorgetan habe, soll an dieser Stelle anhand exemplarischer Beispiele aus seinem literarischen Schaffen hinterfragt werden. Wie bereits erwähnt, kann in der *Schachnovelle* (1942) ein Ringen mit dem Genieideal gesehen werden. Die nachfolgend betrachteten Arbeiten *Die Liebe der Erika Ewald* (1904), die *Legende eines Lebens* (1919), *Die unsichtbare Sammlung. Eine kleine Episode aus der deutschen Inflation* (1925) und *Die Flucht zu Gott. Ein Epilog zu Leo Tolstois unvollendetem Drama „Das Licht scheint in der Finsternis“* (1927) werden unter dem Aspekt der Geniekritik beziehungsweise des -verlusts betrachtet. Das Kapitel hat zum Ziel den Facettenreichtum der Position des Autors aufzuzeigen und seinen kritischen Blick in Bezug auf die darin gezeigten Kunstauffassung in den Vordergrund zu stellen.

4.3.1 *Die Liebe der Erika Ewald* (1904)

Inhalt

Die Liebe der Erika Ewald (1904)¹¹⁵⁹ handelt von einer jungen Klavierlehrerin, die sich zu einem Violinisten hingezogen fühlt. Erika entwickelt „heimliche Liebesgefühle“ zu dem Geiger,¹¹⁶⁰ die sich jedoch eher als ein allgemeines, geistiges Liebesgefühl darstellen: „[...] sie dachte nicht an ihn, der ihr zur Seite ging, sondern an alles, das um sie war und lebte [...] sie fühlte wieder die allumfassende Gewalt des Frühlings [...].“¹¹⁶¹

Nach einem Kuss des Geigenvirtuosen und der Zurückweisung durch Erika, gesteht der Musiker seine Zuneigung und offenbart seine Absichten, Erika um der Kunst willen nicht zu heiraten.¹¹⁶² Obwohl Erika zunächst verständnisvoll einwilligt, jedoch aus Furcht vor dem Kommenden flieht, entwickelt sie Gefühle der Liebe für

¹¹⁵⁹ Der Text wurde erstmalig 1904 in der *Neuen Freien Presse* (18.9., 25.9., 2.10, 9.10 und 16.10) publiziert. Zweig, Stefan Zweig: *Die Liebe der Erika Ewald*. In: Ders.: *Verwirrung der Gefühle. Erzählungen*. 4. Auflage. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt am Main 1997 (GWE), S.19-70. Nachfolgend abgekürzt mit „DLdEE“.

¹¹⁶⁰ Vgl. DLdEE: S.34: „seltsame und tiefe Gedanken“.

¹¹⁶¹ Ebd.

¹¹⁶² Siehe: Ebd.: S.39: „Ich weiß, daß ich Sie nicht heiraten kann, ich weiß, es würde mich meine Kunst kosten. Das kann kein Fremder verstehen – Sie werden es verstehen, meine liebe, liebe Erika. Nur ein Künstler kann das verstehen, und Sie haben eine reiche, unendlich reiche Künstlerseele. Und Sie sind auch klug. Wir können nicht mehr weiter so zusammen verkehren ... es muß ein Ende gemacht werden ...“

den Bewunderten.¹¹⁶³ Nach dem Kontaktabbruch entscheidet sie sich schließlich für einen Konzertbesuch, um den Musiker wiederzusehen.¹¹⁶⁴ Dieser blickt sie jedoch nur kurz an und verlässt in Begleitung einer Sängerin das Konzertgebäude.¹¹⁶⁵ Erika versöhnt sich später mit ihrem Schicksal und blickt nostalgisch zurück.¹¹⁶⁶

Der Künstler als Mensch

Der von Erika verehrte Geiger wird zu Beginn der Erzählung als „Gewaltiger“ beschrieben, der durch seine Unnahbarkeit charakterisiert wird und der aufgrund seiner Machtposition offenbar einen gewissen Gehorsam und Unterwürfigkeit einfordert: „Denn an jenem Abend erschien ihr ein Künstler, ein Schaffender noch wie ein Gewaltiger, der nie in das Leben tritt, sondern in Fernen lebt, unnahbar und überragend, ein Verstehender und Gütiger, dem man nichts verschweigen darf.“¹¹⁶⁷

Der Musiker erscheint als Entität, die im Vergleich zur naiv dargestellten Erika über eine enorme Menschenkenntnis zu verfügen scheint: „Denn er wußte, daß alle, die in der Kunst ihre letzten Schätze so königlich verschwendeten, die ihr volles Gefühl in die musikalische Schönheit legten, im Leben ernst und verschlossen waren und sich nur dem Verstehenden offenbarten.“¹¹⁶⁸ Die Vorstellung Erikas, dass der Künstler „[...] auch in seiner Lebensführung die priesterliche Würde verwirklichen müsse“¹¹⁶⁹, wird schließlich durch die Begegnung im Konzerthaus gebrochen. Der Musiker hat sich in der Zwischenzeit von Erika abgewandt und wirft ihr kaum einen Blick zu.¹¹⁷⁰ Die illusorische Vorstellung des makellosen Genies wird an dieser Stelle revidiert und der Künstler als schamloser Mensch dargestellt. Auf der anderen Seite wird die Frau in dieser Erzählung als wehrloses Objekt beschrieben, die von der Entlarvung des vermeintlichen männlichen Genies in einen Schockzustand versetzt

¹¹⁶³ Vgl. ebd.: S.53ff.

¹¹⁶⁴ Vgl. ebd.: S.55ff.

¹¹⁶⁵ Siehe ebd.: S.59: „Da bemerkte er sie. Instinktiv griff er nach dem Hut, aber ließ die Hand auf halbem Wege müßig sinken. Ein böses, beleidigtes und höhnisches Lächeln schien auf seinen Lippen zu lauern, aber er wandte den Kopf zur Seite. Und dann führte er die kleine Dame im Spitzenkleid zu seinem Wagen, half ihr hinein und stieg selbst ein, ohne den Blick noch einmal zurückzuwenden zur Erika Ewald, die dort einsam stand mit ihrer verratenen Liebe.“

¹¹⁶⁶ Vgl. ebd.: S.70.

¹¹⁶⁷ Ebd.: S.24-25.

¹¹⁶⁸ Ebd.: S.24.

¹¹⁶⁹ Ebd.: S.26: „Sie liebte in seiner Person alle ihre Traumgestalten, die in den langen Jahren des Alleinseins eine gewisse Wirklichkeit gewonnen hatten, sie verehrte den Künstler, der sich in seinem Wesen verkörperte, weil sie den mädchenhaften Glauben hatte, daß ein Künstler auch in seiner Lebensführung die priesterliche Würde verwirklichen müsse.“

¹¹⁷⁰ Vgl. ebd.: S.59.

wird. Dass die Erzählung in einem kitschig-nostalgischen Rückblick endet, in dem sich die Protagonistin mit ihrem Schicksal versöhnt, verblüfft.

Die Liebe der Erika Ewald weist somit zum einen die von Zweig praktizierte Idee des Typisierens auf, zum anderen vollzieht sich in ihr ein bedeutsamer Bruch mit dem Genialen. Der Künstler ist in seinem künstlerischen Schaffen genial, während er als Mensch fehlbar ist.

4.3.2 *Legende eines Lebens. Ein Kammerspiel in drei Aufzügen* (1919)

Inhalt

Im Sommer 1918, in der Zeit des Ersten Weltkriegs, arbeitete Zweig an seinem Theaterstück *Legende eines Lebens. Ein Kammerspiel in drei Aufzügen*¹¹⁷¹, das am 25. Dezember 1918 am Hamburger Schauspielhaus uraufgeführt und 1919 im Insel-Verlag veröffentlicht wurde. Angeregt wurde das Theaterstück durch Zweigs Besuch der Aufführung von Georges Duhamels (1884-1966) Drama *Dans l'ombre de statues* (1912) (dt.: Im Schatten der Statuen),¹¹⁷² das am 26. Oktober 1912 im Pariser Theater de l'Odeon uraufgeführt wurde.¹¹⁷³

Inhalt des Theaterstücks *Legende eines Lebens* ist der Umgang der Familie Franck mit dem Andenken des verstorbenen Dichters Karl Amadeus Franck. Während sich die verwitwete Mutter Leonore Franck darum bemüht, den Künstlermythos des Verstorbenen aufrechtzuerhalten, befallen den Sohn Friedrich Marius Franck immer mehr Zweifel mit Blick auf Idealisierung und Verehrung des Vaters. Das Auffliegen der Lebenslüge Karl Amadeus Francks, das heißt die Beziehung mit Maria Folkenhof, aus der Sohn Friedrich Marius hervorging, führt letztlich zu einem Eingeständnis, dass die narzisstische Inszenierung nicht mehr zu halten ist. Die Erzählung mündet in einen versöhnlichen Ausgang, in dem sich Leonore Franck ihr fehlerhaftes Verhalten eingesteht: „[...] ... Jetzt weiß ich erst, wie fremd er mir ward durch die Legende, die ich aus ihm schuf ... Oh, wie gut wird das sein, ihn in Wahrheit wieder zu haben, den wir verloren an die Welt ...“¹¹⁷⁴

¹¹⁷¹ Der Text wurde erstmalig 1919 publiziert: Zweig, Stefan: *Legende eines Lebens. Ein Kammerspiel in drei Aufzügen*. Leipzig: Insel 1919. Zitiert wird in der vorliegenden Arbeit aus der Ausgabe: Stefan Zweig: *Legende eines Lebens*. In: Ders.: *Das Lamm des Armen. Dramen*. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt am Main 1984 (GWE) (zuerst 1919), S.173-261. Nachfolgend abgekürzt mit „LeL“.

¹¹⁷² Siehe Tagebucheintrag vom 15.12.1912: „Weiter an dem Gedicht. Und Pläne die Iphigenie und jene Richard Wagner-Familien Comödie, die mir Duhamels >>Dans l'ombre des statues[<<] angeregt hat. Näheres bei Gelegenheit.“ Enthalten in: TB: S.35.

¹¹⁷³ Vgl. Robert Dumont: *Le Théâtre de Stefan Zweig*. Paris 1967, S.100.

¹¹⁷⁴ LeL: S.261.

Kritik am Genie

Im Theaterstück *Legende eines Lebens* (1919), das wenige Jahre vor der Reihe *Baumeister der Welt* (1920-1928)¹¹⁷⁵ entstand, ist das Hadern mit der Glorifizierung und Stilisierung des Genies so präsent wie in keiner anderen Arbeit Zweigs. Nach Meister (2018) wird darin „[...] der Künstlermythos als Konstruktion übersteigerter narzisstischer Selbstinszenierung [entlarvt]“¹¹⁷⁶ und Kritik am Geniekult deutlich.¹¹⁷⁷ Friedrich Marius Franck sieht im Mythos des Vaters ein unbewegliches, unmenschliches Monument¹¹⁷⁸ – er fühlt ihn als einen „Marmorblock eines Ruhmes [...] auf dem Nacken [...]“¹¹⁷⁹. Der in *Der Bildner* (1913) noch bewunderte Marmor als zeitlose Perfektion mit göttlichem Eigenleben wird hier zu einer kalten, fremden Masse umgedeutet.¹¹⁸⁰

Bezeichnend erscheint ebenfalls die Äußerung des Protagonisten Dr. Klopfer, der im Gespräch mit dem Herausgeber des Verstorbenen, Hermann Bürstein, verlauten lässt: „[...] ... mit Ihnen kann ich klar reden ohne langes Hin und Her, da spare ich mein Pathos für die Zeitung ... [...]“¹¹⁸¹. Anhand dieses ausgesprochenen Gedankens wird die Fixierung auf die idealisierte Darstellung vollends *ad absurdum* geführt und als publikumsorientierte Praktik entlarvt.

Selbstdarstellung

In der von Friedrich Marius Franck zum Ausdruck gebrachten Unsicherheit mit Blick auf die nicht zu überbietende „Legende seines Vaters“ scheint Zweig seine eigenen Selbstzweifel über das künstlerische Schaffen sowie sein persönliches Vater-Sohn-Verhältnis eingearbeitet zu haben. Sein ewiges Hadern mit der eigenen Kompetenz, das er mehrfach in Tagebucheinträgen festhielt,¹¹⁸² erinnert stark an Franck Junior. In einem Tagebucheintrag vom 24. Oktober 1912 schreibt Zweig, vor

¹¹⁷⁵ Bestehend aus drei Bänden: *Drei Meister. Balzac, Dickens, Dostojewski* (1920), *Der Kampf mit dem Dämon. Hölderlin, Kleist, Nietzsche* (1925) und *Drei Dichter ihres Lebens. Casanova, Stendhal, Tolstoi* (1928).

¹¹⁷⁶ Monika Meister: *Legende eines Lebens* (1919). In: SZH, S.134-139, hier: S.136.

¹¹⁷⁷ Vgl. Ebd.

¹¹⁷⁸ Siehe LeL S.191: Friedrich: „[...] Jetzt habe ich einen Stein zum Vater, ein Monument, einen Ruhm ... [...]“.

¹¹⁷⁹ Ebd.: S.190.

¹¹⁸⁰ Vgl. Kap.4.2.1.

¹¹⁸¹ Ebd.: S.179.

¹¹⁸² Siehe neben vielen weiteren Beispielen u.a.: Tagebucheintrag vom 9.2.1915: „Arbeit und Spaziergänge. Nichts vollendetes. Ataraxie. Ich corrigiere nur gern aus einer Trägheit der Phantasie, die sich im Traum verschwendet.“ Enthalten in: TB: S.39.

der Premiere von *Das Haus am Meer* (1912)¹¹⁸³: „Letzte Probe. Zu spät um zu rennen. Ich bin apathisch [...].“¹¹⁸⁴ Die Frustration Zweigs über unproduktive Tage lassen sich darüber hinaus in Tagebucheinträgen nachvollziehen,¹¹⁸⁵ wie beispielsweise am 14.9.1912 „Gar nichts gearbeitet. Gar nichts. Nur gelesen, [...] Aber jetzt muß ich endlich beginnen, ich zehre zu viel von Vergangenen“¹¹⁸⁶. Auch war seine Produktivität insbesondere von den Umständen des Ersten und Zweiten Weltkriegs beeinflusst, die ihm ein Arbeiten nahezu unmöglich machten. Beispielsweise notierte er am 11. Oktober 1918:

[...] Ich versuche etwas zu schreiben: es wird miserabel. Abend zweite Schrift: noch immer ganz schlecht. Ich habe keine bildnerische oder dichterische Kraft jetzt in mir: ich bin steril und irritiert [...] Ich fühle mich jetzt wohl, aber faul und schlaff, ohne Arbeitswille und Fähigkeit.¹¹⁸⁷

Über Zweigs Familienleben und damit auch über die Beziehung zwischen Zweig und seinem Vater Moriz Zweig ist wenig bekannt.¹¹⁸⁸ Der Erfolg der Textilfirma Zweig, die Kombination des väterlichen Hintergrundes (Zweigs Großvater war bereits im Textilbereich tätig) und des mütterlichen Wohlstands, lastete bereits in jungen Jahren auf den Schultern des jüngeren Sohnes.¹¹⁸⁹ Laut Renoldner (2018) sei es auffällig, dass Zweig bereits als Kind um die elterliche Anerkennung gerungen und sich dabei wohl schwergetan habe, da seine schulischen Leistungen nicht den Erwartungen entsprachen.¹¹⁹⁰ Der Vater wird als autoritär und zurückgezogen beschrieben.¹¹⁹¹ In sein Tagebuch notierte Zweig anlässlich des 70. Geburtstags desselben:

Geburtstag Papas. In engem Kreise, ohne Rührung, ohne Schönheit. Man spürte wie abgeschlossen wir von unserer Welt sind. Vielleicht werde ich auch einmal so sein. Man kann enttäuscht werden von den Menschen. Manchmal verstehe ich den alten Mann obwohl ich nicht so werden möchte wie er.¹¹⁹²

¹¹⁸³ Zweig beendete die Niederschrift bereits 1910, die Premiere fand 1912 am Wiener Burgtheater statt. Vgl. Gabriella Rovagnati: *Das Haus am Meer* (1912). In: SZH, S.123-127, hier: S.123.

¹¹⁸⁴ Tagebucheintrag vom 24.10.1912, enthalten in: TB: S.24.

¹¹⁸⁵ Es lassen sich zahlreiche ähnliche Notizen finden, beispielsweise am 20.9.1912 „Wenig, wenig wenig! [...]“ (ebd.: S.14), Ende Februar 1913 „[...] Verschleuderung des Lebens, eine entsetzliche Stagnation des Ehrgeizes“ (ebd.: S.41) und am 10.1.1916 „Nichts. Zahnarzt das ist alles“ (ebd.: S.244) et cetera.

¹¹⁸⁶ Ebd.: S.12.

¹¹⁸⁷ Tagebucheintrag vom 11.10.1918, in: TB: S.328.

¹¹⁸⁸ Vgl. Klemens Renoldner: *Biographie*. In: SZH, S.1-42, hier: S.3.

¹¹⁸⁹ Obwohl sein älterer Bruder Alfred die Geschäftsführung später übernahm und Zweig von dieser Verantwortung befreit wurde (vgl. Alexandra Millner: „Liberalismus und Bürgertum. In: ebd.: S.66-72, hier: S.66), schien er die „Tugenden des Kaufmanns“ (Strigl (2017): S.265) für sich bereits fest adaptiert zu haben.

¹¹⁹⁰ Vgl. Klemens Renoldner: *Biographie*. In: SZH, S.1-42, hier: S.5.

¹¹⁹¹ Vgl. u.a.: Ebd.

¹¹⁹² Tagebucheintrag vom 28.12.1915, enthalten in: TB: S.242-243.

Umso mehr muss Zweig, der sich das unternehmerische Denken seines Vaters bereits seit früher Kindheit an zu Herzen genommen hatte, seine frühen literarischen Erfolge als persönliche Genugtuung empfunden haben. Das Motiv des Vaters taucht im Werk Zweigs häufig auf, wobei nicht nur die patriarchalische (vermehrt in literarischen Texten), sondern auch die unterstützende Vater-Figur (beispielsweise in Widmungen und biografischen Texten) aufscheint.

Meister (2018) macht auf die unterschiedlichen Auslegungen von *Legende eines Lebens* (1919) aufmerksam¹¹⁹³: Während man dieselbe nach Larcati (2014) im Sinne einer „Poetik des Besiegten“¹¹⁹⁴ deuten könne, spiegele nach Kerschbaumer (2005) die *Legende eines Lebens* die Angst vor der eigenen Demaskierung und somit die Angst vor einer „[...] drohende[n] Aufdeckung einer manipulierten oder geglätteten Dichterbiografie“¹¹⁹⁵ wider. Im Gegensatz dazu stünde der Wunsch als echter Künstler wahrgenommen zu werden, wie laut Peter (2018) in *Der verwandelte Komödiant. Ein Spiel aus dem deutschen Rokoko* (1910), also der Weg vom Komödianten zum wahren Künstler, eingearbeitet.¹¹⁹⁶

4.3.3 *Die unsichtbare Sammlung. Eine kleine Episode aus der deutschen Inflation* (1925)

Inhalt

In *Die unsichtbare Sammlung. Eine kleine Episode aus der deutschen Inflation* (1925)¹¹⁹⁷ wird der Besuch des Kunstantiquars R. bei einem gealterten Veteranen und Kunstsammler¹¹⁹⁸ geschildert. Entgegen der Erwartung bedeutende Kunstschatze bei diesem vorzufinden, wird der Antiquar enttäuscht: Der erblindete Sammler präsentiert ihm begeistert Mappen leerer Blätter. Frau und Tochter des

¹¹⁹³ Vgl. Monika Meister: „*Legende eines Lebens* (1919). In: SZH, S.134-139, hier: S.138.

¹¹⁹⁴ Arturo Larcati: Stefan Zweig als Autor von Dramen und sein Verhältnis zu den Salzburger Festspielen. In: Stefan Zweig – Abschied von Europa. Hg. v. Klemens Renoldner. Wien 2014, S.187-199, hier: S.190.

¹¹⁹⁵ Gert Kerschbaumer: Stefan Zweig, der fliegende Salzburger. Frankfurt am Main 2005, S.63.

¹¹⁹⁶ Birgit Peter: *Der verwandelte Komödiant* (1912). In: SZH, S.118-122, hier: S.120: „Unter diesem Gesichtspunkt lässt sich *Der verwandelte Komödiant* durchaus auch als autobiografisches Wunschbild inner poetischen Künstlertexten interpretieren, als Selbstinszenierung Stefan Zweigs im ‚theatromanischen‘ Wien des frühen 20. Jahrhunderts.“

¹¹⁹⁷ Die Erzählung erschien 1925 erstmalig in der Wiener Tageszeitung *Neue Freie Presse*. Siehe: Stefan Zweig: *Die unsichtbare Sammlung. Eine kleine Episode aus der deutschen Inflation*. In: NFP (1925) 21808 (Morgenblatt), S.2-7.

Es wird zitiert aus der Ausgabe: Stefan Zweig: *Die unsichtbare Sammlung. Eine Episode aus der deutschen Inflation*. In: Ders.: Buchmendel. Erzählungen. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt am Main 1990 (GWE) (zuerst 1925), S.230-247. Zweig, Nachfolgend abgekürzt als „DuS“.

¹¹⁹⁸ DuS: S.232: „Unterzeichnet waren diese sonderbaren Dokumente außer mit seinem Namen stets noch mit dem umständlichen Titel: Forst- und Ökonomierat a. D., Leutnant a. D., Inhaber des Eisernen Kreuzes erster Klasse.“

Veteranen vertrauen sich im Verlauf des Besuchs dem überraschten Gast an und verraten diesem, dass die schwierige Nachkriegszeit sie zum heimlichen Verkauf der Sammlung gezwungen habe. Man habe dem Kunstliebhaber, Ehemann und Vater die Illusion bewahren wollen Besitzer seiner Schätze und Versorgerqualitäten in Zeiten wirtschaftlicher Not geblieben zu sein. Der Antiquar R. lässt den erblindeten Forstrat im Glauben an seine Lieblinge zurück und sagt diesem trotz besseren Wissens zu, diese nach seinem Ableben versteigern zu wollen. Noch in Schock fasst er beim Verlassen seinen Eindruck des alten Sammlers zusammen:

Unvergeßlich war mir der Anblick: dies frohe Gesicht des weißhaarigen Greises da oben im Fenster, hoch schwebend über all den mürrischen, gehetzten, geschäftigen Menschen der Straße, sanft aufgehoben aus unserer wirklichen widerlichen Welt von der weißen Wolke eines gütigen Wahns.¹¹⁹⁹

Erblinden und Bewahren

Die Erzählung wurde in der Forschung in erster Linie als Liebeserklärung an die Sammelleidenschaft, Schilderung von Leid und Trost oder auch als konkretes Zeitdokument der realen Krise aufgefasst.¹²⁰⁰ Das dargestellte Zuflucht-Suchen in der Kunst kann andererseits als Eingeständnis der verlorengegangenen Kunst und Kultur als solche gelesen werden, nur ein Blinder kann noch an diese glauben. Geniale Kunst wurde durch geniale Einbildung ersetzt:

Und nun entnahm er mit jener zärtlichen Vorsicht, wie man sonst etwas Zerbrechliches berührt, mit ganz vorsichtig anfassenden schonenden Fingerspitzen der Mappe ein Passepartout, in dem ein leeres vergilbtes Papierblatt eingerahmt lag, und hielt den wertlosen Wisch begeistert vor sich hin. Er sah es an, minutenlang, ohne doch wirklich zu sehen, aber er hielt ekstatisch das leere Blatt mit ausgespreizter Hand in Augenhöhe, sein ganzes Gesicht drückte magisch die angespannte Geste eines Schauenden aus. [...] es war gespenstisch mitanzusehen, wie er mit dem Fingernagel bis zum Millimeter genau auf alle die nur in seiner Phantasie noch vorhandenen unsichtbaren Sammlerzeichen hindeutete.¹²⁰¹

Der erblindete Kunstsammler lebt, ähnlich wie Erika Ewald und Leonore Franck, in seiner eigenen Traumwelt, und wird von seiner Familie in diesem Unglauben gelassen. Dank seines besonderen Vorstellungsvermögens ist es ihm gelungen, seine bereits unwissentlich verloren gegangene Sammlung für sich zu bewahren. Das Erblinden stellt sich als Rettungsanker heraus – die Aussicht auf ein (un-)mögliches Geschäft mit dem Antiquar bildet eine potenzielle Zukunftsaussicht. Für den Kunstsammler wird das Sehen der Kunstwerke zur körperlichen Erfahrung, der Blick nach innen ist alles, was ihm bleibt. Die Kompensationsleistung ist nahezu

¹¹⁹⁹ Ebd.: S.247.

¹²⁰⁰ Vgl. Elisabeth Erdem: *Die unsichtbare Sammlung* (1925). In: SZH, S.217-221, hier: S.219ff.

¹²⁰¹ DuS: S.241-242.

perfekt.¹²⁰² Das Festhalten an der „weißen Wolke eines gütigen Wahns“, der bei Zweig wohlbekannte Rückzug ins Innere, dient als vermeintlicher Schutz der eigenen Ideale in einer Zeit, in der ein Schwelgen im Kunstgenuss pathetisch und realitätsfremd anmutet.

4.3.4 *Die Flucht zu Gott. Ein Epilog zu Leo Tolstojs unvollendetem Drama „Das Licht scheint in der Finsternis“ (1927)*

Inhalt

In *Die Flucht zu Gott. Ein Epilog zu Leo Tolstojs unvollendetem Drama „Das Licht scheint in der Finsternis“ (1927)* beschreibt Zweig die Flucht Lew N. Tolstojs aus Jasnaja Poljana 1910, die schließlich mit dem Tod des Schriftstellers im Haus des Bahnhofsvorstehers Iwan Osolin in Astapowo endet.¹²⁰³ Ein Gespräch mit zwei Studierenden, die Tolstoi persönliche Inkonsequenz gegenüber den eigenen Prinzipien vorwerfen, setzt bei diesem Selbstzweifel frei. Obwohl er das Festhalten an einem kompromisslosen Pazifismus gegenüber der revolutionären Jugend verteidigt, bewegt ihn die Diskussion zur Umsetzung eines vor über einem Jahrzehnt gefassten Plans: Nachdem er ein letztes Mal das Gespräch mit seiner Frau Sophia Andrejewna sucht, bei dieser jedoch Misstrauen verspürt, entschließt er sich zur Flucht. In Begleitung seines Hausarztes und Freundes Duschan erreichen sie schließlich die Bahnstation Astapowo. Tolstojs Gesundheitszustand hat sich deutlich verschlechtert. Er wird in das Zimmer des Bahnhofsvorstehers gebracht, in dem er seine letzte Zuflucht und zu Gott findet: „Aber schließt gut die Tür, lasst mir niemand herein, ich will keine Menschen mehr ... nur allein sein mit ihm, tiefer, besser als jemals im Leben ...“¹²⁰⁴

¹²⁰² Siehe u.a. DuS: S.243-233: „Nur einmal unterbrach schreckhaft die Gefahr eines Erwachens die somnambule Sicherheit seiner schauenden Begeisterung: er hatte bei der Rembrandtschen >Antiope< [...] wieder die Schärfe des Druckes gerühmt, [...], ohne daß aber die geschärften Tastnerven jene Vertiefung auf dem fremden Blatte fanden. [...] >Das ist doch... das ist doch die >Antiope<?< murmelte er, ein wenig verlegen, worauf ich mich sofort ankurbelte, ihm eilig das gerahmte Blatt aus den Händen nahm und die auch mir gewärtige Radierung in allen möglichen Einzelheiten begeistert beschrieb.“

¹²⁰³ Zweig verfasste *Die Flucht zu Gott (1927)* als Epilog für das unvollendete autobiografische Drama Tolstojs *Und das Licht scheint in der Finsternis (1890)*. Vgl. Birgit Peter: *Die Flucht zu Gott (1927)*. In: SZH, S.146-149, hier: S.146. Der Text erschien erstmalig 1927: Stefan Zweig: *Die Flucht zu Gott. Ein Epilog zu Leo Tolstojs unvollendetem Drama „Das Licht scheint in der Finsternis“*. Berlin 1927. Die nachfolgenden Zitate beziehen sich auf diese Ausgabe: Stefan Zweig: *Die Flucht zu Gott. Ein Epilog zu Leo Tolstojs unvollendetem Drama „Das Licht scheint in der Finsternis“*. In: Ders.: *Sternstunden der Menschheit. Historische Miniaturen*. Hg. v. Werner Michler u. Klemens Renoldner. Wien 2017 (Stefan Zweig. *Das erzählerische Werk*; 1) (zuerst 1927), S.269-309. Abgekürzt mit: „DFzG“.

¹²⁰⁴ DFzG: S.307-308.

Abschied von einer romantischen Genieästhetik

Die Flucht zu Gott (1927) kann als Künstlerdrama eingeordnet werden, in dem eine Distanzierung vom genialen Künstlerdasein und eine „gesellschaftliche Entwurzelung des Künstlerdaseins“¹²⁰⁵ gezeigt wird. Der hier dargestellte Künstler ist ein körperlich zerbrechlicher Mensch, der sich selbst nicht als „Heiligen“ beurteilt: „[...] aber sieh, Sonja, ich bin doch kein Heiliger – ich bin nichts als ein sehr schwacher und schon alter Mann.“¹²⁰⁶ Tolstoi sieht keinen anderen Ausweg als vor der Gesellschaft zu fliehen, die ihn offenbar nicht versteht. Das von ihm in der Gesellschaft herrschende Bild des Genies wird von der eigenen Fehlbarkeit und dem persönlichen Ringen überlagert. Auf der anderen Seite wird Tolstoi von Zweig als Demütiger dargestellt, der am Ende seines Lebens trotz schwerer Krise und Krankheit an seinen Idealen festhält. Die Beschreibung des leidenden Tolstois durch die Außenstehenden erinnert Duschan an die Passion Christi.¹²⁰⁷ Nach Larcati (2013) projiziere Zweig auf den Schriftsteller in *Die Flucht zu Gott* (1927) einen Kreativitätsbegriff, der einen „tiefen Bruch mit der romantischen Genieästhetik“¹²⁰⁸ markiere. Die Demut Tolstois bilde einen Kontrast zum prometheischen Modell des Kunstschaffenden, bei dem letztgenannter lediglich als Medium dient¹²⁰⁹:

Seitab müssen die Bauern ihr Feld bestellen bis zum letzten Tage, als ob sie ewig lebten, und dies ist recht, denn nur durch die Arbeit hat man am Ewigen teil. So will auch ich noch heute (*er deutet auf sein Tagebuch*) mein tägliches Feld bestellen.¹²¹⁰

Schlussbemerkung

Anhand des Kapitels „Literarische Gegenbeispiele der Genieästhetik Zweigs“ konnte gezeigt werden, dass die Genie-Auffassung Zweigs weitaus vielschichtiger ist als auf den ersten Blick angenommen. Vor allem die Auseinandersetzung mit der eigenen schöpferischen Persönlichkeit scheint in den untersuchten Beispieltexten immer wieder auf. Der Künstler wird darin als Mensch beschrieben, der weit entfernt vom idealen Künstler-Genie erscheint. Der geniale Musiker in *Die Liebe der Erika Ewald* (1904), die vermeintlich unantastbare Künstler- und Vaterfigur in *Legende eines*

¹²⁰⁵ Birgit Peter: *Die Flucht zu Gott* (1927). In: SZH, S.146-149, hier: S.148.

¹²⁰⁶ DFzG: S.291.

¹²⁰⁷ Siehe: Ebd.: S.309: Duschan: „Beklagen Sie ihn nicht, Sie lieber guter Mann: ein mattes und niederes Schicksal wäre seiner Größe nicht gemäß gewesen. Hätte er nicht an uns Menschen gelitten, nie wäre Leo Tolstoi geworden, der er heute der Menschheit ist.“

¹²⁰⁸ Arturo Larcati: *Die Dramen von Stefan Zweig. Ein kritischer Überblick*. In: *Zweigs Theater. Der Dramatiker Stefan Zweig im Kontext europäischer Kultur- und Theatergeschichte*. Hg. v. Birgit Peter u. Klemens Renoldner. Würzburg 2013, hier: S.42.

¹²⁰⁹ Vgl. ebd.

¹²¹⁰ DFzG: S.289 (Hervorh. i. Orig.).

Lebens (1919) und der in *Die Flucht zu Gott* (1927) beschriebene Tolstoi – alle weisen eine gewisse seelische wie körperliche Zerbrechlichkeit auf. Auch treffen in *Die unsichtbare Sammlung. Eine kleine Episode aus der deutschen Inflation* (1925) eine vermeintlich geniale Kompensationsleistung des erblindeten Kunstsammlers und seine körperliche Fragilität aufeinander. Ebenso gegensätzlich könnte man die jeweiligen Erzählausgänge deuten – Versöhnung wird einem Zerwürfnis vorgezogen: Die versöhnlich-nostalgische Haltung Erikas in *Die Liebe der Erika Ewald* (1904) am Schluss der Erzählung erscheint aufgrund der Beschreibung des Musikers irritierend, dessen menschliche Seite zuvor zutage getreten war.¹²¹¹ Das Thema von Verklärung und Nostalgie ist somit in allen Erzählungen in unterschiedlicher Form vertreten, beispielsweise in Leonore Francks Festhalten an der Vergangenheit in *Legende eines Lebens* (1919), in der Traumwelt des Sammlers in *Die unsichtbare Sammlung. Eine kleine Episode aus der deutschen Inflation* (1925) oder in der in *Die Flucht zu Gott* (1927) gezeigten Reaktionen der am langsam versterbenden Schriftsteller Anteil nehmenden Charaktere. Die Erzählungen zeigen in diesem Sinne vermeintlich eigene Befürchtungen des Verfassers in Bezug auf das Künstlerdasein und damit verbundene potenzielle Umgangsweisen auf. Es ist die Angst vor dem Scheitern, der Bruch mit den eigenen Idealen und das Menschsein im Künstler, die die exemplarisch gezeigten Erzählungen miteinander verbinden. Das Thematisieren des möglichen Scheiterns wiederum zeigt das Infragestellen der eigenen Ideale durch den Schriftsteller. Die verklärende beziehungsweise versöhnliche Haltung bildete für Zweig somit offenbar einen Weg, mit Realität und persönlichem Kunstpathos beziehungsweise Idealvorstellung umzugehen.

¹²¹¹ Siehe hierzu: Kap.4.3.1.

5 Fazit und Ausblick

Fazit

Denn nur scheinbar will er das Wesen der Dinge erfahren, in Wahrheit aber sein eigenes vielfältiges Wesen an den Dingen. Mit der Vielfalt seiner Formen will er die Welt nicht in Staunen setzen, sondern nur stärker erleben. Sich selbst im Wandel getreu, hat Bahr sich an tausend Erscheinungen begeistert und sie gepriesen, nicht um den Wert dieser Dinge, sondern um sich selbst zu steigern.¹²¹²

Die Beschreibung Hermann Bahrs ließe sich als Selbstcharakterisierung Zweigs – und im Zuge dessen als abschließendes Teilfazit der vorliegenden Arbeit setzen, wie nachfolgend näher erläutert. Die Arbeit verstand sich als Versuch einer systematischen Aufarbeitung des Kunstverständnisses Stefan Zweigs vor dem Hintergrund seiner lebenslangen Begeisterung für das Geniale. Ausgehend von der Beobachtung des Visuell-Plastischen und des „genialen Körpers“ bei Zweig wurde der Denkansatz der *Pathosformel* Warburgs als Ausgangspunkt gesetzt. Die Frage nach den Diskursen und ihren Visualisierungen, die Zweig in dieser Hinsicht prägten und die er selbst in seinen literarischen Arbeiten aufgriff, bildete somit das Hauptinteresse. Ziel des Forschungsprojektes war es, das bei Zweig auftretende Kunstpathos zu untersuchen und mit Blick auf zeitgenössische Programmatiken zu kontextualisieren.

Sein dokumentarisches, ästhetisches und kunstpsychologisches Interesse ist in direkter Linie auf seine, mitunter sehr ungleichen, Vorbilder zurückzuführen, wie exemplarisch an der jeweiligen Gegenüberstellung Zweigs mit Hermann Bahr, Friedrich Nietzsche und Sigmund Freud nachgewiesen werden konnte. Die von ihm gesammelten Eindrücke, in der Regel durch das Auftreten und die körperliche Präsenz seines Gegenübers dominiert, prägten seine Vorstellung vom künstlerischen Schaffen, und lassen sich in seinen eigenen Arbeiten wiederfinden. Durch seine „eklektizistische Begeisterung“ ergibt sich aus Sicht der Forschung daher ein komplexes Gesamtbild von den verschiedenen Einflüssen auf den Autor. Darüber hinaus kann die allgemeine Stilpluralität, die Zweig um die Jahrhundertwende umgab, als einer der Gründe gesehen werden, weshalb er zum einen binäre Strukturen und Ambivalenzen im Allgemeinen für sich adaptierte, zum anderen sich keiner Gattung verweigerte oder auf eine einzige festlegte. In seinen Arbeiten lassen sich daher romantische, symbolistische und passagenweise expressionistische und modernistische Züge wiedererkennen. Laut Renoldner

¹²¹² Stefan Zweig: Hermann Bahr, der Fünfzigjährige. In: NFP (1913) 17513 (Morgenblatt) 17513, S.1-3, hier: S.2.

(2018) nahm Zweig die Umbrüche in der Kunstszene nach der Jahrhundertwende deutlich wahr.¹²¹³ Wie kein anderer war Stefan Zweig Zeitgenosse. Als Bewahrer und Sammler verhinderte sein romantisch-deterministisches Weltbild jedoch ein avantgardistisches Konzept des Kunstschaffens: Das Dämonische etablierte sich zu einer festen Bewertungskategorie, eingewoben in den Diskurs der Physiognomik sowie in den schicksalhaften Leid- und Lebensweg der hiervon vermeintlich betroffenen „Genies“. Der Bewertung Weschenbachs (1992) zufolge, dass die Verknüpfung des Schöpferischen mit dem Göttlichen eher auf den „späten“ Zweig zutrefte, auch wenn nahezu allgegenwärtig präsent, ist nach Untersuchung zeitüberspannender Arbeiten aus Sicht der Verfasserin zuzustimmen. Seine persönlichen Bewertungen konstruierte Zweig um die Körper der Dargestellten herum. Der Vergleich fiktionaler und vermeintlich non-fiktionaler Arbeiten zeigte, dass Zweig nicht zwischen den Gattungen unterschied, seine Biografien und Charakterstudien den eigenen Einschätzungen anpasste. Bei seinen Künstlerbiografien und -essays handelt es sich um Selbstspiegelungen, um Projektionen bereits gefestigter Annahmen. Sein Aufsatz *Hermann Bahr, der Fünfzigjährige* (1913)¹²¹⁴ ist insofern exemplarisch für diese Praxis, da die Namen Bahr und Zweig nahezu austauschbar erscheinen wie bereits im einleitenden Zitat dieses Kapitels gezeigt: Denn Zweig war es, „der sich jeder Strömung hingab“¹²¹⁵, der alles mit „alle[n] Sinne[n], Herz und Magen“¹²¹⁶ erleben musste, um sich vollkommen ergriffen zu fühlen, der ein „Mensch der Verwandlung, eine elastische, entwicklungssträchtige Natur“¹²¹⁷ war. Zweig wollte selbst „[...] die Welt in Bildern auflösen“¹²¹⁸, ihm war nie an einer wissenschaftlichen Darstellung oder auch Rezeption gelegen. Seine Darstellungen konzentrierten sich auf die körperliche Erfahrung, auf das Sinnliche. In dieser Konsequenz stellte sich für ihn das Bildhauerische als sinnlichste aller ästhetischen Erfahrungen dar. Er nahm bei den dabei häufig genutzten Vergleichen der unterschiedlichen Künste jedoch keine

¹²¹³ Vgl. Klemens Renoldner: Biografie. In: SZH, S.1-42, hier: S.13: „An dieser Stelle muss gesagt werden, dass Zweig durch seine vielen Bekanntschaften die Hervorbringungen des Expressionismus, der Avantgarde in Musik, bildender Kunst und Literatur sowie die Umbrüche in der Kunstszene nach der Jahrhundertwende deutlich wahrgenommen hat.“

¹²¹⁴ Siehe: Stefan Zweig: Hermann Bahr, der Fünfzigjährige. In: NFP (1913) 17513 (Morgenblatt) 17513, S.1-3.

¹²¹⁵ Ebd.: S.2.

¹²¹⁶ Ebd.

¹²¹⁷ Ebd.

¹²¹⁸ Stefan Zweig: Frans Masereel. Der Mann und Bildner. In: Ders.: Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens. Essays. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt am Main 1984 (GWE), S.217-228, hier: S.221.

absolute Bewertung vor, sondern trat für ein synästhetisches Zusammenspiel dieser ein. Der Vergleich mit anderen Künsten diente ihm vielmehr als Mittel zur Erhöhung des dargestellten Gegenstandes. Um den Lesenden die Größe der bewunderten Persönlichkeiten zu verdeutlichen, wählte er den pathetischen Stil und nutzte seine künstlerische Freiheit, die die Betroffenen meist ihrer Realität entrückte. Es ist anzunehmen, dass gerade dieser Stil dazu beitrug, dass Zweig in den zwanziger Jahren zu den absatzstärksten Autor:innen zählen sollte.¹²¹⁹ Selbst Hugo von Hofmannsthal, der Zweig mit Misstrauen und Abneigung begegnete, musste 1927 eingestehen: „Ich kenne Zweigs Novellen nicht; ich vermute daß sie an menschlichem Gehalt und auch an Reinheit der Darstellung hinter Carossas Prosa zurückstehen; aber sie müssen etwas an sich haben, das den Hunger der Leser wirklich stillt, [...]“¹²²⁰

Aufgrund seiner scheinbar uneingeschränkten Faszination für das Geniale fand dieses auch Eingang in vermeintlich kunstferne Arbeit wie die *Schachnovelle* (1942). Auf der anderen Seite konnten literarische Beispiele gefunden werden, die Kritik am Genie-Gedanken zeigten. Besonders deutlich zeigte sich Zweigs Unbehagen in *Legende eines Lebens* (1919). Das an den Tag gelegte Pathos wird darin abgelehnt, während die Angst vor dem persönlichen Scheitern beschrieben wird. Die in der Regel versöhnlichen Erzählausgänge zeigen den Versuch des Autors, Idealisierung und Realität miteinander vereinen zu wollen. Obwohl auch in *Die Flucht zu Gott* (1927) das Ringen Zweigs um die verhältnismäßige Darstellung von Mythos und Mensch sichtbar ist, überwiegt der Eindruck eines, die Genie-Idee bewahrenden Verfassers.

Die Entscheidung für ein Sich-Hingeben für die Kunst, in produktiver wie auch in rezeptiver Form, wurde von Zweig zutiefst bewundert. Mit Blick auf den „Fanatismus für die Kunst“¹²²¹ seiner Zeit resümierte er in *Die Welt von Gestern* (1942):

Über diese >Theatromanie< der Wiener, [...], war zu spotten keineswegs schwer [...]. Aber kulturell hat diese Überwertung der künstlerischen Geschehnisse etwas Einzigartiges gezeitigt – eine ungemeine Ehrfurcht vorerst vor jeder künstlerischen Leistung, dann in ihrer jahrhundertelangen Übung ein Kennertum ohnegleichen und dank dieses Kennertums wiederum

¹²¹⁹ Vgl. Buchinger (1998): S.186.

¹²²⁰ Hugo von Hofmannsthal an Katharina Kippenberg vom 28.4.1927, enthalten in: Schuster, Gerhard: „... das im deutschen Sinne Conservative“. Hugo von Hofmannsthal und die Insel. Aspekte einer Verlagsbeziehung 1901-1923“. In: Buchhandelsgeschichte 4, 1984, S. B 129-B 138, hier: Sp. 1002.

¹²²¹ DWvG: S.32.

schließlich ein überragendes Niveau auf allen kulturellen Gebieten. [...] Immer erreicht Kunst dort ihren Gipfel, wo sie Lebensangelegenheit eines ganzen Volkes wird.¹²²²

Die Kunst war für Zweig höchster Lebenssinn, und die dominierende Rolle, die er in Gänze auszufüllen vermochte, diejenige des erzählenden Bewunderers. Sein Kunstpathos reichte so weit, dass mehr die Fülle der von ihm geschätzten Kunstschaffenden und deren Werke als die Selektion im Vordergrund stand. Aus dieser besonderen Sammelleidenschaft, konzentriert darauf, das auf der eigenen Urteilskraft basierende Große wertschätzen zu wollen, scheint der Erzähler Zweig gewachsen zu sein. In seinem Aufsatz über Jakob Wassermann (1873-1934) schrieb er:

Erzähler im höchsten Sinne kann nur ein freier, mit sich selbst nicht mehr beschäftigter Mensch sein, Proteus, der Gestaltlose, er, dem es gegeben ist, sich in steter Selbstentäußerung in seine eigenen Gestalten restlos zu verwandeln, in ihren Meinungen, die seine zu vergessen, einer der aufhören kann im Schaffen, Substanz zu sein, Körper und Seele, der nur Sinn wird, sehendes Auge, horchendes Ohr, redende Zunge.¹²²³

„[S]ehendes Auge, horchendes Ohr, redende Zunge“ zu sein, im Rahmen eigener wie auch fremder künstlerischer Arbeiten und weit darüber hinaus, war die Lebensaufgabe Zweigs.

Kritik

Da die vorliegende Arbeit das Ziel hatte einen möglichst umfassenden Blick auf das Kunstverständnis Zweigs und seine Selbsteinschätzung als Künstler zu werfen, ist es unter Umständen möglich an der ein oder anderen Stelle bei den Einzelanalysen das kursorische Vorgehen zu kritisieren. Ebenfalls handelt es sich um einen ausschnitthaften Blick auf Zweig und sein Werk, weshalb sich bei einer anderen Perspektivierung und Textauswahl sowie einer anderen Herangehensweise ein abweichendes Gesamtbild ergeben hätte. Die betrachteten Diskurse wurden durch intensive Textanalyse und Diskurstableaus ermittelt, wobei sich aus dieser auch eine andere Schwerpunktsetzung hätte ableiten lassen können. Obwohl die *Pathosformel* den Ausgangspunkt der Arbeit bildete, enthält diese verhältnismäßig wenig Abbildungen. Dies liegt zum einen an der Einhaltung wissenschaftlicher Konventionen, die die Einbindung von Bildmaterial nur dann als angemessen ansieht, wenn dies einen klaren analytischen Mehrwert bietet. Zum anderen interessierte ich mich insbesondere für die Stilistik der zweigschen Arbeiten und

¹²²² Ebd.: S.33.

¹²²³ Stefan Zweig: Jakob Wassermann. In: Ders.: Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens. Essays. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt am Main 1984 (GWE) (zuerst 1912), S.53-76, hier: S.53.

legte den Schwerpunkt auf die Analyse der zeitüberspannenden Texte. Die Arbeit folgte somit einem textanalytischen beziehungsweise hermeneutischen Ansatz, bei dem die Untersuchung sprachlicher, stilistischer und gedanklicher Strukturen im Zentrum stand. Hierdurch wurden die Bilder, die Zweig durch seinen Stil entwirft, in den Vordergrund gerückt. Mir ging es um die emotional-körperliche Aufladung im Text, weniger um die Historie der Bildmotive (Panofsky) oder literaturwissenschaftliche Topoi (Curtius). Für die Untersuchung, bei der es um die Analyse von Pathos und der dahinterliegenden Psychologisierung geht, erschien mir der Begriff Warburgs am geeignetsten.

Ausblick

Ausgehend von der Betrachtung der Bildenden Künste, könnte im Zuge weiterer Forschungsarbeiten das Feld der Musik und des Theaters bearbeitet werden, das in der vorliegenden Arbeit ausgespart wurde. Zweig pflegte zahlreiche Kontakte zu Musiker:innen und besuchte regelmäßig das Theater, weshalb ein Blick auf diese Einflüsse ebenfalls aufschlussreich erscheint. Ebenso wäre ein Forschungsprojekt denkbar, das sich ausschließlich mit den privaten, von Zweig persönlich aufgenommenen Fotografien beschäftigt. Ebenfalls erscheint die Aufarbeitung des zweigschen Frauenbildes mit Blick auf sein Künstlerbild eine wichtige Perspektive, die zu vertiefen wäre. Die Frage nach Zweigs Darstellung weiblicher Figuren bleibt ein wichtiger Ansatzpunkt für die weiterführende Forschung, insbesondere im Zusammenhang mit der Repräsentation von Empathie, Opferbereitschaft und psychischer Innerlichkeit – Themen, die in Zweigs Werk häufig an weiblichen Figuren verdichtet werden.

6 Danksagung

Eine Arbeit wie diese entsteht nicht ohne Unterstützung.

Ich möchte mich zunächst bei Univ.-Prof. Dr. Linda Hentschel und Univ.-Prof. Dr. Andreas Solbach für die Betreuung meiner Arbeit bedanken. Für die inhaltliche Beratung, die kritischen Nachfragen, aber auch für die Unterstützung bei sämtlichen Anträgen und den damit einhergehenden Formalia über fünf Jahre hinweg. Ohne euer Vertrauen hätte ich diese nicht leisten können. Danke!

Durch die finanzielle Förderung durch die Gutenberg Graduate School of the Humanities and Social Sciences (GSHS) und die Sibylle Kalkhof-Rose-Stiftung wurde mir ein solches Vorhaben erst ermöglicht. Gleichzeitig ist hervorzuheben, dass mich das breite, ideelle Beratungsangebot der GSHS über den Förderzeitraum hinaus und über die Jahre hinweg begleitet hat, weshalb ich mich besonders herzlich bei Dr. Jeanne Ruffing bedanke.

Ebenfalls möchte ich mich ausdrücklich bei Prof. Dr. Klemens Renoldner bedanken, der mir mit seiner Expertise bei der Konzeption und Reflexion meiner Arbeit zur Seite gestanden ist. Diese hatte maßgeblichen Einfluss auf die getroffene Schwerpunktsetzung und Textauswahl. In der Anfangsphase wurde ich auch von Assoc. Prof. Stephan Resch beraten, der mir vom anderen Ende der Welt wertvolle Tipps gegeben hat. Über Ao. Univ. Prof. Dr. Herwig Gottwald erhielt ich vor der eigentlichen Veröffentlichung einen spannenden Zweig-Beitrag, was nicht selbstverständlich ist.

Was die in meiner Arbeit verwendeten Informationen und Bildmaterialien angeht, wurde ich von verschiedenen Institutionen sehr freundlich und hilfsbereit unterstützt. Mein Dank gilt daher insbesondere dem Literaturarchiv Salzburg, der Österreichischen Nationalbibliothek, der Bayrischen Staatsbibliothek, der Anatomischen Sammlung der Charité-Universitätsmedizin, dem Stefan George Archiv der Württembergischen Landesbibliothek und dem Marcel Sternberger Archiv.

Ich danke allen, die mir in etlichen Korrektur- und Überarbeitungsphasen zur Seite gestanden sind. Meiner Familie, insbesondere meinem Vater, der sich durch sämtliche Fußnoten gekämpft hat. Abschließend bedanke ich mich bei meinem Mann – dafür, dass du mich in dieser Zeit, egal in welcher Phase oder Verfassung, begleitet, getragen und ertragen hast. **Danke!**

7 Anhang

7.1 Abkürzungsverzeichnis

Br. 1897-1914 = Zweig, Stefan: Briefe 1897-1914. Hg. v. Knut Beck, Jeffrey B. Berlin u. Natascha Weschenbach-Feggeler. Frankfurt am Main 1995.

BW = Zweig, Stefan: Briefwechsel mit Hermann Bahr, Sigmund Freud, Rainer Maria Rilke und Arthur Schnitzler. Hg. v. Jeffrey B. Berlin, Hans-Ulrich Lindken u. Donald A. Prater. Frankfurt am Main 1987.

DB = Zweig, Stefan: Der Bildner. Meudon, Maison Rodin (1913). In: Ders.: Silberne Saiten. Gedichte und Nachdichtungen. Hg. v. Richard Friedenthal. Frankfurt am Main 1966, S.119-123.

DFidK = Bahr, Hermann: Das Faktum in der Kunst. In: PreußJbb 186 (1921, Oktober bis Dezember), S.7-32, URL: <https://dlibra.bibliotekaelblaska.pl/dlibra/publication/50542/edition/47394/content?> (aufgerufen am: 18.09.2023; 14:58 Uhr).

DFzG = Zweig, Stefan: Die Flucht zu Gott. Ein Epilog zu Leo Tolstois unvollendetem Drama „Das Licht scheint in der Finsternis“. In: Ders.: Sternstunden der Menschheit. Historische Miniaturen. Hg. v. Werner Michler u. Klemens Renoldner. Wien 2017 (Stefan Zweig. *Das erzählerische Werk*; 1) (zuerst 1927), S.269-309.

DGdkS: Zweig, Stefan: Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens. In: Ders.: Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens. Essays. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt am Main 1984 (Gesammelte Werke in Einzelbänden = GWE), S.348-371.

DKmdD = Zweig, Stefan: Der Kampf mit dem Dämon. Hölderlin, Kleist, Nietzsche. Leipzig 1925.

DLdEE = Zweig, Stefan: Die Liebe der Erika Ewald. In: Ders.: Verwirrung der Gefühle. Erzählungen. 4. Auflage. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt am Main 1997 (GWE) (zuerst 1904), S.19-70.

DnP = Zweig, Stefan: Das neue Pathos. In: Das literarische Echo. Halbmonatsschrift für Literaturfreunde 11 (1908/1909) H.24, Sp.1701-1707.

DPdHT = Zweig, Stefan: Die Philosophie des Hippolyte Taine. Dissertation eingereicht zur Erlangung des philosophischen Doktorates. Wien 1904. Hg. v. Holger Naujoks. Reinhardsbrunn 2005.

DuS = Zweig, Stefan: Die unsichtbare Sammlung. Eine Episode aus der deutschen Inflation. In: Ders.: Buchmendel. Erzählungen. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt am Main 1990 (GWE), S.230-247.

DWvG = Zweig, Stefan: Die Welt von Gestern. 3. Auflage. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt am Mainz 1990 (GWE) (zuerst 1942).

FM = Zweig, Stefan: Frans Masereel. Der Mann und Bildner. In: Ders.: Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens. Essays. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt am Main 1984 (GWE), S.217-228.

GaD = Zweig, Stefan: Die Geschichte als Dichterin. In: Ders.: Die schlaflose Welt. Aufsätze und Vorträge aus den Jahren 1909-1941. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt am Main 1983 (GWE), S.249-270 (zuerst 1943).

LeL = Zweig, Stefan: Legende eines Lebens. In: Ders.: Das Lamm des Armen. Dramen. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt am Main 1984 (GWE) (zuerst 1919), S.173-261.

MA = Zweig, Stefan: Marie Antoinette. Bildnis eines mittleren Charakters. 3. Auflage. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt am Main 1990 (GWE).

Rez.DKmdD = Bahr, Hermann: Der Kampf mit dem Dämon. In: NFP (20.05.1925, Morgenblatt) Nr.21798, S.1-3.

RuW = Rodin und Wien [anlässlich der Ausstellung Rodin und Wien, Belvedere Wien, 1. Oktober 2010 – 6. Februar 2011]. Hg. v. Agnes Husslein-Arco u. Stephan Koja. Wien 2010.

SN = Zweig, Stefan: Schachnovelle. In: Ders.: Buchmendel. Erzählungen. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt am Main 1990 (GWE), S.248-314.

SuäM = Spiritismus und ästhetische Moderne – Berlin und München um 1900. Hg. v. Priska Pytlik. Dokumente und Kommentare. Tübingen, Basel 2006.

SZH = Stefan Zweig Handbuch. Hg. v. Arturo Larcati, Klemens Renoldner u. Martina Wörgötter. Berlin, Boston 2018.

SZudD = Stefan Zweig und das Dämonische. Hg. v. Matjaž Birk u. Thomas Eicher. Würzburg 2008.

TB = Zweig, Stefan: Tagebücher. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt am Main 1984 (GWE).

TFR = Zweig, Stefan: Teresa Feodorovna Ries. In: Ders.: Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens. Essays. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt am Main 1984, S.15-21.

TuW = Traum und Wirklichkeit – Wien 1870-1930. [Ausstellung: Traum und Wirklichkeit – Wien 1870-1930“, 28. März bis 6. Oktober 1985]. Unter Mitwirkung von Tino Erben. Hg. v. Ausstellung Traum und Wirklichkeit u. Gesellschaft Bildender Künstler Österreichs. Wien 1985 (Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien; 93).

UM = Balzac, Honoré de: Das ungekannte Meisterwerk. Erzählungen. Ins Deutsche übertragen von Heinrich E. Jacob sowie Hete Maass. Zürich 1977 (Die menschliche Komödie; 130/37).

ÜSF = Zweig, Stefan: Über Sigmund Freud. Porträt. Briefwechsel. Gedenkworte. Frankfurt am Main 1989.

VS = Zweig, Stefan: Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau. In: Ders.: Verwirrung der Gefühle. Drei Novellen. Leipzig 1927, S.9-103.

7.2 Abbildungsverzeichnis

Abb.1: Dürer, Albrecht: *Tod des Orpheus* (1494), Federzeichnung, 289,0 x 225,0 mm (Blatt), Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 23006 © Hamburger Kunsthalle, bpk Foto: Christoph Irrgang.

Abb.2: Steichen, Edward: *Rodin – Le Penseur* 1905, Halbtondruck auf Japanpapier, 14,8 x 18,5 mm, Invent.-Nr. St.F.3577, Frankfurt am Main, Städel Museum © bpk, Städel Museum, Edward Steichen.

Abb.3: Sternberger, Marcel: *Stefan Zweig, Romanautor, London* (Orig.: *Stefan Zweig, Novelist, London*), 1938. Marcel Sternberger Archive, Curator Jacob Loewentheil. Copyright ©2016 Stephan Loewentheil, URL: https://images.squarespace-cdn.com/content/v1/56eaec63cf80a134e998a16a/1460510679573-DW97TH3FT1FCGND9OFGJ/15_56+copy_zweig.jpg?format=750w (aufgerufen am: 24.05.2024; 09:08 Uhr.)

Abb.4: „Dichtertafel-Inlage“ aus *Blätter für die Kunst* 7, 1/5 (1904). © 2024 Zeitschel GmbH, Tübingen, Bildrechte: Württembergische Landesbibliothek. Mit freundlicher Genehmigung des Stefan George Archivs in der Württembergischen Landesbibliothek, Stuttgart, URL: https://digital.wlb-stuttgart.de/index.php?id=6&tx_dlf%5Bid%5D=18286&tx_dlf%5Bpage%5D=3 (aufgerufen am: 24.05.2024; 08:56 Uhr).

Abb.5: Della Porta, Giambattista: *De humana physionomia* (1602), S.64, mit einem Kupferstich von Geronimo de Nouo, Staats- und Stadtbibliothek, Augsburg © Bayerische Staatsbibliothek, URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb11200507?page=72,73> (aufgerufen am: 24.05.2024; 11:43 Uhr).

Abb.6: Gall, Franz Joseph: *Schädel mit Beschriftungen nach der Lehre von Gall*, um 1800, 36 x 13 x 20 cm, © Charité-Universitätsmedizin Berlin, Anatomische Sammlung im Fächerverbund Anatomie, Foto: B. Formann.

Abb.7: Régnard, Paul Marie Léon: *Attaque d'Hystérie: Troisième Phase, Planche IV*, enthalten in: *Iconographie photographique de la Salpêtrière*. (Service de M. Charcot). Bourneville et P. Regnard. Paris 1877 (Publications du Progrès Médical), p.8, © Wellcome Collection, URL: https://iiif.wellcomecollection.org/image/b21912865_0001_0187.jp2/full/full/0/default.jpg (aufgerufen am: 18.03.2024; 08.13 Uhr).

Abb.8: Galton, Francis: *Inquiries into Human Faculty and its Development* (1883), Vorsatzpapier, Albumin-Silberabzug vom Glassnegativ, 20,0 x 11,8 cm (ohne Rahmen), © Joyce F. Menschel Photography Library Fund, 2002, übertragen von der Joyce F. Menschel Photography Library, The Metropolitan Museum of Art, URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/296278> (aufgerufen am: 25.05.2024; 08:42 Uhr).

Abb.9: Stefan, Paul: Bei Stefan Zweig. In: Die Bühne (22.8.1929) Nr.250, S.29-30, hier: S.30. © ANNO, Österreichische Nationalbibliothek, URL: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=bue&datum=1929&page=2068&size=45> (aufgerufen am: 24.05.2024; 10:50 Uhr).

7.3 Literaturverzeichnis

Stefan Zweig

Gesammelte Werke in Einzelausgaben (GWE):

Zweig, Stefan: Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens. In: Ders.: Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens. Essays. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt am Main 1984 (GWE) (zuerst 1938 als Vortrag), S.348-371.

Zweig, Stefan: Die Geschichte als Dichterin. In: Ders.: Die schlaflose Welt. Aufsätze und Vorträge aus den Jahren 1909-1941. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt am Main 1983 (GWE) (zuerst 1943), S.249-270.

Zweig, Stefan: Die Liebe der Erika Ewald. In: Ders.: Verwirrung der Gefühle. Erzählungen. 4. Auflage. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt am Main 1997 (GWE) (zuerst 1904) (zuerst 1904), S.19-70.

Zweig, Stefan: Die unsichtbare Sammlung. Eine Episode aus der deutschen Inflation. In: Ders.: Buchmendel. Erzählungen. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt am Main 1990 (GWE) (zuerst 1925), S.230-247.

Zweig, Stefan: Frans Masereel. Der Mann und Bildner. In: Ders.: Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens. Essays. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt am Main 1984 (GWE) (zuerst 1923), S.217-228.

Zweig, Stefan: Geburtstagsbrief an Hermann Bahr. Zum sechzigsten Geburtstag 19. Juli 1923. In: Ders.: Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens. Essays. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt am Main 1984 (GWE), S.203-208.

Zweig, Stefan: Geburtstagsbrief an Hermann Bahr. Zum sechzigsten Geburtstag 19. Juli 1923: In: Ders.: Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens. Essays. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt am Main 1984 (GWE), S.203-208.

Zweig, Stefan: Jakob Wassermann. In: Ders.: Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens. Essays. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt am Main 1984 (GWE) (zuerst 1912), S.53-76

Zweig, Stefan: Legende eines Lebens. In: Ders.: Das Lamm des Armen. Dramen. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt am Main 1984 (GWE) (zuerst 1919), S.173-261.

Zweig, Stefan: Schachnovelle. In: Ders.: Buchmendel. Erzählungen. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt am Main 1990 (GWE) (zuerst 1942), S.248-314.

Zweig, Stefan: Teresa Feodorovna Ries. In: Ders.: Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens. Essays. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt am Main 1984 (GWE) (zuerst 1902), S.15-21.

Zweig, Stefan: Vorbeigehen an einem unauffälligen Menschen – Otto Weininger (1926). In: Ders.: Zeiten und Schicksale. Aufsätze und Vorträge aus den Jahren 1902-1942. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt am Main 1990 (GWE), S.298-301.

Zweig, Stefan: Auf Reisen. Feuilletons und Berichte. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt am Main 1987 (GWE).

Zweig, Stefan: Begegnungen mit Büchern. Aufsätze und Einleitungen aus den Jahren 1902-1939. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt am Main 1983 (GWE).

Zweig, Stefan: Die Welt von Gestern. 3. Auflage. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt am Mainz 1990 (GWE) (zuerst 1942).

Zweig, Stefan: Emile Verhaeren. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt am Main 1984 (GWE) (zuerst 1910).

Zweig, Stefan: Marie Antoinette. Bildnis eines mittleren Charakters. 3. Auflage. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt am Main 1990 (GWE) (zuerst 1932).

Zweig, Stefan: Tagebücher. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt am Main 1984 (GWE).

Weitere Arbeiten

Holitscher, Arthur u. Stefan Zweig: Frans Masereel. Berlin 1923 (Graphiker unserer Zeit; 1).

Zweig, Stefan: [Vorwort]. In: E. M. Lilien. Sein Werk. Mit einer Einleitung von Stefan Zweig. Berlin, Leipzig 1903, S.9-29.

Zweig, Stefan: Der Bildner. Meudon, Maison Rodin (1913). In: Ders.: Silberne Saiten. Gedichte und Nachdichtungen. Hg. v. Richard Friedenthal. Frankfurt am Main 1966, hier: S.119-123.

Zweig, Stefan: Die Autographensammlung als Kunstwerk. In: Stefan Zweig: Spiegelungen einer schöpferischen Persönlichkeit. Hg. v. Erich Fitzbauer. Wien 1959 (Sonderpublikation der Stefan Zweig Gesellschaft; 1) (zuerst 1914), S.44-51.

Zweig, Stefan: Die Flucht zu Gott. Ein Epilog zu Leo Tolstois unvollendetem Drama „Das Licht scheint in der Finsternis“. In: Ders.: Sternstunden der Menschheit. Historische Miniaturen. Hg. v. Werner Michler u. Martina Wörgötter. Wien 2017 (Stefan Zweig. *Das erzählerische Werk*; 1) (zuerst 1927), S.269-309.

Zweig, Stefan: „Ich habe das Bedürfnis nach Freunden“. Erzählungen, Essays und unbekanntete Texte. Hg. v. Klemens Renoldner. Wien, Graz u. Klagenfurt 2013.

Zweig, Stefan: Mater Dolorosa. Die Briefe von Nietzsches Mutter an Overbeck. In: Ders.: Zeit und Welt. Gesammelte Aufsätze und Vorträge 1904-1940. Stockholm 1943 (zuerst 1937), S.59-68.

Zweig, Stefan: Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau. In: Ders.: Verwirrung der Gefühle. Drei Novellen. Leipzig 1927 (zuerst 1925), S.9-103.

Zweig, Stefan: Vorwort. In: Sternstunden der Menschheit: Historische Miniaturen. Hg. v. Werner Michler u. Martina Wörgötter. Wien 2017 (Stefan Zweig. Das erzählerische Werk. Salzburger Ausgabe; 1) (zuerst 1927), S.11-12.

Zweig, Stefan: Worte am Sarge Sigmund Freuds. In: Ders. Menschen und Schicksale. Frankfurt am Main 1990 (zuerst 1939), S.235-237.

Zweig, Stefan: Balzac. Stockholm 1946.

Zweig, Stefan: Der Kampf mit dem Dämon. Hölderlin, Kleist, Nietzsche. Leipzig 1925.

Zweig, Stefan: Die Flucht zu Gott. Ein Epilog zu Leo Tolstois unvollendetem Drama „Das Licht scheint in der Finsternis“. Berlin 1927 (Widmungsexemplar für Hermann Bahr, Theatersammlung Österreichisches Theatermuseum).

Zweig, Stefan: Die Heilung durch den Geist. Mesmer. Mary Baker-Eddy. Freud. Leipzig 1931.

Zweig, Stefan: Die Philosophie des Hippolyte Taine. Dissertation eingereicht zur Erlangung des philosophischen Doktorates. Wien 1904. Hg. v. Holger Naujoks. Reinhardtsbrunn 2005.

Zweig, Stefan: Drei Meister. Balzac. Dostojewski. Dickens. Leipzig 1920.

Zweig, Stefan: Legende eines Lebens. Ein Kammerspiel in drei Aufzügen. Leipzig 1919.

Zweig, Stefan: Silberne Saiten. Gedichte und Nachdichtungen. Berlin 1901.

Zweig, Stefan: Ungeduld des Herzens. 36. Auflage. Frankfurt am Main 2019 (zuerst 1939).

Zweig, Stefan: Verwirrung der Gefühle. Drei Novellen. Leipzig 1927.

Publikationen in Zeitschriften

Zweig, Stefan: Das neue Pathos. In: Das literarische Echo. Halbmonatsschrift für Literaturfreunde 11 (1908/1909) H.24, Sp.1701-1707.

Zweig, Stefan: Das neue Pathos. In: Das neue Pathos 1 (1913) H.1, S.1-6.

Zweig, Stefan: Die unsichtbare Sammlung. Eine kleine Episode aus der deutschen Inflation. In: NFP (1925) 21808 (Morgenblatt), S.2-7.

Zweig, Stefan: Friedrich Nietzsche's Vermächtnis. In: PT 26 (1902) 76 (Morgenausgabe) Nr.76, S.1-4.

Zweig, Stefan: Hermann Bahr, der Fünfzigjährige. In: NFP (1913) 17513 (Morgenblatt) 17513, S.1-3.

Zweig, Stefan: „Nietzsche und der Freund“, NFP (1916) 18800 (Morgenblatt), S.1-5.

Zweig, Stefan: Rechenaufgabe für junge Schriftsteller. Zehn Wege zum deutschen Ruhm. In: Der Ruf (1912) H.1, S.15f.

Zweig, Stefan: Teresa Feodorovna Ries. In: Vom Fels zum Meer 22 (1902) H.21, S.1402-1406.

Korrespondenzen

Kippenberg, Anton u. Stefan Zweig: Briefwechsel 1905-1937. Hg. v. Oliver Matuschek unter Mitarbeit von Klemens Renoldner. Berlin 2022.

Salten Felix u. Stefan Zweig: >>Ihre Briefe bewahre ich alle<<. Die Korrespondenz von 1903 bis 1939. Hg. v. Marcel Atze u. Arturo Larcati. Göttingen 2023.

Zweig, Stefan: Briefe 1897-1914. Hg. v. Knut Beck, Jeffrey B. Berlin u. Natascha Weschenbach-Feggeler. Frankfurt am Main 1995.

Zweig, Stefan: Briefwechsel mit Hermann Bahr, Sigmund Freud, Rainer Maria Rilke und Arthur Schnitzler. Hg. v. Jeffrey B. Berlin, Hans-Ulrich Lindken u. Donald A. Prater. Frankfurt am Main 1987.

Zweig, Stefan: Über Sigmund Freud. Porträt. Briefwechsel. Gedenkworte. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt am Main 1989.

Forschungsliteratur und weitere genutzte Quellen

„**Meine ... alten und dreckigen Götter**“. Aus Sigmund Freuds Sammlung. [Katalog anlässlich der gleichnamigen Ausstellung vom 18.11.1998-17.2.1999]. Hg. v. Sigmund Freud Museum u. Lydia Marinelli. Frankfurt am Main 1998.

Aesthetica scripsit Alexand. Gottlieb Bavmgarten. Prof. Philosophiae. Traiecti cis Viadrum. Frankfurt an der Oder 1750.

Agell, Frederik: Die Frage nach dem Sinn des Lebens. Über Erkenntnis und Kunst im Denken Nietzsches. München 2006.

Alessiato, Elena: Dilettantentum als Kunst: der Fall Thomas Mann. In: Germanica 60 (2017), S.181-195, URL: <http://journals.openedition.org/germanica/3836> (aufgerufen am 20.12.2022; 12:18 Uhr).

Alighieri, Dante: La divina commedia. Il canzonere. Leipzig 1921.

Alighieri, Dante: Divina commedia. La Commedia. Die Göttliche Komödie. Italienisch, Deutsch. In Prosa übersetzt und kommentiert von Hartmut Köhler. Ditzingen 2021.

Anz, Thomas: Literatur des Expressionismus. 2. Auflage. Stuttgart, Weimar 2010 (Sammlung Metzler; 329).

Arendt, Hannah: Juden in der Welt von Gestern. Anlässlich Stefan Zweig, The World of Yesterday, an Autobiography. In: Ders.: Sechs Essays. Heidelberg 1948 (Schriften der Wandlung; 3), S.112-127.

Aristoteles: Analytica Priora. Buch II. Übersetzt von Niko Strobach u. Marko Malink, erläutert von Niko Strobach. Berlin, Boston 2015 (Aristoteles, Werke in deutscher Übersetzung; 3, Analytica priora, Buch II, Teil I/2).

Aristoteles: Physiognomonica. Übersetzt und kommentiert von Sabine Vogt. Darmstadt 1999 (Aristoteles, Werke in deutscher Übersetzung; 18, Opuscula, Teil VI).

Babich, Babette: Nietzsches Wissenschaftsphilosophie. <<Die Wissenschaft unter der Optik des Künstlers zu sehn, die Kunst aber unter der Optik des Lebens>>. Frankfurt [u.a.] 2011 (German Life and Civilization; 52).

Bahr, Hermann u. Arthur Schnitzler: Briefwechsel, Aufzeichnungen, Dokumente 1891-1931. Hg. v. Kurt Ifkovits u. Martin Anton Müller. Göttingen 2018.

Bahr, Hermann: Das Faktum in der Kunst. In: PreußJbb 186 (Oktober bis Dezember 1921), S.7-32, URL: <https://dlibra.bibliotekaelblaska.pl/dlibra/publication/50542/edition/47394/content?> (aufgerufen am: 18.09.2023; 14:58 Uhr).

Bahr, Hermann: Der Kampf mit dem Dämon. In: BBC (1925) 229 Morgen-Ausgabe), S.5-6.

Bahr, Hermann: Der Kampf mit dem Dämon. In: NFP (1925) 21798 (Morgenblatt), S.1-3.

Bahr, Hermann: Die Moderne. In: Ders.: Die Überwindung des Naturalismus. 2. Auflage. Hg. v. Claus Pias. Weimar 2013 (Hermann Bahr. Kritische Schriften in Einzelausgaben; 2), S.3-7.

Bahr, Hermann: Die Moderne. In: Monatschrift für Literatur und Kritik, 1, 1 (1890) H.1, S.13-15.

Bahr, Hermann: Der Märtyrer der Liebe (1898), Theaternuseum, Wien, URL: <https://www.theaternuseum.at/online-sammlung/detail/1202180/> (aufgerufen am: 14.09.2023; 16:15 Uhr).

Bahr, Hermann: Prophet der Moderne. Tagebücher 1888-1904. Ausgewählt und kommentiert von Reinhard Farkas. Wien, Graz u. Köln 1987.

Bahr, Hermann: Sendung des Künstlers. Leipzig 1923.

Bahr, Hermann: Studien zur Kritik der Moderne. Hg. v. Claus Pias. Weimar 2006 (Hermann Bahr. Kritische Schriften; 4) (zuerst 1894).

Bahr, Hermann: Tagebücher, Skizzenbücher, Notizhefte. Bd.4: 1904-1905. Hg. v. Moritz Csáky. Wien [u.a.] 2000 (Tagebücher, Skizzenbücher, Notizhefte).

Bahr, Hermann: Tagebücher, Skizzenbücher, Notizhefte. Bd.1: 1885-1890. Hg. v. Moritz Csáky. Wien [u.a.] 1994 (Tagebücher, Skizzenbücher, Notizhefte).

Bahr, Hermann: Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1887-1904. Hg. v. Gotthart Wunberg. Stuttgart [u.a.] 1968 (Sprache und Literatur; 46).

Balzac, Honoré de: Le chef-d'œuvre inconnu. Conte Fantastique. Maître Frenhofer. In: L'Artiste. Journal de la littérature et des beaux-arts 1,1 (1831), Paris 1831, p.319-323, URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k199553/f1.item> (aufgerufen am 05.08.2022, 11:09 Uhr).

Balzac, Honoré de: Avant-propos à la Comédie Humaine. In: Œuvres complètes de Honoré de Balzac. Bd.1. Alexandre Houssiaux (éd.). Paris 1855, S.17-32.

Balzac, Honoré de: Das ungekannte Meisterwerk. Erzählungen. Ins Deutsche übertragen von Heinrich E. Jacob sowie Hete Maass. Zürich 1977 (Die menschliche Komödie; 130/ 37).

Bartels, Klaus: Die zwei Körper des Dichters. Stefan Georges Arbeit an seinem öffentlichen Gesicht. In: Autorinszenierungen: Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien. Hg. v. Christine Künzel u. Jörg Schönert. Würzburg 2007, S.25-46.

Bassie, Ashley: Expressionismus. New York 2008.

Baßler, Moritz: Einleitung: New Historicism – Literaturgeschichte als Poetik der Kultur. In: New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur. 2. Auflage. Hg. v. Moritz Baßler. Tübingen, Basel 2001, S.7-28.

Bätschmann, Oskar: Malerei und Skulptur in Europa um 1900. In: Handbuch Fin de Siècle. Hg. v. Sabine Haupt u. Stefan Bodo Würffel. Stuttgart 2008, S.499-542.

Bavmgarten., Alexand. Gottlieb: Aesthetica. Hildesheim 1961.

Benn, Gottfried: Das Genieproblem (1930). In: Ders.: Essays und Reden in der Fassung der Erstdrucke. Frankfurt am Main 1989, S.131-143.

Bertillon, Alphonse: La Photographie judiciaire en France avec un appendice sur la classification et l'identification anthropométriques. Paris 1890.

Betz, Juliane: Rodin und die Fotografie. Selbstinszeniert. Städel Museum 2020, URL: <https://stories.staedelmuseum.de/de/rodin-und-die-fotografie> (aufgerufen am: 01.02.2022, 17:32 Uhr).

Bisanz-Prakken, Marian: Ver Sacrum. In: Wien 1900. Kunst und Kultur. Fokus der europäischen Moderne. Hg. v. Christian Brandstätter. München 2005, S.67-91.

Blashill, Thomas: The Recent Development of Vienna. In: Royal Institute of British Architects, Transactions 4 (1888), pp.37-42.

Blätter für die Kunst 7, 1/5 (1904), URL: https://digital.wlb-stuttgart.de/sammlungen/sammlungliste/werksansicht?tx_dlf%5Bdouble%5D=0&tx_dlf%5Bid%5D=18286&tx_dlf%5Border%5D=title&tx_dlf%5Bpage%5D=1&cHash=678a6589f47a33af7f2cfbb08be4a7f6 (aufgerufen am 29.07.2022, 12:16 Uhr).

Blei, Franz: Bestiarium literaricum, das ist: genaue Beschreibung derer Tiere des literarischen Deutschlands. Verfertigt von Dr. Peregrin Steinhövel. Gedruckt für Tierfreunde zu München. München 1920.

Bourget, Paul: Der Schüler (Orig.: Le Disciple). München [u.a.]: 1893 (zuerst 1889).

Bourget, Paul: Essais de Psychologie contemporaine. Tome premier. Paris 1920 (zuerst 1883).

Brabant, Dominik: Rodin-Lektüren. Deutungen und Debatten von der Moderne zur Postmoderne. Köln 2017.

Braemer, Edith: Goethes Prometheus und die Grundpositionen des Sturm und Drang. 3. Auflage. Berlin, Weimar 1968 (Beiträge zur deutschen Klassik; 8).

Braungart, Wolfgang: Das Stundenbuch. In: Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Sonderausgabe. Hg. v. Manfred Engel. Stuttgart, Weimar 2013, S.216-227.

Breuer, Josef u. Sigmund Freud: Studien über Hysterie. Leipzig, Wien 1895.

Briese-Neumann, Gisa: Ästhet – Dilettant – Narziss. Untersuchungen zur Reflexion der *fin de siècle*-Phänomene im Frühwerk Hofmannsthals. Frankfurt am Main, Bern u. New York 1985 (Tübinger Studien zur deutschen Literatur; 10).

Broch, Hermann: Die fröhliche Apokalypse Wiens um 1800. In: Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. Hg. v. Gotthart Wunberg. Stuttgart 1981, S.86-97.

Buchinger, Susanne: Stefan Zweig – Schriftsteller und literarischer Agent. Die Beziehungen zu seinen deutschsprachigen Verlegern (1901-1942). Frankfurt am Main 1998 (Archiv für Geschichte des Buchwesens; 1).

Buck, Theo: Urworte. Orphisch. In: Goethe-Handbuch. Hg. v. Regine Otto u. Bernd Witte. Stuttgart, Weimar 2004 (Goethe-Handbuch in vier Bänden; 1), S.354-365.

Busch, Kathrin: Ansteckung und Widerfahrnis. Für eine Ästhetik des Pathischen. In: >>pathos<<. Konturen eines kulturwissenschaftlichen Grundbegriffs. Hg. v.

Kathrin Busch u. Iris Därmann. Bielefeld 2007 (Kultur- und Medientheorie), S.51-73.

Camper, Petrus: Über den natürlichen Unterschied der Gesichtszüge in Menschen verschiedener Gegenden und verschiedenen Alters; über das Schöne antiker Bildsäulen und geschnittener Steine; nebst Darstellung einer neuen Art, allerlei Menschenköpfe mit Sicherheit zu zeichnen. Hg. v. Adrian Gilles Camper. Übersetzt von Samuel T. von Sömmerring. Berlin 1792, URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb11112084?page=,1> (aufgerufen am: 19.07.2022; 12:47 Uhr).

Candoni, Jean Francois: ANK: Künstlergeschichten und Künstlerbilder bei Stefan Zweig, Paris (10.10.-11.10.2019). Beschreibung des Tagungsprogramms. Veröffentlicht am 10.04.2019. In: H-Germanistik, URL: <https://networks.h-net.org/node/79435/discussions/4904164/ank-k%C3%BCnstlergeschichten-und-k%C3%BCnstlerbilder-bei-stefan-zweig-10> (aufgerufen am: 26.01.2021; 15:19 Uhr).

Carlyle, Thomas: On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History. London 1897 (zuerst 1841).

Cassirer, Ernst: Philosophie der symbolischen Formen. Erster Teil: Die Sprache. Berlin 1923 (Philosophie der symbolischen Formen; 1).

Cassirer, Ernst: Substanzbegriff und Funktionsbegriff. Untersuchungen über die Grundfragen der Erkenntniskritik. Berlin 1910.

Chrysanthou, Chrysanthos S.: Plutarch's >Parallel Lives<: Narrative Technique and Moral Judgement. Berlin 2018 (Trends in Classics – Supplementary Volumes; 57).

Cremerius, Johannes: Stefan Zweigs Beziehung zu Freud. Eine heroische Identifizierung. Freiburg 1995 (zuerst 1975).

Dachselt, Rainer: Pathos. Tradition und Aktualität einer vergessenen Kategorie der Poetik. Heidelberg 2003 (Frankfurter Beiträge zur Germanistik; 39).

Dahlke, Hans: Geschichtsroman und Literaturkritik im Exil. Berlin, Weimar 1976.

Dahlkvist, Tobias: Genie, Entartung, Wahnsinn. Anmerkungen zu Nietzsche als Pathograph und Objekt der Pathographie. In: Einige werden posthum geboren. Friedrich Nietzsches Wirkungen. Hg. v. Renate Reschke u. Marco Brusotti. Berlin, Boston 2012 (Nietzsche Heute; 4), S.173-180.

Danko, Dagmar: Kunstsoziologie. Bielefeld 2012.

Danz, Christian u. Werner Schüßler: Die Wirklichkeit des Dämonischen. Eine Einleitung. In: Das Dämonische. Kontextuelle Studien zu einer Schlüsselkategorie Paul Tillichs. Hg. v. Christian Danz u. Werner Schüßler. Berlin, Boston 2018 (Tillich-Forschungen; 15), S.1-10.

Darwin, Charles: The Expression of the Emotions in Man and Animals. London 1872.

Darwin, Charles: The Expression of the Emotions in Man and Animals. Cambridge 2013 (DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9781139833813>) (zuerst: 1872).

Daviau, Donald G.: Understanding Hermann Bahr. St. Ingbert 2002 (Österreichische und internationale Literaturprozesse; 14).

Hermann Bahr. Österreichischer Kritiker europäischer Avantgarden. Hg. v. Martin Anton Müller. Bern: Lang 2014 (Jahrbuch für internationale Germanistik. Reihe A. Kongressberichte; 118).

Dehmel, Richard: Brief an Carl du Prel vom 16.9.1891. In: Ders.: Ausgewählte Briefe aus den Jahren 1883 bis 1902. Berlin 1922, S.52-58.

Del Caro, Andrian: Stefan Zweig's *Ungeduld des Herzens*: A Nietzschean Interpretation. In: MAL 14/3-4 (1918), S.195-204.

Della Porta, Giovan Battista: De humana physiognomonia: Li. VI in quibus docetur, quom[od]o animi propentes naturalibus remediis compesci possint. Neapoli 1602 (zuerst 1586), URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb11200507?page=5>; aufgerufen am: 19.07.2022, 11:47 Uhr).

o. A.: Informationen zur Muskelerkrankung „Duchenne“. Deutscher Bundestag, Wissenschaftliche Dienste 2016, S.4, URL: <https://www.bundestag.de/resource/blob/483588/909c160a56e713b2d5a4eccda641f857/WD-9-057-16-pdf-data.pdf> (aufgerufen am: 19.07.2022; 13:20 Uhr).

Dewulf, Jeroen: Der Neue Mensch in Brasilien. Über den Schatten Nietzsches in Stefan Zweigs Land der Zukunft. In: Monatshefte 106,2 (2014), pp.213-229.

Didi-Hubermann, Georges: Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot. München 1997.

Die Visionen des Arnold Schönberg. Jahre der Malerei. [Ausstellung: Die Visionen des Arnold Schönberg. Jahre der Malerei. 15. Februar – 28. April 2002. Schirn Kunsthalle Frankfurt]. Hg. v. Max Hollein u. Blazenka Perica. Ostfildern 2002.

Dougherty, Carol: Prometheus. London, New York 2006 (gods and heroes of the ancient world).

du Prel, Carl: Philosophie der Mystik. Leipzig 1885.

Duchenne, Guillaume-Benjamin: Mécanisme de la physionomie humaine, ou Analyse électro-physiologique de l'expression des passions applicable à la pratique des arts plastiques. Paris 1862.

Dumont, Robert: Le Théâtre de Stefan Zweig. Paris 1967.

Duprat, Annie: <<Stefan Zweig et l'Historie: retour sur l'affaire Marie-Antoinette, de la narration à l'enquête>>. In: „Ich liebte Frankreich wie eine zweite Heimat“.

Neue Studien zu Stefan Zweig. Hg. v. Régine Battiston u. Klemens Renoldner. Würzburg 2011 (Schriftenreihe des Stefan-Zweig-Centre Salzburg; 2), S.171-184.

Ellen Keys reformpädagogische Vision. „Das Jahrhundert des Kindes“ und seine Wirkung. Hg. v. Meike Sophia Baader, Juliane Jacobi u. Sabine Andresen. Weinheim, Basel 2000 (Beltz-Taschenbuch; 63).

Evers, Meindert: Die Ästhetische Revolution in Deutschland 1750-1950. Von Winckelmann bis Nietzsche – von Nietzsche bis Beckmann. Frankfurt am Main 2017.

Faesi, Robert: Erlebnisse – Ergebnisse. In: Stefan Zweig: Triumph und Tragik. Aufsätze, Suchnotizen, Briefe. Hg. v. Ulrich Weinzierl. Frankfurt am Main 1992, S.23-26.

Fähnders, Walter: Avantgarde und Moderne 1890-1933. Lehrbuch Germanistik. 2. aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart, Weimar 2010.

Feuling, Johannes: Schreibtechnik und Medialitt bei den französischen Surrealisten (1919-1929). Diss. Mannheim 1994.

Figures de l'artiste dans l'esthétique de Stefan Zweig. Stefan Zweigs Künstlerästhetik. Hg. v. Stéphane Pesnel u. Arturo Larcati. *Austriaca* 91 (2020) (DOI: <https://doi.org/10.4000/austriaca.1764>).

Fitzbauer, Erich: Alfred Kubin und Stefan Zweig. In: *Blätter der Stefan Zweig Gesellschaft*, o. Jg., 8 (1960), S.26-27.

Fitzbauer, Erich: Die künstlerische Illustration von Werken Stefan Zweigs. Versuch eines Überblicks. In: *MAL* 14(3/4) (1981) (Special Stefan Zweig Issue), pp.232-249.

Fitzbauer, Erich: Stefan Zweig – Dichterisch-menschlicher Einklang. In: Stefan Zweig. Spiegelungen einer schöpferischen Persönlichkeit. Hg. v. Erich Fitzbauer. Wien 1959 (Sonderpublikation der Stefan Zweig Gesellschaft; 1), S.5-18.

Fitzbauer-Schmid, Ingeborg: Stefan Zweigs frühe Essays über bildende Kunst. In: *MAL* 14(3/4) (1981) (Special Stefan Zweig Issue), pp.225-231.

Fliedl, Gottfried: Die Secession als Heilige Mitte. In: *Secession. Die Wiener Secession. Vom Kunsttempel zum Ausstellungshaus.* Hg. v. Vereinigung Bildender Künstler Wiener Secession. Ostfildern-Ruit 1997, S.58-85.

Fliedl, Konstanze: Sichtbare Sammlung. Stefan Zweigs Bildlektüren. In: Stefan Zweig. Positionen der Moderne. Hg. v. Martina Wörgötter. Würzburg 2017 (Schriftenreihe des Stefan Zweig Centre Salzburg; 6), S.177-191.

Foucault, Michel: Die Ordnung des Diskurses. 11. Auflage. Frankfurt am Main 2010.

Freud, Sigmund: Das Interesse der Psychoanalyse für die Nicht psychologischen Wissenschaften (1913). In: Ders.: *Gesammelte Werke.* Chronologisch geordnet. Bd.

8: Werke aus den Jahren 1909-1913. Hg. v. Anna Freud [u.a.]. Frankfurt am Main 1999 (Gesammelte Werke; 8), S.403-420.

Freud, Sigmund: Der Dichter und das Phantasieren. In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. v. Fotis Jannidis [u.a.]. Stuttgart 2000 (Universal-Bibliothek; 18058), S.35-45.

Freud, Sigmund: Der Dichter und das Phantasieren. In: Neue Revue. Halbmonatsschrift für das öffentliche Leben 1 (1907/08), S.716-724.

Freud, Sigmund: Der Moses des Michelangelo. In: Ders. Bildende Kunst und Literatur. Studienausgabe. Bd.10. Frankfurt am Main 1994, S.197-222.

Freud, Sigmund: Psychopathische Personen auf der Bühne. In: Ders. Bildende Kunst und Literatur. Studienausgabe. Bd.10. Frankfurt am Main 1994, S.163-168.

Freud, Sigmund: Bildende Kunst und Literatur. Hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards u. James Strachey. Frankfurt am Main 1969 (Conditio humana; 10).

Freud, Sigmund: Das Unbehagen in der Kultur. Und andere kulturtheoretische Schriften. Frankfurt am Main 1994.

Freud, Sigmund: Die Zukunft einer Illusion. 2. Auflage. Leipzig, Wien u. Zürich 1928 (zuerst 1927).

Freud, Sigmund: Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Frankfurt am Main 1999 (Gesammelte Werke; 15).

Friedell, Egon: Peter Altenberg. Zu seinem fünfzigsten Geburtstag (1909). In: Theorie des literarischen Jugendstils. Hg. v. Jürg Mathe. Stuttgart 1984, S.206-216.

Fürst und Fürstin als Künstler: Herrschaftliches Künstlertum zwischen Habitus, Norm und Neigung. Hg. v. Annette C. Cremer, Matthias Müller u. Klaus Pietschmann. Berlin 2018 (Schriften zur Residenzkultur; 11).

Gall, Franz J. u. Johann G. Spurzheim: Anatomie et physiologie du système nerveux en général, et du cerveau en particulier, Avec des observations sur la possibilité de reconnoître plusieurs dispositions intellectuelles et morales de l'homme et des animaux, par la configuration de leurs têtes. Paris: 1810.

Galton, Francis: Genie und Vererbung. Autorisierte Übersetzung von Dr. Otto Neurath u. Dr. Anna Schapir-Neurath. Leipzig 1910 (Philosophisch-soziologische Bücherei; 19).

Galton, Francis: Hereditary Genius. An Inquiry into Its Laws and Consequences. Gloucester 1972 (zuerst 1869).

Galton, Francis: Inquiries into Human Faculty and its Development. London 1883.

Gann, Thomas: Zur Krise des >>poeta vates<< im Biedermeier. Adalbert Stifters >>Das Haidedorf (1840/44)<<. In: WB 64 (2018) H.2, S.185-201.

Gasser, Jacques u. Gilles Jeanmonod: Eugenik. In: HLS. Version vom 27.03.2006. Übersetzt aus dem Französischen von Ansgar Wildermann, URL: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/017429/2006-03-27/> (aufgerufen am: 20.07.2022; 10:44 Uhr).

Gelber, Mark H.: Stefan Zweig, Judentum und Zionismus. Innsbruck, Wien u. Bozen 2014 (Schriften des Centrums für Jüdische Studien; 24).

Gerdes, Joachim: „Das Objekt dient immer dem Subjekt als Vorwand“ – Stefan Zweigs Essays. In: Wege des essayistischen Schreibens im deutschsprachigen Raum (1900-1920). Hg. v. Marina M. Brambilla u. Maurizio Pirro. Amsterdam, New York 2010, S.281-298.

Goethe, Johann Wolfgang u. Friedrich Schiller: Über den Dilettantismus (1799). In: Goethe, Johann Wolfgang: Ästhetische Schriften 1771-1805. Hg. v. Friedmar Apel. Frankfurt am Main 1998 (Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche; Band), S.739-785.

Goethe, Johann Wolfgang von: Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter. Bd. 1: 1799-1818. Hg. v. Max Hecker. Frankfurt am Main 1987 (Insel-Taschenbuch; 950).

Golomb, Jacob: Stefan Zweig: The Jewish Tragedy of a Nietzschean “Free Spirit”. In: Nietzsche and the Austrian Culture. Jacob Golomb (ed.). Wien 2004 (Wiener Vorlesungen; 17), S.92-126.

Golomb, Jacob: Stefan Zweig’s Tragedy as a Nietzschean *Grenzzjude*. In: Jüdische Aspekte Jung-Wiens im Kulturkontext des „Fin de siècle“. Hg. v. Sarah Fraiman-Morris. Berlin 2005, S.75-93.

Görner, Rüdiger: Stefan Zweig. Formen einer Sprachkunst. Wien 2012.

Gottwald, Herwig: Genie und Dämon. Stefan Zweigs Hölderlin- und Kleist-Deutung vor dem Hintergrund zeitgenössischer Geniediskurse. In: *Austriaca* (Online) 91 (2020). URL: <https://journals.openedition.org/austriaca/2065> (aufgerufen am: 02.03.2024; 15:42 Uhr), S.1-12.

Grätz, Katharina u. Sebastian Kaufmann: Nietzsche als Dichter: Zur Einführung. In: Nietzsche als Dichter. Lyrik – Poetologie – Rezeption. Hg. v. Katharina Grätz u. Sebastian Kaufmann. Berlin, Boston 2017, S.1-6.

Grenz, Sabine: Stefan Zweig, die Psychoanalyse und eine Frau, die nicht hineinpasst: Mary Baker Eddy und die Christliche Wissenschaft. In: Dämonen, Vamps und Hysterikerinnen. Geschlechter- und Rassenfigurationen in Wissen, Medien und Alltag um 1900. Hg. v. Ulrike Auga [u.a.]. Bielefeld 2011, S.251-267.

Groeben, Norbert: Literaturpsychologie. Literaturwissenschaft zwischen Hermeneutik und Empirie. Stuttgart [u.a.] 1972.

Gruber, Gernot: Stefan Zweigs ästhetische Ansichten zur Musik. In: Stefan Zweig – Neue Forschung. Hg. v. Karl Müller. Würzburg 2012, S.177-208.

Hackel, Manuela: Das Dämonische bei Kierkegaard. In: KSYB 2011, S.383-410 (DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110236514.383>).

Hahl-Koch, Jelena: Kandinsky und Schönberg. Zu den Dokumenten einer Künstlerfreundschaft. In: Arnold Schönberg. Wassily Kandinsky. Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung. Hg. v. Jelena Hahl-Koch. Salzburg, Wien 1980, S.177-209.

Hensel, Thomas: Aby Warburg und die „Verschmelzende Vergleichsform“. In: Vergleichendes Sehen. Hg. v. Lena Bader, Martin Gaier u. Falk Wolf. München 2010 (eikones), S.469-490.

Heym, Georg: Gedichte 1910-1912. Hg. v. Günter Dammann, Gunter Martens u. Karl Ludwig Schneider. Tübingen: 1993 (Historisch-kritische Ausgabe aller Texte in genetischer Darstellung; 1).

Hofmann, Werner: Gustav Klimt und die Wiener Jahrhundertwende. Hamburg 2008.

Hollein, Max: Vorwort. In: Esprit Montmartre. Die Bohème in Paris um 1900 [anlässlich gleichnamigen Ausstellung in der Schirn kunsthalle Frankfurt vom 7.2.-1.6.2014]. Hg. v. Ingrid Pfeiffer u. Max Hollein. München 2014, S.9-11.

Horncastle, Mona u. Alfred Weidinger: Gustav Klimt. Die Biografie. Wien 2018.

Hristeva, Galina: „Nervenkunst“: Psychoanalyse und Literatur. In: Fin de Siècle. Epochen – Autoren – Werke. Hg. v. Johannes G. Pankau. Darmstadt 2013, S.19-35.

Hug, Cathérine: Stefan Zweig und die bildende Kunst: Betrachtung ausgewählter Beispiele von William Blake, Max Oppenheimer, Uriel Orlow und Nives Widauer. [Vortrag im Rahmen der Jahresversammlung der Internationalen Stefan Zweig Gesellschaft am 02.09.2017, überarbeitet am 02.12.2017]. Internationale Stefan Zweig Gesellschaft 2018, URL: <https://stefan-zweig.com/stefan-zweig-und-die-bildende-kunst-betrachtung-ausgewaehlter-beispiele-von-william-blake-max-oppenheimer-uriel-orlow-und-nives-widauer/> (aufgerufen am: 26.01.2023; 14:36 Uhr).

Irsigler, Ingo u. Dominik Orth: Einführung in der Literatur der Wiener Moderne. Darmstadt 2015.

Janik, Allan u. Stephen Toulmin: Wittgensteins Wien. München, Zürich 1987.

Jannidis, Fotis [u.a.]: Einleitung. Sigmund Freud: Der Dichter und das Phantasieren. In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. v. Fotis Jannidis [u.a.]. Stuttgart 2000, S.31-34.

Jin, Xiuli: In der geistigen Strömung der Zeit. Über die Darstellung des Psychopathologischen und des Genialischen in Stefan Zweigs *Der Kampf mit dem Dämon*. In: Aktualität und Beliebtheit. Neue Forschung Rezeption von Stefan Zweig

im internationalen Blickwinkel. Hg. v. Zhan Yi u. Mark H. Gelber. Würzburg 2015, S.121-133.

Jin, Xiuli: Der Kampf mit dem Dämon. Stefan Zweigs literarische Typisierung des Genialischen. Hamburg 2004 (Studien zur Germanistik; 9).

Johnson, Christopher D.: Pathosformeln. Warburg, Cassirer und der Fall Giordano Bruno. In: Ethos und Pathos der Geisteswissenschaften. Konfigurationen der wissenschaftlichen Persona seit 1750. Hg. v. Ralf Klausnitzer, Carlos Spoerhase u. Dirk Werle. Berlin 2015 (Historia Hermeneutica Series Studia; 12), S.239-255.

Johnson, Julie M.: The Memory Factory. The Forgotten Women Artists of Vienna 1900. West Lafayette 2012.

Johnston, William M.: Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. Gesellschaft und Ideen im Donaauraum 1848 bis 1938. 4. Auflage. Wien, Köln u. Weimar 2006.

Jung-Kaiser, Ute: Mahler, der „Weltenträumer“. In: „Was mir die Engel erzählen ...“. Mahlers traumhafte Gegenwelten. Hg. v. Ute Jung-Kaiser u. Matthias Kruse. Hildesheim, Zürich u. New York 2011, S.13-58.

Kalinowski, Inga: Das Dämonische in der „Theorie des Romans“ von Georg Lukács. Hamburg 2015.

Kallir, Jane: Auf der Suche nach dem Gesamtkunstwerk: Klimt, die Secession und die Wiener Werkstätte. In: Gustav Klimt. Auf der Suche nach dem Gesamtkunstwerk. Hg. v. Jane Kallir u. Alfred Weidinger. München [u.a.] 2009, S.21-29.

Kandel, Eric: Das Zeitalter der Erkenntnis. Die Erforschung des Unbewussten in Kunst, Geist und Gehirn von der Wiener Moderne bis heute. München: 2012.

Kant, Immanuel: Kritik der reinen Vernunft. Riga 1781.

Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft. Hg. v. Heiner F. Klemme. Hamburg 2001 (Philosophische Bibliothek; 507) (zuerst 1790).

Karstein, Uta u. Nina T. Zahner: Autonomie der Kunst? – Dimensionen eines kunstsoziologischen Problemfeldes. In: Autonomie der Kunst? Zur Aktualität eines gesellschaftlichen Leitbildes. Hg. v. Uta Karstein u. Nina T. Zahner. Wiesbaden 2017 (Kunst und Gesellschaft), S.1-48.

Kassner, Rudolf: Die drei Reiche. In: NSchR (1929) H.4, S.262-279.

Kassner, Rudolf: Das physiognomische Weltbild. München 1930.

Kassner, Rudolf: Der Dilettantismus. Frankfurt am Main 1910 (Die Gesellschaft. Sammlung sozialpsychologischer Monographien; 34).

Kassner, Rudolf: Der Einzelne und der Kollektivmensch. Pfullingen 1977 (Opuscula; 46) (zuerst 1931).

Kassner, Rudolf: Die Grundlagen der Physiognomik. Leipzig 1922.

Kassner, Rudolf: Sämtliche Werke. Bd.8. Pfullingen 1986.

Kassner, Rudolf: Zahl und Gesicht. Nebst einer Einleitung: Der Umriss einer universalen Physiognomik. Wiesbaden 1956.

Kastenbauer, Georg: Anwenden und Deuten. Kripkes Wittgensteininterpretation und die Goethezeit. München 1998.

Kaulbach, Friedrich: Nietzsches Idee einer Experimentalphilosophie. Köln, Wien 1980.

Keller, Reiner: Diskursanalyse. In: Handbuch Methoden der Bibliotheks- und Informationswissenschaft: Bibliotheks-, Benutzerforschung, Informationsanalyse. Hg. v. Konrad Umlauf, Simone Fühles-Ubach u. Michael Seadle. Berlin, Boston 2013, S.425-443.

Kerschbaumer, Gert: Stefan Zweig, der fliegende Salzburger. Frankfurt am Main 2005.

Kesten, Hermann: Meine Freunde die Poeten. Wien, München 1959.

Kiecol, Daniel: Selbstbild und Image zweier europäischer Metropolen. Paris und Berlin zwischen 1900 und 1930. Frankfurt 2001 (Europäische Hochschulschriften).

Kimmich, Dorothee u. Tobias Wilke: Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende. Darmstadt 2006 (Einführungen Germanistik).

Der Arbeitsausschuss [der Vereinigung Bildender Künstler Oesterreichs, u.a. Gustav Klimt]: Vorwort. In: Katalog der zweiten Kunstaussstellung der Vereinigung Bildender Künstler Oesterreichs. Wien 1898, S.1-6, URL: <https://digitale-bibliothek.belvedere.at/viewer/image/1413469273114/5/#topDocAnchor> (aufgerufen am: 07.07.2022, 15:07 Uhr).

Klimt, Gustav: Gemeinschaft der Schaffenden und Geniessenden. Aus der Eröffnungsrede der >>Kunstschau 1908<<. In: Gustav Klimt. Die goldene Pforte. Werk – Wesen – Wirkung. Bilder und Schriften zu Leben und Werk. Hg. v. Otto Breicha. Salzburg 1978, S.137-139.

Köhne, Julia B.: Geniekult in Geisteswissenschaften und Literaturen um 1900 und seine filmischen Adaptionen. Wien, Köln u. Weimar 2014.

Košenina, Alexander: Literarische Anthropologie. Die Neuentdeckung des Menschen. 2. aktualisierte Auflage. Berlin, Boston 2016.

Kracauer, Siegfried: Das Ornament der Masse. Essays. Frankfurt am Main 1977 (zuerst 1963).

Krause, Jürgen: „Märtyrer“ und „Prophet“. Studien zum Nietzsche-Kult in der bildenden Kunst der Jahrhundertwende. Berlin, New York 1984 (Monographien und Texte zur Nietzsche-Forschung; 14).

Kraxberger, Eva: „Mon vieux“ – ein Freundschaftspanorama zwischen Zweig und Masereel, 03.05.2021. URL: <https://www.wissensstadt-salzburg.at/mon-vieux-ein-freundschafts-panorama-zwischen-zweig-und-masereel/> (aufgerufen am: 26.01.2023; 16:14 Uhr).

Kretschmer, Ernst: Geniale Menschen. Mit einer Portraitsammlung. Berlin 1929.

Kretschmer, Ernst: Körperbau und Charakter. Untersuchungen zum Konstitutionsproblem und zur Lehre von den Temperamenten. Berlin 1921.

Kropf, Jonathan: Hippolyte Taine (1828-1893). In: Klassiker der Soziologie der Künste. Prominente und bedeutende Ansätze. Hg. v. Christian Steuerwald. Wiesbaden 2017 (Kunst und Gesellschaft), S.45-72.

Kruse, Matthias: Mahlers Traum von der Wiederkehr. I: „Was mir die Engel erzählen ...“. Mahlers traumhafte Gegenwelten. Hg. v. Ute Jung-Kaiser u. Matthias Kruse. Hildesheim, Zürich u. New York 2011, S.59-101.

Kultermann, Udo: Kleine Geschichte der Kunsttheorie. Von der Vorgeschichte bis zur Gegenwart. 2. Auflage. Darmstadt 1998.

Lange-Eichbaum, Wilhelm: Genie, Irrsinn und Ruhm. München 1928 (11 Bände).

Larcati, Arturo: Die Dramen von Stefan Zweig. Ein kritischer Überblick. In: Zweigs Theater. Der Dramatiker Stefan Zweig im Kontext europäischer Kultur- und Theatergeschichte. Hg. v. Birgit Peter u. Klemens Renoldner. Würzburg 2013 (Schriftenreihe des Stefan Zweig Centre Salzburg; 4), S.29-52.

Larcati, Arturo: Stefan Zweig als Autor von Dramen und sein Verhältnis zu den Salzburger Festspielen. In: Stefan Zweig – Abschied von Europa. Hg. v. Klemens Renoldner. Wien 2014, S.187-199.

Lavater, Johann Caspar: Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe. Eine Auswahl. Mit 101 Abbildungen. Hg. v. Christoph Siegrist. Stuttgart 1984.

Le Rider, Jacques: Das Ende der Illusion. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität. Aus dem Französischen übersetzt von Robert Fleck. Wien 1990.

Lettner, Simone: Sammeln und Inszenieren: Stefan Zweigs Sammelleidenschaft als Movens seiner Erkundungen künstlerischer Produktivität. In: Symposium Culture@Kultur 4(1) (2022), S.29-34.

Lion, Ferdinand: Biographien ohne Ende. In: Maß und Werk 1 (1938) H.4, S.656-660.

Liska, Vivian: A Spectral Mirror Image. Stefan Zweig and his Critics. In: Stefan Zweig Reconsidered. New Perspectives on his Literary and Biographical Writings. Mark H. Gelber (ed.). Tübingen 2007, pp.203-217.

Loewenson, Erwin: Georg Heym oder vom Geist des Schicksals. Hamburg 1962.

Lombroso, Cesare: Der Verbrecher (homo delinquens) in anthropologischer, ärztlicher und juristischer Beziehung. In deutscher Bearbeitung von Moritz O. Fraenkel. Zweiter Abdruck. Hamburg 1894 (Der Verbrecher (homo delinquens); 1) (zuerst 1876).

Lombroso, Cesare: Entartung und Genie. Neue Studien. Übersetzt von Dr. Hans Kurella. Leipzig 1894.

Lombroso, Cesare: L'uomo delinquente studiato in rapporto all'antropologia, alla medicina legale ed alle discipline carcerarie. Milan 1876.

Lorenz, Annika: Briefe von Stefan Zweig und Frans Masereel [Radiobeitrag]. uniCROSS 2021, URL: <https://archiv.unicross.uni-freiburg.de/2021/01/briefe-von-stefan-zweig-und-frans-masereel/> (aufgerufen am: 10.06.2023; 16:58 Uhr).

Lorenz, Dagmar: Wiener Moderne. 2. Aufl. Weimar 2007 (Sammlung Metzler; 290).

Mahler, Gustav: Briefe. Neuausgabe. Bearbeitet v. Herta Blaukopf. Wien, Hamburg 1982 (Bibliothek der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft).

Martens, Gunter: Vitalismus und Expressionismus. Ein Beitrag zur Genese und Deutung expressionistischer Stilstrukturen und Motive. Stuttgart 1971 (Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur; 22).

Mattenklott, Gert: Das Ende des Dilettantismus. In: Merkur (9/10) (1987), S.748-771.

Matthias, Stephan u. Oliver Matuschek: Stefan Zweigs Bibliotheken. Hg. v. Literaturarchiv Salzburg u. Forschungszentrum von Universität, Land und Stadt Salzburg. Dresden 2018.

Matuschek, Oliver: Das Stefan Zweig Album. Ein Leben in Bildern. Elsbethen 2023.

Menkovic, Biljana: Politische Gedenkkultur. Denkmäler – Die Visualisierung politischer Macht im öffentlichen Raum. Wien 1999 (Vergleichende Gesellschaftsgeschichte und politische Ideengeschichte der Neuzeit; 12).

Meyer, Christian: Schönberg, Kandinsky, Blauer Reiter und die Russische Avantgarde. „Die Kunst gehört dem Unbewußten“. In: Schönberg, Kandinsky, Blauer Reiter und die Russische Avantgarde. Die Kunst gehört dem Unbewussten [anlässlich zur gleichnamigen Ausstellung im Arnold-Schönberg-Center, Wien]. 2. Auflage. Hg. v. Christian Meyer. Wien 2000 (Journal of the Arnold Schönberg Center; 1), S.9-15.

Meyer, Conrad Ferdinand: Sämtliche Werke. Bd. 2. München 1968 (Sämtliche Werke in zwei Bänden; 2).

Michels, Karen: Aby Warburg. Im Bannkreis der Ideen. München 2007.

Morat, Daniel: Einleitung. In: Weltstadtvergnügen. Berlin 1880-1930. Hg. v. Daniel Morat [u.a.]. Göttingen 2016, S.9-27.

Mühlegger-Henhapel, Christiane: „Etwas wunderbar Substanzloses...“. Die Autographensammlung Stefan Zweigs im Wiener Theatermuseum. In: Stefan Zweig – Abschied von Europa. Hg. v. Klemens Renoldner. Wien, S.215-238.

Müller, Hartmut: Stefan Zweig mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Hamburg 1988.

Musil, Robert: Der Mann ohne Eigenschaften. Erstes und Zweites Buch. 2. Auflage. Hamburg 2015 (Erster Band zuerst 1930).

Neiß, Herta: 100 Jahre Wiener Werkstätte. Zwischen Mythos und ökonomische Realität. Wien, Köln, Weimar 2004.

Neumann, Eckhard: Künstlermythen. Eine psychohistorische Studie über Kreativität. Frankfurt am Main, New York 1986.

Neumann, Robert: Ein leichtes Leben. Bericht über mich selbst und Zeitgenossen. Wien, München, Basel 1963 (Gesammelte Werke).

Nietzsche (zitierte Arbeiten und Handbuch):

Nietzsche, Friedrich: Drittes Buch. Prinzip einer neuen Wertsetzung. IV. Der Wille zur Macht als Kunst. In: Ders.: Der Wille zur Macht. Versuch einer Umwertung aller Werte. Stuttgart 1964 (Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke in zwölf Bänden; 9), S.533-578.

Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hg. von Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. München, New York 1988.

Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie, KSA 1, Kapitel 2, S.13.

Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie, KSA 1, Kapitel 5, S.47.

Nietzsche, Friedrich: Menschliches, Allzumenschliches I, 4. Aus der Seele der Künstler und Schriftsteller, 169-172, KSA 2, 170, S.158.

Nietzsche, Friedrich: Menschliches, Allzumenschliches I, 5. Anzeichen höherer und niederer Cultur, 261-264, KSA 2, 263, S.219.

Nietzsche, Friedrich: Menschliches, Allzumenschliches I, Aberglaube vom Genie, KSA 2, 164, S.154.

Nietzsche, Friedrich: Menschliches, Allzumenschliches I, KSA2, 4. Aus der Seele der Künstler und Schriftsteller 162-163, 155, 156, S.146-147; 163, S.153.

Nietzsche, Friedrich: Menschliches, Allzumenschliches II, KSA 2, 174, S.453.

Nietzsche, Friedrich: Morgenröthe. Gedanken über die moralischen Vorurtheile, Vorrede 1, KSA 3, S.11.

Nietzsche, Friedrich: Nachgelassene Fragmente 1869-1874, (Ende 1870 – April 1871), KSA 7, 174, S.207.

Nietzsche, Friedrich: Nachgelassene Fragmente 1869-1874, KSA 7, 6[3], S.130.

Nietzsche, Friedrich: Nachgelassene Fragmente 1875-1879, KSA 8, 5 [82], S.62.

Nietzsche, Friedrich: Nachgelassene Fragmente 1884-1885, KSA 11, 27 [16], S.278.

Nietzsche, Friedrich: Nachgelassene Fragmente 1885-1887, Die Guten und die Verbesserer, KSA 12, Ende 1886-Frühjahr 1887, 7 [6], S.280.

Nietzsche, Friedrich: Unzeitgemässe Betrachtungen II, Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben 1, KSA 1, S.251.

Nietzsche, Friedrich: Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem, KSA 6, S.9-53.

Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie, KSA 1, [2], S.14; Vorwort an Richard Wagner, S.23-24; S.27f.

Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hg. von Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. München, New York 1980.

Nietzsche, Friedrich: Ecce homo. Wie man wird, was man ist, KSA 6, Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen, Absatz 3, S.339.

Nietzsche, Friedrich: Götzen-Dämmerung. Streifzüge eines Unzeitgemässen, KSA 6, 42-44, 44, S.145-146, hier: S.146.

Nietzsche-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. v. Henning Ottmann. Stuttgart, Weimar 2011 (Sonderausgabe) (zuerst 2000). (NH)

Campioni, Giuliano: Genie (aus dem Italienischen von Renate Müller-Buck). In: NH, S.239-241.

Ottmann, Henning: Nietzsche contra Wagner. Aktenstück eines Psychologen (1889). In: NH, S.129-130.

Penzo, Giorgio: Übermensch. In: NH, S.342-345.

Schüle, Christian: Apollinisch-dionysisch. In: NH, S.187-190.

Schüle, Christian: Artistenmetaphysik. In: NH, S.194-195.

Zittel, Claus: Leben. In: NH, S.269-271.

Niquet, Marcel: Transzendente Ästhetik. In: Metzler Lexikon Philosophie 2008, URL: <https://www.spektrum.de/lexikon/philosophie/transzendente-aesthetik/2055> (aufgerufen am: 30.09.2023, 15:30 Uhr).

Nordau, Max: Entartung. Berlin 1892.

o. A. [Arbeitsausschuss der Secession]: Weshalb wir eine Zeitschrift herausgeben? In: Ver Sacrum. Organ der Vereinigung Bildender Kuenstler Österreichs 1 (1898) H.1, S.5-7.

o. A.: Amplifikation. In: DWDS o.J., URL: <https://www.dwds.de/wb/Amplifikation> (aufgerufen am: 10.09.2023; 14:53 Uhr).

o. A.: Bahr, Hermann (1863-1934), Schriftsteller. In: ÖBL o.J., URL: https://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_B/Bahr_Hermann_1863_1934.xml (aufgerufen am: 20.09.2023; 15:32 Uhr).

o. A.: Biografie, Wilhelm Scherer. Humboldt Universität zu Berlin, Wissenschaftliche Sammlungen o.J., URL: <https://www.sammlungen.huberlin.de/objekte/-/6088/> (aufgerufen am: 12.09.2023; 12:07 Uhr).

o. A.: Dilettant. In: DWDS o.J., URL: <https://www.dwds.de/wb/Dilettant> (aufgerufen am: 10.08.2022; 15:22 Uhr).

o. A.: Monismus. In: Dorsch. Lexikon der Psychologie 2021, URL: <https://dorsch.hogrefe.com/stichwort/monismus> (aufgerufen am: 10.12.2023; 17:16 Uhr).

o. A.: Baujuwel ist neues Haus für Kunst und Wissenschaft. Bundesimmobiliengesellschaft (BIG) 2024, URL: <https://www.big.at/projekte/otto-wagner-postsparkasse> (aufgerufen am: 27.02.2023; 15:09 Uhr).

o. A.: Phrenologie. In: Dorsch. Lexikon der Psychologie 2021, URL: <https://dorsch.hogrefe.com/stichwort/phrenologie> (aufgerufen am: 19.07.2022, 12:35 Uhr).

o. A.: Schachnovelle (FBW-Pressetext). In: FBW o.J., URL: <https://www.fbw-filmbewertung.com/film/schachnovelle> (aufgerufen am: 04.02.2024; 17:03 Uhr).

Oehler-Klein, Sigrid: Die Schädellehre Franz Joseph Galls in Literatur und Kritik des 19. Jahrhunderts. Zur Rezeptionsgeschichte einer medizinisch-biologisch begründeten Theorie der Physiognomik und Psychologie. Stuttgart, New York 1990 (Soemmerring-Forschungen. Beiträge zur Naturwissenschaft und Medizin der Neuzeit; 8).

Olsen, Donald J.: Die Stadt als Kunstwerk. Frankfurt am Main, New York 1988.

Opel, Angela M.: „Christus auf der Drachenschaukel“. Paul Tillich und das Dämonische als Thema der Kunst. In: Das Dämonische. Kontextuelle Studien zu einer Schlüsselkategorie Paul Tillichs. Hg. v. Christian Danz u. Werner Schüßler. Berlin, Boston 2018 (Tillich-Forschungen; 15), S.265-290.

Pfisterer, Ulrich: >>Die Bilderwissenschaft ist mühelos<<. Topos, Typus und Pathosformel als methodische Herausforderung der Kunstgeschichte. In: Visuelle Topoi. Hg. v. Ulrich Pfisterer u. Max Seidel. München, Berlin: 2003 (Italienische Forschungen; 4,3), S.21-47.

Platt, Tracey u. Jennifer Hofmann: Duchenne-Lächeln. In: Dorsch. Lexikon der Psychologie 2022, URL: <https://dorsch.hogrefe.com/stichwort/duchenne-laecheln> (aufgerufen am: 19.07.2022; 13:12 Uhr).

Plumpe, Matthias: Dilettant/Genie. Zur Entstehung einer ästhetischen Unterscheidung. In: LiLi 41(4) (2011), S.150-175.

Prochnik, George: Das unmögliche Exil. Stefan Zweig am Ende der Welt. München 2016.

Pytlik, Priska: Okkultismus und Moderne. Ein kulturhistorisches Phänomen und seine Bedeutung für die Literatur um 1900. Paderborn 2005.

Reffet, Michel: Le style narratif de Stefan Zweig. In: „Ich liebte Frankreich wie eine zweite Heimat“. Neue Studien zu Stefan Zweig. Hg. v. Régine Battiston u. Klemens Renoldner. Würzburg 2011 (Schriftenreihe des Stefan-Zweig-Centre Salzburg; 2), S.157-169.

„**Der Weg hinauf ... [...]**“ [Zitat von Hermann Hakel über Stefan Zweig]. In: Stefan Zweig. Bilder, Texte, Dokumente. Hg. v. Klemens Renoldner, Hildemar Holl u. Peter Karlhuber. Salzburg, Wien 1993, S.95.

Renoldner, Klemens, Hildemar Holl u. Peter Karlhuber: Zeittafel zu Leben und Werk Stefan Zweigs. In: Stefan Zweig. Bilder, Texte, Dokumente. Hg. v. Klemens Renoldner, Hildemar Holl u. Peter Karlhuber. Salzburg, Wien 1993, S.220-222.

Resch, Stephan: „Lust, Kraft, Wille und Ekstase erzeugen“ – Tracing Vitalism in Stefan Zweig's early works“. In: Literatur für Leser 37 (2014) H. 4, S.203-217 (15).

Resch, Stephan: The vanquished Heroes of Europe – Stefan Zweig's Poetics of Defeat in The World of Yesterday. In: OGS 51,2 (2022), pp.148-160.

Riccus, Rhoda: Ries, Teresa Feodorowna. In: AKL Online. Veröffentlicht von Klaus G. Saur im Jahr 2021, URL: https://www.degruyter.com/database/AKL/entry/_00167767/html?lang=de (aufgerufen am: 09.10.2023; 16:02 Uhr).

Rieckmann, Jens: Aufbruch in die Moderne. Die Anfänge des Jungen Wien. Österreichische Literatur und Kritik im Fin de Siècle. 2. durchgesehene Auflage. Frankfurt am Main 1986.

Ries, Teresa Fjodorowna: Die Sprache des Steines. Wien 1928.

Rilke, Rainer Maria: Über Kunst (1898). In: Ders.: Worpswede. Hg. v. Rilke Archiv. Frankfurt am Main 1965 (Sämtliche Werke; 5), S.426-434.

Rilke, Rainer Maria: Duineser Elegien. Leipzig 1923.

Rilke, Rainer Maria: Stunden-Buch. Leipzig 1905.

Ritter von Srbik, Heinrich: „Napoleon“ von Emil Ludwig. Literaturbericht. In: HZ 138 (2015) H.1, S.593-604 (zuerst 1928).

Rodin und Wien [anlässlich der Ausstellung Rodin und Wien, Belvedere Wien, 1. Oktober 2010 – 6. Februar 2011]. Hg. v. Agnes Husslein-Arco u. Stephan Koja. Wien 2010. (RuW)

Husslein-Arco, Agnes: Vorwort. In: RuW, S.9-10.

Hélène Pinet: „[...] ich bin der Überzeugung, dass ich, wenn ich ‚meine Skulptur‘ zeige und wie ich die Skulptur wahrnehme, der Kunst einen Dienst erweise. Rodin als Szenograf und Strategie“. In: RuWS.31-39,

Mattiussi, Véronique: „Eine Mischung aus Franklin, Friedrich dem Großen und Mozart“. Von *Mahler* bis *Mozart*: Geschichte eines Porträts. In: RuW, S.119-128.

Rösch, Gertrud M.: Illustration. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd. II H-O. Hg. v. Georg Braungart [u.a.]. Berlin, Boston 2010, S.129-133.

Rösch, Perdita: Aby Warburg. Paderborn 2010.

Rotermund, Emma: Hysterie. uniCROSS 2020, URL: <https://www.unicross.uni-freiburg.de/eingestaubte-woerter-hysterie/> (aufgerufen am: 04.04.2024; 09:03 Uhr).

Rüdiger Görner: Stefan Zweig. Formen einer Sprachkunst. Wien 2012.

Rufer, Josef: Schönberg als Maler. Grenzen und Konvergenzen der Künste. In: Aspekte der Neuen Musik. Hg. v. Staatlichen Institut für Musikforschung. Kassel [u.a.]: 1968.

Sammern, Romana: Giovan Battista Della Porta: Die Physiognomie der schönen Gestalt (1586). In: Schönheit – Der Körper als Kunstprodukt. Kommentierte Quellentexte von Cicero bis Goya. Hg. v. Romana Sammern u. Julia Saviello. Berlin 2018, S.251-260.

Scheichl, Sigurd P.: Krisenbilder in Brochs Essay „Hofmannsthal und seine Zeit“. In: Zeitschrift für mitteleuropäische Germanistik 4 (2014) H.1, S.83-94.

Scheuer, Helmut: Biographie. Studien zur Funktion und zum Wandel einer literarischen Gattung vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Stuttgart 1979.

Schinnerl, Ingeborg: von Hellmer, Edmund. Austria-Forum 2017, URL: https://austria-forum.org/af/AEIOU/Hellmer,_Edmund_von (aufgerufen am: 17.10.2023; 13:35 Uhr).

Schmidt, Jochen: Der Mythos „Wille zur Macht“. Nietzsches Gesamtwerk und der Nietzsche-Kult: eine historische Kritik. Berlin, Boston 2016.

Schmidt, Jochen: Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945. Bd.2: Von der Romantik bis zum Ende

des Dritten Reichs. 3. verbesserte Auflage. Heidelberg 2004 (Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte; 210).

Schuster, Gerhard: „... das im deutschen Sinne Conservative“. Hugo von Hofmannsthal und die Insel. Aspekte einer Verlagsbeziehung 1901-1923. In: Buchhandelsgeschichte 4, 1984, S. B 129-B 138.

Settele, Matthias: Denkmal. Wiener Stadtgeschichten. Vom Walzerkönig bis zur Spinnerin am Kreuz. Wien 1995.

Shedel, James: Kunst und Identität. Die Wiener Secession 1897-1938. In: Secession. Die Wiener Secession. Vom Kunsttempel zum Ausstellungshaus. Hg. v. Eleonora Louis. Ostfildern-Ruit 1997, S.13-57.

Sommer, Andreas U.: Genie (Nietzsche). In: Compendium heroicum. Hg. v. Ronald G. Asch [u.a.]. Hg. v. Sonderforschungsbereich 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen“ der Universität Freiburg. Freiburg 2019 (DOI: 10.6094/heroicum/gd1.0.20190909).

Sørensen, Bengt A.: Der „Dilettantismus“ des Fin de siècle und der junge Heinrich Mann. In: Orbis litterarum 24 (1969), S.251-270.

Spiritismus und ästhetische Moderne – Berlin und München um 1900. Hg. v. Priska Pytlik. Dokumente und Kommentare. Tübingen, Basel: 2006. (SuäM)

Dehmel, Richard: Brief an Carl du Prel vom 16.9.1891. In: SuäM, S.482-488.

Prel, Carl du: Die seelische Thätigkeit des Künstlers (1894). In: SuäM, S.86-99.

Pytlik, Priska: Die Berliner Expressionisten und der Spiritismus. Einleitung. In: SuäM, S.547-552.

Pytlik, Priska: Dichterischer Schöpfungsprozess und das Problem der Autorschaft: Der Künstler als Medium – das Medium als Künstler. In: SuäM, S.203-208.

Stammen, Theo: Rudolf Kassner: >>Das neunzehnte Jahrhundert – Ausdruck und Größe<< (1947). In: Rudolf Kassner: Physiognomik als Wissensform. Hg. v. Gerhard Neumann u. Ulrich Ott. Freiburg 1999 (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae; 65), S.35-54.

Stefan, Paul: Bei Stefan Zweig. In: Die Bühne (1929) Nr.250, S.29-30.

o. A.: Stefan Zweigs Autographensammlung. In: STEFAN ZWEIG DIGITAL. Eine Initiative des Literaturarchivs Salzburg o.J., URL: <https://stefanzweig.digital/o:szd.thema.4/sdef:TEI/get?locale=de> (aufgerufen am: 24.01.2023, 11:56 Uhr).

Stefan Zweig Handbuch. Hg. v. Arturo Larcati, Klemens Renoldner u. Martina Wörgötter. Berlin, Boston 2018. (SZH)

- Allan, Janik:** Zweigs Wien: Geistige Strömungen um 1900. In: SZH, S.53-58.
- Anz, Thomas:** Psychologie und Psychoanalyse. In: SZH, S.73-85.
- Beck, Knut:** Der junge Autor – Veröffentlichungen bis 1920. In: SZH, S.877-883.
- Bolle, Clara:** Emile Verhaeren. In: SZH, S.450-455.
- Erdem, Elisabeth:** *Die unsichtbare Sammlung* (1925). In: SZH, S.217-221.
- Holmes, Deborah:** Zur Literatur des fin de siècle in Wien. In: SZH, S.58-65.
- Janik, Allan:** Zweigs Wien: Geistige Strömungen um 1900. In: ebd.: S.53-58.
- Koch, Hans-Albrecht:** Geschichtsbilder und Geschichtsauffassung. In: SZH, S.709-715.
- Le Rider, Jacques:** Stefan Zweig zwischen Tradition und Moderne. In: SZH, S.43-52.
- Le Rider, Jacques:** *La race, le milieu, le moment: Hippolyte Taine*. In: SZH, S.715-722.
- Locher, Elmar:** *Der Kampf mit dem Dämon. Hölderlin, Kleist, Nietzsche* (1925). In: SZH, S.482-490.
- Matjaž, Mathias:** Das Dämonische. In: SZH, S.666-670.
- Mayer, Mathias:** Der künstlerische Prozess. In: SZH, S.661-665.
- Meister, Monika:** *Legende eines Lebens* (1919). In: SZH, S.134-139.
- Millner, Alexandra:** Liberalismus und Bürgertum. In: SZH, S.66-72.
- Neudlinger, Helmut:** Die Freiheit des Einzelnen. In: SZH, S.758-763.
- Peter, Birgit:** *Der verwandelte Komödiant* (1912). In: SZH, S.118-122.
- Peter, Birgit:** Die Flucht zu Gott (1927). In: SZH, S.146-149.
- Rechberger, Christine:** *Die Liebe der Erika Ewald* (1904). In: SZH, hier: S.178-188.
- Reisinger, Roman:** Übersetzungen. In: SZH, S.588-598.
- Renoldner, Klemens u. Norbert C. Wolf:** Schachnovelle (1942). In: SZH, S.233-245.
- Renoldner, Klemens:** Bildende Kunst. In: SZH, S.688-693.
- Renoldner, Klemens:** Über bildende Kunst. In: SZH, S.554-565.
- Renoldner, Klemens:** Biografie. In: SZH, S.1-42.
- Resch, Stephan:** Kunst und Politik. In: SZH, S.702-707.
- Rovagnati, Gabriella:** Das Haus am Meer (1912). In: SZH, S.123-127.
- Skardarasy, Elisabeth:** Über Musik. In: SZH, S.565-571.
- Strigl, Daniela:** Marie Antoinette. Bildnis eines mittleren Charakters (1932). In: SZH, S.398-405.

Stefan Zweig und das Dämonische. Hg. v. Matjaž Birk u. Thomas Eicher. Würzburg 2008. (SZudD)

Fraiman-Morris, Sarah: Stefan Zweig: Religion, Judentum und das Dämonische. In: SZudD, S.55-60.

Gelber, Mark H.: Stefan Zweigs Nietzsche-Rezeption im Rahmen des Dämonischen. In: SZudD, S.45-54.

Mondon, Christine: Die dämonischen Mächte im Werke Stefan Zweigs im Hinblick auf den Dostojewski-Essay. In: SZudD, S.61-67.

Stefan Zweig. Spiegelungen einer schöpferischen Persönlichkeit. Hg. v. Erich Fitzbauer. Wien 1959 (Sonderpublikation der Stefan Zweig Gesellschaft; 1).

Stefan Zweigs Welt der Autographen. Ausstellungskatalog. Hg. v. Martin Bircher. Zürich 1996.

„**Ich kenne den Zauber der Schrift**“. Katalog und Geschichte der Autographensammlung Stefan Zweig. Hg. v. Oliver Matuschek. Wien 2005.

Steffen, Barbara: Wien um 1900: Ein Gesamtkunstwerk. In: Wien 1900. Klimt, Schiele und ihre Zeit. Ein Gesamtkunstwerk. Hg. v. Barbara Steffen im Auftrag der Fondation Beyeler. Ostfildern 2010, S.9-21.

Stegmaier, Werner: Nietzsches Philosophie der Kunst und seine Kunst der Philosophie. Zur aktuellen Forschung und Forschungsmethoden. In: *Nietzsche-Studien* 34 (2005) H.1, S.348-374.

Steiman, Lionel B.: The Worm in the Rose: Historical Destiny and Individual Action in Stefan Zweig's Vision of History. In: Stefan Zweig. The World of Yesterday's Humanist Today. Proceedings of the Stefan Zweig Symposium. Marion Sonnenfeld (ed.). Albany 1983, p.128-157.

Stocker, Brigitte: „Grundtypen des geistigen Elends“. Die Autoren Jung-Wiens in Karl Kraus' Zeitschrift *Die Fackel*. In: Tradition in der Literatur der Wiener Moderne. Hg. v. Wilhelm Hemecker, Cornelius Mitterer u. David Österle. Berlin, Boston 2017, S.248-258.

Stöckmann, Ingo: Naturalismus. Lehrbuch Germanistik. Stuttgart: 2011.

Streim, Gregor: Das neue Pathos und seine Vorläufer. Beobachtungen zum Verhältnis von Frühexpressionismus und Symbolismus. In: *ZfdPh* 117 (1998) H.2, S.239-254.

Strigl, Daniela: Stefan Zweig und das Odol-Prinzip. Vom Erfinden einer Marke. In: Poetologien des Posturalen. Autorschaftsinszenierungen in der Literatur der Zwischenkriegszeit. Hg. v. Clemens Peck u. Wolf, Norbert Christian. Paderborn 2017, S.261-277.

Strindberg, August: Historische Miniaturen. Aus dem Schwedischen übersetzt. München 1908 (zuerst 1905).

Stringelin, Martin: Der Verbrecher ohnegleichen. Die Konstruktion ‚anschaulicher Evidenz‘ in der Criminal-Psychologie, der forensischen Physiognomik, der Kriminalanthropometrie und der Kriminalanthropologie. In: Physiognomie und Pathognomie. Zur literarischen Darstellung von Individualität. Festschrift für Karl Pestalozzi zum 65. Geburtstag. Hg. v. Wolfram Groddeck u. Ulrich Stadler. Berlin 1994, S.113-133.

Taine, Hippolyte: Préface. In: Ders.: Philosophie de l'art. 5^e éd. Paris 1856, VII-VIII.

Taine, Hippolyte: Histoire de la littérature anglaise. Paris 1863 (Histoire de la littérature anglaise; 1).

Taine, Hippolyte: Philosophie de l'art. Texte revu par Stéphanie Douailler. Paris 1985 (Corpus des œuvres de philosophie en langue française) (zuerst 1882 gesammelt in zwei Bänden veröffentlicht).

Traum und Wirklichkeit – Wien 1870-1930. [Ausstellung: „Traum und Wirklichkeit – Wien 1870-1930“, 28. März bis 6. Oktober 1985]. Wien 1985 (Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien; 93). (TuW)

Bisanz-Prakken, Marian: Der Beethoven-Fries von Gustav Klimt in der XIV. Ausstellung der Wiener Secession (1902). In: TuW, S.528-543.

Bogner, Dieter u. Barbara Lesák: Die internationale Ausstellung neuer Theatertechnik (1924). In: TuW, S.664-671.

Hollein, Hans: „Die Rekonstruktion des Raumes von Josef Hoffmann für Klimts Beethovenfries“. In: TuW, S.558-556.

Moser, Jonny: Antisemitismus und Zionismus im Wien des Fin de Siècle. In: TuW, S.260-265.

Sandgruber, Roman: Der grosse Krach. In: TuW, S.68-76.

Schorske, Carl E.: Österreichs ästhetische Kultur, 1870-1914. Betrachtungen eines Historikers. In: TuW: S.12-25.

Waissenberger, Robert: „Arnold Schönbergs Malerei“, in: TuW, S.280-291.

Waissenberger, Robert: Zwischen Traum und Wirklichkeit. In: TuW, S.26-35.

Hofmannsthal, Hugo von: Gabriele d'Annunzio. In: Hugo von Hofmannsthal. Reden und Aufsätze I. 1891-1913. Hg. v. Bernd Schoeller. Frankfurt am Main 1979 (Hugo von Hofmannsthal. Gesammelte Werke in 10 Einzelbänden; 1) (zuerst 1893), S.174-184.

Hofmannsthal, Hugo von: Aufzeichnungen aus dem Nachlass 1894. In: Ders.: Reden und Aufsätze III 1925-1929 – Aufzeichnungen. Hg. v. Bernd Schoeller u. Ingeborg Beyer-Ahlert. Frankfurt am Main 1980 (Hugo von Hofmannsthal. Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden; 10), S.376-388.

Hofmannsthal, Hugo von: Reden und Aufsätze I 1891-1913. Frankfurt am Main 1979 (Hugo von Hofmannsthal. Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden; 8).

Walt Whitman. The Correspondence. 1842-1867. Hg. v. Edwin Haviland Miller. New York 1961 (The Correspondence; 1).

Walter, Bruno: Gustav Mahler. Wien 1936.

Walther, Helmut: Praktischer Idealist versus Übermensch. Friedrich Jodls „Nietzsche-Problem“. In: Aufklärung und Kritik. Zeitschrift für freies Denken und humanistische Philosophie 21 (2014) Schwerpunktausgabe 03, S.140-172.

Warburg, Aby: Dürer und die italienische Antike. In: Verhandlungen der 48. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Hamburg vom 3. bis 6. Oktober 1905. Leipzig 1906, S.55-60.

Warburg, Aby: Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance. Leipzig, Berlin 1932 (Gesammelte Schriften; 2).

Warburgs Denkraum. Formen, Motive, Materialien. Hg. v. Martin Tremml, Sabine Flach u. Pablo Schneider. München 2014 (Trajekte).

Watzka, Stefanie: Comme il faut. Theater und Mode um die Jahrhundertwende. In: Die tausend Freuden der Metropole. Vergnügungskultur um 1900. Hg. v. Tobias Becker, Anna Littmann u. Johanna Niedbalski. Bielefeld 2011, S.259-281.

Wehr, Beate: Die Secession in Wien. In: Wien 1900. Klimt, Schiele und ihre Zeit. Ein Gesamtkunstwerk. [Ausstellung Wien 1900: Klimt, Schiele und ihre Zeit, ein Gesamtkunstwerk. Fondation Beyeler. Riehen, Basel 26. September 2010 bis 16. Januar 2011]. Hg. v. Barbara Steffen im Auftrag der Fondation Beyeler. Ostfildern: 2010, S.25-31.

Weickmann, Dorion: Rebellion der Sinne. Hysterie – ein Krankheitsbild als Spiegel der Geschlechterordnung (1880-1920). Frankfurt am Main, New York 1997.

Weininger, Otto: Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung. 19. unveränderte Auflage. Wien, Leipzig 1920.

Weininger, Otto: Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung. Wien, Leipzig 1903.

Wendt, Doris: Stefan Zweig, Marie Antoinette – Bildnis eines mittleren Charakters (1932). Eine europäische „Kontroverse“. In: Stefan Zweig und Europa. Hg. v. Mark H. Gelber u. Anna-Dorothea Ludewig. Hildesheim 2011 (Haskala. Wissenschaftliche Abhandlungen; 48), S.125-148.

Werfel, Franz: Zwischen Oben und Unten. Prosa, Tagebücher, Aphorismen, Literarische Nachträge. München, Wien 1975 (Gesammelte Werke).

Weschenbach, Natascha: Stefan Zweig und Hippolyte Taine. Stefan Zweigs Dissertation über „Die Philosophie des Hippolyte Taine“ (Wien 1904). Amsterdam 1992 (Studia Imagologica; 2).

Wetters, Kirk: The Luciferian and the Demonic in Georg Lukács' *Die Theorie des Romans*. In: Das Dämonische. Schicksale einer Kategorie der Zweideutigkeit nach Goethe. Hg. v. Eva Geulen [u.a.]. Paderborn 2014, S.241-266.

Wetzel, Michael: Der Autor-Künstler. Ein europäischer Gründungsmythos vom schöpferischen Individuum. Göttingen 2020 (Gründungsmythen Europas in Literatur, Musik und Kunst; 15).

Wicke, Andreas: Richard Schaukal und die Lyriktheorie der Jahrhundertwende. In: *Modern Austrian Literature* 34 (2001), 3/4, p.79-93.

Wieler, Michael: Dilettantismus – Wesen und Geschichte. Am Beispiel von Heinrich und Thomas Mann. Würzburg 1996 (Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte; 9).

Wilde, Oscar: The Picture of Dorian Gray, *Lippincott's Monthly Magazine* (1890) 271, p.1-100.

Winklbauer, Andrea: Eine Hexe. Jüdisches Museum Wien 2016, URL: https://www.jmw.at/news/eine_hexe (aufgerufen am: 10.10.2023; 09:04 Uhr).

Wirth, Uwe: Heute denken, morgen fertig. Dilettantismus-Begriffe gestern und heute. In: Online-Publikation des DFG-Graduiertenkollegs „Das Wissen der Künste“, Ausgabe 3, November 2014, URL: <https://wissenderkuenste.de/texte/ausgabe-3/heute-denken-morgen-fertig-dilettantismus-begriffe-gestern-und-heute/> (aufgerufen am: 10.01.2023; 10:15 Uhr).

Witt, Sophie: Pathognomische Körper und Übertragungsszenarien. Goethes Singspiel *Lila*. In: *Goethe medial. Aspekte einer vieldeutigen Beziehung*. Hg. v. Margrit Wyder, Barbara Naumann u. Georges Felten. Berlin, Boston 2021, S.125-144.

Worbs, Michael: Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende. Frankfurt am Main 1983.

Zand, Helene: Identität und Gedächtnis. Die Ausdifferenzierung von repräsentativen Diskursen in den Tagebüchern Hermann Bahrs. Tübingen, Basel 2003 (Kultur – Herrschaft – Differenz; 3).

Zilsel, Edgar: Die Entstehung des Geniebegriffes. Ein Beitrag zur Ideengeschichte der Antike und des Frühkapitalismus. Tübingen 1926.

Zilsel, Edgar: Die Geniereligion. Ein kritischer Versuch über das moderne Persönlichkeitsideal, mit einer historischen Begründung. Hg. v. Johann Dvořak. Frankfurt am Main 1990 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft; 791).

Zuckmayer, Carl: Als wär's ein Stück von mir. Horen der Freundschaft. Frankfurt am Main 1966.

Zumbusch, Cornelia: Besonnenheit. Warburgs Denkraum als antipathetisches Verfahren. In: Warburgs Denkraum. Formen, Motive, Materialien. Hg. v. Martin Treml, Sabine Flach u. Pablo Schneider. München 2014 (Trajekte), S.243-258.

Zumbusch, Cornelia: Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk. Berlin 2004 (Studien aus dem Warburg-Haus; 8).

8 Lebenslauf

Larissa Frömel (*08.06.1994, Hadamar)

- | | |
|-----------------|---|
| 01/2024-07/2025 | Gymnasialer Vorbereitungsdienst in den Fächern Bildende Kunst und Deutsch am Droste-Hülshoff-Gymnasium in Meersburg |
| 10/2019-07/2025 | <p>Promotionsstudium Johannes Gutenberg-Universität Mainz sowie Kunsthochschule Mainz im Bereich Kunstbezogene Theorie, Dissertationstitel: „sehendes Auge, horchendes Ohr, redende Zunge‘: Über die Entstehung und Festsetzung der Genieästhetik im künstlerischen (Selbst-)verständnis und Werk Stefan Zweigs“</p> <p>Disputation am 16.07.2025</p> <p>Stipendiatin der Gutenberg Graduate School of the Humanities and Social Sciences (04/2021-09/2021)</p> <p>Stipendiatin der Sibylle Kalkhof-Rose-Stiftung (10/2021-10/2022)</p> |
| 10/2017-08/2019 | Deutsch als Fremdsprache / Deutsch als Zweitsprache (M.A.) Johannes Gutenberg-Universität Mainz |
| 10/2016-07/2019 | Bildende Kunst, Germanistik und Bildungswissenschaften (M.Ed.) Johannes Gutenberg-Universität Mainz / Kunsthochschule Mainz |
| 10/2013-02/2017 | <p>Bildende Kunst, Germanistik und Bildungswissenschaften (B.Ed.) Johannes Gutenberg-Universität Mainz / Kunsthochschule Mainz</p> <p>10/2013-10/2014: Basisklasse</p> <p>ab 10/2014: Bildhauereiklasse Tamara Grcic</p> |
| 2005-2013 | Marienschule Limburg, Abitur 2013 |