

Stefan Zweig · LJURIK 15

**Ljurik. Internationale Lyrikstage der Germanistik Ljubljana.
Schriftenreihe, herausgegeben von Johann Georg Lughofer**

Band 15 (2026)

Stefan Zweig

Interpretationen

Kommentare

Didaktisierungen

Herausgegeben von

Arturo Larcati und Johann Georg Lughofer

PRÆSENS

Gefördert durch
— Bundesministerium
Kunst, Kultur,
öffentlicher Dienst und Sport

Dieser Band wurde an der Philosophischen Fakultät der Universität Ljubljana im Rahmen des von der Slowenischen Forschungsagentur finanzierten Forschungsprogramms „Intercultural Literary Studies“ (P6 – 0265) zusammengestellt.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Autorinnen und Autoren 2026

© Publikation: Praesens VerlagsgesmbH, Wien 2026

Wehlstraße 154/12 | 1020 Wien

bestellung@praesens.at

© Covergestaltung: Praesens Verlag

Das Werk, einschließlich seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages und der Autorinnen und Autoren unzulässig. Dies gilt insbesondere für die elektronische oder sonstige Vervielfältigung, Übersetzung, Verbreitung und öffentliche Zugänglichmachung.

Printed in EU.

ISBN: 978-3-7069-1238-9

Inhalt

Sašo Jerše Geleitwort: Stefan Zweig als Zeitlyriker und Zeitgenosse. Zum 80. Todesjahr	7
Vorwort	12
Matjaž Birk Ausgewählte Reisegedichte. Spiegelungen von (Traum-)wirk- lichkeit, Landschaft, Differenz und Unbehagen	32
Hans Richard Brittnacher Vom schönen Tod in dunklen Grachten. Stefan Zweigs Brüg- ge-Gedichte (1901/17)	51
Arturo Larcati Stefan Zweigs Italiendichtung	63
Stephan Resch Die Herren des Lebens. Zum Heldennarrativ in Stefan Zweigs früher Lyrik	84
Stéphane Pesnel „Der Meister steht staunend im steinernen Wald“. Zu Stefan Zweigs Rodin-Gedicht <i>Der Bildner</i>	100
Herta Luise Ott Zweig als Übersetzer und Herausgeber französischsprachiger Lyrik	115
Peter C. Pohl „...tão pequeno!“ Ein Versuch zu Zweigs Übersetzung aus dem Portugiesischen	156

Eva Plank	
„Und mitleidslos schlug alle Frevler Gottes starke Hand“. Überlegungen zu Stefan Zweigs Gedicht <i>Das Gericht</i> aus alttestamentlicher Perspektive	176
Aida Alagić Bandov / Christine Magerski	
Wieviel Pathos verträgt die Lyrik? Zum Verhältnis von Kunst und Epoche bei Stefan Zweig	199
Michael Penzold	
Zwischen Klassenzimmersentimentalität und Angstschweiß- innerungen: Grundlagen produktiver didaktischer Aktualisie- rungen von Stefan Zweigs Gedicht <i>Wir sagten Schule</i>	211
Mieze Medusa	
Fällt dir jetzt selbst auf, oder?	231
Markus Köhle	
Zweigstellen und Köhleknochen	238
Zeittafel zu Stefan Zweig	245
Verzeichnis der Werke von Stefan Zweig: Zu Lebzeiten und unmittelbar danach veröffentlichte Bücher	249
Autor*innenverzeichnis	251

Geleitwort

Stefan Zweig als Zeitlyriker und Zeitgenosse
Zum 80. Todesjahr

Vor 80 Jahren endete der Zweite Weltkrieg, welcher Stefan Zweig drei Jahren davor in den Tod gedrängt hat. Dieser *lieux de mémoire trop triste et victorieux*, wie ansonst die geschichtsträchtigen Tage, lässt sich würdig nur mit Lyrik gedenken, so liest man bei Zweig, denn die Geschichte ist ja eine Dichterin.

Sich seinem Werk der Lyrik auch mit forschungseigener Aufmerksamkeit zu widmen, muss demnach als naturgemäß erscheinen. Denn Stefan Zweig ist nicht nur ein überaus hervorragenden Schriftsteller, Essayist, Lyriker, wohl auch Historiker, er ist, wie ich meine, unser Zeitzeuge, Zeitgenosse, unser Zeitlyriker, ein lyrischer Zeuge von der Zeit, welche unserer in mancher Hinsicht so sehr ähnlich zu sein erscheint.

Unsere Zeit nämlich ist eine Zeit der Dämmerung von der Zeit, wie wir sie gekannt haben. Der fortgeschrittene Klima-Wandel – Zweigs Wort dafür wäre möglicherweise „Groß-Wetter-Changeмент“ gewesen –, wiederkehrende pandemische Krisen, im Zwietracht liegende politische Entitäten, die Fortsetzung alter Kriege und der Ausbruch neuer, die Entfremdung gesellschaftlicher Klassen, das Zwielflicht der Religionen auf der einen und religiöse Fundamentalismen auf der anderen Seite, offene Macht-Verschiebungen und mehr oder weniger verdeckte Verfassungsänderungen: Unsere Zeit befindet sich offensichtlich in einem Wahn von Veränderungen. Es ist die Zeit der Dämmerung von der Zeit, wie wir sie gekannt haben.

Diese Dämmerung vollzieht sich in den Koordinaten Natur – Mensch – Macht und Herrschaft – und künstliche Intelligenz. Diese Letzte ist eine historisch neue Koordinate in der Zeit, und möglicherweise ist sie besonders verhängnisvoll, denn darin deutet sich bereits die Dämmerung des Anthropozän-Zeitalters an. Künstliche Intelligenz zehrt ja unsere Existenzen auf und stellt sie in die Gott weiß welche Blockchains auf Lager, und all dies in einem Prozedere, welches sich unserem Verständnis, unserem Willen und unserer Verfügung entzieht. Seine Existenz nicht mehr im Griff zu haben,

mehr noch, keinen klaren Begriff über seine Existenz zu haben, heißt aber, dass man in einem Nichts steht: Man steht in einem unerträglichen, scheinbar immerwährenden, reinen Nichts. In jenem Nichts, in welchem Dr. B. aus Zweigs *Schachnovelle* stand.

Was wissen sie? Was habe ich gestern gesagt, was muß ich das nächste Mal sagen? Dieses Nichts und Nichts und Nichts um einen. Ich spürte, meine Kraft ließ nach, ich spürte, immer näher rückte der Augenblick, wo ich, um mich zu retten, alles sagen würde, was ich wußte und vielleicht noch mehr, in dem ich, um dem Würgen dieses Nichts zu entkommen, zwölf Menschen und ihre Geheimnisse verraten würde, ohne mir selbst damit mehr zu schaffen als einen Atemzug Rast.

Stefan Zweig erlebte die Dämmerung der Zeit, wie er sie gekannt hatte, gleich dreimal. Mit der Fronleichnamsprozession im Jahre 1916, jenem „Hofball Gottes“, an welchem sich die vormoderne Dreifaltigkeit des habsburgischen Staates, d.h. die Dynastie, das Militär und die Kirche, zum letzten Mal prunkvoll aufführte, dämmerte die Zeit der Vormoderne, und die Zeit der Moderne brach wuchtig aus. Mit dem Ende des Ersten Weltkrieges, des Großen Krieges, dämmerte die Zeit der Imperien, und die Zeit der Nationen nahm ihren Höhenflug. Dass aus diesem ein Teufelsflug werde und somit eine Dämmerung der Menschlichkeit, dürften beim Aufstieg von Faschismus und Nationalsozialismus nur wenige im Voraus geahnt haben – Stefan Zweig war unter ihnen –, und doch sollte es so kommen.

Diese letzte Dämmerung überlebte Zweig bekanntlich nicht mehr. Allzu schwer fiel ihm seine Geschichtsanalyse, welche er nur wenige Jahre vor seinem freigewählten Tode in einem Vortrag mit dem Titel *Geschichtsschreibung von morgen* vorgelegt hatte, und welche sich als Analyse unserer Zeit-Dämmerung lesen läßt.

So verschieden auch unsere Meinungen sein mögen, über eine Tatsache sind wir uns heute von einem bis zum anderen Ende der Erde einig: daß sich unsere Welt in einem anomalen Zustand, in einer schweren moralischen (sittlichen) Krise befindet. Insbesondere, wenn man auf Europa blickt, muß man das Gefühl haben, daß sich alle Völker und Nationen in einem Zustand krankhafter Reizbarkeit befinden. Der kleinste Anlaß genügt, um grenzenlose

Erregung hervorzurufen. Schlechte Nachrichten werden leichter geglaubt als hoffnungsfreudige. Sowohl Individuen als auch die Rassen und Klassen und Staaten und die Genders – „Die Genders“ sind freilich mein Zusatz [JS] – scheinen eher geneigt, einander zu hassen als sich zu verständigen. Weder der einzelne, noch die Nation haben Zuversicht in eine ruhige, produktive Entwicklung. Im Gegenteil, wir stehen alle in Europa unter den Eindruck der Angst, daß ein gewaltsamer Ausbruch jede Sekunde sich ereignen könnte. Woher stammt dieser Spannungszustand?

„Woher stammt dieser Spannungszustand?“ Die Antwort auf diese Frage meinte Stefan Zweig in den Traumata des Großen Krieges, welche sich nicht kurieren lassen, gefunden zu haben, und mit seiner Erklärung stand er nicht alleine in seiner Zeit. Und wie stehen wir mit dieser Frage in unserer Zeit? Wäre dieser Spannungszustand in unserer Zeit unter Umständen auf die Traumata des Friedens zurückzuführen, d.h. auf ein sonderbar frivoles, zugleich krankhaft reizbares „Mensch-Spiele-Mit-Dir-selber!“ – Das alte Wort dafür ist bekanntlich das Wort „Onanie“ – von Individuen sowie von „Rassen, Klassen, Staaten“ und von den Genders. Dürfte sich die philanthropischen Lebens- und Welteinstellung – mit dem Wort *philanthropia* meinten die Griechen „die Liebe zum Menschen“ – auf eine sonderbar bemerkenswerte Weise in ihren Gegenteil verwandelt haben, in eine misanthropische Lebenseinstellung?

Allenfalls heißt die Liebe zum Menschen heute nicht mehr „Ich liebe Dich! Lebe!“ oder „Lebe und liebe und laß leben und lieben!“, sondern vielmehr „Laß mich! Ich will leben und mich dabei lieben!“ Der Narziss von heute muß nicht zum Bach hinunter steigen und sich über ihn beugen, um sich darin zu bewundern. Er schwimmt vielmehr scheinbar frivol, zugleich krankhaft reizbar in seinem Bach, um sich seine Bewunderung darüber zurechtzubiegen. Dass es dabei zu gewissen wenig erfreulichen Verzerrungen und Entstellungen kommen kann, mit welchen man nicht bedingungslos im Voraus rechnet, ist quasi naturgemäß.

Ein entstellter Narziss? Ist das tragisch? Oder ist es komisch? Es ist tragisch sowie komisch Stefan Zweig zufolge. Denn so ist sie halt, die Geschichte. Die Geschichte ist, schreibt er in seinem Essay *Die Geschichte als Dichterin*, eine Dichterin, die Meisterin von allen Formen des Erzählens von dem unerschöpflichen Weltstoff, welche all die Register der Dichtung virtu-

os zu ziehen weiß, um uns diesen Weltstoff und somit uns selber vor Augen zu führen. In diese dichterische, lyrische Geschichtserzählung sind das Tragische mit dem Komischen eng verzahnt: „So dichtet die Geschichte,“ schreibt Zweig, „wenn sie michelangeleske Stunden hat.“

Aus dieser Verzahnung des Tragischen und Komischen erhebt sich also die Geschichte als Dichterin, was nur heißen kann, dass nur ein Dichter ein wahrer, ein fertiger Historiker sein kann. „Geschichte muß bis zu einem gewissen Grad immer etwas Gedichtetes sein,“ meint Zweig. Und weiter stellt er die Frage, warum halten wir eigentlich z. B. so große Stücke auf griechische und jüdische Geschichte.

Nicht weil es räumlich, weil es zahlenmäßig bedeutsame Geschehnisse waren, sondern weil die Bibel einerseits und die Griechen andererseits unvergleichlich großartige und phantasiereiche Erzähler waren, weil hier die dichterische Forderung restlos erfüllt ist. Wir sehen hier und tausendfach: es genügen nicht die großen Taten in der Geschichte; eine doppelte Wirkung ist immer nötig: die großen Taten und die großen Erzähler, der spannende Charakter und der phantasievolle Darsteller. Geschichte schaffen also nicht die kriegerische Völker, sondern die dichterischen, nicht die Menschenmasse entscheidet, sondern die Menschlichkeit in diesem Sinne schöpferischen Anspruchs.

So dichtet der Historiker mit Klio, seiner Muse, an der Seite. Aus dieser Geschichtsdichtung schöpft man die Kraft, um den Weltstoff zu ertragen sowie den Glauben an seine Zeit und an sich selber aufrecht zu erhalten. Die Kraft dafür ging Zweig schließlich aus. Das ist tragisch. Das ist nur tragisch.

Wir aber, so will man hoffen, haben diesen Glauben noch. Ist das auch nur tragisch? Oder ist es auch komisch? Die Zeit, will heißen, die „Geschichte als Dichterin“, wie mit voller Sicherheit immer, wird uns die Antwort geben. Ein Teil von dieser Antwort liegt bereits im Werk von Stefan Zweig: Stefan Zweig ist unser Zeitgenosse. Sein Werk wird somit zum kostbaren Teil von unserem Glauben an unserer Zeit; er wird zum kostbaren Teil von unserem Glauben an uns selber.

Genießen Sie unsere Zeit! Genießen sie Zweigs Lyrik von der Zeit, denn sie ist auch unsere. Denn noch ist die Zeit: Es ist die Nacht. – *Überglänzte Nacht.*

Der Himmel, dran die blanken Sterne hängen,
Hat seine Fernen atmend ausgespannt,
Und nachtverhüllte Blüten übersprengen
Mit heißen Düften das verklärte Land.

Die Wälder brennen blau wie Amethyste.
Sie rauschen nicht. Stumm stehen ihre Reihn,
Und solche Stille liegt im Land, als müßte
Der Engel Schwinge über ihnen sein.

Und jedes Herz muß diesen Segen spüren,
Und alle Wege, die noch irre gehn,
Wird nun ein Traum zu jenen Türen führen,
Die vor den Landen der Verheißung stehn.

Assoc. Prof. Dr. Sašo Jerše
Professor für slowenische und allgemeine Geschichte der Frühen Neuzeit
Prodekan der Philosophischen Fakultät der Universität Ljubljana

Vorwort

„Dann studierte ich viel Französisch und Litteratur und lernte schließlich Verse schreiben. Ich sehe darin heute noch mein Bestes, obwohl ich auch schon viele Novellen hinter mir habe [...]“ (Stefan Zweig an Karl Emil Franzos)¹

In einem autobiographischen Entwurf für ein Interview erklärt Stefan Zweig, dass er seine literarische Karriere „wie jeder anderer [...] mit Gedichten“ begonnen habe, denn „[d]as Gedicht gibt von vornweg ein feineres Gefühl für die Sprache, eine bestimmte musikalische Tönung“, und er glaubt, dass „nur wenige wirklich gute Prosa geschrieben haben, die nicht mit Versen begannen.“² In der Tat verfasst er schon als Gymnasiast Gedichte, die – wie er mit einem gewissen Stolz in der *Welt von Gestern* bemerkt – auch in bekannten Zeitschriften wie der *Gesellschaft* und Maximilian Hardens *Zukunft* veröffentlicht werden.³ Sein literarisches Debüt feiert Zweig 1901 mit dem im führenden Berliner Verlag Schuster & Loeffler erschienenen Band *Silberne Saiten*, der eine Auswahl von fünfzig Gedichten enthält. Es ist die erste Buchpublikation des erst Zwanzigjährigen. Das Werk wird vierzig Mal rezensiert und durch anerkannte Dichter wie Detlev von Liliencron, Richard Dehmel oder Rainer Maria Rilke wohlwollend wahrgenommen.⁴ Wie sehr sich Zweig auch über diese breite Resonanz freut, er distanziert sich jedoch sehr bald von seinen dichterischen Versuchen, wie aus seiner *[a]utobiographische[n] Skizze* von November 1914 hervorgeht:

Es [mein erstes Versbuch] hat damals einen gewissen literarischen Erfolg gehabt und hat ihn vielleicht heute noch bei Frauen, ich selbst vermag darin nur Musik zu finden, aber nichts mehr von mir. Seine Melancholie und milde Traurigkeit ist mir heute so fremd wie nur möglich und ich frage mich selbst, ob ich damals innerlich an Erlebnis der ersten Erkenntnisse so sehr litt, oder ob die Verschattung jener Verse nicht bloß Nachklang der Pubertät war.⁵

Mitten im Krieg will Zweig den Ästhetizismus seiner Wiener Lyriker, den er als frivol empfindet, hinter sich lassen.⁶

In den wenigen germanistischen Arbeiten zu diesem Versband überwiegt die Kritik⁷, der Mangel an Originalität der Gedichte wird beanstandet. So gibt etwa Gerlinde Weiss trotz der Anerkennung für Zweigs „vollendete Formbeherrschung“ zu bedenken, dass es sich bei den *Silbernen Saiten* „um die Lyrik eines Gymnasiasten handelt, der noch nicht zu sich selbst gefunden hat, dessen Liebe zur Dichtung jedoch so stark war, daß er das noch fehlende eigene Erleben durch geschickte Nachahmung der Vorbilder zu ersetzen wußte.“⁸ Gabriella Rovagnati, die in der Entdeckung der eigenen Identität durch den Autor das spannende Element der Gedichte sehen will, beurteilt ebenfalls die Sammlung insgesamt als epigonal.⁹ Immerhin führt die von Zweig angesprochene Musikalität der Gedichte dazu, dass Max Reger und andere Komponisten sie vertonen wollten.¹⁰

1906 erscheint Zweigs zweite Sammlung *Die frühen Kränze*, in der er erneut eine Auswahl seiner besten Gedichte präsentiert. Damit beginnt seine Kooperation mit dem Insel-Verlag und dessen Leiter Anton Kippenberg, die fast drei Jahrzehnte dauern sollte. Im Vergleich zu den *Silbernen Saiten* kommen die Sektionen („Kränze“) *Fahrten* hinzu, in denen Zweig seine Reisen literarisch verarbeitet, *Frauen* und *Bilder*. In den Gedichten lässt sich eine Vorliebe für das Liedhafte und das Balladeske beobachten sowie die Verwendung der Terzinen in Anlehnung an Dante (vgl. *Tal der Trauer*, *Terzinen an ein Mädchen*). Waren Zweigs erste Verse nach eigener Einschätzung „nicht aus eigenem Erlebnis entstanden, sondern aus sprachlicher Leidenschaft“¹¹, liegt nun das Neue von *Die frühen Kränze* „in der Spannung von Lebenserfahrung und rhythmisch-musikalischem Spracherlebnis.“¹² Für den Band findet kein Geringerer als Rilke Worte der Bewunderung. Er spricht von „Ernst und Vorsicht [...] in der Anordnung, Auswahl und Stellung des Ungleichmäßigen“, er beachtet Zweigs „unbewusste Überlegenheit“.¹³ Für das Werk wird Zweig 1906 der Bauernfeld-Preis für lyrische Dichtung verliehen, schon früher werden einige Gedichte „in repräsentative Anthologien, wie zum Beispiel in die *Moderne Deutsche Lyrik* des Verlages Reclam, aufgenommen.“¹⁴ In einem Brief an Anton Kippenberg vergleicht Zweig den Ruf seiner Gedichte mit jenem der Werke von Rilke und Hofmannsthal.¹⁵ Trotzdem fallen die Werturteile der professionellen Kritiker wenig schmei-

chelhaft aus. Zwar betrachtet etwa Joseph Strelka später ähnlich wie Rilke die Sammlung als „ein von der Anordnung und Abfolge her gleichsam geschlossenes Ganzes“, jedoch findet er sie „dichterisch noch unbedeutend“. ¹⁶ Der Zweig-Biograph Donald Prater äußert sich ähnlich abwertend. ¹⁷

Parallel zu seinen ersten literarischen Versuchen als Dichter engagiert sich Zweig als Übersetzer und Vermittler französischsprachiger Literatur. Ein Jahr nach den *Silbernen Saiten* veröffentlicht er im selben Verlag 39 Versionen aus Baudelaïres *Fleurs du Mal* (Baudelaire 1902) ¹⁸ sowie eine *Anthologie der besten Übertragungen von Paul Verlaine* (Verlaine 1902). 1904 folgt der Band: Emile Verhaeren, *Ausgewählte Gedichte in Nachdichtung von Stefan Zweig* (Schuster & Loeffler, Berlin) und 1905 eine literarische Biographie von Paul Verlaine, den er in Paris auch persönlich kennengelernt hatte. Neben Baudelaire und Verlaine kommt auch Rimbaud hinzu: Zweig schreibt ein Vorwort für die Übersetzung von Karl Klammer (Ammer 1907). Am wichtigsten ist für Zweig allerdings die Begegnung 1900 bzw. 1902 mit Emile Verhaeren, die eine richtige Wende in seiner Entwicklung als Schriftsteller markiert. Mit seinen Übersetzungen des von ihm bewunderten belgischen Dichters versucht er nicht nur, „se faire la maine“ als Dichter bzw. einen eigenen Stil zu finden, wie ihm Richard Dehmel empfohlen hatte. Seine intensiven Bemühungen, das Werk von Emile Verhaeren im deutschsprachigen Raum bekannt zu machen, sieht er als verpflichtenden Dienst an einem Schriftsteller, den er als literarisches und moralisches Vorbild betrachtet. Die genannten Anstrengungen erreichen ihren Höhepunkt in der apologetischen Verhaeren-Biographie von 1910.

Mit diesen Arbeiten macht sich der österreichische Schriftsteller schon sehr früh einen Namen als Vermittler europäischer Literatur bzw. als bewusster Europäer, wobei „der europäischen Vernetzung Zweigs [...] in den Zeitungen fast ebenso viel Raum gewidmet [wird] wie der Würdigung seiner Werke.“ ¹⁹ Neben der Anerkennung seiner Tätigkeit als Mittler wird sehr bald auch die literarische Qualität seiner Verhaeren-Übertragungen gewürdigt. So schreibt ihm etwa Hermann Hesse in einem Brief vom 15. Juni 1904: „Ihr köstliches Buch war mir sehr, sehr viel mehr als mir sonst Bücher sind, und beim Genuß Ihrer wundervollen ‚Nachdichtung‘ genoß ich beständig das Gefühl, Ihnen befreundet zu sein, leise und innig mit.“ ²⁰ Spä-

ter wird dieses Urteil auch von der offiziellen Kritik bestätigt. Richard Friedenthal etwa, der erste Herausgeber seiner Gedichte und seiner Übertragungen nach dem Krieg, ist davon überzeugt, dass Zweig Verhaeren-Übertragungen „zum Besten [...], was Übersetzungskunst in neuerer Zeit geleistet hat [...], gehören.“²¹

In den neuen Editionen der *frühen Kränze* von 1917 und 1920 wird der Zyklus der *Herren des Lebens. Ein Zyklus lyrischer Statuen* aufgenommen, der 1911 bzw. 1913 von Stefan Zweig als selbständige Publikation gedacht war.²² Darin kommt seine ausgeprägte, aus dem 19. Jahrhundert stammende Vorliebe für Typologien zum Ausdruck, die er dann in seiner Prosa (in den Reihen der so genannten *Baumeister der Welt*) voll entfaltet. Der Zyklus umfasst eine Reihe exemplarischer Gestalten wie zum Beispiel *Der Dirigent*, *Der Bildhauer*, *Die Sängerin* usw., hinter denen bekannte Künstlerpersönlichkeiten wie Gustav Mahler, August Rodin oder Sarah Cahier zu erkennen sind (vgl. die Beiträge von Stephan Resch, Stéphane Pesnel und Arturo Larcati in diesem Band). Die meisten sind poetologische Gedichte, in denen Zweig nach dem „Geheimnis des künstlerischen Schaffens“ sucht. Am Beispiel dieses Zyklus hebt Hans Reisiger in seinem Essay jene „differenzierte Vielfältigkeit psychischen Erkennens“ hervor, die auch Zweigs Prosa auszeichne.²³ In der Beschwörung dieser „erhöhten Gestalten“ sieht er keine „anekdotische Verengung“, sondern eine Tendenz, die „ins Allgemeine erhoben [wird] durch die eigene Glut des Erlebens“.²⁴ Die das Buch abschließende (1923 entstandene) *Ballade des Traums* bilde als Muster der „Balladen der modernen Seele“ einen Höhepunkt der Sammlung.²⁵

Auf die neuen Auflagen der *frühen Kränze* folgt 1924 die Auswahl von *Die Gesammelten Gedichte*. Die Publikation bietet Zweig den Anlass, in einem Brief an den Jugendfreund Franz Karl Ginzkey die frühen Wiener Jahre des gemeinsamen Dichtens am Rande des etablierten Literaturbetriebs elegisch zu verklären: „Mir bleibt es immer lieb an die Zeiten zu denken, wo unsere Verse entstanden und oft wir gegenseitig die Ersten waren, die sie klingen hörten [...]“.²⁶ Friderike Zweig hebt ihrerseits die biographischen Aspekte der Sammlung hervor, die in ihren Augen den Freitod ihres Mannes ahnen lassen: „In diesem Bande sind einige Gedichte enthalten, die – wie ‚Abendliche Flucht‘, ‚Ballade von einem Traum‘, ‚Schwüler Abend‘ und vor allem ‚Wie nahmst Du, Einsamkeit‘ – in erschütternder Weise von den

tragisch beschatteten Seiten im Wesen des Dichters künden.“²⁷ Trotz der neuen hinzugekommenen Gedichte sei es insgesamt eine „noch relativ wenig eigene, wenig charakteristische Lyrik“, bilanziert der Herausgeber der *Gesammelten Werke* Knut Beck.²⁸ Der Insel-Verlag veröffentlicht 1931 in der zum Teil von Zweig selbst mitgestalteten Reihe der Insel-Bücherei einen Band von *Ausgewählten Gedichten*. Es ist seine letzte Buchpublikation im Bereich der Lyrik.

In seiner Abneigung gegen alles Theoretische und Systematische hat Stefan Zweig keine Theorie der lyrischen Dichtkunst formuliert. Jedoch lassen sich aus seinen poetologischen Texten (vor allen aus seinen Rezensionen und Essays) die Grundlinien seiner Auffassung der Lyrik und des Dichters ableiten. In der Zeit, in der er seine Gedichtsammlungen veröffentlicht, orientiert sich Zweig an den Vertretern der damaligen Moderne, das heißt an Rilke, an den Autoren des „Jungen Wien“ und des französischen Symbolismus. Nach der „Entdeckung“ von Verhaeren formuliert er die Forderung nach einem „neuen Pathos“ in der Poesie. In Anschluss an sein belgisches Vorbild und an Nietzsche bezeichnet er im programmatischen Essay *Das neue Pathos* (Zweig 1908-1909) die Begeisterung bzw. die Begeisterungsfähigkeit als die wesentlichen Aufgaben des Dichters. Für sich und die anderen Schriftstellerkollegen fordert er eine Sprache der starken Leidenschaften. Er propagiert einen rhythmischen, rednerischen Stil, der die Grenzen des Lyrischen überschreitet und zum Epischen und Dramatischen tendiert. Dank Verhaeren hat er jetzt für seine Kunst Prinzipien gefunden, denen er mutatis mutandis bis zum Schluss treu bleiben sollte: „eine Bejahung des Lebens, ein gewisses Pathos der Freude, die Sehnsucht nach einer Kunst, die blutfeuernd wirkt und in innigem Zusammenhang mit der Gegenwart steht.“²⁹ Parallel zum neuen Pathos verlangt Zweig einen neuen Rhythmus. 1912 plant er eine Anthologie mit deutschsprachigen und internationalen Beispielen dafür. In der *[a]utobiographischen Skizze* von 1914/1915 ist von einem eigenen Buch mit dem Titel *Vom Rhythmus der Zeit* die Rede.³⁰

Von Anfang an kultiviert Zweig den Mythos des reinen Dichters und überträgt ihn auf seine lyrischen Vorbilder in der Vergangenheit und in der Gegenwart. Er bedient sich einer ausgeprägten Rhetorik der Reinheit, um das Prinzip der Autonomie der Kunst zu behaupten. In seiner Jugend stilisiert Zweig Einsamkeit und Stille als Eigenschaften des idealen („reinen“)

Dichters: „Nun – ich zum Beispiel, kenne weder Schnitzler noch Bahr, Hofmannsthal, Altenberg intim, die ersten drei überhaupt nicht. Ich gehe meine Wege mit ein paar Stillen im Lande: Camill Hoffmann, Hans Müller, Franz Carl Ginzkey, einem französisch-türkischen Dichter Dr. Abdullah Djeddet Bey und ein paar Malern und Musikern. Ich glaube – im Grunde leben wir – ich meine ‚wir‘, die wir uns verwandt fühlen, – alle ziemlich gleich.“³¹ Dadurch will er einerseits die Eigenständigkeit der eigenen Entwicklung in den Vordergrund stellen, andererseits die Forderung aufstellen, sich vom „Lärm“ des Literaturbetriebs und der Politik fernhalten. Man kann diese Idee verallgemeinern: ‚Reine‘ Kunst kann für Zweig nur in einem Raum gedeihen, der politikfrei ist. Ebenso wenig soll sich der Dichter aber auch vom herrschenden Geschmack beeinflussen lassen oder von der Suche nach Erfolg.

Der Dichter des „neuen Pathos“ à la Verhaeren scheint hingegen kein „reiner Dichter“ mehr zu sein, denn er sucht den angeblich verloren gegangenen Kontakt zu den Massen und soll den Ästhetizismus hinter sich lassen: „Das neue Pathos muß den Willen nicht zu einer seelischen Vibration, zu einem feinen ästhetischen Wohlgefühl enthalten, sondern zu einer Tat.“³²

In den Zwanziger Jahren wechselt Zweig erneut das Paradigma und redet einer Ästhetik des Schöpferischen das Wort. Er entwirft eine eigene „Philosophie des Dämonischen“, um am Beispiel von Hölderlin und Goethe zwei grundsätzliche Dichtertypen zu unterscheiden: derjenige, der sich (wie Hölderlin) von seinen „inneren Dämonen“ mitreißen lässt und zum Untergang verurteilt ist, und derjenige, der (wie Goethe) seine „innere Unruhe“ unter Kontrolle hält und im Leben Erfolg hat. In *Der Kampf mit dem Dämon* (1925) stilisiert er Hölderlin zum reinen Dichter, weil er in seinen Augen nur für seine dichterische Mission gelebt hat: In seiner Passivität habe er nicht für seine Geliebte gekämpft und habe das wiederholte Scheitern im Beruf einfach hingenommen, indem er regelmäßig Zuflucht bei seiner Mutter gesucht habe.³³

Das Jahr 1933 markiert sowohl in Zweigs Leben als auch in seiner Auffassung der Dichtkunst eine tiefe Zäsur. Seit der Machtübernahme der Nationalsozialisten bestimmt für ihn die Politik auf eine einseitige und dramatische Art und Weise das Leben der Menschen und der Künstler. Die Brutalität der Politik verdrängt in seinen Augen die „reine Dichtung“ aus dem Leben,

ja sie macht deren Existenz unmöglich, da sich der Dichter mit den praktischen Überlebensfragen beschäftigen muss. In einem Brief von Anfang September 1941 an seinen amerikanischen Agenten Ben Hubsch stellt Zweig diese Unmöglichkeit fest und blickt elegisch auf die Zeit von Rilke und Hofmannsthal zurück: „Was Hofmannsthal betrifft, erkläre ich später in dem Buch [*Die Welt von Gestern*], wenn ich über Rilke spreche, warum ich die Bedeutung von Persönlichkeiten wie Hofmannsthal, Verhaeren, Rilke, Yeats und Valéry betone. Denn ich glaube ehrlich, dass dieser Typus des „reinen Dichters“ nur in jener Zeit möglich war und nicht mehr in unserer. Dass sie vielleicht die letzten waren, die sich von der Welt abschotten und in sich selbst und im Gedicht eine andere Welt aufbauen konnten. Wer aus unserer Generation hat nicht gelernt, wie schwierig, wie unmöglich es heute ist, sich solchen Luxus zu gönnen?“³⁴ Diese Position erklärt u.a., warum Zweig im Exil keine Gedichte mehr geschrieben hat.

In der Einschätzung des Zweig'schen Werkes wird die Qualität der Prosa oft anerkannt, während der lyrischen Produktion des Autors mit wenigen Ausnahmen eine zweitrangige oder sogar epigonale Qualität attestiert wird, die in keinem Fall das Niveau der Vorbilder Hofmannsthal oder Rilke erreicht. Grund genug, um die wenig beachtete lyrische Produktion des Autors in ihrer Gesamtheit unter die Lupe zu nehmen und die wenig schmeichelhaften Stellungnahmen der Kritik auf den Prüfstand zu stellen. Zumal neulich eine neue, von Klaus Gräbner besorgte Edition der Gedichte erschienen ist.³⁵ Vor diesem Hintergrund hat am 9. Mai 2022 der 12. Internationaler Lyriktag der Germanistik der Universität Ljubljana mit dem Titel „Stefan Zweig als Lyriker. Interpretationen. Kommentare. Didaktisierungen“ anlässlich des 80. Todesjahrs des Schriftstellers stattgefunden. Zwölf Kultur- und Literaturwissenschaftler*innen aus Slowenien, Österreich, Deutschland, Italien und Frankreich haben bei dieser Gelegenheit über die Haupttendenzen von Zweigs Lyrik sowie deren Verhältnis zur Wiener und zur europäischen Moderne nachgedacht, die österreichischen und nicht-österreichischen Vorbilder des Autors sowie die thematischen Schwerpunkte in den Gedichten weitgehend festgemacht, über die Übersetzer- und Vermittlertätigkeit des Schriftstellers in-

tensiv diskutiert und sich nicht zuletzt mit Stilfragen in seinen lyrischen Sammlungen ausführlich auseinandergesetzt.

Seit den *frühen Kränzen* bildet das Reisenarrativ einen zentralen Schwerpunkt in Zweigs Lyrik. In seinem Beitrag untersucht Matiaž Birk (Universität Maribor) sowohl einige Texte, welche die Reisetätigkeit an sich reflektieren, als auch andere, in denen Zweig seine konkreten Reisen dichterisch verarbeitet. Aus den einzelnen Analysen entsteht ein differenziertes Bild von Zweigs Lyrik im Schnittpunkt von (neu)romantischen Reminiszenzen und bewusster Orientierung an der Poetik der Moderne – mit Anklängen an Autoren wie Hugo von Hofmannsthal oder Rilke sowie an dem Expressionismus. Birk hebt ganz besonders das Element des Wassers hervor, das als Scharnier zwischen drei verschiedenen Gedichten fungiert und manchmal mit dem Motiv der Schwellenübertretung korreliert ist. Im Schlussteil der Arbeit wird anhand eines Gedichts über Indien das heikle Thema von Zweigs Eurozentrismus behandelt.³⁶

Hans Richard Brittnacher (Freie Universität Berlin) widmet sich in seiner Arbeit dem Zyklus der vier in *Die frühen Kränzen* enthaltenen Brügge-Gedichten, die ein lyrisches Pendant zu den beiden Reisefeuilletons über die belgische Stadt bilden. Ihm zufolge eignet Zweig darin das Motiv der toten Stadt an, das in der Dekadenz-Literatur sonst auf Venedig und Prag bezogen wird. In den Gedichten des Zyklus erkennt Brittnacher eine hohe lyrische Versatilität, die durch Zweigs ausgeprägte Vorliebe für den elegischen Ton geprägt sei. Dass Zweig auf den Brügge-Zyklus auch in den späteren Editionen der *frühen Kränze* gesetzt hat, liege daran, so Brittnacher, dass er darin einen tröstlichen Mythos von Werden und Vergehen beschwören wollte, der im Widerspruch zum profanen Sterben in den Massengräbern des Ersten Weltkriegs stehen sollte.

Auf Zweigs Reisen nach Italien, das der Schriftsteller wie eine zweite Heimat geliebt hat, sind zwei Gedichte entstanden, die Arturo Larcati (Universität Verona) zum Gegenstand seiner Überlegungen macht.³⁷ Er betrachtet das Venedig-Gedicht, für Rilke das beste Stück der *frühen Kränze*,³⁸ als Beispiel für einen literarischen Impressionismus, der auch von Nietzsche inspiriert sein könnte. Mit seiner Apotheose des Lichts am Schluss negiert das Gedicht das Bild von Venedig als todgeweihter Stadt in der Dekadenz-Literatur. Im Falle von *Nächte am Comersee* stellt Larcati fest, wie sich der besagte

Impressionismus mit der romantischen Sensibilität mische. Dabei löse sich der kaum angedeutete Erlebnischarakter des Gedichts in der Reflexion auf das Erlebte völlig auf, so dass der Text im Grunde zum Nachdenken über die Vergänglichkeit der Erinnerungen und der Existenz anrege.

Drei Beiträge kreisen um den für eine eigene Veröffentlichung konzipierten Zyklus der *Herren des Lebens*. In seinen Beobachtungen konzentriert sich Stephan Resch (Universität Auckland) auf das Heldennarrativ als grundlegende Voraussetzung für die Entstehung des Zyklus. Er führt Zweigs Faszination für die Gestalt des Helden auf Thomas Carlyle und auf die „neue heroische Weltanschauung“ von Emile Verhaeren zurück. Zweig würde somit Impulse aus der Romantik des 19. Jahrhunderts mit dem Vitalismus des frühen 20. Jahrhunderts zu einer neuen Theorie der Dichtkunst zusammenführen. Für deren praktische Umsetzung im Gedicht postuliere Zweig in der Folge – wie bereits erwähnt – die Notwendigkeit eines „neuen Pathos“ (vgl. den gleichnamigen Aufsatz aus dem Jahr 1909) und eines neuen Rhythmus. Wie dann Zweig das Heldennarrativ mit den Forderungen eines Stils im Zeichen eines neuen Pathos und eines neuen Rhythmus konkret in Verbindung bringt, zeigt Resch am Beispiel des Gedichts *Der Flieger*. Er kommt zum Schluss, dass in diesem Text sowohl die vitalistische Lebensbejahung im Sinne Verhaerens als auch die Verherrlichung der Technik durch die italienischen Futuristen deutlich zu erkennen sei.

Seinerseits nimmt Stéphane Pesnel (Universität Paris IV – Sorbonne) die „lyrische Statue“ *Der Bildhauer* in den Blick, in dem Zweig seine Begegnung mit August Rodin in dessen Atelier im Jahre 1904 literarisch verarbeitet, und vergleicht das Porträtgedicht mit der Rekonstruktion der biographischen Episode in den Memoiren *Die Welt von Gestern*. Pesnel zufolge stehe im Zentrum des Gedichts nicht so sehr der Kampf des Künstlers mit der widerspenstigen Materie, wie es bei Zweig sonst oft der Fall sei, sondern vielmehr die Darstellung des inneren Lebens seiner Werke. Darin sieht Pesnel eine Analogie zur Rilke'schen Poetik der *Neuen Gedichte*, in denen Kunstwerke eine höhere Existenz führen. Diese ewige Existenz stehe nun in Zweigs Gedicht im Kontrast mit dem Alterungsprozess des Künstlers. Wenn allerdings am Schluss des Gedichts die Kunstwerke und ihr Schöpfer von Zweig verschmelzt werden, bilanziert Pesnel, entstehe aus der Idealisierung des Bildhauers eine Künstlerlegende.

Als weiteres Beispiel in der Serie der *Herren des Lebens* ist das Gedicht *Der Maler* zu nennen, der im Beitrag von Arturo Larcati untersucht wird. Mit der Darstellung der imaginären Reise eines deutschen Malers nach Italien im Mittelteil des Textes schreibe sich Zweig in die jahrhundertealte Tradition der Nord-Süd-Opposition ein, zugleich interpretiere er sie aber neu, indem er ins Zentrum seiner Italien-Schilderung das Motiv des Übergangs bzw. der Schwellenübertretung stelle, das auch für seine Reisefeuilletons über Italien konstitutiv sei.

Herta Luise Ott (Universität Amiens) fokussiert Zweigs Tätigkeit als Übersetzer und Vermittler frankophoner Literatur und vergleicht dieses Engagement mit jenem anderer frankophiler Autoren seiner Zeit, wobei sie darauf hinweist, dass das Verhältnis etwa zu Stefan George in Bezug auf Baudelaire auch eines der Konkurrenz sei. Insbesondere vertieft Ott Zweigs dreifache Rolle als Übersetzer, Herausgeber und Kommentator französischsprachiger Lyrik und liefert erste Bausteine zu einer Theorie dieser Übersetzungen, die Zweig für sich nie ausführlich entwickelt habe. Am Schluss vergleicht sie zwei Baudelaire-Übertragungen (*Der Albatros* und *Der Tod der Liebenden*) mit den entsprechenden „Umdichtungen“ von Stefan George, ohne allerdings Werturteile zu fällen.

Im Übrigen: Als einzige erwähnt Ott, wenn auch *en passant*, Zweigs Tendenz zur Misogynie – ein Aspekt, dem in Zweigs Lyrik nicht selten zu begegnen ist und im Zusammenhang mit seinem Frauenbild auf eine systematische Aufarbeitung noch wartet. Man denke zum Beispiel an Gedichte wie *Tal der Trauer* oder *Der Verführer*, an seine bereits erwähnte abwertende Behauptung, seine Gedichte hätten Erfolg „vielleicht heute noch bei Frauen“, oder an seine Forderung nach einem neuen Pathos, das männlich sein soll: „Dieses Harte und oft Brutale, dieser Mangel an harmonischen Übergängen schafft die Individualität des Verhaeren-Gedichts. Im letzten Grunde ist sie nichts anderes als das stark Männliche; die Stimme, die Musik ist eine gutturale, tiefe, rauhe, eine männliche [...]“⁴³⁹

Am Schluss seines Lebens, und zwar im Dezember 1940, übersetzt Zweig eine Stanze aus Camões‘ *Lusiades* und schickt sie als Weihnachtsgruß an seine Freunde. Diese (letzte) in zwei Varianten überlieferte Übertragung ist eine Hommage an den portugiesischen Dichter Camões, dessen Biographie Zweig Ende der dreißiger Jahre schreiben wollte. Peter C. Pohl (Uni-

versität Innsbruck) stellt Zweigs Übertragung in den umfassenden Kontext der Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte der *Lusiades* und macht auf die Mehrdimensionalität des Textes aufmerksam, den Zweig auf die eigene Situation in Exil beziehe. So übertrage er einerseits die Freude auf den Aufbruch ins Unbekannte als Auftakt einer „Vita Nova“ in Brasilien; andererseits bringe er in der Übertragung die lyrische Klage über die Vergänglichkeit der menschlichen Existenz zum Ausdruck, die gerade im Exil besonders stark zu spüren gewesen sei.

Ein eigener Bereich in Zweigs Lyrik bilden die Gedichte mit jüdischer Thematik, die in unterschiedlichen Kontexten erschienen sind.⁴⁰ Eva Plank (Katholische Privatuniversität Linz) bearbeitet das Gedicht mit dem Titel *Das Gericht*, das in zwei Fassungen vorliegt, und schreibt ihm eine Sonderstellung in Zweigs lyrischem Schaffen zu: Es greift eine dramatische Begebenheit aus der Geschichte des jüdischen Volkes auf, wie sie die biblische Überlieferung erzählt. Diese verarbeitet Zweig zu einer aktuellen Botschaft für die Gegenwart. Auf der Basis des Bibeltextes werden im Beitrag die sprachlichen Bilder, die Zweig aus der jüdischen Tradition vertraut sind, aus theologischer Perspektive verständlich gemacht. Die beiden Varianten des Gedichts werden von Eva Plank gegenübergestellt und die Veränderungen in der Wortwahl mit Zweigs Blick auf die angesprochene Leserschaft begründet. Auch ein möglicher Schreibanlass für dieses außergewöhnliche Gedicht wird erörtert und das Problem von verstörenden Texten in der Bibel – wie dem von Zweig aufgegriffenen – thematisiert.

In ihrem Beitrag setzen sich Aida Alagić Bandov und Christine Magerski (Universität Zagreb) mit den Gründen für Zweigs Wechsel von der Lyrik zur Prosa. Sie argumentieren aus der Perspektive von Bourdieus Feldtheorie und interpretieren Zweigs Gattungswechsel als Versuch, sich im Feld der europäischen Moderne neu zu positionieren, um eine breitere Wirkung beim Publikum zu erzielen. Mit dieser Veränderung habe Zweig, so die Hauptthese von Magerski und Alagić, von seinen frühen, an die Lyrik gebundenen ästhetizistischen Positionen Abschied genommen, wobei die Hinwendung zur Prosa seinen Einstieg in die literarische Massenproduktion und seinen Aufstieg in den Rang eines „Weltautors“ eingeleitet habe. In die Prosa habe er auf jeden Fall das Pathos mitgenommen, das er vom Dichter verlangt habe.

Mit Blick auf den Einsatz von Gedichten für den Unterricht macht Michael Penzold (LMU München) einige Vorschläge über die Didaktisierungsmöglichkeiten von *Wir sagten Schule* (1922), in dem Zweig die eigenen Erfahrungen im Wiener Wasa-Gymnasium kritisch reflektiert. Vor diesem Hintergrund, den er in *Die Welt von Gestern* mit allgemeinen Überlegungen zum Schulsystem in der Habsburger Monarchie später vertieft, könne man gemeinsam mit Schülerinnen und Schülern über den Unterschied von autoritärem, doktrinärem bzw. monologischem Sprechen und von kameradschaftlichem Lehrer-Schüler-Verhältnis nachdenken. Die im Gedicht von Zweig behandelte Gegenüberstellung des dynamischen Schülers und des unbeweglichen Lehrers – überhaupt der vitalistisch gedachten, kulturell interessierten Jugend und der die Entfaltung der Jugendlichen unterdrückenden Schule – nehme die heutige Kritik der schulischen Institutionen durch den deutschen Philosophen Richard David Precht vorweg, so Penzold. In didaktischer Hinsicht könnte sich außerdem als vorteilhaft erweisen, das Schulmotiv bei Zweig in Relation zu anderen thematisch passenden, zeitgenössischen Texten zu stellen. Schließlich denkt Penzold über konkrete, auf das Gedicht bezogene Schreivarbeiten für die Lernenden nach.

Abgerundet wird der Tagungsband durch die poetischen Reaktionen auf die Gedichte von Stefan Zweig durch Mieke Medusa und Markus Köhle. Damit setzen beide Sprachkünstler*innen eine nunmehr etablierte Tradition der Lyrik-Tagungen in Ljubljana fort. In ihren schöpferischen Antworten auf Stefan Zweig werden dessen lyrische Texte nicht nur frei weitergesponnen bzw. „weitergedichtet“; in ihren Beiträgen kommen auch jene ironischen Pointen zum Ausdruck, die man in den Gedichten des österreichischen Schriftstellers vergeblich sucht. Im Anschluss der Tagung sind sich Markus Köhle und Mieke Medusa in einem aufregenden Poetry Slam-Duell im Trubar-Literaturhaus gegenübergestanden.

In dem vorliegenden Band werden erste Schritte unternommen, um Zweigs Lyrik vom verbreiteten Klischee der niederen Qualität bzw. der grundsätzlichen Epigonalität zu befreien, der ihr seit langem anhaftet. Dass Stefan Zweig einen eigenen Platz in der Lyrik der Wiener Moderne neben bereits kanonisierten Autoren wie Hofmannstahl und Rilke verdient, sollte anhand mehrerer Untersuchungen, welche die interne Kohärenz und Stimmigkeit der Gedichte sowie das hohe Formbewusstsein unter Beweis stel-

len, klar geworden sein. Zweigs Qualität als Lyriker, so das Fazit der Tagung, liegt in seiner „Kunst der Verwandlung“, d.h. in seiner eigentümlichen Fähigkeit, souverän und frei mit den lyrischen Traditionen der Moderne (Romantik, Symbolismus, Jung Wien) umzugehen bzw. aus seinen Leseerfahrungen originelle Schöpfungen herzuleiten.

Hoffentlich gehen aus den Ergebnissen der Tagung möglichst viele Anregungen für weitere Untersuchungen der Gedichte sowie für Übersetzungen aus, denn das Gesamtbild von Zweig als Dichter und Lyrik-Theoretiker ist nicht zur Gänze erfasst. Zu den Desideraten der Forschung gehört einerseits eine umfassende Rekonstruktion seiner Theorie der lyrischen Dichtkunst, die aus Rezensionen, Essays und poetologischen Texten abzuleiten ist. Andererseits wäre auch ein komparativer Vergleich seiner Lyrik mit den Biographien wünschenswert, die er zwei Dichtern (Verlaine, Verhaeren) und einer Dichterin (Marceline Desbordes-Valmore) gewidmet hat, sowie mit der biographischen Prosa insgesamt, ist doch „das Lyrische im Werk Zweigs [...] mit anderen Schaffens- und Ausdrucksformen“ verflochten.⁴¹ Auch sein Engagement zugunsten der europäischen Lyrik innerhalb des Projekts der Bibliotheca Mundi Anfang der zwanziger Jahre sollte nicht weiter vernachlässigt werden.

Die Tagung war das Ergebnis einer Kooperation zwischen dem Stefan Zweig Zentrum (unter der Leitung von Arturo Larcati) und dem Germanistischen Fachbereich der Universität Ljubljana, repräsentiert durch Johann Georg Lughofer. Die Initiative wurde durch das österreichische Kulturforum in Ljubljana unter dem damaligen Direktor Andreas Pawlitschek großzügig gefördert. Für die Redaktion des Tagungsbandes hat Jakob Klein sehr verdienstvolle Arbeit geleistet. Dem Praesens-Verlag unter Dr. Michael Ritter sei schließlich auch herzlich für die traditionell ausgezeichnete Zusammenarbeit gedankt.

Salzburg, Verona und Ljubljana, April 2025
Die Herausgeber

Anhang: *Zweig und Rilke in Wort und Bild*

In *Die Welt von Gestern* beschreibt Zweig die Bedeutung, die Vorbilder wie Hugo von Hofmannsthal und Rilke für seine Entwicklung als Dichter gehabt haben, mit folgenden Worten:

Erst nach und nach, im zweiundzwanzigsten, im dreiundzwanzigsten Jahr hatte dieser wundervolle, von uns maßlos geliebte Dichter sich persönlich zu gestalten begonnen; das bedeutete für uns schon einen ungeheuren Trost. Man mußte also nicht wie Hofmannsthal schon im Gymnasium vollendet sein, man konnte wie Rilke tasten, versuchen, sich formen, sich steigern.⁴²

Zweigs Bewunderung für Rilke kann nicht hoch genug geschätzt werden. In der von Bettina Egger besorgten Version von *Die Welt von Gestern* als Graphic Novel wird Zweigs Begegnung mit Rilke in Paris gewürdigt, die im gleichnamigen Kapitel seiner Autobiographie erzählt wird.



Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Ammer, K. L.: *Arthur Rimbaud. Leben und Dichtung*. Eingel. von Stefan Zweig. Leipzig: Insel Verlag 1907.
- Baudelaire, Charles: *Gedichte in Vers und Prosa*. Übers. von Stefan Zweig (Gedichte) und Camill Hoffmann (Prosa). Leipzig: Hermann Seemanns Erben 1902.
- Hesse, Hermann / Zweig, Stefan: *Briefwechsel*. Hg. von Volker Michels. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.
- Kippenberg, Anton / Zweig, Stefan: *Briefwechsel 1905-1937*. Ausgewählt von Oliver Matuschek und Klemens Renoldner. Hg. und kommentiert von Oliver Matuschek unter Mitwirkung von Klemens Renoldner. Berlin: Insel 2022.
- Lucka, Emil: „Stefan Zweig“. In: *Das literarische Echo*, 4, 17/1914-15, S. 194-199.
- Rilke, Rainer Maria / Zweig, Stefan: *Briefe und Dokumente*. Hg. von Donald A. Prater. Leipzig: Insel Verlag 1987.
- Verlaine, Paul: *Gedichte. Eine Anthologie der besten Übertragungen*. Hg. von Stefan Zweig. Berlin: Schuster & Loeffler 1902.
- Zweig, Friderike: *Stefan Zweig. Wie ich ihn erlebte*. Berlin-Grunewald: Herbig Verlagsbuchhandlung 1948.
- Zweig, Stefan: *Silberne Saiten. Gedichte*. Berlin Leipzig: Schuster & Loeffler 1901.
- Zweig, Stefan: „Das neue Pathos“. In: *Das literarische Echo*, 6, 11/1908-09, S. 1701-1707.
- Zweig, Stefan: „Autobiographische Skizze“. In: *Das literarische Echo*, 4, 17/1914-15 (15. November 1914), S. 199-202.
- Zweig, Stefan: *Die frühen Kränze*. Leipzig: Insel Verlag 1917 [1906].
- Zweig, Stefan: *Die Gesammelten Gedichte*. Leipzig: Insel Verlag 1924.
- Zweig, Stefan: *Ausgewählte Gedichte*. Leipzig: Insel Verlag 1931. (=Insel-Bücherei 422)
- Zweig, Stefan: *Silberne Saiten. Gedichte und Nachdichtungen*. Hg. und eingeleitet von Richard Friedenthal. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1966.
- Zweig, Stefan: *Silberne Saiten. Gedichte*. Hg. und mit Nachbemerkenngen versehen von Knut Beck. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1982.
- Zweig, Stefan: *Rhythmen. Nachdichtungen ausgewählter Lyrik von Émile Verhaeren, Charles Baudelaire und Paul Verlaine*. Hg. und mit einem Nachwort versehen von Knut Beck. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1983.
- Zweig, Stefan: *Emile Verhaeren*. Hg. und mit einer Nachbemerkung versehen von Knut Beck. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1984.
- Zweig, Stefan: *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens. Essays*. Hg. und mit einer Nachbemerkung versehen von Knut Beck. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1984.
- Zweig, Stefan: *Briefe 1897-1914*. Hg. v. Knut Beck, Jeffrey B. Berlin u. Natascha Wachsenbach-Feggeler, Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1998.
- Zweig, Stefan: *Briefe 1920-1931*. Hg. v. Knut Beck und Jeffrey B. Berlin. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 2000.

- Zweig, Stefan: *Der Kampf mit dem Dämon. Hölderlin, Kleist, Nietzsche* [1925]. Hg. und mit einer Nachbemerkung versehen von Knut Beck. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 2007.
- Zweig, Stefan: *Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*. Hg. und kommentiert von Oliver Matuschek. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 2017.
- Zweig, Stefan: „Was wir wollen!“ *Gedichte und Nachdichtungen aus dem Nachlass*. Hg. von Klaus Gräbner. Krems an der Donau: Edition Roesner 2019.
- Zweig, Stefan: *Zwiesprache des Ich mit der Welt. Schriften zu jüdischer Literatur, Kunst, Musik und Politik*. Hg. von Eva Plank. Würzburg: Königshausen & Neumann 2023.

Sekundärliteratur

- Bauer, Arnold: *Stefan Zweig*. Berlin: Colloquium Verlag 1961.
- Beck, Knut: „Nachbemerkungen des Herausgebers“. In: Zweig, Stefan: *Silberne Saiten. Gedichte*. Hg. und mit Nachbemerkungen versehen von Knut Beck. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1984, S. 235-243.
- Berlin, Jeffrey B.: „Stefan Zweig and His American Publisher: Stefan Zweig's Unpublished Correspondence, with Reference to ‚Schachnovelle‘ and ‚Die Welt von Gestern‘“. In: *Deutsche Vierteljahrschrift und Geistesgeschichte*, 56/2, 1982, S. 259-276.
- Brügge, Joachim: „Vertonungen von Gedichten Stefan Zweigs“. In: Müller, Karl (Hg.): *Stefan Zweig – Neue Forschung*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012.
- Görner, Rüdiger: „Vom Stimmen ‚Silberner Saiten‘. Zur Lyrik Stefan Zweigs in ihrem Umfeld“. In: Ders.: *Stefan Zweig. Formen einer Sprachkunst*. Wien: Sonderzahl 2012, S. 132-144.
- Görner, Rüdiger: „Lyrik“. In: Larcati, Arturo / Renoldner, Klemens / Wörgötter, Martina (Hg.): *Stefan-Zweig-Handbuch*. Berlin Boston: De Gruyter, S. 103-111.
- Larcati, Arturo: „Stefan Zweigs literarische Darstellung von Südtirol“. in: *Mittelungen aus dem Brenner-Archiv*, 38-39, 2019-2020, S. 237-253.
- Prater, Donald A.: *Stefan Zweig. Eine Biographie*. Deutsch von Annalie Hohenemser. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1991.
- Reisiger, Hans: „Die Gedichte Stefan Zweigs“. In: Arens, Hanns (Hg.): *Der große Europäer Stefan Zweig*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1981, S. 81-83.
- Reisinger, Roman: „Übersetzungen“. In: Larcati, Arturo / Renoldner, Klemens / Wörgötter, Martina (Hg.): *Stefan-Zweig-Handbuch*. Berlin Boston: De Gruyter 2018, S. 588-598.
- Renoldner, Klemens: „Satanisch, hysterisch, rätselvoll. Charles Baudelaire – gesehen von Stefan Zweig“. In: *Austriaca*, 91, 2020, S. 45-57.
- Rovagnati, Gabriella: „Auf den Spuren des ‚Jung Wien‘. Silberne Seiten“. In: Dies., *Umwege auf dem Weg zu mir selbst. Zu Leben und Werke Stefan Zweigs*. Bonn: Bouvier 1998, S. 14-28.
- Scheichl, Sigurd Paul: „Das Bild von Stefan Zweig als Vermittler europäischer Literatur in der österreichischen Presse (1899-1934)“. In: Genton, François / Ott, Herta Luise

- / Birk, Matjaž / Nicklas, Thomas (Hg.): *Meine geistige Heimat. Stefan Zweig im heutigen Europa*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2022, S. 133-146.
- Spangeberg, Bastian: *Zweigs Andere. Darstellungen und Konstruktionen von Fremdheit*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2023.
- Strelka, Joseph: *Stefan Zweig. Freier Geist der Menschlichkeit*. Wien: ÖBV 1981.
- Vilain, Robert: „Stefan Zweig’s Translation of French Poetry“. In: Duttlinger, Carolin / Hilliard, Kevin / Louth, Charlie (Hg.): *From Enlightenment to Modernism: Three Centuries of German Literature. Essays for Ritchie Robertson*. Cambridge: Legenda 2021, S. 279-295.
- Wegner, Matthias: „Verzichtserklärung“. In: *Frankfurter Anthologie*. Frankfurt am Main: Fischer, 13, 1990, S. 179-182.
- Weiss, Gerlinde: „Stefan Zweigs Lyrikbändchen ‚Silberne Saiten‘. Gymnasialgedichte der Jahrhundertwende“. In: Weiss, Gerlinde / Zelewitz, Klaus (Hg.): *Peripherie und Zentrum. Studien zur österreichischen Literatur. Festschrift für Adalbert Schmidt*. Salzburg Stuttgart Zürich: Das Bergland-Buch 1971, S. 323-334.

Anmerkungen

- 1 Zit. nach Beck: Nachbemerungen, S. 235.
- 2 Zweig: Unbekannte Briefe, S. 272.
- 3 Zweig: Welt von Gestern, S. 72.
- 4 Ebd., S. 116.
- 5 Zweig: Skizze, S. 200.
- 6 Das wienische Element in Zweigs Dichtung wird auch von seinem Freund Emil Lucka kritisiert: „[...] Zweigs Diktion verleugnet nicht ihren Mutterboden, die Wiener Romantik, die [...] die Neigung hat, stilistischen und dekorativen Reichtum als Selbstzweck zu proklamieren, so daß die tragenden, struktiven Elemente verdeckt werden und sogar verkümmern.“ Lucka: Stefan Zweig, S. 198.
- 7 Eine Ausnahme bildet etwa der frühe Biograph Arnold Bauer. Er zeigt Verständnis für „erotische Wunschräume“ und „Gefühlsauslassungen bei einem jungen Poeten“ und rechtfertigt sie „als den zeitbedingten Protest einer Generation gegen die damalige Konvention“. Bauer: Stefan Zweig, S. 16.
- 8 Weiss: Silberne Saiten, S. 326, 328.
- 9 Rovagnati: Silberne Saiten, S. 19.
- 10 Zweig: Welt von Gestern, S. 116. Vgl. Brügge: Vertonungen.
- 11 Zweig: Welt von Gestern, S. 115.
- 12 Görner: Lyrik, S. 104.
- 13 Rilke / Zweig: Briefe und Dokumente, S. 24.
- 14 Bauer: Stefan Zweig, S. 16.
- 15 Brief von Zweig an Kippenberg vom 26. Oktober 1907: „Sie haben jetzt in Ihrem Verlag durch Hofmannsthal’s, Rilke’s, Schankel’s und – verzeihen Sie die Überhebung – meine Gedichte, eine Gruppe und vielleicht die wichtigste litterarische in Österreich vereinigt, die einen gemeinsamen Kreis hat.“ (Kippenberg / Zweig: Briefwechsel, S. 44.)
- 16 Strelka: Stefan Zweig, S. 20.
- 17 Prater: Stefan Zweig, S. 45.
- 18 Vgl. Renoldner 2020.
- 19 Scheichl: Das Bild von Stefan Zweig, S. 133.
- 20 Hesse / Zweig: Briefwechsel, S. 43.
- 21 Friedenthal: Geleitwort, S. 6. Vgl. Reisinger: Gedichte Zweigs und Vilain. Zweig’s Translation.
- 22 Zu den (nicht realisierten) Plänen für neue Lyrik-Bände vgl. Zweigs Brief an Anton Kippenberg vom 25. Juli 1925: „Sehr willkommen ist mir dagegen eine Auslese meiner Gedichte in der vierten Serie der Inselbücherei. Ich möchte nämlich, wie Sie ja wissen, im Herbst 1913 ein gross angelegtes episch-lyrisches Buch erscheinen lassen ‚Die Herren des Lebens‘, das zwölf oder fünfzehn lyrische Standbilder enthalten soll, von denen eine Probe der Dostojewski für den Inselalmanach ist, und die ausserdem durch einen Hymnus organisch zusammengefasst werden sollen. Die kleinen Gedichte, die ich seit den ‚Frühen Kränzen‘ geschrieben habe, spare ich aber, nicht für ein Buch sondern möchte sie lieber einer Neuauflage, die doch über kurz oder lang notwendig sein wird, anfügen, was dem Buch dadurch einen Neuwert geben würde. [...] Es wäre mir darum doppelt angenehm, wenn in der vierten Serie die also wohl auch im Herbst 1913 erscheint, die Auslese käme, die einerseits 5 Gedichte aus den ‚Frühen Kränzen‘, zweitens neue Gedichte und drittens zwei oder

- drei Proben aus den ‚Hymnen an das Leben‘ zusammenfassen sollte.“ (DLA, Marbach)
- 23 Reisiger: Gedichte Zweigs, S. 82.
- 24 Ebd.
- 25 Ebd., S. 82-83.
- 26 Zweig: Briefe III, S. 104.
- 27 Friderike Zweig: Stefan Zweig, S. 173.
- 28 Beck: Nachbemerkung, S. 241.
- 29 Zweig: Skizze, S. 201.
- 30 Ebd.
- 31 Brief Zweigs an Hermann Hesse vom 2. März 1903. In: Zweig: Briefe I, S. 57.
- 32 Zweig, Verhaeren, S. 135.
- 33 Zweig: Kampf mit dem Dämon.
- 34 Zit. nach Berlin, Stefan Zweig, S. 268. Das Original des Briefes ist auf Englisch: „As regards Hofmannsthal I explain later in the book [*Die Welt von Gestern*] when I speak about Rilke why I am stressing the importance of figures like Hofmannsthal, Verhaeren, Rilke, Yeats and Valéry. For I honestly believe that this type of the „reinen Dichter“ was only possible in that quite time and no more in ours. That they have perhaps been the last who were able to isolate themselves from the world and to built within themselves and in the poem another one. Who of our generation has not learned how difficult, how imposible it is nowadays to indulge in such luxury?“
- 35 Zweig: Was wir wollen.
- 36 Spangenberg: Zweigs Andere.
- 37 Zu den Bozen-Gedichten in den *frühen Kränzen* vgl. Larcati: Südtirol.
- 38 Rilke/Zweig: Briefe und Dokumente, S. 24.
- 39 Zweig: Verhaeren, S. 156. Um die Dichtung von Verhaeren von jener der französischen Symbolisten abzugrenzen, baut Zweig darüber hinaus eine rassische Opposition zwischen dem (weiblichen) Französischen und dem (männlichen) Deutschen auf: „Während die französische Lyrik gewissermaßen den Frauenkörper nachahmte, die leise Anmut des weichen, in sanften Linien spielenden Körpers, während sie durchaus die Harmonie suchte, mühte sich das Gedicht Verhaerens nur um den Rhythmus der Bewegung, nur um den kraftvollen, stolz hinschreitenden Schritt des Mannes, seinen Lauf und seinen Sprung, seine kämpfende Kraftentfaltung. Nicht darum allein haben ihn die Franzosen so lange abgelehnt. Denn wo wir uns in seiner Sprache eines Widerhalls vom Deutschen her freuen, fühlen sie die Rauheit germanischen Unterton [...]“ Ebd., S. 157.
- 40 Eine bedeutende Auswahl (acht an der Zahl) ist in der Anthologie von Eva Plank – Zweig: *Zwiesprache* – abgedruckt S. 337-342.
- 41 Görner: Vom Stimmen ‚Silberner Saiten‘, S. 138.
- 42 Zweig: *Welt von Gestern*, S. 70.

Matjaž Birk

Ausgewählte Reisegedichte

Spiegelungen von (Traum-)wirklichkeit, Landschaft, Differenz
und Unbehagen*

Zusammenfassung: Die an imaginäre und reale Reisen des Autors gebundenen Gedichte *Die ferne Landschaft*, *Hymnus an die Reise*, *Stille Insel*, *Stadt am See*, *Alpenglühben am Zürchersee*, *Belfried in Flandern* und *Taj Mahal* vermitteln die Sehnsucht nach Zusammenführung von Getrenntem nach dem Vorbild der Natur. Sie tritt in den vom Nächtlichen oder Abendlichen und dem Aquatischen geprägten impressionistisch gehaltenen Stimmungsbildern hervor, und erzeugt, indem sie, teilweise in konkreten Bauwerken festgehaltenener Kultur zusammenwachsend, Schwellenlandschaften mit hohem symbolischem Potential. Die Reise steigert die Erfahrung der Allumfassendheit des Seienden, der stellenweise euro- und kulturzentrische Akzente verliehen werden, und führt im Rahmen der beschworenen Daseinsentgrenzung Lebenserfüllung und innere Ruhe herbei, die unter das Vorzeichen der romantischen Lyriktradition gestellt und zugleich von der modernistischen, stellenweise innovativen poetischen Struktur getragen werden. Andererseits treten Einsamkeit, Vergänglichkeit und Undurchdringlichkeit der Existenz hervor, während ökologisch und antimaterialistisch akzentuierte zivilisationskritische Töne im Rahmen einer elegischen, expressionistisch anmutenden Stadtkritik zukunftsweisend den durch die moderne Gesellschaft an dem Einzelnen und seiner Natur verübten Mord in damals wie heute herausfordernder Weise schildern.

Schlüsselwörter: Reisegedichte, Schwellenlandschaften, Zusammenführung von Disparatem, Lebenserfüllung und Daseinsflüchtigkeit, Gesellschaftsmord an dem Einzelnen.

Einleitung

Im Beitrag werden, anhand der von Stefan Zweig verfassten Gedichte *Die ferne Landschaft*, *Hymnus an die Reise*, *Stille Insel*, *Stadt am See*, *Alpenglühben am*

Zürchersee, Belfried in Flandern und *Taj Mahal*, die an reale und imaginäre Reisen des Autors gebundenen lyrischen Konstruktionen der Landschaften der Natur und Kultur untersucht. Es sind dies vorwiegend die in den *Frühen Kränzen* veröffentlichten Gedichte, welche der 1919 im Verlag E. P. Tal & Co. erschienenen Sammlung *Neue Fahrten. Landschaften und Städte* eingereiht und im Auswahlband von 1924 unter der Überschrift *Neue Fahrten* zusammengefasst wurden.¹ In diesem Zusammenhang wird der Frage nach Einschreibungen der Andersheit nachgegangen, mit dem Ziel das kognitive und erkenntnisgenerierende Potential der von der Poetik des Reisens geprägten Gedichte vor Augen zu führen.

II. (Literatur)historischer Kontext und Texte

Zweig schrieb Gedichte sein Leben lang und dürfte allein bis November 1900 150 bis 200 veröffentlicht und das Doppelte davon verfasst haben.² Bereits in der Gymnasialzeit machte er mit seinen Gedichten zukunftsweisende Schritte in die Welt der Literatur, im Jahr 1897 mit Veröffentlichungen (aus gesetzlichen Gründen unter dem Pseudonym) in der führenden Zeitschrift der literarischen Moderne, der in München erscheinenden *Die Gesellschaft*³ und in demselben Jahr in der von Maximilian Harden herausgegebenen Berliner Wochenschrift *Die Zukunft*. Ein Jahr danach trat er mit seiner Lyrik an die Öffentlichkeit in der renommierten, von Karl Emil Franzos veröffentlichten Berliner Zeitschrift *Deutsche Dichtung*. Auch Gedichte, die später entstanden sind, wurden häufig in den Berliner Zeitungs- und Zeitschriftenperiodika veröffentlicht, darunter in *Berliner Morgenpost*, in *Blaubuch. Wochenschrift für öffentliches Leben, Literatur und Kunst*, in *Zeitgeist*, dem Beiblatt zum *Berliner Tageblatt* (zu deren ständigen Mitarbeitern Zweig auch gehörte) und nicht zuletzt auch in den *Sozialistischen Monatsheften*.⁴ Für die Positionierung im damaligen Literaturfeld war von entscheidender Bedeutung, dass die erste Buchausgabe seiner Lyrik, die 1901 erschienenen *Silberne Saiten*, im für die literarische Avantgarde repräsentativen *Schuster & Loeffler Verlag* in Berlin herauskam. Eine Veröffentlichung in dem Verlag, wo mit ihren Gedichten auch Morgenstern, Bier-

baum, Dehmel, Liliencron usw. vertreten waren,⁵ bedeutete somit, zum Kreis der aufstrebenden Talente gezählt zu werden.⁶ Der Titel der Sammlung *Silberne Saiten* durfte entweder aus einer Zeile des Gedichts „Nocturno“⁷ oder aber aus Jens Peter Jacobsens Novelle „Nils Lyhne“⁸ übernommen worden sein. Dem Druck ging eine kritische Auswahl voran, in der Zweig aus Hunderten von Gedichten jene heraussuchte, die ihm zum gegebenen Zeitpunkt am gelungensten erschienen und sich in die Thematik der Sammlung gut einfügten. *Silberne Saiten* erfreuten sich durchwegs positiver Publikumsaufnahme und trugen dem Autor die Aufmerksamkeit von Liliencron, Dehmel und Rilke ein.⁹ Die *Neue Freie Presse*,¹⁰ deren Feuilleton damals unter Theodor Herzls Leitung stand, fand an dem mutmaßlich moderaten und daher damals beliebten lyrischen Stil Gefallen.¹¹ Andererseits gab es allerdings auch kritische Stimmen zu hören: Max Fleischer z.B. brachte seine Kritik ironisch zugespitzt auf den Punkt mit der Behauptung, die Sammlung sei „verschwenderische Gabe eines reichen, begnadeten Menschen“.¹² Den zweiten Gedichtband mit dem Titel *Die frühen Kränze* gab Zweig fünf Jahre später, im Herbst 1906, in der *Insel* heraus. Das war Zweigs erste Veröffentlichung bei dem Leipziger Verlag, der zu seinem Stammverlag werden sollte. Was im Bezug auf die behandelte Thematik an dieser Stelle nicht unverwähnt bleiben soll, ist der Umstand, dass Zweig seiner zweiten Gedichtsammlung ursprünglich den programmatisch anmutenden Titel *Weg* zgedacht hat.¹³ Zweig investierte viel Arbeit in die Auswahl der Gedichte, die langwierig und streng verlief. Die Kritik, in der Person Leo Greiners, konstatierte den ästhetischen Fortschritt des Autors und würdigte die geleistete Arbeit, zugleich aber wurde der Überfluss des Traumhaften und der Mangel an realem Erleben beklagt.¹⁴ *Die Frühen Kränze* wurden zweimal nachgedruckt (1917 und 1920), eine Neuauflage der *Silbernen Saiten* wurde von Zweig dagegen niemals in Erwägung gezogen. 1924 gab die *Insel* einen weiteren Lyrikband des Autors heraus, eine Neuauflage von Gedichten unter dem Titel *Die Gesammelten Gedichte*.¹⁵ Wegen Zweigs Unbehagen gegenüber seinen lyrischen Anfängen – an den „Versen unbestimmter Vorahnung und unbewußten Nachführens, nicht aus eigenem Erlebnis entstanden“ – immerhin von „gewisse[r] Musikalität und genug Formgefühl“¹⁶ – nahm der Autor kein

einziges Gedicht aus *Silberne Saiten* auf, dafür aber wurde die Ausgabe um die Zyklen „Neue Fahrten“ und „Die Herren des Lebens“ erweitert.¹⁷

Bereits in seiner frühen, von Gedichten, dramatischen (*Tersites*) und novellistischen Anfängen (*Die Liebe der Erika Ewald*) geprägten Schaffensperiode, wusste Zweig die Erscheinungsdynamik seiner Gedichte (und andere Texte natürlich auch) geschickt zu steuern und auf diese Weise das Echo der Veröffentlichungen bei seiner Leserschaft zu steigern. Dabei legte er zweckmäßig, außer auf die Verlagswahl,¹⁸ Wert auf die Buchausstattung, wie auch auf entsprechende Werbung, die er gerne selbst betrieb, indem er auf die Qualität seiner Gedichte hinzuweisen pflegte. Um die beschworene Qualität zu erlangen, zeigte er sich aufgeschlossen für Ratschläge seiner Dichterkollegen, allen voran R. M. Rilke¹⁹ und Ellen Key,²⁰ und gab zugleich an, sein lyrisches Talent auch an Übersetzungen und Nachdichtungen „schleifen zu wollen“, um „se faire la main“.²¹ Dazu riet ihm der als „berühmtester und bester unserer Übersetzer“²² und, gemeinsam mit Liliencron, als literarisches Vorbild gepriesene Richard Dehmel. So wurde aus der Lyrik von Keats, W. Morris, W. B. Yeats, Baudelaire, Verlaine und besonders gerne und viel des von Zweig vergötterten Emile Verhaeren übersetzt. Die Übersetzungstätigkeit prägte entscheidend die lyrische Signatur des jungen Autors,²³ die deutliche Spuren in seinen Prosatexten hinterließ, was mitunter bereits in dem ersten, 1920 (im selben Jahr wie die zweite Auflage von den *Frühen Kränzen*) erschienen Band von *Die Baumeister der Welt* zu sehen ist.²⁴ In der Beziehung zu den Jungwienern fühlte sich Zweig mit seinen Gedichten als nicht hinreichend begabt, daher lag es ihm daran, von ihnen, in erster Linie von Hofmannsthal, für dessen „Schüler“²⁵ er sich gerne hielt, als Schriftsteller anerkannt zu werden. Dies schien ihm nicht mit Gedichten, sondern mit dem im Jahr 1908 veröffentlichten *Balzac. Roman seines Lebens* gelungen zu sein, mit dem er, wie seiner Äußerung gegenüber seinem Franz Servaes zu entnehmen, vor „dem Meister“ trumpfen konnte: „Auch Hofmannsthal hat mir dazu sehr gratuliert, sie sogar „hors pair“ genannt: meine Besorgnis, allzusehr gegen ihn abzufallen, beginnt nur endlich zu schwinden“.²⁶

Im Vergleich zu den *Silbernen Saiten*, die wie erwähnt und nach Zweigs eigener Bekundung „lange vor dem Erlebnis“²⁷ entstanden seien, schrieb

der Autor den *Frühen Kränzen* den Charakter eines organischen harmonischen Ganzen zu. Während der Arbeit bekundete er Ellen Key gegenüber, im Vergleich zu Prosatexten seien Gedichte „das Einzige, wo man manchmal den schönen Traum hat, sie seien vollendet in sich, hätten ihr eigenes Leben und könnten nun nicht sterben mehr“²⁸ und wies der Beschäftigung mit dem in Entstehung begriffenen Werk, in dem „Schatten der kommenden Erkenntnisse“²⁹ enthalten seien, beglückenden Charakter zu. Zugleich, was mehrmals hervorgehoben wurde, betrachtete er die Literatur als ermüdendes Metier und sucht schon damals (und eigentlich sein Leben lang) in „der Anonymität des Lebens, was soviel wie Reisen heißt“,³⁰ nach Entspannung vor dem Druck der Produktion der Literatur und ihrer Verbreitung. Auf Reisen fand er Zuflucht vor der damit verknüpften Beunruhigung, vor der Unruhe des Selbst sozusagen, und auch jener der Welt, wie er mehrmals beteuerte, und konnte seine Neugier nach Neuem und Andersartigem stillen, was er im Bezug auf die an die Reisen gebunden Gedichte (unter ihnen auf die hier im weiteren Textverlauf besprochene „Stille Insel“) in der Rückschau im Juli 1920 folgendermaßen zum Ausdruck brachte:

Sie (Marek Scherlag; galizischer Schriftsteller und Übersetzer; M.B.) haben sehr richtig empfunden, daß auch das Wanderhafte, das in dem Buche „Fahrten“ und so vielen Gedichten zutage tritt, nicht nur ererbte Unruhe ist, sondern jene Weltneugier, die sich im literarischen dann in Psychologie verwandelt. Uns allen ist das Verstehen der wesentliche Teil des Schaffens und in diesem Sinne immer weiter zu gelangen.³¹

II. Gedichtanalyse

Wir beginnen mit dem Gedicht *Die ferne Landschaft*,³² das bereits im Titel seinen thematischen Fokus mitschwingen lässt. Dieser schlägt sich in der Sehnsucht nieder, die in eine zeitlich und räumlich entfernte Naturlandschaft projiziert wird. Es ist dies eine von Wasser, Felsen und „Südens Luft“ verwöhnte Bergwelt, erlebt auf einer sich an der Schwelle zwischen Traum und Wachsein befindenden Reise. Die Naturlandschaft wächst zusammen mit „goldenen Ackern“ und „reifen Trauben“ – diese an Hoffm-

ansthals *Briefgedicht* oder *Der Tor und der Toa*, unwillkürlich auch an Rilkes *Herbstlied* erinnernd – und das Ganze nimmt die Sehnsucht des lyrischen Subjekts nach der Erfüllung auf. Der Autor beschwört das Zusammenwachsen von Natur und Kultur – die außer in Trauben ihren bildhaften Ausdruck auch in den „Dächer[n], schräg/Und sonnenwarm“ findet. Die Dächer, gleich den Trauben, werden ihrerseits eins mit der Natur. Das beschworene Ineinandergehen von Kultur und Natur, dem mit der Auswahl der Farben blau, gold und weiss zusätzliche symbolische Aussagekraft verliehen wird, nützt der Autor dazu, die Harmonie zwischen dem Menschen und seiner Umwelt zu evozieren, wodurch die Sehnsucht nach der Lebenserfüllung an Bedeutung gewinnt. Wenn das von Zweig häufig bereiste und „als Raum von Synergien und Grenzüberschreitungen“³³ beschworene Südtirol an dieser Stelle vor Augen geführt wird, können der lyrischen Konstruktion des Ineinanderfließens von Mensch, Natur und Kultur reale Konturen zugewiesen werden, womit „das vielleicht sogar [E]rlebte“ der Erfahrung an Bedeutung gewinnt, was aber nicht heißen soll, dass damit auch der Realitätsgehalt der Verwirklichung von Sehnsucht nach Lebenserfüllung gesteigert wird, denn die ferne Landschaft schöpft ihr Potential zur Sehnsuchtsverwirklichung gerade aus ihrem zeit- und raumentgrenzenden Charakter – sie liegt ja „hinter allen Träumen“. In deren Mittelpunkt stellt der Autor einen „weiße[n] Weg“, der ins „helle Tal“ führt, der die Klimax der Sehnsuchtsbefriedigung darstellt, dessen ultimativer Charakter („ein einzig Mal“) im Rahmen nostalgischen Erinnerns an die Kindheit eindringlich vor Augen geführt wird. Ein nicht allein Mensch, Natur und Kultur vereiner, sondern auch die Grenzen zwischen Ferne und Nähe, Vertrautem und Fremdem aufhebender Sehnsuchtsraum vermag dem „aufatmende[n]“ Beobachter darüber hinaus Zuflucht vor der anklingenden Erfahrung des Undurchdringlichen der Existenz bieten: „Und immer neu rührt mich die Frage an / Ob ich schon diesen Weg gegangen bin [...] Ich weiss es nicht woher und nicht wohin.“ Durch die Transzendenz suggerierende Perspektivierung des eutopischen Raumes³⁴ – der in die von Helligkeit gesegnete und Glück verheißende Sphäre Gehende wird zum Pilger – erlangt die Empfindung des existentiellen Geborgenseins überzeitlichen Charakter, der durch die zum Schluss abermals beschworene „Kinderzeit“ eindring-

lich vor Augen geführt wird. Die Erinnerung daran verbindet das Ende mit dem Anfang und verortet das lyrische Subjekt in dem unaufhörlichen Fluss des Lebens, der durch den, von intensiver Wahrnehmung sinnlicher Eindrücke geprägten Stil verstärkt zum Ausdruck gebracht wird.

Die Reise erscheint wegen der Erfahrung der Lebenserfüllung von vitaler Bedeutung für das lyrische Subjekt, diese sei herbeizuführen durch „Entdeckung des Äußeren und Inneren“,³⁵ was am Beispiel des folgenden mit *Hymnus an die Reise*³⁶ betitelten Gedichts differenziert dargelegt wird. In dem Gedicht ist die Reise, etwas stereotypenhaft, verbunden mit der Befreiung von Zwängen der Gesellschaft und Kultur – „Die Grenzen zerklirren, die gläsernen Stäbe“: Die entwickelte technische Kultur, die in eine pars-pro-toto-Perspektive gerückt – „Schiene, die blauen Adern aus Eisen“ – das Herz des von „Hinschwung von Ferne zu Fernen“ beseelten Reisenden höher schlagen lässt, bringt das hinter sich Gelassene „rücklings mit Hängen und Hügeln“ zum Sturz und führt die beschworene Erfahrung der „räumliche[n] Entgrenzung“³⁷ und die Aufhebung von zeitlichen Grenzen herbei. „Im Flug“ stellt sich das Gefühl von Befreiung ein, das von der Beflügelung der Seele und des Auffassungs- und Reflexionsvermögens begleitet – „Wächst dir die Seele, verklärt sich der Blick“ – den Weg zur „Aufhebung alles Trennenden“³⁸ – die expressionistisch anmutet – öffnet und somit das Bestehen einer allumfassenden Einheit suggeriert. In Verbindung mit der Einheit der Menschen im Geist gebracht – „Sprachen, die fremden, sie eint dir der Geist / Unendlicher Einheit“ – besichert die Differenz das lyrische Subjekt mit dem Gefühl herbeigewünschter innerer Ruhe. Deren Erfahrung stellt einen der Schlüsselmomente von Zweigs Reisephänomenologie dar und ist in zahlreichen, an die Reisetätigkeit des Autors gebundenen oder von der Reise als Motiv gekennzeichneten Texten zu finden, mitunter besonders einprägend in seinen Reisediaria. Im Gedicht erlangt die innere Ruhe eine transgredierende Qualität, die symbolisch unterstrichen wird durch den Hinweis auf „große Musik“, der die Faszination des lyrischen Subjekts und des Autors für das Klangvolle ahnen lässt. Das Gedicht wird so zu einem mehrdimensionalen „ästhetischen Erlebnis“,³⁹ wovon nicht zuletzt auch die originelle Reimstruktur („Eherne Brust“ wird mit „neuselig bewußt“ gereimt) zeugt. Zum Schluß setzt der Autor der Er-

fahrung allumfassender Einheit auf etwas unerwartete Weise Schranken, indem er die Allumfassenheit auf „vierzehn Völker Europas“ bzw. deren Kulturen einschränken lässt. Welche diese sind, bleibt im Dunkel verhüllt. Dass die besagte Einschränkung als frühes Zeugnis für Zweigs eurozentrische Kulturauffassung und -darstellung betrachtet werden kann, ist allerdings naheliegend.

Die das Reisen thematisierenden Gedichte gehen im Hinblick auf die Darstellung der Räumlichkeit unterschiedlich vor. Diejenigen, die auf historische Reisen bezogen sind, führen real existierende Orte vor Augen, die namentlich genannt werden. Das gilt mitunter für das Gedicht *Stille Insel*,⁴⁰ das sich auf den Aufenthalt des Autors auf der Bréhat, „einer entzückenden kleinen Insel“⁴¹ vor der bretonischen Küste bezieht. Im Sommer 1903, nachdem Zweig aus Italien zurückgekommen war, zog er sich auf diese Insel zurück, um ungestört und unbeschwert an seiner 1904 erschienenen Novelle *Die Wunder des Lebens* schreiben zu können. Das Gedicht zeigt die Trunkenheit des poetischen Ichs von der nächtlichen Natur, deren Erleben „hautnah“ erfolgt und daher besonders intensiv ist. Dasselbe gilt auch für das Erlebnis der Kulturlandschaft. Wahrgenommen aus der Perspektive des klangfreudigen Beobachters, erlangt sie transzendentalen Charakter, der in den „Glocken“ eindrucksvoll in Erscheinung tritt. Die nächtliche Natur erscheint als Raum der Entgrenzung, der bespiegelt wird im Meerwasser, das durch Metaphern und Farbensymbolik wie ein magisches Symbol anmutet. Aus dem in zahlreichen Details wiedergegebenen Naturbild geht ein sich tief einprägendes Stimmungsbild hervor, das durch die Verwendung der eindrucksstarken Synästhesie – „Glocken, die über die Wasser wehn“ – seinen poetischen Höhepunkt erreicht. Das ein Ineinandergehen verschiedener Bereiche in plastischer Weise evozierende Stilmittel lässt zusammen mit dem Motiv der Entgrenzung die Nähe des Gedichts zur lyrischen Welt der (Neo)romantik deutlich zum Vorschein treten. Die Trunkenheit weicht der Ernüchterung, die beim Entschwinden der Erfahrung der Ganzheit von Natur und Kultur über das lyrische Subjekt einbricht und in das Gefühl des „lastende[n] Einsamsein[s]“ übergeht. Umhüllt vom „Dunkle[n], das sich drohend verbreitet“, wird die Einsamkeit durch die Erfahrung der Vergänglichkeit – „ohne Wiederkehr / Scheint dies alles, das

mir entgleitet“ – zur Selbstenfremdung gesteigert. Der vermag weder das Akustische und mit ihm das Sinnliche – „eine schüchterne Melodie“ – noch das abschließende Evozieren eines potentiellen Geborgenseins im Religiösen – „Und süß beklommen höre ich, wie / Kinder zu Gott [...] / Um Schlaf und gütige Träume beten.“ – Beschwichtigung zu verschaffen.

Von dem Gedicht ausgehend sei an dieser Stelle das Element des Wassers mit seinen Semantiken kurz angesprochen, da dieses, wie bereits gezeigt und noch zu sehen sein wird, einen wichtigen Punkt in der Ästhetisierung der Natur in den hier untersuchten Gedichten darstellt. Das Wasser als Quelle und Ursprung von allem, was existiert,⁴² kommt darin in unterschiedlichen Darstellungen zum Vorschein, zur Natur- und, wie zu sehen sein wird, auch zur Kulturlandschaft gehörig (hier als Meer, sonst als Fluss, See, Meer, Teich usw.). Das Aquatische symbolisiert die Summe der Möglichkeiten⁴³ und steht in enger Verbindung mit dem Leben, mit der Erweiterung der Daseinsmöglichkeiten und dem Unbewussten. Das Element des Wassers erlangt besondere symbolische Bedeutung auch in den folgenden drei hier zur Diskussion gestellten Gedichten, in zweien davon in besonders eigentümlicher Weise. Dies gilt zunächst für das Gedicht *Stadt am See*,⁴⁴ in dem das Wasser als Leerstelle vorkommt und damit den Anspruch erfüllt, auf die Omnipräsenz des Aquatischen eindringlich aufmerksam zu machen. Das Wasser tritt hinter das Bild der Stadt und strahlt zugleich durch dieses, was „im Uferpark“ deutlich wird. Das so inszenierte Aquatische wird mit dem Abend – „dämmernde Verschönerung“ – als zauberhafter Raum der Stille, Ruhe und Klarheit⁴⁵ in Verbindung gebracht, wodurch der Bezug zur romantischen Lyrik (eines Eichendorffs) in Erscheinung tritt, was übrigens auch im Dichten in Zyklen zu beobachten ist. Der Zauber des Abends mit seiner zeit- und raumtgrenzenden Funktion, die gebunden ist an den Schwellenraum zwischen See und Stadt, wird in Verbindung mit dem Musik-Element gebracht. Dieses spannt seinerseits Fäden zu dem der Leserschaft vertraut gewordenen Bild der Trauben, aus dem auch hier, durch die Zuweisung des Attributes „schwer“, die Erfahrung der Lebenserfüllung spricht. Eindrucksvolle Wiedergabe sinnlicher Augenblicksempfindungen, die in der Wahrnehmung der aus dem Park tönenden Klänge der Musik – „aus dunklen Lauben / Ein Lied: kennst du das alte Lied nicht

mehr? / Ganz langsam quillt das Lied die Wellen her.“ – kulminiert, erzeugt einen Fluss von Natur- und Seelenbildern, die die Verwischung von Grenzen zwischen Vertrautem und Unvertrautem andeutet und die Ahnung von der Erschließung des Undurchdringlichen menschlicher Existenz (und somit die Anklage an die Hofmannsthalsche Poetik) vermittelt. Doch die Ahnung entschwindet – das seine (national)kulturelle Zugehörigkeit von vornherein aushängende Konstanz (vorgeführt als „deutsch[e] Stadt“) wird zunehmend geheimnisvoll – „schleiernd trânt [sie] im fahlen Mondenstrahl“ – und verliert an seiner früheren Präsenz, womit die Lebenserfüllung und die Erschließung des Geheimnisses der menschlichen Existenz in die Perspektive der Flüchtigkeit und der Ernüchterung gerückt werden.

Im folgenden, hier untersuchten Gedicht *Alpenglügen am Zürchersee*⁴⁶ wiederholen sich die Verortung und die Omnipräsenz des auch hier in den Titel eingeschriebenen Aquatischen. Verortet in der Berglandschaft, erscheint es in Verbindung mit der romantischen Rekurrenz des Abends als privilegierter Raum der Stille und Klarheit. Vor dem Horizont des Abends zeichnet sich gemeinsam mit dem Naturbild auch hier das tief einprägende Seelenbild, in den im Vergleich zu dem vorangehenden Gedicht die Erfahrung der Vergänglichkeit – bespiegelt in dem Abschiednehmen von der „Sommersonne“ – „in dem Klaren“ des Abends besonders deutlich in Erscheinung tritt. Sie bringt das lyrische Subjekt aus dem Zustand innerer Ruhe und sorgt für die Beunruhigung. Die an Hofmannsthals *Terzinen* gemahnende Erfahrung der Flüchtigkeit allen Lebens,⁴⁷ erhält an dieser Stelle religiös-transzendente Einschreibungen („den Vesperweg talab zu gehen“), womit die Ernüchterung des lyrischen Subjekts verstärkt zum Ausdruck gebracht wird. Doch der Autor will es nicht dabei belassen und lässt die schwermutige Stimmung – „Eh' sich die Abende im Herbst verfrühen“ – von der Sehnsucht nach dem Leben überflügeln, die durch das Bild des „Feuer[s] [...] aus den Fenstern sprühen[d]“, symbolhaft hervortritt. Die Sehnsucht nach Leben speist sich aus der Ahnung eines zeitliche wie räumliche Grenzen aufbrechenden, sich im Wechsel der Jahreszeiten (des Sommers und Herbstes) und die Blüte und Reife des Lebens widerspiegelnden Lebensflusses (Hofmannsthalscher Prägung). Die Verkoppelung vom Motiv des Lebensflusses mit dem Motiv des Fensters, das das Verbindende und die Sehnsucht nach Äußerem, nach Na-

tur und nach Befreiung von existentiellen Zwängen verdeutlicht (und in verschiedenen Nüancen auch in Texten anderer Vertreter der damaligen Lyrik, etwa bei Rilke, Trakl usw. zu finden ist), lässt das Ineinanderfließen der lyrischen Tradition der Romantik und die Poetik der Moderne im Gedicht deutlich in Erscheinung treten.

Anders, doch nicht minder originell, prägt das Element des Wassers auch das Gedicht *Belfried in Flandern*.⁴⁸ Das Motiv des Wassers bringt hier die Sehnsucht des Autors nach Aufhebung von Grenzziehungen jeder Art besonders deutlich zum Ausdruck, eine Sehnsucht, die in jene Schwellenlandschaft projiziert wird, die zwischen Land und Wasser liegt und sich dem Anschein nach einer besonderen Vorliebe des Autors erfreute. Das Gedicht erlangt nämlich seine spezifische poetische Prägung durch die Verbindung des Aquatischen – auch hier des Meeres – mit einem für die Kulturlandschaft typischem Bauwerk, dem im Gedichttitel figurierenden Belfried.⁴⁹ Es sind dies vorwiegend in flämischen Städte zu findende hoch aufragende Türme, meist den Rathäusern zugehörig, die „den ruhenden Pol in der Geschichte des Landes“⁵⁰ und die Souveränität des Bürgertums symbolisieren. Im Jahr 1902 hielt sich Zweig in Belgien auf, wo er Ostende, Blankenberge, Heyst und Brügge besuchte. Die Reise war „voll schöner Momente“ gewesen, „allerdings zu hastig, um harmonisch zu sein“. Besondere Faszination mag für den Reisenden von Brügge, der Stadt, „der liebliche[n] stille[n] [...], teurer [...] als Venedig“,⁵¹ ausgegangen sein. Der Aufenthalt schrieb sich tief in das Gedächtnis des jungen Lyrikers ein, da ihm diese Reise die Gelegenheit bot, dem von den Jungwienern zum Symbol der Lebendigkeit der modernen Kunst verklärten Verhaeren zu begegnen.⁵²

Im Gedicht wird der Belfried zum Protagonisten eines dramaturgisch faszinierenden lyrischen Narrativs, das von der Vitalität der Stadt zeugt, als diese aus der Ferne Kommende noch in Empfang zu nehmen und auf diese Weise das Eigene zu bereichern vermochte. Der Belfried, der durch eine Reihe intensiver sinnlicher Wahrnehmungen als Mittelpunkt des Ineinandergehens von Natur und Kultur vor Augen geführt wird, erscheint somit auch als Brücke zwischen Ferne und Nähe, dem Fremden und Eigenen, das dosiert eurozentrisch anmutend seine Transzendenz evozierenden symbolischen Ausdruck im Läuten „von aufgelösten Glocken“ findet. Der

Wandel der Zeit versetzte dem im Herzen der äußeren und inneren Landschaft thronenden Bauwerk und mit ihm der Stadt einen durch die Natur verursachten schicksalhaften Schlag: Das Meer ging zurück und entließ das Bauwerk aus seinem Schoss, „vergebens donnerte die braune Kehle / Der Glocken, streckten die Kanäle / Die Arme aus nach dem verlorenen Meer“. Der Belfried, der als „steinerner Baum“ mit der Natur zusammengewachsen war und von ihr zu lernen wusste, bleibt als der von „Grimm“ erfüllte Zeuge der nun abgerissenen Bande von Immanenz und Transzendenz mit dem Auftrag zurück, „die Bürger, die bei Sonntagsbiere schmatzen / Sich eitel sonnen unter [...] Glockenspiel“, zur Verantwortung zu ziehen, den Materialismus, Opportunismus und die geistige Seichtheit „de[s] Krämerpack[s]“, das sich „feig und erschrocken / [...] zu blassem Gebet“ drückt, anzuprangern und diese zur Besinnung zu mahnen. Die Empörung über tief eingerissene Klüfte führt den Autor dazu, sein von ökologischen Akzenten durchsetztes Unbehagen an der tristen Gegenwart mittels eines schillernden Angebots von Personifikationen – „von immer ferner blinkerten die Segel, / [...] Und waren bald nur mehr wie weiße Vögel / [...] am Horizont der Flut“ – verstärkt zum Ausdruck zu bringen. Doch es scheint noch nicht alles von früher zur Gänze vernichtet und verloren zu sein. Die Klüfte können wieder zusammenwachsen, die zerissenen Bande wiederbelebt werden, wobei der lyrische Sprecher seine Hoffnung auf die Meer, Wellen, Flut, Dünen, Strand, Sterne, Nacht, Stadt, Kanäle, Glocken, Segel und Schiffe gleichmäßig betörende „Majestät“ setzt, die „nur zu Gott und nicht für sie“, nämlich für die „verflacht[e] Runde“ von „Sklavenseelen“ spricht. Mit dem Hinweis auf die religiöse Transzendenz als Antwort auf die Erfahrung der Vergänglichkeit allen Seins – „Die Könige hören, von einst ihm Vasallen, / Und aufstehn an seiner steinernen Hand.“ –, lässt Zweig das Gedicht mit dem Blick auf die Zukunft ausklingen. Durch die Positionierung des „objectus militans“ ins Zentrum des lyrischen Narrativs bekundet der Autor unmißverständlich seine Verwandtschaft mit Dingen, was die Nähe des Textes zur Dinggedicht-Poetik vermuten lässt, die ihren Ausdruck möglicherweise auch in der besagten Metaphorik und der die moderne Zeit widerspiegelnden Reimstruktur („metallen / [...] wider den Himmel hallen“) findet.

Das Durchdringen des beschworenen Wasserelementes und eines Bauwerkes charakterisiert auch das Gedicht *Taj Mahal*,⁵³ das auf eine intensive Beschäftigung des Autors mit der Möglichkeit der Erweiterung seines Erfahrungshorizontes durch Reisen außerhalb Europas zurückgeht. Als eines von den bevorzugten Reisezielen zeichnete sich für den jungen Zweig Indien ab, wofür wichtige Impulse von Werken Ernst Haeckels (*Indische Reisebriefe*, 1883) und Pierre Lotis (*L'Inde sans les Anglais*, 1903) ausgingen. Im Vorfeld zu seiner Reise nach Indien – die im Hafen von Triest ihren Anfang nahm – schrieb Zweig für das *Leipziger Tagblatt* den Beitrag „Sehnsucht nach Indien“, in dem er sein Reisevorhaben zu kontextualisieren und zu begründen suchte. Ab Ende November 1908 bereiste er vier Monate lang Ceylon, Gwalier, Kalkutta, Benares, Rangun und Hinterindien, eine Zeitlang in der Gesellschaft des Journalisten Hermann Bessemer. Von dem Land der Maharadjas fühlte er sich wegen der Rassentrennung, die ihn bereits auf der Schiffsreise berührte,⁵⁴ angewidert und zeigte sich tief betroffen von der Dehumanisierung der breiten Bevölkerungskreise, die Armut und Hunger litten und unter menschenunwürdigen Bedingungen lebten. Die Faszination für die Sehenswürdigkeiten hielt sich in Grenzen, mit einigen Ausnahmen, darunter das Taj Mahal mit seinem als universalistisch kolportierten Symbolcharakter, das Zweig trotz aller Ernüchterung zu imponieren schien. Nach der Rückkehr, wie dies in Fällen, wo die Erwartungen nicht der erlebten Wirklichkeit entsprachen, oft vorkam, zeigte sich Zweig bemüht, die Eindrücke in ein retouchierendes Licht zu rücken, was ihn im konkreten Fall dazu veranlasste, Indien als „Land der Wunder“⁵⁵ zu beschwören. *Taj Mahal* lässt die erzählerische Verve des Verfassers, seine Lust zur Leserführung (mit Anspruch auf Autorität) im Vergleich zum Belfried-Gedicht bereits auf den ersten Blick deutlich werden – sowohl mit dem die Leser führenden Untertitel („Grabdenkmal Muntaz Mahals in Delhi“), wie und vor allem mit den am Ende der ersten und dritten Strophe stehenden Kommentaren („Man hätte beinahe Furcht, ihn zu zerbrechen. / [...] Der große Fürst und die geliebte Frau“). Analog zum Belfried-Gedicht entfaltet auch dieses seine besondere Aussagekraft ausgehend von intensiver sinnlicher Erfahrung eines im Mittelpunkt stehenden Objekts. Das auf den Beobachter als Spielzeug wirkende Bauwerk wird in allen Details in der pars-

pro-toto perspektivierten („im Teich“) aquatischen Kulturlandschaft be- spiegelt, was der Autor zum Anlass nimmt, den schöpferischen Genius – „Die weißen Formen / aufregend, blendend, makellos und steinern“ – zu beschwören. Den inhaltlichen Schwerpunkt bildet allerdings nicht die menschliche Kreativität, sondern auch hier das Motiv der Sehnsucht nach Zusammenführung von Getrenntem. Die Sehnsucht wird in das dem Belfried gleich sich majestätisch hergebende Bauwerk projiziert, das das Zusammenfließen von Natur und Kultur sowie von Immanenz und Transzendenz versinnbildlicht. Durch die Zuweisung jenes die Bande der menschlichen Existenz aufbrechenden Traumhaften wird der transzendente Charakter des Bauwerks unterstrichen und mittels plastischer Bilder – er steigt „Vom Blättergrün / [...] empor ins blanke Blau / [...] ins Licht empor“ – einprägsam zum Ausdruck gebracht. Die Transzendenz löst die Schwere des Diesseitigen auf und vermag die Tragik der Vergänglichkeit – „er glänzt in das Dunkel / Den Schmerz um die entschwundene Geliebte“ – zu beschwichtigen. Das Gedicht lässt, abgesehen von der romantischen Prägung, die in Motiven der Liebe und des Traumes zu sehen ist, auch die Anlehnung an die Poetik des Expressionismus deutlich werden. Die zeigt sich im Konzept der Natürlichkeit der Kunst⁵⁶ und schlägt sich, analog zum Belfried-Gedicht, in der Rolle des Dichters als Voraussehender nieder. Dieser Rolle wollen wir zum Ausklang unserer Erörterungen Aufmerksamkeit widmen.

Schlussüberlegungen

In diesem Zusammenhang sei auf ein weiteres Gedicht, *Der verlorene Himmel. Elegie der Heimkehr*,⁵⁷ eingegangen, das sich auch im Hinblick auf das Erkenntnispotential der lyrischen Ästhetisierung des Reisens als besonders wichtig erweist. Das Gedicht bestätigt eindrücklich die Verkopplung zwischen der Ästhetisierung des Reisens und jener der Natur. Die während der Reise stattgefundenen sinnliche Erfahrung der Natur, die abermals in enge Verbindung mit dem Motiv des Wassers gebracht wird, tritt in ihrer nächtlichen Variante in Erscheinung, mit deren die Grenzen des Daseins aufhe-

bendem Potential, durch das im individuellen Bewusstsein ein transzendierendes Gefühl zur Entfaltung kommt, um das lyrische Subjekt mit innerem Gleichgewicht, Frieden und Erfüllung zu beschenken – „Selig war ich. Ich glühte, ich blühte nach oben, / [...] und verrankte / Unrast und Gier [...] / selber ein Himmel, / Wölbte sich mir mit heiligem Zeichen die Brust“. Mit der Rückkehr „nach Hause“, in die Stadt, entschwindet der Zauber der Natur und die urbane Zivilisation – „Spiegel der Zeiten“ –, liegt schwer auf dem „Stadtmenschen“. Er trauert dem Rausch des Fernseins nach und macht seinem von stadtkritischen Emotionen geprägten Unbehagen an der als gespensterhaft erlebten und dargestellten Modernisierung des Lebens, an dessen Industrialisierung, am Konsumismus und an der Kulturalisierung (dargestellt an der Sprachskepsis, denn dieselbe „Modernisierung“ reißt auch die Sprache ins Verderben: „grelleschminkt[e] Plakat[e] / [...] kreischende Lichtbilder hämmern / Sinnlose Worte wie Nägel mir tief im Gedächtnis“) Luft. Wenngleich der elegische Ton die kritische Sichtweise verschwimmen lässt, werden die unwiderbringliche Gespaltenheit allen Seins, Selbstentfremdung und –verlust als expressionistisch anmutende Folgen der modernen Zeit eindringlich vorgeführt. Fühllos wie sie erlebt und dargestellt wird, verurteilt die Stadt den Menschen zum Sterben mit lebendigem Leib – „frierenden Blutes“ liegen die Menschen auf dem „irren Kreuzgang der Straßen“ – was ihre Tragik in ergreifender Weise deutlich werden lässt. Das im Mittelpunkt stehende Motiv des Mordes an dem Einzelnen durch die moderne Gesellschaft spannt Fäden zur Literatur der frühen 1970er Jahre, in der es, zu einer der zentralen semantischen Rekurrenzen erhoben, als Symptom (von Ingeborg Bachmann auf die Frau und ihre Sehnsucht nach persönlicher Entwicklung und Freiheit im Leben bezogen als Mord und die gewalttätige patriarchalische, auch faschistoide, Gesellschaft als „Mordschauplatz“ dargestellt, später, bei Elfriede Jelinek sprachlich und semantisch radikalisiert zum Ausdruck gebracht) der (Un)kultur der Macht und Gewalt in seiner ganzen Bandbreite krass entlarvt und zur Zielscheibe schonungsloser Kritik wird. Der gespannte motivische Bogen zeugt davon, dass Zweig in einigen seiner Reise Gedichte bahnbrechende Stimmungslagen in einer immer noch herausfordernderen Weise zum Anklang brachte.

Literaturverzeichnis

- Birk, Matjaž: „*Reisen ist Rast in der Unruhe der Welt*“. *Fremdberneutische Einblicke in die Reisetagebücher von Stefan Zweig*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2016.
- Birk, Matjaž: „Reiseberichte“. In: Larcati, Arturo / Renoldner, Klemens / Wörgötter, Martina (Hg.): *Stefan-Zweig-Handbuch*. Berlin / Boston: de Gruyter 2018, S. 547-553.
- Butzer, Günter / Jacob, Joachim (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart: J. B. Metzler 2012.
- Eliade, Mircea: *Die Religionen und das Heilige. Elemente der Religionsgeschichte*. [Traité d'Histoire des Religions] Übers. v. M. Rassem und I. Köck. Unveränderter repografischer Nachdruck der Ausgabe. Salzburg: Otto Müller 1954.
- Görner, Rüdiger: „Lyrik“. In: Larcati, Arturo / Renoldner, Klemens / Wörgötter, Martina (Hg.): *Stefan-Zweig-Handbuch*. Berlin / Boston: de Gruyter 2018.
- Matuschek, Oliver: *Stefan Zweig. Drei Leben – eine Biographie*. Frankfurt am Main: S. Fischer 2006.
- Mayer, Mathias / Werlitz, Julian (Hg.): *Hofmannsthal Handbuch. Leben – Werke – Wirkung*. Stuttgart: J. B. Metzler 2016.
- Prater, Donald A.: *Stefan Zweig. Eine Biographie*. Übers. von Annelie Hohenemser. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1991.
- Schein, Reinhold: *Stefan Zweigs Reise nach Indien und sein Ausflug in die indische Philosophie*. https://www.academia.edu/12280627/Stefan_Zweigs_Reise_nach_Indien_und_sein_Ausflug_in_die_indische_Philosophie (Zugriff am 10. September 2022).
- Verdon, Flore: „L'Imaginaire du royaume arthurien dans les romans de Chrétien de Troyes. Temps et espace mythique au carrefour de l'eutopie narrative“. In: Ueltschi, Karin / Verdon, Flore (Hg.): *Grandes et petites mythologies I. Monts et abîmes: des dieux et des hommes*. Reims: Épure 2020, S. 325-338.
- Zeyringer, Klaus / Gollner, Helmut: *Eine Literaturgeschichte: Österreich seit 1650*. Innsbruck / Wien / Bozen: StudienVerlag 2012.
- Zweig, Stefan: *Briefe 1897–1914*. Hg. v. Knut Beck, Jeffrey B. Berlin und Natascha Wachsenbach-Feggeler. Frankfurt am Main: S. Fischer 1995.
- Zweig, Stefan: *Briefe 1914–1919*. Hg. v. Knut Beck, Jeffrey B. Berlin und Natascha Wachsenbach-Feggeler. Frankfurt am Main: S. Fischer 1998.
- Zweig, Stefan: *Briefe 1920–1931*. Hg. v. Knut Beck und Jeffrey B. Berlin. Frankfurt am Main: S. Fischer 2000.
- Zweig, Stefan: „Hugo von Hofmannsthal. Gedächtnisrede zur Trauerfeier im Wiener Burgtheater“. In: Ders.: *Das Gebeimnis des künstlerischen Schaffens. Essays. Gesammelte Werke in Einzelbänden*. Hg. und mit einer Nachbem. vers. von Knut Beck. Frankfurt am Main: S. Fischer 1984, S. 279-292.
- Zweig, Stefan: *Silberne Saiten. Gedichte*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 2018.
- Zweig, Stefan: *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*. Frankfurt am Main: S. Fischer 2006.

Anmerkungen

- * Der vorliegende Beitrag entstand im Rahmen der von der slowenischen Forschungsagentur ARIS geförderten Programmgruppe *Interkulturelle literaturwissenschaftliche Studien* (P6-0265) und des slowenisch-französischen PHC-Forschungsprojektes *Regionalität und Transkulturalität. Verschränkte Blicke auf Europa in der Regionalpresse in Slowenien und Frankreich* (1897-1918) (BI-FR/22-23-PROTEUS-008).
- 1 Vgl. Zweig: *Silberne Saiten*, S. 279.
 - 2 Vgl. Zweig: *Briefe 1897–1914*, S. 24.
 - 3 Vgl. ebd., S. 30.
 - 4 Vgl. Zweig: *Silberne Saiten*, S. 273 und Prater: *Zweig*, S. 25.
 - 5 Vgl. Görner: *Lyrik*, S. 103.
 - 6 Vgl. Matuschek: *Drei Leben*, S. 46.
 - 7 Zweig: *Silberne Saiten*, S. 28.
 - 8 Ebd., S. 275.
 - 9 Vgl. Görner: *Lyrik*, S. 110.
 - 10 Es ist im Zusammenhang mit dem Erfolg, den Zweig mit seiner ersten lyrischen Sammlung verzeichnete zu vermerken, dass das führende Zeitungsorgan der Habsburgermonarchie in demselben Jahr – der Feuilletonleiter Theodor Herzl stellte Zweig unter den Vertretern der modernen Lyrik gar vor Hofmannsthal – erstmals auch einen Prosatext von Zweig und zwar die Novelle *Die Wanderung* herausbrachte, wodurch Zweigs literarischer Durchbruch vollzogen zu sein schien. Vgl. Prater: *Zweig*, S. 32.
 - 11 Vgl. Görner: *Lyrik*, S. 110.
 - 12 Zweig: *Briefe 1897–1914*, S. 333.
 - 13 Vgl. ebd., S. 120.
 - 14 Vgl. Zweig: *Silberne Saiten*, S. 276f.
 - 15 Vgl. Zweig: *Briefe 1914–1919*, S. 397.
 - 16 Zweig: *Die Welt von Gestern*, S. 121.
 - 17 Vgl. Görner: *Lyrik*, S. 104.
 - 18 Vgl. Zweig: *Briefe 1897–1914*, S. 120.
 - 19 Zweig dankte Rilke für die Anerkennung, durch die er sich als junger Lyriker bestätigt fühlte, zugleich räumte er ein, „daß wenn auch manche Verse durch Beziehungen“ ihm persönlich wert seien, „wie erlebte Stunden etwa oder unvergeßliche Landschaften, sie für die Litteratur noch nicht sehr wichtig sind“. Ebd., S. 141.
 - 20 Vgl. ebd., S. 154.
 - 21 Vgl. Prater: *Zweig*, S. 30.
 - 22 Zweig: *Briefe 1897–1914*, S. 40. Zweig gelang es, Dehmel als Übersetzer für die Anthologie von Verlaine-Gedichten zu gewinnen, die 1910 von dem *Insel-Verlag* herausgegeben wurde.
 - 23 Vgl. Görner: *Lyrik*, S. 110.
 - 24 Vgl. Zweig: *Silberne Saiten*, S. 281.
 - 25 Zweig: *Briefe 1920–1931*, S. 591.
 - 26 Zweig: *Briefe 1897–1914*, S. 171. Aus Hofmannsthals Anerkennung suchte Zweig Nutzen zu ziehen, etwa für sein Netzwerken zugunsten jüngerer schriftstellerischer

Kollegen (unter ihnen Max Brod und Otokar Březina, deren Texte zur Begutachtung an Hofmannsthal geschickt werden) und für die Herstellung und Pflege von Kontakten zum Meister (der erste Kontakt kam im Juni 1907 zustande), der durch Bekundungen Zweigs Zuneigung gegenüber dem dichterischem Genie und durch das Rezensieren von dessen Werken, etwa des Dramas *Das Bergwerk von Falun*, wichtige Impulse verliehen wurden. Der Höhepunkt der Anerkennung schien allerdings erst nach Hofmannsthals Tod erreicht gewesen zu sein, als Zweig die Ehre erwiesen wurde, bei der Trauerfeier im *Burgtheater* die Gedächtnisrede zu halten. Durch das Fernbleiben der Witwe des Verstorbenen gestaltete sich die lange herbeigesehnte Genugtuung zwar etwas getrübt, was Zweig jedoch nicht daran hinderte, mit der Anprangerung der mutmaßlichen „Platitüde“ der zeitgenössischen Kunst, die „an den großen symbolischen Formen, die das Dauernde ausdeuten wollen und das Obere der Welt“ (Zweig: Hofmannsthal, S. 279) vorbeigehe, aus dem öffentlichen Auftritt „pro domo sua“ symbolisches Kapital zu schlagen.

- 27 Zweig, zit. nach Matuschek: Zweig, S. 46.
 28 Zweig: Briefe 1897–1914, S. 111.
 29 Ebd.
 30 Zweig: Briefe 1920–1931, S. 143.
 31 Ebd., S. 26.
 32 Zweig: Silberne Saiten, S. 180f.
 33 Birk: Reisen ist Rast, S. 42.
 34 Der eutopische Raum ist der mythisch besetzte Raum, der dem lyrischen Subjekt das Erlangen des Glücks möglich macht. Vgl. Verdon: L’Imaginaire, S. 326.
 35 Birk: Reiseberichte, S. 549.
 36 Zweig: Silberne Saiten, S. 165.
 37 Görner: Lyrik, S. 106.
 38 Ebd.
 39 Ebd., S. 107.
 40 Zweig: Silberne Saiten, S. 103f.
 41 Zweig: Briefe 1897–1914, S. 59.
 42 Vgl. Eliade: Religionen, S. 217.
 43 Vgl. Butzer / Jacob (Hg.): Lexikon, S. 475.
 44 Zweig: Silberne Saiten, S. 110.
 45 Vgl. Butzer / Jacob (Hg.): Lexikon, S. 1.
 46 Zweig: Silberne Saiten, S. 173.
 47 Vgl. Mayer / Werlitz: Hofmannsthal, S. 147ff.
 48 Zweig: Silberne Saiten, S. 166–169.
 49 Der „Belfried“ (nl. „Belfort“, fr. „Beffroi“ bzw. „Belfroi“) ist ein hoher Turm, der besonders häufig in Städten in Flandern (Antwerpen, Brugge, Gent, Kortrijk, Löwen, Veurne usw.) anzutreffen ist und meist im Stil der Brabanter Gotik erbaut wurde. Der Bau verfügt zwar über Glocken, doch dient nicht dem Zweck des Läutens, sondern symbolisiert die Macht des Bürgertums, was durch den Umstand bestätigt wird, dass er häufig an das Rathaus oder an eine Tuchhalle angeschlossen ist. In Deutschland ist der Belfried in Köln zu finden, in Frankreich sind es dagegen mehrere, darunter in Amiens, Arras, Combrai, Callas, Dunkerque, Boulogne-sur-Mer usw.

- 50 Görner: Lyrik, S. 108.
- 51 Zweig: Briefe 1897–1914, S. 78.
- 52 Vgl. Prater: Zweig, S. 44.
- 53 Zweig: Silberne Saiten, S. 170.
- 54 Vgl. Schein: Indien, S. 2.
- 55 Zweig: Briefe 1897–1914, S. 187.
- 56 Georges Gedichtzyklus *Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod* aus dem Jahr 1899 bekunden ausgeprägte Ästhetisierung der Natur, die sich als eine zum Natürlichen avancierte Kunst niederschlägt.
- 57 Zweig: Silberne Saiten, S. 174–177.

Hans Richard Brittnacher

Vom schönen Tod in dunklen Grachten

Stefan Zweigs *Brügge*-Gedichte (1901/17)

Zusammenfassung: Mit seinen vier Gedichten zu Brügge, dem „Venedig des Nordens“, greift Stefan Zweig einen prominenten Topos der dekadenten Literatur auf, die in Brügge eine tote, von den Chimären ihrer einst großen Vergangenheit belebte, von Verfall und feuchter Kälte bestimmte Stadt erblickt und literarisch stilisiert hatte. Für Zweig avanciert 1917, als er diese Gedichte aus seiner frühen Phase erneut aufgreift, Brügge zur faszinierenden und schwermütigen Metapher eines mythischen Todes, den er dem sinnlosen Sterben des modernen Vernichtungskriegs entgegenstellt.

Schlüsselwörter: Tote Stadt, Gespensterstadt, Fin de siècle, Mythos, Tod.

Stefan Zweig: *Brügge*

I

Bei Tag ist alles hier Gewöhnlichkeit.
Die Straße klingt vom Holzschuhtritt der Bauern,
Vom Lärm der Weiber, die am Markte kauern.
Allein im milden Glanz der Abendzeit
Erwacht der alten Häuser leises Trauern.
Die Glocke mahnt ... Und in den dunkeln Mauern
Erstehn die Träume der Vergangenheit.

II

Hier sind die Häuser wie alte Paläste,
Der Abend hüllt sie in traurigen Flor,
Die Straßen sind leer wie nach einem Feste,

Wenn sich der Schwarm frohlärmender Gäste
Schon fern in die schweigende Nacht verlor.
Die prunkenden Tore mit rostigen Klinken
Sind längst nicht mehr zum Empfang bereit,
Verstaubt und verwittert die Kirchturmzinken,
Die in den Nebel träumend versinken
Wie in das Meer ihrer Traurigkeit.
Und in den Nischen an dunkelnden Wänden,
Da lehnen Gestalten aus bröckelndem Stein,
Und reglos, in heimlichen Wortespenden
Sprechen sie leise die alten Legenden
In die tiefe Schwermut der Straßen hinein ...

III

Die weißen Wolken fremder Lande,
Die nie ein Turm erklommen hat,
Sie scheinen nah im Spiegelrande
Und eingestickt dem schwarzen Bande
Der stillen Wasser dieser Stadt.
Wie Mädchen, die zur Messe schreiten,
So fromm und fürchtig ist ihr Gehn.
Man sehnt sich sehr, sie zu begleiten
Und über Trauer alter Zeiten
Mit ihnen sinnend hinzuwehn ...

IV

Lind weht der Abendfriede in die stille Stadt,
Der Sonne goldnes Blut verströmt in den Kanälen,
Und eine Sehnsucht, die nicht Weg und Worte hat,
Beginnt nun von den grauen Türmen zu erzählen.
Die alten Glocken singen dumpf und wunderbar
Von Tagen, da ihr Jubelruf das Land umspannte,
Des Lebens Glanz tief unten in den Straßen war
Und fackelfroh das Wimpelspiel des Hafens brannte,
Von reichen Tagen wundersam und längst verglüht
Und die wie erster Kindertraum so fern geworden.

Das Ave schweigt ... Und langsam stirbt der Glocken Lied
Und zittert aus in leise bebenden Akkorden.
Die letzten Töne nimmt ein lauer Abendwind,
Und einsam irrt der Nachhall in die toten Gassen,
Die alle schweigsam und ganz schmerzverschüchtert sind,
Ein blindes Kind, das jäh die Führerhand verlassen. –

Durchs stille Wasser streift ein wildes Schwanenpaar,
Und leise raunt die Flut, die schwingensacht erschauert,
Von einer schönen Frau, die Königin einst war
Und nun im dunklen Nonnenkleide einsam trauert ...¹

Um 1900 werden, wie auf Verabredung, einige europäische Städte als Tote Städte oder Geisterstädte zum Gegenstand morbider Phantasien und elegischer Dichtungen.² Da ist zunächst Venedig, die trügerisch glitzernde Lagunenstadt, die ihren Ruf als *La Serenissima* lange schon eingebüßt hat: keine stolze Seerepublik mehr, sondern ein labyrinthisches Gewirr von Gassen und Kanälen, in deren brackigem Wasser Krankheitskeime gedeihen und Typhus und Cholera verbreiten. Über die regenfeuchten Kopfsteinpflasterstraßen Prags, der zweiten dieser legendären Gespensterstädte, stapft mit schweren Schritten der Golem, während oben in den alten Adelshäusern lichtscheues Gesindel mit alchemistischen Versuchen Unheil stiftet. Die träge Moldau schwillt gelegentlich zu einem reißenden Strom an und reißt die im Uferschilf verborgenen Liebespaare in ein feuchtes Grab. In Brügge schließlich, der Totenstadt, die uns im Folgenden interessieren wird, schleicht sich der vor Trauer um seine früh verstorbene Geliebte fieberkranke Hugues Viane und glaubt im feuchten Dunst, der aus den Grachten aufsteigt, in der Opersängerin Jane die tote Braut zu erkennen. Georges Rodenbachs Roman *Bruges-la-Morte* (1892) hat den Passionsweg des liebeskranken Helden als *rite de passage* in den Tod beschrieben, für die Peter Korngold 1920 in seiner Oper *Die tote Stadt* betörend schöne Klänge gefunden hat.³

In seiner Analyse der Toten Städte in der Dekadenzliteratur hat vor mittlerweile mehr als 50 Jahren Hans Hinterhäuser die Faszination für die pittoresken, vermeintlich todgeweihten Städte auf die Vorahnung des be-

stehenden Weltuntergangs zurückgeführt, eine Befürchtung, die schon in der Formel vom *Fin de siècle* mitschwingt, das mit dem Ende des Jahrhunderts auch das Ende der Zeiten gekommen glaubte – und damit recht behalten sollte. Der erste Weltkrieg hat das Sterben der alten Welt, das nicht mehr aufzuhalten war, das die drei großen Monarchien der Zeit schon Jahre zuvor bis auf den Tod vergiftet hatte, in dramatischer Beschleunigung erfasst. Brügge, das Zweig bereist und in zwei feuilletonistischen Texten beschrieben hat,⁴ avanciert 1901 auch zum lyrischen Sehnsuchtsort Stefan Zweigs – und bleibt es noch 1917, als er in einer Neuauflage seiner Gedichte mit eisernem Besen durch frühere Versuche kehrt und vieles tilgt – aber eben nicht die vier Brügge-Gedichte. Wenn seine Erinnerungen an die „Welt von gestern“ auch deutlich dem alten Europa die Treue halten wollen, gibt Zweig sich doch keinen Illusionen hin. Er weiß, dass die alte Welt lange schon mürbe war. Seine lyrische Evokation Brügges beweist es. In ihr wird die Grachtenstadt in Flandern zu einer ästhetischen Vignette: einer Stadt, die schon tot war, bevor das moderne Europa in Stahlgewittern zu sterben begann. Im novembertristen Zauber Brügges ist die alte Welt gleichsam eingesiegelt, geprägt vom Werden und Vergehen des Mythos, nicht von profanem Massensterben und technischer Zerstörung. Brügge war im 13. und 14. Jahrhundert eine der reichsten europäischen Handelsstädte dank der Verbindung zur Nordsee, hier residierten zeitweilen die burgundischen Herzöge, bis die Versandung des Meeresarms Zwijs unwiderruflich den Niedergang der Stadt einleitet.⁵ In seinen beiden Reisefeuilletons beschreibt Zweig suggestiv den Reiz der alten Stadt, die ihre ökonomische und politische Bedeutung längst verloren hat, aber in ihrer architektonischen Kulisse die einstige Größe noch in Erinnerung hält. Sie ist gleichsam eine Metapher des angehaltenen Sterbens, die von Zweig schließlich in vier zusammenhängenden Gedichten lyrisch überformt wird.

Der Zyklus der vier, in Metrum und Strophenbau ganz unterschiedlichen Gedichten, gibt Stefan Zweig die Möglichkeit, seine lyrische Versatilität zumal im elegischen Genus virtuos zu beweisen – und den Verdacht zu befestigen, mit der aufdringlichen Gekonntheit seiner Verse sich einer Poesie zu verschreiben, die kunstgewerbliche Züge trägt.⁶ Das erste Gedicht, ein Introitus aus sieben Versen, entwirft im ruhigen Versmaß des jambi-

schen Fünfhebers ein antagonistisches Bild von Alltag und Zauber. Für den Alltag steht in der ersten Strophe das Bild von profaner, lärmender Geschäftigkeit, das flandrische Bauern in Holzschuhen und ihre auf dem Markt kauernenden und feilschenden Frauen liefern. Im Gegensatz dazu beschwört der vom Klang der Glocken eingeläutete Abendfrieden in der zweiten Strophe eine Stimmung „leise[n] Trauerns“ (I,5), die der alleingestellte siebte Vers im Kommenden detaillierter zu beschreiben verspricht: „Erstehn die Träume der Vergangenheit.“ (I,7)

Den vom ersten Gedicht vorgegebenen moll-Ton und die leitmotivisch eingesetzten Brügge-Chiffren – Glocken und Abend, Trauer und Traum – behält auch das zweite Gedicht bei, wenn auch der getragene Jambus des Introitus hier dem beschwingteren Daktylus weicht, um den aus der düsteren Stadtkulisse hervorgeträumten Zauber mit seiner nostalgischen Erinnerung an das einstige Leben („Feste“ II,3, „frohlärmende Gäste“ II,4) hier auch sprachlich Gestalt finden zu lassen. Trotz des Rhythmuswechsels bleibt Trauer, im zweiten und zehnten Vers wörtlich, im 15. im Synonym Schwermut, der Basso continuo des Gedichts. Ihm entspricht der allenthalben sichtbare architektonische Verfall: es ist gleichsam der Beifall der Materie zur Stimmung der Vergänglichkeit. Das Verstauben der Ornamente (II,8), die Verwitterung des Steins (II,8), die Zerbröckelung des Gemäuers (II,12) verleihen der Tristesse Brügges ihren besonderen Charakter: es ist eben nicht der von Georg Simmel in einem berühmten Essay zeitgleich (1907) beschriebene, tröstliche Zauber der Ruine, in dem sich die Natur wiederholt, was ihr entrissen worden war,⁷ sondern die stumme Trauer des einsamen, sich selbst überlassenen Steins, der alt wird und vergeht. Die Verwitterung der „alte[n] Paläste“ (II,1) des Brügger Patriziats erinnert an die Heimsuchung Perles, der Traumstadt im tibetischen Hochland in Alfred Kubins Roman *Die andere Seite* – auch er zeitgleich, 1909, entstanden –, in dem die im alten Europa vom geheimnisvollen Herrscher Patera antiquarisch erstandenen alten Häuser, allesamt einst Schauplätze grässlicher Morde, von der Krankheit der „Zerbröckelung“ ergriffen werden.⁸ Einer der ersten Rezensenten von Kubins Roman, Ernst Jünger, hat die Beobachtung geäußert, hier, in Kubins Geisterstadt, werde eher geflüstert als gesprochen.⁹ Diese beschränkte phonetische Vitalität Perles gilt auch für

Brügge – die „frohlärmenden Gäste“ (II,4) einstiger Gelage sind längst in die „schweigende Nacht“ (II,5), die jetzt Brügges habituellen Zustand darstellt, eingegangen, so wie die Silhouette der Stadt im gleichermaßen allgegenwärtigen Nebel lautlos verschwindet. Auch in seinem Essay *Brügge* hat Zweig den Eindruck einer eigentümlichen Lautlosigkeit in Brügge beschrieben, als sei allem eine Sordine aufgesetzt, „die Lärm zu Raunen, Jubel zu Lächeln und den Schrei zum Seufzer dämpft.“¹⁰ Nur dem hellhörigen lyrischen Ich teilen in der dritten Strophe des II. Gedichts die sich ephemere aus dem Mauerwerk, „aus bröckelndem Stein“ (II,12), materialisierenden Statuen die Geschichte der Stadt mit, „die alten Legenden“ (II,14). Die morschen Steine der toten Stadt sind der Echoraum von Brügge, das seine Romanzen und Geschichten in die „tiefe Schwermut“ (II,15) der Gassen und Grachten hineinflüstert. Das lyrische Ich bei Zweig, ein moderner Nachfahre des romantischen Poeten, versteht das Flüstern, das *natura loquitur* des Steins, und zeichnet es auf. „Die alten Legenden“ (II,14), die hier flüsternd weitergegeben werden, sind das *vae victis* der unschuldigen Opfer der Geschichte.¹¹

Das dritte Gedicht wechselt wieder Metrum und Strophenform, ernüchert die elegische Stimmung des zweiten Gedichts und entwickelt aus der sympathetischen lyrischen Evokation Brügges eine eigenwillige geschichtsphilosophischen Deutung: Das Naturbild der weit entfernten weißen Wolken, „die nie ein Turm erklommen hat“ (III,2), über der von schwarzen Grachten zerfurchten Stadtkulisse erinnert das lyrische Ich an eine gestickte Vedute, die ansatzlos, eingeleitet nur durch ein aus dem Nichts auftauchendes „Wie“ (III,6) am Beginn der zweiten Strophe, in die Vision von jungfräulichen Kirchgängerinnen übergeht – „wie Mädchen, die zur Messe schreiten, / So fromm und fürchtig ist ihr Gehen“ (III,6f.). Diesen Mädchen, so unnahbar weit entfernt wie die Wolken, „die nie ein Turm erklommen hat“ (III,2), will der Sprecher seine schützende Begleitung anbieten: „[M]an sehnt sich sehr, sie zu begleiten“ (III, 8). In einer Zuwendung ohne Berührung, aus der Ferne, wie die weißen Wolken, will er – das lyrische Ich, hier neutralisiert zum „man“ – sie begleiten und in ihrer Nähe, ohne sie zu berühren, mit ihnen über die „Trauer alter Zeiten“ sinnieren. Diese eigentümliche Vorstellung einer Nähe ohne Berührung, eine Poetik der

Keuschheit, die den „fromm[en] und fürchtig[en]“ (III,7) Charakter ihrer Schützlinge nicht antasten will, hat ihr historisches oder politisches Korrelat in einer Haltung bedürfnisfreier Kontemplation: Berührung ist Profanation, Handeln Sünde, bedeutet den Eintritt aus dem Zustand der Unschuld in die schuldbeladene Individuation. Hinter dieser Vorstellung „sinnend[er]“ (III.10) und keuscher Zweisamkeit mag Schopenhauers Apologie der Ästhetik als reine Schau der platonischen Idee stehen, vielleicht auch eine Abwehr von übergriffigen Formen erotischer Zuneigung. Dabei dürfte auch ein architektonisches Charakteristikum Brügges eine Rolle spielen, welches das Antlitz der Stadt prägt und auch von Zweig in seinen Essays erwähnt wird¹² – die Beginenhäuser. Das Inzitatment der Beginen ruft die Vorstellung einer Gemeinschaft von Frauen, orientiert an der Utopie der Stadt der Frauen von Christine de Pizan¹³ in Erinnerung und insinuiert so die Vorstellung eines männerlosen Rückzugsorts vor dem Treiben von Hof und Welt.

Zweigs eigentümliche Poetik der Keuschheit erinnert an die zärtliche Anteilnahme, mit der Rilke – wie Eichendorff für Zweig eine zentrale Berufungsinstanz in lyrischen Belangen – das abendliche Schließen des Blütenkelchs der Anemone als Schutzhandlung vor der drohenden Gewalt der einbrechenden Nacht, der „vielzuvielen Nacht“,¹⁴ beschrieben hat – auch hier findet sich die Vorstellung, sich durch Handeln zu versündigen, die Unschuld zu verlieren, wie sie die „fromm und fürchtig“ (III,7) zur Messe schreitenden Vestalinnen Brügges bewahren. Denn was der Stadt einst ihre Größe beschwert hat, ist in Zweigs historischer Konjektur offenbar Anlass des Niedergangs geworden: Zweig führt diesen Gedanken nicht aus, er muss nicht mit sprachlicher – gleichsam verletzender und entehrender – Deutlichkeit beschreiben, was Lust und Leidenschaft im Feld zwischenmenschlicher und politischer Dynamik anrichten, er kann ganz dem schüchternen Zauber eines nordischen Bildes hochgeschlossener Keuschheit vertrauen, um die Vorstellung ihrer Verletzung als Akt schreiender Gewalt zu insinuieren – und als Signum einer rücksichtslosen Moderne zu brandmarken, die als Krieg durch Europa tobt.

Diese im dritten Gedicht des Brüggezyklus angedeutete Etüde über Aufstieg und Verfall, eine kleine geschichtsphilosophische Lektion, wird in

den fünf Strophen ausbuchstabiert, mit denen der Zyklus von Brügge im vierten Gedicht schließt – in einem gelassenen 6-hebigen Jambus, wie wir ihn von dem im Barock so beliebten Alexandriner kennen, aber im Kreuzreim mit abwechselnd männlicher und weiblicher Kadenz. Denn gerade die Trauer über die Vergänglichkeit erweist sich als ästhetische Produktivkraft erster Güte: Freud schrieb in seinem – wiederum zeitgleich, 1907, erschienenen – programmatischen Essay *Der Dichter und das Phantasieren*: „Man darf sagen, der Glückliche phantasiert nie, nur der Unbefriedigte.“¹⁵ Auch bei Zweig ist es eine ziellos vagierende Phantasie, eine „Sehnsucht, die nicht Weg und Worte“ (IV,3) hat, die dem Bild der Toten Stadt doch den ästhetischen Glanz des Authentischen verliehen und damit zu einer Gültigkeit verholfen hat, die das Gemetzel und die Zerstörung der modernen Welt, vielleicht sogar noch die des 1. Weltkriegs, überdauern, zumindest zu ertragen helfen kann.

Die Glocken der Stadt – und Brügge ist eine Stadt, die viele Kirchen hat – rufen dem lyrischen Ich, darin der Triggerfunktion der Madeleines bei Proust verwandt, akustisch die Glanzzeit der Stadt in Erinnerung, ihren Reichtum als Handelsmetropole. Noch deutlicher wird dies in einem anderen Gedicht Zweigs, *Belfried in Flandern*, in dem der Belfried, also ein zu meist dem Rathaus zugeordneter hoher, schlanker Glockenturm, ein Wahrzeichen Flanderns, mit seinem Läuten gegen das heruntergekommene „Krämerpack vor seinen Stufen“ protestiert und um die Wiederkehr der einstigen Größe fleht: „Als wollt er das Meer, das ferne, beschwören, / Es solle kehren und rückwärts wallen [...]“.¹⁶ In den *Brügge*- Gedichten jedoch stemmt sich gegen ein die Vergangenheit verklärendes Denken das romantische Bild der verlorenen Kindheit als Mahnung: Denn was eben noch klangvoll ertönte, sich in der zweiten Strophe als „Jubelruf“ (IV,6) zur Geltung brachte, als frischer Wind, der im Hafen die Wimpeln (IV,8) flattern ließ und dem Leben bunten Glanz verlieh, hat sich längst verflüchtigt, als bloßer „Nachhall“ (IV,14), als Klang zweiter Ordnung, in den „toten Gassen“ (IV,14) verloren. Der einst stolze Bürger Brügges ist zu einem „schmerzverschüchterten“ (IV,15) blinden Kind geworden, das ohne leitende „Führerhand“ (IV,16) durch die Welt irrt.¹⁷

Die letzte Strophe bekräftigt noch einmal die Bedeutung der ästheti-

schen Kontemplation, einer sublimierten Trauer, als Mittel gegen das Verzagtsein angesichts eines deploralen Geschichtsverlaufs und vertraut diese wesentliche Einsicht einem „wildem Schwanenpaar“ (IV,17) an: Schwäne gelten ihrer grazilem Schönheit und ihres Gesanges wegen immer schon als Metaphern der Dichtung¹⁸ – dass diese Schwäne zudem wild sind, sich der zivilisatorischen Prägung entzogen haben, um ihrer Natur folgen zu können, verleiht der Klage gerade dieser Schwäne vom Verlust der Unschuld durch die Sünde, von der „schönen Frau, die Königin einst war / Und nun im dunklen Nonnenkleide einsam trauert“, (IV,19f.) ihre besondere Wahrfahigkeit. Zweig greift mit dem Motiv der Schwäne auf eine lokale Legende zurück. Sie erzählt von einem hartherzigen Kaufmann, der seine Tochter, die sich weigerte, den ihr bestimmten Ehemann zu heiraten, einkerkerete. Aber in ihrer Haft erhielt sie Trost und Gesellschaft durch ein Schwanenpaar.¹⁹

Wären die Mädchen der dritten Strophe, die zur Messe schritten, mit den Wolken weitergezogen, ins Land der Luftschlösser, wären sie unberührt geblieben. Im Kerker entkam auch die keusche Braut der Legende dem Schicksal der Profanation, getröstet von den hilfreichen Märchenschwänen. In die Abgeschlossenheit einer Beguinage kehrt auch die Königin der vierten Strophe, eine lyrische Evokation ohne historische Referenz, zurück, die das weltliche Prachtgewand ablegt, um in der Nonnentracht büßend wieder in den Stand der Unschuld zu gelangen. Wie diese imaginierten Frauen bleibt auch Brügge eine Metapher unberührter, unangetasteter Vergangenheit, das trübe und matt gewordene Zeugnis einstiger Größe. In der angedeuteten Romanze, der Geschichte von der Königin, die als Nonne ihr Leben beschließt, findet die melancholische Nostalgie von Zweigs Brügge-Bild ihre genuine literarische Form.

Brügge – nicht Paris oder Amsterdam, nicht London oder Lissabon – findet nicht nur im untergangsbeseeligten *Fin de siècle*, sondern auch noch auf dem Höhepunkt des Krieges Gnade vor den Augen Zweigs, weil der Anblick der Totenstadt erlaubt, sich Phantasien über die einzig akzeptable Form des Untergangs hinzugeben, einer Vergänglichkeit eingedenk zu sein, die keiner grausamen menschlichen und militärischen Intervention bedarf. Brügge veranschaulicht den tröstlichen Mythos vom Werden und Verge-

hen, der in der Abfolge von männlicher und weiblicher Kadenz des dritten Gedichts das lyrische Analogon zum Wechsel von Ebbe und Flut gefunden hat. Es ist der Vorgang eines stillen Vergehens, eines „willigen Hinsterbens“²⁰, das im mythischen Bild des Entschwindens der Zerstörung immer schon zuvorgekommen ist.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Eichendorff, Joseph von: *Werke*. Hg. von Hartwig Schultz. Bd. 1: Gedichte, Versepen. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1987.
- Jünger, Ernst: „Nachwort zum Briefwechsel mit Alfred Kubin“. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Bd. 14, Essays VIII. Stuttgart: Klett-Cotta 1978, S. 20-32.
- Kubin, Alfred: *Die andere Seite. Ein phantastischer Roman*. Mit einem Nachwort von Josef Winkler. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009.
- Pizan, Christine de: *Das Buch von der Stadt der Frauen*. [*Le livre de la cité des dames*, 1405] München: dtv 1990.
- Rilke, Rainer Maria: *Ich bin wie die kleine Anemone*. <https://www.rentadesigner.de/post/ich-bin-wie-die-kleine-anemone>. (Zugriff am 24. September 2022)
- Zweig, Stefan: *Silberne Seiten. Gedichte*. Frankfurt a.M.: Fischer 1982.
- Zweig, Stefan: „Das nordische Venedig“. [Zuerst 1902] In: Ders.: *Auf Reisen*. Hg. und mit einer Nachbem. vers. von Knut Beck. Frankfurt a.M.: S. Fischer 1987, S. 17-21.
- Zweig, Stefan: „Brügge“. (1904) In: Ders.: *Auf Reisen*. Hg. und mit einer Nachbem. vers. von Knut Beck. Frankfurt a.M.: S. Fischer 1987, S. 25-32.

Forschung

- Brittnacher, Hans Richard (Hg.): *Tote Städte, Geisterstädte, Städte aus der Retorte*. München: edition text + kritik 2022.
- Brittnacher, Hans Richard: Zeit der Apathie. Vergangenheit und Untergang in Alfred Kubins *Die andere Seite*. In: Müller-Funk, Wolfgang / Tucsay Christa (Hg.): *Faszination des Okkulten. Diskurse zum Übersinnlichen*. Tübingen: Francke 2008, S. 201-217.
- Freud, Sigmund: Der Dichter und das Phantasieren. In: Ders.: *Studienausgabe. Bd. 10: Bildende Kunst und Literatur*. Hg. von Alexander Mischerlich. Frankfurt a.M.: S. Fischer 1969, S. 169-180.
- Ganshof, Francois Louis: *Le comté de Flandre, la ville de Bruges*. Paris 1962.

- Görner, Rüdiger: Lyrik. In: Larcati, Arturo / Renoldner, Klemens / Wörgötter, Martina (Hg.): *Stefan-Zweig-Handbuch*. Berlin / Boston: de Gruyter 2018, S. 103-111.
- Hinterhäuser, Hans: Tote Städte. In: Ders.: *Fin de siècle. Gestalten und Mythen*. München: Fink 1977, S. 45-76.
- Holl, Hildemar: Stefan Zweigs Blick auf fremde Städte und Länder, anhand ausgewählter Reisen des Dichters. Brügge (1902 und 1804), Indien (1909) und Detroit (1939). In: Yi, Zhang / Gelber, Mark H. (Hg.): *Aktualität und Beliebtheit. Neue Forschung und Rezeption von Stefan Zweig im internationalen Blickwinkel*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2015.
- Janz, Rolf Peter: Erich Wolfgang Korngold: *Die tote Stadt*. In: Brittnacher, Hans Richard (Hg.): *Tote Städte, Geisterstädte, Städte aus der Retorte*. München: edition text + kritik 2022, S. 134-145.
- Neis, Edgar: *Städte und Landschaften im deutschen Gedicht*. Hollfeld: Bange 1978, S. 100-102.
- Simmel, Georg: Die Ruine. In: Ders.: *Gesamtausgabe. Bd. 14: Hauptprobleme der Philosophie. Philosophische Kultur*. Hg. v. Rüdiger Kramme und Otthein Rammstedt. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1996, S. 287-296.

Anmerkungen

- 1 Zweig: *Silberne Saiten*, S. 107-109.
- 2 Vgl. Hinterhäuser: *Tote Städte*, S. 45-76; Brittnacher (Hg.): *Tote Städte*.
- 3 Vgl. Janz: *Korngold*.
- 4 Zweig: *Das nordische Venedig*, S. 17-21 und Zweig: *Brügge*, S. 25-32; vgl. dazu Holl: *Stefan Zweigs Blick*, v.a. S. 33-37.
- 5 Zur Geschichte der Stadt Brügge vgl. Ganshof, Francois Louis: *Le comté de Flandre, la ville de Bruges*. Paris 1962.
- 6 Die Lyrik Zweigs hat in der Forschung bislang kaum Beachtung gefunden. Einen kritischen Überblick gibt Görner: *Lyrik*. Zu den *Brügge-Gedichten* liegen m. W. keine Interpretationen vor, lediglich ein kurzer Vergleich (eine Seite!) des zweiten *Brügge-Gedichts* mit Rilkes *Quai du Rosaire*, der sich auf die Aufzählung von Unterschieden beschränkt. Neis: *Städte*, S. 100-102.
- 7 Vgl. Simmel: *Ruine*.
- 8 Kubin: Die andere Seite; zur apokalyptischen Dimension des Verfalls in diesem Roman vgl. Brittnacher: *Zeit der Apathie*.
- 9 Jünger: *Nachwort*, S. 32.
- 10 Zweig: *Brügge*, S. 26.
- 11 In seinem berühmten Gedicht *Wünschelrute* weist Eichendorff dem Dichter die Aufgabe zu, die im Schlaf liegende Natur zum Sprechen zu bringen: „Schläft ein Lied in allen Dingen, / Die das träumen fort und fort, / Und die Welt hebt an zu singen, / Triffst Du nur das Zauberwort.“ Eichendorff: *Werke*, Bd. 1, S. 328. Rund 100 Jahre später, bei Stefan Zweig, werden die Steine zum Resonanzkörper der Geschichte.
- 12 Man spüre in Brügge „die Tragik des Todes und des noch mehr Furchtbaren, des Sterbens [...] in den Halbklostern, den Beguinagen, dahin viele alte Leute sterben gehen“. Zweig: *Brügge*, S. 25.
- 13 Vgl. Pizan: *Le livre*.
- 14 Rilke: *Anemone*.
- 15 Freud: *Der Dichter*, S. 173.
- 16 Zweig: *Silberne Seiten*, S. 167 und 169.
- 17 Auch die Reisefeuilletons aktivieren die Diskrepanz zwischen dem einstigen Glanz der nordischen Hansestadt, der Schwester Venedigs, und der brutalen historischen Entwertung, die auch die Bewohner Brügges betrifft, bis hier nur noch „Arme und schlechte, bigotte Menschen“ leben. Zweig: *Das nordische Venedig*, S. 18.
- 18 Das prominenteste Beispiel in der deutschsprachigen Lyrik sind gewiss die Schwäne in Hölderlins *Halbte des Lebens*, das auch an anderen Stellen als Intertext der *Brügge-Gedichte* deutlich wird. Noch Baudelaire hat in den *Tableaux parisiens* seine grundlegende Neubestimmung der Lyrik im Bild des Schwans (*Le cygne*) verhandelt.
- 19 In seinem Essay *Das nordische Venedig* erinnert Zweig freilich an eine andere lokale Legende. Pieter Lanchais (auch Pieter Langhals), ein Berater Kaiser Maximilians von Österreich, wurde von der aufgebrachten Bevölkerung Brügges ermordet. Der Kaiser rächte sich, indem er die Bevölkerung zwang, in alle Ewigkeit mehr als 100 Schwäne (Langhalse) auf dem Wasser der Grachten zu halten.
- 20 Zweig: *Brügge*, S. 25.

Arturo Larcati

Stefan Zweigs Italiendichtung

Zusammenfassung: Für Stefan Zweig ist Italien von Anfang an das Land seiner Sehnsucht. Seine Italien-Erfahrungen verarbeitet der Schriftsteller nicht nur in zahlreichen Reisefeuilletons und biographischen Studien, sondern auch in drei Gedichten, die hier in ihrem Zusammenhang vorgestellt werden sollen: *Sonnenaufgang in Venedig* (1906), *Nächte am Comersee* (1906) und *Brief eines deutschen Malers aus Italien* (1908). Das Italien-Bild, das in diesen Texten zum Ausdruck kommt, erweist sich als von Friedrich Nietzsche und Hugo von Hofmannsthal beeinflusst.

Schlüsselwörter: Italien, Venedig, Comersee, Friedrich Nietzsche, Hugo von Hofmannsthal.

Einleitung: Reisen und Schreiben

In der Nachfolge Goethes und vieler anderer deutscher Schriftsteller und Künstler empfindet Stefan Zweig Italien als das Land seiner Sehnsucht. Seit 1905 lernt er es durch mehrere Reisen und persönliche Kontakte kennen. Vor dem Ersten Weltkrieg unterhält er freundschaftliche Beziehungen zu Sibilla Aleramo, Giovanni Cena und Giuseppe Antonio Borgese sowie zum Veroneser Maler Alberto Stringa. In den 1930er und 1940er Jahren fühlt er sich mit seinen italienischen Übersetzern Enrico Rocca und Lavinia Mazzucchetti sowie mit Benedetto Croce und dem Dirigenten Arturo Toscanini herzlich verbunden. Bald gilt ihm Italien ähnlich wie Frankreich als zweite Heimat.

In seiner Jugend möchte Zweig nach Italien reisen, um die großen Schöpfungen von Michelangelo oder Leonardo da Vinci im Original zu sehen bzw. die Meisterwerke der toskanischen Maler der Renaissance zu bewundern. Wenig Interesse hegt er hingegen für die römische oder die griechische Antike, die im Zentrum von Goethes *Italienischer Reise* stand. An seinen Freund Her-

mann Hesse schreibt er 1903: „Ich habe Italienisch gelernt, und mich hungert mit einem Male nach Leonardos Bildern, von denen ich weiß, daß ich sie lieben werde, wiewohl ich sie nur aus Nachbildungen bisher kenne.“¹ 1905 folgt Zweig der klassischen Route der Grand Tour und lernt Verona, den Gardasee und Florenz kennen. Einen besonders starken Eindruck hinterlässt bei ihm die Landschaft von Cadenabbia, in der Nähe des Comersees. Von September bis zum 23. November 1908 fährt Zweig wieder nach Italien. Diesmal reist er über Lucca zum ersten Mal nach Rom:

Ich war in Rom und konnte nicht fort. Liebe Menschen waren um mich, Ellen Key, ein paar Italiener, Kunst, Literatur und dann, immer wieder Rom, das mit tausend Stimmen lebte.²

1913 kommt er in seiner dritten Italienreise bis nach Palermo. Er dokumentiert den Aufenthalt in Sizilien in einem Tagebuch, das leider verschollen ist. Nach dem Ersten Weltkrieg besucht Zweig Italien, so oft er kann, bis Mussolini 1938 die sogenannten „Rassengesetze“ erlässt.

Seine Italien-Reisen hat Stefan Zweig nicht nur in mehreren Reisefeuilletons und in biographischen Studien literarisch verarbeitet, darunter zu Beatrice Cenci und zu Amerigo Vespucci, sondern auch in zwei Gedichten aus dem Jahre 1906 – *Sonnenaufgang in Venedig* und *Nächte am Comersee* – sowie in einem Brief in Gedichtform aus dem Jahre 1908, *Brief eines Malers aus Italien*.³ Während Zweigs Prosa-Texte über Italien in Untersuchungen zu seiner Reiseliteratur oder zu seinen Biographien immer wieder behandelt worden sind, haben die erwähnten Gedichte – wie die gesamte Lyrik überhaupt – mit wenigen Ausnahmen in der Forschung kaum Beachtung gefunden. Daher sollen sie im Folgenden einer näheren Analyse unterzogen werden.

Zweigs Italiendichtung entsteht nicht in einem luftleeren Raum. Sie knüpft an eine jahrhundertealte Tradition deutscher Italiengedichte an.⁴ Um die Jahrhundertwende wird das literarische Italien-Bild im deutschsprachigen Raum in erster Linie von Friedrich Nietzsche, Gerhart Hauptmann, Hermann Hesse, Rainer Maria Rilke und Hugo von Hofmannsthal geprägt.⁵ Innerhalb dieser Italiendichtungen bildet die Lyrik über Venedig eine eigene Sub-Gattung. Zahlreiche Dichter halten ihre Impressionen über die Lagunenstadt in Gedichten fest.⁶

Zu den wichtigsten Vorbildern für Zweigs Italiengedichte zählen Friedrich Nietzsche und Hugo von Hofmannsthal. Der Schriftsteller ist schon sehr früh von Nietzsches „Metaphysik des Südens“ fasziniert.⁷ Das von diesem aufgebaute Spannungsverhältnis von Nord und Süd bildet eine wesentliche Voraussetzung für seine literarische Auseinandersetzung mit Italien.⁸ In einem Brief von Zweig an seine italienische Übersetzerin Lavinia Mazzucchetti vom 23. Mai 1930 bringt er seine Sehnsucht nach dem Süden mit Nietzsche in Verbindung: „Meine Frau und ich schmieden inzwischen Pläne, so ziemlich den ganzen nächsten Winter im Süden zu verbringen, in einem Blatt steht Italien, in dem anderen die Balearen. Jedenfalls sind wir entschlossen, uns zu ‚entdeutschen‘, wie Nietzsche so schön sagt [...]“.⁹

Ein zweiter wichtiger Bezugspunkt für Zweigs Italiendichtung ist Hugo von Hofmannsthal. In den Erinnerungen *Die Welt von Gestern* beschreibt Zweig die Wirkung jedes einzelnen von dessen Gedichten als entscheidendes „Ereignis“ für sich und seine Generation und behauptet weiter, sie „heute noch nach Jahrzehnten Zeile für Zeile auswendig“ zu wissen.¹⁰ In Zweigs Lyrik sind intertextuelle Bezüge zu Hofmannsthal sowohl auf der Ebene der Motive als auch auf jener der Tonlage festzustellen. Von den Gedichten, die Zweig möglicherweise beeinflusst haben, verdient besonders Hofmannsthals *Reiselied* (1898) genannt zu werden. Dieser Text führt sowohl das Narrativ der Überquerung der Alpen als auch die Gegenüberstellung von zwei Landschaften vor, die in mehreren Italien-Texten Zweigs auftauchen:

Wasser stürzt, uns zu verschlingen,
 Röllt der Fels, uns zu erschlagen,
 Kommen schon auf starken Schwingen
 Vögel her, uns fortzutragen.

Aber unten liegt ein Land,
 Früchte spiegelnd ohne Ende
 In den alterslosen Seen.

Marmorstirn und Brunnenrand
 Steigt aus blumigem Gelände,
 Und die leichten Winde wehn.¹¹

Das im Gedicht skizzierte Narrativ der Grenzüberschreitung charakterisiert Zweigs Reisefeuilletons über Italien über drei Jahrzehnte hinweg. In seinem Aufsatz über die *Stilfserjoch-Straße* (1905) wird die Übertretung der Alpen besonders fokussiert, um den Kontrast zwischen Tiroler und italienischer Landschaft zu unterstreichen: Während sich erstere durch harte Extreme auszeichne, sei letztere hingegen durch Milde und Schönheit geprägt – sie sei also „ein Land“, „Früchte spiegelnd ohne Ende“ und mit „blumigem Gelände“. Im Feuilleton *Herbstwinter in Meran* aus dem Jahre 1913 greift Zweig dann die gleiche motivische Konstellation auf, um die Stadt zu einem glücklichen Ort zu stilisieren, in dem aus seiner Perspektive die genannten Extreme fehlen und stattdessen der „Zauber des Übergangs“¹² in den Farben von Landschaft und Jahreszeiten herrscht. Aus Zweigs Sicht gewinnt dadurch die Stadt, damals noch Teil der österreichischen Monarchie, ausgeprägte italienische Merkmale, die allesamt positiv konnotiert sind. Selbst im Essay *Festliches Florenz* (1932) taucht am Anfang das Motiv der Überquerung der Alpen auf, um den Gegensatz zwischen der Tiroler und der toskanischen Landschaft zu akzentuieren – einmal mehr zugunsten von Italien.¹³ Ohne diese Voraussetzungen ist der Text über den deutschen Maler, der nach Italien reist, schwer zu verstehen. Mit der Hervorhebung des Moments der Übertretung der Alpen als Kontrastfolie setzt Zweig in seiner Italiendarstellung einen anderen Schwerpunkt als Goethe.

Sonnenaufgang in Venedig (1906)

In der Sammlung *Die frühen Kränze* wird das Gedicht *Sonnenaufgang in Venedig* gemeinsam mit *Nächte am Comersee* der Sektion *Fabriten* zugeordnet, die auch das Gedicht über Brügge einschließt. Es gehört zu den bekanntesten lyrischen Texten von Stefan Zweig und ist auch das einzige, das in die Anthologien über Italiendichtungen aufgenommen wird.¹⁴ Rainer Maria Rilke bezeichnet es in einem Brief an Zweig vom 14. Februar 1907 als sein Lieblingsgedicht innerhalb einer Sammlung, in der er „soviel Ernst und Vorsicht, soviel unbewusste Überlegenheit“ am Werke sieht:

Bisher geht es mir so, daß das Gedicht, welches ich zuerst, mit Bewunderung, in der Zukunft las (Sonnen-Aufgang in Venedig) mit das liebste geblieben ist. D.H. ich wüßte wohl viele Stellen, aber keines als Ganzes zu nennen, das mich ähnlich überzeugt. Und Sie wissen wie sehr es gerade auf diese Wirkung ankommt: so im Tiefsten überzeugt zu sein durch eines Gedichtes Inständigkeit und Stärke.¹⁵

Es lautet:

Erwachende Glocken. – In allen Kanälen
Flackt erst ein Schimmer, noch zitternd und matt,
Und aus dem träumenden Dunkel schälen
Sich schleierend die Linien der ewigen Stadt.

Sanft füllt sich der Himmel mit Farben und Klängen,
Fernsilbern sind die Lagunen erhellt. –
Die Glöckner läuten mit brennenden Strängen,
Als rissen sie selbst den Tag in die Welt.

Und nun das erste flutende Dämmern!
Wie Flaum von schwebenden Wolken rollt,
Spannt sich von Turm zu Türmen das Hämmern
Der Glocken, ein Netz von bebendem Gold.

Und schneller und heller. Ganz ungeheuer
Bläht sich das Dämmern. – Da bauscht es und birst,
Und Sonne stürzt wie fressendes Feuer
Gierig sich weiter von First zu First.

Der Morgen taut nieder in goldenen Flocken,
Und alle Dächer sind Glorie und Glast.
Und nun erst halten die ruhlosen Glocken
Auf ihren strahlenden Türmen Rast.¹⁶

Das Gedicht thematisiert Dämmerung und Sonnenaufgang in der Lagunenstadt. Zweig arbeitet mit der Parallelisierung bzw. Synchronisierung von akustischen und visuellen Eindrücken. Akustisches und Visuelles

strukturieren den Text. Er lebt davon, dass die Gleichzeitigkeit dieser Vorgänge auf langsame und subtile Weise (im Präsens) beschrieben wird.

Inhaltlich bilden zum einen Glockentürme (die viermal in fünf Strophen vorkommen) und Kirchen die Haltepunkte der Beschreibung. Zweig zitiert die kulturellen Topoi der Stadt Venedig: Lagune, Kanäle, Türme und Bauten (Dächer). Auf der anderen Seite beschreibt das Gedicht, wie die Sonne langsam aufgeht bzw. wie die Stadt (deren Spitzen, Türme und Dächer – das Obere der Stadt) allmählich von ihr erfasst wird. Es ist ein Beleuchtungszauber, der hier entfaltet wird: das Untere der Stadt ist am Anfang dunkel, dann wird das Szenario heller und heller. Die Dämmerung kündigt sich an, am Anfang vorsichtig und zart, später wird das Licht dank der Feuermetaphorik intensiver.

Die Farben sind dabei zentral. In der zweiten Strophe wird das Prinzip genannt, nach dem das Gedicht aufgebaut ist: „Sanft füllt sich der Himmel mit Farben und Klängen.“ Das steht im Gegensatz zum visuell-akustischen Beginn, wo Bewegung und Farben „sanft“ sind. In der zweiten Strophe sind die Glocken silbern vor dem Sonnenaufgang (vgl. den Titel der Sammlung) und golden, wenn die Sonne da ist.

Ab der vierten Strophe kommt es zur Wende, als ein Stadtbild entworfen wird, das mit der Geschwindigkeit korreliert. Die Dramatik erreicht hier ihren Höhepunkt. Die vierte Strophe bringt den dramatischen Durchbruch des Sonnenaufgangs. In der ersten Strophe, die mit der vierten zusammen zu lesen ist, ist der Vorgang zitternd und matt. In der vierten entsteht ein Plötzlichkeitseffekt. In der letzten Strophe verstärkt die anthropomorphisierende Metaphorik die Dramatisierung des Vorgangs.

In Thomas Manns *Tod in Venedig* (1912) gibt es eine ähnliche Szene wie bei Zweig, und zwar zu Beginn des vierten Kapitels. Der Sonnenaufgang ist das Thema des Kapitels. Bei Mann ist die Vormittagsstunde mythologisch akzentuiert:

Nun lenkte Tag für Tag der Gott mit den hitzigen Wangen nackend sein gluthauchendes Viergespann durch die Räume des Himmels, und sein gelbes Gelock flatterte im zugleich ausstürmenden Ostwind. Weißlich seidiger Glanz lag auf den Weiten des träge wallenden Pontos. Der Sand glühte. Unter der silbrig flirrenden Bläue des Äthers waren rostfarbene Segeltücher vor

den Strandhütten ausgespannt, und auf dem scharf umgrenzten Schattenfleck, den sie boten, verbrachte man die Vormittagsstunden.¹⁷

Der dramatische Vorgang wird bei Mann mit dem Bild des griechischen Helios verbunden, der als „Gott mit den hitzigen Wangen“ charakterisiert wird. Bei Zweig ist der Vorgang nicht gräzisierung, sondern sozusagen ägyptisch konnotiert. Zweigs Darstellung („wie Feuer“) orientiert sich an einer Urszene der ägyptischen Mythologie, und zwar an der Vorstellung vom ägyptischen Sonnengott Re. Der Tag beginnt, wenn sich der Sonnengott auf die höchste Spitze des Landes – symbolisiert im Obelisk – setzt und langsam nach unten wandert, bis er den Boden erreicht hat. Der Obelisk ist Symbol des „Urhalmes“, der ersten Pflanze, die auf dem mythischen Urhügel gestanden ist.

Die Geschwindigkeit des Erleuchtungsprozesses ist dabei besonders auffallend. Am Anfang ist die Bewegung des Lichtes langsam, sie erreicht dann in der vierten Strophe ihren Höhepunkt und in der letzten kommt sie zum Stillstand: Der „Sonnengott“ hat sich auf der Erde niedergelassen und der Tag hat begonnen.

Der Text von Zweig hat gewisse Anklänge an das *Venedig*-Gedicht von Friedrich Nietzsche, das 1888 entstanden ist:

An der Brücke stand
jüngst ich in brauner Nacht.
Fernher kam Gesang:
goldener Tropfen quoll's
über die zitternde Fläche weg.
Gondeln, Lichter, Musik –
trunken schwamm's in die Dämmerung hinaus...

Meine Seele, ein Saitenspiel,
sang sich, unsichtbar berührt,
heimlich ein Gondellied dazu,
zitternd von bunter Seligkeit.
– Hörte Jemand ihr zu?...¹⁸

Hier ist zunächst eine motivische Verwandtschaft erkennbar: Silber/Gold, Lagune, Farbe, Klänge kommen auch bei Nietzsche vor. Die wichtigste Analogie zu Zweig besteht jedoch darin, dass „Venedig“ als gleichzeitig akustisches und visuelles Phänomen dargestellt wird. In Nietzsches Venedig dominieren auch Tagesrandzeiten wie zum Beispiel der Abend und die frühe Nacht.

Nietzsches Venedig-Gedicht gilt als eines der ersten impressionistischen Gedichte der deutschen Literatur. Es ist ein Beispiel für „impressionistische Stimmungslirik“.¹⁹ „Meine Seele, ein Saitenspiel“ – der Vers bringt zum Ausdruck, dass das Innere bewegt ist. Anders als bei Zweig werden Akustisches und Visuelles nicht vereint. „Gesang“ wird als „goldener Tropfen“ bezeichnet, was ein typisches Verfahren der Synästhesie ist.

Nächte am Comersee (1906)

Gemeinsam mit *Sonnenaufgang in Venedig* erscheint 1906 in der *Österreichischen Rundschau* ein zweites Gedicht mit dem Titel *Sommernächte am Comersee*. Für die Aufnahme in die Sammlung der *frühen Kränze* wird der Titel leicht modifiziert in *Nächte am Comersee*. Der biographische Hintergrund für dieses Gedicht sind die Urlaube, die Zweig in Cadenabbia verbringt – einem Teil der Gemeinde der Griante, direkt am Westufer des Comersees. Die Kleinstadt ist bei Künstlern damals sehr beliebt. Hier hat Verdi zum Beispiel *La Traviata* komponiert. Schnitzler zitiert den Friedhof der Kleinstadt in seinem Roman *Der Weg ins Freie*. Zweig wählt die Landschaft von Cadenabbia als Hintergrund für seine *Sommernovellette*, die im gleichen Jahr erscheint wie das Gedicht. Später empfiehlt er die Ortschaft und ihre Umgebung seinem Freund Rainer Maria Rilke.²⁰ Das Gedicht lautet:

Von diesen Nächten, den sternlichtklaren
– Herz mit deinem ruhlosen Schritt! –
Was nimmst du von diesen wunderbaren
Nächten auf deine Wege mit?

Was du empfandest, wenn rings in der Schale
Des Teiches das Silber überschwoll
Und tief bis in die ruhenden Tale
Ein Strom von zitternden Sternen quoll?

Kann das verschatten, wie über dem Hügel
Weiße Blende in Nacht verging,
Wenn sich bläulich der eilende Flügel
Einer Wolke dem Mond umhing?

Kann das verwehn, wie die schweigsamen stillen
Blumen, die ihr heißes Gebet
Über die kunstvollen Türen der Villen
An dein atmendes Herz geweht?

Kann das verzittern, wie – leiser und blasser,
Eine sinkende Perlenschnur –
Der Mondganz über das Wiegen der Wasser
Hinrann ins Dunkel und ohne Spur?

Bleibt dir denn nichts vom Raunen der schwanken
Zypressen hart an dem Ufergang
Und dort von all den Träumergedanken,
Eine Runde lang, eine Stunde lang?

Vielleicht nur ein Vers vom Wiegen des Windes
Und blinde Sehnsucht zurück in die Zeit,
Wie Duft gelöst in ein wehendes lindes
Gefühl unsagbarer Zärtlichkeit.²¹

Das Gedicht reflektiert das Reisen und stellt die Frage, was von einer Reise bleibt, wenn sie zu Ende ist. Die Antwort wird am Ende des Gedichts gegeben: Die Poesie bewahrt etwas, – subjektive Eindrücke, Erlebnisse, Impressionen –, was sonst verloren ginge. So gesehen, ist *Nächte am Comersee* ein Metagedicht, ein Gedicht über die Macht der Poesie.

Das Gedicht besteht aus sieben Strophen, die drei mittleren enthalten Parallelismen. Rein technisch ist der Text weder besonders gelungen noch

sonderlich originell, hier und da ist er stilistisch ein wenig holprig, allerdings gibt es von der Gliederung her und in der Bildlichkeit eine gewisse Kohärenz.

Die erste Strophe wirft die Frage nach der Fähigkeit des Subjekts auf, etwas in der Erinnerung aufzubewahren. Sie enthält eine Anrede des Ich an das eigene Herz. Das Attribut des Herzens, die Ruhelosigkeit, transportiert auf der einen Seite den Impuls zum Weiterreisen, auf der anderen Seite jedoch steht der „ruheloze Schritt“ in einem Spannungsverhältnis zu dem, was bleibt. Somit liegt dem Gedicht eine ambivalente Erfahrung zugrunde, die sein Hauptthema bildet. Auch hat der Text, zumindest am Anfang, einen gewissen Erlebnischarakter, wobei schon im Erleben die Frage auftaucht: Was bleibt? Sobald die Frage nach dem Verhältnis von Erleben und Erinnern gestellt wird, ist das Erleben nicht mehr authentisch präsent.

Der Eingang schildert eine nächtliche Szene in der Tradition der Romantik. Er behandelt impressionistische Eindrücke der Nächte am Comersee, von romantischen Motiven geprägt, in der ersten Strophe zum Beispiel kommen typisch romantische Motive wie das Herz, die Sehnsucht oder die Mondnacht vor. Die Nacht ist die bevorzugte Tageszeit romantischer Dichtung. Zweigs Text steht also in der Tradition der Spätromantik. Dafür spricht auch die Unbestimmtheit der Bezüge: die Villen und die Zypressen, von denen hier die Rede ist, könnten überall in Italien sein, allein die Referenz auf den Süden ist klar. Als typische Italien-Symbole stehen die Zypressen auch stellvertretend für die romantisierenden Eindrücke akustischer und visueller Natur.

In der Mitte weist das Gedicht anaphorische und syntaktische Parallelismen auf. Die drei Verben mit dem Präfix *Ver-*: ‚verschatten‘, ‚verwehen‘, ‚verwittern‘ hängen zusammen, bringen das Motiv des Memento Mori zum Ausdruck. Auch die Zypressen sind Todessymbole. Diese drei Verben sind von der Frage eingerahmt: Was bleibt von der Reise? Was nimmst du auf deinem Weg mit?

Die im Gedicht reflektierte Vergänglichkeit ist ein typisches Thema der Literatur des *Fin de Siècle*. Anklänge an Hofmannsthals frühe Gedichte sind nicht zu überhören. Schon die ersten zwei Strophen der *Terzinen [Über Vergänglichkeit]* (1894) weisen etliche Parallelen zu Zweigs Text auf:

Noch spür ich ihren Atem auf den Wangen:
 Wie kann das sein, daß diese nahen Tage
 Fort sind, für immer fort, und ganz vergangen?

Dies ist ein Ding, das keiner voll aussinnt,
 Und viel zu grauenvoll, als daß man klage:
 Daß alles gleitet und vorüberirnt.²²

Wie Zweig thematisiert auch Hofmannsthal die Fragilität der Erinnerungen und die Subtilität der Empfindungen. Auch der elegische Ton spricht für eine Verwandtschaft mit dem Text des Autors der *Terzinen*. Das Elegische impliziert, dass „alles gleitet und vorüberirnt.“ Denn von den Erlebnissen bleiben zwar unbestimmte Gefühle oder Erinnerungen an etwas, zum Beispiel an „diese nahen Tage“, aber jene sind fragil. Dass der Mondglanz „im Dunkel ohne Spur“ verschwindet, also keine Spur hinterlässt, stimmt das Ich traurig. Es entstehen elegische, melancholische Töne, die an den typischen Hofmannsthal-Ton erinnern.

Die Antwort auf die anfangs gestellte Frage lautet am Schluss: „Vielleicht nur ein Vers vom Wiegen des Windes“. Die Antwort auf das Memento Mori ist eine Hommage an die Literatur. Einerseits werden hier Assoziationen an Hölderlin und Schiller beschworen: „Was bleibt, stiften die Dichter.“ Aus dem Schluss des Gedichts könnte man aber auch eine Anspielung auf die Märchensammlung *Tausendundeine Nacht* herauslesen – so als könnte ein Vers die Nacht bzw. den Tod aufhalten.²³

Nächte am Comersee kann auch mit dem Venedig-Gedicht verglichen werden. Die beiden Gedichte sind einander entgegengesetzt. Im ersten Text, in dem die Nacht-Motivik zentral ist, dominiert der etwas traurig-melancholisch-elegische Ton; der zweite – wo der Tag anfängt – ist vitalistisch, kraftvoll, in die Zukunft gerichtet. Auch die Farbsymbolik der beiden Gedichte ist entgegengesetzt. Am Comersee stehen matte, bläuliche, silberne Farben im Vordergrund, die für das Nächtliche stehen. In Venedig hingegen glänzen goldene, helle Farben, die das Aufgehen der Sonne symbolisch darstellen. Die Erwartungshaltungen der beiden Texte unterscheiden sich grundlegend: *Sonnenaufgang in Venedig* ist ein aufbauendes, optimistisches, *Nächte am Comersee* ein trauriges, elegisches Gedicht.

Brief eines deutschen Malers aus Italien (1908)

Zwei Jahre nach den erwähnten Gedichten entsteht ein langes Gedicht mit dem Titel *Brief eines deutschen Malers aus Italien*, das 1908 im *Insel-Almanach* erscheint.²⁴ Später hat Zweig den Titel verändert. Mit dem neuen Titel *Der Maler* ist der Text in die Sammlung *Die Herren des Lebens. Ein Zyklus lyrischer Statuen* eingegangen, die weitere Gedichte – etwa über den Bildhauer Rodin und über den Dirigenten Gustav Mahler – inkludiert und u.a. als eine lyrische Typologie der Künstler intendiert ist. Für diese Sammlung, als „ein lyrisch-dityrambisches Versbuch“ bzw. als „eine Art hymnischer Balladen“²⁵ konzipiert, hatte Zweig eine selbständige Publikation geplant, die allerdings nicht zustande gekommen ist. Mit diesem Werk – „einer Folge modern-visionär geprägter Gedichte über den Bildner, den Künstler, den Dichter, den Kaiser, den Märtyrer, den Flieger – über all jene, die das Leben durch Überwindung meistern“²⁶ hoffte Zweig „einen breiteren, aussagekräftigeren, männlicheren und rhythmischeren Stil“²⁷ zu finden als in den Werken seiner Jugend.

Der Inhalt des Gedichts sei kurz skizziert. Zu Beginn – in den ersten drei Versgruppen – schreibt ein deutscher Maler aus Italien einen Brief in den Norden. Darin erklärt er, dass er nicht mehr malen könne, weil er von der Intensität der Licht- und Farbeindrücke einfach überwältigt sei. Der erste Teil des Textes, der die Schaffenskrise des Malers schildert, wird dann mit einer topographischen Konstellation verknüpft, in der der Maler seine Fahrt nach Italien rekapituliert. Danach gibt es den dritten und letzten Teil des Textes, in dem eine Überwindung der Schaffenskrise in Aussicht gestellt wird.

Im mittleren Teil des Gedichts wird von der Reise nach Italien erzählt. Dabei steht die Passüberquerung im Zentrum der Aufmerksamkeit: Der Maler überschreitet die Grenze nach Italien, wobei es nicht klar ist, ob es sich um die österreichische oder die schweizerische Grenze handelt; es ist nicht zu entscheiden, ob er die Grenze bei Sankt Gotthard oder beim Brenner überquert. Auf jeden Fall geht es um den Alpenhauptkamm, in der Schweiz oder in Tirol, also um eine nordische Landschaft. Um diese Überfahrt darzustellen, bedient sich Zweig der Nord-Süd-Opposition, die in der

deutschen Literatur eine lange Tradition hat: Sie beginnt in der Romantik und über Nietzsche reicht sie bis zur Avantgarde, bis zu Gottfried Benn:

Im Norden wird Ungenügen empfunden, der Süden hat die Sphäre der inneren Angemessenheit. [...] Im Norden bleibt eine Spannung zwischen Leben und Kunst bestehen, Natur und Kunst finden nicht in eins. Der Süden hingegen läßt den Reisenden eine geistig-sinnliche Seinssteigerung erfahren, dort findet er Gesundung, im südlichen Licht wird er „ganz“.²⁸

Zweig hat eine ähnliche Italien-Vision wie Nietzsche. Der Philosoph liebte die Gegend um Sils-Maria im Engadin, unweit der italienischen Grenze. Zehn Kilometer entfernt von Sils-Maria befindet sich auch Malloja, wo Giovanni Segantini regelmäßig gearbeitet hat, ein Maler, der von Stefan Zweig sehr geschätzt wurde. Dieses Detail ist deshalb erwähnenswert, weil es in dem Gedicht um einen Maler geht. In einem Hotel von Pontresina, ebenfalls im Engadin, spielt übrigens auch Zweigs Roman *Rausch der Verwandlung*. Stefan Zweig schreibt sich mit seinem Gedicht in die genannte Nord-Süd-Opposition ein:

Es war der dritte Morgen unsrer Fahrt,
Wir klotzen aufwärts über die vereisten
Paßhöhen, wo nur mehr verzweigte Föhren
Dem Schnee verflochten ihr unwittert Haar,
Kalt sprang der Wind uns an. Es war,
Als ob mit einem Mal die Welt ergreiste
Und selbst der Himmel sich in Rauch verlöre.
Des Lebens Stimme, Blick und Atem schienen
Wie eingesargt in ein gespenstisch Grab,
Nur in uns schrie die Angst; Hinab! Hinab!²⁹

Der Maler schreibt einen Brief in den Norden („In unser Haus“), wo es kalt ist und ein eisiger Wind weht. Zu Beginn des Textes heißt es: „Ich wollt, es wär ein Bild und brächte euch / In unser Haus, wo noch der unwirsch kalte / Frostwind die Türen stürmt, die Sonne bleich / Und zaghaft um den Reif der Fenster flittert, [...]“.³⁰ Im mittleren Teil des Gedichtes kommt dann der eisige Wind wieder: „[...] kalt sprang der Wind uns an.“

Die hier geschilderten Phantasien des kalten Nordens finden wir bereits in der Romantik – zum Beispiel im Roman *Heinrich von Ofterdingen* von Novalis, wo ein eisiger Wind weht wie im romantischen Märchen (etwa in *Die Schneekönigin* des dänischen Dichters Hans Christian Andersen) und auch in der englischen Romantik, etwa bei Mary Shelley, deren Roman *Frankenstein* (1818) bekanntlich in der Arktis endet. Im Text Zweigs wird der sehr kalte Wind mit Todessymbolen – und zwar mit Sarg und Grab – assoziiert: „Des Lebens Stimme, Blick und Atem schienen / Wie eingesargt in ein gespenstisch Grab [...]“.

Dann aber geht es nach Süden, nach Italien. Hier verändert sich die Landschaft völlig – und mit ihr auch die Gemütslage des Malers:

Ach, wie ich froh ward, wie so unbeschwert!
Die schroffsten Ketten sah ich Bilder werden,
Schneesteig und Schründe, die hell talwärts kamen,
Im Fernenblau nur mehr als Schattenriß
Den ewigen Frühling dieses Tals umrahmen.
Ich sah beglückt – manchmal auch ungewiß.
Ob dies nicht Traum sei –, wie sich all die Wiesen
Bestickten mit vieltausend bunten Dolden,
Sah Früchte schwer und reif das Laub durchgolden,
Oh, all die Bäume, und dann über diesen
Den Himmel mit den weißen Wolkenherden.
Ich sah das Meer, fernfunkelnd und türkisen,
Fühlte die Luft, die warm und ausgegoren
Das Blut berauschte wie ein starker Wein,
Bis sich die Sonne schwindlig süß verloren:
So gierig trank ich, so mit allen Poren
Dies weiße Flimmern in mein Herz hinein.³¹

Zweig gestaltet die südliche Landschaft Italiens mit ähnlichen Symbolen wie Nietzsche. Für den Philosophen ist die Nord-Süd-Opposition mit dem Gegensatz von Rationalismus und Vitalismus identisch. In dieser Logik gehört der Rationalismus zum Norden, er steht für den negativen Pol dieser Opposition und wird von Nietzsche mit der Kantischen Philosophie und mit dem Christentum in Verbindung gebracht. Der andere, positive Pol ist

hingegen Italien, der Süden, der mit einer Reihe positiver Attribute versehen wird: zum Beispiel mit einem starken Freiheits- und Glücksgefühl. Die Art und Weise, wie Stefan Zweig hier den Süden beschreibt, ist mit der Philosophie und der Weltanschauung Nietzsches verwandt, wie aus den letzten Versen des Zitats hervorgeht. Hier ist von Rausch und Ekstase die Rede, von Trunkenheit, von einem starken Wein, der das Blut berauscht. Bei diesen Versen ist es legitim, einen Bezug zum Frühwerk Nietzsches herzustellen, zu seinem Begriffspaar des Dionysischen und des Apollinischen aus der *Geburt der Tragödie*. Denn der Maler lässt sich von der italienischen Luft und von der italienischen Sonne berauschen. Beide wirken auf ihn wie ein starker Wein. In seiner Italienerfahrung löst das Dionysisch-Rauschhafte das Nördlich-Rationale ab.³²

In seinem Text über den deutschen Maler arbeitet Zweig mit dem Motiv der Übertretung einer Grenze bzw. einer Schwelle, und zwar der Alpen, um diese Überfahrt dann mit der symbolisch aufgeladenen Nord-Süd-Op-
position zu korrelieren. Durch die kategoriale Gegenüberstellung der nördlichen und der südlichen Landschaft werden Italien einerseits die traditionellen Attribute der Schönheit und der Milde zugeschrieben, sodass es zum Teil noch „das Land, wo die Zitronen blühn“, ist; auf der anderen Seite avanciert Italien aber zu einem vitalistischen, berauschten Erlebnis nach dem Muster des frühen Nietzsche. Im Zentrum der Italien-Erfahrung des deutschen Malers stehen die nicht-rationalen Kategorien von Rausch und Ekstase, die nicht nur mit dem von Zweig geforderten „neuen Pathos“ kongruent sind, sondern auch das große Thema des „Kampfes mit dem Dämon“ von 1925 vorwegnehmen.

Zweig als Herausgeber und Übersetzer italienischer Dichtung

Nach dem Krieg entwirft Zweig für den Insel-Verlag das großangelegte editorische Projekt einer *Bibliotheca Mundi*: die auf das höher gebildete Publikum zugeschnittene Veröffentlichung der kanonischen Werke der europäischen Literatur in den Originalsprachen. Mit der Verbreitung der klassischen Werke (auch) jener Nationen, die durch den Krieg mit Deutschland

und Österreich verfeindet waren, glaubt Zweig einen Beitrag zum Abbau von Vorurteilen und somit zur Völkerverständigung bzw. zum Pazifismus leisten zu können. Neben den Meisterwerken der französischen, der englischen und der russischen Literatur können in seiner Auswahl auch jene des italienischen Kanons nicht fehlen. Aufgrund des mangelnden kommerziellen Erfolgs gehen Zweigs Pläne von italienischen Editionen allerdings nur zum Teil in Erfüllung: So wird *Die Göttliche Komödie* (mit einer Einleitung von Croce) im Dante-Jahr 1921 zwar veröffentlicht, aber nicht Boccaccios *Dekameron*, es erscheinen zwar Leopardis *Pensieri* (als Band Nr. 6 der Reihe *Pandora*), jedoch nicht dessen *Poesie* [*Dichtungen*]. Der Insel-Verlag publiziert eine Lyriksammlung mit dem Titel *Il Rinascimento* [*Die Renaissance*]³³, aber nicht die bekannten *Rime* [*Canzoniere*] von Petrarca. Mit Blick auf das Konzept für die Auswahl der Gedichte aus der Zeit der Renaissance berichtet Zweig an den Verleger Anton Kippenberg voller Zufriedenheit:

Die Grundauffassung der Herausgeber, diese Anthologie erst nach Jahrhunderten zu teilen, in den Jahrhunderten wieder Unterabteilungen wie Florenz, Genua, Ferrara zu machen, finde ich ganz ausgezeichnet, sie entspricht dem Geist der Zeit, wo zwischen einzelnen Städten Norditaliens noch ganze Welten lagen.³⁴

Ursprünglich hatte Zweig an seinen Freund Antonio Borgese als Herausgeber der Anthologie gedacht, in einem zweiten Anlauf hatte er auch den Triestiner Theodor Däubler in dieser Frage kontaktiert, später musste er das Werk dem Theaterspezialisten Joseph Gregor und dem Philosophen Karl Roretz anvertrauen.

Möglicherweise durch die Beschäftigung mit den Anfängen der italienischen Dichtung in der besagten Anthologie bzw. mit Dante angeregt, übersetzt Zweig damals *Ein Sonett* des sizilianischen Dichters Jacopo da Lentini (auch Giacomo di Lentini), der im dreizehnten Jahrhundert (ca. 1210-1260) lebte:

Mein Herzwunsch wär: Gott solche Treu zu tragen,
Daß er des Paradies' mich wert erfände,
Des heiligen Orts, wo – wie die Menschen sagen –
Glanz weilt und Heiternisse aller Ende.

Und doch hätt' ich dortselbstens kein Behagen,
So sich nicht die Geliebte mit mir fände,
Die Klar' und Blonde, von der abgeschlagen,
Mein Glück allzeit in Stück' und Trümmern stände.

Nicht sag' ich dies in also sündigem Sinne,
Als wollt' ich ihres Leibes dort genießen,
Nein, nur zu schauen bloß in zarter Minne

So hohen Orts, so holde Schau und Süße,
Schon dies ließ' mich den tiefsten Trost gewinnen
Und wahrhaft selig sein im Paradiese.³⁵

Zweig würdigt Jacopo da Lentini als Erfinder des Sonetts und als Vertreter der sizilianischen Dichterschule. Diese entsteht am Hofe Kaiser Friedrichs II., wo sizilianische Künstler Kopf an Kopf mit arabischen und jüdischen Künstlern arbeiten, und wird von den französischen Troubadours beeinflusst. In Sizilien entsteht dank Jacopo da Lentini das „Volgare Siciliano“ sowie in der Toskana dank Guittone d'Arezzo jenes „Volgare Toscano“, das später Dante vervollkommen wird.

Dass Zweigs Übersetzung 1923 im *Frauenzimmer-Almanach* erscheint, hat sehr wahrscheinlich mit dem von der sizilianischen Dichterschule vermittelten Frauenbild zu tun. Es geht darin um einen idealisierten Frauentypus, der beim Mann Ehrerbietung und Respekt hervorruft, in manchen Fällen sogar Liebe, wenn auch aus der Distanz: „Schon dies ließ' mich den tiefsten Trost gewinnen / Und wahrhaft selig sein im Paradiese.“ Hinter dieser Frauenvorstellung steht ein Bildungsmodell, bei dem „die Geliebte“ den Mann zu höheren Gefühlen bzw. zu den höfischen Idealen erhebt.

Das zitierte Sonett bleibt Zweigs einzig bekannte Übersetzung eines Gedichts aus der italienischen Sprache. Später hat er das Stück *Non si sa come* (*Man weiß nicht wie*) von Luigi Pirandello ins Deutsche übersetzt.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Geiger, Benno: *Memorie di un veneziano*. Firenze: Vallecchi 1958.
- Gregor, Joseph / Roretz, Karl (Hg.): *Il rinascimento: Anthologia italica ab saeculo decimo tertio usque seculum decimum sextum*. Curaverunt editionem. Leipzig: Insel Verlag 1923.
- Hofmannsthal, Hugo von: *Gedichte. Dramen I*. Hg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt am Main: S. Fischer 1979.
- Kippenberg, Anton / Zweig, Stefan: *Briefwechsel 1905–1937*. Ausgew. von Oliver Matuschek und Klemens Renoldner. Hg. und komm. von Oliver Matuschek unter Mitwirkung von Klemens Renoldner. Berlin: Insel-Verlag, 2022.
- Mann, Thomas: Der Tod in Venedig. In: Ders.: *Die Erzählungen*. Frankfurt am Main: S. Fischer 1986.
- Nietzsche, Friedrich: Ecce homo. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Hg. von G. Colli und Mazzino Montinari. München: DTV 1980, Bd. 6.
- Zweig, Stefan: Das Buch „Tausendundeine Nacht“. In: *Neue Freie Presse*, 20. Juni 1907, S. 1-4.
- Zweig, Stefan: *Die gesammelten Gedichte*. Leipzig: Insel 1924.
- Zweig, Stefan: Das neue Pathos. In: Ders.: *Emile Verbaeren*. Frankfurt am Main: S. Fischer 1984, S. 131-141.
- Zweig, Stefan: *Silberne Saiten*. Hg. mit Anm. und einer Nachbem. vers. von Knut Beck. Frankfurt am Main: S. Fischer 1982.
- Zweig, Stefan: *Briefe an Freunde*. Hg. von Richard Friedenthal. Frankfurt am Main: S. Fischer 1984.
- Zweig, Stefan: *Briefwechsel mit Hermann Babr, Sigmund Freud, Rainer Maria Rilke und Arthur Schnitzler*. Hg. von Jeffrey B. Berlin, Hans-Ulrich Lindken und Donald A. Prater. Frankfurt am Main: S. Fischer 1987.
- Zweig, Stefan: *Tagebücher*. Hg. mit Anm. und einer Nachbem. vers. von Knut Beck. Frankfurt am Main: S. Fischer 1988.
- Zweig, Stefan: *Briefe 1897-1914*. Hg. von Knut Beck, Jeffrey B. Berlin und Natascha Wachsenbach-Feggeler. Frankfurt am Main: S. Fischer 1995.
- Zweig, Stefan: *Auf Reisen. Feuilletons und Berichte*. Hg. und mit einer Nachbem. vers. von Knut Beck. Frankfurt am Main: S. Fischer 2004.
- Zweig, Stefan: *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*. Hg. und komm. von Oliver Matuschek. Frankfurt am Main: S. Fischer 2017.
- Zweig, Stefan: „Was wir wollen!“ *Gedichte und Nachdichtungen aus dem Nachlass*. Gesammelt, transkribiert und hg. von Klaus Gräbner. Krems an der Donau: Edition Roesner 2019.

Sekundärliteratur

- Alefeld, Yvonne-Patricia (Hg.): „*Auch ich in Arkadien!*“ *Deutsche Italiengedichte von Goethe bis George*. Darmstadt: Schneider 2011.
- Bode, Dietrich (Hg.): *Eine Reise in Gedichten*. Stuttgart: Reclam 2004.
- Duhamel, Roland: „Zum Venedig-Bild der deutschen Literatur“. In: Drösch, Christian / Roland, Hubert / Vanasten, Stéphanie (Hg.): *Literarische Mikrokosmen. Begrenzung und Entgrenzung*. Festschrift für Ernst Leonardy. Brüssel / Bern u.a.: Peter Lang 2006, S. 29-39.
- Gottwald, Herwig: „Genie und Dämon. Zu Stefan Zweigs Nietzsche-Rezeption“. In: Pelloni, Gabriella / Zittel, Claus (Hg.): *Poetica in permanenza. Studi su Nietzsche*. Pisa: Edizioni ETS 2017, S. 27-43.
- Grimm, Gunter E. / Breymayer, Ursula / Erhart, Walter (Hg.): „*Ein Gefühl von freierem Leben*“. *Deutsche Dichter in Italien*. Stuttgart: J. B. Metzler 1990.
- Larcati, Arturo: Stefan Zweigs „Entdeckung des Südens“. In: *Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv* 35/2016, S. 177-200.
- Larcati, Arturo: „Stefan Zweigs literarische Darstellung von Südtirol“. In: *Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv* 38-39/2019-2020, S. 237-253.
- Pedersen, Michael Karlsson: „Zittern und Zweifel. Über musikalischen Eskapismus in Nietzsches ‚Venedig‘-Gedicht“. In: Benne, Christian / Zittel, Claus (Hg.): *Nietzsches Lyrik. Ein Kompendium*. Stuttgart: J. B. Metzler 2017, S. 299-309.
- Schilling, Erik / Bach, Oliver / Vollhardt, Friedrich (Hg.): *Venedig in der deutschen Dichtung. Kolloquium für Friedrich Vollhardt zum 65. Geburtstag*. Heidelberg: Winter 2022.
- Vivarelli, Vivetta: „Canto di viaggio di Hofmannsthal“. In: Kruse, Bernhard Arnold / Vivarelli, Vivetta (Hg.): *Il marmo, la fontana, il precipizio. Poesie tedesche sull'Italia*. Firenze: Le Lettere 2012, S. 147-154.

Anmerkungen

- 1 Stefan Zweig an Hermann Hesse, 2. März 1903. In: Zweig: *Briefe an Freunde*, S. 8.
- 2 So bezeichnet Zweig die Stadt in einem unveröffentlichten Brief vom 24. November 1907 an Benno Geiger: *Memorie di un veneziano*, S. 422.
- 3 Der Text ist in gebundener Sprache, in Versform, Reimen und unregelmäßigen Strophen, aber er ist weder eine Ballade noch ein Epos. Er steht in einer gewissen Verbindung zur Tradition poetischer Briefe seit dem 18. Jahrhundert.
- 4 Vgl. die Anthologie: *Deutsche Italiengedichte von Goethe bis George*.
- 5 Vgl. Grimm / Breimeyer / Walter (Hg.): *Deutsche Dichter in Italien*.
- 6 Vgl. Duhamel: *Zum Venedig-Bild, und Venedig in der deutschen Dichtung*.
- 7 Vgl. das Kapitel: „Gott ist tot – Es lebe der Gott Italiens“. Friedrich Nietzsches *Metaphysik des Südens*. In: „*Ein Gefühl von freierem Leben*“, S. 189-206.
- 8 Vgl. Gottwald: *Genie und Dämon*, und Larcati: *Zweigs Entdeckung des Südens*.
- 9 Stefan Zweig an Lavinia Mazzucchetti, 23. Mai 1930. In: *Stefan Zweig Collection*, National Library of Israel, Jerusalem.
- 10 Zweig: *Welt von Gestern*, S. 65.
- 11 Hofmannsthal: *Reiselied*. In: Ders.: *Gedichte*, S. 35. Für eine detaillierte Analyse des Gedichts vgl. Vivarelli: *Canto di viaggio di Hofmannsthal*, S. 147-154.
- 12 Zweig: *Herbstwinter in Meran*. In: Ders.: *Auf Reisen*, S. 163.
- 13 Vgl. Larcati: *Stefan Zweigs literarische Darstellung von Südtirol*.
- 14 Vgl. z.B. Bode (Hg.): *Italien. Eine Reise in Gedichten*, S. 32.
- 15 Rainer Maria Rilke an Stefan Zweig, 14. Februar 1907. In: Ders.: *Briefwechsel*, S. 272.
- 16 Zweig: *Sonnenaufgang in Venedig*. In: Ders.: *Silberne Saiten*, S. 94. Zuerst in: *Österreichische Rundschau*, 94/95, 8/1906 (16./23. August 1906), S. 126.
- 17 Mann: *Der Tod in Venedig*, S. 541. Hier findet eine Mimikry im Stil der erlebten Rede statt. Aschenbach ist zum klassischen Autor geworden und Mann mimt seinen Stil, indem er Hexameter verwendet.
- 18 Nietzsche: *Ecce homo*, S. 291.
- 19 Pedersen: *Zittern und Zweifel*, S. 303.
- 20 Zweig: *Tagebücher*, 63f.
- 21 Zweig: *Nächte am Comersee*. In: Ders.: *Silberne Saiten*, S. 96. Zuerst in: *Österreichische Rundschau*, 94/95, 8/1906 (16./23. August 1906), S. 126.
- 22 Hofmannsthal: *Terzinen*. In: Ders.: *Gedichte*, S. 21.
- 23 Vgl. Zweigs Rezension des Buches 1907.
- 24 In: Ders.: *Silberne Saiten*, S. 203-207. Zuerst erschienen in: *Insel-Almanach auf das Jahr 1909*. Leipzig: Insel 1908, S. 128-132. Vgl. Zweigs Brief an Anton Kippenberg vom 6. Mai 1908: „Nun zum Almanach. Es wäre mir sehr lieb, könnten Sie dieses Gedicht noch unterbringen. Ich möchte eben um meines bei Ihnen erschienenen Gedichtbandes willen, aus den Proben nie in dem Almanach erschienen sind, gern einmal lyrisch vertreten sein“. In: *Kippenberg / Zweig: Briefwechsel*, S. 51.
- 25 Vgl. den Brief an Böttries Freiherr von Münchhausen, 7. November [1911]. In: *Briefe*, S. 247. Am 1. Dezember 1913 kündigt Zweig die Fertigstellung eines „Gedichtbuches“ (Brief an Julius Bab. In: *Ebd.*, S. 286) an, das allerdings nicht veröffentlicht wird. Der gesamte Zyklus ist erst in *Die gesammelten Gedichte* (1924) erschienen.

- 26 Brief an Emile Verhaeren, Ende Oktober / Anfang November 1911. In: Ebd., S. 492.
- 27 Ebd.
- 28 Bode: Nachwort. In: Ders. (Hg.): *Eine Reise in Gedichten*, S. 111.
- 29 Zweig: Silberne Saiten, S. 204.
- 30 Ebd., S. 203.
- 31 Ebd., S. 205.
- 32 Es ist kein Zufall, dass Zweig Nietzsche als Gewährsmann für jenes „neue Pathos“, das er 1909 beschwört, damit der moderne Dichter wieder den Kontakt zu den Massen findet, den er in letzter Zeit aus seiner Perspektive verloren hat: „Dieses neue lyrische Pathos will in unserer Zeit wieder lebendig werden. Und erinnern wir uns, daß Nietzsche, der einzige in Deutschland, der in den letzten Jahren Weltwirkung gewann, dies nur vermochte, weil er einen neuen rednerischen Stil erzeugte – ‚ich bin der Erfinder des Dithyrambus‘ –, weil sein ‚Zarathustra‘ ein Predigerbuch ist, das ungestüm nach der lauten, tönenden Stimme verlangt. [...] Wer die Menge zwingen will, muß den Rhythmus ihres neuen und unruhigen Lebens in sich haben, wer zu ihr spricht, muß beseelt sein von neuem Pathos. Und dieses neue Pathos, das ‚ja sagende Pathos‘ par excellence im Sinne Nietzsches, ist vor allem Lust, Kraft und Wille, Ekstase zu erzeugen.“ Zweig: *Das neue Pathos*, S. 135f.
- 33 Gregor / Roretz (Hg.): *Il rinascimento*.
- 34 Stefan Zweig an Anton Kippenberg, 29. Oktober 1921 (unveröffentlicht). In: DLA, Marbach.
- 35 Jacopo da Lentini: Ein Sonett. In: *Frauenzimmer-Almanach auf das Jahr 1923*, S. 156f. Nachgedruckt in: Zweig: *„Was wir wollen!“*, S. 104. Die Übersetzung wird durch folgende Sätze flankiert: „Jakobus de Lentino domini imperatoris notarius‘ nannte er sich in einer Urkunde selbst. Schon Dante hielt ihn für den einflussreichsten Autor der Sizilianer-Schule“.

Stephan Resch

Die Herren des Lebens

Zum Heldennarrativ in Stefan Zweigs früher Lyrik

Zusammenfassung: Dieser Beitrag beleuchtet die Entwicklung des Heldenmotivs im Frühwerk von Stefan Zweig unter besonderer Berücksichtigung der Lyrik. Mit Blick auf Thomas Carlyle und Emile Verhaeren soll zuerst die Faszination des jungen Stefan Zweig für die Figur des Helden nachvollzogen werden. Eine genauere Untersuchung des Gedichtes *Der Flieger* aus dem Gedichtzyklus *Die Herren des Lebens* soll veranschaulichen, wie Zweig seine Vorstellungen einer Lyrik des „neuen Pathos“ umzusetzen gedachte.

Schlüsselwörter: Stefan Zweig, Emile Verhaeren, Thomas Carlyle, Heldenverehrung.

Heldendämmerung

Das Motiv des „Victor in Defeat“, des Besiegten, gehört zu den wichtigen und von der Forschung früh identifizierten Motiven in Zweigs Poetik. Donald Daviau spricht dabei von einer Umkehrung des traditionellen Heldennarrativs, also der Möglichkeit, aus einer Niederlage moralisch gestärkt hervorzugehen.¹ Zweigs Interesse an besiegten Helden, an jenen vom Schicksal oder dem Lauf der Geschichte Geschlagenen, den Randfiguren oder schlicht den mittleren Charakteren, die an der Größe ihrer Aufgabe scheitern, ist durchgängig in Zweigs Werk zu finden. Vertreter dieses Typus treten gleichermaßen im dramatischen Werk (z.B. Tersites, Jeremias, Adam Lux), wie in den historischen Biographien (z.B. Erasmus, Castellio) und im novellistischen Werk auf (z.B. Dr. B.). Gleichzeitig existiert bei Zweig jedoch eine ausgesprochene, bisweilen apotheotische Verehrung jener Männer, die er aufgrund ihrer Wirkung als geistige Vorbilder ansieht. Dies trifft auf Zeitgenossen (etwa Verhaeren, Roland und Freud) ebenso zu, wie auf bereits verstorbene Größen der Kulturwelt. Es existiert also bei Zweig ein zweifaches Interesse an der Figur des Hel-

den, einmal in einer affirmativen und selten kritischen Form der bisweilen subalternen Verehrung und einmal in seiner gebrochenen Form, die mit dem Scheitern der Heldenfigur durchaus tiefgreifende psychologische Überlegungen und geschichtsphilosophische Kritik anzubringen weiß.

Doch woher stammt die Faszination für das Heldische bei Zweig? Einen Hinweis gibt Friderike Zweig in ihrem Erinnerungsbuch *Stefan Zweig, wie ich ihn erlebte*, wenn sie schreibt: „In der geistigen Luft, in der Stefan Zweig jung war, wurden Helden in Carlyleschem und Emersonschem Sinn verehrt.“² Zweig selbst scheint dies zu bestätigen wenn er in seiner *Autobiographischen Skizze* aus dem Jahr 1914 schreibt: „Maßlose Verehrung jeder Gestalt ohne Unterschied, die sich dichterisch betätigte, kennzeichnet mir meine Schuljahre.“³ Weiter führt er aus, dass daraus eine für das eigene Schreiben charakteristische „Verehrung der Heroen und Dichter“ erwuchs: „Ich weiß nun, dass die Fähigkeit leidenschaftlicher Hingabe und Bewunderung in mir die schärfste und entscheidende ist.“⁴ Folgt man Friderikes Hinweis zur Geburt der Heldenverehrung bei Zweig so erkennt man eine Verbindungslinie, die sich von der englischen Romantik eines Thomas Carlyle über Emile Verhaeren bis zur vitalistischen Lyrik in Zweigs Gedichtzyklus *Herren des Lebens* zieht. Diese Verbindungslinie sowie der Gedichtzyklus sollen im folgenden Beitrag näher betrachtet werden.

Thomas Carlyles Buch *Über Helden, Heldenverebrung und Heldentum* (1841) entwarf ein ausgesprochen biographisch geprägtes Geschichtsbild, in dem das Leben und Handeln großer Männer weitgehend als verantwortlich für den Lauf der Geschichte angesehen wurde. In einer von Fortschritt und Industrialisierung dominierten Welt, in der Nietzsches Verkündigung vom Tode Gottes kurz bevorstand, stellte sich Carlyle mit jener Apotheose des Helden gegen die zunehmende Säkularisierung der Welt. Der Fortschritt der Menschheit war nach Carlyle in hohem Maße abhängig von außergewöhnlich talentierten Individuen, die durch ihre charakterliche oder intellektuelle Überlegenheit die Geschicke einer ganzen Epoche lenkten. Carlyles Helden können dabei viele Formen annehmen: Gottheit, Prophet, Dichter, Priester, König und Schriftsteller. Letzterer ist für Carlyle die wichtigste der zeitgenössischen Heldenfiguren:

Inzwischen, da das Geistige ein für allemal das Dingliche bestimmt, muss ebendieser Schriftsteller-Held als unsere bedeutendste moderne Figur betrachtet werden. Er, wie er so sein mag, ist die Seele von Allem. Was er lehrt, das thut und treibt die gesammte Welt. [...] Indem wir uns sein Leben anschaulich zu machen suchen, dürfte uns dies, so gut als irgend etwas, zu einem ziemlich tiefen Blick verhelfen in das Leben jener sonderbaren Jahrhunderte die ihn hervorgebracht haben, in denen wir selber leben und wirken.⁵

Es besteht demnach ein besonderes sinnstiftendes Verhältnis zwischen den Helden und jenen die sie erkennen und verehren. Daher sind laut Siegmund Neutatz „Carlyles Helden nicht autonom, sondern bedingt durch ihre Epoche. Die Gesellschaft wird sich durch den Helden ihrer selbst bewusst und findet Orientierung und Solidarität.“⁶ Die von Carlyle mitgeprägte Idee einer Heldenverehrung zum besseren Verständnis der eigenen Zeit fand im viktorianischen England großen Anklang. Ein Grund dafür war die Wiederentdeckung der Schwärmerei durch die Romantiker: „Romantische Theorie und Empfindsamkeit verwandelten den Enthusiasmus von einem intellektuell abstrusen Irrglauben zu einem Symbol emotionaler Tiefe und Kraft.“⁷ Mit dem Zunehmen neuromantischer Strömungen im deutschsprachigen Kulturkreis gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurden Carlyles Theorien auch dort zunehmend rezipiert.

Carlyles Geschichtsbild, das dem Individuum eine herausragende Stellung als treibende Kraft im Fortgang der Geschichte einräumt und politische wie gesellschaftliche Faktoren in den Hintergrund stellt, liest sich wie eine Blaupause für Zweigs historische Biographien und die höchst erfolgreiche Sammlung historischer Vignetten, die als *Sternstunden der Menschheit* herausgegeben wurden. Die Anfänge jener Faszination für Carlyles Heldenfiguren sind jedoch schon im Frühwerk Zweigs zu verorten. Es überrascht daher kaum, bereits direkte Hinweise zu Carlyles Heldenverehrung in Zweigs Verhaeren-Biographie aus dem Jahr 1910 zu finden, Zweigs erster von zahlreichen schwärmerischen Wertschätzungen wichtiger Kulturschaffender. Enthusiasmus und Affirmation für die Entwicklung der Gegenwart prägen auch das Werk Verhaerens, worin Zweig nichts weniger als eine „neue heroische Weltanschauung“⁸ erkannte. Zweig erklärt in jener Biographie die Suche Carlyles nach einem Heldentum der Gegenwart als prägend für die

fortschrittsbejahende, enthusiastische Lyrik des Belgiers: „Carlyle predigte vor Jahrzehnten schon den Heroismus des Alltags, die Mahnung an die Dichter, sie sollten nicht mehr aus Chroniken Größen schildern, sondern sie suchen, wo sie ihnen am nächsten seien, in den Wirklichkeiten.“⁹ Im Geiste Carlyles ruft Zweig den Dichter zum Helden des modernen Lebens aus: „Der Heros der Griechen war der Ringkämpfer, der Ausdruck eines harmonisch durchgebildeten Körpers, die Vollendung von Kraft und Geschicklichkeit; der Heros unserer Zeit ist der Denker, das Ideal geistiger Kraft und Geschmeidigkeit.“¹⁰

Jene Gedanken liegen auch einem Text zugrunde, den Zweig erstmals in *Das literarische Echo* im Jahr 1909 veröffentlichte, und im folgenden Jahr nochmals als Kapitel seiner Verhaeren-Biographie nachdruckte. *Das neue Pathos* ist eine literaturtheoretische Schrift, die Zweigs dichterisches Selbstverständnis in den Jahren bis zum Ersten Weltkrieg umreißt und einen Einblick in die Wirkungsabsicht des jungen, damals kaum über Wien hinaus bekannten Dichters gewährt:

Das neue Pathos muß den Willen nicht zu einer seelischen Vibration, zu einem feinen ästhetischen Wohlgefühl enthalten, sondern zu einer Tat. Es 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. Gedichte von solchem neuen Pathos können nicht schwache, passive Menschen schaffen, deren Stimmung von der Umwelt in jeder Minute gewandelt wird, sondern nur Kampfnaturen, die beherrscht sind von einer Idee, vom Gedanken einer Pflicht, die ihre Empfindung aufzwingen wollen, ihre Begeisterung zur Begeisterung der ganzen Welt erheben.¹¹

Hier vermischen sich Carlyles Visionen des begnadeten Dichters, der durch seine Worte den Lauf der Epoche beeinflusst, mit dem Enthusiasmus Verhaerens, der durch seine Lyrik den Fortschritt seines Zeitalters preist. Zweig bedient sich in seiner literarischen Heldenverehrung also eines in der Romantik des 19. Jahrhunderts verwurzelten Schreibmodus, der aber gleich-

zeitig Anklänge an das vitalistische Lebenspathos des frühen 20. Jahrhunderts erkennen lässt. Tatsächlich wurde der Text auch in expressionistischen Kreisen weithin rezipiert,¹² wobei sich Zweig jedoch stets von der Bewegung des literarischen Expressionismus zu distanzieren wusste.

Die Herren des Lebens

Zweigs frühe Lyrik stand ganz im Zeichen des französischen Symbolismus, er versuchte sich im Nachdichten von Baudelaire, Verlaine und Mallarmé, worin er es zu einer gewissen Meisterschaft brachte. Bei allem technischen Können, waren die epigonenhaften Elemente – auch bei den eigenen Dichtversuchen jener Jahre – für Zweig selbst kaum zu übersehen. Es ging ihm deswegen zunehmend darum, eine eigene Stimme zu finden, die eine zeitgemäße Verbindung zwischen Dichter und dem Lesepublikum findet. Was Zweig in *Das neue Pathos* als Theorie einer neuen Dichtkunst verkündet hatte, musste nun Ausdruck in einer Lyrik finden, die den von Carlyle und Verhaeren geprägten Prinzipien entsprach. Tatsächlich schrieb Zweig im Oktober/November 1911 an Emile Verhaeren:

Doch nun arbeite ich an Versen, an einem Buch „Die Herren des Lebens“, einer Folge modern-visionär geprägter Gedichte über den Bildner, den Künstler, den Dichter, den Kaiser, den Märtyrer, den Flieger – über all jene, die das Leben durch Überwindung meistern (der Bildner: Rodin, der Dirigent: Mahler, der Schauspieler: Kainz, die Tänzerin: Tortajada). Ich hoffe erfolgreich zu sein und (ohne Zwang) einen breiteren, aussagekräftigeren, männlicheren und rhythmischeren Stil als jenen meiner Jugendwerke zu finden.¹³

Rüdiger Görner sieht in dem Gedichtzyklus *Die Herren des Lebens* „lyrische Charakterzeichnungen und damit ins Typologische überführte Entsprechungen zu den biografisch-literarischen Essays. Die Berühmten und Namhaften werden in diesen Porträtgedichten zu exemplarischen Vertretern einer Zunft oder Haltung.“¹⁴ Damit ist bereits angedeutet, dass es sich bei diesen Gedichten um frühe biographische Versuche handelt, die den Weg für die späteren weltbekannten Portraits großer Persönlichkeiten bereiteten. Manche der hier behandelten Personen (z.B. Rodin und Dostojewski) wer-

den später nochmals in essayistischer Form gewürdigt, vor allem aber übt sich Zweig hier in einer künstlerischen Wertschätzung des Individuums, die fortan immer wieder das Werk prägen sollte. Auf die Nähe zu Carlyle weist bereits der vollständige Titel der Gedichte hin: *Die Herren des Lebens – Ein Zyklus lyrischer Statuen*. Das Dichten in Zyklen zum Beginn der Moderne kann nach Görner als Hinweis auf ein romantisches Erbe angesehen werden.¹⁵ Doch was macht jene scheinbar bunt zusammengewürfelte Menschengemeinschaft zu Statuen? Es erscheint nicht unwahrscheinlich, dass der Vergleich mit in Stein gemeißelten und damit für die Nachwelt verewigten Persönlichkeiten eine Verbindung zu Helden und Göttern der Antike herstellen sollte und dass Zweig hier im Sinne Carlyles den Helden der ihn umgebenden Gegenwart ein lyrisches Denkmal setzen wollte.

Carlyle stellt in seiner Abhandlung *Helden, Heldenverehrung und Heldentum* fünf Typen des Heldentums auf, denen er jeweils historische und zeitgenössische Figuren zuweist: Der Prophet, der Dichter, der Priester, der Schriftsteller und der Herrscher. Zweigs lyrische Statuen – *Matkovskys Othello*, *Der Bildner*, *Der Märtyrer*, *Der Dirigent*, *Die Sängerin*, *Der Maler*, *Der Kaiser*, *Der Fakir*, *Der Beichtiger*, *Der Träumer* und *Der Flieger* – stellen vor allem Typologien jener Personen dar, denen Zweig nahe stand: Künstler. Daneben finden sich jedoch auch Vertreter der weltlichen und der geistlichen Macht, Weltverweigerer (*Der Träumer*) sowie der Typus des technikaffinen Abenteurers, der sich die Welt Untertan macht (*Der Flieger*). Es scheint sich also hier um eine Erweiterung der Carlyle'schen Typologien zu handeln, die direkten Bezug auf Zweigs eigene Erfahrungswelt nimmt. Es ist eine Erfahrungswelt, die in erster Linie die Kulturstadt Wien zur Jahrhundertwende und ihre Verehrung der Kunst spiegelt, sie speist sich aber unter anderem auch aus Reiseerfahrungen des jungen Zweigs, der in Indien vermutlich mit der Figur des Fakirs bekannt gemacht wurde.

Thematisch kommen in den Gedichten zwei für Stefan Zweig zentrale Fragestellungen zum Tragen. Zum einen lässt sich eine Verknüpfung der Heldenfigur mit dem Genius und dem künstlerischen Schaffensprozess erkennen, ein Thema, das gerade in den Künstlerbiographien immer wieder eine vorrangige Bedeutung einnimmt. In *Das Geheimnis des künstlerischen*

Schaffens schreibt Zweig über die Fähigkeit des Genius die durchschnittliche menschliche Existenz zu überwinden:

Er hat das Gesetz, in das wir Menschen gebannt sind, zerbrochen, er hat die Zeit besiegt, denn während wir anderen sterben und spurlos vergehen, bleibt etwas von ihm für immer bestehen. Und warum? 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: das Geheimnis der Schöpfung.¹⁶

So zeigt Zweig etwa in der Figur der Sängerin, des Schauspielers oder des Dirigenten Menschen, deren Kunst der Vergänglichkeit preisgegeben ist, die aber durch ihre außergewöhnlichen Fähigkeiten die Zuschauenden zu Zeugen eines einzigartigen schöpferischen Aktes lassen werden. Bei all diesen Figuren liegt die Größe ihrer Kunst im Moment der Darbietung, einem Moment in dem das Publikum ganz in der Hand des Künstlers ist, oder, um mit Zweig zu sprechen, in dem der Künstler „die Masse zwingt“. Im Gedicht *Der Bildner* beschreibt er dagegen Rodins Erkenntnis, dass die Kunst das Leben überdauert und somit aus dem „Vergänglichen ein Dauerhaftes wird“. Als Variationen dieses Themas zeigt er in *Der Maler* die künstlerische Schaffenskrise, die Anklänge an Hoffmannsthals Chandosbrief-Thematik enthält.

Im Gedicht *Der Märtyrer*, in dem Zweig die Nahtoderfahrung Dostojewskis und seine Errettung vor dem Erschießen durch Dekret des Zaren beschreibt, wird ein weiteres psychologisches Interesse Zweigs in den Vordergrund gerückt: das Dämonische. In *Der Kampf mit dem Dämon* heißt es dazu:

Etwas Außermenschliches wirkt in ihnen, 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 Ichs) dem eigenen Willen, sondern sind Hörige, sind (im zwiefachen Sinne des Wortes) Besessene einer höheren Macht, der dämonischen. [...] 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.¹⁷

In *Der Märtyrer* wird jener Moment beschrieben, in dem Zweig einen Wendepunkt in Dostojewskis Leben erkennt. Diese traumatische Begegnung mit der eigenen Vergänglichkeit mag, so Zweig, Anlass für die bisweilen religiöse oder gar dämonische Besessenheit gegeben haben, die im literarischen Werk fortan zu finden ist:

Da bricht
 Er ins Knie wie gefällt.
 Er fühlt mit einmal die ganze Welt
 Wahr und in ihrem unendlichen Leid.
 Sein Körper bebt,
 Weißer Schaum umspült seine Zähne,
 Krampf hat seine Züge entstellt,
 Doch Tränen
 Tränken selig sein Sterbekleid.
 Denn er fühlt, dass erst seit
 Der Tod an sein atmendes Herz gerührt,
 Er den heiligen Sinn alles Lebens spürt.
 Seine Seele glüht nach Martern und Wunden,
 Und ihm wird klar,
 Dass er in dieser einen Sekunde
 Jener andere war,
 Der vor tausend Jahren am Kreuze stand,
 Und dass er, wie Er,
 Seit jenem brennenden Todeskuß
 Um des Leidens das Leben verkünden muss.¹⁸

Das Nichtanderskönnen, Das Getriebensein durch eine höhere Kraft: ein Interesse für dieses Phänomen lässt sich immer wieder bei Zweig finden, sowohl in den Novellen (vgl. etwa *Amok*) als auch in den Theaterstücken (vgl. *Adam Lux*) und den Biographien (vgl. die Figur Luthers in *Erasmus von Rotterdam*). Im Folgenden soll anhand des Gedichtes *Der Flieger* detailliert gezeigt werden, wie Zweig jene thematischen Interessen (Besessenheit, Selbstüberwindung, Technikinteresse) sorgsam mit den proklamierten theoretischen Maßgaben einer neuen Lyrik im Sinne eines „neuen Pathos“ verwebt.

Der Flieger

Auch das Gedicht *Der Flieger* ist klar in Zweigs Erfahrungswelt zu verorten, was allerdings nur nach genauerem Blick auf die freundschaftlichen Verbindungen der Zeit klar wird. Zweig kann, nicht zuletzt durch die fortschrittsfreundliche Philosophie Verhaerens, durchaus als technikaffin beschrieben werden. Reiseberichte wie *Die Stunde zwischen zwei Ozeanen: Der Panamakanal* und *Die gefangenen Dinge. Gedanken über die Brüsseler Weltausstellung* zeigen Zweig als einen schwärmerischen Bewunderer technischer Errungenschaften, wobei der etwa zeitgleich entstandene Reisebericht *Der Rhythmus von New York* bei aller Faszination durchaus auch Bedenken gegenüber einer zunehmend technisierten und beschleunigten Welt anzumelden weiß. In diesem Spannungsfeld muss auch das Gedicht *Der Flieger* gelesen werden. Angeregt wurde es mit großer Wahrscheinlichkeit von Zweigs Jugendfreund Leonhardt Adelt. Die Verbindung zwischen Zweig und Adelt scheint in dem Jahrzehnt vor dem 1. Weltkrieg ungemein eng gewesen zu sein. Zweig widmet sein 1907 veröffentlichtes Theaterstück *Thersites* dem Freund Adelt und Turner spricht von einer „ungewöhnlichen Wärme“ und einem „fast homoerotischen Moment“ der in den Briefen Zweigs an Adelt deutlich wird.¹⁹ Adelts Leidenschaft war neben Literatur und Journalismus die Fliegerei. 1910 erlernte Adelt selbst das Fliegen und bittet Zweig sogar kurz darauf um finanzielle Unterstützung bei der Gründung eines Luftschifffahrtsunternehmens.²⁰ Zweig scheint Adelts Luftfahrtpassion ambivalent gegenübergestanden zu haben. Vor allem befürchtete er, dass diese Adelts literarisches Talent, das Zweig zu fördern versuchte, überlagern könnte. In den folgenden Jahren sollte Adelt seine Leidenschaften kombinieren und veröffentlichte populäre Luftfahrtgeschichten mit Titeln wie *Der Held: Bildnis eines Ungenannten* oder *Der Herr der Luft* heraus. Die Ähnlichkeit mit dem Titel von Zweigs Gedichtzyklus dürfte einer zeitgenössischen Begeisterung für die Luftfahrt geschuldet sein, die in ihrer Anfangsphase als Inbegriff einer Vorherrschaft des Menschen über die Natur gelten musste, die aber unversehens eine tödliche Wendung nehmen konnte. Die Verwendung des Heldenbegriffes lag angesichts der Erkundung neuer Erfahrungsfelder und der stets präsenten Todesgefahr nahe. Wenn Zweig also ein Fliegergedicht in den Zyklus aufnimmt, der ansonsten nur künstlerische, politische und

geistliche Figuren thematisiert, deutet dies darauf hin, dass er im Typus des durch Technik die Natur beherrschenden Menschen eine neue Heldenfigur seiner Zeit erkennt.

Zweig hatte vorgesehen, *Der Flieger* in Paul Zechs Zeitschrift *Das neue Pathos* zu veröffentlichen. Als er diesen Plan aufgrund anderer Verlagsverpflichtungen verwirft, schreibt er an Zech:

Ein Gedicht, das beste vielleicht aus den Herren des Lebens musste ich Verhaeren & Klasing geben, ich war Zobelitz es schuldig. Es heißt „der Flieger“ und ist ganz symphonisch gestaltet.²¹

Was Zweig mit einer symphonischen Gestaltung meint, wird klarer, wenn man die Beschreibung Verhaerens Lyrik betrachtet, die er wiederholt als symphonisch bezeichnet hatte:

Darum möchte ich auch seine weitausladenden Gedichte symphonisch nennen. Sie sind wie für ein Orchester gedacht. Nicht Kammermusik sind sie mehr, nicht einsame Geigensoli, sondern begeisterte Mischung aller Instrumente, sie sind abgestuft in einzelnen Absätzen, die verschiedenes Tempo haben und die Pausen der Übergänge. Im Gedichte Verhaerens geht die Lyrik über die Grenzgebiete hinaus. Sie ist gemengt mit dem Dramatischen und mit dem Epischen. Denn nicht nur wie das rein lyrische Gedicht will das seine eine Stimmung schildern, sondern gleichzeitig auch das Entstehen dieser Stimmung. Und dieser erste Aufbau ist episch, er ist schildernd, emporführend von einem niedern Anbeginn zu einer großen Entladung von Kraft. Und dramatisch sind dann die Übergänge, jene Ausbrüche des Temperamentes gegeneinander, jene Abstürze und Aufstiege, die erst zum Schluss zu einer harmonischen Lösung führen.²²

Es ist eine Beschreibung ganz im Sinne jener in *Das neue Pathos* geforderten Lyrik, die eine polyphone Komposition, einen überschwänglichen Ton und eine harmonische Auflösung fordert und damit auch Einblicke in die Anatomie von *Der Flieger* zulässt. Das Gedicht schildert das menschliche Streben, durch stetigen technischen Fortschritt die von der Natur gesetzten Grenzen zu überwinden und somit einen der ältesten Menschheitsträume zu erfüllen. Wenn Zweig bei Verhaeren von einer „begeisterten Mischung aller Instrumente“ spricht, so kann dies hier auf die multiperspektivische,

anthropomorphisierende Struktur des Fliegergedichtes bezogen werden. Um die ekstatische Erfahrung der Flugpioniere zu vermitteln, verleiht Zweig der Erde, den Wolken, dem Wind und dem Flugzeugmotor eine Stimme, um sie in einen lyrischen Dialog mit dem Flieger treten zu lassen. In der ersten Strophe sind es die Naturgesetze, die der Erde ein Überlegenheitsgefühl gegenüber dem Menschen geben. Dem als Wurm bezeichneten Menschen wird von der Erde jeder Wunsch nach Mobilität und Ich-Entgrenzung abgesprochen. Die elementare Ordnung, wie etwa die Schwerkraft infrage zu stellen, würde den sicheren Tod bedeuten:

Ich binde
Die Sohlen dir an mit brennender Schwere,
Ich füll dir den Leib mit Wucht und Gewicht,
Und wie zornig du dich auch aufwärts entringst,
Du sinkst
In ewiger Ohnmacht stets bodenwärts²³

Der Flieger jedoch gibt sich mit der subalternen Rolle des Menschen nicht zufrieden. Im Geiste von Nietzsches Zarathustra („Zarathustra der Leichte, der mit den Flügeln winkt, ein Flugbereiter, allen Vögeln zuwinkend, bereit und fertig“) verschreibt er sich einer spielerischen Leichtigkeit und Gewandtheit und fordert die Natur im Namen der Menschheit heraus: „Und was Feuer, Wasser und Tier erreichen / Vermag ich auch.“²⁴ Zum Verbündeten des Menschen in diesem Kampf um die Vorherrschaft gegen die Natur wird die Maschine – in diesem Fall der Motor des Flugzeugs. Die Bewunderung von Automobilen und Flugzeugen, wie sie auch bei den italienischen Futuristen und den englischen Vortizisten jener Zeit zu beobachten war, kann hier im Zusammenhang mit einem Freiheitsgefühl und dem neuen Rausch der Geschwindigkeit gesehen werden. Geschwindigkeit als Fortschrittsausdruck wird im Sinne Verhaerens zur Kategorie des Schönen. So heißt es in F.T. Marinettis *Das futuristische Manifest*:

Wir erklären, daß sich die Herrlichkeit der Welt um eine neue Schönheit bereichert hat: die Schönheit der Geschwindigkeit. Ein Rennwagen, dessen Karosserie große Rohre schmücken, die Schlangen mit explosivem Atem gleichen [...], ist schöner als die Nike von Samothrake.²⁵

Bei Marinetti war der Geschwindigkeitskult gleichzeitig ein antipassatistischer Gestus, eine klare Abgrenzung von den Traditionen der Vergangenheit. Bei Zweig findet sich kein politischer Unterton, dafür eine umso deutlichere Erotisierung des Geschwindigkeitsrausches. Zweig schildert das Abheben des Flugzeugs als erotisches Erlebnis, bei dem der Motor auf orgasmische Weise versucht, den Flieger dem Einfluss der Erde zu entziehen:

Meine Adern bersten, mein Blut siedet und surrt,
Horch, wie es kocht
Und mit heißen
Verlangenden Stößen ins Freie pocht.
Spreng mir den Gurt,
Reiß mir sie auf, die eisernen Schließen,
Ich will meine Kraft in die Welt ergießen,
Hilf, und ich stoße dich steil in die Luft!²⁶

Die Erotisierung des Flugzeugmotors, die in einer Erektion kulminiert, bezeichnet Korber als „Koitus mit dem All“²⁷ und stellt einen ersten Schritt in dem Verlangen dar, eine unio mystica mit der Welt einzugehen. Dieser Wunsch der Einswerdung unter Verwendung sexuell aufgeladener Bildsprache wird auch aus der Perspektive der Wolke fortgesetzt:

Was dringt
So übermächtig in meinen Schoß
Und fährt durch mich mit schneidendem Stahl?
O wie er schmerzt, der brennende Stoß!
Ich fühl mich zerfließen
Und tränend über die Erde ergießen²⁸

Mit dem Abheben der Maschine, das von den beobachtenden Zuschauern frenetisch gefeiert wird, („ein Mensch hat über die Erde gesiegt“), ist bereits der von Zweig proklamierte Telos des Gedichtzyklus erfüllt, denn auch der Flieger hat das Leben durch Überwindung aller Widerstände gemeistert. Während das Flugzeug immer höher steigt, werden das Fliegen und die neu gewonnene Freiheit selbst zur ekstatischen Bejahung des Lebens. Der Flieger tritt in einen spielerischen Dialog mit den Elementen. Durch die neue

Perspektive scheint er nicht mehr von der Erde unter ihm beschränkt zu sein:

Hügel knicken
Demütig ein mit dienerndem Rücken,
Berge sinken vor ihm auf die Knie.
Hoch über sie
Schwingt er sich hoch und tastet die Runde.⁴²⁹

Der Flieger strebt dabei nach mehr als nur den Sieg über die Natur und die gefühlte Befreiung von ihren Vorgaben. Deutlich wird auch ein Allmachtsgefühl, das danach strebt, die inneren Zusammenhänge des Kosmos zu erkennen:

Ich will durch die Kühle
In den feurigen Kern aller Himmel eindringen,
Ich will steigen und steigen
Bis auf zu den Höhn,
Wo selbst die Engel geblendet sich neigen,
Und Gott ins ewige Auge sehn.³⁰

Dieser Wunsch nach einer Einheit mit dem Unendlichen bedeutet den Verlust des bisher erreichten. Das Gefühl der Kontrolle und der alles überschauende Blick verkehrt sich zum Sehverlust und statt geschärfter Sinne erfährt der Flieger eine synästhetische Kopplung der Sinneswahrnehmungen:

Brennende Tränen verschließen den Blick
Doch den Blinden umrauschen hohe Gesänge
Er fühlt nur mehr Töne, er trinkt nur Musik.³¹

Der vor Kraft strotzende Motor verstummt und der Flieger wird eins mit der Stille des Weltraums. Ganz wie in seiner Definition des symphonischen Gedichts erfolgt auf die „große Entladung von Kraft“ eine „harmonische Lösung“: die Verwandlung vom subalternen Wurm zum gottgleichen Geschöpf – zum Herrn des Lebens – ist vollbracht. Zweigs anthromorphisierter Erde quittiert diesen Emanzipationsprozess lediglich mit Verachtung:

Aufrauschen die Fernen, er steigt und steigt
Und nur die niedere neidische Erde schweigt.³²

Ob der Flieger je zurückkehrt, bleibt unbeantwortet. Allerdings lässt ein Blick auf Zweigs Betrachtung des Dämonischen eine Deutung zu. Denn der Weg des dämonisch Besessenen strebt nach Zweig der Unendlichkeit entgegen, wobei er wenig Rücksicht auf die irdische Existenz nimmt: „Die Form der Dämonischen dagegen deutet die Parabel: rascher, schwunghafter Aufstieg in einer einzigen Richtung, in der Richtung gegen das Obere, Unendliche empor, steile Kurve und jäher Absturz.“³³

Literaturverzeichnis

- Carlyle, Thomas: *Über Helden, Heldenverehrung und das Heldenthümliche in der Geschichte*. Berlin: Decker 1893.
- Daviau, Donald: „Stefan Zweig’s Victors in Defeat“. In: *Monatshefte*, 1, 51/1959, S. 1-12.
- Goldberg, Michael: „Introduction“. In: Thomas Carlyle: *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History*. Oakland: University of California Press, 1993.
- Görner, Rüdiger: „Lyrik“. In: Larcati, Arturo / Renoldner, Klemens / Wörgötter, Martina (Hg.): *Stefan-Zweig-Handbuch*. Berlin: de Gruyter 2018, S. 103-111.
- Hoff, Ralf von den et. al: *Das Heroische in der neueren kulturhistorischen Forschung: Ein kritischer Bericht*. www.hsozkult.de/literaturereview/id/forschungsberichte-2216. (Zugriff am 30. November 2022).
- Korber, Tessa: *Technik in der Literatur der frühen Moderne*. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag, 1998.
- Marinetti, F.T.: *Exhibition of Works by the Italian Futurist Painters*. London: Sackville Gallery 1912.
- Oechler, William F.: The Reception of Émile Verhaeren in Germany, Some Unpublished Letters of Stefan Zweig. In: *Modern Language Notes*, 4, 62/1947, S. 226–234.
- Resch, Stephan: „Lust, Kraft, Wille und Ekstase erzeugen“ – Tracing Vitalism in Stefan Zweig’s Early Works“. In: *Literatur für Leser*, 4/2014, S. 203-218.
- Turner, David: „Eine nahe Ferne. Die Briefe Stefan Zweigs an Leonhard Adelt als Ausdruck einer von ihren literarischen Anfängen geprägten Freundschaft“. In: Fausto Cercignani: *Studia Austriaca*, 2/1993, S. 61-90.
- Zweig, Friderike: *Stefan Zweig, wie ich ihn erlebte*. Stockholm: Neuer Verlag 1947.
- Zweig, Stefan: „Autobiographische Skizze“. In: *Das literarische Echo*, 17/1914, Spalte 199-202.

- Zweig, Stefan: „Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens“. In: Ders.: *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1984.
- Zweig, Stefan: „Der Flieger“. In: Ders.: *Silberne Saiten*. Frankfurt am Main: S. Fischer 2002.
- Zweig, Stefan: *Briefe. Bd. I: 1897–1914*. Hg. von Knut Beck, Jeffrey B. Berlin und Nata-scha Weschenbach-Feggeler. Frankfurt am Main: S. Fischer 1995.
- Zweig, Stefan: *Der Kampf mit dem Dämon. Hölderlin. Kleist. Nietzsche*. Frankfurt am Main: S. Fischer 1981.
- Zweig, Stefan: *Emile Verhaeren*. Frankfurt am Main: S. Fischer 1984.
- Zweig, Stefan: *Stefan Zweig – Paul Zech: Briefe 1910–1942*. Frankfurt am Main: S. Fischer 1984.
- Zweig, Stefan: *Tagebücher*. Hg. von Knut Beck. Frankfurt a.M.: S. Fischer 1984.

Anmerkungen

- 1 Daviau: Stefan Zweig's Victors in Defeat, S. 1.
- 2 Zweig: Stefan Zweig, wie ich ihn erlebte, S. 28.
- 3 Zweig: Autobiographische Skizze, Spalte 199.
- 4 Ebd., Spalte 202.
- 5 Carlyle: Über Helden, Heldenverehrung und das Heldenthümliche in der Geschichte, S. 219f.
- 6 Hoff et al.: Das Heroische in der neueren kulturhistorischen Forschung.
- 7 "Romantic theory and sensibility converted enthusiasm from an intellectually ludicrous delusion to a sign of emotional depth and power. The characteristic 'romantic passions' thus came to include enthusiasm or unfettered admiration". Goldberg: Introduction, S. 33.
- 8 Oechler: The Reception of Émile Verhaeren in Germany, S. 227.
- 9 Zweig: Emile Verhaeren, S. 93.
- 10 Ebd., S. 91.
- 11 Ebd., S. 135f.
- 12 Vgl. dazu auch Resch: Lust, Kraft, Wille und Ekstase erzeugen.
- 13 Zweig: Briefe 1899-1914, S. 491. In *Die Herren des Lebens* findet sich kein Gedicht zu einer Tänzerin. Jedoch erscheint die Figur der Tänzerin zu jener Zeit von großer Wichtigkeit für Zweig gewesen zu sein. In Zweigs Tagebuch finden sich im Jahr 1911 und 1912 wiederholt Einträge zu einem geplanten Roman mit einer „jungfräulichen Tänzerin, der so schön und farbig werden könnte“. Zweig: Tagebücher, 20. Dezember 1911 und 3. bis 6. Januar 1912, S. 36f.
- 14 Görner: Lyrik, S. 104.
- 15 Ebd., S. 106.
- 16 Zweig: Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens, S. 349.
- 17 Zweig: Der Kampf mit dem Dämon, S. 13.
- 18 Zweig: Der Märtyrer. In: *Silberne Saiten*, S. 190.
- 19 Turner: Eine nahe Ferne, S. 75.
- 20 Ebd., S. 84.
- 21 Zweig / Zech: Briefe 1910–1942, S. 38.
- 22 Zweig: Emile Verhaeren, S. 149.
- 23 Zweig: Der Flieger, S. 211.
- 24 Ebd.
- 25 Marinetti: Exhibition of Works by the Italian Futurist Painters, S. 3. [Übersetzung SR]
- 26 Zweig: Der Flieger, S. 212.
- 27 Korber: Technik in der Literatur der frühen Moderne, S. 299.
- 28 Zweig: Der Flieger, S. 213.
- 29 Ebd.
- 30 Ebd., S. 215.
- 31 Ebd.
- 32 Ebd., S. 216.
- 33 Zweig: Der Kampf mit dem Dämon, S. 23.

Stéphane Pesnel

„Der Meister steht staunend im steinernen Wald“

Zu Stefan Zweigs Rodin-Gedicht *Der Bildner*

Zusammenfassung: Stefan Zweigs Rodin-Gedicht *Der Bildner* ist ursprünglich Teil eines größeren, nie ausgeführten Projektes: des Gedichtbandes *Die Herren des Lebens*, in dem moderne Heroen hymnisch besungen werden sollten. Mittels einer feierlichen Diktion und einer virtuosen, kontrapunktisch angelegten Komposition inszeniert Zweig den stummen Dialog zwischen dem Künstler und seinen Geschöpfen aus Stein. Dem durch einen Skulpturenwald wandelnden Meister wird schließlich eine Offenbarung zuteil: Seine Plastiken haben sich verselbstständigt, in ihnen lebt die vitale Kraft, die zu ihrer Entstehung geführt hat, weiter, während sie im Körper des alten Künstlers fast erloschen zu sein scheint. Der auratische Glanz, der sie umgibt, signalisiert dem Betrachter, dass das künstlerische Dasein als eine gesteigerte, kostbare Existenzform gedeutet werden soll, wobei Anklänge an die Rilke'sche Poetik der Kunst-Dinge unüberhörbar werden. Führt in Zweigs Gedicht der gedankliche Weg vom Künstler zum Werk, so wird der österreichische Autor in seinen Künstlerbiografien und -porträts den konträren Weg beschreiten, nämlich den, der vom Werk zum Künstler führt.

Schlüsselwörter: Rodin, Rilke, Bildende Künste, Autonomie des Kunstwerkes, Kunst-Ding, Zeit, Vergänglichkeit und Dauerhaftigkeit.

In einer Passage aus seinem autobiografischen Werk *Die Welt von Gestern* erinnert sich Stefan Zweig an einen doppelten Besuch, den er dank der Vermittlung seines Dichterkollegen und Freundes Émile Verhaeren dem großen französischen Bildhauer Auguste Rodin im Jahre 1904 abstatten durfte.¹ Zweig war nämlich einmal in Rodins Pariser Wohnsitz zu Gast, und ein anderes Mal in dessen Atelier in dem eher schicken Pariser Vorort Meudon. Besonders eindrucksvoll muss der Atelierbesuch gewesen sein, denn Rodin verfügte dort über recht viel Platz, sodass viele seiner Plastiken zu sehen waren. Nicht unbedingt Originale aus Stein oder aus Marmor, sondern

auch viele Repliken aus Gips. Aber der Gesamteindruck muss überwältigend gewesen sein. Dort habe Zweig laut seinem autobiografischen Bericht dem Meister bei der Arbeit kurz zusehen und eine Art Versunkenheit in das künstlerische Schaffen, sogar eine Art Entrückung und Selbstvergessenheit beobachten dürfen, die ihn, den jungen Dichter, aufs Höchste beeindruckt habe. Dem Bildhauer sei nämlich auf einmal eine etwas mangelhafte Stelle an einer Plastik aufgefallen und er habe sie sofort berichtigen wollen, um der Statue den letzten Schliff zu geben.

Interessanterweise hat Zweig die in Meudon gewonnenen Eindrücke in dem viel früher als die Autobiografie entstandenen Gedicht *Der Bildner*² anders stilisiert und sehr konsequent zu einer ästhetischen Grundsituation umgeformt: Er hat nämlich den stummen Dialog des Künstlers mit seinen Kunstwerken, des Demiurgen mit seinen Geschöpfen aus Stein ins Zentrum gerückt. Das gesellschaftliche Moment wird gänzlich ausgeklammert: Die Anekdote vom jungen Dichter aus Wien, der dem alten, weltberühmten französischen Bildhauer einen Besuch abstattet, kommt nicht vor, geschweige denn der Empfang im Hause des Künstlers. In dem lyrischen bzw. hymnischen Text³ hat Zweig bezeichnenderweise eine Darstellungsperspektive eingesetzt, die sich von dem später verfassten Prosatext dadurch unterscheidet, dass der Ich-Erzähler (genauer ausgedrückt: das lyrische Ich) nicht leibhaftig auftritt.

Die die Episode registrierende subjektive Instanz ist zugunsten der Fokussierung auf den Künstler in den Hintergrund getreten, sie bleibt sogar unsichtbar. So kann die dynamische Gegenüberstellung des Künstlers mit seinen Plastiken inszeniert und beleuchtet werden. Auch finden wir die Situation des Schaffens in dem lyrischen Text nicht: Der Bildhauer wird darin kein einziges Mal bei der künstlerischen, formgebenden Arbeit geschildert, sondern er wird durchgehend als ein Wandelnder, Zuschauender, Betrachtender dargestellt, dem beim Anblick des eigenen plastischen Werkes letztendlich eine Art Offenbarung zuteilwird. Die thematische Stringenz, nämlich die Konzentration auf das existentielle Gegenüber vom Künstler und von seiner eigenen Schöpfung ist hier unleugbar.

Um dem Gedicht eine noch größere ästhetische, existentielle und weltanschauliche Tragweite zu verschaffen, hat Zweig weder im Titel noch in

den Versen den Eigennamen Rodin fallen lassen. Der lyrische Text trägt den schlichten Titel *Der Bildner*, wobei das schöpferische Moment (die künstlerische Tätigkeit, das Bilden, das Gestalten) ins Licht gerückt wird und alles Anekdotische und Biografische, was man eventuell mit der Figur Rodins verbinden würde, bewusst ausgeklammert wird. Zwar ermöglicht der Zusatz „Meudon, Maison Rodin 1913“ eine Identifizierung des bildenden Künstlers, um den es im Folgenden geht, es ist aber eben nur eine Präzisierung, die auf den Haupttitel folgt. Das Nomen „Bildner“ verweist noch deutlicher als alle anderen möglichen Bezeichnungen auf den eigentlichen Kern der künstlerischen Arbeit (das gewöhnlichere Wort „Bildhauer“ z.B. wäre eine berufliche, kunstsoziologische Benennung gewesen, auch wenn sie gleichzeitig auf die künstlerische Tätigkeit hingewiesen hätte).

Die bildende, plastische, formgebende Arbeit, die im Vorfeld stattgefunden hat, wird hier in den Mittelpunkt gerückt: Es geht in Zweigs Gedicht ausschließlich um die gestaltende Energie, die dem Künstler eigen ist, und um deren Weiterleben in seinen Werken. Wichtig ist darüber hinaus die Tatsache, dass das ganze Gedicht im Präsens geschrieben ist, was dem Leser den Eindruck einer absoluten Gegenwart des stummen Dialogs zwischen dem Künstler und seinen Kunstwerken vermittelt, sowie den (selbstverständlich trügerischen) Eindruck, er würde die Szene ohne Filter miterleben, ist doch die registrierende, darstellende und erzählende Instanz bis zur Unsichtbarkeit in den Hintergrund getreten.

Das Gedicht beruht auf einer dialogischen bzw. polyphonen Struktur: Drei motivische Stränge alternieren besonders geschickt miteinander, verflechten sich zuweilen, sodass man von einer kontrapunktisch angelegten Komposition sprechen dürfte. Der erste motivische Leitfaden ist die anschauliche Darstellung des Bildhauers inmitten seiner Skulpturen, genauer ausgedrückt: des in seinem Atelier meditativ wandelnden Meisters. Der zweite motivische Strang ist die ebenfalls eindrucksvolle Darstellung einer Menge von Statuen, die als in sich ruhende Gestalten charakterisiert werden. Der dritte, diesmal eher thematische Faden, ist die Auseinandersetzung mit dem Geheimnis des Kunstwerkes, des künstlerischen Daseins und des künstlerischen Schaffens, die sich mit der existentiellen Thematik von Zeitlichkeit und Ewigkeit unentwirrt verquickt.

Die ersten zwei Strophen haben expositorische Funktion und leiten zunächst die Figur des „Bildners“, dann die von Plastiken gebildete Menge ein. Der Künstler wird als ein alter, stämmiger, urwüchsiger Mann geschildert, der einsam „durch die Säle geht, / Durch die er sein steinernes Werk gesät“. Auf diese anfängliche Schilderung wird der Hinweis auf Rodins „Werkmannshände“ in der vorletzten Strophe symmetrisch antworten. Der Künstler, der hier durch die Säle „schlurft“, ist, wie man ahnen kann, ein vitaler, robuster Mensch gewesen, an seinem Körper sind jedoch die Spuren der Zeit und des Vergehens abzulesen. Kontrastiv werden die vielen Statuen eingeführt, wobei Zweig den Kontrast noch stärker dadurch betont, dass es sich um lauter marmorne Plastiken zu handeln scheint, und nicht um Repliken aus Gips. Dadurch wird der Gegensatz zwischen der Labilität des menschlichen Körpers und der Solidität der Statuen deutlich untermalt, sowie der Gegensatz zwischen der Vergänglichkeit, die das Los alles Menschlichen ist, und der Ewigkeit – zumindest der Dauerhaftigkeit – des Kunstwerkes. Die Statuen sind Zeugnisse eines Sieges über die Zeit, „Trophäen / Verschollener Siege, gemeisterter Zeit, / Gefrorene Kristalle Unendlichkeit“. Mit dem Glanz des polierten Marmors auratisch umgeben, vermitteln sie dem Menschen eine Ahnung von der Unendlichkeit und der Ewigkeit.

Nachdem das dynamische Gegenüber Künstler / Statuen angedeutet worden ist, führt Zweig diese diametrale Entgegensetzung nach dem poetisch-rhetorischen Prinzip der *amplificatio* weiter und widmet dem „Bildner“ die Strophen 3 und 4, den Plastiken die Strophen 5 bis 7, wobei die soeben umrissene thematische Konstellation ausführlicher beschrieben und kommentiert wird. Wie schon erwähnt, wird Rodin an keiner Stelle des Gedichtes als Schaffender dargestellt, obwohl Zweig in vielen seiner essayistischen Schriften Augenblicke des künstlerischen Schaffens einfühlsam, detailliert und enthusiastisch dargestellt hat, die manchmal begnadete, ekstatische, tranceähnliche Zustände waren – und manchmal erst erkämpft werden mussten. Der Kampf des Künstlers gegen die widerspenstige Materie der Kunst (Stein, Farbe, Sprache, Klang) kommt in vielen Werken Zweigs vor, etwa in der Georg Friedrich Händel gewidmeten „Sternstunde“.

Im Gedicht *Der Bildner* finden wir dagegen nur bereits vollendete Kunstwerke, die eine Art Spiegel bilden, in welchen der Künstler blicken und an

dessen Reflexen er die Vergänglichkeit der menschlichen Existenz ermessen kann: Während die „kühlen“, „klaren“ Formen der Statuen immer noch belebt sind, muss der alt gewordene Bildhauer feststellen, wie er, „der sie gestaltet, / In sich zerfaltet, in sich veraltet, / An jeder Stunde zu sterben beginnt“. Nicht nur mit den Augen, auch mit den Händen (es sind ja beides die wichtigsten „Organe“ des bildenden Künstlers) wird ihm diese grundlegende Erkenntnis zuteil. Darauf verweist insbesondere die Strophe 4:

Und mit denselben uralten Händen,
Die das Leben in ihre Leiber getan,
Rührt er jetzt zagend die Statuen an,
Noch einmal in ihnen, den stummen, den kühlen,
Das weggelebte Leben zu fühlen:
Wie ein Dürstender beugt er sich über den Stein
In den Brunnen verschollener Jahre hinein.

Weiterhin kennzeichnen sich die im Garten und im Atelier von Rodins Haus in Meudon verstreuten Plastiken durch ihren auratischen Glanz. Die Lichtisotopie, die im ganzen Gedicht leitmotivisch mit den Skulpturen in Bezug gebracht wird, fungiert als ein Signal für die besondere Existenzform, die die Kunstwerke, die ästhetischen Artefakte aufweisen. Dieser Aspekt erinnert stark an die Rilke'sche Poetik in den *Neuen Gedichten*, in denen die Kunstwerke an einer höheren, zeitenthobenen Existenzform teilhaben. Das künstlerische Dasein gilt ja bei Rilke als gesteigerte Form der Existenz, und dies gilt sowohl für den Künstler als auch für die Kunst-Dinge.

Zu den beiden motivischen Strängen Künstler / Kunstwerke gesellt sich also in den Strophen 3 und 4 der schon erwähnte dritte strukturierende Gedanke des Gedichtes, nämlich das Geheimnis der Kunst, das darin besteht, dass die Zeitlichkeit im Kunst-Artefakt gewissermaßen gebannt, dass die das Leben der Menschen bestimmende Zeit im Kunstwerk aufgehoben wird. Die Dauerhaftigkeit, die Unveränderlichkeit des Kunstwerkes wird somit zu einem in der menschlichen Zeit selbst verankerten Hinweis auf die Dimension der Ewigkeit. Angesichts seiner Kunstwerke staunt der Künstler vor dem „Unfassbare[n]“, dass jene sich nicht verändern und dass die Lebenskraft, die sie ihrem Schöpfer abgesaugt haben, in ihnen weiterlebt:

[Er] kanns doch nicht fassen, das Unfaßbare,
Daß sie, die ihm vor verschollenen Jahren
Gespielen und Spiel seiner Jugend waren,
Noch immer dieselben, die strahlenden sind,
Und ihre Formen, die kühlen, die klaren,
Noch rein die Welle des Lebens durchrinnt [...].

Mehr als eine billige vampiristische Metapher könnte man in diesem Fazit eine Idee erkennen, die auch bei Rilke vorkommt, nämlich die Vorstellung, dass im gelungenen, vollkommenen Kunstwerk eine vitale Dynamik vorhanden ist, eine innere künstlerische Logik, die sich innerhalb der formalen Grenzen des Kunstwerkes entfaltet.⁴ Die Begrenzung des Kunstwerkes erfolgt bei Rodin, so Rilke, durch die Fläche, die sowohl von innen als auch von außen bestimmt wird.⁵ Die Lebenskraft des Künstlers hat sich im Zweig'schen Gedicht gleichsam alchemistisch in die dynamische und gleichzeitig unvergängliche Lebensform verwandelt, die den authentischen Kunstwerken zu eigen ist. Mit dieser Akzentuierung vom inneren Leben der Statuen, dem das Versiegen von der Lebenskraft des alternden Meisters gegenübergestellt wird, ist der Übergang zum dritten Hauptteil des Gedichtes geleistet, der aus den Strophen 5 bis 7 zusammengesetzt und wiederum dem „steinerne[n] Werk“ Rodins gewidmet ist.

Nach dem kompositorischen Muster des Kontrapunktes werden vorher eingeführte thematische Sequenzen weitergeführt, amplifiziert und miteinander verflochten. Zunächst die kurz zuvor angedeutete Idee, die Statuen hätten sich von ihrem Schöpfer losgelöst, sie hätten sich geradezu selbstständig und führten nunmehr ein eigenes Leben, „Unberührt von Vergehn und Verändern / Jenseits der Zeit“. Wieder einmal sind hier Anklänge an die Poetik Rilkes in den *Neuen Gedichten* nicht zu überhören: Dieser betont nämlich in seinen Gedichten sowie in seinen essayistischen Texten die grundsätzliche, ontologische Andersartigkeit, Fremdartigkeit, Autonomie und sogar Isolation der Kunst-Dinge. Kunstwerke haben an einer anderen Sphäre des Seins teil und behaupten im Zweig'schen Gedicht ihre Selbstständigkeit dadurch, dass sie ihrem Schöpfer als stumme Gestalten vorkommen. Das Wortfeld des Stumm-Seins durchzieht den lyrischen Text

Der Bildner leitmotivisch, Rodins Marmorstatuen sind in sich ruhende, schweigende Kunst-Wesen.

Auch der motivische Kontrast zwischen der Ewigkeit des Kunstwerkes und der Vergänglichkeit des Menschlichen wird wiederaufgenommen und weitergesponnen, wobei Zweigs Sprache zu hyperbolischen und emphatischen Strukturen aufsteigt.

Rodins künstlerisches Schaffen wird in den Gesamtzusammenhang der Weltgeschichte – und nicht mehr bloß in den Kontext des ausgehenden 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts – eingeordnet:

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

Der visionäre, prophetische Tonfall, den Zweig hier einsetzt, gemahnt hörbar an die Barocklyrik, jedoch mit dem wesentlichen Unterschied, dass den Kunstwerken, die von Menschenhand geschaffen wurden, der allgemeine Verfall erspart zu sein scheint.

Die darauffolgende Strophe betont anhand einer besonders ausgewogenen, selbstbewussten, ruhig-affirmativen Prosodie den Gedanken der grundsätzlichen Unveränderlichkeit und Zeitlosigkeit der marmornen Kunstwerke. Diese Idee wird in der vierfachen Anspielung auf Rodin-Plastiken durch die systematische, anaphorische Wiederholung des (von mir kursiv gesetzten) Adjektivs bzw. Adverbs „ewig“ einhämmernd zum Ausdruck gebracht: „Der geht – und sein Gehen ist *ewiges* Gehn – / Der ruht – und sein Ruhen ist *ewige* Ruh“, „*Ewig* werden, die sich umschlingen, / Im Liebeskampf um Erfüllung ringen“, „*Ewig* wird die Welle der Lichter / Die Qual der vier Gebeugten umzittern“, „*Ewig* wird mit dem Schreckblick der

Dichter / Aus innerer Nacht in die Welt gewittern“: Genauso wie im Titel verzichtet Zweig auf allzu präzise Referenzen und bevorzugt Umschreibungen für paradigmatische Plastiken von Rodin: Es mag sich mit größter Wahrscheinlichkeit in den eben zitierten Versen um *Der Schreitende* (*L'homme qui marche*), *Der Kuss* (*Le Baiser*), *Die Bürger von Calais* (*Les Bourgeois de Calais*) – wobei diese Gruppe eigentlich aus sechs Figuren besteht – und das *Balzac*-Standbild handeln.

Der dritte Hauptteil des Gedichtes klingt mit einer oxymorischen Pointe aus, die ein weiteres Mal die ontologische Überlegenheit des Kunstwerkes thematisiert: Die „Schatten“, d.h. die künstlerischen Artefakte und Abbilder, die im Kunstwerk eingefangenen Reflexe des menschlichen Lebens, sind im Endeffekt substanzvoller als das menschliche Leben selbst, als die Körper und Gesichter, die allesamt dem Vergehen und dem Sterben geweiht sind: „Sie aber, die Schatten des Lebens, die kalten / Steine, sie stehen, sie dauern: sie sind“.

Mit dem jähen Übergang vom Iterativ (der die poetische Aussage in den Strophen 1 bis 7 beherrscht hatte) zum Singulativ („Und mit einmal begreift er die Urgewalt, / Die wie große Musik aus den Steinen bricht“) vollzieht sich die Überleitung zum vierten Hauptteil des Gedichtes, der aus den Strophen 8 und 9 gebildet ist. Dem durch seine Plastikensammlung wandelnden Künstler wird eine Offenbarung zuteil, die in einer feierlich-gehobenen Sprache⁶ wiedergegeben wird:

Sendung
War ihm gegeben,
Vollendung
Schafft Leben über dem eigenen Leben,
Gestalteter Stein ist stärker als Zeit!
Und selig erkennt er das große Licht
Ob seinen Gestalten: Unsterblichkeit.

Von der Intensität dieser Offenbarung überwältigt hebt der „Bildner“ die Hände in einer Geste der Huldigung und der Dankbarkeit, wobei der Lyriker den Händen Rodins ein paar ergreifende Verse widmet:

Und [er] sieht sie, die *eigenen*, ehrfürchtig an,
Er sieht sie an, die *kranken*, die *kalten*,
Mit ihren *Schrunden* und *Schwielen* und *Falten*,
Die Werkmannshände, in denen vor Jahren
All diese aufgereckten Gestalten
Wie zitternde, unflügge Vögel waren,
Und die nun, heilig und unnahbar,
Hinglänzen durch die stürzende Stunde
Wie eine niederverlorene Engelschar,
Die Gott anschweigt mit marmornem Munde.

Der feierlich-hymnische Tonfall wird durch den ternären Rhythmus (siehe im Zitat die von mir kursiv gesetzten Adjektive und Nomina) noch untermalt. Interessant ist die Fokussierung auf die Hände, denn sie legt den Akzent auf die hartnäckige bildnerische Arbeit, welche im Körper des Künstlers ihre Spuren hinterlassen hat – und letztendlich auf das Arbeitsethos des Bildhauers. Die Dimension des Handwerklichen, die hier deutlich betont wird, könnte auch metapoetisch gedeutet werden, denn sie ließe sich problemlos auf den Dichter Stefan Zweig anwenden. Auch ihn dürfte man als einen Handwerker definieren, der für seine eigenen Werke geduldig recherchiert, lange Stunden am Schreibtisch verbringt, um an seinen Schriften stilistisch zu feilen, ohne Unterlass mit dem Material der Sprache arbeitet, das er biegsam, geschmeidig, plastisch zu machen sucht. Viele der Künstlerfiguren, mit denen sich Zweig zeitlebens beschäftigt hat, sind bekanntlich mögliche Identifikationsfiguren für ihn, warum sollte der junge Lyriker in dem alten Bildhauer, dessen Werke und dessen schöpferische Gewalt er bewundert, nicht ein Vorbild erkannt haben?

Die kurze, aus nur vier Versen bestehende letzte Strophe bildet die Koda des Gedichtes und schnürt die verschiedenen motivischen Fäden zusammen, die im Text kontrapunktisch miteinander verwoben gewesen sind: die Schilderung des in seinem Atelier meditativ wandelnden Künstlers, der hier eigentlich nicht mehr durch seine Skulpturensammlung, sondern geradezu „in sein Werk hinein“ geht; die Heraufbeschwörung der in sich ruhenden, stummen Plastiken; die Thematisierung des jedem Kunstwerke innewohnenden Geheimnisses, wobei in den Schlussversen der auratische Glanz

sich in eine klangliche Aura verwandelt hat, in das großartige, numinose Rauschen, das die Meisterwerke magisch umgibt:

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

Im Gedicht *Der Bildner*, das sich übrigens, aufgrund seiner besonderen Anschaulichkeit, wie die literarische Umsetzung eines ikonografischen Genres, nämlich des Atelier-Bildes, lesen ließe,⁷ führt der Diskurs eindeutig vom Künstler zum Werk (der „Bildner“ verschmilzt am Ende des hymnischen Textes geradezu mit seinen Skulpturen, geht in ihnen auf, verschwindet in ihnen). In seinen Künstlerbiografien⁸ verfolgt Stefan Zweig den umgekehrten Weg, nämlich den, der vom Kunstwerk (zurück) zum Künstler führt. In seinen Künstlerporträts schält Zweig gewissermaßen den „Meister“ wieder aus „sein[em] Werk“ heraus und trägt maßgeblich zu dessen Idealisierung bei – macht aus dem bloßen Vergleich („Wie eine Legende“) eine literarische Realität: eine biografische Legende.⁹

Der Bildner

Meudon, Maison Rodin 1913

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

Aber weiß,
Ein funkelnder Kreis,
Umstehn ihn die Statuen und strahlen von Licht!
Die Augen weitfort von sich aufgetan,
Träumen sie schweigend ein Ewiges an.

Sie rühren sich nicht, sie regen sich nicht,
Sie spüren sich nicht, sie bewegen sich nicht,
Stumm
Ruhensie aus in unendlichem Ruhm.
Ein Lächeln verloren im marmornen Mund,
Stehen sie da, die großen Trophäen
Verschollener Siege, gemeisterter Zeit,
Gefrorne Kristalle Unendlichkeit.

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

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

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

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

Der geht – und sein Gehen ist ewiges Gehen –
Der ruht – und sein Ruhen ist ewige Ruh –
Und wie auch die Stunden stürmen und schwingen,
Keine Stunde nimmt, keine gibt etwas zu,
Denn jede der stummen Gestalten hält
In sich kristall einen Augenblick Welt,
Der nie wieder kehrt und niemals zerfällt.
Niemand werden die weißen, die glatten
Gestalten in ihrem Wesen ermatten,
Ewig werden, die sich umschlingen,
Im Liebeskampf um Erfüllung ringen,
Ewig wird die Welle der Lichter
Die Qual der vier Gebeugten umzittern,

Ewig wird mit dem Schreckblick der Dichter
Aus innerer Nacht in die Welt gewittern,
Und das Lächeln, das jener Lippe umschwebt,
Ist irdisch verklungen und bleibt doch und lebt,
Indes sie selber, die wachen Gesichter,
Sich längst zerstäubten aus Formen und Falten
Und mit den Stunden verwehten wie Wind. –
Sie aber, die Schatten des Lebens, die kalten
Steine, sie stehen, sie dauern: sie sind.

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

Da lächelt der Meister zum erstenmal,
Seit er stumm vor den Steinen steht.
Von Licht und Schweigen orgelt der Saal,
Und sein Herz braust mit in dem großen Choral.
Wie im Gebet
Hebt er die Hände,
Die all dies getan,
Und sieht sie, die eigenen, ehrfürchtig an,
Er sieht sie an, die kranken, die kalten,
Mit ihren Schrunden und Schwielen und Falten,
Die Werkmannshände, in denen vor Jahren
All diese aufgereckten Gestalten
Wie zitternde, unflügge Vögel waren,
Und die nun, heilig und unnahbar,
Hinglänzen durch die stürzende Stunde

Wie eine niederverlorene Engelschar,
Die Gott anschweigt mit marmornem Munde.

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

Literaturverzeichnis

- N.n.: „Aus der Werkstätte der Schriftsteller“. In: *Neues Wiener Journal* vom 27. Dezember 1911, S. 4f.
- Görner, Rüdiger: „Lyrik“. In: Larcati, Arturo / Renoldner, Klemens / Wörgötter, Martina (Hg.): *Stefan-Zweig-Handbuch*. Berlin / Boston: De Gruyter 2018, S. 103-111.
- Larcati, Arturo / Pesnel, Stéphane (Hg.): *Figures de l'artiste dans l'esthétique de Stefan Zweig*. In: *Austriaca*, 91/2020.
- Pesnel, Stéphane: „Le manteau et le tablier. La réflexion sur l'autonomie de l'œuvre d'art dans le poème *Die Kathedrale* de Rainer Maria Rilke“. In: *Études germaniques*, 2/2011, S. 275-287.
- Renoldner, Klemens: „Bildende Künste“. In: Larcati, Arturo / Renoldner, Klemens / Wörgötter, Martina (Hg.): *Stefan-Zweig-Handbuch*. Berlin / Boston: De Gruyter 2018, S. 688-692.
- Rilke, Rainer Maria: *Auguste Rodin*. Mit sechshundneunzig Abbildungen. Frankfurt am Main: Insel 1984.
- Zweig, Stefan: „A great lesson from a great man“. In: *The Catholic World* (New York), 8/1940, S. 599-601.
- Zweig, Stefan: *Silberne Saiten. Gedichte*. Frankfurt am Main: S. Fischer 72014.
- Zweig, Stefan: *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*. Frankfurt am Main: Fischer 422016.

Anmerkungen

- 1 Zweig: *Die Welt von Gestern*, S. 173-176. Als Vorstufe zu dieser Passage in *Die Welt von Gestern* gilt ein zuvor publiziertes Essay: Stefan Zweig: „A great lesson from a great man“. In: *The Catholic World* (New York), 8/1940, S. 599-601.
- 2 Zweig: *Der Bildner*, drittes Gedicht im Zyklus *Die Herren des Lebens*. Der Zyklus *Die Herren des Lebens* setzt sich aus elf Gedichten zusammen: *Matkowskys Othello* (Protagonist ist der deutsche Schauspieler Adalbert Matkowsky), *Der Märtyrer* (frühe Fassung der Dostojewski-„Sternstunde“), *Der Bildner* (Auguste Rodin), *Der Dirigent* („In memoriam Gustav Mahler“), *Die Sängerin* (höchstwahrscheinlich Anna von Mildenburg, auch als Anna Bahr-Mildenburg bekannt), *Der Maler* („Brief eines deutschen Malers aus Italien“), *Der Kaiser* (der Untertitel „Schönbrunn 1913“ gibt zu verstehen, dass es sich um ein Franz Joseph-Gedicht handelt), *Der Flieger* (der „Aviaticker“ als heroischer Repräsentant vom technischen Zeitalter), *Der Fakir*, *Der Beichtiger* und *Der Träumer*. Ursprünglich hatte Zweig beabsichtigt, einen gleichnamigen Band zu veröffentlichen, der aus „etwa zwanzig breitausladenden lyrisch-hymnischen Gedichten“ bestanden hätte, welche den „schöpferischen Typen unseres modernen Lebens“ gewidmet sein sollten. Was die in *Die Herren des Lebens* hymnisch besungenen Gestalten charakterisiere, sei die Tatsache, dass sie „nicht selbst von der Zeit bestimmt werden, sondern sie in irgendeiner Form des Rausches, der Ekstase oder der Schöpfung überwinden“ (siehe dazu: *Neues Wiener Journal* vom 27. Dezember 1911, S. 5).
- 3 Im eben zitierten Zeitungsbericht „Aus der Werkstätte der Schriftsteller“ sagt nämlich Zweig, er wolle für seine „mehr hymnische als lyrische Absicht einen eigenen Stil [...] finden“.
- 4 Siehe dazu Pesnel, Stéphane: „Le manteau et le tablier. La réflexion sur l'autonomie de l'œuvre d'art dans le poème *Die Kathedrale* de Rainer Maria Rilke“. In: *Études germaniques*, 2/2011, S. 275-287.
- 5 Vgl. Rilke: *Auguste Rodin*. Mit sechsundneunzig Abbildungen. Frankfurt am Main: Insel 1984, S. 17-19.
- 6 Die Verse „Von Licht und Schweigen orgelt der Saal, / Und sein Herz braust mit in dem großen Choral“ hören sich wie eine erstaunliche Vorwegnahme des hymnischen Tons in der Händel-„Sternstunde“ an.
- 7 „Hypotypose“ bzw. „Ekphrasis“ wären m.E. adäquate Begriffe, um der poetischen Eigenart und der besonderen Diktion des Gedichtes *Der Bildner* Rechnung zu tragen.
- 8 Zu der Problematik von Künstlerexistenz und Künstlerästhetik in Stefan Zweigs Werk, siehe insbesondere: Larcati, Arturo / Pesnel, Stéphane (Hg.): *Figures de l'artiste dans l'esthétique de Stefan Zweig*. In: *Austriaca*, 91/2020.
- 9 An dieser Stelle möchte ich Christine Magerski für die anregenden Gespräche während und nach der Tagung danken. Sie haben mir dazu verholfen, diese Schlussbemerkungen auszuformulieren. Wichtige Impulse für die Entdeckung von Zweigs lyrischem Werk verdanke ich ebenfalls den Abschnitten „Lyrik“ (Rüdiger Görner) und „Bildende Künste“ (Klemens Renoldner) in: Larcati / Renoldner / Wörgötter (Hg.): *Stefan-Zweig-Handbuch*, resp. S. 103-111 und S. 688-692.

Herta Luise Ott

Zweig als Übersetzer und Herausgeber französischsprachiger Lyrik

Zusammenfassung: Stefan Zweig ist in jungen Jahren vorwiegend als Übersetzer von Gedichten, als Herausgeber von Gedichtanthologien und als Verfasser literarischer Aufsätze und Biographien hervorgetreten. In der Zeit stellte er nicht selten eigene Schreibprojekte zugunsten seiner Tätigkeit als literarischer Vermittler in den Hintergrund, wobei sein besonderes Interesse der französischsprachigen Lyrik galt. Der Beitrag untersucht Zweigs Affinitäten zur französischsprachigen literarischen Welt und zeichnet seine Tätigkeit als Übersetzer bzw. „Nachdichter“ und Herausgeber frankophoner Lyrik nach, wobei seine Übersetzungspraxis anhand zweier Beispiele – den Übertragungen des *Albatros* und des *Weins der Liebenden* aus Charles Baudelaires *Blumen des Bösen* – abschließend skizziert werden soll.

Schlüsselwörter: Baudelaire, Verlaine, Verhaeren, Marceline Desbordes-Valmont, Frankophilie, Herausgeber- und Übersetzertätigkeit, Stefan George, Musikalität, Rhythmus.

„Dann studierte ich viel Französisch und Literatur und lernte Verse schreiben.“⁴¹

„Le poète est une espèce singulière de traducteur qui traduit le discours ordinaire, modifié par une émotion, en ‚langage des dieux‘.“⁴²

Stefan Zweig ist nicht nur einer der weltweit populärsten deutschsprachigen Autoren. Er war sehr früh auch ein wichtiger Vermittler europäischer Literaturen im deutschsprachigen Raum. Auf dem Buchmarkt sehr bald nach der Publikation seines ersten Gedichtbandes *Silberne Saiten* (1901) in einem jungen, angesehenen Verlag³ als Übersetzer und als Herausgeber von Ge-

dichten hervorgetreten, empfahl er mit Begeisterung Texte, die ihm gefielen, an Verleger und Kollegen weiter – wobei er nicht selten für zweisprachige Ausgaben eintrat –, lieferte essayistische Arbeiten, Aufsätze und Rezensionen und stellte „seine“ Autoren, sobald sich die Möglichkeit dazu bot, auch auf Vortragsreisen vor.⁴ Daneben verfasste er zahlreiche Einleitungen, Begleittexte und Nachworte für Anthologien, Auswahl- und Werkausgaben, die er nicht immer selber besorgte, wobei er eigene Texte geschickt wiederverwertete und wiederholt zu Büchern ausbaute. Die Vermittlung von Wissen über Bücher und Autoren scheint ihn schon ganz früh interessiert zu haben: „Meine litterarische Thätigkeit setzte merkwürdig genug für einen Lyriker ein – ich habe als Litteraturhistoriker mit 15 Jahren begonnen. Da studierte ich alle mögliche Litteraturgeschichten durch, in der festen Absicht selbst eine zu schreiben und stöberte in allerlei alten Scharteken auf der Universitätsbibliothek“,⁵ erklärte er 1901 in einem seiner Briefe an den aus Ostgalizien stammenden Schriftsteller Karl Emil Franzos, der seinerseits 1879 die erste kritische Ausgabe von Georg Büchners Werken herausgebracht hatte.

In seinem Schriftstellerleben hat Zweig keine vergessenen Dichter ausgegraben und auch keine Literaturgeschichten verfasst, er verstand sich aber bis zum Schluss als intellektueller Vermittler humanistischer Werte über sprachliche, kulturelle und politische Grenzen hinweg, wobei in seinem Übersetzer- und Herausgeberleben Werke der französischen Literatur und Kultur schon rein quantitativ die wichtigste Rolle spielten. Zweig interessierte sich selbstverständlich auch für andere europäische Sprachen und Kulturen und übersetzte beispielsweise aus dem Englischen und später auch aus dem Italienischen bzw. trat er als Herausgeber von Prosa und Drama aus anderen Sprachen hervor, aber diese Arbeiten hatten für ihn persönlich eine geringere Bedeutung als seine Vermittlertätigkeit im Dienst französischsprachiger Autoren. Der Lyrik galt Zweigs Interesse vor allem in der ersten Hälfte seines Dichter- und Schriftstellerlebens. Nach dem Ersten Weltkrieg bemühte er sich wie schon kurz davor um eine Einschränkung der zeitintensiven Herausgebertätigkeit zugunsten eigener Schreibprojekte. Ausnahmen machte er weiterhin bei der französischsprachigen Literatur, wobei er sich gewissermaßen im Gegenzug auch für die Verbreitung deutschsprachiger Literatur jenseits des Rheins einsetzte. In den folgenden

Ausführungen soll nach Zweigs Affinitäten zur französischsprachigen literarischen Welt gefragt und seiner Tätigkeit als Übersetzer bzw. „Nachdichter“ und Herausgeber frankophoner Lyrik nachgegangen werden, wobei seine Übersetzungspraxis mittels zweier Beispiele – Zweigs Übertragungen des *Albatros* und des *Weins der Liebenden* aus Baudelaires *Blumen des Bösen* – abschließend kurz erläutert werden soll.

Frankophilie als kulturelle Grundhaltung

Die österreichisch-französischen Kulturbeziehungen waren schon infolge der politisch-geographischen Grenzverläufe seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert weniger angespannt als jene zwischen Deutschland und Frankreich. Große Teile der gesellschaftlichen und kulturellen Eliten orientierten sich in vielen Bereichen zwanglos weiterhin an Frankreich, nicht zuletzt in Wien, wo selbst die deutsche Sprache die enge Bindung an die französische Kultur reflektierte: Vor allem in der mündlichen, sich lange Zeit an aristokratischen Traditionen orientierenden Kommunikation existierten bis ins späte 20. Jahrhundert hinein zahlreiche Entlehnungen aus dem Französischen. Im 19. Jahrhundert war, wie manche Nestroy-Komödien dokumentieren, auch das Italienische in Wien stark präsent gewesen. Zweigs Mutter stammte aus einer internationalen Familie. In Ancona geboren, verwendete sie zu bestimmten Gelegenheiten das Italienische, um *nicht* von allen verstanden zu werden, und Zweig erinnerte sich in der *Welt von Gestern* unter anderem an die Selbstverständlichkeit, mit der man bei seiner Tante „in Paris bei Tisch“ von einer Sprache zur anderen „hinüberwechselte“.⁶ Seine erste selbständig unternommene Auslandsreise führte ihn im Sommer 1901 nach Deutschland, wo er ein Korrespondentennetz unterhielt und dank den Briefpartnern Texte publizieren konnte. Aber schon 1902 brach er nach einem Berliner Auslandssemester zu einer Reise nach Belgien und nach Frankreich auf. Seine Dissertation verfasste er nicht über einen deutschen, sondern über einen französischen Philosophen und Historiker, nämlich den von Nietzsche geschätzten Hippolyte Taine, unter anderem Verfasser einer mehrbändigen Geschichte der englischen Literatur, deren zentrale Kategorien die „Rasse“, das „Milieu“ und der „Zeitpunkt“ darstellten.

Mögliche Übersetzungsvorhaben betreffend, fragt der Gymnasiast Zweig im März 1900 bei Karl Emil Franzos an, ob er in seiner Berliner Zeitschrift *Deutsche Dichtung* „für einen Einakter von Coppée oder Maupassant“⁷ noch „Raum“ habe, und in einem Brief vom 14. Juni 1900 an Ludwig Jacobowski, zu der Zeit Herausgeber von *Die Gesellschaft*, einer führenden Zeitschrift des Naturalismus, bietet der vor der mündlichen Matura stehende künftige Student sich an, den „französischen Theil“ eines Bandes mit Übersetzungen anspruchsvoller internationaler „Lieder für das Volk“ zu betreuen, nachdem Jacobowski kurz zuvor, nämlich 1899, „Neue Lieder der besten neueren Dichter“ ausschließlich mit auf Deutsch verfassten Gedichten herausgegeben hatte, „denn die großen Dichter und das Volkslied, beide sind sie doch – meiner Meinung nach – Cosmopolitan“.⁸

Seine literarischen Biographien – sechs an der Zahl – hat er ausschließlich frankophonen Autoren gewidmet, wobei die ersten drei zwei Vertretern und einer Vertreterin der Lyrik galten, nämlich Paul Verlaine (1905), Emile Verhaeren (1910) und Marceline Desbordes-Valmore (1920). Persönliche Kontakte zu lebenden Autoren bedeuteten ihm viel: mit Emile Verhaeren und Romain Rolland schloss der junge Zweig intensive literarische und persönliche Freundschaften. Der Erste Weltkrieg sollte hier eine wichtige Zäsur bewirken: Der um 26 Jahre ältere, bis 1914 zutiefst pazifistische Verhaeren brach nach dem deutschen Überfall auf Belgien trotz einer innigen zwölfjährigen Verbundenheit mit Zweig, wohingegen mit dem um 15 Jahre ältere Romain Rolland, dem er erstmals 1911 persönlich begegnet war, nach Zweigs am 19. September 1914 proklamiertem Abschied von den „Freunden in Fremdland“ in Form eines offenen Briefes im *Berliner Tageblatt*⁹ dank der Offenheit des konsequenten Pazifisten Rolland eine praktisch postwendende neuerliche Annäherung möglich war, der ab 1917 von neutralem Boden, nämlich von der Schweiz ausgehend, zahlreiche Begegnungen und Initiativen mit französischsprachigen Intellektuellen im Sinne einer kulturellen europäischen Versöhnung nach dem furchtbaren Krieg folgen sollten. Zweig verstand sich in diesem Feld als pazifistischer europäischer Intellektueller, der sich für politische Fragen interessierte, ohne sich parteipolitisch zu engagieren – im Gegensatz zu Rolland, der mit anderen französischen Intellektuellen und Dichtern wie André Breton, Paul Éluard oder Louis Aragon ab Mitte der 1920er Jahre offen mit dem sowjetischen Modell und

der Kommunistischen Partei sympathisierte. Zweig galten individuelle moralische Autorität und Erziehung zur Toleranz als wichtigste Instrumente zur Verbesserung der Situation in Europa. Diese Neuorientierung der Bemühungen Zweigs um die Vermittlung von europäischer Literatur und um kulturelle Verständigung im Austausch mit französischsprachigen Schriftstellerkollegen hat sich im Gefolge der Erschütterungen des Ersten Weltkrieges vollzogen. Es ging nunmehr darum, sich mit dem Feind auszusöhnen. Dazu bedurfte es deutlicher und besonnener Worte.

Als Gymnasiast und als junger Autor hatte sich Zweig für ein literarisches Feld interessiert, in dem das Ausdrucksmittel Kunst bzw. die Figur des Künstlers und die gelungene Verbindung von Inhalt und Form bzw. das „Geheimnis des künstlerischen Schaffens“ im Mittelpunkt standen: Er wollte ja ursprünglich Lyriker werden: Anfang November 1900 berichtet er Karl Emil Franzos, dass er bereits 150 bis 200 Gedichte veröffentlicht habe und jetzt eine Buchausgabe vorbereite.¹⁰ Ob es sich bei den 1898/99 in der *Deutschen Dichtung* erschienenen *Rosenknospen*¹¹ wirklich, wie wiederholt behauptet, um Zweigs erste Gedicht-Veröffentlichung handelt, lässt sich nicht mit Sicherheit bestätigen. In der Zweig-Forschung gelten *Zärtliche Verse* und *Kennst du...?* des „Parnassiens“ Paul-Armand Silvestre, sowie Rimbauds *Empfindung*, als die ersten von Zweig publizierten Übersetzungen, die alle drei 1900 erschienen sind.¹² Im September 1900 erscheint im *Litterarischen Echo* eine Zweig-Rezension zu den Verlaine-Übertragungen von Otto Hauser,¹³ und am 12. Oktober 1900 wendet er sich in einem stilistisch wenig satteftesten Französisch an Verlaines Verleger Albert Messein¹⁴ um die Erlaubnis, die 1895 erschienenen autobiographischen *Confessions* zu übersetzen.¹⁵ Bald darauf, im Jahr 1901, finden einige Übertragungen von Baudelaire-Gedichten Aufnahme in der Zeitschrift von Franzos.¹⁶ Es folgen Gedichte in anderen Zeitschriften, unter anderem von Verlaine¹⁷ und erstmals auch von Émile Verhaeren, der Baudelaire schätzt und Mallarmé zumindest partiell nahesteht bzw. stand.¹⁸

Zweig schreibt sich damit in das Feld der frankreich- bzw. belgienaffinen dichterischen Avantgarden der Jahrhundertwende ein. Damit betritt er im deutschen Sprachraum kein völliges Neuland.

Der um dreizehn Jahre ältere Felix Dörmann hatte beispielsweise 1891 in

der Wiener *Modernen Rundschau*¹⁹ sowie in Otto Julius Bierbaums Münchner *Modernen Musenalmanachen* auf die Jahre 1893 und 1894 als einer der ersten österreichischen Baudelaire-Übersetzer „Nachdichtungen“ aus dem *Spleen de Paris* und den *Fleurs du mal* veröffentlicht. Dörmanns eigene, klanglich und rhythmisch sehr eingängige Lyrik orientierte sich sowohl inhaltlich als auch formal stark am Vorbild Baudelaire, was dazu führte, dass er nach seinen von der Staatsanwaltschaft vorübergehend beschlagnahmten *Neurotica* (1891) und dem Gedichtband *Sensationen* (1892) um die Jahrhundertwende zum zwar anrühigen, jedoch gern gelesenen „Baudelaire vom Café Griens-teidl“ avancierte.

1891/92 waren die *Fleurs du mal* im deutschen Sprachraum noch äußerst umstritten gewesen, wobei sie in Wien prinzipiell auf eine bessere Aufnahme hoffen durften als beispielsweise in Berlin. Dörmanns Bemühungen überschritten sich mit einem größeren Unterfangen Stefan Georges, dessen erste Übertragung von 40 Baudelaire-Gedichten in Form eines auf 25 Exemplare beschränkten Privatdrucks 1891 einem kleinen Freundeskreis zugänglich gemacht worden war. George schätzte – wenig überraschend – seine eigenen Übertragungen höher als die von Dörmann. Dörmann und George unterhielten 1891 einen kurzen Briefwechsel zum Thema, und George publizierte 1894 „auszüge aus der ersten deutschen Baudelaire-übertragung die anfangs in geringer auflage verbreitet bald einer grösseren gesellschaft übergeben wird“.²⁰ Seine Übertragungen wurden von Mallarmé im April 1895 im *Mercure de France* kurz lobend erwähnt, *Der Duft* und *Das Bild* 1896 in einen von Mallarmé koordinierten Baudelaire-Sammelband aufgenommen, der zur Finanzierung eines Baudelaire-Denkmal dienen sollte. Dass George an den Übertragungen arbeitete, war bei den Pariser Symbolisten seit 1890 bekannt.²¹

Gewissermaßen parallel zu diesen Bemühungen war 1892 der in Pest geborene, nach Deutschland-Aufenthalt seit 1880 in Paris lebende Arzt, Schriftsteller, Journalist und Politiker Max Nordau (eigentlich Maximilian Simon Südfeld) in seiner Streitschrift *Entartung* gegen die gesamte europäische Literatur der Moderne, deren „Unsittlichkeit“ er als pathologisch einstuft, ins Feld gezogen. Sowohl die französischen Symbolisten als auch Baudelaire porträtierte er mit übelsten polemischen Mitteln als „Entartete“.²² Das Urteil selber war allerdings älter. Es wurde erstmals von Cesare

Lombroso, einem im italienischen Teil des Kaisertums Österreich geborenen Arzt und Psychiater, der sich dem Risorgimento angeschlossen hatte und heute als Begründer der Positiven Kriminologie gilt, im Namen aufklärerischer Denkpositionen gefällt. Lombroso war mit seinem 1872 erschienenen Buch *Genio et follia* [*Genie und Irrsinn*], in dem er Analogien zwischen Genie und Wahnsinn bei Künstlern wie Rousseau, Hölderlin oder Kleist postulierte, bei einem größeren europäischen Publikum bekannt geworden. Auch Baudelaire hatte er einen Platz in der von ihm erstellten Galerie der „Genies mit Geistesstörung“ zugewiesen.²³ 1879 hatte der Schweizer Romanist Theodor Ziesing in einem Essay Baudelaire's Poesie noch ein wenig zurückhaltender als eine „cadaveröse“ und ihn selber als „kranken Mann“ bezeichnet, der „kranke Gebilde“ erzeugte – womit er für ihn ein bestimmtes Genre verkörperte. Diese seine Urteile hinderten Ziesing nicht daran, Baudelaire als „Courbet der Poesie“ bzw. „besser, den poetischen Vorgänger von Émile Zola“²⁴ wahrzunehmen und manche seiner Gedichte als besonders schön zu empfinden. Baudelaire's Distanz zum Naturalismus wurde wohl erstmals 1889 von Wilhelm Weigand in einem in drei Teilen erschienenen Essay hervorgehoben,²⁵ in welchem dieser ihn als hermetischen Sprachkünstler, Romantiker und ersten „bewussten“ Vertreter der *décadence* in Frankreich porträtierte.²⁶

In Wien fand die übersetzerische Rezeption Baudelaire's 1897 eine Fortsetzung mit zwei romantisierenden Übertragungen eines gewissen Alfred Neumann in der *Wiener Rundschau*.²⁷ 1898 erschien erstmals eine Anthologie, deren aus Hannover stammender Herausgeber Karl Henckell „Übersetzungen Vintlers, Dörmanns und Anton Englerts“²⁸ als achtzehntes Heft einer im eigenen Züricher Verlag herausgegebenen billigen, in hoher Auflage verkauften lyrischen Reihe mit dem Titel *Sonnenblumen* vorlegte. Henckell, der in seinen eigenen Gedichten ursprünglich vom „sozialen Gefühl“ ausging und als Naturalist galt, stilisierte in dem Band „auf geradezu kultische Weise“ einen morbid-lasziven „dekadenten“ Baudelaire als „Schmerzenssultan“.²⁹

Zweig hat Georges Privatdruck von 1891 möglicherweise nicht gekannt, Nordaus pseudowissenschaftliche Ausführungen, die in ganz Europa bis hin nach England heftige Reaktionen ausgelöst hatten, waren ihm vertraut. Sie haben ihn sogar beeinflusst, denn er postulierte im Vorwort zu seiner ei-

genen Baudelaire-Ausgabe wenig berührt von Zweifeln gegenüber einem solchen Weltbild bei Baudelaire „perverse und inkonsequente Leidenschaften, die sich nach Lombroso-Nordau auch in sein Leben verirrtten“.³⁰

Paul Verlaine, der mit seinen Studien über die *poètes maudits* auf Baudelaire und Mallarmé aufmerksam gemacht hatte, wurde wie (der von Zweig nicht übersetzte) Stéphane Mallarmé noch zu Lebzeiten auf Deutsch rezipiert. Stefan George veröffentlichte 1892 in seinen *Blättern für die Kunst*³¹ neben poetischen Texten von Mallarmé auch eigene Übertragungen von Verlaine-Gedichten, und Sigmar Mehring publizierte 1894 und 1897 Verlaine-Gedichte in drei Zeitschriften. Paul Wiegler sorgte hingegen im Jahr 1900, also nach Verlaines Tod 1895, für eine kombinierte Ausgabe von Baudelaire- und Verlaine-Gedichten in Berlin.³² Zu den Rimbaud-Übertragungen seines Schulkameraden Karl Anton Klammer (Pseudonym K. L. Ammer),³³ die bis 1997 regelmäßig neu aufgelegt worden sind, sollte Zweig 1907 ein längeres Vorwort in Form eines biographischen Essays verfassen.

In der *Welt von Gestern* behauptete Zweig vier Jahrzehnte später, er sei einem Rat von Richard Dehmel gefolgt, als er begonnen habe, „aus fremden Sprachen zu übersetzen, was ich noch heute für die beste Möglichkeit für einen jungen Dichter halte, den Geist der eigenen Sprache tiefer und schöpferischer zu begreifen“.³⁴ Tatsächlich hatte er aber schon als Schüler und junger Student Gedichte aus dem Französischen übertragen und in deutschen Zeitschriften, außerhalb von Österreich, publiziert.

Eine dreifache Rolle als Übersetzer, Herausgeber und Kommentator

Der erste Dichter, den Zweig in der *Welt von Gestern* im Zusammenhang mit seinen Übersetzungsübungen nennt³⁵ und dessen poetisches Werk er 1902 in Zusammenarbeit mit seinem Freund Camill Hoffmann in Buchform auszugswise dem Publikum vorstellt, ist Charles Baudelaire.³⁶ Der in Schriftbild und Aufmachung elegant-schlicht gehaltene Band enthält insgesamt 39 von Zweig übertragene Gedichte in Versen und 22 von Camill Hoffmann übertragene Gedichte in Prosa. In der vierzehn Seiten langen Einleitung interessiert sich Zweig für Baudelaires empfindsame Psyche, für die Eigenart seines dichterischen Sprechens und für den historisch-literarischen Hinter-

grund seines Schreibens, wobei er den Gegensatz zwischen Baudelaire und Verlaine hervorhebt, „weil es keine Vergleichspunkte zwischen dem naiven und dem bewussten Dichter giebt“. ³⁷ Stefan George hat kurz zuvor seine 101 Gedichte umfassende, also ebenfalls nicht vollständige „Verdeutschung“ der *Fleurs du mal* geliefert, in deren demonstrativ knappen Vorwort er zwei Dinge hervorgehoben hat: „Diese verdeutschung der FLEURS DU MAL verdankt ihre entstehung nicht dem wunsche einen fremdländischen verfasser einzuführen sondern der ursprünglichen reinen freude am formen“. Und: „der umdichter betrachtete seine mehrjährige arbeit als abgeschlossen nachdem er seine möglichkeiten erschöpft sah“. ³⁸ George präsentiert als wesentlichen Impuls für seine Arbeit an den Gedichten also nicht die Übertragung von Inhalten in eine andere Sprache, sondern die Bewältigung einer formalen Herausforderung. Er benützt folgerichtig nicht das Wort „Nachdichtung“, sondern bezeichnet sich selber als „Umdichter“. Dies impliziert laut Duden eine „dichtende Veränderung“ des Originals. Die Grenzen dieses Prozesses sieht George nun (nach mehr als zehn Jahren Arbeit) erreicht.

Zweig musste, wie er in einem Brief an Franzos im November 1901 erklärte, „seine“ Übersetzung „mit Dampf“ betreiben, nachdem „außer von Max Bruns“ auch eine Baudelaire-Übersetzung „vom größten deutschen Sprachkünstler Stefan George“ ³⁹ erschienen war. Georges Übersetzung steht insofern in direkter Konkurrenz mit der von Zweig, als man durch die Gegenüberstellung von Gedichten unmittelbare Vergleiche ziehen kann. ⁴⁰

Um seiner Baudelaire-Interpretation ein möglichst breites Publikum zu verschaffen, publiziert Zweig den in die Übertragungen einführenden Text im Sommer 1902 in der *Deutschen Dichtung* ⁴¹ und im Mai 1903 mit drei Gedichten (*Don Juan in der Hölle*, *Die Schönheit*, *Die Katze*) im Berliner *Magazin für Litteratur*, ⁴² wo er mit Hoffmann als „Jungwiener“ Lyriker vorgestellt wird. Die Öffentlichkeitsarbeit wirkt offensichtlich: Die Edition wird beachtet und erhält positive Kritiken.

Ebenfalls 1902 erscheint bei Schuster & Loeffler, ein Jahr nach den *Silbernen Saiten*, Zweigs *Anthologie der besten Übertragungen* von Paul Verlaine mit einem Holzschnitt-Porträt des Dichters von Félix Valloton und einer siebenzehn Seiten langen Einführung aus Zweigs Feder, die Verlaines Leben in einem Spannungsfeld zwischen Schwäche und Genie nachzeichnet, innerhalb

dessen sich seine „Lieder“ aus reinem Empfinden und reiner Unmittelbarkeit kristallisiert hätten. Die desaströse Zuspitzung der Begegnung mit Rimbaud stellt er als einen Tiefpunkt dar, den Verlaine dank einer im Gefängnis wiedergefundenen Religiosität habe überwinden können, um danach seine „innigsten und wundervollsten Gedichte“⁴³ zu schaffen. Alles, was später kam, sei in Wahrheit bedeutungslos gewesen. Gegen Ende seiner Ausführungen äußert Zweig die Überzeugung, dass Verlaines „Kunst mehr germanische Liedkunst war als französische und wir, in deren Litteratur Platen trotz aller Anerkennung nur eine Episode geblieben ist, in Verlaine nicht den Antiparnassien, sondern den Dichter sahen“.⁴⁴ Aus dieser Affinität zur „deutschen“ Liedhaftigkeit erklärt er die zahlreichen Übersetzungsbemühungen deutschsprachiger Autoren, wobei er über den Hinweis auf den formal brillanten August von Platen das Fehlen eines durchgehend starken Formbewusstseins in der deutschen Lyrik voraussetzt. Verlaine stünde damit für eine gelungene Synthese von „germanischer“, d.h. deutscher „Liedkunst“ und lateinischem, hier französischem Formbewusstsein. Der Text wird fast zeitgleich mit der Anthologie auch im *Magazin für Litteratur*⁴⁵ publiziert.

Zu den 14 Autoren, die Beiträge für die Anthologie lieferten, gehören Franz Evers, Hedwig Lachmann, Johannes Schlaf, Karl Klammer, Otto Hauser, Richard Dehmel und Richard Schaukal. Zweig konnte Richard Dehmel bei der Gelegenheit trotz seiner Jugend eigene Vorstellungen von adäquatem Übersetzen nahebringen: in der Vorbereitungsphase wies er die seiner Ansicht nach zu subjektiven Deutungen Dehmels im Gedicht *Bon chevalier masqué* unter Berufung auf seine eigene Übersetzung argumentativ zurück, woraufhin Dehmel die beanstandeten Stellen änderte.⁴⁶ Zweig steuert zu dieser ersten Auflage der Anthologie lediglich drei Gedichte bei (eines davon *Einst war ich gläubig* erscheint im Sommer 1902 in der *Deutschen Dichtung*).⁴⁷

Nach Abschluss der Arbeit an der Anthologie setzt Zweig im Juli 1902 den Schlusspunkt unter sein Berlin-Semester, das er genutzt hat, um Redakteure, Schriftsteller, Verleger und Vertreter bzw. Akteure des deutschen Literatur- und Theaterlebens kennen zu lernen. Nach einem Aufenthalt in Marienbad begegnet er im August in Brüssel beim Bildhauer Van der Stappen Émile Verhaeren, mit dem er seit 1900 Briefe ausgetauscht hat. Er war,

wie er später erzählte, durch Zufall auf einen Gedichtband von ihm gestoßen, hatte einige Gedichte übersetzt und ihn um eine Publikationserlaubnis gebeten. Die Begegnung in Brüssel bildet den Auftakt zu einer intensiven, von Zweigs grenzenloser Bewunderung geprägten Freundschaft. Die nächste Reisestation ist Paris. Dort begibt er sich auf die Spuren von Verlaine. In der *Welt von Gestern* findet sich dazu die Anekdote, dass er trotz seiner Abneigung gegen Alkohol im Café Vachette an dem Platz, an dem Verlaine zu sitzen pflegte, ein Glas Absinth zu sich genommen habe.⁴⁸

Ab September wieder in Wien, wird er in Zukunft regelmäßig nach Deutschland, Frankreich und Belgien reisen. Im Sommer 1903 macht er Urlaub in Frankreich – in Paris und auf der Ile de Bréhat in der Bretagne – und am Ende des Jahres tauscht er sich mit Verhaeren über einen eventuellen Band von Übersetzungen aus. Im Sommer 1904 lädt ihn der belgische Künstler zum ersten Mal in sein abgelegenes Sommerquartier in Caillouqui-bique ein, bevor Zweig sich im Oktober für ein halbes Jahr in Paris niederlässt, von wo aus er Verhaeren, der im Winter im Vorort Saint Cloud lebte, oft besucht haben dürfte. Von Paris aus erweitert er seinen Reiseradius nach Spanien, Algerien, Italien und Großbritannien. 1908 reist er vier Monate nach Indien, 1911 erforscht er die USA, Kanada und Zentralamerika. Die Kriegserklärung Österreich-Ungarns an Serbien erreicht ihn bei Verhaeren in Le Coq in Belgien. Aus dem Austausch mit Verhaeren geht früh die erste Edition ausgewählter, ausschließlich von Zweig übersetzter Verhaeren-Gedichte hervor. *Emile Verhaeren. Ausgewählte Gedichte in Nachdichtung von Stefan Zweig* erscheint 1904 bei Schuster & Loeffler in großzügiger Ausstattung und kleiner Auflage.

Im April 1905 bringt Schuster & Loeffler in einer elegant gestalteten Edition das erweiterte Vorwort des Verlaine-Bandes als literarische Biographie heraus. Ein Vorabdruck erscheint im Februar in der *Frankfurter Zeitung*. Es handelt sich hier um die erste deutschsprachige Monographie über Verlaine, der mit Baudelaire und Rimbaud im deutschsprachigen Raum nunmehr eine Art französisches Dreigestirn bildet.⁴⁹ Zweig widmet das Buch „in Liebe und Bewunderung“ Verhaeren, dem väterlichen Freund, dessen Werk er „gewissermaßen privatim“ entdeckt und im deutschen Sprachraum bekannt gemacht hat.

Zweigs Vorwort zu dem 1907 bei Insel erschienene Rimbaud-Band seines Freunds Karl Klammer, in dem er dem „mystère Rimbaud“ ein erstes begeistertes Denkmal in deutscher Sprache setzt, lässt sich als Ergänzung zur „Episode Rimbaud“ der Monographie über Verlaine lesen. Hier erscheint ein Vorabdruck unter dem Titel „Artur Rimbaud“ in Maximilian Hardens Zeitschrift *Die Zukunft*.⁵⁰ Er berät in dem Jahr den Insel-Verlag auch bei der Ausgabe der *Blumen des Bösen* in der Übersetzung von Graf Wolf von Kalckreuth.⁵¹ Im gleichen Jahr erscheint bei Insel eine erweiterte Anthologie der Übersetzungen nach Verlaine, zu der Zweig diesmal sechs Gedichte beisteuert. 1911 folgt ein noch einmal erweiterter Nachdruck. Zweigs Plan zur Herausgabe einer großen zweibändigen Verlaine-Ausgabe wird durch den Ersten Weltkrieg verzögert. Erst 1922 erscheint eine sich auf die Arbeit von 52 Übersetzern, darunter Stefan George, Hugo von Hofmannsthal, Hermann Hesse, Rainer Maria Rilke, Klavund und Richard Dehmel, stützende Edition der *Gesammelten Gedichte* bei Insel in einer zweibändigen Ausgabe, wobei der Einleitungstext *Paul Verlaines Lebensbild* eine Zusammenfassung des Textes von 1905 darstellt. 1927 trifft er für den Insel Verlag noch einmal eine „Auswahl einer Auswahl“. Zweig war zwar nicht der erste Übersetzer von Verlaine im deutschen Sprachraum, mit seinen biographischen Darstellungen hat er aber Verlaine gewissermaßen als „deutschen“ Dichter etabliert.⁵²

In der Auseinandersetzung mit dem belgischen Dichter Émile Verhaeren, der auf Stefan Zweig nicht nur einen literarischen, sondern auch einen starken persönlichen Einfluss ausübt, kommt Zweig zu einer neuen Auffassung der Kunst als Ausdruck des gegenwärtigen, freudig der Zukunft zugewandten Lebens, wobei er in Verhaeren den „Dichter von morgen“⁵³ ortet. Seine Kunst schaffe – in einer quasi expressionistischen Formensprache – „Großstadtpoesie im dionysischen Stile“.⁵⁴ Er sieht in ihm eine der großen europäischen Stimmen seiner Zeit, wobei er ihn in einem nationalen Kontext einordnet, in dem die protestantische „germanische Rasse“ der Flamen sich mit der römisch-katholischen „Rasse“ der Wallonen zu einer „Rasse“ der Belgier vermischt hat, die Kraft, Gesundheit und Solidität verkörpert. Über die Vermischung der „Rassen“ wird die „belgische“ ihm zur „europäischen Rasse“, die in Verhaeren einen würdigen

Vertreter gefunden habe.⁵⁵ Der Umstand, dass Verhaerens Kunst nicht das Produkt einer einzigen kulturellen Tradition war, dürfte Zweigs starke Hinneigung zu ihm angesichts der sprachlich-kulturellen Situation in Österreich-Ungarn zusätzlich gefestigt haben. Die Begeisterung für Verhaerens „anarchistische Kreativität“⁵⁶ und seine „lyrische Entdeckung der neuen Schönheit in den neuen Dingen“,⁵⁷ zu denen dieser sich aus einem ursprünglich düsteren und pessimistischen Weltbild langsam vorgearbeitet hat, steht zwangsläufig im Widerspruch zu Gefühlen und Stimmungen, die beispielsweise in Baudelaires *Blumen des Bösen* eine zentrale Rolle spielten: Schwermut, Desillusion, Pessimismus, Überdruß, Fremdheit. Im „Geleitwort“ zum ersten, 1913 erschienenen Band einer „Lyrischen Reihe“ des Heidelberger Saturn-Verlags (*Wunden und Wunder* von Paul Mayer), die jungen Dichtern ein Forum bieten soll, formuliert Zweig diese seine neue Position äußerst scharf und misogyn:

Sie [die neuen Lyriker] klagen nicht mehr, sie wollen nicht Bedauern, sondern Mitgenuß, kurz – ich halte dies für den wesentlichen Wandel unsres Gedichts – sie wollen nicht mehr Weibisches, sondern sprechen von Mann zu Mann. In Rilke, unserm Meister, spüren wir diese Abkehr, diesen Weg vom Linden zur Härte, von der Melodie zum Rhythmus der Kraft, in Verhaeren, Walt Whitmann [sic] wird sie übermächtig und will nicht die laue Seele der sanft Erregten mehr, sondern das starke Rückwogen des Weltgesanges in breiter-öffnete Brust, Begeisterung statt freundlichen Anteilnehmens, Rausch für Rührung [sic]. Wer sie hören will, diese jungen Dichter? Nicht die Frauen mehr, die ihre Unerfülltheiten gern in reichen Bildern sich verbrämen lassen, nicht die Sehnsüchtigen, die Matten und die Träumer. Die Studenten, die Jugend, die Maler, die Bildhauer, alle, die selbst starken Trieb haben, die Welt zu bemeistern, alle die Kraft trinken wollen aus der Kunst und nicht die klingende, die traumwölbende Erschlaffung.⁵⁸

Zweigs Kriegsbegeisterung im Jahr 1914, die ihm nachträglich sehr peinlich war, nährte sich vermutlich aus solchen Vorstellungen.

Ergänzend zu den ab 1909 erscheinenden Übersetzungen dreier Dramen und der Rubens-, sowie der Rembrandt-Biographie von Verhaeren, für die er zum Teil eigene Publikationen zurückstellt, sowie zu der 1910 bei Insel als selbständige Publikation herausbrachten literarischen Biographie *Émile*

Verhaeren,⁵⁹ die Verhaerens Werk und Leben chronologisch nachzeichnet und zugleich eine Auseinandersetzung mit seiner Lebensphilosophie darstellt,⁶⁰ bringt Zweig im Insel-Verlag 1910 und 1913 erweiterte Ausgaben der *Ausgewählten Gedichten* heraus, die wie die 1911 erschienenen *Hymnen an das Leben* mit dem Zusatztitel „Deutsche Nachdichtung von Stefan Zweig“ versehen sind.⁶¹ Darüber hinaus erscheinen bei Insel Verhaeren-Übersetzungen von Erna Rehwoldt (1911), Johannes Schlaf (1912) und Paul Zech (1918). Stefan Zweigs Einsatz für Verhaerens Schreiben ist exemplarisch: Er betreibt Werbung für ihn, wo er nur kann – Lobbying, würde man heute sagen –, übernimmt die Rolle seines Literatur- und Theater-Agenten und begleitet ihn 1912 auf einer Vortragsreise durch Deutschland und Österreich, die die Verkaufszahlen seiner Gedichte in die Höhe schnellen lässt.⁶² 1917, nach Verhaerens Unfalltod 1916 in Rouen, widmet er dem einstigen Freund eindringliche *Erinnerungen an Emile Verhaeren*, die er als Privatdruck in einer Auflage von 100 Exemplaren handsigniert Freunden übermittelt, welche ihn gekannt hatten.

1920, also nach dem Krieg, publiziert Zweig seine dritte literarische Biographie, die er Marceline Desbordes-Valmore widmet, der einzigen Frau unter Verlaines *poètes maudits*.⁶³ Im Nachwort erfahren die Leser, dass das Buch schon 1914 „vorbereitet“ war, infolge des Kriegsausbruchs aber nicht erscheinen konnte. In der Folge sei die Übersetzerin verstorben, bevor sie ihre Arbeit habe beenden können (es handelte sich um die 1918⁶⁴ verstorbene Übersetzerin, Schriftstellerin und Lyrikerin Gisela Etzel-Kühn), man habe aber dank dem Auftauchen neuer Elemente einiges neu erschließen und anordnen können. Die Übertragungen der den zweiten Teil des Bandes umfassenden Gedichte seien durch zwei Nachdichtungen von (Zweigs frisch angetrauter Ehefrau) Friderike Maria Zweig vervollständigt worden. All dies habe die Voraussetzung dafür geschaffen, dass Einleitung, Briefe und Gedichte nunmehr als eine „einzig unlösbare Einheit von Gestalt und Gestaltung dargeboten werden konnten“.⁶⁵ Auf diese Weise verwischt Zweig explizit die Grenzen zwischen dem Herausgeber-Kommentar, den Gedichten und den Briefen der Dichterin, womit er zugleich zu suggerieren scheint, dass das Postulat von der Autonomie der Poesie für ihn keine Gültigkeit (mehr) hat.

All diese Neuorientierungen erklären möglicherweise auch Zweigs langsame Abkehr von der Poesie. Es folgt 1924 zwar noch eine erweiterte Ausgabe eigener Gedichte unter dem Titel *Die Gesammelten Gedichte* und 1927 kommt seine letzte Verlaine-Ausgabe⁶⁶ auf den Buchmarkt. Im gleichen Jahr verfasst er auch Vorwörter zu einer Goethe-Gedichtausgabe und zu einer von Willi R. Fehse und Klaus Mann herausgegebenen *Anthologie jüngster Lyrik*. Nach der Publikation *Ausgewählter Gedichte* 1931 scheint er die Publikation eigener und fremdsprachiger Gedichte in Buchform jedoch eingestellt zu haben. An ihre Stelle waren fiktionale und historisch-literarisch-politische Schriften, sowie einige wenige Theaterstücke getreten, was ihn allerdings nicht daran hinderte, bereits publizierte Schriften neu herauszugeben – so zum Beispiel 1937 in einem im Londoner Exil erstellten Wiener Sammelband die *Erinnerungen an Emile Verhaeren*, die literarische Biographie von Marceline Desbordes-Valmore und den Text über Arthur Rimbaud.⁶⁷

Zweigs Vorstellungen vom adäquaten Übersetzen

Stefan Zweig hat im Gegensatz zu Walter Benjamin, der seinen Übertragungen von Baudelaires *Tableaux parisiens* ein erklärendes Vorwort voranschickte („Die Aufgabe des Übersetzers“),⁶⁸ das bald nach seinem Erscheinen in den Kanon der Texte zur Übersetzungstheorie aufgenommen wurde, keine eigene Theorie des Übersetzens entwickelt. Es existieren von ihm lediglich verstreute Stellungnahmen zu der Frage, wie der Übersetzer vorgehen und was er anstreben solle.

Zweig-Kennern vertraut sind die in der *Welt von Gestern* getätigten Äußerungen zu seiner intensiven Übersetzer-Tätigkeit am Anfang seiner Karriere:

Gerade dadurch, daß jede fremde Sprache in ihren persönlichsten Wendungen zunächst Widerstände für die Nachdichtung schafft, fordert sie Kräfte des Ausdrucks heraus, die ungesucht sonst nicht zum Einsatz gelangen, und dieser Kampf, der fremden Sprache zäh das Eigenste abzuzwingen und der eigenen Sprache ebenso plastisch einzuzwingen, hat für mich immer eine be-

sondere Art künstlerischer Lust bedeutet. Weil diese stille und eigentlich unbedankte Arbeit Geduld und Ausdauer forderte, Tugenden, die ich im Gymnasium durch Leichtigkeit und Verwegenheit überspielt, wurde sie mir besonders lieb; denn an dieser bescheidenen Tätigkeit der Vermittlung erlauchten Kunstguts empfand ich zum erstenmal die Sicherheit, etwas wirklich Sinnvolles zu tun, eine Rechtfertigung meiner Existenz.⁶⁹

Die Auseinandersetzung mit der fremden Sprache lässt also „Kräfte des Ausdrucks“ zutage treten, deren das schreibende Ich sich sonst gar nicht bewusst geworden wäre. Die Tätigkeit des Übersetzens bildet unbestritten eine Herausforderung an das sprachliche Können des Übersetzers. Für Zweig vollzieht sich der Prozess des Übersetzens nicht ohne Gewalt, denn es gehe darum, der fremden Sprache „zäh das Eigenste abzuzwingen und der eigenen Sprache ebenso plastisch einzuzwingen“. Nicht die Einfühlung in den fremden Text scheint hier im Vordergrund zu stehen, sondern seine sprachliche Bezwingung. Damit scheint Zweig sich gar nicht so weit entfernt von Stefan George zu positionieren, der von einem „eindeutschen“ der *Fleurs du mal* sprach. Zweig hat sich jedoch mehrfach von Georges „selbstgenügsamem Formalismus“ abgrenzt, „der nicht im gedanklichen Thema die Stimmung auszulösen sucht, sondern in der Anordnung, Wahl und Verwertung der Worte“.⁷⁰ In einem Brief an Émile Verhaeren formuliert er 1903 dieses Urteil folgendermaßen: „[I] [George, H.O.] est admirable comme traducteur, néanmoins qu’il serre chaque œuvre étrangère dans la forme très spécialis[e] de sa propre poésie Mallarmé[e]inne“.⁷¹ Zweig wirft Stefan George also einerseits Formalismus und andererseits eine Vergewaltigung des „fremden“ Werkes vor. Angesichts seiner „reinen Freude am [F]ormen“ und der Verwendung des Terminus „[U]mdichtungen“ dürfte George sich daran wahrscheinlich kaum gestört haben.

In der Einleitung zu der in Zusammenarbeit mit Camill Hoffmann bewerkstelligten Baudelaire-Ausgabe geht Zweig zwar auf Besonderheiten von Baudelaire’s Formensprache ein, verzichtet aber darauf, sich daraus eventuell ergebende Übersetzungsschwierigkeiten zur Sprache zu bringen.

Knut Beck leitet das Nachwort zu seiner Ausgabe von Zweigs *Nachdichtungen ausgewählter Lyrik von Emil Verhaeren, Charles Baudelaire und Paul Verlaine*

ne, der er den Titel *Rhythmen* gab,⁷² mit einer Aussage von Zweig zum „Atem“ des Gedichts,

das ja wertlos ist, wenn es kein Lebendiges ist, kein Organismus, kein besel-ter Körper. Erst im Rhythmus wird es lebendig wie der Mensch im Atmen. Die Vielfältigkeit, die Eigenart des Rhythmus entsteht wieder aus dem Wandel der Atemzüge. [...] Jede Empfindung zeugt sich ihren korrespondierenden Rhythmus. Und da jeder Dichter in seiner Individualität eine neue Form innerer Leidenschaft darstellt, so muss auch sein Gedicht diesen eigenen Rhythmus haben, der seine persönliche dichterische Eigentümlichkeit ebenso charakteristisch ausdrückt wie seine Sprache einen individuellen Tonfall und Dialekt.⁷³

Folgen wir nun einer Aussage in einem Brief an Richard Dehmel, in dem Zweig die Aufgabe des Übersetzers darin sieht, ihn „ganz zu Gunsten des Dichters zurücktreten zu lassen“⁷⁴ (im Einleitungstext zum Verlaine-Band wird er auf „das Prinzip der getreuen Anpassung an die Form“⁷⁵ pochen), dann würde dies bedeuten, dass der Übersetzer nicht nur die Sprache, sondern auch den Rhythmus des Gedichts bzw. des Dichters nachempfinden muss, um sie „im Sinne des Originals“ wiedergeben zu können. Auch wenn das „Zwingen“ der beiden Sprachen in Zweigs Diktion ganz wesentlich zur „bescheidenen Tätigkeit der Vermittlung“, zum demutsvollen Dienst am Autor, zu seiner Würdigung durch den Übersetzer gehört, ist damit nicht unbedingt eine möglichst wortgetreue Übertragung der Gedichte gemeint. Aus Zweigs Verwendung der die Übersetzertätigkeit charakterisierenden Worte lässt sich schließen, dass er diesbezüglich Reflexionen im Verlauf seiner Arbeit angestellt haben dürfte. Im Vorwort zur Baudelaire-Ausgabe von 1902 ist ganz neutral vom „Übersetzen“ die Rede. Mit diesem Terminus will er sich zweifellos vom Georgeschen „Umdichten“ abgrenzen. In der Einleitung zur ersten Verlaine-Anthologie spricht er einerseits von „Übersetzern“ und andererseits von „Übertragungen“ und „Nachdichtungen“.⁷⁶ In Briefen aus der Zeit verwendet er die Worte „Übertragen“ und „Nachdichten“. In der *Welt von Gestern* stehen das „Übertragen“, die „Übertragungen“ und die „Übertragenden“ im Vordergrund. Er verzichtet aber auch hier nicht ganz auf das Wort „Nachdichtung“ – nämlich da, wo er auf die „persönlichsten Wendungen der Sprache“ und damit auf die Poesie verweist. Im Briefwech-

sel mit Verhaeren hält er sich in der Regel nicht bei solchen Nuancierungen auf und spricht von „traductions“ und „traducteurs“,⁷⁷ also von „Übersetzungen“ und „Übersetzern“. Vereinzelt soll er auch von „Rekreationen“ und „poetischer Transposition“ gesprochen haben.

Am Ende seiner Ausführungen zu Zweigs „Nachdichtungen“ aus der französischsprachigen Lyrik suggeriert Knut Beck eine qualitative Überlegenheit dieser Übersetzungen gegenüber den eigenen Gedichten: „Kritiker haben befunden, Stefan Zweig habe mit seinen lyrischen Nachdichtungen eine höhere Stufe poetischer Kunst erreicht als mit seinen eigenen Versen“.⁷⁸ Er belegt seine Behauptung allerdings nicht mit Zitaten. Diese Einschätzung verlockt Autoren, die sich mit Zweigs Baudelaire-Übersetzungen befassen,⁷⁹ gern dazu, ihm eine Aussage von Walter Benjamin entgegenzuhalten, der in einem Brief an Gershom Sholem vom 7. Juli 1924 nach einer vernichtenden Zweig-Kritik an seiner Übersetzung der *Tableaux parisiens* am 1. Juni 1924 in der *Frankfurter Zeitung* befand, dass Zweig „die dritt schlechteste deutsche Baudelaire-Übersetzung vor 15 Jahren veröffentlicht hatte“. Er, Benjamin, habe sie „im Giftschrank meiner Bibliothek geborgen“.⁸⁰ Der zutiefst beleidigte Benjamin, dessen Übersetzung auch später nicht der erhoffte Erfolg beschieden war, hat hier möglicherweise in eifersüchtigem Zorn das Erscheinungsdatum der 1908 erschienenen Oesterheld-Anthologie, zu der Zweig acht Übersetzungen beige-steuert hatte, mit der von Zweig selber herausgegebenen Baudelaire-Ausgabe von 1902 verwechselt. 1902 existierten streng genommen allerdings erst drei Baudelaire-Ausgaben, was wiederum, wie Norbert Bachleitner richtig anmerkte, in Wirklichkeit „höchstes Lob“⁸¹ bedeutet hätte.

Sowohl die Benjaminschen Übertragungen als auch die von Zweig (und die von Stefan George) gelten heute nicht als kongeniale Übersetzungen. Eine weniger dem Rhythmus und dem Reim als dem Wortsinn verpflichtete Rezeptionshaltung zieht nunmehr oft die über ein halbes Jahrhundert später, nämlich 1962, von Friedhelm Kemp dem Publikum vorgestellten „dogmatischen“ und „aufklärenden“ Prosa-Übertragungen der *Blumen des Bösen* vor. Kemp und Claude Pichois wurde Mitte der 1970er Jahre die Baudelaire-Werkausgabe im Hanser-Verlag anvertraut. Auch eine neue, 2017 von Simon Werle vorgestellte Version⁸² fand keinen ungeteilten Beifall, wobei die Anstrengung allerdings öffentlich gewürdigt wurde. Zeitgenossen

Zweigs und Georges hätten Kemps Entscheidung mehrheitlich nicht goutiert – einfach deswegen, weil der Verzicht auf den Reim eine Re-Positionierung innerhalb des literarischen Feldes implizierte:

Der Übersetzer darf nicht vergessen, dass Baudelaire als Metriker zu den Parnassiens zu zählen ist, ebenso wie Verlaine bis zu seiner Bekanntschaft mit Arthur Rimbaud. Es geht darum nicht an, Baudelaire in mehr oder minder „freien Versen“ zu übertragen, wenn man nicht den Charakter seiner Poesie verwischen will. Mit Unrecht wird Baudelaire zu einem der Jüngstmodernen gestempelt.⁸³

Die von Thomas Keck in seiner zweibändigen Arbeit zum „deutschen Baudelaire“ aufgelisteten Übersetzer des *Albatros* bemühten sich mit Ausnahme von Kemp und Andrea Rössler 1988 alle um eine gereimte Übertragung des Gedichts,⁸⁴ auch wenn schon der allererste Rezensent des Georgeschen Privatdrucks kritisch anmerkte, dass eine sorgfältige Prosa-Übertragung mehr übersetzerische Genauigkeit gestattet hätte.⁸⁵ Neben anderen Formmerkmalen bildeten die Sprachmelodie, der Rhythmus, das Liedhafte des Endreims eine wesentliche Herausforderung für nicht wenige Übersetzer. Dies galt auch für Zweig. Es genügt, historische Aufnahmen von Zweigschen Gedichtrezitationen anzuhören, um zu verstehen, wie wichtig ihm der Rhythmus war.⁸⁶ Poesie wird hier als Musik aufgefasst.

Wie ist Zweig nun bei Baudelaire vorgegangen, mit dem er sich nach 1902 zumindest offiziell zwar nie wieder intensiv auseinandersetzte, dessen *Blumen des Bösen* er aber beispielsweise schon Anfang 1919 als ersten Band der von ihm beim Insel-Vertrag betreuten *Bibliotheca mundi* in den „Ursprachen“ vorgesehen und 1920 auch als solchen herausgegeben hatte?⁸⁷ Und wie hat er sich dabei positioniert?

Zweigs Übertragungen von *Der Albatros* und *Der Tod der Liebenden* im Vergleich mit den *Umdichtungen* von Stefan George

Der übersetzungskritischen Arbeit zum „deutschen Baudelaire“ von Thomas A. Keck ist zu entnehmen, dass sich bis zum Jahr 1991 um die hundert deutschsprachige Autoren an Baudelaires *Blumen des Bösen* herangewagt hatten. In den letzten drei Jahrzehnten kamen weitere dazu. Für eine Kritik der Zweigschen Baudelaire-Übertragungen sind die meisten von ihnen insofern belanglos, als ihnen aus naheliegenden Gründen keinerlei Einfluss auf seine Arbeit zugesprochen werden kann.⁸⁸ Ob Zweig die wohl ersten deutschen Fassungen des *Albatros*, die Anton Englert 1882 im Braunschweiger *Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Litteraturen*⁸⁹ und Erich Meyer 1898 in seiner als Beitrag zu einer deutsch-französischen Versöhnung „nach den schweren Ereignissen von 1870/71“ konzipierten Abhandlung über *Die Entwicklung der französischen Literatur seit 1830*⁹⁰ publiziert hatten, vorlagen, wissen wir nicht. Wir dürfen aber davon ausgehen, dass er Stefan Georges 1899 in der *Wiener Rundschau* erschienene sechs Übertragungen aus den *Blumen des Bösen*, darunter *Der Albatros*,⁹¹ zur Kenntnis genommen und seine in Buchform erschienenen „Umdichtungen“, zu denen in Paris im Februar 1902 eine vernichtende Kritik erschien,⁹² genau gelesen hat.

Keiner der beiden Autoren hat eine vollständige Übertragung der *Fleurs du mal* angefertigt. Georges 101 Gedichte entsprechen zwei Dritteln des gesamten Korpus der französischen Ausgabe von 1868, Zweigs 39 Übertragungen einem guten Viertel. Sowohl George als auch Zweig haben sich bei der Wiedergabe weitgehend an die Reihenfolge der Ausgabe von 1868 gehalten, wobei George sogar die Nummerierungen anführte, was die Orientierung erheblich erleichtert.⁹³ Sie nahmen beide auf die narrative Dimension des Bandes Rücksicht, gingen dabei aber sehr eigenwillig mit dessen Rahmung um. Beide verzichteten auf die Übersetzung des sehr langen, bei Baudelaire als „Vorrede“ ausgewiesenen, nicht nummerierten Gedichts *À den Leser* und wählten verschiedene Eingangsgedichte. George nahm Baudelaires Schlussgedicht *Le voyage* (*Die Reise*) in seine Ausgabe auf. Zweig setzte mit dem *Tod der Liebenden* auch einen individuellen Schlusspunkt, der allerdings auf *Die Reise* verweist, denn in beiden Gedichten aus der sechsten und letzten Sektion *La Mort* steht der Tod am Ende des Weges.

George begründet den Verzicht auf die „Vorrede“ damit, dass „dem Sinne nach ‚SEGEN‘ das einleitungsgedicht der BLUMEN DES BÖSEN“ sei „und nicht das fälschlich ‚VORREDE‘ genannte“.⁹⁴ Zweig verzichtet auf Begründungen und weist auch die Sektionen nicht aus, sondern begnügt sich in seinem Inhaltsverzeichnis mit einer Auflistung der Titel. Mit dem zweiten Gedicht der (längsten) Sektion *Spleen und Ideal* (bei George wenig ansprechend *Trübsinn und Vergeistigung*), steigt er gewissermaßen direkt in den Ring. Im berühmten *L'Albatros* geht es nämlich nicht mehr um die Selbstvergewisserung des Dichters in der Welt, sondern vielmehr darum, wie er von den Menschen wahrgenommen wird, wobei Baudelaire die romantische Vorstellung vom verkannten Genie und vom einsamen und unverständenen Dichter in einer sehr spezifischen Form aufgreift.⁹⁵

L'ALBATROS

Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage
Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers,
Qui suivent, indolents compagnons de voyage,
Le navire glissant sur les gouffres amers.

A peine les ont-ils déposés sur les planches,
Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux,
Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches
Comme des avirons traîner à côté d'eux.

Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule !
Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid !
L'un agace son bec avec un brûle-gueule,
L'autre mime, en boitant, l'infirme qui volait !

Le Poète est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rit de l'archer;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.⁹⁶

Der Albatros

In rohem Spiele fangen sich zu Zeiten
Die Schiffer Albatrosse ein, die Vögel,
Die gern das Schiff auf hoher See begleiten,
Breitschattend flutternd um die hellen Segel.

Doch kaum zwingt⁹⁷ man sie nieder auf die Planken,
Sie, die so königlich die Luft durchweiten,
So lassen sie die Schwingen niederschwanken
Und zieh'n sie schleppend nach in schwerem
Schreiten.

Nun ist der Stolze klägliches Gespötte;
Helllachend presst, der grad die Pfeife rauchte,
Sie in den Schnabel ihm. Und um die Wette
Quälen sie den, der in den Aether tauchte. –

Wie gleicht der Dichter diesem Fürst der Wolke!
Auch ihm, hinabgestoßen auf die Erde,
Umheult vom wilden Hohngeschrei im Volke,
Sind die Titanenschwingen zur Beschwerde.⁹⁸

DER ALBATROS

Oft kommt es dass das schiffsvolk zum vergnügen
Die albatros · die grossen vögel · fängt
Die sorglos folgen wenn auf seinen zügen
Das schiff sich durch die schlimmen klippen zwängt.

Kaum sind sie unten auf des deckes gängen
Als sie · die herrn im azur · ungeschickt
Die grossen weissen flügel traurig hängen
Und an der seite schleifen wie geknickt.

Er sonst so flink ist nun der matte steife.
Der lüfte könig duldet spott und schmach:

Der eine neckt ihn mit der tabakspfeife ·
Ein andrer ahmt den flug des armen nach.

Der dichter ist wie jener fürst der wolke ·
Er haust im sturm · er lacht dem bogenstrang.
Doch hindern drunten zwischen frechem volke
Die riesenhaften flügel ihn am gang.⁹⁹

George und Zweig sind sich in einer Sache einig: Sie verzichten beide auf den von Baudelaire verwendeten strengen französischen Alexandriner mit im Wesentlichen eingehaltenen Zäsuren in der Versmitte und greifen stattdessen auf jambische Fünfheber zurück, die im Deutschen anders als im Französischen seit dem Ende des 18. Jahrhunderts als ideal für ein Sonett galten. *L'Albatros* ist mit seinen vier Quartetten zwar kein Sonett, erinnert aber über den Alexandriner und den Umstand, dass die ersten drei Strophen inhaltlich in Opposition zur vierten stehen, stark an diese in ganz Europa spätestens seit dem Barock äußerst beliebte, einem strengen formalen Schema folgende Gedichtform. Zäsuren genau in der Versmitte sind hier natürlich nicht möglich.

Hinsichtlich der Syntax – und damit zumindest teilweise auch des Metrums – hält sich George relativ eng an die Baudelaire'sche Vorlage, was beispielsweise in der ersten Strophe zu einem Verzicht auf den Plural von *Albatros* und zur Platzierung des Verbs ans Ende des zweiten Verses führt, während Zweig das Verb im ersten Vers belässt und den Plural von *Albatros* für seine metrischen Zwecke nutzen kann. Beide respektieren das Enjambement von Vers 1 zu Vers 2. Zweig verzichtet dann auf das Enjambement von Vers 3 auf Vers 4. Auch in der folgenden Strophe setzt Zweig keine Enjambements ein, wohingegen er in der dritten Strophe drei Verse auf diese Weise miteinander verbindet. George beharrt in dieser Strophe wie Baudelaire auf eine rhythmisch-semantische Abruptheit, die die brutale Behandlung des Albatros durch die Schiffsmannschaft spiegelt. Was die Wortwahl angeht, weicht Zweig immer wieder, nicht nur zugunsten des Klangs, von der Vorlage ab. Das „souvent“ („oft“) des Originals wird bei ihm zu einem „Zu Zeiten“, das „pour s'amuser“ („zum Vergnügen“) zu einem „rohen Spiel“. Damit wird die Brutalität der Matrosen schon im ersten Vers verbal

gefasst, wohingegen die „gouffres amers“, Georges „schlimme Klippen“, durch die das Schiff sich bei ihm zwängt, von Zweig zu „hellen Segeln“ sublimiert werden, womit er die Vertikalität des Oben und des Unten umkehrt, während George eine Horizontalität erzeugt, die von Abgründen *unter* dem Schiff nichts weiß. Hier macht sich das Fehlen einer in der französischen Lyrik seit dem 16. Jahrhundert bekannten Bildtradition bemerkbar: Die „gouffres amers“ verweisen über das Adjektiv zugleich auf das Meer, auf seinen Salzgeschmack und auf das Wort „Mutter“. Daraus ergibt sich ein reiches, im Deutschen fehlendes Assoziationsgefüge, wobei die Metapher beispielsweise auch die Augen der Geliebten bezeichnen kann, wie von Baudelaire an anderer Stelle praktiziert.¹⁰⁰ In beiden Übertragungen ins Deutsche wird das Schiff – und nicht der Meeresabgrund – zum tiefsten Punkt auf Erden.

Das glättende Eingreifen wiederholt sich in der zweiten Strophe, wo Zweig das Adverb „piteusement“ („jämmerlich“- „traurig“ bei George) mit „schleppend“ übersetzt und (hier wie George) Baudelaires bildstarken Vergleich der Flügel mit Rudern unterschlägt. Dafür erzielt er über die Alliterationen auf sch- einen Klangeffekt, der, zuerst Flügelrauschen und Fliegen beschwörend („Schwingen“ „-schwanken“), eine unmittelbare Verbindung mit dem schleppenden Schreiten herstellt. In der dritten Strophe stehen den Zischlauten der zweiten Strophe Plosive entgegen: „Gespött“ – „presst“ – „Pfeife“. Auch George greift – allerdings erst in der dritten Strophe – auf eine Alliteration auf sch- zurück („spott und schmach“), allerdings kann die auf diese Weise hergestellte Verbindung zu „steif“ bei gleichzeitiger Nicht-Erwähnung dessen, was die Matrosen mit der Pfeife tun (sie stecken sie ihm möglicherweise in den Schnabel, also in eine Körperöffnung) wie ein unfreiwillig komischer Euphemismus für eine schlecht gelungene Erektion („der matte steife“) bei gleichzeitiger Andeutung einer Vergewaltigung gelesen werden – was bei George allerdings auch als mehr oder minder bewusste Verschlüsselung gelesen werden darf.¹⁰¹ Auch in der dritten Strophe verfährt George euphemistisch, wenn er „infirme“ („gebrechlich“, behindert“ „verkrüppelt“) mit „arm“ übersetzt und das Hinken („boîter“) unterschlägt. Zweig begnügt sich mit einer drastischen Illustration, indem er das Reizen oder Necken des Albatros dahingehend ausdeutet, dass ihm ein Matrose eine wahrscheinlich noch rauchende Pfeife in den Schnabel steckt.

In der vierten Strophe setzen George *und* Zweig, dem Beispiel Baudelaires folgend, Alliterationen ein. Bei Baudelaire wird über den Plosiv eine Verbindung zwischen „poète“ und „prince“ einerseits und „tempête“ („Sturm“) und „empêche“ („hindert“) andererseits hergestellt. Zweig erzeugt eine vergleichbare Wirkung mit Alliterationen auf „h“ und „sch“: „hinabgestoßen“, „umheult“, „Hohngeschrei“, sowie „Titanenschwingen“ und „Beschwerde“.

Hinsichtlich der Kadenzten folgt Zweig nur halb der Vorlage, indem er zwar Kreuzreime verwendet, aber auf eine Alternanz zwischen „männlichen“, also stumpfen, und „weiblichen“, also klingenden Kadenzten verzichtet: er verwendet ausschließlich weibliche Kadenzten, während Baudelaire dies lediglich in der letzten Strophe tut. George hält dafür durchgehend die Alternanz zwischen klingenden und stumpfen Kadenzten ein, wodurch auch die letzte Strophe akustisch in zwei klangliche Einheiten gegliedert wird, in denen Vers 1 und 2 bzw. Vers 3 und 4 jeweils zusammengehören. Damit bricht er den rhythmisch-musikalischen Elan der letzten Strophe, in der Baudelaire explizit eine Parallele mit dem verhöhnten Dichter zieht, der sich auf dem Boden der trivialen Wirklichkeit nur mühsam zurechtfindet, aber dank der im Rhythmus der letzten Strophe verkörperten Macht der Poesie diese ihn hinunterziehende Macht des Faktischen zumindest vorübergehend besiegen kann.

Mit ihrem Verzicht auf eine Gestaltung der Wechsel aus melodischen und harten Passagen (siehe insbesondere die Strophen eins und drei) stehen Zweig und George nicht allein.¹⁰² In ihren Übertragungen wenden sie die Interpretation insgesamt in zwei unterschiedliche Richtungen: George hebt die Antinomien zwischen dem majestätischen Albatros und dem niedrigen Volk, zwischen der Poesie und der schlechten Faktizität auch am Schluss nicht klanglich oder vielmehr musikalisch auf, während Zweig die im Gedicht entworfene Welt gewissermaßen ganz „aufhellt“ (sogar der Matrose, der dem Albatros in seiner Fassung die Pfeife explizit in den Schnabel steckt, hat das Recht auf das Partizip „helllachend“) und damit näher zum Bild des Albatros (alba = weiß) hinführt. Die gegen die von Zweig und George jeweils getroffene Gedichtauswahl retrospektiv vorgebrachte Kritik, sie hätten den „dunklen“ Seiten von Baudelaire bzw. seinen „dunklen“ Gedichten zu wenig Beachtung geschenkt, findet in der Analyse des von ihnen ins

Deutsche übertragenen *Albatros* insofern Bestätigung, als beide an Baudelaires gewagter Bildlichkeit Korrekturen vornehmen, die der positiven Stilisierung des Albatros und der negativen der Schiffsbesatzung dienen. Dabei schneidet Zweig im Vergleich zum „größten deutschen Sprachkünstler“ insbesondere was den Rhythmus und die Musikalität der Verse angeht, aber auch hinsichtlich der Syntax und der semantischen Eingriffe, gar nicht so schlecht ab.

Die „littéralité“, also die Buchstäblichkeit der Übersetzung nicht weniger Passagen des Gedichts bei George, die ihm der französische Rezensent pauschal vorgeworfen hat, erweist sich hier paradoxerweise als stilistische Falle, mit der man bei George nicht unbedingt gerechnet hätte: Seine Fassung wurde bei einem Übersetzungsvergleich von Lyrikerproben, unvoreingenommenen Rezipienten als weniger „poetisch“ und inhaltlich und klanglich weniger befriedigend empfunden als beispielsweise die von Zweig.¹⁰³

Anderorts greift George tief in den Originaltext ein – ein Verfahren, das ihm den berechtigten Vorwurf einbrachte, er würde Baudelaire zu seinen Zwecken Gewalt antun. Zur Frage, „welchen“ Baudelaire er „umgedichtet“ habe, bemerkt George in seinem Vorwort:

es bedarf heute wohl kaum noch eines hinweises, dass nicht die abschreckenden und widrigen bilder die den Meister eine zeit lang verlockten ihm die grosse verehrung des ganzen jüngeren geschlechtes eingetragen haben sondern der eifer mit dem er der dichtung neue gebiete eroberte und die glühende geistigkeit mit der er auch die sprödesten stoffe durchdrang.¹⁰⁴

Es sei in dem Zusammenhang angemerkt, dass Zweig das von der konservativen Leserschaft besonders inkriminierte *Une charogne* in seinem Vorwort immerhin auf Französisch zitiert und festhält, dass es sich um eines der wenigen Gedichte handle, „wo er sich schließlich zu einer optimistisch-transcendentalen Weltanschauung durchringt und die Verse in reingestimmter Harmonie verklingen lässt“.¹⁰⁵

Thomas A. Keck bescheinigt den Übersetzerinnen (es sind nicht viele) und den Übersetzern von insgesamt 30 Versionen des *Albatros* „ein Streben nach positiver Poetisierung des Bildspenders“¹⁰⁶ (d. i. der Albatros) „bei gleichzeitiger Inkriminierung des negativen Bereichs“, d. h. der „moral-

schen Bewertung der Matrosen“.¹⁰⁷ Die Frage, ob Zweig und George hier in unterschiedlichen literarischen Feldern den gleichen Rezeptionsweg vorgezeichnet haben oder ob die Rezeptionssituation im deutschen Sprachraum aus verschiedenen Gründen nichts anderes zuließ, lässt sich hier nicht beantworten.

Ebenso wie *Der Albatros* ist *Der Tod der Liebenden* kein Programmgedicht, das sich explizit an die Leser wendet. Am 9. April 1851 erstmals in *Le Messager de l'Assemblée* publiziert, figuriert es in der Baudelaire-Gesamtausgabe von 1868 im sechsten, insgesamt sechs Gedichte umfassenden Abschnitt des Bandes (*La Mort*) und steht dort an erster Stelle. Wiederholt vertont, genießt es in Frankreich auch heute noch – wie *L'Albatros* – einen sehr hohen Bekanntheitsgrad.

*LA MORT DES AMANTS*¹⁰⁸

Nous aurons des lits pleins d'odeurs légères,
Des divans profonds comme des tombeaux,
Et d'étranges fleurs sur des étagères,
Écloses pour nous sous des cieus plus beaux.

Usant à l'envi leurs chaleurs dernières,
Nos deux cœurs seront deux vastes flambeaux,
Qui réfléchiront leurs doubles lumières
Dans nos deux esprits, ces miroirs jumeaux.

Un soir fait de rose et de bleu mystique,
Nous échangerons un éclair unique,
Comme un long sanglot, tout chargé d'adieux ;

Et plus tard un Ange, entr'ouvrant les portes,
Viendra ranimer, fidèle et joyeux,
Les miroirs ternis et les flammes mortes.

*DER TOD DER LIEBENDEN*¹⁰⁹

Wir haben betten voller leichter düfte ·
Wir haben polster wie die gräber tief

Und seltne blumen ragen in die lüfte
Die schönres land für uns ins dasein rief.

Die letzte glut verbrennt auf gutes glück
In unsrer herzen beiden flammentiegeln ·
Ihr zwiefach leuchten aber strahlt zurück
In unsren geistern · diesen zwillingspiegeln.

Ein abend kommt mit blau und rosa blinken ·
Da flackert es noch einmal lichterloh:
Ein langer seufzer und ein scheidewinken.

Hernach erscheint ein engel auf der schwelle
Um wieder zu beleben treu und froh
Die trüben spiegel und die tote helle.

*DER TOD DER LIEBENDEN*¹¹⁰

Um unsre Betten werden leise Düfte weben,
Wie eine dunkle Gruft wölbt sich der Baldachin,
Und Blumen, die in reicherm Himmelsglanze leben,
Werden für uns in fremder Farbenpracht erblüh'n.

Die letzten, reichsten Gluten wollen wir uns geben,
Zwei Todesfackeln sollen uns're Herzen glüh'n.
Und ihres Flammenschein's gleiche Bilder schweben
In lichtem Glanz vor uns'rer Seelen Spiegel hin.

Und wenn sich dann in Abendglut die Täler färben, ·
Da werden einmal noch die Blicke ineinandertauchen
Wie schwere Abschiedsseufzer, die nur langsam sterben.

Dann aber naht ein treuer Engel durch die Türen,
 Den Spiegeln ihren Schleierglanz hinwegzuhauen
 Und wieder hell die schon erlosch'ne Glut zu schüren.

Zweig und George gehen bei der Übersetzung des Sonetts von Anfang an verschiedene formale Wege. George optiert für den jambischen Fünfheber, während Zweig sich für einen Sechsheber entscheidet, der als Alexandriner gelesen werden kann. Die Entscheidung Georges wird unter anderem durch den Umstand ermöglicht, dass er das Futurum in ein Präsens umgewandelt hat und daher mit weniger Silben auskommt als Zweig, der wegen der Beibehaltung des Futurums auf Hilfsverben angewiesen ist. Diese problematische Entscheidung ändert radikal die Wahrnehmungsperspektive, auch wenn sie rein formal verführerisch ist: George kommt damit dem knappen Ton von Baudelaire sehr nahe. Was verloren geht, ist die wichtige Zukunftsperspektive, an deren Stelle eine Art ewige Gegenwart tritt. Zweigs Sechsheber ermöglicht ein weites, rhythmisches Ausholen.

Die Reimformen und Kadenzen der Quartette gehorchen denen von Baudelaire: Kreuzreime mit abwechselnd klingenden und stumpfen Kadenzen, wodurch in jeder Strophe zwei Reimpaare gebildet werden (abab – cdcd). George weicht jedoch insofern von der Baudelaire'schen Vorlage ab, als er in der zweiten Strophe die Kadenzen umdreht: stumpf/männlich gefolgt von klingend/weiblich. Dadurch schafft Vers 1 eine Art Auftakt für Vers 2-4. Die Kadenzen und Reime der Terzette sind anders organisiert. Baudelaire wählt für das erste das Schema e-f-e mit ausschließlich stumpfen Kadenzen und für das zweite g-h-g mit einem von zwei klingenden Kadenzen umrahmten stumpfen/männlichen Reim. Damit erzeugt er kurze Pausen im Rhythmus der Strophe, die gegen den Schluss hin eliminiert werden. Zweig optiert ähnlich wie im *Albatros* für ausschließlich klingende Kadenzen. Daraus resultiert wieder ein weicher, ruhiger Rhythmus. George hält sich auch hier relativ genau an die Syntax und an die semantischen Bedeutungen, während Zweig wiederum sowohl horizontale als auch vertikale Umkehrungen vollzieht. Am auffälligsten ist hier das Bild in Vers 2, wo der Baldachin mit einer Gruft assoziiert wird, wobei das Wort „tombeau“ tatsächlich eher ein Grabmal inklusive Gruft als ein schlichtes Grab meint. Diese Umkehrung funktioniert wie ein Echo auf diejenige der ersten Strophe von *Der Al-*

batros. George verkürzt hier insgesamt stark die Wahrnehmungsperspektive, nicht zuletzt über die Erwähnung von aus dem Nichts ragenden Blumen, während bei Baudelaire und in einem übertragenen Sinn bei Zweig die Blumen in einer bestimmten Umgebung blühen oder stehen. Sowohl Zweig als auch George verzichten in der zweiten Strophe auf eine direkte Übersetzung von „à l’envi“ („um die Wette“, „immer wieder“). Zweig setzt dafür den Superlativ („die letzten, reichsten Gluten“), während George mit der Redewendung „auf gutes Glück“ die Intensität der Glut gewissermaßen verschweben lässt, wobei er die „Geister“ und Zweig die „Seelen“ der Liebenden im Auge hat.

Im ersten Terzett verzichtet Zweig auf die ungewöhnliche Farbkomposition von Rosa und Blau und projiziert den Blick in eine konkrete Weite („die Täler“). George behält wie Baudelaire eine abstrakte Perspektive bei und setzt in der Folge an die Stelle des Vergleichs einen Ist-Zustand: „ein langer seufzer“. Zweig gibt sich nicht mit einem Vergleich („wie schwere Abschiedsseufzer“) zufrieden, er dehnt auch die Verslänge im vorherigen Vers um eine Silbe aus, wodurch das „ineinandertauchen“ metrisch die Überschreitung einer Grenze signalisiert. In der letzten Strophe sehen wir bei George anstelle der vom Engel (wieder?) geöffneten Türe eine metonymische Schwelle und anstelle der bei Baudelaire neu angefachten Flammen und der bei Zweig neu geschürten „schon erlosch’nen“ Glut eine „tote Helle“ die es „zu beleben“ gilt. Zweig behauptet in seinem Vorwort zwar, dass bei Baudelaire „hinter aller Leidenschaft“ der Tod „als des Lebens letzter Sinn“¹¹¹ steht. Das Gedicht selber setzt jedoch die Idee einer durch den „Engel“ ermöglichten Wiederauferstehung. In dieser Bildlichkeit steht das Wort „Seele“ dem von George evozierten „Geist“ entgegen, der ebenso wie die tote „Helle“ dem Verstand nähersteht als dem Gefühl.

Eine Motivation, Zweigs Interpretation zu folgen, laut der Baudelaire ein pessimistischer „Schopenhauerianer“ gewesen sei, ohne Schopenhauer gekannt zu haben, ergibt sich unter anderem über die Auswahl der von Camill Hoffmann übersetzten *Gedichte in Prosa* (i.e. *Le Spleen de Paris*). An letzter Stelle steht hier *Anywhere out of the World*, ein Text, der tiefen Lebensüberdruß widerspiegelt, während die *Blumen des Bösen* und auch der *Spleen von Paris* sehr wohl Beispiele enthalten, in denen die Reibung an der Welt zu einer zumindest vorübergehenden Überwindung des *Spleen* führt. Selbst das

Schlussgedicht des Abschnitts *La Mort* endet mit durchaus lebensbejahenden Versen:

Laß zu erneuter Kraft dein eisig Gift uns trinken!
Wir wollen – uns verbrennt das Hirn in Glut und Graun –
Tief in des Abgrunds Nacht, ob Höll, ob Eden, sinken,
Ins unbekannte Sein, um Neues zu erschauen!¹¹²

Während George alle sechs Gedichte von *La Mort* „umgedichtet“ und damit den sozialen bzw. das Kollektiv mit einbeziehenden Aspekt von Baudelaires poetischen Reflexionen im Auge behalten haben dürfte, begnügte sich Zweig mit der Übersetzung des ersten,¹¹³ zu dem sein Freund und Mitübersetzer Camill Hoffmann ein entsprechendes Pendant lieferte, wodurch sie trotz besserem in der Einleitung formuliertem Wissen eine romantisierende Zäsur suggerierten, in der der Lebensüberdruß das letzte Wort gegenüber dem aristokratischen Dandytum hat. Stefan Georges Selbststilisierung als Dandy darf als bekannt vorausgesetzt werden.

Obwohl die Reaktionen auf die Zweig-Hoffmannschen Baudelaire-Übertragungen eher positiv waren, hat Zweig nie wieder eine Ausgabe der *Blumen des Bösen* editiert, er wurde aber einige Jahre später eingeladen, sich an einer von Erich Oesterheld betreuten *Anthologie deutscher Übertragungen der Blumen des Bösen* zu beteiligen. Oesterhelds Motiv für die Konzipierung dieser Anthologie lag in dem Umstand begründet, dass er Stefan Georges Baudelaire-„Nachdichtungen“ für nicht adäquat hielt:

[S]o ist m. E. Stefan George nicht der Übersetzer Baudelaires, trotzdem mir viele seiner Nachdichtungen als unübertreffbare Produkte eines großen literarischen Formbildners unverwischbare Eindrücke schufen. Sie haben alles von Stefan George und nur den Gedanken von Baudelaire.¹¹⁴

Zweig figurierte in der 1908 erschienenen Sammlung mit acht Gedichten. Die hier vorgestellten gehörten nicht dazu.¹¹⁵

Spätestens 1909, d.h. nach seiner intensiven Beschäftigung mit Verlaine und Verhaeren, entwarf Zweig eine neue Genealogie einer neuen Poesie, an die

er die Forderung stellte, sie müsse – wie einst in der Antike – in einer von Victor Hugo begründeten Tradition „im neuen Sinne, vielleicht in dem Verhaerens pathetisch werden“.¹¹⁶ In dieser Genealogie fehlten Baudelaire, Verlaine und Rimbaud. Nach dem Ersten Weltkrieg hat er sich trotz vereinzelter Ausflüge in die Lyrik in der Prosa mehr zu Hause gefühlt.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Baudelaire, Charles / Verlaine, Paul: *Gedichte*. Übertr. u. eingel. v. Paul Wiegler. Berlin: B. Behr (E. Bock) 1900.
- Baudelaire, Charles: *Die Blumen des Bösen*. Übers. v. Wolf von Kalkreuth. Leipzig: Insel 1907; wieder Köln: Anaconda 2009, abrufbar unter: https://archive.org/details/bub_gb_KLsQAAAAAYAAJ (Zugriff am 23. Jänner 2023).
- Baudelaire, Charles: *Gedichte in Vers und Prosa*. Übers. v. Stefan Zweig (Gedichte) u. Camill Hoffmann (Prosa). Leipzig: Hermann Seemanns Erben 1902.
- Baudelaire, Charles: *L'Albatros*. 1868. Abrufbar unter: https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Fleurs_du_mal (Zugriff am 23. Jänner 2023).
- Baudelaire, Charles: *Le Voyage*. 1868. Abrufbar unter: https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Fleurs_du_mal/1868/Le_Voyagehttps://fr.wikisource.org/wiki/Les_Fleurs_du_mal/1868/Le_Voyage (Zugriff am 23. Jänner 2023).
- Baudelaire, Charles: *Le Voyage*. Übers. v. Wolf von Kalkreuth. Abrufbar unter: https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Fleurs_du_mal/1868/Le_Voyagehttps://fr.wikisource.org/wiki/Les_Fleurs_du_mal/1868/Le_Voyage (Zugriff am 23. Jänner 2023).
- Baudelaire, Charles: *Les Fleurs du Mal. Die Blumen des Bösen. Gedichte*. Übers. v. Simon Werle. Reinbek bei Hamburg: Rohwolt 2017 (zweisprachig).
- Benjamin, Walter: *Briefe 1919-1924*. Hg. v. Henri Lonitz u. Christoph Gösde. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996 (= Gesammelte Briefe 2).
- Benjamin, Walter: « Die Aufgabe des Übersetzers ». In: *Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen. 2 Teilbde.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991 (= Gesammelte Schriften IV.1), S. 9-21.
- Dehmel, Richard: *Aber die Liebe. Ein Ehemanns- und Menschenbuch*. München: Albert & Co 1893.
- George, Stefan: *Die Blumen des Bösen. Umdichtung*. Hamburg: tredition 2013.
- Nordau, Max: *Entartung*. 2 Bde. Berlin: Duncker 1892.
- Oesterheld, Erich (Hg.): *Die Blumen des Bösen: eine Anthologie deutscher Übertragungen*. Berlin: Oesterheld 1908.

- Rimbaud, Arthur: *Empfindung*. Übers. v. Stefan Zweig. In: *Die Gesellschaft*, 16/1900, S. 46.
- Silvestre, Paul-Armand: *Kennst du...?* Übers. v. Stefan Zweig. In: *Deutsche Dichtung*, 27/1899-1900, S. 216.
- Silvestre, Paul-Armand: *Zärtliche Verse*. Übers. v. Stefan Zweig. In: *Deutsche Dichtung*, 27/1899-1900, S. 188.
- Valéry, Paul: *Œuvres. Édition établie et annotée par Jean Hytier*. 2 Bde. Paris: Gallimard 1957, Bd. 1.
- Verhaeren, Emilie: *Ausgewählte Gedichte in Nachdichtung von Stefan Zweig*. Berlin: Schuster & Loeffler 1904.
- Verlaine, Paul: *Gedichte. Eine Auswahl der besten Übertragungen*. Leipzig: Insel 1927.
- Verlaine, Paul: *Les Poètes maudits*. Paris: Gallimard 1884.
- Zweig, Stefan: *Begegnungen mit Menschen, Büchern, Städten*. Wien: Herbert Reichner 1937 (neu aufgelegt in München: Boer 2018).
- Zweig, Stefan: *Briefe 1897-1914*. Hg. v. Knut Beck, Jeffrey B. Berlin u. Natascha Weschenbach-Feggeler. Frankfurt am Main: S. Fischer 1995. [= Briefe 1]
- Zweig, Stefan: *Briefe 1914-1919*. Hg. v. Knut Beck, Jeffrey B. Berlin u. Natascha Weschenbach-Feggeler. Frankfurt am Main: S. Fischer 1998. [= Briefe 2]
- Zweig, Stefan: Das neue Pathos. In: *Das literarische Echo*, 6, 11/1908-09, Sp. 1701-1707.
- Zweig, Stefan: *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2010.
- Zweig, Stefan: *Lesungen eigener Gedichte*. Abrufbar unter: <https://www.mediathek.at/atom/01027411-0F4-0004D-000006DC-0101D962> (<https://www.mediathek.at/katalogsuche/suche/detail/?pool=BWEB&uid=01027411-0F4-0004D-000006DC-0101D962&cHash=101aa98f8e1ce3b3fd1a6f9bdb216151> Zugriff am 14. Dezember 2023).
- Zweig, Stefan: *Marceline Desbordes-Valmore. Das Lebensbild einer Dichterin*. Leipzig: Insel 1920.
- Zweig, Stefan: *Rhythmen. Nachdichtungen ausgewählter Lyrik von Émile Verhaeren, Charles Baudelaire und Paul Verlaine*. Hg. u. mit einem Nachw. vers. v. Knut Beck. Frankfurt am Main: S. Fischer 1983 (= Stefan Zweig. Gesammelte Werke in Einzelbänden 7).
- Zweig, Stefan: *Rosenknospen*. In: *Deutsche Dichtung*, 25/1898-99, S. 123.

Sekundärliteratur

- Ammer, K. L.: *Arthur Rimbaud. Leben und Dichtung*. Eingel. v. Stefan Zweig. Leipzig: Insel, 1907.
- Bachleitner, Norbert: „Stefan Zweig als Übersetzer symbolistischer französischer Lyrik, insbesondere von Baudelaires *Les Fleurs du Mal*“. In: *Moderne Sprachen*, 20, 57/2013, S. 75-91.
- Beck, Knut: „Nachbemerkungen des Herausgebers“. In: Zweig, Stefan: *Rhythmen. Nachdichtungen ausgewählter Lyrik von Émile Verhaeren, Charles Baudelaire und Paul Verlaine*. Hg.

- u. mit einem Nachw. vers. v. Knut Beck. Frankfurt am Main: S. Fischer 1983 (= Stefan Zweig. Gesammelte Werke in Einzelbänden 7).
- Bolle, Clara: „Émile Verhaeren“. In: Larcati, Arturo / Renoldner, Klemens / Wörgötter, Martina (Hg.): *Stefan-Zweig-Handbuch*. Berlin / Boston: de Gruyter 2018, S. 450-455.
- Buchinger, Susanne: *Stefan Zweig – Schriftsteller und literarischer Agent. Die Beziehungen zu seinen deutschsprachigen Verlegern (1901-1942)*. Frankfurt am Main: Buchhändler-Vereinigung, 1998.
- Emond, Paul: „Emile Verhaeren et Stefan Zweig, une amitié littéraire“. In: *Francofonie*, 18/1990, S. 45-70.
- Hauser, Otto: „Baudelaire in deutscher Übersetzung“. In: *Litterarisches Echo*, 18, 4/1902, Sp. 1253-1255.
- Karlauf, Thomas: *Stefan George. Die Entdeckung des Charisma*. Blessing: München 2007.
- Keck, Thomas A.: *Der deutsche „Baudelaire“. Studien zur übersetzerischen Rezeption der Fleurs du Mal*. 2 Bde. Heidelberg: Winter 1991.
- Keck, Thomas A.: „Felix Dörmann. Der „Baudelaire“ vom Café Griensteidl“. In: *Der deutsche „Baudelaire“. Studien zur übersetzerischen Rezeption der Fleurs du Mal*. 2 Bde. Heidelberg: Winter, Bd. 1, S. 119-127.
- L. R.: „Rezension zu Stefan Georges *Baudelaire. Die Blumen des Bösen. Umdichtungen*“. In: *Revue critique d'histoire et de littérature*, 8/1902, S. 159.
- Lajarrige, Jacques: „Verlaine, l'anti-démon?“ In: *Austriaca*, 91/2020, S. 87-104.
- N.n.: „Baudelaires schmerzensblüthen und aesthetische Curiosa“. In: *Magazin für die Literatur des Auslandes*, 38/1869, S. 745.
- Osterland, Mario: „Mehr Drama, weniger Licht. Simon Werles Neuübersetzung von Baudelaires *Blumen des Bösen*“. In: *Signaturen. Forum für autonome Poesie*. Abrufbar unter: <https://signaturen-magazin.de/charles-baudelaire--die-blumen-des-boesen.html>. (Zugriff am 21. Jänner 2023).
- Perels, Christoph: „Stefan George in Paris. Rekonstruktion einer literarischen Szene“. In: *Hofmannsthal Jahrbuch zur europäischen Moderne*, 20/2012, S. 173-198.
- Pesnel, Stéphane: „Verlaine“. In: Larcati, Arturo / Renoldner, Klemens / Wörgötter, Martina (Hg.): *Stefan-Zweig-Handbuch*. Berlin / Boston: de Gruyter 2018, S. 448.
- Reisinger, Roman: „Stefan Zweig als Übersetzer Verhaerens“. In: Pöckl, Wolfgang (Hg.): *Österreichische Dichter als Übersetzer*. Wien: Verlag der Akademie der Wissenschaften 1991, S. 239-265.
- Rieger, Erwin: *Stefan Zweig. Der Mann und seine Welt*. Berlin: J. M. Spaeth, 1928.
- Vilain, Robert: „Stefan Zweig's Translation of French Poetry“. In: Duttlinger, Carolin / Hilliard, Kevin / Louth, Charlie (Hg.): *From Enlightenment to Modernism: Three Centuries of German Literature*, S. 279-295.
- Weigand, Wilhelm: „Charles Baudelaire“. In: *Das Magazin für Literatur des In- und Auslandes*, 58/1889, 45 (S. 708-710), 46 (S. 728-731), 47 (S. 745-749).
- Zanucchi, Mario: „Tradition des Traditionsbruchs. Zur Baudelaire-Nachfolge in Felix Dörmanns Lyrik“. In: Reich, Philipp / Toledo, Karolin / Werle, Dirk (Hg.): *Tradition*

- und Traditionsverhalten. Literaturwissenschaftliche Zugänge und kulturhistorische Perspektiven.* Heidelberg: University Publishing 2021, S. 255-272.
- Zanucchi, Mario: *Transfer und Modifikation. Die französischen Symbolisten in der deutschsprachigen Lyrik der Moderne (1890-1923).* Berlin / Boston: de Gruyter 2016.
- Ziesing, Theodor: *Charles Baudelaire. Ein Essay.* Zürich: Orell Füssli 1879, S. 2, 88.
- Zweig, Stefan: „Einleitung“. In: Verlaine, Paul: *Gedichte. Eine Anthologie der besten Übertragungen.* Hg. v. Stefan Zweig. Berlin: Schuster & Loeffler 1902, S. 21.
- Zweig, Stefan: „Geleitwort“. In: Meyer, Paul (Hg.): *Wunden und Wunder.* Heidelberg: Saturn 1913.
- Zweig, Stefan: „Rezension zu *Gedichte* von Paul Verlaine, übersetzt von Otto Hauser“. In: *Das litterarische Echo*, 23, 2/1899-1900, Sp. 1661.
- Zweig, Stefan: „Vorwort“. In: Baudelaire, Charles: *Gedichte in Vers und Prosa.* Übers. v. Stefan Zweig (Gedichte) u. Camill Hoffmann (Prosa). Leipzig: Hermann Seemanns Erben 1902.

Anmerkungen

- 1 Zweig: Brief an Karl Emil Franzos vom 10. Dezember 1901. In: *Briefe 1*, S. 31.
- 2 Valéry: *Œuvres*, Bd. 1, S. 211.
- 3 Schuster & Loeffler in Berlin & Leipzig.
- 4 Zu Zweigs Tätigkeit als literarischer Vermittler siehe Buchinger, Susanne: *Stefan Zweig – Schriftsteller und literarischer Agent. Die Beziehungen zu seinen deutschsprachigen Verlegern (1901-1942)*. Frankfurt am Main: Buchhändler-Vereinigung, 1998.
- 5 Zweig: Brief an Karl Emil Franzos vom 10. Dezember 1901. In: *Briefe 1*, S. 30.
- 6 Zweig: *Die Welt von Gestern*, S. 25.
- 7 Zweig: Brief an Karl Emil Franzos vom 17. März 1900. In: *Briefe 1*, S. 16.
- 8 Zweig, Stefan: Brief an Ludwig Jacobowski vom 14. Juni 1900. In: Ebd., S. 18
- 9 *Berliner Tageblatt* vom 19. September 1914. Neuveröffentlichung in Rieger, Erwin: *Stefan Zweig. Der Mann und seine Welt*. Berlin: J. M. Spaeth, 1928.
- 10 Vgl. Zweig, Stefan: Brief an Karl Emil Franzos vom 2. November 1900. In: *Briefe 1*, S. 24.
- 11 Zweig: *Rosenknospen*.
- 12 Für Silvestre siehe: *Deutsche Dichtung*, 27/1899-1900, S. 188, 216. Für *Empfindung (Sensation)* von Rimbaud siehe: *Die Gesellschaft*, 16/1900, S. 46.
- 13 Zweig: Rezension zu *Gedichte*.
- 14 „[C]omme [!] traducteur de plusieurs auteurs français [!] je prends la liberté de me [!] autoriser à [faire] la traduction allemande de l'oeuvre 'Confessions' par P. Valéry.“
Zweig, Stefan: Brief an Albert Messein vom 12. Oktober 1900. In: *Briefe 1*, S. 23.
- 15 Dieser Plan wurde offensichtlich aufgegeben. Die erste deutschsprachige Übertragung der *Confessions*, die von Eduard Reinbacher bewerkstelligt wurde, erschien unter dem Titel *Beichte* in Konstanz bei O. Wöhrle im Jahr 1921.
- 16 Siehe *Deutsche Dichtung*, 30/1901. Die Seiten 246-248 enthalten zwölf Baudelaire-Gedichte, darunter *Der Albatros* (S. 246). Dazu kamen *Spleen* (S. 266) und *L'irréparable* (S. 289). Siehe auch *Deutsche Dichtung*, 31/1901-1902, S. 25 (*Die Seele des Weins*) und S. 50 (*Der Rahmen und Die Riesin*).
- 17 Les ingénus [sic]. Übers. v. Stefan Zweig. In: *Junges Deutschland*, 1901, S. 333.
- 18 Unter anderem: *L'autre plaine*. In: *Junges Deutschland*, 1901, S. 234. Siehe auch eine Publikation in *Stimmen der Gegenwart*, 1901, S. 333-335 („jüngstfranzösische Lyrik“: jeweils ein Gedicht von Verlaine, Baudelaire, Verhaeren und Samain).
- 19 *Moderne Rundschau*, 4, 3/1891, S. 148, wo *Le Balcon* „des großen französischen Dekadenten, der bisher als unübersetzbar galt“ von Dörmann „nachgedichtet“ in beiden Sprachen wiedergegeben wird, „um unseren Lesern das Urtheil, in wieweit die Arbeit gelungen, zu erleichtern“. Eine solche Gegenüberstellung ist, wie Thomas A. Keck im übersetzungskritischen Teil seiner Arbeit *Der deutsche „Baudelaire“: Studien zur übersetzerischen Rezeption der Fleurs du Mal* hervorhebt, eine „keineswegs zeittypische“. Vier *Gedichte in Prosa*, darunter *Berauschet Euch*, erschienen einige Monate später ohne die französischen Originaltexte, von Dörmann „übertragen“. Vgl. *Moderne Rundschau*, 12, 3/1891, S. 447-449. Zu den inhaltlich-formalen Akzentverschiebungen in Dörmanns Baudelaire-Übersetzungen im Sinne einer „nach-schöpferischen Selbstsuche“ siehe Thomas A. Kecks Kapitel: Felix Dörmann. Der „Baudelaire“ vom Café Griensteidl. In: *Der deutsche „Baudelaire“: Studien zur übersetzerischen Rezeption der Fleurs du Mal*. 2 Bde. Heidelberg: Winter, Bd. 1, S. 119-127.

- 20 *Blätter für die Kunst*, 1, 2/1894, S. 25.
- 21 Siehe dazu Perels, Christoph: Stefan George in Paris. Rekonstruktion einer literarischen Szene. In: *Hofmannsthal Jahrbuch zur europäischen Moderne*, 20/2012, S. 173-198.
- 22 Zu seinen Ausführungen über die Symbolisten siehe Nordau, Max: *Entartung*, 2 Bde. Berlin: Duncker 1892, Bd. 1, S. 158-224. Zu Baudelaire siehe den 1893 ebenfalls bei Duncker erschienenen zweiten Band (S. 74-86). Siehe auch Zanucchi, Mario: Tradition des Traditionsbruchs. Zur Baudelaire-Nachfolge in Felix Dörmanns Lyrik. In: Reich, Philipp / Toledo, Karolin / Werle, Dirk (Hg.): *Tradition und Traditionsverhalten. Literaturwissenschaftliche Zugänge und kulturhistorische Perspektiven*. Heidelberg: University Publishing 2021, S. 255-272, insbesondere S. 255f.
- 23 Nordau hat *Entartung* Lombroso gewidmet.
- 24 Ziesing: Charles Baudelaire, S. 2, 88. Noch vor Erscheinen seiner *Fleurs du mal* war Baudelaire am 15. November 1856 in der Zeitschrift *Frankfurter Museum. Süddeutsche Wochenschrift für Kunst, Literatur und öffentliches Leben* als „französischer Biograph“ Edgar Allen Poes wahrgenommen worden. Eine erste Rezension der *Fleurs du mal* ist anonym unter dem Titel „Baudelaires schmerzensblüthen und aesthetische Curiosa“ erschienen. In: *Magazin für die Literatur des Auslandes*, 38/1869, S. 745.
- 25 Weigand, Wilhelm: Charles Baudelaire. In: *Das Magazin für Litteratur des In- und Auslandes* 58/1889, 45 (S. 708-710), 46 (S. 728-731), 47 (S. 745-749).
- 26 Zur Rezeption der französischen Symbolisten im deutschen Sprachraum insgesamt siehe Zanucchi, Mario: *Transfer und Modifikation. Die französischen Symbolisten in der deutschsprachigen Lyrik der Moderne (1890-1923)*. Berlin / Boston: de Gruyter 2016.
- 27 Vgl. Keck: Der deutsche „Baudelaire“, S. 127f. Es handelte sich um ein Liebes- und ein Herbstgedicht.
- 28 Vgl. ebd., S. 133. Hinter „Vintler“ verbirgt sich Hans von Vintler, ein 1837 geborener, aus altem Tiroler Adel stammender Dichter und Lehrer, der, wie es heißt, mehr als zwei Jahrzehnte lang ein „unstätes Wanderleben“ geführt hatte, bevor er sich, vom Historiker, Theologen und Althilologen zum antiklerikalen Intellektuellen gewandelt, als Oberrealschullehrer „in den modernen Sprachen“ 1876 wieder in Innsbruck niederließ und dort 1890 starb. Siehe das Vorwort zu *Gedichte* von Hans von Vintler. Leipzig: Liebeskind 1892, S. 5-10 sowie den Eintrag im *Österreichischen Bibliographischen Lexikon 1815-1950*, 15/2017, S. 287. Ein Vorfahre mit dem gleichen Namen hatte 1411 nach italienischen Quellen einen Band *Phemen der Tugend* verfasst. Im Heft 3 des *Magazins für die Literatur des In- und Auslandes* waren Baudelaire-Übertragungen von Vintler erschienen.
- 29 Ebd., S. 133f.
- 30 Zweig: Vorwort, S. 10.
- 31 *Blätter für die Kunst*, 2/1892, S. 55f.
- 32 Baudelaire, Charles / Verlaine, Paul: *Gedichte*. Übertr. u. eingel. v. Paul Wiegler. Berlin: B. Behr (E. Bock) 1900. Der Band enthält 32 Baudelaire-Gedichte und 57 Verlaine-Gedichte.
- 33 Ammer, K. L.: *Arthur Rimbaud. Leben und Dichtung*. Eingel. v. Stefan Zweig. Leipzig: Insel, 1907. Siehe auch: *Die Zukunft*, 48/1907, S. 300-305.
- 34 Zweig: Die Welt von Gestern, S. 143f.
- 35 Er erwähnt „die Gedichte Baudelaires, einige von Verlaine, Keats, William Morris, ein kleines Drama von Charles van Lerberghe, einen Roman von Camille Lemonnier, pour me faire la main“. Ebd., S. 144.

- 36 Baudelaire, Charles: *Gedichte in Vers und Prosa*. Übers. v. Stefan Zweig (Gedichte) u. Camill Hoffmann (Prosa). Leipzig: Hermann Seemanns Erben 1902.
- 37 Ebd., S. 20.
- 38 George: *Die Blumen des Bösen*, S. 5.
- 39 Zweig: Brief an Karl Emil Franzos vom 26. November 1901. In: *Briefe 1*, S. 26.
- 40 Max Bruns' Baudelaire-Übersetzungsprojekt in Zusammenarbeit mit seiner Frau Margarete nach seinem Rückzug von der Herausgeberschaft der *Gesellschaft* zieht sich über mehrere Jahre, wobei die Bände verstreut Gedichte aus den *Blumen des Bösen* enthalten. *Correspondances* figuriert beispielsweise im ersten Band von 1902, *L'Albatros* in einem Band *Die Gedichte (1893-1908)* von 1908. Eine (immer noch nicht vollständige) „Nachdichtung“ der *Blumen des Bösen* erscheint erst 1923. Vgl. Keck: Der deutsche „Baudelaire“, S. 26f.
- 41 *Deutsche Dichtung*, 32/1902, S. 65-68.
- 42 *Magazin für Litteratur*, 72/1903, S. 65-70.
- 43 Zweig: Anthologie, S. 12.
- 44 Ebd., S. 19.
- 45 *Magazin für Litteratur*, 71/1902, S. 313-315.
- 46 Vgl. Zweig, Stefan: Brief an Richard Dehmel vom 3. Mai 1902. In: *Briefe 1*, S. 41; Anthologie, S. 70f. und Dehmel: *Aber die Liebe*, S. 139. Das Gedicht trägt in der Sammlung den Titel *Das Mirakel*.
- 47 *Deutsche Dichtung*, 32/1902, S. 178.
- 48 Vgl. Zweig: *Die Welt von Gestern*, S. 157.
- 49 Eine Übersetzung ins Englische erscheint 1913 in London, Dublin und Boston.
- 50 *Die Zukunft*, 58/1907, S. 300-305.
- 51 Siehe Renoldner, Klemens: *Satanisch, hysterisch rätselvoll. Charles Baudelaire – gesehen von Stefan Zweig*. In: *Austriaca*, 91/2020, S. 45-57. Siehe auch Baudelaire, Charles: *Die Blumen des Bösen*. Übers. v. Wolf von Kalckreuth. Leipzig: Insel 1907; wieder Köln: Anaconda 2009, abrufbar unter: https://archive.org/details/bub_gb_KLsQAAAAAYAAJ (Zugriff am 23. Jänner 2023).
- 52 Zu Verlaine siehe Pesnel, Stéphane: *Verlaine*. In: Larcati, Arturo / Renoldner, Klemens / Wörgötter, Martina (Hg.): *Stefan-Zweig-Handbuch*. Berlin / Boston: de Gruyter 2018, S. 448 und Lajarrige, Jacques: *Verlaine, l'anti-démon?* In: *Austriaca*, 91/2020, S. 87-104.
- 53 Zweig: *Verhaeren*, S. 9.
- 54 Ebd., S. 15.
- 55 Zweigs Verwendung des Wortes „Rasse“ entspricht hier den Gepflogenheiten seiner Zeit.
- 56 Bolle: *Émile Verhaeren*, S. 451.
- 57 Siehe die 1910 erschienene literarische Biographie, S. 91.
- 58 Zweig: Geleitwort, S. 2f. (unpaginiert).
- 59 Sie wird 1913 neu aufgelegt.
- 60 Das Buch erscheint im selben Jahr in einer Übersetzung von Paul Morisse und Henri Chervet unter dem Titel *Émile Verhaeren. Sa Vie, son Oeuvre* beim *Mercure de France*.
- 61 Bezüglich einer Analyse der Übersetzungen siehe Reisinger, Roman: *Stefan Zweig als Übersetzer Verhaerens*. In: Pöckl, Wolfgang (Hg.): *Österreichische Dichter als Übersetzer*. Wien: Verlag der Akademie der Wissenschaften 1991, S. 239-265.

- 62 Siehe dazu den Vortrag von Emond, Paul: Emile Verhaeren et Stefan Zweig, une amitié littéraire. In: *Francofonie*, 18/1990, S. 45-70.
- 63 Verlaine, Paul: *Les Poètes maudits*. Paris: Gallimard 1884.
- 64 Zweig verlegt ihr Sterbedatum irrtümlich ins Jahr 1917.
- 65 Zweig: Marceline Desbordes-Valmore, S. 260.
- 66 Verlaine, Paul: *Gedichte. Eine Auswahl der besten Übertragungen*. Leipzig: Insel 1927.
- 67 Zweig, Stefan: *Begegnungen mit Menschen, Büchern, Städten*. Wien: Herbert Reichner 1937 (neu aufgelegt in München: Boer 2018).
- 68 In: *Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen. 2 Teilbde.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991 (= Gesammelte Schriften IV.1), S. 9-21.
- 69 Zweig: Die Welt von Gestern, S. 144.
- 70 Zweig: Vorwort, S. 16.
- 71 Zweig, Stefan: Brief an Émile Verhaeren, undatiert (vermutlich November/Dezember 1903). In: *Briefe 1*, S. 66.
- 72 Erschienen in Frankfurt am Main bei S. Fischer im Jahr 1983.
- 73 Zweig: Émile Verhaeren, zit. nach: Rhythmen, S. 225.
- 74 Zweig, Stefan: Brief an Richard Dehmel vom 3. Mai 1902. In: *Briefe 1*, S. 42.
- 75 Zweig: Vorwort, S. 21.
- 76 Ebd., S. 19f.
- 77 Zweig, Stefan: Brief an Émile Verhaeren, undatiert (vermutlich November/Dezember 1903). In: *Briefe 1*, S. 66.
- 78 Beck: Nachbemerkung des Herausgebers, S. 232.
- 79 Siehe Bachleitner, Norbert: Stefan Zweig als Übersetzer symbolistischer französischer Lyrik, insbesondere von Baudelaires *Les Fleurs du Mal*. In: *Moderne Sprachen*, 20, 57/2013, S. 75-91 und Vilain, Robert: Stefan Zweig's Translation of French Poetry. In: Duttlinger, Carolin / Hilliard, Kevin / Louth, Charlie (Hg.): *From Enlightenment to Modernism: Three Centuries of German Literature*, S. 279-295.
- 80 Benjamin, Walter: Brief an Gerhard Scholem vom 7. Juli 1924. In: *Briefe 1919-1924*, S. 474.
- 81 Bachleitner: Stefan Zweig als Übersetzer symbolistischer französischer Lyrik, S. 76.
- 82 Werle, Simon: *Les Fleurs du Mal. Die Blumen des Bösen. Gedichte*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2017 (zweisprachig). Er erhielt dafür den Eugen-Helmé-Übersetzerpreis 2017 zugesprochen. Siehe beispielsweise Osterland, Mario: Mehr Drama, weniger Licht. Simon Werles Neuübersetzung von Baudelaires *Blumen des Bösen*. In: *Signaturen. Forum für autonome Poesie*. Abrufbar unter: <https://signaturen-magazin.de/charles-baudelaire--die-blumen-des-boesen.html>. (Zugriff am 21. Jänner 2023). Hier wird u.a. auf die 1980 bei Reclam erschienene gereimte Übersetzung von Monika Fahrenbach-Wachendorff verwiesen, die anlässlich des Erscheinens von Simon Werles Übersetzung nur selten erinnert wurde.
- 83 So Otto Hauser in seiner Rezension: Baudelaire in deutscher Übersetzung. In: *Litterarisches Echo*, 18, 4/1902, Sp. 1253-1255. Sein Urteil über die „Umdichtungen“ der *Blumen des Bösen* durch Stefan George und die „Übersetzungen“ der *Künstlichen Paradiese (Opium und Haschisch)* von Max Bruns ist trotz mancher Invektiven gegen einige Neologismen und „geschmacklose Reime“ Georges, und gegen eine seiner Ansicht nach unberechtigte Kritik am Baudelaire-Übersetzer Sigmar Mehring bei Bruns insgesamt sehr positiv. Er hat 1917 eine eigene Übersetzung der *Blumen des Bösen* vorge-

- legt, und zwar in seiner Reihe *Aus fremden Gärten* (62/63). Weimar: Alexander Duncker, 1917.
- 84 Vgl. Keck: Der deutsche „Baudelaire“, Bd. 2, S. 134-147. Vor Zweig waren das: Anton Englert 1882, Erich Meyer 1898, Stefan George 1899. Noch zu Zweigs Lebzeiten: Wolf von Kalkreuth 1907, Heinrich Horvát 1907, Max Bruns 1908, Richard Schaukal 1908, Fritz Gundlach 1909, Otto Hauser 1918, Terese Robinson 1925, Walter Moos 1936 (S. 62). Für *La Mort des amants* führt Keck lediglich George neben Zweig als Übersetzer an. Zu Zweigs Lebzeiten: Kalkreuth, Horvát, Asmus, Bruns, Robinson, Moos (S. 116). Über 90% der deutschen Baudelaire-Übersetzer haben nur Auswahlen aus seinem Gedichtwerk vorgelegt. In Thomas Kecks Statistik belegt das poetologische Gedicht *L'Albatros* mit 30 Übertragungen hinter *Recueillement* (= „Sammlung, Ruhe, Andacht“) die zweite Stelle, während *Der Tod der Liebenden* mit 22 Übertragungen im guten Mittelfeld liegt.
- 85 Vgl. Albert Mockel in *La Wallonie*, einer Zeitschrift der Symbolisten; vgl. Keck: Der deutsche „Baudelaire“, Bd. 1, S. 105.
- 86 Siehe Stefan Zweigs *Lesungen eigener Gedichte* aus den 1930er Jahren. Abrufbar unter: <https://www.mediathek.at/atom/01027411-0F4-0004D-000006DC-0101D962> ((<https://www.mediathek.at/katalogsuche/suche/detail/?pool=BWEB&uid=01027411-0F4-0004D-000006DC-0101D962&cHash=101aa98f8e1ce3b3fd1a6f9bdb216151> Zugriff am 14. Dezember 2023).
- 87 Zweig, Stefan: Brief an Anton Kippenberg vom 16. März 1919. In: Briefe 2, S. 267.
- 88 Universitäre Übersetzungsanalysen sollen in erster Linie nicht urteilen, sondern erklären. In dem Zusammenhang ist der Zeithorizont wichtig, da Übersetzungen an sprachliche Entwicklungen und damit auch an Moden gebunden sind, was es erforderlich macht, selbst die Übersetzungen von Klassikern in bestimmten Abständen Revisionen zu unterziehen.
- 89 *Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen*, 68, 1882/36, S. 235-237.
- 90 Erschienen in Gotha bei Friedrich Andreas Perthes. Siehe S. 4, 264.
- 91 *Wiener Rundschau*, 3/1898-99, S. 441-445.
- 92 „Il nous prévient bien qu'il a voulu plutót umdichten, donner une imitation, une transcription poétique, – et c'était peut-être le seul moyen d'aborder cette interprétation périlleuse – mais nous n'avons qu'une traduction, trop souvent littérale et obscure, ou vague et floue, émaillée même de lourds contre-sens (pp. 13, 18, 24, 70, 82, 91, 96, 127, 132, 136, 140, 179). Il y a cependant quelques pièces heureusement rendues. M. G., à qui la langue de son auteur imposait une suffisante torture, s'est mis à l'aise avec sa prosodie: la rime n'a pas toujours été conservée, les nombreux sonnets ont cessé d'être des sonnets, du rythme savant, du vers enfin il n'est presque rien resté“. L. R.: Rezension zu Stefan Georges *Baudelaire. Die Blumen des Bösen. Umdichtungen*. In: *Revue critique d'histoire et de littérature*, 8/1902, S. 159. Neben der Orthographie kritisiert der Rezensent auch die Wortwahl, die Auswahl und das Verschwenden einiger „crudités“, d. h. einiger Derbheiten. Kurz – er lässt so gut wie kein gutes Haar an Stefan Georges Arbeit.
- 93 Zweig hat zwei Gedichte umgestellt (ein *Spleen*-Gedicht und *Obsession / Wie dumpfer Kirchen*). Diese minimale Umstellung spielt aber für Einzelinterpretationen keine große Rolle.

- 94 George: Baudelaire, S. 1 (nicht paginiert).
- 95 Das Gedicht figuriert ebenso wie *La Mort des amants* erstmals in der Ausgabe von 1861.
- 96 Hier zitiert nach der Ausgabe von 1868: https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Fleurs_du_mal (Zugriff am 23. Jänner 2023).
- 97 In der Erstpublikation von 1901 in der Zeitschrift *Deutsche Dichtung* verwendet Zweig hier noch das weniger starke „lässt“ statt „zwingt“.
- 98 Zweig: Gedichte in Vers und Prosa, S. 23.
- 99 George: Baudelaire, S. 14.
- 100 Vgl. Keck: Der deutsche „Baudelaire“, Bd. 1, S. 29.
- 101 Vgl. Karlauf, Thomas: *Stefan George. Die Entdeckung des Charisma*. Blessing: München 2007. Karlauf nimmt in dieser voluminösen Biographie sehr nüchtern Georges poetische Umschreibungen der Knabenliebe unter die Lupe.
- 102 Laut Thomas Keck hat keiner von den Übersetzern diese Nachformung des Sprachflusses angestrebt. Vgl. Ders.: Der deutsche „Baudelaire“, Bd. 1, S. 25.
- 103 So geschehen anlässlich der Vorstellung beider Versionen im Rahmen des Vortrags, dem diese Arbeit zugrunde liegt.
- 104 George: Baudelaire, S. 1 (nicht paginiert).
- 105 Zweig: Gedichte in Vers und Prosa, S. 19.
- 106 Keck: Der deutsche „Baudelaire“, Bd. 1, S. 28.
- 107 Ebd., S. 29.
- 108 Hier zitiert nach der Ausgabe von 1868: https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Fleurs_du_mal (Zugriff am 23. Jänner 2023).
- 109 George: Baudelaire, S. 177.
- 110 Zweig: Gedichte in Vers und Prosa, S. 73f.
- 111 Zweig: Baudelaire: Gedichte in Vers und Prosa, S. 13.
- 112 „Verse-nous ton poison pour qu'il nous réconforte !
Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ?
Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau* !“
Baudelaire: Le Voyage. https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Fleurs_du_mal/1868/Le_Voyage
https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Fleurs_du_mal/1868/Le_Voyage.
- 113 Es sei hier erinnert, dass George mindestens zehn Jahre an seinen „Nachdichtungen“ gefeilt hat, bevor er sie der Öffentlichkeit übergab, während Zweig höchstens fünf Jahre dafür aufbringen konnte, wenn wir von seiner Behauptung ausgehen, dass er mit 17 Jahren viele Baudelaire-Gedichte auswendig kannte und sie möglicherweise in dem Alter zu übersetzen begann.
- 114 Oesterheld (Hg.): Die Blumen des Bösen, S. 8.
- 115 Es handelte sich um folgende Titel: *Die Lebende Leuchte* (44), *Herbstlieder* (53), *Der Wiederkehrende* (59), *Spleen* (66), *Die Klagen eines Ikarus* (67), *Nebel und Regen* (88), *Die Seele des Weins* (91) und *Der Wein des Mörders* (97). *Der Albatros* figuriert darin in der Fassung von Richard Schaukal, *Der Tod der Liebenden* in der von J. Horvat, dem Hauptbeiträger zur Anthologie. Sie wurde 1921 neu aufgelegt.
- 116 Zweig: Das neue Pathos, Sp. 1701-1707.

Peter C. Pohl

„...tão pequeno!“

Ein Versuch zu Zweigs Übersetzung aus dem Portugiesischen.

Zusammenfassung: Stefan Zweig übertrug vermutlich nur einen Text aus dem Portugiesischen, eine Stanze aus dem Nationalepos *Os Lusíadas* von Luís Vaz de Camões. Die in der Forschung wenig behandelte Übersetzung aus dem 16. Jahrhundert dürfte allerdings von größter biographischer Bedeutung gewesen sein. Es handelt sich nicht nur um den Weihnachtsgruß, den Zweig 1940 in zwei Versionen – eine an seine erste Frau Friederike, eine an Freundinnen und Freunde in aller Welt – versandte, sondern zugleich um seine letzte Übersetzung überhaupt, deren portugiesischer Originaltext unter Glas im Zweig’schen Schlaf- und Sterbezimmer in Petrópolis hing. Die 106. Strophe des ersten *Lusíaden*-Gesangs begleitete die Zweigs demnach von den USA zu ihrer letzten Lebensstation. Der vorliegende Artikel diskutiert die lebens- und werkgeschichtliche Relevanz des Textes und deren mögliche Gründe. Ausgehend von einer lyriktheoretischen Überlegung, einer Herleitung der Stanze aus dem portugiesischen Nationalepos und einigen Informationen zu ihrem Schöpfer Camões will der Beitrag für die Mehrdeutigkeit des Achtzeilers sensibilisieren, der als Ausschnitt aus einem Epos, aber auch als isolierte lyrische Klage gelesen werden kann. In ihm verbindet sich die Euphorie, die der Aufbruch ins Unbekannte evoziert, mit dem Trübsinn, der aus der Erkenntnis der Hinfälligkeit menschlichen Daseins resultiert. Die Stanze konnte sich somit den wechselnden Stimmungen des exilierten Autors sowohl auf dem Weg nach *Brasilien* als auch in diesem *Land der Zukunft* anpassen. Sie fungierte gleichermaßen als Unterpfand des Utopischen wie als Menetekel, das die Bemühungen um einen Neubeginn relativierte und auf einen sicheren und baldigen Tod vorauswies.

Schlüsselwörter: Lyrik, Übersetzung, Brasilien, Camões, Selbstmord.

Stefan Zweig übertrug vermutlich nur einen Text aus dem Portugiesischen, eine Stanze aus dem Nationalepos *Os Lusíadas* von Luís Vaz de Camões. Die in der Forschung wenig behandelte Übersetzung aus dem 16. Jahrhun-

dert dürfte allerdings von größter biographischer Bedeutung gewesen sein. Es handelt sich nicht nur um den Weihnachtsgruß, den Zweig 1940 in zwei Versionen – eine an seine erste Frau Friederike, eine an Freundinnen und Freunde in aller Welt – versandte, sondern zugleich um seine letzte Übersetzung überhaupt, deren portugiesischer Originaltext unter Glas im Zweig'schen Schlaf- und Sterbezimmer in Petrópolis hing. Die 106. Strophe des ersten *Lusiaden*-Gesangs begleitete die Zweigs demnach von den USA zu ihrer letzten Lebensstation. Der vorliegende Artikel diskutiert die lebens- und werkgeschichtliche Relevanz des Textes und deren mögliche Gründe. Ausgehend von einer lyriktheoretischen Überlegung, einer Herleitung der Stanze aus dem portugiesischen Nationalepos und einigen Informationen zu ihrem Schöpfer Camões will der Beitrag für die Mehrdeutigkeit des Achtzeilers sensibilisieren, der als Ausschnitt aus einem Epos, aber auch als isolierte lyrische Klage gelesen werden kann. In ihm verbindet sich die Euphorie, die der Aufbruch ins Unbekannte evoziert, mit dem Trübsinn, der aus der Erkenntnis der Hinfälligkeit menschlichen Daseins resultiert. Die Stanze konnte sich somit den wechselnden Stimmungen des exilierten Autors sowohl auf dem Weg nach *Brasilien* als auch in diesem *Land der Zukunft* anpassen. Sie fungierte gleichermaßen als Unterpfand des Utopischen wie als Menetekel, das die Bemühungen um einen Neubeginn relativierte und auf einen sicheren und baldigen Tod vorauswies.

I. Genretheoretische Vorüberlegungen

Ab wann ist ein Text ein Gedicht? Nach der literarischen Definition von Nicholson Baker zeichnet sich Lyrik durch ein ungewöhnliches Verhältnis von Text und Seite aus:

You can tell it's a poem because it's swimming in a little gel pack of white space. That shows that it's a poem. All the typography on all sides has drawn back. The words are making room, they're saying, Rumble, rumble, stand back now, this is going to be good.¹

Im literaturwissenschaftlichen Sinn bezeichnen Harald Fricke und Peter Stocker in ihrem Eintrag im *Reallexikon* die Lyrik als eine Textgattung, deren Redeweise „monologisch“, „absolut“ und „strukturell einfach“ ist.² Sie umfasst im Umkehrschluss also keine Texte, deren Rede „dialogisch“, „situationsgebunden“ und „strukturell komplex“ ist. Ein weiteres Merkmal lyrischer Texte kann die Versifizierung sein. Auch Reim- und Strophenform erleichtern die Gattungszuordnung. Zudem lassen sich Texte leichter als Gedichte identifizieren, bei denen eine epi- oder peritextuelle Zuordnung zur Gattung stattgefunden hat, etwa indem sie in einer Lyrikanthologie aufgeführt werden. Allerdings gibt es bei Texten, die aufgrund von kontextuell-materiellen Merkmale als Gedichte rubriziert werden, zahlreiche Grenzfälle, die sich die Rezeptionsgewohnheiten und literarischen Praktiken zunutze machen, um ihre Leserschaft zu irritieren. Man denke an die in Einführungen in die Literaturwissenschaft frequenten Beispiele Christian Morgensterns *Fischers Nachtgesang* oder das Peter Handke'sche Readymade *Die Aufstellung des 1. FC Nürnberg vom 27.1.1968*. Weil sie entweder überhaupt keine oder keine lyrische Sprache aufweisen, stellen sie vorhandene Definitionen von Lyrik bzw. die Definitionsmacht von Sprache selbst spielerisch in Frage.

Laut Klaus Gräbner handelt es sich bei dem hier im Fokus stehenden Text, Zweigs letzter Übersetzung, um „ein[] Gedicht[] von Camoens“.³ Sie datiert auf Weihnachten 1940. Dabei gibt es zwei Versionen, Gräbner druckt in seiner Edition ein Faksimile der handschriftlichen Version aus einem Brief Zweigs an Friederike ab. Gräbner zitierte Angabe steht darunter:

No mar, tanta tormenta e e tanto d'amas
Tantas vezes a morte apercebida!
Na terra, tanta guerra, tanto engano
Tanta necessidade aborrecida!
Onde pode acolher-se um fraco humano,²
Onde terá segura a curta vida,
Que não se arme e se indigne o céu sereno
Contra um bico de Terra tão pequeno!
Camões Lusíadas C. I, E. C VI

Woh, wieviel Not und Fährnis auf dem Meere;
Wie nah der Tod in tausendfalt Gestalten!
Auf Erden, wieviel Krieg! Wieviel der Ehre,
Verhasst Geschäft. Ach dass nur eine Falte
Des Weltballs für den Menschen sicher wäre
Sein bißchen Dasein friedlich durchzuhalten
Indess die Himmel mitheifern im Stürm.
Und gegen wen? Den ausrusteten Erdenvorm!

Stefan Zweig
Weihnachten 1940

Stefan Zweigs letzte Übersetzung eines Gedichtes von Camões

Abb. 1 Stefan Zweig: „No mar“⁴⁴

Im verschickten Gruß weicht der Wortlaut an nur einer Stelle ab: Dort wird „um bicho da terra tão pequeno“ mit „schwache[r] Erdenwurm“ übersetzt.⁵ Für Gräbners Textsortenklassifizierung, die auch Rüdiger Görner in seinem Artikel zur Lyrik im Zweig-Handbuch vornimmt, spricht einiges.⁶ Die Seite ist recht weiß. Auch Reim- und Strophenform erleichtern die Gattungs-zuordnung, handelt es sich doch um eine achtzeilige Strophe mit fünfhebigen Jamben, wobei die ersten sechs Zeilen kreuzgereimt und die beiden letzten Verse paargereimt sind, eine Stanze also. Das schließende Verspaar weist zudem einen männlichen Versschluss auf, wie man es von berühmten Vorbildern kennt. Man denke an die womöglich bekannteste Stanze deutscher Sprache, das *Daimon*-Gedicht aus Goethes *Urworte Orphisch*, das folgendermaßen endet: „Und keine Zeit und keine Kraft zerstückelt / Geprägte Form[,] die lebend sich entwickelt.“⁷ Das *Daimon*-Gedicht teilt mit Zweigs Übersetzung gleichwohl nicht ganz den formalen Aufbau. Indes Goethes Stanze Semantik und Prosodie verstärkt, da sich alle Verse mit Zäsuren nach der vierten Silbe lesen lassen, weicht Zweig davon ab. Auch klingen einige Hebungen ungewöhnlich. Die wechselnde Betonung des *Wieviel*, zweimal als *Wieviel*, einmal als *Wieviel* könnte man dadurch begründen, dass derart die gespreizte Ehrsucht betont werden soll: „wieVIEL der EHre“ –, aber die Hebungen auf „WELTball“ und „WETTeiFERN“ sind schlicht ungeschmeidig. Dennoch liest sich die Übersetzung wie ein Gedicht; und ihr Inhalt bekräftigt diese Wahrnehmung: Es wird eine monologische, situationsungebundene Klage geäußert. Sie entspringt der menschlichen Kreatur, die sich in ihrer kurzen Erdenfrist von diffusen Nöten, von Zwängen und Kriegen umhergetrieben, nirgends sicher weiß. Und dass dieser monologische, absolute und strukturell einfache Redeakt auch das Merkmal der Sangbarkeit bestätigt, das laut *Reallexikon*, am „sachlichen wie etymologischen Ursprung“⁸ der Lyrik steht, verdeutlicht die Vertonung des portugiesischen Originals: José Wisnik und Caetano Veloso haben unter dem Titel *Tão pequeno* ein auf der Stanze basierendes Lied komponiert.⁹

Bis hierhin scheint die letzte Übersetzung Zweigs in eine Lyrik-Anthologie zu passen, ihre Erwähnung im Handbuch-Artikel zu Zweigs Lyrik wirkt gerechtfertigt. Allerdings gibt es auch berechtigte Einwände gegen die Zuschreibung, beginnend bei der Strophenform. Die Stanze ist tendenziell – nicht nur im *Faust* – in nicht-lyrischen Formen, namentlich im Versepos,

beheimatet. Ludovico Ariostos *Orlando furioso* und Torquato Tassos *La Gerusalemme liberata* sind herausragende Beispiele für Epen, die die „Ottava Rima“ verwenden. Und tatsächlich weist Zweig ja die Herkunft des Textes aus und weicht damit von der peritextuellen Zuordnung des Herausgebers Gräbner ab: Er gibt an, dass er die 106. Strophe des ersten Cantos der *Lusiaden* (1572), eines Versepos, übersetzt hat. Mit den *Lusiaden* habe der portugiesische Nationaldichter Luís Vaz de Camões, so Friedrich Schlegel, das einzige Nationalgedicht geschrieben, das die Neueren aufzuweisen haben; und Schlegel stellt, wie übrigens Zweig im Magellan-Buch auch, Camões keinem geringeren als Homer an die Seite.¹⁰ Die Strophe ist integraler Bestandteil einer Großform, die aus Sicht der Hegel'schen Ästhetik ein Welt Ganzes repräsentiert, das im Fall des Nationalepos in wechselseitig konstitutiver Verbindung zur Nation steht. Wie gleich zu sehen sein wird, ist die Stanze in Camões' Narration überdies in eine konkrete Situation eingebunden; ihr Inhalt steht im dialogischen Kontrast zum Gesamtgeschehen und erhält derart ihre Bedeutung. Der nächste Abschnitt wird diese Aspekte ausführlicher erläutern und solcherart begründen, weshalb eine basale Kenntnis der *Lusiaden* hilft, Zweigs Motivation zur Übersetzung besser zu verstehen: Es gibt inhaltliche Argumente, die dafür sprechen, dass Zweig sich bewusst für den Text als Ausschnitt aus Camões' *Epos* entschieden hat. Ferner scheint sich Zweig, wie so viele deutschsprachige Autoren vor ihm,¹¹ mit Camões identifiziert zu haben, weshalb ich kurz auf die Biographie des *Lusiaden*-Dichters eingehe.

II. *Die Lusiaden* und ihr Schöpfer

Der Titel von Camões' Epos lässt an seiner Ambition, Nationalgedicht zu sein, keine Zweifel aufkommen. Er geht auf einen neulateinischen Neologismus („Lusiadum“) des Humanisten André de Resende zurück. Der Titel bedeutet so viel wie die „Söhne des Lusus“, die Lusitanier, die Portugiesen. Als ein Vorbild (nicht nur) für die Titelwahl gilt Vergils *Aeneis*, die jedoch ebenso wie im Fall der *Illias* den Singular nutzt. Camões verwendet das Patronymikon, um ein Volk zu individualisieren, es als Einheit zu gestalten, und sein Epos ist das Medium, indem es sich konstituiert. Die erste Stanze

des Nationalgedichts, die nahezu alle Portugiesinnen und Portugiesen zu zitierten wissen, spricht denn auch von den „kriegerischen, kühnen *Heldenschaaren* [H.d.V.]“:

As armas e os barões assinalados
Que, da Ocidental praia Lusitania
Por mares nunca de antes navegados
Passaram ainda além da Taprobana,
E em perigos e guerras esforçados
Mais do que prometia a força humana
E entre gente remota edificaram
Novo Reino, que tanto sublimaram[.]

Die kriegerischen, kühnen Heldenschaaren,
Vom Weststrand Lusitaniens ausgesandt,
Die auf den Meern, nie zuvor befahren,
Sogar passierten Taprobanas Strand,
Die mehr erprobt in Kriegen und Gefahren,
Als man der Menschenkraft hat zuerkannt,
Und unter fernem Volk errichtet haben
Ein neues Reich, dem so viel Glanz gegeben.¹²

Zum Aufbau der *Lusiaden*. Sie bestehen aus zehn Gesängen und diese wiederum aus zahlreichen Stanzen, die dem italienischen Vorbild nachempfunden sind. Das Versepos weist 1102 Stanzen auf, die sich ungleich verteilen. Der kürzeste Gesang, der VII., enthält 87 Stanzen, der längste, der X. Gesang, enthält 156 Stanzen. Im Proömium legt der Erzähler dar, dass er von den Heldentaten der Portugiesen in Afrika wie im Orient berichten wird. Er ruft die Nymphen des Flusses Tejo an und dediziert seinen Gesang dem aktuellen König, Sebastião dem Ersten. (S. 8-15) Der Beginn der *Lusiaden*, deren Hauptstrang die Indienreise von Vasco da Gama in den Jahren 1497-1499 erzählt, ist dann in medias res. Er orientiert sich formal und inhaltlich an der *Aeneis*: Indes sich die Flotte des Aeneas von einem Sturm an karthagische Gestade geworfen sieht, wo ihn Königin Dido gastlich empfangen wird, befindet sich da Gamas Flotte in Mosambik. Die Schiffe werden nach Kenia gelangen, wo da Gama der Unterstützung des Königs von Melinde bedarf. Vom Olymp aus wird da Gamas Unternehmen beobachtet und

führt zu Zwiſt: Während Jupiter, Venus und Mars die Werke und Taten der Portugieſen anerkennen und die Luſitanier unterſtützen, iſt Bacchus, der einſt Indien unterwarf, feindlich eingeſtellt. Die Verſammlung geht im Ha-der auseinander. (S. 16-29) Ebenſo unentſchieden wie die Meinung der Götter iſt die Situation der Flotte. Mit Bacchus' Hilfe ſtellen die Mauren den Portugieſen Fallen, vor denen ſie Venus warnt. Beispielsweiſe lockt ein Lotſe da Gama zu Eiländern und Küſten, die von feindlichen Völkern dominiert werden. Der Geſang endet mit einer Klage des Erzählers über die Gefahren und Bitterniſſe, die dem Menſchen jederzeit entſtehen. Und die von Zweig überſetzte Strophen ſteht am Ende dieſer Klage.

Was iſt die Funktion der Strophen? Sie weiſt zwar auf das Elend voraus, das die Seefahrer auf ihrer Fahrt heimsuchen wird. Viele ſollten an Skorbut ſterben, was Camões in draſtiſchen Worten beſchreibt. (S. 292f.) Allerdings relativieren die ſpäteren Erfolge da Gamas auch Pein und Widerfahrniſſe. Der kollektive Nachruhm des Unternehmens läſſt die Kleinheit des einzelnen Erdenwurms („um bicho da terra tão pequeno“), die in der Strophen bejammert wird und die Zweig mit Armut („ärmſten Erdenwurm“) überſetzt, weniger problematiſch erſcheinen. Der Untergang des Einzelnen, ſeine marginale Bedeutung mag bedauernswert ſein, er wird aber durch die kulturelle Einheit, den zeitweiligen Glanz und das literariſche Überdauern der Nation relativiert. Schließlich widmet ſich der weitauſ längſte Teil des Epos der glanzvollen Geſchichte Portugals und der Darlegung wagemütiger Eroberungen. Im engeren narrativen Kontext handelt ſich bei dem von Zweig überſetzten Text zudem um eine Strophen, die kurz nach der Abfahrt der portugieſiſchen Flotte positioniert iſt. Da Gama iſt auf dem Wege, jedoch kennt er die Geſtade und Gewäſſer nicht. Die Seefahrer ſind abhängig von Bezugspersonen, die ſich als willfährig vorſtellen, tatsächlich aber liſtig verſtellen und „Lug, Trug und Tod“ (S. 56f.) im Sinn führen. Inſofern bezieht ſich die Strophen nicht nur auf generelle Nöte im Erdenleben aller Menſchen und auf konkrete ſpättere Nöte der Seemänner während der Indienreiſe. Sie hat vielmehr auch einen Bezug auf die akuten Gefahren im narrativen Geſchehen. Doch auch die Hinderniſſe können raſch überwunden werden. Den Portugieſen helfen die Götter ſowie fremde Individuen und ganze Völker. Man umſchiff den furchtbaren Rieſen Adamastor, der das Kap der Guten Hoffnung personi-

fiziert, und gelangt nach Indien. Die Ereignisse, die unmittelbar auf die pessimistische Klage der Strophe folgen, kontrastieren ihr demnach. Und vollends auf dem Rückweg von Indien lässt Camões den portugiesischen Seefahrern durch Venus eine große Belohnung zukommen. Es handelt sich um den Aufenthalt auf der Liebesinsel (Ilha dos amores), die im Gegensatz zu vielen von Camões beschriebenen geographischen Details reine Erfindung ist. Auf der Insel dürfen sich die Seefahrer mit den Meernymphen und da Gama mit ihrer Königin, Thetis, vergnügen. (S. 462-575) Die Portugiesen werden mit erotischen Genüssen, Wein und Speisen beschenkt. Anschließend werden sie über kosmologische und geschichtliche Zusammenhänge aufgeklärt. Den Söhnen des Lusus wird ein Blick aufs All gewährt und sie werden mit einer Darstellung der Geschichte unterhalten. Mithin gleicht der utopische Lohn für Labsal und Mühen die Gefahren der Reise im Sinne einer kosmischen bzw. epischen Gerechtigkeit aus.

In Camões Epos findet sich neben dieser Totalität der Zusammenhänge und Sinnebenen – die Hegel dem Heldengedicht merkmaltypisch zuschreibt und die zur Relativierung von Not und Leiden beiträgt – eine Euphorie, die genuin neuzeitliche Züge trägt. Camões stellt technische Errungenschaften der Moderne und globale Dynamiken dar. Von den sinistren Plänen einiger Akteure abgesehen, dominiert in der *Lusiaden*-Welt das Bedürfnis nach kulturellem und merkantilem Austausch, nicht nur zwischen Indien und Portugal. So findet sich ein freundlicher Mohammedaner, der spanisch und indisch spricht und als Übersetzer der Portugiesen in Indien fungiert. (S. 368f.) Der Kosmopolitismus der *Lusiaden* dürfte Zweig zugesagt haben. Dennoch ist das Epos äußerst ambivalent. Den Fähigkeiten des modernen Individuums, sich seinen Horizont durch Neugier, Handel und Diplomatie zu erweitern, sich mit Technik und Wissenschaft die Erde untertan zu machen, kontrastieren menschliche Schwächen und die Gefahren des Zeitenlaufs. So wird das Astrolabium als nautisches Hilfsmittel zur Orientierung im Unbekannten zwar gelobt (S. 264f.), gleichwohl warnt der Alte aus Restelo, eine der berühmtesten Nebenfiguren des Epos, die Seefahrer noch vor Antritt der Reise eindringlich vor der menschlichen Hybris, die sich in der Überwindung der geographischen Grenzen, in der Erweiterung des Wissens, im Hunger nach Macht und dem Neuem manifestiert. (S. 244-249) Der Alte erinnert an das Schicksal von Dädalus, Prometheus und

Adam. Und auch der *Lusiaden*-Erzähler klagt; er erwähnt eigenes Leid, seine Armut und die zwischenmenschliche Härte, die er erfuhr. (S. 576f.)

Die portugiesische Camonistin Leal de Matos sieht die Gründe für die im Epos artikulierte Skepsis, die der neuzeitlichen Euphorie und dem Kosmopolitismus kontrastiert, in der damaligen Situation des portugiesischen Imperiums, wo Machtmissbrauch und Dekadenz in den Kolonien an der Tagesordnung waren.¹³ Und es sind diese Ambivalenzen, die *Die Lusiaden* zu einem faszinierenden Text machen. Sie oszillieren zwischen neuzeitlichem Optimismus und Skeptizismus, zwischen Universalismus und Patriotismus, zwischen Individualismus und Feudalismus, zwischen Empirismus und Idealismus, zwischen einer technisch gestützten Wissenserweiterung und metaphysisch-religiöser Einhegung. Einerseits etablieren sie ein System neuer Werte, das sich in der Entdeckungsreise da Gamas, im Vertrauen auf die Wissenschaft oder die Veränderbarkeit des Individuums durch Erziehung, Erfahrung und Wissen manifestiert, andererseits tendieren sie zur Bewahrung des christlichen Glaubens und zur Sicherung der imperialen Einheit Portugals.

Ambivalenz zeichnet auch den Autor des Epos aus. Camões wurde als Krieger und Nationaldichter eine wichtige Referenzfigur für die Autorreflexion insbesondere des 19. Jahrhunderts.¹⁴ Allerdings beruht das insbesondere in der Restaurationszeit kursierende Bild auf Übertreibungen und Mythen. In den meisten Darstellungen sieht der Dichter, der sein Vaterland verteidigen und es mit seinem Epos literarisch konstituieren und bewahren sollte, in einem Lissaboner Armenhaus dem Ende zu, abhängig von den Betteleien seines getreuen Sklaven Jau. Biographisch gesichert sind nur wenige Aspekte, die dieses Camões-Bild jedoch relativieren. Aus niederem Adel, geboren 1524 oder 1525, kämpfte Camões in Ceuta gegen die Mauren und verlor womöglich in einer Schlacht ein Auge. Danach schaffte er es in den 1550er Jahren aufgrund seiner spitzen und eleganten Feder am Lissaboner Hof zum Gesprächsgegenstand zu werden: „Es ist das Bild eines geschätzten Poeten, dessen Darbietungen am Hof und dessen Humor gefeiert wurden“,¹⁵ heißt es im Eintrag zum Leben des Dichters im Camões-Handbuch. Aus der Zeit um 1550 stammen gleichwohl auch drei Briefe – zwei aus Lissabon, einer bereits aus Indien – die andere Facetten von Camões' Persönlichkeit ergänzen. So schreibt Clive Willis zu den Lissaboner Briefen:

The two Lisbon letters do not reveal Camões in a good light. Particularly after his two-year stint in Ceuta, during which stage of his career it seems highly probable that he had lost one eye in military action, the emphasis of his life seems to have shifted away from the periphery of the Court and away from the high-born recipients of his roundels to a Bohemian demi-monde of street gangs, pimps, and whores.¹⁶

Willis übertreibt keineswegs. Die Folgen der Lebensart waren drastisch, was sich anhand der wenig belastbaren Dokumente beweisen lässt: Camões wurde wegen einer Messerstecherei verurteilt. Er weilte im Kerker, bis ihm am 7. März 1553 per königlichem Dekret verziehen wurde. Dem Pardon ging die Zahlung von 4.000 Reais und die Einwilligung in einen dreijährigen Militärdienst voraus, eine damals übliche Form der Strafabgeltung. Bereits kurz darauf trat Camões seinen Dienst an und schiffte sich nach Indien ein. Er nahm dort an Expeditionen nach Malabar und Hormus teil. Unter dem Gouverneur Francisco Barreto traten dann satirische Schriften ans Tageslicht, die von Camões stammen könnten und ihn vermutlich erneut ins Gefängnis brachten. Die Schriften machen sich über das Benehmen der Portugiesen vor Ort lustig. Sie enthalten ein Sittengemälde eines Imperiums im moralischen Verfall.

1555 erhielt Camões eine untergeordnete Stellung in Macau. Etwa drei Jahre verwaltete er die Besitztümer Verstorbener, ehe er nach Indien zurückkehrte. Auf der Rückfahrt nach Goa kam es zu dem in den *Lusiaden* erwähnten Schiffbruch (S. 566f.), von dem Camões nur sein Leben und sein Epos habe retten können. Allerdings bezweifelt die aktuellere Forschung, dass der Schiffbruch stattgefunden hat; eine Selbststilisierung Camões' ist wahrscheinlicher.¹⁷ In Goa blieb Camões neun Jahre. 1569 trat er dann schließlich den Rückweg an und gelangte zunächst nach Mosambik, wo er überwinterte. Im April 1570 segelte er nach Cascais, wo das Schiff anzulegen gezwungen war, da der Lissaboner Hafen wegen einer Pestepidemie geschlossen blieb. Beide Reisen sind vermutlich nur dank der finanziellen Hilfe wohlhabender Freunde zustande gekommen. *Die Lusiaden* gingen dann 1572 in Druck. Im selben Jahr wurde Camões eine dreijährige Pension primär für seine Dienste in Indien, aber auch für sein Werk zugesprochen. In den Jahren danach fand der Dichter keine Erwähnung in den literarischen

Diskursen; seine Rente wurde aber weiterhin gewährt. Nach der verlorenen Schlacht von Alcácer-Quibir 1578, in deren Verlauf König Sebastião ums Leben kam, lebte Camões noch ein oder zwei Jahre und starb vermutlich 1580. In diesem Jahr kam es zur Personalunion mit Spanien, bei der Portugal de facto seine Autonomie verlor. Sechzig Jahre wurde es von den spanischen Habsburgern regiert. Die kulturelle Einheit der Portugiesen blieb aber bewahrt; sie überdauerte in *Os Lusíadas* diese Zeit. Und es ist bezeichnend, dass heute wie zu Zeiten Salazars der vermutliche Todestag Camões', der 10. Juni, der Nationalfeiertag Portugals ist.

III. Zweig und die 106. Strophe

Wie weit Stefan Zweigs Kenntnisse über die *Lusíadas* und ihren Schöpfer reichten und welcher Art sie waren, lässt sich im Detail kaum sagen – dass er aus Text und Biographie Camões' einiges auf seine eigene Situation hätte beziehen können, dürfte klar geworden sein. Bereits vor seiner Exilzeit hatte es Zweig in die Ferne, auch nach Indien, verschlagen; auf langen Reisen gelangte er zu anderen Ländern und Kontinenten, die dem sprachgewandten Österreicher kulturelle und sprachliche Verständnisbarrieren aufbauten. Aber die Zwänge und Widerfahrnisse des Reisens nahmen mit dem Exil in Großbritannien zu – und näherten Zweig Camões weiter an. Die Annahme, dass sich Zweig Ende der 1930er Jahre sogar mit dem Gedanken beschäftigte bzw. das Angebot hatte, eine Camões-Biographie zu schreiben, ist verschiedentlich ventiliert worden.¹⁸ Werkgenetisch ist sie plausibel, da sich Zweig während der Arbeiten am Magellan-Buch mit nautischen Entdeckungen und Portugals Geschichte auseinandersetzte. Camões taucht denn auch in *Magellan. Der Mann und seine Tat* (1938) auf; allerdings entsprechen die dort verwendeten Informationen dem Camões-Klischee vom verarmten Dichter, den Schicksal und Land schlecht behandeln. Schon der Blick in die ältere deutschsprachige Camões-Biographie Wilhelm Storcks (1890) hätte Zweig eines Besseren belehrt.¹⁹ Und obzwar Zweig in dem im *zweigheft* 20 übersetzten Interview mit dem *Diário de Lisboa* vom 5. Februar 1938 in Estoril die Absicht bekundet „Ich würde gerne etwas über Camões schreiben“,²⁰ relativiert er doch selbst profunde Camões-Kenntnisse mit seiner

Frage an den Interviewer: „Und es gibt weniger Interpretationen über ihn, oder?“²¹ Zweigs *geheimsvoller Portugal-Aufenthalt im Jahr 1938*, wie ihn Kristina Michahelles bezeichnet, – von mehreren Wochen in Estoril – hat Anlass zur Spekulation gegeben.²² Auch Dines vermutet, dass die Camões-Biographie ein möglicher, jedoch untergeordneter Grund gewesen sei; er nimmt er an, dass Zweig den Kontakt mit dem Estado Novo gesucht habe, um die Chancen für die Gründung eines Juden-Staates in Angola zu sondieren.²³ Camões, dessen Biographie Zweig bekanntlich nie schreiben sollte, war noch aus einem weiteren Grund eine naheliegende Referenz. Camões sehnte sich im Exil nach der alten Welt zurück und hieß dennoch viele Aspekte der merkantilen, kulturellen und technisch-wissenschaftlichen Veränderungen willkommen, die sein Exil bedingten. Für zerrissene Exilanten, die Europa wegen des Nazi-Terrors für unbestimmte Zeit verlassen mussten, etwa um in den USA ihr Glück zu versuchen, war er eine naheliegende Identifikationsfigur. Und noch attraktiver musste Camões auf diejenigen wirken, die einen Aufenthalt in Brasilien anstrebten.

In der Zeit unmittelbar vor der Übersetzung hielten sich die Zweigs bereits dort auf. Von New York kommend, waren Stefan und Lotte am 21. August per Schiff in Rio de Janeiro angelangt. Sie bereisten zunächst mehrere Wochen Brasilien. Danach begann eine Südamerika-Tournee, die zwar ein großer Erfolg, aber auch anstrengend war. Am 5. November erhielten Stefan und Lotte dann eines der begehrten brasilianischen Daueraufenthaltsvisen. In dem Visum sieht Dines den Grund dafür, dass Zweig das Brasilien-Buch überhaupt geschrieben habe.²⁴ Der Bleibetitel kam zur rechten Zeit – einen Monat, ehe Zweig die deutsche Staatsbürgerschaft verlieren sollte. Da Zweig nicht neuerlich um ein US-amerikanisches Visum ersuchen wollte, was er nur von einem amerikanischen Konsulat im Ausland hätte tun können, war Brasilien sein Land der Zukunft geworden. Hier hatte er 1936 sehr positive Erfahrungen gemacht. Hier verbrachten die Zweigs die letzten Tage des Jahres 1940. Und von hier – genauer aus dem Hotel Central in Rio de Janeiro – verschickte Stefan den Weihnachtsgruß. Die Zweigs kehrten im Januar nach Nordamerika zurück; Stefan arbeitete in New Haven, in der Bibliothek der Yale University. Im August 1941 erfolgt dann die Übersiedelung nach Brasilien, am 17. September schließlich der Einzug in Petrópolis. Dort bestimmte Zweig das Gedicht für die Wanddekoration,

wobei die Angaben schwanken: Zweig wählte, so kann man bei Matuschek nachlesen, die Übertragung des Gedichts für die „Wand des Schlafzimmer[s]“²⁵ des Hauses in der Rua de Gonçalves Dia 34 aus. Görner spricht dagegen davon, dass das Gedicht im Arbeitszimmer in Petrópolis gehangen habe.²⁶ Bei Dines hingegen heißt es, ein Teil des Originaltexts hätte die Wand des Schlafzimmers geziert.²⁷ Wie dem auch sei; jedenfalls fand man bei der offiziellen Begehung am Mittwoch, den 25. Februar 1942, also zwei Tage nach dem Suizid von Lotte und Stefan Zweig, gerahmte Verse Camões’ und nahm sie in die Liste der vorhandenen Gegenstände auf.²⁸

Die Strophe begleitete Zweig die letzten vierzehn Monate seines Lebens. Wobei sich der Blick auf Camões dabei grundlegend verändert haben dürfte. Der Portugiese stand für die kulturelle Identität und imperiale Einheit einer europäischen Nation. Camões war ein in die Ferne Versprengter, der im Exil einen Text schrieb, in dem relevante Aspekte der glanzvollen jüngeren Vergangenheit Portugals zum Wegweiser für die problematische Gegenwart werden sollten (das Epos ist an König Sebastião dediziert und hat bisweilen den Charakter eines Fürstenspiegels). Camões’ Rückbesinnung und Zweigs *Habsburgischer Mythos* (Magris), wie er insbesondere in *Die Welt von Gestern* zum Tragen kommt, haben eine utopische Komponente gemein. Und tatsächlich half Zweig eine ähnliche Konstruktion wie in den *Lusiaden*, die aus der Vergangenheit ein Orientierungsmodell für die Gegenwart rekonstruieren, um sich in Lateinamerika zurecht zu finden. Zweig schrieb nämlich, dass er sich in der „lateinischen Sphäre“ des Landes zuhause fühlte, Petrópolis sei „eine Art Miniatur-Ischl“. Lotte hätte dem Hausmädchen sogar beibringen können, „Palatschinken, Schmarren and Erdäpfelnudeln & other ‚European‘ dishes“ herzustellen.²⁹ Den Aufbruch, den Zweig mit Brasilien verband und der in seinem Buch *Brasilien. Ein Land der Zukunft* (1941) auch schriftlich zum Ausdruck kommt, codierte er daher in paradoxer Form als eine Art Rückkehr, als einen Aufbruch ins Neue und Bekannte. Er „glaubte [...], die Welt von Gestern auf das Land des Morgen übertragen zu können.“³⁰ Diese aporetische Konstruktion, die Utopie und Nostalgie, Vergangenheit und Gegenwart verbindet, ist womöglich eine symptomatische Reaktion des Subjekts auf die Verwerfungen und Widersprüche der Moderne. Sie hätte ihn noch stärker mit Camões verbunden, dessen Text den neuzeitlichen Hunger nach dem Neuen befriedigt, aber auch mit der Sehnsucht

verbindet, sei es der eigenen, sei es der von Vasco da Gama, in eine Heimat zurückzukehren, von der man ahnt, sie nicht wieder so vorfinden zu können, wie man sie verlassen hat.

Insofern überrascht es keineswegs, dass Zweig parallel zur Camões-Übersetzung sowohl am Brasilienbuch als auch an der *Welt von Gestern* schrieb. Vielmehr sind die *Lusiaden* der naheliegende intertextuelle Referenzpunkt, will man die Ko-Evolution von *Brasilien. Land der Zukunft* und Zweigs Autobiographie begreifen. Wie Camões' Epos die Ambiguitäten der Moderne thematisiert, so zeigen Zweigs beide Bücher, zusammen betrachtet, die Ambivalenzen der modernen Welt auf, deren Progress immer eine Katastrophe für das Gewesene bedeutet. Zweigs optimistische und utopische Brasilien-Studie, für sich genommen, stellt sich diesen Dilemmata freilich nur in Form einer Kritik am europäischen Rassenwahn, dem er das scheinbar idyllische Brasilien mit seinen sanften, in allen Farben gemischten Menschen entgegenstellt. Auch wegen dieser Verbindung von Wirklichkeit und Wunsch wurde das Buch kontrovers aufgenommen. Der Vorwurf, es handle sich um ein Auftragswerk für Getúlio Vargas kann man nicht ohne Weiteres entkräften. Selbst wenn es keine direkte Aufforderung seitens der Diktatur des Estado Novo gegeben hatte, die Brasilien-Studie zu schreiben, Zweigs Darstellung ist tendenziös, sei es im Hinblick auf Prostitution oder den Rassismus. Die rigide Sprach- und Bevölkerungspolitik Vargas' bleibt unerwähnt. Und die Favelas beschreibt er als Orte, wo „diese Neger sich tausendmal glücklicher als unser Proletariat in seinen Mietskasernen fühlen“.³¹ Überdies geht ein in der selben Zeit entstehender und sowohl literarisch als auch analytisch überzeugenderer Reisebericht, Claude Lévis-Strauss' *Triste Tropique*, zutreffend und schonungslos mit den verheerenden Auswirkungen der Kolonialgeschichte auf die brasilianische Urbevölkerung um.³² Zweigs eurozentristischem Blick entgeht nicht zuletzt auch das, was Brasilien kulturell modern macht. Unerwähnt bleibt die (Landschafts-)Architektur eines Roberto Burle Marx und Oscar Niemeyer, die Zweig in Rio oder in São Paulo hätte sehen müssen. Ähnliches lässt sich über Zweigs (Un-)Kenntnis der modernistischen brasilianischen Literatur sagen.

Natürlich lassen sich die Fehldeutungen im Sinn einer existenziell notwendigen politischen Anbiederung verstehen, allerdings scheint mir ein an-

derer Faktor dabei mitursächlich gewesen zu sein. Hierfür lohnt es, sich genauer mit dem Estado Novo Brasiliens, der sich in Vielem an Salazars portugiesischen Estado Novo orientierte, zu befassen. Denn weder der brasilianische noch der portugiesische Estadonovismo ist ein Faschismus italienischer Prägung.³³ Bei allen Unterschieden untereinander, handelt es sich zwar an faschistische Doktrinen angelehnte Staatsformen, in denen die Mission der Nation aus ihren vermeintlichen kulturellen Besonderheiten resultiert. Aber es sind keine revolutionären Systeme wie Mussolinis italienisches Vorbild; zudem sind sie sowohl gegenüber dem Katholizismus als auch gegenüber folkloristischen Aspekten offen. Sie betreiben in einem präsidentialen System eine Art konservative Modernisierung aus der Vergangenheit heraus. Der Estado Novo begreift sich als Teil und Korrektiv der Moderne, das sich auf traditionelle Werte beruft. Wirft man Zweig Blindheit gegenüber den Missständen in Brasilien vor, dann übersieht man, dass er in einem Land war, in dem das für Zweig und den Habsburgmythos typische Zaudern im Umgang mit der Moderne ein durchaus verwandtes politisches Programm fand. Es war in einem solchen politischen Umfeld einfacher, an älteren Modellen festzuhalten.

Was bedeutet das nun für den übersetzten Text? Wenn Zweig in Brasilien eine Art lateinamerikanische Version Kakaniens finden wollte, dann wäre die Übersetzung im Kontext eines Aufbruchs entstanden, bei dem Zweig nach Kontinuitäten suchte und dafür zu weitgehenden Konzessionen bereit war. Der dadurch ermöglichte große Zusammenhang überwand Räume und Zeiten und war in seiner naiven Totalität durchaus episch. So konnte Zweig den Kreolismus als etwas zelebrieren, das ihn und andere an den pluriethnischen Habsburgermythos erinnerte und damit die positiven Aspekte der Vergangenheit aktualisierte. Bald trübten sich die Aussichten jedoch ein. Zweig merkte nicht nur, dass sich die Situation in Europa verschlechterte. Auch war Brasilien nicht das multiethnische, weise regierte, den ureigenen Traditionen verhaftete Land, dem er gehuldigt hatte. Seine und Lottes Klagen darüber, dass man in Brasilien stolz auf Fabriken, „Maschinen und Neubauten“³⁴ bzw. „Wolkenkratzer“³⁵ sei, sind Legion. Brasilien verfügte über eine entwickelte und diversifizierte Kultur-, Literatur- und Presselandschaft, was sich auch an der Rezeption des Brasilienbuches zeigt. Dines spricht von einem „persönliche[n] Desaster und Erfolg in den Buchlä-

den.⁶⁶ Zweigs Buch verkaufte sich gut, wurde jedoch von der linken und rechten Kritik zerrissen.

Nach dem Umzug nach Petrópolis isolierten sich die Zweigs immer mehr; der Rückzug trug dazu bei, dass die Selbstmordpläne konkretere Gestalt annehmen konnten. Und man kann nun die Eingangüberlegungen aufgreifen und ein Dominantwerden der lyrischen Dimension des übersetzten Textes vermuten, der im Zweig'schen Schlaf- oder Arbeitszimmer hing. Denn dort, wo Begrenzung, Fragmentierung, Isolation vorherrschende Gefühle sind, wie bei Zweig 1942, ist die naive epische Totalität im Gegensatz zur monologischen Klage keine Option mehr fürs Lebensnarrativ. Der kurze Text Camões' könnte im *Zeitalter der Extreme* (Hobsbawm) folglich zwei Genres nicht getrennt, aber unverteilt bewahrt haben. Er wäre so betrachtet (und mit einer versteckten Musil-Paraphrase ausgesprochen) eine Zweig angemessene, typisch kakanische Kompromiss-Lösung gewesen. Er verband den großen Zusammenhang und die Fragmentierung, den übergreifenden Dialog und den vereinzelnenden Monolog. Was Zweigs beide Übersetzungen verschweigen bzw. durch „Armut“ und „Schwachheit“ ersetzen, wäre ihm so nicht nur in literarischer Form (im Gedicht anstelle des Epos oder der Autobiographie) und im portugiesischen Original jeden Tag entgegengetreten. Vielmehr wären jene nicht übersetzten Worte „tão pequeno“ („so klein“) für Stefan Zweigs Gefühlslage ausschlaggebend geworden.

Literaturverzeichnis

- Nicholson Baker: *The Anthologist* [zuerst London: Simon & Schuster 2009]. London u.a.: Pocket Books 2010.
- Camões, Luís Vaz de: *Os Lusíadas/Die Lusiaden*. Übers. v. Hans-Joachim Schaeffer. Vierte, verbesserte Auflage. Berlin: Elfenbein 2010.
- Campos e Cunha, Luís: *Fascismo e salazarismo*. <https://observador.pt/opiniaio/fascismo-e-salazarismo> (Zugriff am 17. September 2022).
- Fricke, Harald / Stocker, Peter: „Lyrik“. In: Georg Braungart u.a. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 2 (H-O). Berlin / Boston: de Gruyter 2007, S. 498-502.
- Galvão, Roberto Carlos Simões: *Estado Novo e ideologia fascista*. <https://educacaopublica.cecierj.edu.br/artigos/12/4/estado-novo-e-ideologia-fascista> (Zugriff am 17. September 2022).

- Garcia Jr., Afrânio Raul: “Les souvenirs d’un européen entre *Le Brésil, Terre d’Avenir* et *Le Monde d’Hier*”. In: *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, H. 1, 186-187/2011, S. 112-131.
- Görner, Rüdiger: „Lyrik“. In: Larcati, Arturo / Renolder, Klemens / Wörgötter, Martina: *Stefan-Zweig-Handbuch*. Berlin / Boston: de Gruyter 2018, S. 103-111.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Zur Naturwissenschaft überhaupt, besonders zur Morphologie*. Hg. v. Hans J. Becker u.a. Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens (= Münchner Ausgabe). Hg. v. Karl Richter u.a. Bd. 12. München: Random House 2006 [Seitenidentische Lizenzausgabe der 1989 im Carl Hanser Verlag erschienenen Edition].
- Josiowicz, Alejandra / Maio, Marcos Chor: „Stefan Zweig in Exile: A Cosmopolitan Citizen’s Interpretation of Brazil“. In: *sociologia & antropologia*, H. 1, 10/2020, S. 179-200.
- Leal de Matos, Maria Vitalina: “Biografia de Luís de Camões?”. In: Aguiar e Silva, Vítor (Hg.): *Dicionário de Camões*. Alfragide: Caminho ²2012, S. 80-94.
- Lévi-Strauss, Claude: *Traurige Tropen*. Übers. v. Eva Moldenhauer. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978.
- Matuschek, Oliver: *Stefan Zweig. Drei Leben - Eine Biografie*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 2006.
- Michahelles, Kristina: „Zweigs geheimnisvoller Portugal-Aufenthalt im Jahr 1938“. In: *zweigheft*, 20/2019, S. 31-33.
- Pohl, Peter C.: *Vergessene Faszination. Zur deutschsprachigen Rezeptionsgeschichte des portugiesischen Nationalepikers Luís Vaz de Camões. Mit Beiträgen von Michael Pilz und Sigurd Paul Scheichl und einer annotierten Bibliographie von Michael Pilz*. Innsbruck: Innsbruck university press 2022 (= Germanistische Reihe 95).
- Storck, Wilhelm: *Luis de Camoens Leben*. Nebst geschichtlicher Einleitung. Paderborn: Schöningh 1890.
- Willis, Clive: “The Correspondence of Camões, with Introduction, Commentaries, Translation and Notes”. In: *Portuguese Studies*, 11/1995, S. 15-61.
- Zweig, Stefan: „No mar...“ (Faksimile). In: Ders.: „Was wir wollen!“ *Gedichte und Nachdichtungen aus dem Nachlass*. Gesammelt, transkribiert und herausgegeben von Klaus Gräbner. Krems an der Donau: Edition Roesner 2019, S. 137.
- Zweig, Stefan: *Brasilien. Land der Zukunft* [1941]. Frankfurt am Main: Fischer ³2014 (= Gesammelte Werke in Einzelbänden).
- Zweig, Stefan: *Magellan. Der Mann und seine Tat*. Berlin: Reichert 1938.
- Stefan Zweig: “Diário de Lisboa. Interview mit Stefan Zweig. Stefan Zweig, seit drei Wochen in Estoril, plant eine Biografie über Camões“. [1938] In: *zweigheft*, 20/2019, S. 27-30.

Anmerkungen

- 1 Baker: *The Anthologist*, S. 21.
- 2 Lamping: *Lyrik*, S. 499.
- 3 Zweig: „Was wir wollen“, S. 137.
- 4 Zweig: *No mar*, zit. nach: Ebd.
- 5 Zu den beiden Versionen, der Postkarte an die Freunde und der Version für Friederike, vgl. Dines: *Tod im Paradies*, S. 389f.
- 6 Vgl. Görner: *Lyrik*, S. 104.
- 7 Goethe: *Zur Naturwissenschaft überhaupt*, S. 91.
- 8 Lamping: *Lyrik*, S. 501.
- 9 Die Vertonung dient als Untermauerung der Choreographie *Onçotó* des Ballettensembles Grupo Corpo, das Album wurde 2005 publiziert und ist, etwa auf dem Youtube-Kanal von Veloso, frei zugänglich: www.youtube.com/watch?v=MH2-2M2KkcQ (Zugriff am 5. September 2022).
- 10 Vgl. Pohl: *Vergessene Faszination*, S. 210. Siehe dort auch die weiteren Belegstellen bei Fr. Schlegel auf den S. 205-211. Die Wendung vom portugiesischen Homer übernimmt Zweig im *Magellan-Buch*, vgl. ders.: *Magellan*, S. 32.
- 11 Zur Rezeptionsgeschichte vgl. Pohl: *Vergessene Faszination*, und darin insbesondere die annotierte Bibliographie von Michael Pilz auf den S. 169-201.
- 12 Camões: *Os Lusíadas/Die Lusiaden*, S. 8f. Die Literaturangaben im Fließtext stammen von nun an aus diesem zweisprachigen Band.
- 13 Vgl. Leal de Matos: *Biografia de Luís de Camões*.
- 14 Vgl. Pohl: *Vergessene Faszination*.
- 15 Übersetzung des Verfassers, vgl. das portugiesische Original: Leal de Matos: *Biografia de Luís de Camões*, S. 86.
- 16 Willis: *The Correspondence of Camões*, S. 38.
- 17 Görner (*Lyrik*, 104) hält dagegen an der Faktizität des Schiffbruchs fest; er lässt allerdings Camões' Schiff auch auf dem Weg von Goa nach Macau (und nicht umgekehrt, von Macau nach Goa) untergehen.
- 18 Vgl. Dines: S. 296-303 sowie S. 464, wo Dines behauptet, Américo Fraga Lamares, der portugiesische Verleger Zweigs, habe ihm nahegelegt eine Biographie zu Camões zu schreiben: „Er insistierte taktvoll, und der Schriftsteller schob sie [die gewünschte Biographie] höflich hinaus.“
- 19 Storck: *Luis' de Camoens Leben*. Tendenziell nutzt Zweig Camões als leidenden Dichter, der wegen Unterschlagung im Gefängnis geweilt habe und als Bettler zurückgekommen sei, als Gegenfigur zu Magellan: der eine, Camões, ein Dulder, der andere, Magellan, der tatkräftige Visionär, der, als Portugal ihn nicht unterstützt, dem iberischen Nachbarn Spanien seine Dienste anbietet.
- 20 Zweig: *Diário de Lisboa*, S. 30.
- 21 Ebd.
- 22 Michahelles: Zweigs geheimnisvoller Portugal-Aufenthalt im Jahr 1938.
- 23 Vgl. Dines: *Tod im Paradies*, S. 296-303 u. 313. Diese „Annahme“ (ebd., S. 300), die in der Forschung teils als Tatsache kolportiert wird (vgl. García Jr.: *Les souvernis d'un Européen*, S. 123f. sowie Josiowicz u. Maio: *Stefan Zweig in Exile*, S. 188), ist allerdings nicht bewiesen. Es gibt in Dines' Biographie das Bemühen, Zweig vom

Ruch des Apolitischen zu befreien. Der argumentative Aufwand, den Dines an dieser Stelle zur Relativierung der von ihm offenkundig gleichwohl favorisierten Hypothese betreibt, ist allerdings immens. Er nennt fünf weitere Möglichkeiten für Zweigs Aufenthalt. Wenn Josiowicz u Maio (ebd.) dann den alleinigen Grund Zweigs für seine Portugal-Reise darin sehen, „to propose that the territory of Angola [...] take in European refugees of Nazism, notably Jews“, dann ist aus der Annahme ein Fakt geworden.

- 24 Vgl. Dines: Tod im Paradies, S. 23.
- 25 Matuschek: Stefan Zweig, S. 356.
- 26 „Diese Verse also hingen in Petrópolis unter Glas gerahmt über Zweigs Schreibtisch – im portugiesischen Original und in seiner Übertragung“. Görner: Lyrik, S. 104.
- 27 „Derselbe Vers, jedoch im portugiesischen Original und in Frakturschrift geschrieben, war an der Wand der Sterbe- und Schlafzimmers im Bungalow in Petrópolis aufgehängt.“ Dines: Tod im Paradies, S. 390.
- 28 Ebd., S. 609.
- 29 Alle Zitate zit. nach Matuschek: Stefan Zweig, S. 349.
- 30 Dines: Tod im Paradies, S. 89.
- 31 Zweig: Brasilien, S. 223.
- 32 Lévi-Strauss: Traurige Tropen.
- 33 Vgl. hierzu die instruktiven Ausführungen von Roberto Carlos Simões Galvão: Estado Novo e ideologia fascista, zu Brasilien und von Luís Campos e Cunha: Fascismo e salazarismo, zu Portugal.
- 34 Zweig, Lotte: Brief an Friderike Zweig vom 29. September 1941, zit. nach Dines: Tod im Paradies, S. 507.
- 35 Zweig, Stefan: Brief an Richard Friedenthal vom 15. Jänner 1942, zit. nach Dines: Tod im Paradies, S. 542.
- 36 Dines: Tod im Paradies, S. 459.

Eva Plank

„Und mitleidslos schlug alle Frevler Gottes starke Hand“
Überlegungen zu Stefan Zweigs Gedicht *Das Gericht* aus
alttestamentlicher Perspektive

Zusammenfassung: Unter den lyrischen Texten von Stefan Zweig nimmt dieses mehrfach veröffentlichte, wenig veränderte Gedicht eine besondere Stellung ein, da es sich ausdrücklich auf einen biblischen Text bezieht. In vier im Kreuzreim gestalteten Strophen greift Zweig eine Szene aus dem Buch Numeri auf, in der eine Gruppe sich gegen Mose und Aaron empört und nun das Gericht Gottes zu erwarten hat. Auf diesen Moment der Entscheidung ist das Gedicht fokussiert und schildert die dramatischen Vorgänge bis zum bitteren Ende.

Schlüsselwörter: Empörung, Angst, Feuer, Zorn Gottes.

Stefan Zweig: *Das Gericht* / *Biblische Ballade*

Neben dem Gedicht *Spinoza*, in welchem Stefan Zweig den großen jüdischen Philosophen ehrt,¹ und einigen wenigen Gedichten, die den „Wandernden Juden“ inhaltlich aufgreifen und so nicht nur einen Hinweis auf Zweigs rege Reisetätigkeit Anfang des 20. Jahrhunderts darstellen, sondern auch auf das Schicksal des jüdischen Volkes seit der Zeit des babylonischen Exils verweisen, wie z. B. das *Lied des Fahrenden*² oder *Wanderbergs*,³ ist das Gedicht *Das Gericht* jenes, das – meines Wissens als einziges – nicht nur vage Anleihe, sondern ganz konkret Bezug auf eine Erzählung aus der Hebräischen Bibel bzw. dem Alten Testament nimmt.⁴

Das Gericht (Oktober 1901)

„Und ein Feuer fuhr nieder vom
Herrn und verzehrte die zwei-
hundertfünfzig Mann . . .“

IV. B. M., XVI, 35.

Der Abend kam durchs Sternenthor der Welten
Und stillte der Empörer lauten Groll.
Wie Todesschatten lag auf ihren Zelten
Das Schweigen bange und erwartungsvoll.

Doch unter sie war wilde Angst getreten
Und wies der Sünden frevelnde Begehrt;
Auf blassen Lippen stammelte ein Beten –
Doch fern zog schon ein dumpfes Rauschen her.

Ein Blitz fuhr auf. Die Nacht ward jäh' zerbrochen,
Ein Feuerstrom sank aus der starren Wand,
Und mitleidslos, so wie sein Wort gesprochen,
Schlug alle Frevler Gottes starke Hand.

Mit Dunkel füllte sich die Himmelschale,
In Wolkenflut ertrank des Mondes Horn,
Des Herren Sturm erbrauste durch die Thale
Und von den Höhen wetterte sein Zorn . . .

Wien.

Stefan Zweig

Biblische Ballade (1906)

„Und ein Feuer fuhr nieder vom
Herrn und verzehrte die zwei-
hundertfünfzig Mann.“

Der Abend kam durchs Sternentor der Welten
Und stillte der Empörer lauten Groll.
Wie Todesschatten lag auf ihren Zelten
Das Schweigen bange und erwartungsvoll.

Jäh unter sie war eine Angst getreten,
Und auf den Lippen, noch von Flüchen schwer,
Klomm blaß ein erstes Lallen von Gebeten –
Da zog schon fern ein dumpfes Rauschen her.

Ein Blitz fuhr auf... Die Nacht ward steil zerbrochen,
Ein Feuerstrom sank aus der starren Wand,
Und mitleidslos, wie es sein Wort versprochen,
Schlug alle Frevler Gottes starke Hand.

Mit Dunkel füllte sich die Himmelschale,
In Wolkenflut ertrank des Mondes Horn,
Jehovas Sturm posaunte durch die Tale
Und von den Höhen wettete sein Zorn.

Entstehung und Veröffentlichung

Zur Entstehungsgeschichte des Gedichts ist in den wenigen bisher veröffentlichten Briefen Stefan Zweigs aus den Jahren 1900 bis 1901 keine konkrete Anmerkung zu finden.⁵ Der assimilierte Schriftsteller scheint sich jedoch in dieser Zeit, wohl angeregt durch den Kontakt und die Freundschaft mit Mitgliedern der jung-jüdischen Bewegung,⁶ mit jüdischen Themen beschäftigt zu haben, was neben seiner persönlichen Korrespondenz auch Werke aus dieser Zeit belegen.⁷

Das Gedicht *Das Gericht* erschien erstmals am 11. Oktober 1901 in der von Theodor Herzl gegründeten Zeitschrift *Die Welt* und wurde 1903 in die von Berthold Feiwel herausgegebene Sammlung jung-jüdischer Gedichte *Junge Harfen* aufgenommen.⁸ In beiden genannten Veröffentlichungen, auf deren Fassung sich dieser Beitrag in erster Linie bezieht, heißt die Überschrift *Das Gericht*. Unter dem Titel *Biblische Ballade* wurde das Gedicht im Zyklus *Die*

frühen Kränze (1906) veröffentlicht, jener Sammlung, die später in den Gedichtband *Silberne Saiten* übernommen wurde.

Titel und Mottovers

„Welches Gericht?“, fragt wahrscheinlich eine Leserin, ein Leser des 21. Jahrhunderts beim Blick auf die Überschrift des Gedichts. Menschen unserer Tage denken beim Begriff „Gericht“ wohl zuallererst an ein weltliches Gericht.

Während in der Veröffentlichung in *Die frühen Kränze* der Titel *Biblische Ballade* auf den biblischen Bezug verweist, ist es in der ursprünglichen Fassung die Angabe am Ende des Mottovers. In der Zeitschrift *Die Welt* und in *Junge Harfen* endet der Mottovers mit drei Punkten und ist durch Name, Kapitel und Vers des biblischen Buches, das den Autor zum Verfassen des Gedichts inspirierte, genau bestimmt. In der Sammlung *Die frühen Kränze* bzw. *Silberne Saiten* endet der Mottovers mit einem Punkt und ohne Hinweis, woher das Zitat stammt.

Wie in seinem Drama *Jeremias* (1917),⁹ in dem Zweig ebenfalls biblische Thematik aufgreift, aktualisiert und jeden der neun Akte – von ihm Bilder genannt – mit einem biblischen Mottovers versieht, so verwendet er auch im Gedicht diese Form der intertextuellen Kennzeichnung. Mit dem Bibelzitat macht Zweig klar, unter welcher Prämisse das Gedicht zu lesen ist, und eröffnet damit die biblisch-theologische Perspektive.

Zugleich verweist Zweig mit dem Mottovers auf den größeren innerbiblischen Zusammenhang. Für den Bibelkundigen – vor allem wohl für die biblisch versierte Leserin, den biblisch versierten Leser der Zeitschrift *Die Welt* wie auch des Bandes *Junge Harfen* – erklärt sich damit auch, worauf sich Zweig in den folgenden Zeilen bezieht: auf eine dramatische Begebenheit im Buch Numeri. Dass Zweig die Abkürzung „IV. B. M.“ – 4. Buch Mose – und die Kapitelangabe in römischen Zahlen schreibt, deutet darauf hin, dass ihm als Textgrundlage eine Bibelübersetzung von Martin Luther diene.

Der Mottovers Num 16,35 bildet in der Bibel den Abschluss der Periko-

pe Num 16,1-35. Dieses 16. Kapitel im Buch Numeri ist eine Beispielerzählung, die Geschichte einer Auflehnung.¹⁰ Eine Warnung:

Korach, wie Mose und Aaron aus dem Stamm Levi, Datan und Abiram erheben sich zusammen mit zweihundertfünfzig Anführern der Gemeinde, angesehenen Männern, gegen Mose und Aaron. Sie werfen Mose vor, er habe das Volk aus Ägypten herausgeführt, um sie in der Wüste sterben zu lassen und spiele sich als Herrscher über sie auf. Dabei sei doch die ganze Gemeinde heilig. Mose erkennt, dass es ihnen nicht genug ist, als Leviten zu dienen, sie wollen auch noch den Priesterdienst. Deshalb rotten sie sich gegen den HERRN zusammen. Zur Klärung des Konflikts sollen die Männer am nächsten Morgen gemeinsam mit Aaron mit Räucherwerk vor das Offenbarungszelt kommen; dann werde der HERR zeigen, wen er als seinen Heiligen erwählt hat, wer sich ihm nähern darf und wer den HERRN verachtet.

Als sich am nächsten Morgen alle vor dem Offenbarungszelt versammeln, erscheint der ganzen Gemeinde die Herrlichkeit des HERRN. Dieser weist Mose und Aaron an, sich von der Gruppe zu trennen, da er der ganzen Gemeinde ein Ende bereiten wolle. Auf die Fürsprache Moses beschränkt Gott das Strafgericht jedoch auf die Frevler. Mose wird vor dem Volk gerechtfertigt und als der von Gott Gesandte bestätigt.

Die Erde reißt auf und verschlingt die Aufrührer um Korach mit allen, die zu ihnen gehören. „Vom HERRN ging ein Feuer aus und fraß die zweihundertfünfzig Männer, die das Räucherwerk dargebracht hatten.“¹¹

Die drei Punkte am Ende des Zitats im Mottovers des Gedichts machen deutlich, dass der Vers nicht vollständig zitiert ist. Der Grund für das Weglassen des Relativsatzes liegt möglicherweise einerseits darin, dass mit dieser ergänzenden Aussage das Entzünden von Räucherwerk für Gott als Grund für die Vernichtung von Menschen verstanden werden könnte; andererseits bezieht sich die Handlung des Opfern und in Rauch Aufsteigenlassens auf den konkreten Fall der Erzählung in Num 16,1-35. Entbunden von dieser Zusatzinformation ist der Mottovers allgemeiner, offener, soll das Gedicht doch zu jeder Zeit und an jedem Ort bewusst machen, dass Gott Aufruhr nicht duldet. Auf einen textimmanenten Grund soll später eingegangen werden.

Inhalt und Deutung

Die düstere Stimmung des Gedichts kündigt sich bereits im Titel an. Unmissverständlich deutet schließlich der Mottovers darauf hin, dass es im Folgenden um ein dramatisches Geschehen gehen werde. Denn schon ab dem ersten Satz konfrontiert das Gedicht mit einem Handeln Gottes, in dem nichts von Gnade oder Liebe erkennbar wird.

Da das Gedicht sich an biblischen Quellen orientiert, sind die meisten der verwendeten Begriffe zwar aus unserem alltäglichen Sprachgebrauch geläufig, hier jedoch Bilder aus der Sprachwelt der Bibel und als solche bedeutungsschwer. Zweig scheint die Geschichte seines Volkes, wie sie in den biblischen Erzählungen dargestellt ist, vertraut zu sein und die metaphorische Rede ganz leicht von den Lippen zu kommen.

Das Gedicht setzt am Abend jenes Tages ein, an dem in der biblischen Erzählung das Streitgespräch zwischen Mose und den Anführern der Rebellion stattgefunden hat (vgl. Num 16,1-17). Schon in der darauffolgenden Nacht ereignet sich bei Zweig das Gottesgericht. Den Morgen, an dem im Bibeltext das Strafgericht zum Tod der Aufrührer führt, erleben die Frevler in der lyrischen Fortschreibung des biblischen Stoffes nicht mehr.

Die biblische Textgrundlage, in der eine Erzählstimme – zwar unterbrochen durch direkte Reden – sachlich von einem folgenschweren Ereignis durch und für eine Gruppe innerhalb des Gottesvolkes berichtet, wird von Zweig angereichert durch seine Fähigkeit, psychologische Vorgänge so in Worte zu fassen, dass die Leserin, der Leser ins Geschehen hineingezogen wird. Entsprechende Stimmungsbilder aus der Natur ergänzen menschlich emotionale Verfasstheiten und malen die Situation gleichsam mit Worten zu einem Gesamtbild aus.

Die ersten beiden der vier Strophen des Gedichts, die jeweils vier Verse umfassen und Kreuzreim aufweisen, haben Menschen und deren Situation im Blick, in der dritten und vierten Strophe geht es um ein Handeln Gottes und dessen Folgen. Insofern gibt Zweig dem Geschehen im Gedicht ein formales Gleichgewicht.

Todesschatten – erste Strophe

Grundsätzlich aber prägen Gegensätze das Gedicht, in welchem nur der erste Vers der ersten Strophe begütigend wirkt. „Der Abend“ und das sich öffnende „Sternenthor der Welten“ vermitteln am Beginn des Textes für einen Moment den Eindruck einer friedlichen Atmosphäre, verstärkt durch das Verb „stillte“ im zweiten Vers.¹²

Doch mit dem Erwähnen der „Empörer“ und deren am zu Ende gegangenen Tag wohl für alle ringsum vernehmbaren und in krassem Gegensatz zur Stille der Abendstunde stehenden „lauten Groll“ kippt die Stimmung. Es wird klar, dass das Bild der Abendruhe täuscht und für den unbeteiligten Außenstehenden nur kurzzeitig überdeckt, was unter den Zeltdecken in den Köpfen der Männer vorgeht.

Während in unserem Sprachgebrauch „sich empören“ einen weit gefassten Verwendungsbereich hat, ist es biblisch gleichbedeutend mit „sich auflehnen, sich erheben“ und wird verwendet, um den Verlust von Vertrauen auszudrücken; letztlich immer, um sich dem Treue- und Dienstverhältnis mit JHWH zu entziehen.¹³ Auflehnung aber misslingt im Verständnis der hebräischen Bibel immer.¹⁴

Mit dem unmittelbar auf „lauten Groll“ folgenden zusammengesetzten Nomen „Todesschatten“ ist bereits im dritten Vers des Gedichts der Ausgang des Geschehens angedeutet. In dieser Kombination der Begriffe kommt das Wort eigentlich nur in der Bibel vor als wörtliche Übersetzung des hebräischen Wortes צלמות, Schatten des Todes. Auch das „Schweigen“, das nun „auf ihren Zelten“ liegt, deutet auf den Tod hin, der sie erwartet. Der hebräische Begriff, der mit „Todesschatten“ übersetzt wird, drückt Dunkelheit, Finsternis, Düsternis, vor allem aber ärgste Bedrohung aus, sodass der Begriff auch das Land ohne Wiederkehr, das Totenreich bezeichnet.¹⁵ Im alttestamentlichen Verständnis wird daher das Wort „Todesschatten“ auch synonym zur Scheol verwendet. Die Scheol, das Totenreich, die Unterwelt ist ein Ort der Finsternis und der Stille. Tot in der Scheol zu sein, bedeutet vom Leben abgeschnitten zu sein, nicht mehr in Beziehung treten zu können. „[E]s gibt weder Tun noch Rechnen noch Können noch Wissen in der Unterwelt, zu der du unterwegs bist“, heißt es im Buch Kohelet (Koh 9,10).

Wie im biblischen Bezugstext in den ersten Versen Num 16,1-19 so ist auch in der ersten Strophe des Gedichts der Gottesentscheid noch ausständig.

Angst – zweite Strophe

Die beschriebene äußere Ruhe, die einer Totenstille gleicht, steht in krassm Widerspruch zur inneren Unruhe, welche die Männer erfasst hat. Selbst das „Schweigen“ ist „bange und erwartungsvoll“, „liegt“ bedrückend auf ihnen und sondert sie ab. Damit leiten die letzten Worte der ersten Strophe über zur zweiten.

Nun ist „unter sie“, d. h. in ihre Mitte, „wilde Angst“ – nicht auf leisen Sohlen geschlichen, sondern „getreten“. Das klingt, als würde die Angst personifiziert auftreten und ihnen ihr Fehlverhalten und dessen mögliche Folgen deutlich vor Augen führen. Insgesamt vermittelt dieser erste Vers – eingeleitet durch den vierten der ersten Strophe – mit den beiden nächsten dieser zweiten Strophe äußerste innere Anspannung und seelisch-geistige Not.

Verwendet Zweig in der ersten Strophe mit „Empörer“ noch einen auch im säkularen Zusammenhang und in unterschiedlicher sprachlicher Form gebrauchten Begriff, so weisen im zweiten Vers der zweiten Strophe die Bezeichnungen „Sünde“ und „frevlend“ eindeutig auf den biblischen Verwendungszusammenhang hin.

Das Mittelwort „frevlend“ als Attribut zu „Begehr“ bringt erstmals im Gedicht diesen Begriff, der im Sprachgebrauch des 21. Jahrhunderts kaum mehr anzutreffen ist. Auch das Nomen „Begehr“ ist negativ behaftet, deutet es doch im religiösen Kontext darauf hin, etwas besitzen zu wollen, das einem anderen gehört. In Kombination zeigen diese beiden Wörter ein grobes Fehlverhalten an. Was dieses begangene Unrecht tatsächlich war oder ist, erfährt die Leserin, der Leser des Gedichts nicht. Zweig lässt dies offen bzw. weist in diesem Punkt nur indirekt auf den Inhalt des Bibeltextes hin, als er den Begriff „Begehr“ gebraucht. Dieser bezieht sich auf Korach und jene Männer, die aufbegehren, weil sie den Priesterdienst für sich in Anspruch nehmen möchten. Diese Forderung der aus dem Stamm Levi Stam-

menden und damit zugleich die Frage, wer zum Priesterdienst im Gottesvolk berechtigt ist, greift Zweig nur ganz vage und andeutungsweise auf. Auf das tragische Ende dieser Gruppe in Num 16,31-33 geht er im Gedicht selbst mit keiner Silbe ein, sondern beschränkt sich auf die Feststellung, dass das Ansinnen der „Empörer“ sündhaft und daher untragbar ist in den Augen Gottes.

Dass die Psyche eines Menschen sich in körperlichen Vorgängen ausdrücken kann, ist evident. Psycho-somatische Erkrankungen sind nicht wegzuleugnen. Auch im Gedicht macht sich das seelische Befinden der Männer körperlich bemerkbar. Die „wilde Angst“ im ersten Vers der zweiten Strophe zeigt sich in den „blassen Lippen“ des dritten Verses, die – blutleer – vielleicht schon als ein erstes Anzeichen von Totenblässe zu sehen sind. Zweig entfaltet mit diesen sprachlichen Bildern den in der ersten Strophe genannten „Todesschatten“. Offenbar wissen die Männer um ihre Schuld und sind sich bewusst, dass diese nicht folgenlos bleiben, sondern geahndet werden würde. So ist diese „wilde Angst“ wohl als Todesangst zu deuten, denn auf dem Hintergrund des biblischen Textes ist klar, dass sie Todgeweihte sind.

Weil sie um ihr Leben fürchten, wenden sie sich in ihrer Bedrängnis an Gott. Damit bietet dieser dritte Vers der zweiten Strophe eine interessante Veränderung im Hinblick auf den biblischen Text. In Num 16,15 betet Mose nach seinem Disput mit den Aufrührern Datan und Abiram, die ihn in seiner Führungsrolle kritisieren und die Sinnhaftigkeit der Herausführung aus Ägypten anzweifeln, zornig zu Gott und bittet ihn, ihre Opfergabe nicht anzunehmen.¹⁶ Die Aufrührer sind furchtlos und fordernd gezeichnet.

Im Gedicht kommt Mose nicht vor und auch von einem Rauchopfer ist keine Rede. Stattdessen lässt Zweig die „Empörer“ sich in ihrer Angst im Gebet an Gott wenden. Eine Abkehr von ihrem „Begehren“ scheint ihr stammelndes Beten jedoch – darin wieder dem Bibeltext folgend – nicht zu bedeuten. Sie bitten wohl eher um Gnade.

Indirekt weist Zweig mit dem Nicht-Erhören der Gebete und dem in der dritten Strophe beschriebenen Tod der Frevler darauf hin, dass ein Gebet jenem Menschen nicht hilft, der sich bewusst gegen Gott, sein Wort, seinen Gesandten auflehnt und damit gegen seinen Heilsplan für sein Volk und dessen Führung in eine gesicherte Zukunft stellt.

Der letzte Vers der zweiten Strophe bildet – ähnlich wie jener der ersten – den Übergang zu den folgenden Geschehnissen. Die Situation spitzt sich zu. Das Unheil nimmt seinen Lauf. Wenn auch „von fern“, so zieht doch hörbar für die „Empörer“ schon „ein dumpfes Rauschen“ heran. Bezieht man bereits hier die Begriffe der dritten und vierten Strophe mit ein, die Wetterphänomene bezeichnen, so ist das „Rauschen“ ein Vorbote des Sturms und als dieses ist es, wie in vielen Theophanieschilderungen, ein Zeichen für das Herannahen Gottes, wie es in 1Kön 19,11 heißt: „Ein starker, heftiger Sturm, der die Berge zerriss und die Felsen zerbrach, ging dem HERRN voraus.“

Feuerstrom – dritte Strophe

Ist zwischen dem ersten Vers der ersten und dem Beginn der dritten Strophe Zeit verstrichen? Nun ist es Nacht, die nach einem plötzlich aufleuchtenden „Blitz“ durch einen einsetzenden „Feuerstrom“ unterbrochen und erhellt wird – der beim Lesen die Vorstellung eines glühenden Lavastroms weckt – und die ohnehin schon Zitternden wohl noch mehr in Angst und Schrecken versetzt. Doch anders als in der zweiten Strophe wird hier weder eine physische noch eine psychische Reaktion von Seiten der Menschen erwähnt. Im Mittelpunkt steht nun das Handeln Gottes.

In überraschend knapper Form schildert diese dritte Strophe das Unabwendbare. Der „Blitz“ leitet eine Reihe von Begriffen aus der Natur ein, die im Alten Testament als Zeichen der Präsenz Gottes bzw. als eine Begleitscheinung einer Gottesoffenbarung verstanden werden. Dazu gehören als Erscheinungsformen des Gewitters neben dem Blitz, der als „Waffe“ zum Einsatz kommt, auch Wind, dunkle Wolken und Donner.¹⁷ Aus der kananäischen Religiosität stammt die Vorstellung von der Gewittertheophanie mit dem Blitzfeuer.¹⁸

Feuer als selbstverständliches Element der menschlichen Kultur gehört neben den bereits genannten Phänomenen ebenso wie starker Regen und Sturm, Erdbeben und vulkanischen Erscheinungen sowie das Verdunkeln der Himmelskörper zu den als Gotteserscheinung gedeuteten Naturphänomenen im Alten Testament.¹⁹ Unzählige Beispiele finden sich daher, in de-

nen von verzehrendem Feuer im Zusammenhang mit einem Erscheinen Gottes die Rede ist (Ex 24,17; Dtn 4,24 u. a.), Feuer auch in seiner zerstörerischen Form mit Gott in Verbindung gebracht wird und als solches ein Motiv des Gottesgerichts ist: als Zornesfeuer, um gegen Fremdvölker, Sünder oder sein Volk vorzugehen. Feuer ist dann ein Werkzeug des Gerichtsvollzugs, mit dem das strafende Eingreifen Gottes umschrieben wird: „Da ging vom HERRN ein Feuer aus, das sie verzehrte, und sie starben vor dem HERRN“ (Lev 10,2). So eben auch in Num 16,35 und im „Gericht“ Zweigs.

Aufhorchen lässt das Adjektiv „mitleidslos“ im dritten Vers der dritten Strophe. Dazu muss man wissen, dass Gesetzestexte im Alten Testament vom Gottesvolk fordern, für Menschen oder auch ganze Städte, die zum Abfall von Gott anstiften, kein Mitleid zu haben, sondern sie „auszusondern“ (vgl. Dtn 13).²⁰ In diesem Sinne kann auch Num 16 gedeutet werden, dessen Duktus Zweig übernimmt, stellt dieser Aufruhr doch die von Gott gegebene Ordnung in Frage.

Ohne den biblischen Bezugstext und damit ohne Wissen um die Ursache bleiben die Verurteilung und der Tod dieser Männer aus dem Gottesvolk im Gedicht ohne konkrete Begründung. Vor allem der Nachsatz „so wie sein Wort gesprochen“ hat keinen Anknüpfungspunkt und bedarf des biblischen Zusammenhangs. Dort heißt es: „Der HERR sprach zu Mose und Aaron: Sondert euch aus der Mitte dieser Gemeinde ab! Ich will ihr augenblicklich ein Ende bereiten“ (Num 16,20f.). Auf die Fürbitte des Mose beschränkt Gott jedoch die Vernichtung auf die Gruppe der Frevler (Num 16,22-35).

Schon die Bezeichnung „Empörer“ und noch stärker die Charakterisierung ihres Verhaltens als „Sünde“ und „frevelnde Begehr“ weisen im Gedicht auf ein Vergehen hin. Im vierten Vers werden sie nun als „Frevler“ bezeichnet. Damit wird vor allem für Zweigs jüdische Leserschaft klar, worauf die Strafe beruht. Als Symbolfigur des Frevels, als Prototyp des Aufrührers gilt im Judentum der in Num 16-17 genannte Korach.²¹

Da im Alten Testament nicht von einer Trennung zwischen einer profanen und einer religiösen Welt gesprochen werden kann, bedeutet gemeinschaftswidriges Verhalten zugleich gottwidriges Verhalten.²² Als Frevler wird biblisch ein Mensch bezeichnet, der sich gegen Gott und seine Ord-

nung versündigt; damit auch einer, der das Leben seiner Mitbürger bedroht oder Aufruhr gegen Mose anzettelt – wie eben in Num 16 (vgl. Ps 106,18). Dafür hat er die Todesstrafe zu erwarten.²³ Wenn das Leben oder der Bestand der Gemeinschaft gefährdet ist, hat das Gericht – in schwierigen Fällen das Gottesgericht – die Aufgabe, den Gerechten ins Recht zu setzen. Die Schuld des Frevlers aber muss getilgt werden, damit die Gemeinschaft wieder lebensfähig ist – so die alttestamentliche Vorstellung, die Zweig im Gedicht aufgreift.²⁴

Im Unterschied zum Mottovers, in dem es heißt, das Feuer verzehrte bzw. fraß die Männer, steht am Beginn des vierten Verses im Gedicht das Verb „schlug“, das den Eindruck des Einsatzes von Gewalt vermittelt. Tatsächlich ist „schlagen“ ein biblischer Ausdruck für Bestrafung und als solcher auch im Zusammenhang mit Gott gebraucht als Ausdruck seines souveränen Machthandelns. Gott schlägt die Feinde mit Unheil (Ex 12,23), droht aber auch damit, sein Volk zu schlagen, wenn es gegen Mose murrte und Gott nicht vertraut (Num 14,1-12). Im Gegensatz zu „schlagen“ vermittelt „Gottes starke Hand“ grundsätzlich den positiven Aspekt seines machvollen Handelns, wird diese Wendung doch vor allem im Zusammenhang mit der Rettung des Volkes aus dem Sklavenhaus, der Herausführung aus Ägypten gebraucht (Dtn 4,34 u. a.).

Mit dem Ende der dritten Strophe ist das Ende der Frevler besiegt und sie werden nicht mehr erwähnt.

Zorn – vierte Strophe

Die vierte Strophe ist – wie schon die dritte – zweigeteilt in einen ersten Abschnitt, der in den ersten beiden Versen Vorgänge in der Natur wiedergibt, die zugleich die Präsenz Gottes ausdrücken, und einen zweiten Teil in Vers drei und vier, der Gottes Emotionen in Bildern von Naturgewalten beschreibt.

Nach dem Aufleuchten von Blitz und Feuer ist es wieder Nacht. Wie in der ersten Strophe der vermeintlich ruhige Abend, so deutet die Dunkelheit auch in der vierten Strophe keineswegs auf eine friedliche Stimmung hin. Denn auch das Verdunkeln der Himmelskörper – ausgedrückt durch das

„Füllen“ der „Himmelsschale“ mit „Dunkel“, sowie mit der im zweiten Vers genannten „Wolkenflut“, die den Mond „ertränkt“ und damit den Himmel verdüstert – weist im biblischen Sprachzusammenhang eindeutig auf die Präsenz Gottes und dessen Eingreifen hin.

Ist die Wolke als Zeichen der Anwesenheit Gottes beim Auszug aus Ägypten, bei der Rettung des Volkes aus der Sklaverei zum Schutz des Volkes da (Ex 14,20), so vermittelt das Bild der „Wolkenflut“ hier die Vorstellung gewaltiger Wassermassen, die alles bedecken und an die Sintflut erinnern (Gen 6,5ff). Im Fall der Wolken verhindert diese Flut jeglichen, für die Orientierung von Menschen notwendigen Lichteinfall und verweist so auf den „Todesschatten“ der ersten Strophe zurück bzw. verdichtet diese Thematik in noch deutlicherer Form.

Mit dem dritten Vers wird durch die Bezeichnung „Herr“ das Geschehen eindeutig als ein Einwirken Gottes auf den menschlichen Lebensbereich mittels der Naturphänomene ausgewiesen. In der Fassung in *Die frühen Kränze* bzw. *Silberne Saiten* ist der Gott Abrahams, Isaaks und Jakobs in jener Form bezeichnet, wie er nur außerhalb des Judentums geschrieben wird: Jehova. Gott ist es, der den Sturmwind mit Getöse durch die Täler brausen lässt.²⁵ Besonders in der Formulierung „Jehovas Sturm posaunte“ wird der Eindruck, den die ersten beiden Verse der vierten Strophe bei einem flüchtigen Lesen möglicherweise vermitteln, widerlegt. Diese Nacht geht ganz und gar nicht in aller Stille vorüber. Das „dumpfe Rauschen“ der zweiten Strophe ist zu einem lauten Brausen geworden. Ähnlich wie Zweig formuliert es schon der Prophet Jesaja: „Denn siehe, der HERR kommt im Feuer heran, wie der Sturm sind seine Wagen, um in Glut seinen Zorn auszulassen und sein Drohen in feurigen Flammen.“ (Jes 66,15)

Auch die den vierten Vers einleitende Wendung „von den Höhen“ ist biblisch begründet, sind es doch vor allem Berge, die im Alten Testament als Ort der besonderen Präsenz Gottes verstanden werden und von denen herab Gott sich dem Volk offenbart (Ex 19, 1Kön 19).²⁶ „Denn siehe, er formt die Berge, er erschafft den Wind, er verkündet den Menschen, was er im Sinn hat; er macht das Morgenrot und die Finsternis, er schreitet über die Höhen der Erde dahin – HERR, der Gott der Heerscharen, ist sein Name“ (Am 4,13); und Jeremia schreibt: „Ein Glutwind von den Höhen in der Wüste ist losgebrochen gegen die Tochter, mein Volk“ (Jer 4,11).

Das Verb „wetterte“ – aus unserem Alltags-Sprachegebrauch geläufig als Ausdruck von geäußertem Unmut – greift das Bild des Unwetters, des Gewitters als eine Form des Wirkens Gottes nochmals auf, um schließlich im letzten und entscheidenden Ausdruck, auf den die besondere Aufmerksamkeit der Leserin, des Lesers gerichtet ist, zu gipfeln: „sein Zorn“. ²⁷ Auf diese Aussage läuft das gesamte Geschehen zu. Zorn ist es, der Gott erfüllt und zum richtenden Handeln herausfordert.

Vorweg ist zu sagen, dass Gottes Zorn niemals grundlos auftritt. Wenn im Alten Testament vom Zorn Gottes die Rede ist, dann ist dies eine Reaktion Gottes auf Taten des Menschen, die eine Verletzung des Heiligen darstellen, ²⁸ die ausgelöst wird durch ein Fehlverhalten des Menschen, durch welches Gottes absoluter Herrschaftsanspruch in Frage gestellt wird. ²⁹ Gott kann einzelnen Personen, einer Gruppe oder seinem ganzen Volk zürnen. ³⁰ Die dominanten Bilder für Gottes Zorn sind eben Glut, Feuer, Wasser und Sturm. ³¹ Göttlicher Zorn ist zu verstehen als das Gegengewicht zu seiner Langmut und das notwendige Korrelat zu seiner Liebe. Alles gilt seinem Ziel: der Rettung seines Volkes.

Die Gruppe der Frevler in Num 16 und im *Gericht* Zweigs trifft Gottes Zorn, weil sie sich gegen den Heilswillen Gottes empört. Es ist die Hybris dieser Menschen, durch die es zum Vergeltungsschlag Gottes kommt. ³²

Gottes Zorn wird in vielen Prophetenworten angekündigt und ausgemalt. Die Wortwahl Zweigs im *Gericht* erinnert vor allem an Zef 1, besonders Zef 1,15: „Ein Tag des Zorns ist jener Tag, ein Tag der Not und Bedrängnis, ein Tag des Krachens und Berstens, ein Tag des Dunkels und der Finsternis, ein Tag der Wolken und der schwarzen Nacht.“ ³³

Zu den Text-Varianten

Der Unterschied in den beiden Textversionen ist in der ersten Strophe nicht erwähnenswert, handelt es sich doch nur um die veränderte Schreibweise des Nomen „Sternenthor / Sternentor“.

Auch die Veränderungen in der dritten Strophe sind minimal. Das Adjektiv „jäh“ im ersten Vers – „Die Nacht ward jäh’ zerbrochen“ – erscheint treffender als das in *Die frühen Kränze* bzw. *Silberne Saiten* verwendete Adjektiv „steil“.

Beachtenswerter sind die Unterschiede in der zweiten Strophe. Hier dienen die unterschiedlichen Formulierungen in der Fassung *Das Gericht* im Vergleich mit jenen in *Biblische Ballade* m. E. einer Klärung der Sachlage auf dem Hintergrund der biblischen Textvorlage und bilden zudem eine Steigerung der dargestellten angespannten Situation ab.

„Fluchen“ bedeutet in unserem Sprachgebrauch im Zorn oder großer Erregung auf jemanden oder etwas heftig schimpfen. Im biblischen Verständnis aber steht der Fluch dem Segen gegenüber.³⁴ Einen Fluch aussprechen meint „jemanden verwünschen“. Die von „Flüchen schweren Lippen“ sagen daher im Gedicht etwas anderes aus, als die biblische Textgrundlage vorgibt. Treffender ist die Formulierung in *Das Gericht*: „der Sünden frevelnde Begehrt“.

Auch die Aussage „ein erstes Lallen“ in Verbindung mit Gebeten erscheint weniger günstig als ein „Stammeln“ von Gebeten. Während man mit „Lallen“ eher erste unverständliche Sprechversuche eines Säuglings oder Kleinkindes verbindet, meint „Stammeln“ ein aus Gründen der Unsicherheit oder Erregung stockendes, unzusammenhängendes Sprechen und ist hier wohl der geeignetere Begriff.

Die Textvarianten in der vierten Strophe wurden bereits kurz angesprochen. Der markanteste Unterschied liegt im dritten Vers und bezieht sich auf die Nennung „Jehova“ als Form des Gottesnamens JHWH in der Fassung von *Die frühen Kränze* bzw. *Silberne Saiten*, während im *Gericht* der „Herr“ verwendet ist. Das Verb „erbrauste“ ist 1906 ersetzt durch „posaunte“. Dass der Name „Jehova“ in *Die Welt* nicht verwendet ist, erklärt sich aus der Tatsache, dass in der jüdischen Tradition der Begriff „Herr“ verwendet wird, um die Aussprache des Gottesnamens zu vermeiden. Für die Leserinnen und Leser der jüdischen Zeitschrift ist klar, dass mit „Herr“ JHWH gemeint ist. Vollkommen ausgeschlossen ist hier die noch dazu veraltete Schreibung „Jehova“.

Was könnte zum Verfassen des Gedichts angeregt haben?

Probleme der Gegenwart rückzubinden an die Vergangenheit ist eine Möglichkeit, gegenwärtige Situationen literarisch anzusprechen, um auf diese

Weise Möglichkeiten und Strategien einer Lösung zu erkennen. Trotzdem stellt sich die Frage: Warum wählt Zweig für eines seiner Gedichte am Beginn des 20. Jahrhunderts als Vorlage eine Beispielerzählung aus der Bibel und ruft damit – zumindest seinen jüdischen Leserinnen und Lesern – eine prägende Erzählung aus der Tradition des Gottesvolkes ins Gedächtnis? Anders gefragt: Was könnte aus der Perspektive Zweigs um 1900 als Auslöser für Gottes Zorn gedacht werden?

Ist das Gedicht lediglich ein Versuch Zweigs, einen Text aus der Tora – eben Num 16 – in poetischer Form auszudrücken, oder besteht ein Zusammenhang zwischen einem Ereignis, einer Entwicklung der Gegenwart und dem Schreiben dieses Gedichts? Und: Was will Zweig seinen Zeitgenossen und allen späteren Generationen mit diesem Gedicht sagen?

Der Bibeltext, Num16,1-35, umgreift zwei Problemfelder: Einerseits wird von der Gruppe um Korach aus dem Stamm Levi die Frage nach dem Priesteramt angesprochen. Das Thema des Darbringens von Opfern zielt in Num 16 auf die Abgrenzung jener Personengruppe, die innerhalb des Volkes berechtigt ist, priesterliche Aufgaben zu verrichten und damit sich Gott nähern zu dürfen.³⁵ Der Anspruch der Leviten auf das Priestertum sollte offenbar abgewiesen werden. Als Leitfigur dient in dieser Frage Korach, der aufgrund seiner Rebellion mitsamt den Seinen lebend in die Scheol hinabfährt. Diese Schicht des biblischen Bezugstextes greift Zweig nicht auf. Das Rauchopfer lässt er im Mottovers weg, ebenso die sich öffnende und die Gruppe um Korach verschlingende Erde (Num 16,31-33).

Von einer anderen Gruppe, jener um Datan und Abiram aus dem Stamm Ruben, wird die Person des Mose als von Gott bestellter Anführer des Volkes in Frage gestellt. Diese Schiene der Auseinandersetzung findet sich im Gedicht, was darauf schließen lässt, dass Zweig an der Frage der Autorität interessiert ist, wenn er auch aus dieser Linie nur gewisse Elemente auswählt. Er beschränkt sich auf die zweihundertfünfzig Mann, die Frevler, die ein Fraß des Feuers werden, das von Gott ausgeht, ohne den Zusammenhang mit Mose, der Herausführung aus Ägypten und der Wüstenwanderung zu nennen, was innerhalb der Gemeinde immer wieder Anlass des Murrens ist.³⁶ Damit erzielt Zweig eine Verallgemeinerung.

Da das Gedicht in der Zeitschrift *Die Welt* gedruckt wurde, die von Theodor Herzl gegründet und zwischen 1897 und 1914 wöchentlich im ei-

genen Verlag (Wien/Köln) erschien, könnte man einen Zusammenhang zwischen dem Thema des Gedichts und der Intention dieses Blattes und seiner Herausgeber in Erwägung ziehen.

Berichtet wurde in *Die Welt*, die ab 1903 als Zentralorgan der Zionistischen Organisation fungierte, über Ereignisse, die das Judentum, vor allem aber den Zionismus berühren, über die als gefährlich eingeschätzten assimilatorischen Tendenzen im Westjudentum und praktische Kolonisationsbemühungen in Eretz Israel, sowie über Antisemitismus. Übersetzungen aus dem hebräischen und jiddischen sollten mit jüdischer Kultur vertraut machen.³⁷

Auch wenn die Frage nach einem Anlass der Abfassung des Gedichts nicht wirklich beantwortet werden kann, so ist m. E. doch eine gewisse Parallele zu Theodor Herzl und seinen Ideen zu erahnen, dessen Anliegen es war, einen eigenen Staat für das jüdische Volk zu gründen. Dabei ging es primär um die Frage der Rückkehr aus der Diaspora ins gelobte Land, im Zusammenhang damit aber auch um die Frage nach Autorität.³⁸

Zwischen Ost- und Westjuden bestand an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert ein eklatanter Unterschied in der Lebensweise, und auch innerhalb der Zionisten gab es Fraktionen und gravierende Auffassungsunterschiede der Führungspersönlichkeiten, die in den von 1897 bis 1900 jährlich stattfindenden Zionistenkongressen offen zu Tage traten.³⁹ In der Rückschau hält Zweig in *Die Welt von Gestern* über seine Einstellung zu Theodor Herzl und dem politischen Zionismus fest, er wollte sich dieser Organisation aufgrund des ständigen Opponierens, des Mangels an Subordination und der Art von Respektlosigkeit der Parteigenossen der Person Herzls gegenüber nicht anschließen.

Es verwundert nicht, dass die Beiträge in der Ausgabe der Zeitschrift *Die Welt* vom 11. Oktober 1901 dem Anliegen der Herausgeber entsprechen. Der erste Beitrag stammt von Martin Buber und behandelt *Jüdische Wissenschaft*. Beiträge zum Thema Zionismus, zu jüdischer Wissenschaft und Literatur folgen, ein Artikel über den niederländischen Maler Josef Israels, ein Gedicht *Die Bibel* von Theodor Zlocisti, unter dem Titel *Nach jüdischen Volksmotiven, Liebeslieder* von Berthold Feiwel, *Der Golem* von Rudolf Lothar und *Das Gericht* von Stefan Zweig, sowie der Fortsetzungsroman *Zweierlei Juden* von Max Viola.

Da Zweig das Gedicht für *Die Welt* konzipierte, lautete – der Intention des Blattes und dem Inhalt der Ausgabe entsprechend – der ursprüngliche Titel *Das Gericht*. Für die Leserschaft dieser Zeitschrift war auch die Angabe des biblischen Buches wichtig, das den Leserinnen und Lesern dieser Zeitschrift sicher vertraut war. Die geänderten Formulierungen in *Biblische Ballade* erscheinen als wenig gelungene Korrekturen.⁴⁰ Es ist denkbar, dass Zweig für den breiteren Leserkreis des Lyrik-Bandes den Titel in *Biblische Ballade* änderte, um damit bewusst die Eindringlichkeit des Themas bereits in der Überschrift abzuschwächen und dem Gedicht seine „religiöse Spitze“ zu nehmen. Zudem beließ er es beim Mottovers ohne den korrekten Hinweis auf den biblischen Bezugstext.

Resümee

Die Vorstellung vom richtenden Eingreifen Gottes gehört zu den zentralen Inhalten alt- und neutestamentlicher Theologie. Als Schöpfer der Welt ist er auch ihr Gesetzgeber und Richter.⁴¹ Dennoch muss gesagt werden, dass die Rede vom Gericht Gottes – und damit zugleich von Gottes Zorn – zu den verstörenden Texten der Bibel und zu den herausforderndsten Themen der Theologie gehört. Allerdings gilt es zu bedenken, dass biblische Texte konkrete Situationen längst vergangener Tage widerspiegeln und zudem, dass sie vielfach nicht nur aus dem historischen, sondern auch aus dem literarischen Zusammenhang einer biblischen Schrift und der gesamten Bibel gerissen sind, was unweigerlich eine Einseitigkeit bedingt.

Dies alles gilt auch für den biblischen Bezugstext des Gedichts wie auch für das Gedicht selbst, greift Zweig doch aus der Fülle alttestamentlicher Texte eine Szene auf, in der Gott richtend und strafend eingreift.

Da wir von Gott nicht anders reden können als im Horizont menschlicher Erfahrungen und mit Hilfe von menschlichen Kategorien, kommen wir in der Rede von Gott um Anthropomorphismen nicht herum. Und so nennt die Bibel eben auch leidenschaftliche Reaktionen Gottes wie Eifersucht, Liebe, Zorn. Nur so kann erklärt werden, dass Gott Interesse an den Menschen, an seiner Geschichte mit den Menschen und an seinem Bund mit seinem Volk hat. Mit Renate Brandscheidt ist festzuhalten, dass die an-

thropomorphen Aussagen in der Bibel der Verdeutlichung der Lebendigkeit Gottes und seines „Personseins“ dienen.⁴²

Gottes Zorn ist zu verstehen als ein Zeichen dafür, dass er aufgrund eines Fehlverhaltens seines Volkes leidet und er es zur Umkehr bewegen will. Gott greift dann richtend ein, wenn der Fortbestand und das Wohl seines Volkes in Gefahr sind, etwa durch einen Angriff auf die von ihm eingesetzte Autorität. Er verhängt ein Strafgericht, wenn es gilt, Frevel zu tilgen – wie eben in Num 16 und im *Gericht*.

Literaturverzeichnis

- Brandscheidt, Renate / Mende, Theresia: „*Gewaltig und heilig, gepriesen als furchtbar*“ (Ex 15,11). *Fragen zum Gottesbild des Alten Testaments*. Grünkraut: D&D Medien 2020.
- Brandscheidt, Renate: „Zorn Gottes (Z.)“. I. Biblisch-theologisch“. In: *Lexikon für Theologie und Kirche*, 10/2006, S. 1489f.
- Dietrich, Walter: „Bann/Banngut“. In: *Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet* <https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/14494/> (Zugriff am 3. März 2023).
- Dietrich, Walter: „Gericht Gottes (AT)“. In: *Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet* <https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/19328/> (Zugriff am 12. November 2022).
- Fischer, Stefan: „Todeschatten“. In: *Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet* <https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/35926/> (Zugriff am 14. Februar 2023).
- Grätz, Sebastian: „Wetterphänomene, theol. Bedeutung“. In: *Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet* <https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/34828/> (Zugriff am 3. März 2023).
- Herzl, Theodor: *Der Judenstaat. Versuch einer modernen Lösung der Judenfrage*. Leipzig u. a. ²1896.
- Hieke, Thomas: „Epiphanie (AT)“. In: *Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet* <https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/19940/> (Zugriff am 9. Februar 2023).
- Kiefer, Jörn: „Sünde/Sünder (AT)“. In: *Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet* <https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/31970/> (Zugriff am 12. November 2022).
- Knierim, Rolf P.: „מַרְדֵּי *mrd* sich auflehnen“. In: *Theologisches Handwörterbuch zum Alten Testament*, ⁶1/2004, S. 925-928.
- Leeuwen, C. van: „עֲשָׂרָה *rš* frevelhaft / schuldig sein“. In: *Theologisches Handwörterbuch zum Alten Testament* ⁶2/2004, S. 813-818.
- Müller, Ilse: „Zorn Gottes. (I) AT“. In: *Neues Bibellexikon*, 3/2001, S. 1225-1227.
- Nachama, Andreas / Sievers, Jonah (Hg.): *Jüdisches Gebetbuch Hebräisch-Deutsch. Bd. 1. Schabbat und Werktage*. Gütersloher Verlagshaus 2009.

- Nordheim-Diehl, Miriam von: „Korach/Korachpsalmen“. In: *Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet* <https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/23928/> (Zugriff am 14. Februar 2023).
- Reiser, Markus: „Gericht Gottes (GG). II. Biblisch-theologisch“. In: *Lexikon für Theologie und Kirche* ³⁴/2006, S. 515.
- Sauer, Georg: „כַּח ׁaf Zorn“. In: *Theologisches Handwörterbuch zum Alten Testament* ⁶¹/2004, S. 220-224.
- Schönemann, Hubertus: „Fluch, Fluchspruch (AT)“. In: *Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet* <https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/18473/> (Zugriff am 15. Februar 2023).
- Stolz, Fritz: „שׂא ׁes Feuer“. In: *Theologisches Handwörterbuch zum Alten Testament* ⁶¹/2004, S. 242-246.
- Vorgrimler, Herbert: „Zorn Gottes“. In: *Neues Theologisches Wörterbuch* (2000), S. 689.
- Wälchli, Stefan: „Zorn (AT)“. In: *Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet* <https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/35502/> (Zugriff am 5. März 2023).
- Zweig, Stefan: *Briefe zum Judentum*. Hg. v. Stefan Litt. Berlin: Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verlag 2020.
- Zweig, Stefan: *Briefe 1897–1914*. Hg. v. Knut Beck, Jeffrey B. Berlin u. Natascha Wachsenbach-Feggeler. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1995.
- Zweig, Stefan: *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag ²2011.
- Zweig, Stefan: *Das Gericht*.
Erstveröffentlichung: *Die Welt*, 5, 41/1901 (11. Oktober), S. 13.
Weitere Veröffentlichungen: Feivel, Berthold (Hg.): *Junge Harfen. Eine Sammlung jungjüdischer Gedichte*. Berlin: Jungjüdischer Verlag 1903, S. 45. – Unter dem Titel „Biblische Ballade“ in Zweig, Stefan: *Die frühen Kränze*. Leipzig: Insel-Verlag 1906, S. 54. – Zweig, Stefan: *Die gesammelten Gedichte*. Leipzig: Insel-Verlag 1924. – Zweig, Stefan: *Ausgewählte Gedichte*. Leipzig: Insel-Verlag 1931. – Zweig, Stefan: *Silberne Saiten. Gedichte und Nachdichtungen*. Hg. v. Richard Friedenthal. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1966, S. 74. – Zweig, Stefan: *Silberne Saiten. Gedichte*. Hg. u. mit einem Nachw. vers. v. Knut Beck. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1982, S. 132. – Gottfried Berron (Hg.): *Ausgewählte Kostbarkeiten*. Lahr (Schwarzwald): SKV-Ed. 1985.

Anmerkungen

- 1 Zweig: Spinoza [EV: Die Welt 5, 49/1901 (6. Dezember), S. 13] Weitere Veröffentlichungen: Zweig, Stefan: „*Was wir wollen!*“ *Gedichte und Nachdichtungen*. Hg. v. Klaus Gräbner, Krams a. d. Donau 2019, S. 39. Baruch de Spinoza, als Sohn sephardischer Immigranten aus Portugal 1632 in den Niederlanden geboren, gilt als einer der Begründer der modernen Bibel- und Religionskritik und einer der ersten säkularen Juden. Aufgrund seiner geäußerten Zweifel an verschiedenen Glaubenslehren wurde er 1656 mit dem Bann (Cherem) belegt, so aus der jüdischen Gemeinde ausgeschlossen und jeglicher Kontakt mit ihm verboten. Spinoza starb mit 44 Jahren 1677 an Schwindsucht.
- 2 Zweig: Lied des Fahrenden. [Erstveröffentlichung: Neue Freie Presse vom 25. Dezember 1910], S. 49.] Weitere Veröffentlichungen: Zweig, Stefan: „*Was wir wollen!*“ *Gedichte und Nachdichtungen*. Hg. v. Klaus Gräbner, Krams a. d. Donau 2019, S. 72.
- 3 Zweig: Wanderherz. [Erstveröffentlichung: Ohne Titel als einleitendes Gedicht im Gedichtzyklus *Fahrten* nach folgendem Zitat von Grillparzer: „Ein Wanderer, der zwei Fremden / Und keine Heimat hat.“ In: Zweig, Stefan: *Die frühen Kränze*. Leipzig 1906, S. 18. Weitere Veröffentlichungen: Ders.: *Silberne Saiten. Gedichte und Nachdichtungen*. Hg. v. Richard Friedenthal. Frankfurt am Main 1966, S. 56. – Ders.: *Silberne Saiten. Gedichte*. Hg. u. mit einem Nachw. vers. v. Knut Beck, Frankfurt am Main 1982, S. 101. – Unter dem Titel „Wanderherz“ in: *Deutsche Gedichte in Handschriften. Katalog 808*. Hg. v. Adolf Seebass u. Verena Tammann, Basel 1981, S. 154. – Ders.: „*Was wir wollen!*“ *Gedichte und Nachdichtungen*. Hg. v. Klaus Gräbner, Krams a. d. Donau 2019, S. 90f. – Ders.: *Zwiesprache des Ich mit der Welt. Schriften zu jüdischer Literatur, Kunst, Musik und Politik*. Hg. v. Eva Plank. (= Schriftenreihe des Stefan Zweig Zentrum Salzburg 14) Würzburg 2023, S. 340.
- 4 Das Christentum hat die Bücher der Hebräischen Bibel, der Sammlung der heiligen Schriften des Judentums, übernommen und in anderer Reihenfolge dem Neuen Testament vorangestellt.
- 5 Siehe dazu Zweig: Briefe zum Judentum, S. 32-36; Ders.: Briefe 1897–1914, S. 16-25.
- 6 Welches Gedicht mit der Aussage Zweigs im Brief an Marek Scherlag, Wien [undatiert, vermutlich Dezember 1901], gemeint ist, kann nicht eruiert werden: „Was das Judengedicht anbetrifft, so danke ich Ihnen vielmals für Ihre Bemühungen. Die Jung-Jüdischen Abende sind leider bis Anfang Januar [1902] sistiert, weil Buber constant auf Reisen ist, sonst hätte ich Sie schon längst eingeladen.“ In: Zweig: Briefe 1897–1914, S. 29.
- 7 1901 erschien die Novelle *Im Schnee*. In: Die Welt 5, 31/1901 (2. August), S. 10-13, 1904 im *Jüdischen Almanach*. Hg. v. Berthold Feiwel. Vgl. dazu die Aussage Zweigs zu *Im Schnee*, die er in einem Brief an Karl Emil Franzos, Wien, 22. Juni 1900, als „Judenovelle“ bezeichnet: „Anfragen möchte ich ferner wegen einer Novelle [...] Nur diese eine habe ich noch nicht weggeschickt, nicht etwa, weil ich sie für zu schlecht hielte, sondern ich halte sie gerade im Vergleiche zu den andern ziemlich hoch, aber es ist – eine Judenovelle. Dies erschwert [...] das Erscheinen in Tagesblättern unendlich, weil die meisten der lieben Politik halber doch einer Judenovelle ausweichen. Einem jüdischen Blatte wiederum will ich es nicht geben, weil darin absolut

- keine nationale Sendung enthalten ist, ein Umstand, der bei den meisten Judenovellen tonangebend ist.“ In: Zweig: Briefe 1897–1914, S. 19. Vgl. ebenso den Brief Zweigs an Karl Emil Franzos, Wien, 3. Juli 1900. In: ebd., S. 10-23. 1902 erschien die Novelle *Die Wanderung*. In: Neue Freie Presse vom 11. April 1902, S. 1f. Theodor Herzl war zu dieser Zeit Feuilletonredakteur der *Neuen Freien Presse*.
- 8 Zweig: Das Gericht, S. 13.
 - 9 Zweig: Jeremias. In: Ders.: Tersites / Jeremias. Zwei Dramen. Hg. u. mit einer Nachbem. vers. v. Knut Beck, Frankfurt am Main 2011.
 - 10 Vgl. dazu weitere Auflehnungs- und Murr-Erzählungen: Num 11, 12, 14.
 - 11 Alle Bibelzitate in diesem Beitrag sind entnommen: Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift, Stuttgart 2016.
 - 12 Vgl. dazu das Abendgebet am Vorabend des Schabbat in der Synagoge: „Gelobt seist du, Ewiger, unser Gott, Gebieter der Welt, der durch sein Wort die Abende herbeiführt. Mit seiner Weisheit öffnet er die Tore des Himmels, mit seiner Einsicht regelt er die Zeitzyklen und die Jahreszeiten. Er setzt nach seinem Willen die Sterne am Himmel in ihre Bahnen. Er hat Tag und Nacht erschaffen, er lässt das Licht weichen vor der Finsternis und die Finsternis vor dem Licht.“ In: Nachama / Sievers: Jüdisches Gebetbuch, S. 114. Vgl. ebenso Ps 97,1-4.
 - 13 Vgl. Knierim: sich auflehnen, S. 925-928.
 - 14 Im AT gibt es nur eine Ausnahme: 2Chr 36,13.
 - 15 Vgl. Fischer: Todesschatten. <https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/35926/> (Zugriff am 14. Februar 2023).
 - 16 Ein interessantes Detail bieten die beiden vorhergehenden Verse, Num 16,13-14: Heißt es in der Zusage Gottes, er werde sein Volk aus der Sklaverei Ägyptens in ein Land führen, in dem Milch und Honig fließen (Ex 3,8 u. a.), eine Wendung, die ausschließlich auf das verheißene Land angewandt wird außer in dieser Stelle, so drehen hier die Rebellen im Gespräch mit Mose diese Formulierung um und wenden sie auf Ägypten an, indem sie Mose vorwerfen, er habe sie „aus einem Land, in dem Milch und Honig fließen, herausgeführt.“
 - 17 Das Gewitter ist das im Alten Testament am häufigsten als Zeichen göttlicher Präsenz gedeutete Naturphänomen. Vgl. z. B. Ps 18,14 par 2Sam 22,14 u. a.
 - 18 Zum Thema „JHWH als Wettergott“ siehe Müller: *Wettergott*. München 2008.
 - 19 Vgl. Hieke: Epiphanie. <https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/19940/> (Zugriff am 9. Februar 2023).
 - 20 Für Gottes Gericht vgl. bes. Klg 3,43. Siehe dazu Dietrich: Bann. <https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/14494/> (Zugriff am 3. März 2023).
 - 21 Vgl. Nordheim-Diehl: Korach. <https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/23928/> (Zugriff am 14. Februar 2023).
 - 22 Vgl. Leeuwen: frevelhaft, S. 817.
 - 23 Vgl. ebd., S. 814.
 - 24 Vgl. ebd., S. 817.
 - 25 Vgl. Grätz: Wetterphänomene. <https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/34828/> (Zugriff am 3. März 2023).
 - 26 Vgl. Hieke: Epiphanie. <https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/19940/> (Zugriff am 9. Februar 2023).

- 27 Vgl. Sauer: Zorn. S. 220-224.
- 28 Vgl. Wälchli: Zorn. <https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/35502/> (Zugriff am 5. März 2023).
- 29 Vgl. Vorgrimler: Zorn Gottes, S. 689.
- 30 Vgl. Müllner: Zorn Gottes, S. 1225-1227.
- 31 Vgl. Stolz: Feuer, S. 242-246.
- 32 Vgl. Brandscheidt: Zorn Gottes, S. 1489f. Vgl. Ps 18,8ff.
- 33 Zum Zorn Gottes siehe auch „Tag des Zorns. Dies irae“. Dietrich: Gericht Gottes, <https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/19328/> (Zugriff am 12. November 2022).
- 34 Vgl. Schönemann: Fluch. <https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/18473/> (Zugriff am 15. Februar 2023).
- 35 Mose und Aaron stammen aus dem Stamm Levi. Priesterlichen Dienst sollten nur Aaron und seine Nachkommen verrichten.
- 36 Vgl. Ex 16,3, 17,3; Num 14,2, 16,3; Ps 106,25 u. a.
- 37 Vgl. die Programmatik der Zeitschrift *Die Welt*.
- 38 Vgl. Herzl: Judenstaat, Leipzig / Wien ²1896.
- 39 Vgl. Zweig: Welt von Gestern, S. 118f.
- 40 Der Titel „Biblische Ballade“ könnte als eine Vorstufe für Zweigs biblische Legenden gedeutet werden.
- 41 Vgl. Reiser: Gericht Gottes, S. 515.
- 42 Vgl. Brandscheidt / Mende: Gottesbild, S. 39.

Wieviel Pathos verträgt die Lyrik? Zum Verhältnis von Kunst und Epoche bei Stefan Zweig

Zusammenfassung: Der vorliegende Beitrag skizziert den Weg Stefan Zweigs von der Lyrik zur Epik unter dem Aspekt einer epochenspezifischen Formgebundenheit. Wenn, wie der junge Zweig behauptet, jede Kunst von ihrer Epoche abhängig ist, weil es eine „geheimnisvolle Abhängigkeit zwischen Bedarf und Produktion“ gibt, so liegt die Aufgabe der Literatursoziologie in dem Versuch, hinter dieses Geheimnis zu kommen. Für Zweig erfolgt dieser in zwei Schritten: Der erste Schritt umreißt Zweigs Position innerhalb des literarischen Feldes der Jahrhundertwende und zeigt, mit welcher erstaunlichen Selbstreflexivität der Autor die literarischen Entwicklungen und innerliterarischen Auseinandersetzungen seiner Zeit verfolgte und sich entsprechend zu positionieren versuchte. Der zweite Schritt ordnet die Abkehr von der Lyrik bei gleichzeitiger Hinwendung zu einer spezifischen Form der Prosa ein als Akt einer gezielten Entscheidung gegen das *l'art pour l'art* und für eine Öffnung hin zur Populärliteratur.

Schlüsselwörter: Stefan Zweig, Lyrik, literarisches Feld, Gattungsgeschichte, Epochenbegriff.

I.

In einer jüngst erschienenen Studie zum Epochenproblem erbringt der Autor Niklas Buck den Nachweis, dass sich spezifische Handlungsformen der Distinktionskämpfe innerhalb des literarischen Feldes als „Akte der Epochenbildung“ beziehungsweise als Rituale angesichts einer als Krise und Schwellenzustand wahrgenommenen Gegenwart ausweisen lassen.¹ Der Akt der Epochenbildung und damit das Auftauchen des Neuen wird auf ein „jeweils aktuell vorherrschende[s] Epochenbewusstsein“ zurückgeführt, das unter Ausrufung von Schlagworten, welche von ihrer primären Trägergruppe entkoppelt werden, die Zäsur überhaupt erst ermöglicht.² Definiert wird

dieser „Wendepunkt“ von Buck als ein „Zeitpunkt, in dem die Epochenkonstruktion mit Blick auf seine [sic] Fähigkeit, die kulturelle Identität seiner Träger zu absorbieren, an Leistung verliert, sie in eine Krise gerät und durch neue Paradigmen abgelöst wird“.³

An einem solchen Wendepunkt befinden wir uns mit Stefan Zweig. Mehr noch: Zweigs reflexive, weil wohl begründete Abkehr von der Lyrik des *l'art pour l'art* markiert diesen Wendepunkt im Sinne Bucks als einen Moment der Krise, aus der ein neues Paradigma auftaucht. Um die Wende nachvollziehen zu können, muss zunächst Zweigs spezifische Position im literarischen Feld seiner Zeit skizziert werden.

Zweigs frühe schriftstellerische Versuche, vor allem die im Jahr 1901 erschienene Gedichtsammlung *Silberne Saiten*, können als eine schwärmerische Imitations-Lyrik bezeichnet werden, von der sich der Autor später distanzierte. Obwohl er in seinem poetischen Schaffen relativ erfolgreich war und sogar zahlreiche Rezensionen erhielt, blieb ein bezeichnender Erfolg sowohl in Dichterkreisen als auch beim Publikum aus. Nach Oliver Matuschek schien „silberner Mondesglanz [...] durch die Strophen, Blumenblüten dufteten und von Sehnsucht war allenthalben die Rede.“⁴ Die oft kommentierte Naivität, Zartheit und Leidenschaft entsprachen dem damaligen lyrischen Sentiment der Zeit, nicht jedoch den hohen Anforderungen des Autors. Zweig gab daher das frühe Werk später nie zum Nachdruck, und dies, wie er selbst meinte, aus gutem Grund.⁵

Wendet man sich diesbezüglich weiteren frühen Schriften zu, so fällt ein kurzer programmatischer Text mit dem Titel *Das neue Pathos* aus den Jahren 1908 und 1909 ins Auge. In ihm heißt es:

Mehr als wir es wissen ist jede Kunst von ihrer Epoche abhängig. Auch im Künstlerischen scheint die geheimnisvolle Abhängigkeit zwischen Bedarf und Produktion zu bestehen, Gesetze jenseits unserer Erkenntnisse, die manchmal in flüchtigen Beispielen unsicher wie eine Ahnung aufschimmern, aber jeder Formel entfliehen.⁶

Versucht man unter dieser Prämisse nun, die von Zweig als unsichere „Ahnung“ eingeführte Stimmung zu konkretisieren und historisch einzuordnen, so hilft ein Blick in die Literaturgeschichtsschreibung. Folgt man dieser, so war die Jahrhundertwende vor allem durch gesellschaftliche Umbrüche und

Stilpluralismus gekennzeichnet; ein Pluralismus, der sich ganz allgemein als Lösung von Konventionen und Öffnung hin zu formaler Innovation verstehen lässt. Nachgerade unter dem ebenso vagen wie pathosgeladenen Begriff des „Lebens“ wurde ein Protest entfacht, der sich in der Kunst und Literatur als Aufbruch hin zum Echten, Authentischen, Umfassenden und zur Dynamik und Kreativität verstehen lässt.⁷

Zweigs Wien war neben Paris, Berlin und München eines der führenden Zentren der derart zu fassenden modernistischen Kunst um 1900. Spezifisch für Wien war dabei das Aufkommen einer ganzen literaturbegeisterten „Knabengeneration“, die entweder gegen die älteren, bereits etablierten Autoren rebellierte oder sie als Vorbilder nachahmte. Bezeichnend für diese Gruppe war ein spezifisch bürgerlicher Habitus, welcher auf einer materiellen und existenziellen Sicherheit gründete und eine, von Zweig selbst rückblickend als problematisch empfundene,⁸ Ferne von jeglichen politischen Fragestellungen begünstigte. Auch Zweigs großbürgerliche Familie genoss bekanntlich ein beträchtliches ökonomisches Kapital, das dem jungen aufstrebenden Künstler eine unbeschwertere Fokussierung auf die eigene literarische Entfaltung ermöglichte. Zudem erwarb er im Elternhaus nicht nur eine Zuneigung zu den schönen Künsten, sondern auch einen „schwärmerischen Kosmopolitismus“,⁹ der sich in seiner späteren Schaffensphase als äußerst produktiv erweisen sollte. Die bürgerliche Oberschicht pflegte eine gewisse „Kultur der Selbstrepräsentation“,¹⁰ in der es galt, den eigenen Habitus durch aristokratische Praktiken zu profilieren. Der Kunst wurde dabei eine geradezu gesellschaftsprägende Rolle zugesprochen, wie sie sich im ästhetischen Schaffensrausch der Jugend manifestierte.

Die wachsende Bedeutung der Kunst führte zu einer enormen Produktionssteigerung auch und gerade im Bereich der Literatur. Mit ihr korreliert eine Pluralisierung der stilistischen Tendenzen jener Zeit. Geprägt wurde der epochentypische Stilpluralismus vor allem durch den kritisch gesinnten und lebensbejahenden Expressionismus, aber auch bereits durch einen Jugendstil, der im Begriff der angewandten Lyrik seinen Niederschlag fand. Nun galt es, die „einsame Klasse“ zu verlassen¹¹ und den eigenen Kunstanpruch an das Publikum anzunähern. In diesem Sinne sieht Dagmar Lorenz im Jugendstil den Konnex zwischen der „Kunst-Manie der gründerzeitlichen Väter mit dem späteren Ästhetizismus ihrer Söhne“, deren „Wert-Va-

kuum“ es jedoch zu überwinden galt.¹² Innerhalb dieser Konstellation setzte Zweigs Suche nach einem eigenen Weg ein; ein Weg, der sich durchaus als Versuch der Überwindung des Wert-Vakuums verstehen lässt. Dazu ging Zweig zunächst bis zum „Ursprung“ des Lyrischen zurück, wenn es heißt:

Das Urgedicht, jenes, das längst entstand vor Schrift und Druck, war nichts als ein modulierter, kaum Sprache gewordener Schrei [...]. Es war pathetisch, weil es aus Leidenschaft entstanden war, pathetisch, weil es Leidenschaft erzeugen wollte. Das Gedicht jener Großen und Fernen, die zuerst aus dem aufspringenden Schrei des Gefühls Wort und Rede fanden, war eine Ansprache an die Menge, eine Mahnung, eine Anfeuerung, eine Ekstase, eine direkte elektrische Entladung von Gefühl zu Gefühl. [...] Diesen innigen, glühenden Kontakt mit der Masse haben die Dichter seit der Schrift verloren.¹³

Dem Übergang von oraler Kultur zur Schriftkultur entspricht ein Verlust an unmittelbarer, breiter Wirkung, den Zweig offen bedauert. Was verloren ging oder besser, worauf verzichtet werden muss, ist der Dialog, „das Augen-Auge-stehen mit der Menge“. „Langsam“, so Zweig, „wurde das Publikum für die Dichter etwas Imaginäres. Wenn sie sprachen, hörten sie eigentlich nur sich selbst zu, ihr Gedicht wurde immer mehr einsame Zwiegespräche, Monolog aus der Anrede, immer mehr lyrisch in einem neuen Sinne und immer weniger pathetisch“.¹⁴

Pathetisch wäre demnach eine Lyrik, die unmittelbar eine breite Wirkung entfaltet, und um eben diese Wirkung war es Zweig zu tun. Anders als etwa Stefan George, der von den Franzosen die Kunst der Begrenzung gelernt hatte und sich auf einen Kreis zu beschränken wusste, zeigt Zweig keine Berührungangst bezüglich der „Masse“. Wollte man hier schweres literaturtheoretisches Rüstzeug auffahren, könnte man sagen, dass Zweig sich vom Pol der eingeschränkten Position innerhalb des literarischen Feldes seiner Gegenwart zu lösen beginnt, das heißt von jenem „genuin antiökonomischen ökonomischen Universum, das sich am wirtschaftlich beherrschten, symbolisch aber herrschenden Pol des literarischen Feldes etabliert – in der Dichtung mit Baudelaire und den Vertretern des Parnasse“.¹⁵ Gegen die Position, auf der die Produzenten zumindest kurzfristig nur mit ihren eigenen Konkurrenten als Kunden rechnen können und sich die Hoffnung auf Kanonisierung in die Zukunft verschiebt, stehen laut Pierre Bourdieu die ei-

gentlich bürgerlichen Künstler, „denen eine unmittelbare Klientel sicher ist, oder die käuflichen Produzenten kommerzieller Literatur, wie die Autoren von Boulevardstücken oder populären Romanen, die aus ihren Erzeugnissen hohe Einnahmen beziehen“.¹⁶

Bourdieu's Feldtheorie versteht sich bekanntlich ausdrücklich als eine praxisorientierte Theorie, die soziale Felder anhand spezifischer Positionen ihrer Akteure betrachtet. Im Kontext der Literaturproduktion betont Bourdieu insbesondere die Distinktion zwischen dem Feld der Massenproduktion (vornehmlich Epik) und der reinen oder eingeschränkten Produktion (vornehmlich Lyrik). Die Unterschiede bei den Positionen variieren je nach Konsekrationsgrad, Habitus, Dispositionen und Kapitalvermögen der Akteure, durch die wiederum divergierende Strategien zur Durchsetzung im jeweiligen Feld entstehen. Fragt man nun ganz konkret nach der Position Zweigs und seiner Strategien, so ließe sich sagen, dass der frühe Zweig – ganz wie seine Epoche – zerrissen war zwischen Ästhetizismus bzw. *l'art pour l'art* einerseits und einer Kunst für die breite Leserschaft andererseits. So versteht sich seine gleichzeitige Bewunderung für die emphatisch lebensbejahende Lyrik Verhaerens und das aufmerksame Interesse an George, Hofmannsthal oder auch Rilke. „Nicht Ibsen und Zola“, so heißt es zu recht bei Arnold Bauer, „sondern Mallarmé, Baudelaire und Verlaine waren die Abgötter des literarischen Wien“.¹⁷ Dies gilt auch für Zweig. Und doch verachtete der junge Zweig den Massenerfolg nicht, wie ihn die neue Lyrik im Geiste der Jugendstil-Ästhetik als unliterarisch brandmarkte, bedeutete Massenerfolg für ihn doch eine Nähe zur eigenen Gegenwart, wie er selbst treffend bemerkte: „Das Wesentliche meiner Art bildete sich darin heraus: eine Bejahung des Lebens, ein gewisses Pathos der Freude, die Sehnsucht nach einer Kunst, die blutfeuernd wirkt und in innigem Zusammenhang mit der Gegenwart steht.“¹⁸

II.

Zweigs lyrisches, in der Tradition des Symbolismus stehendes Werk wurde von der Literaturgeschichtsschreibung vergessen. In Peter Sprengels einschlägiger *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900-1918* etwa kommt

Zweig unter „Lyrik“ gar nicht vor, dafür sehr wohl aber unter Epik. Diese Einordnung, so konnte zumindest skizziert werden, geht konform mit der Selbstreflexion und den Positionierungsversuchen des Autors. Zu verfolgen bleibt die gezielte Öffnung hin zu jener Form, die heute unter dem Label der Populärliteratur gefasst wird – und einen Gattungswechsel einschließt. Zum Verständnis dieses Formübergangs gilt es zunächst noch einmal deutlich zu unterscheiden zwischen einem frühen, ästhetizistischen Zweig mit eingeschränktem Erfolg und dem späten „Weltautor“. Zum frühen, ästhetizistisch-lyrisch geprägten Zweig gehört, dass er Teil der begeisterten Gemeinde der Zeitschriftenleser und hier wiederum insbesondere der *Blätter für die Kunst*, *Pan* und *Zukunft* war, in den Wiener und Pariser Dichterkreisen verkehrte, nachgerade im Zirkel im Café Beethoven, im Café Rathaus, im Café Reyl sowie im Quartier Latin. Des Weiteren gehört dazu sein Auftreten als Dandy, sein Bemühen um den Insel-Verlag und die avantgardistische Suche nach einer Verbindung von Kunst und Leben. „Wir“, so liest man in Zweigs autobiographischer Skizze, „bildeten gleichsam die letzte Generation jenes heute fast nicht mehr rekonstruierbaren Kunstfanatismus [...]“.

Und doch war Zweig zu keinem Zeitpunkt ein Bohemien im klassischen Sinne der Epoche; sein Ausflug in die Berliner Bohème, zu nennen sind hier das Neopathetische Cabaret und der Kreis um Kurt Hiller, war von kurzer Dauer. Treffend notiert Donald A. Prater, dass Zweigs Bohèmeleben „trotz seiner Beteuerungen Franzos gegenüber hauptsächlich in der literarischen und künstlerischen Welt“ stattfand.¹⁹ Wenn überhaupt, so war Zweig ein Vertreter jener „dandystischen Bohème d’oree“ oder auch „Jeunesse d’oree“, die sich durch ein großes Vermögen, ausgedehnte Reisen und ein Verständnis der Kunst und Literatur im Sinne einer „Steigerungsform der Existenz“ auszeichnen. Dabei finden sich, wie gesagt, bereits beim frühen Zweig ein ausgeprägter literarischer Wirkungswille und ein entsprechendes Formbewusstsein. Bestätigt findet sich dies in *Das neue Pathos*, wenn es heißt:

Und dieses neue Pathos, das „ja“ sagende Pathos par excellence im Sinne Nietzsches, ist vor allem Lust, Kraft und Wille, Ekstase zu erzeugen. [...] Und erinnern wir uns, daß Nietzsche, der einzige in Deutschland, der in den letzten Jahren Weltwirkung gewann, dies nur vermochte, weil er einen neuen rednerischen Stil erzeugte – „ich bin der Erfinder des Dithyrambus“ –, weil sein

„Zarathustra“ ein Predigerbuch ist, das ungestüm nach der lauten, tönenden Stimme verlangt.

Um eben diese „Weltwirkung“ zu erlangen, hat sich Zweig im Zwiespalt seiner Epoche nicht nur für die Abkehr von der neuen Lyrik entschieden, sondern für die Abkehr von der Lyrik insgesamt. Die Freiheit von sozialen und symbolischen Bindungen, die ihm seine großbürgerliche Herkunft gestattete, entbanden Zweig von den inneren Zwängen des Feldes und ermöglichten eine Beobachterposition, die letztlich zur Entdeckung einer neuen, das heißt noch nicht besetzten, aber mit Sicht auf das breite Publikum durchaus möglichen Position führte.

In diesem Sinne bestätigt Zweig wie wohl kein zweiter mit seinem literarischen Werdegang die von ihm selbst attestierte „geheimnisvolle Abhängigkeit zwischen Bedarf und Produktion“, von der eingangs die Rede war. Literarischer Akteur und aufmerksamer Beobachter der literarischen Tendenzen seiner Zeit gleichermaßen, sah er, was Bourdieu im Rückblick festhielt, wenn er den literarischen Symbolismus kultursoziologisch aufarbeitet:

In diesem genuin antiökonomischen ökonomischen Universum, [...] können die Produzenten zumindest kurzfristig nur mit ihren eigenen Konkurrenten als Kunden rechnen [...]. Sie müssen folglich alle Konsequenzen daraus hinnehmen, daß sie erst mit zeitlicher Verzögerung honoriert werden, anders als die „bürgerlichen Künstler“, denen eine unmittelbare Klientel sicher ist, [...] die aus ihren Erzeugnissen hohe Einnahmen beziehen [...].²⁰

Nicht nur war Zweig die eigene Konkurrenz als Kunden zu wenig, er war auch nicht gewillt, auf den Nachruhm zu hoffen. Gezielt wechselte er von der Lyrik zur Epik und entwickelte im Segment der Massenproduktion mit der Form der historischen Biographien einen „neuen rednerischen Stil“, mit dem er es letztlich zur Weltwirkung brachte. Dass dieser Erfolg ein streng kalkulierter war, welcher ein Taktieren und eine Strategie voraussetzt, wurde zumindest von Zeitgenossen vermutet und kritisch gegen den bürgerlichen Erfolgsautor gewendet: „Als ‚Erwerbszweig‘ (Hofmannsthal), ‚Literaturindustrieller‘ (Eisler) und ‚Musterorganisation eines Versandgeschäftes‘ (Neumann) beschimpft, wurde“, dies hält die literaturwissenschaftliche Rückschau fest, „die ‚Seichtheit‘ (Kraus) und ‚Zweitklassigkeit‘ (Klaus Mann) sei-

ner Werke bemängelt.²¹ Bezeichnenderweise wurde dabei namentlich von Kraus vor allem sein „preziöser“ Sprachstil beanstandet und als „symbolische Kompensation moralischer und künstlerischer Insuffizienz“ gebrandmarkt. „Mit seiner Fertigkeit identifikationserheischender Einschmeichelung“, so Kraus, „erlaube Zweig dem Publikum, sich ästhetisch nicht irritieren oder provozieren zu lassen, sondern sich parasitär in der Weltliteratur einzunisten, ohne in die dafür erforderliche kulturelle Arbeit zu investieren.“²²

Zweig selbst dürfte die Kritik aus dem Feld der eingeschränkten Produktion angesichts des Erfolgs kaum berührt haben. Sein Abschied aus dem begrenzten, auf die lyrische Form setzenden Kreis der Kunstfanatiker war ein ebenso bewusster wie konsequenter. Dass Zweig es mit seiner „unternehmerischen Art“ des Literaturschaffens ernst meinte, belegt zudem sein sogenanntes Hauptbuch aus dem Literaturarchiv Salzburg, in dem er detaillierte Nachweise über seine gesamte literarische Tätigkeit lieferte; seine Verträge, Übersetzungen, Dramatisierungen, Honorare und weiteres.²³ Besonders ins Auge sticht dabei die Aufmerksamkeit, die Zweig den „äußerst publicity- und gewinnträchtigen Verfilmungen“ seiner Werke schenkte, weshalb er von Wolf zurecht als ein „Großschriftsteller modernen Typs“ eingestuft wird.²⁴

Mit Zweig hat die Literaturwissenschaft somit den vielleicht offenkundigsten Fall eines Versuchs, die begrenzte gesellschaftliche Resonanz einer spezifischen Form von Literatur durch einen Gattungswechsel zu überschreiten. Zweig sah die Diskrepanz zwischen der Gattungshierarchie innerhalb des ästhetizistischen Sektors und des Sektors der Massenproduktion in voller Schärfe und richtete seine literarische Praxis dementsprechend aus. Sein gelungener Aufstieg in den Rang eines Weltautors zeigt zudem, dass die Grenzen nicht nur innerhalb des literarischen Feldes der Jahrhundertwende durchlässig waren, sondern auch die Grenzen des nationalsprachlichen Feldes selbst. Dafür stehen die zahlreichen Übersetzungsnachweise aus seinem Hauptbuch, die ein kontinuierliches Bemühen um weltweite Rezeption und Resonanz aufweisen.²⁵ Zweig kannte die Wirkungsmechanismen des literarischen Betriebs und legte dementsprechend großen Wert auf eine langjährige und breit gefächerte Netzwerkbildung, die ihm letztendlich den angestrebten Ruhm eines Weltautors einbrachte. In diesem Zusammen-

hang zu betonen ist, dass Zweig selbst seine ehrgeizigen Pläne und Projektionen keineswegs verheimlichte, sondern in einer Weise offenlegte, die als geradezu didaktisch bezeichnet werden kann. In seinem Text *Die zehn Wege zum deutschen Ruhm*, der als Anweisung für junge Schriftsteller gedacht ist, expliziert er die eigene Vorgehensweise im Literaturfeld als eine vorbildliche. Demnach solle man so viel wie möglich schreiben, ohne Bedenken über Qualität, allgegenwärtig sein, Reden halten, wo immer es geht, auf Jubiläen und Preise hoffen, denn letztendlich: „Das einzig wichtige ist, bekannt zu werden.“²⁶ Bekannt wurde Zweig folglich nicht allein aufgrund seiner „mehrsprachigen und kosmopolitischen Erziehung, seiner Sozialisation in einer multiethnischen und multikulturellen Großstadt wie Wien, [...] seiner jüdischen Wurzeln und seiner vielen Reisen ins Ausland“,²⁷ sondern auch und nicht zuletzt aufgrund einer sozialen Disposition, die neben dem Eintritt ins Feld auch jene Distanz begünstigte, derer es zur Erfassung des Funktionierens und damit der Regeln des Feldes bedarf.

Betrachtet man Zweig abschließend unter seiner eigenen, eingangs aufgerufenen Prämisse, dass jede Kunst von ihrer Epoche abhängig ist, jedoch auch im Künstlerischen gewisse Gesetze nur manchmal in flüchtigen Beispielen unsicher wie eine Ahnung aufschimmern, so lässt sich festhalten, dass Zweig das scheinbar Unmögliche gelang: Das Flüchtige wurde formalisiert. Die Formel, nach der Epoche und Literatur harmonieren, wird nicht nur sichtbar, sondern gerinnt zu einer beispielhaften Formel des Erfolgs. Im Kontext seiner Epoche steht die mit der Lyrik einsetzende Entwicklung Zweigs als geradezu lehrbuchhafte Laufbahn der Sozialfigur eines „Großschriftstellers“.²⁸ Definiert man Sozialfiguren als „zeitgebundene historische Gestalten, anhand deren ein spezifischer Blick auf die Gegenwartsgesellschaft geworfen werden kann“,²⁹ so lässt sich die des Großschriftstellers mithilfe der Literatur präzisieren. Kein geringerer als der heute seinerseits im Rang eines Weltautors stehende Robert Musil liefert in seinem Epochenroman *Der Mann ohne Eigenschaften* eine Charakteristik, die in wesentlichen Zügen auch auf Zweig gemünzt sein könnte:

So wie der Geistesfürst zur Zeit des Fürsten, gehört der Großschriftsteller zur Zeit des Großkampftages und des Großkaufhauses, er ist eine besondere Form der Verbindung des Geistes mit großen Dingen. [...] Er muss viel reisen, von Ministern empfangen werden, Vorträge halten [...], er ist chargé

d'affaires des Geistes der Nation, wenn es gilt, im Ausland Humanität zu beweisen; [...] und hat bei alledem noch an sein Geschäft zu denken, das er mit der Geschmeidigkeit eines Zirkuskünstlers machen muß, dem man die Anstrengung nicht anmerken darf.³⁰

Zwar war Zweig nie im Geist der Nation unterwegs, doch zählt er zweifelsfrei zu jenem Typ des Großschriftstellers, dessen literarisch-öffentliche Praxis hier offen aus den eigenen Reihen kritisiert wird. Dass die innerliterarische Kritik den Erfolg Zweigs nicht zu schmälern vermochte, bestätigen heute die hohen Zahlen seiner Auflagen sowie die Übersetzungen und Verfilmungen seiner Werke. Die unlängst erschienene Hommage auf Zweig, Wes Andersons Film *The Grand Budapest Hotel*, ist ein einschlägiger Beleg dafür, dass sich der Weltautor Zweig auch und gerade in der Kultur der Spätmoderne behauptet. Insofern erlaubt der Erfolgsautor Zweig eben als zeitgebundene historische Gestalt auch einen spezifischen Blick auf die Gegenwartsgesellschaft. Das Pathos und der Wunsch nach Unmittelbarkeit, die Zweig der Lyrik entnahm, schuf sich in der Moderne neue Formen, die noch immer greifen – auch wenn die Lyrik selbst dabei auf der Strecke blieb.³¹

Literaturverzeichnis

- Bauer, Arnold: *Stefan Zweig*. Berlin: Colloquium 1971.
- Beck, Knut: „Nachbemerkungen des Herausgebers“. In: Zweig, Stefan: *Silberne Saiten. Gedichte*. Frankfurt am Main: Fischer 1982.
- Bourdieu, Pierre: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.
- Buck, Niklas: *Geschichte schreiben. Ein Modell zum Prozess literarhistorischer Epochenbildung*. Baden-Baden: Ergon 2021.
- Fetz, Bernhard / Inguglia-Höfle, Arnhilt / Larcati, Arturo: „Vorwort“. In: Dies. (Hg.): *Stefan Zweig. Weltautor*. Wien: Paul Zsolnay Verlag 2021, S. 9–14.
- Larcati, Arturo: „Stefan Zweigs internationale Netzwerke, das Projekt einer *Bibliotheca Mundi* und sein Konzept der Weltliteratur“. In: Fetz, Bernhard / Inguglia-Höfle, Arnhilt / Larcati, Arturo (Hg.): *Stefan Zweig. Weltautor*. Wien: Paul Zsolnay Verlag 2021, S. 257–267.
- Lorenz, Dagmar: *Wiener Moderne*. Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler 2007.

- Matuschek, Oliver: *Stefan Zweig. Drei Leben – Eine Biographie*. Frankfurt am Main: Fischer 2006.
- Moebius, Stephan / Schroer, Markus: „Einleitung“. In: Dies.: *Diven, Hacker, Spekulanten. Sozialfiguren der Gegenwart*. Berlin: Suhrkamp 2018, S. 7–11.
- Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Reinbek: Rowohlt 1987.
- Prater, Donald A.: *Stefan Zweig: Eine Biographie*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 1991.
- Sprengel, Peter: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900–1918*. München: C. H. Beck 2004.
- Wolf, Christian Norbert: „Der Großschriftsteller und sein *Hauptbuch*. Stefan Zweig als weltumspannender Literaturindustrieller“. In: Fetz, Bernhard / Inguglia-Höfle, Arnhilt / Larcati, Arturo (Hg.): *Stefan Zweig. Weltautor*. Wien: Paul Zsolnay Verlag 2021, S. 17–31.
- Wörgötter, Martina: „Der meistgelesene Autor der Welt. Stefan Zweigs internationale Rezeption“. In: Fetz, Bernhard / Inguglia-Höfle, Arnhilt / Larcati, Arturo (Hg.): *Stefan Zweig. Weltautor*. Wien: Paul Zsolnay Verlag 2021, S. 61–74.
- Zweig, Stefan: „Das neue Pathos (1908/09)“. In: Ders.: *Emile Verhaeren*. Leipzig: Insel 1913, S. 111–122.
- Zweig, Stefan: „Die zehn Wege zum deutschen Ruhm. Eine Rechenaufgabe für junge Schriftsteller“. In: Fetz, Bernhard / Inguglia-Höfle, Arnhilt / Larcati, Arturo (Hg.): *Stefan Zweig. Weltautor*. Wien: Paul Zsolnay Verlag 2021, S. 15–16.

Anmerkungen

- 1 Buck: Geschichte schreiben, S. 19.
- 2 Ebd.
- 3 Ebd.
- 4 Matuschek: Stefan Zweig, S. 47.
- 5 Ebd., S. 49.
- 6 Zweig: Das neue Pathos (1908/09), S. 111–122.
- 7 Sprengel: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900–1918, S. 72
- 8 Vgl. Bauer: Stefan Zweig, S. 14.
- 9 Ebd., S. 18.
- 10 Lorenz: Wiener Moderne, S. 17.
- 11 Sprengel: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900–1918, S. 100.
- 12 Lorenz: Wiener Moderne, S. 18.
- 13 Zweig: Das neue Pathos, S. 111–122.
- 14 Ebd., S. 112.
- 15 Bourdieu: Die Regeln der Kunst, S. 135f.
- 16 Ebd.
- 17 Bauer: Stefan Zweig, S. 10.
- 18 Zweig, zit. nach Beck: Nachbemerkenngen des Herausgebers, S. 278f.
- 19 Prater: Stefan Zweig. Eine Biographie, S. 33.
- 20 Bourdieu: Die Regeln der Kunst, S. 135f.
- 21 Fetz / Inguglia-Höfle / Larcati: Vorwort, S. 9.
- 22 Kraus, zit. nach Wolf: Der Großschriftsteller und sein Hauptbuch, S. 26.
- 23 Ebd., S. 19.
- 24 Ebd., S. 20.
- 25 Vgl. Wörgötter: Stefan Zweigs internationale Rezeption, S. 61–74.
- 26 Zweig: Die zehn Wege zum deutschen Ruhm, S. 15.
- 27 Larcati: Stefan Zweigs internationale Netzwerke, S. 258.
- 28 Vgl. Wolf: Der Großschriftsteller und sein Hauptbuch, S. 27.
- 29 Moebius / Schroer: Einleitung, S. 8.
- 30 Musil: Der Mann ohne Eigenschaften, zit. nach Wolf: Der Großschriftsteller und sein Hauptbuch, S. 27.
- 31 Bei dem vorliegenden Beitrag handelt es sich um die überarbeitete Fassung eines in der Zeitschrift *Artis Observatorio* (IV/2025, S. 7-16) erschienenen Artikels gleichlautenden Titels.

Michael Penzold

Zwischen Klassenzimmersentimentalität und
Angstschweißberinnerungen: Grundlagen produktiver
didaktischer Aktualisierungen von Stefan Zweigs
Gedicht *Wir sagten Schule*

Zusammenfassung: Stefan Zweigs Gelegenheitsgedicht *Wir sagten Schule* erweckt den Eindruck, mit der Schule als einer einengenden und kreativitätsmindernden Institution abrechnen zu wollen. Liest man das Gedicht aber im Kontext von Zweigs Erinnerungen in *Die Welt von Gestern*, so wird deutlich, dass das Gedicht statt der bei Zweig ansonsten präsenten Lehrerkritik eine Kritik an gesellschaftlichen Zwängen auf dem Umweg einer vergleichsweise harmlosen Kritik an schulischen Zwängen vorbringt. Dabei liegt eine wesentliche Pointe des Gedichts darin, dass die Freude an der „Jugend“ gerade „mit“ dem schulischen Wissens- und Kompetenzerwerb zusammen zu denken ist. Für die Didaktik des Deutschen ergibt sich aus dieser Konstruktion heraus in der schulischen Arbeit mit diesem Gedicht die Notwendigkeit eindringlicher Problematisierungen produktiver Aufgabenformate.

Schlüsselwörter: Schule, Schulkritik, Umgang mit Lyrik, Jugend, Institution Schule, Lehrer-Schüler-Verhältnis, Lernsituationen, produktive Aufgabenformate in der Deutschdidaktik.

Schule gegen Dichter – Dichter gegen Schule?

Künftige kreative Schriftsteller*innen in der Schule? Menschen, die die Freiheit des Wortes leben – in einem „nach wie vor durch subtile Unfreiheit gekennzeichneten System“¹ Es mutet wie ein überzeitlicher Topos an, wenn Schriftsteller*innen Erfahrungen aus der eigenen Zeit als Schüler*in als einengend oder wenig inspirativ bezeichnen. Dementsprechend stehen Lehrer*innen als Bildungsfunktionär*innen, im Verdacht, Begabungen pro-

fessionell zu verkennen. Widerstand mag hin und wieder auch für den nötigen Auftrieb für spätere literarische Höhenflüge sorgen. Schulisches Leiden ist vielleicht retrospektiv gesehen und mit schönfärberischem Willen Grund für spätere Inspirationen. Ein Dichter hat sich jedenfalls in der Schule unterdrückt und gehemmt gefühlt zu haben. Auch in der Stefan-Zweig-Biografie von Oliver Matuschek wird das Verhältnis des Dichters zu seiner Schulzeit so formatiert. Matuschek hat auch einige gute Argumente und er setzt ein starkes Zeichen, wenn er ein Gelegenheitsgedicht Zweigs in den Kontext einer späteren Vergeltungsmaßnahme gegen schulisches Leid liest:

Als ein Akt später Rache ist es anzusehen, dass Zweig 1922 zur Feier des 50. Schuljubiläums [des von ihm von 1892-1900 besuchten Maximiliangymnasiums; PZ] nach freundlicher Einladung durch die Direktion nicht etwa als Ehrengast zu den Feierlichkeiten erschien und die erbetene Festrede hielt, statt dessen aber für die Jubiläumsschrift ein Gedicht verfasste, das es an Deutlichkeit nicht missen ließ.²

Ein Gelegenheitsgedicht als legitime Rachemaßnahme für illegitim zugefügtes Leiden? Auf den ersten Blick scheint einiges für diese Einschätzung zu sprechen. Der Blick in Zweigs berühmtes biographisch-historisches Werk *Die Welt von gestern* scheint den Racheverdacht zu plausibilisieren. Zweig berichtet hier von einer inneren Erfahrung auf einer Reise. Diese erlaubt ihm den unmittelbaren Bezug zu früheren Schulerfahrungen:

[Auf einer Vortragsreise] überkam mich plötzlich ein Unbehagen. Ich erinnerte mich, wie ich an diesem unkameradschaftlichen, autoritären, doktrinären Sprechen von oben herab in all meinen Schuljahren gelitten hatte, und eine Angst überkam mich, ich könnte durch dieses Sprechen vom Katheder herab ebenso unpersönlich wirken wie damals unsere Lehrer auf uns; dank dieser Hemmung wurde diese Vorlesung auch die schlechteste meines Lebens.³

Zweig erinnert sich in einer Situation an die Schule, in der er selbst meint, ähnlich zu handeln wie seine damaligen Lehrer.⁴ Diese Erinnerung bringt also eine negative Schulerfahrung zum Ausdruck, die sich in erster Linie

gegen ein bestimmtes Sprachverhalten von Lehrkräften und dadurch auch gegen eine spezifische, aber wohl häufig anzutreffende Bestimmung des Lehrer*innen-Schüler*innen-Verhältnisses wendet. Es ist ein „autoritäres“ Sprechen, also eines, das die unhinterfragbare Gültigkeit des durch die Person des Lehrers verbürgten Redens postuliert und damit auch schüler*innenseitig Gehorsam und Unterwerfung fordert. Wobei durch diese Art des Sprechens auch immer Gehorsam und Unterwerfung einer überlegenen Person, dem Lehrer gegenüber, impliziert ist. Es ist „doktrinäres“ Sprechen gemeint, das die Lehre festsetzt, ohne sie zu erörtern oder ohne sie in Frage zu stellen. Die monologische Eigenheit der Lehrerrede wird noch insofern verstärkt, als sie nicht in einem dialogischen, „kameradschaftlichen“ Sinne auf die Schüler bezogen ist. Dabei wird auch deutlich, wie sehr der Vorwurf, die Lehrer hätten „unkameradschaftlich“ gesprochen, sich von den beiden anderen Vorwürfen abhebt. Das einzige negativierte Adjektiv der Reihe lässt hier im Gegensatz zu den anderen jedoch Deutungsfreiräume zu. Denn zum einen wirkt die darin implizierte Forderung, die Lehrer hätten „kameradschaftlich“, also auf einer gemeinsamen kommunikativen Ebene mit den Schülern zu agieren, auch heute überraschend. Man kann hier reformpädagogische Hintergründe vermuten, man kann aber auch schlichtweg vermuten, dass die implizit eingeforderte Kameradschaft des Sprechens eine Wahrnehmung von Zeit- und Bildungsgenossenschaft meint. Dann wäre die Sonderstellung des Adjektivs „unkameradschaftlich“ hier als eine Hervorhebung der Erkenntnis einer gemeinsamen, in einer Schulgemeinschaft verbrachten Zeit zu sehen. Während das Autoritäre und das Doktrinäre die Erfahrung von Gemeinschaft unterlaufen, indem sie dem Lehrer eine abstrakte, quasi ahistorische Position zuweisen, wäre die kameradschaftliche Option des Lehrer-Schüler-Verhältnisses als Versuch einer lebensgeschichtlichen Bezugnahme zu verstehen. Wichtig ist in diesem Fall aber, dass sich das Adjektiv im Zitat auf das Sprechen bezieht. Denn gerade die erinnerte Sprechweise der Lehrer ist es, die bei Zweig in einer monologischen Situation zu „Unbehagen“ und „Angst“ führt – zwei Begriffe, die im Freudschen Kontext ja durchaus gewichtig sind. Beides bleibt nicht ohne gravierende Folgen, denn sie führen, wie Zweig hier an sich selbst wahrnimmt, zu „Hemmungen“, die das Gelingen der Lesung

verhindern. Durch die erinnerte Erfahrung wird die Lesung als „die schlechteste“ Lesung insgesamt bewertet. Warum trägt Zweig seinen Leser*innen aber hier diese Bewertung auf diese Weise vor? Ist durch sie nicht der Lehrertyp präsent, den Zweig hier auf der Grundlage seiner eigenen Erfahrung erinnert? Hat sich nicht gerade in der Bewertung am Ende der zuvor beklagte doktrinär-autoritäre Lehrer als innere Instanz durchgesetzt?

Doktrinäre, monologische und unkameradschaftliche Rede – und ihre Folgen

Die Aussage Zweigs ist beides: sie ist monologisches Echo seiner monologischen Lehrer und auch das Echo seiner eigenen Schülerschaft. Die Situation, die Zweig hier schildert, ist also mehr als nur ein Glied in der Kette der vielen Negativaussagen über Lehrer*innen, Schule und ihre Nebenwirkungen. Die Stärke liegt hier in der Doppelheit der Erfahrung, denn der, der sich als monologischer Lehrer sieht, sieht das ja mit den Augen des damaligen Schülers. Die Grundproblematik, die Zweig hier im Sinn zu haben scheint, manifestiert sich gerade auch dort, wo die starren Fronten der Konfrontation bereits programmatisch aufgebrochen werden sollen. Als Beispiel hierfür mögen die einschlägigen Illustrationen in dem weiterhin sehr lesenswerten Lehrbuch *Basiswissen Schulpädagogik* von Eberhard Hermes aus dem Jahr 1980 gelten. Zu sehen sind hier fünf Graphiken, die auf der linken Seite einen lässig in Kontrapost und leicht verschränkten Beinen stehenden, Jackett tragenden Lehrer zeigen. Diese Figur wendet sich auf jeder der Graphiken einem rechts auf dem Bild auf einem Stuhl sitzenden, männlichen Schüler zu. Die Körperhaltung des Lehrers ist auf allen Bildern gleich und auch die konzentrischen, dick, aber blass gedruckten Kreisabschnitte, die von seinem Mund auszugehen scheinen, sind auf allen Bildern gleich. Auf dieses Muster sind nun verschiedene Sätze abgedruckt. Diese illustrieren eine nicht als solche bezeichnete sachliche, eine als „fremd“, eine als „verworren“ und eine als „feindlich“ etikettierte Sprechweise des Lehrers.⁵ Auf dem letzten, auf der Folgeseite zu sehenden Bild der Reihe, ist

dann der Schüler zurückgelehnt und mit verschränkten Armen unter einer Art Vakuumglasglocke zu sehen. Diese macht den Schüler gegenüber den Schallwellen der Lehreraussage, wie auch immer sie nun lauten mag, unempfindlich. Und: er ist in einer höchst freudlosen Situation gefangen und allein gelassen. Auch wenn hier graphisch gesehen keines der von Zweig so gefürchteten Katheder zu sehen ist, so entspricht auch hier die strukturelle Position des Lehrers derjenigen des autoritär-doktrinären Lehrers bei Zweig. Dies wird graphisch übrigens durch das Pult deutlich, das bereits in den 1980er Jahren, in der Zeit also, in der das *Grundwissen Schulpädagogik* Verwendung fand, als veraltet wahrgenommen werden musste. Die Sprechweise ist es sowohl bei Zweig als auch im Lehrbuch, die die an sich schon schwierige Situation der Lehrer-Schüler-Begegnung problematisch werden lässt. Eberhard Hermes hat in seinem Lehrbuch also ähnlich wie Zweig erkannt, dass die Angst und die Lernfähigkeit des Schülers von den Sprechweisen der / des Lehrer*in abhängen. Eine autodestruktive Selbstisolierung und freudlose Distanzierung des Schülers vom Unterricht ist hier das Ergebnis. Hermes geht hier sogar auf unmittelbare neurologische Folgen der Lehrersprache ein.⁶ Dass die Darstellung bei Hermes die Situation des Sprechens nicht variiert und auch wahrscheinlich nicht als variiierbar erkennt, ist dennoch auffällig. Der Blick auf das Lehrbuch *Grundwissen Schulpädagogik* schärft somit durch eben dieses graphische Manko den Blick auf Zweigs erinnertes Unbehagen: dieses scheint eben vor allem auf eine spezifische schulische Sprechsituation abzuheben, die selbst die Sprechweisen und Sprechhaltungen der Lehrkräfte zu neutralisieren droht und dadurch genau den Eindruck des Unpersönlichen hervorruft, an den Zweig sich hier erinnert. Dies ist für die Interpretation des Gedichts *Wir sagten Schule* bedeutsam, wenn man es nicht rein stereotypengeleitet lesen möchte.

Zum Gedicht: Gelegenheit und Programm

Zweigs Gedicht *Wir sagten Schule*⁷ aus dem Jahr 1922 ist ein Gelegenheitsgedicht und damit dem Verdacht ausgesetzt, „keine wahre Dichtung zu sein“.⁸ Andererseits spricht viel dafür, es durchaus ernst zu nehmen. Ange-

sichts des Ernstes der Problematik der von Zweig später so schmerzhaft erinnerten Schüler-Lehrer-Situation, steht es über das Konventionelle und Anlassbezogene hinaus im Dienst einer Reflexion. Diese manifestiert sich unter anderem in dem das Gedicht abschließenden Ratschlag, man möge sich als Schüler „der Jugend freuen“ (V. 32). Wie kommt es aber nun zu diesem auf den ersten Blick etwas sentimental anmutenden Ratschlag des Gedichts? Wieso benötigt der Dichter ganze 31 weitere Verse, die sich auf vier gleichförmige Strophen verteilen?

Die Form und die etwas umständliche Art des Textes hat eine implizite Botschaft. Das in vier Strophen zu je acht fünfhebigen Versen unterteilte Gedicht wirkt massiv. Mit dem Reimschema abab abcc kommt es aufgrund der Wiederholung der Reime a und b gemächlichen Schrittes daher. Es wirkt ruhig und abwägend. Betonte (männliche) und unbetonte (weibliche) Reime alterieren jeweils in den ersten sechs Versen. Wie resümierend fügen sich dann die unbetonten (weiblichen) Paarreime der letzten beiden Verse an dieses klanglich harmonische Voranschreiten. Es entsteht auf diese Weise ein begrifflich angereichertes Erinnerungsgedicht mit einem die jeweilige der vier Strophen abrundenden, als resultativ zu verstehenden weiblichen Paarreim (cc). Die jeweils letzten beiden Verse geraten dadurch in den Verdacht, aufgrund der rhetorischen Struktur einen Ausblick an den zuvor gebotenen Rückblick zu formulieren. Kurz: Literaturgeschichtlich gesehen bemüht Zweig die „Hauptform der deutschen Stanzestrophe“,⁹ um seinem Anliegen, seiner Botschaft Ausdruck zu verleihen. Dieser Strophenform sind zwei unterschiedliche Funktionen zuzuordnen: Sie ist in ihrer „rhetorisch repräsentativen Verwendung“¹⁰ zum einen dem „Gedenken und der Würdigung Verstorbener“ verpflichtet, zum anderen werden in ihr unabhängig davon „elegische Betrachtungen, Reflexionen und Selbstbesinnungen, Rückblicke und wehmütige Erinnerungen“¹¹ zum Ausdruck gebracht. Da es beim Anlass des Gedichts *Wir sagten Schule* nun nicht um einen Trauerfall anlässlich des Ablebens einer nahestehenden Person handelt, so steht vor allem die reflektierende Funktion der Textsorte im Vordergrund. Darin wiederum ist eine Botschaft versteckt, die sich auf Zweigs Abneigung gegen autoritäre und doktrinäre Botschaften beziehen lässt: nicht ein Gelegenheitsgedicht als gelegentliche Demonstration dichterischer

scher Überlegenheit liegt hier also vor. Vielmehr haben wir es hier mit einem Gedicht zu tun, das die eigene Erinnerung an die Schulzeit mit anderen Erinnerungen abgleicht und einen als lebenswichtig empfundenen Vorschlag zum Ergebnis hat. Dieser schließt reflektierende Passagen ab, ohne ein Exemplum oder eine Lehre demonstrieren zu wollen. Dass Zweig das Gedicht nicht selbst beim Schuljubiläum vorträgt, ist so gesehen nur konsequent: denn das Angebot, das das Gedicht ausspricht, soll eben nicht wiederum durch eine doktrinär-autoritär zu verstehende Stimme artikuliert und somit nicht aus der Position der Überlegenheit rezitiert werden, sondern als ein für sich stehender Beitrag aus der schulischen Erfahrung heraus – in die schulische Erfahrung hinein.

Wie lassen sich diese von Genre und Ersteindruck genährten hypothetischen Behauptungen nun im Gedicht zeigen? Dazu sollte man sich zunächst den inhaltlichen Aspekten der einzelnen Strophen widmen.

Die erste Strophe des Gedichts kann man als eine Art Klagestrophe bezeichnen, in der die in Anführungszeichen gesetzte Begriff „Schule“ aus der Schülersicht als Institution der „Angst, Strenge, Qual, Zwang und Gefangensein“ (V. 2) erfahren wird. Insofern entspricht diese dem „Unbehagen“ des Autors in der zitierten Passage aus *Die Welt von Gestern*. Die „Welt“ wird aus einer solchen Sicht als „grau“ (V. 3) erfahren, die „Freiheit“ als Orientierungsgröße ist dagegen mit „lichten Sternen“ (V. 3) zu vergleichen, die zwar hell leuchten und orientierend das Leben in seinen Zielsetzungen bestimmen können. Doch sind letztere in unerreichbare Fernen entrückt. Die zweite Strophe weitet die Perspektive, denn es wird die Erkenntnis nahegelegt, dass nicht nur die Schule als Institution des Zwangs (V.2) zu bezeichnen ist, sondern vielmehr auch in der Welt selbst, die nach der Schule erfahren wird, wiederum ein „Zwang“ (V. 15) besteht, der auch von der „eigenen, selbstbestimmten Welt“ (V. 14) ausgehen kann. Dieser „Zwang“ reicht demnach sogar bis in die innersten Bereiche der Erfahrung von Persönlichkeit hinein, sogar „im eigenen Herzen innen“ (V. 16) kann er herrschen. In der dritten Strophe wird nun auf der Grundlage der zuvor ausgebreiteten Welterfahrung der Blick auf die Schulzeit neu kalibriert. Die anfänglich noch rein negative, mit dem Schulbesuch verbundene Konnotation „Angst, Strenge, Qual, Zwang und

Gefangenschaft“ (V. 2) wird nun zwar nicht explizit dementiert. Doch wird diese Erfahrung mit einer anderen noch angereichert: der Erfahrung von „Mut [...], Übermut der ersten Kraft“ (V. 20). Damit werden vitale Kategorien ins Spiel gebracht, die den hemmenden, kollektiven Kategorien von „Strenge, Qual, Zwang und Gefangensein“ (V. 2) etwas entgegenzusetzen. Die Überraschung der dritten Strophe ist vor allem die eines Perspektivumschwungs. Denn statt dass nun, wie zu erwarten wäre, das „Trübe“ (V. 18) der erinnerten Schulerfahrung zur Geltung kommt, statt dass nun die Klage der ersten Strophe noch vertieft und intensiviert würde, scheint im Erinnern des „selig[en] [S]pür[ens]“ (V. 19) das Wesentlichere, das Erinnerungswürdigere und Bedeutendere zu Tage gebracht zu werden. Dieses, und nicht die Abrechnung mit schulischen Strukturen des Verkennens und Bedrückens, ist das eigentliche Thema des Gedichts. Diese Deutungstendenz wird auch durch die Tatsache gestärkt, dass im Gedicht an keiner Stelle auf die „unpersönlichen“ Lehrer eingegangen wird, die ja in der erinnerten Lesungsszene in *Die Welt von Gestern* eben jene „Hemmung“, jenes „Unbehagen“¹² langfristig durch ihr Sprechen in der Lehrer-Schüler-Situation angelegt haben. So gesehen bleibt hier die Reflexion bei sich und wird dann selbst doch überraschend unpersönlich und abstrakt, ohne allerdings ins Spekulative zu geraten. Ganz wie ein Belehrender selbst wendet sich das lyrische Ich übrigens mit einem recht inklusiven „Wir“ jeweils zu Beginn der ersten drei Strophen und insgesamt immerhin zehn Mal (V. 1 (2x), 4, 5, 9, 15, 16, 17, 19, 23) und genau halb so oft reflexiv mit „uns“ (V. 6, 9, 14, 22, 23) an die Zuhörenden. Erst die dritte Strophe geht dann in der direkten Rede in die Imperativform des Plurals über: „nehmt [...] mit“ und „lernt“ (V. 30f.).

Das „Wir“ meint die Reflexionsgemeinschaft der Erwägungen der ersten drei Strophen, zu der nicht nur die Gemeinschaft derer gehört, zu der sich das lyrische Ich zählt, sondern auch die Gemeinschaft der Zuhörenden. Letztere aber werden in der vierten Strophe direkt angesprochen. Hier wird das „Herz“ (V. 27) als Instanz des Sprechens genannt, das der „fremden Jugend [etwas] sagen [wollte]“ (V. 29). Dies wiederum ist nur auf dem Umweg der lyrischen Stimme des Gedichts möglich, denn die Herzenssprache muss in die Sprache des Gedichts übersetzt werden, um artikuliert

werden zu können. Diese Artikulation geschieht in den letzten drei Strophen des Gedichts:

Nehmt in die Schule dies Gefühl nur mit
Und lernt das Beste auch mit all dem Neuen:
Euch selbst und eurer Jugend freuen. (V. 32f.)

Jugend und Schule: Schule als einengender Entwicklungsfaktor

Auch die letzten beiden Verse des Gedichts *Wir sagten Schule* erinnern an Passagen aus *Die Welt von Gestern*, in denen Zweig im autobiographischen Rückblick das Verhältnis von Schule und persönlicher Heranreifung thematisiert. Die Schule erscheint hier als eine Institution, die sich im Laufe der intellektuellen Entwicklung von selbst erledigt. So schreibt Zweig:

Bis zum vierzehnten oder fünfzehnten Jahre fanden wir uns mit der Schule noch redlich zurecht. [...] Dann aber kam die Stunde, wo die Schule uns nur mehr langweilte und störte. Ein merkwürdiges Phänomen hatte sich in aller Stille ereignet: wir [...] hatten bereits in den ersten vier von unseren acht Jahren geistig die Schule überholt [...] und in manchen der Gegenstände, die uns interessierten, [wussten wir] sogar mehr als unsere armen Lehrer, die seit ihrer Studienzzeit aus eigenem Interesse nie mehr ein Buch aufgeschlagen.¹³

Die Schule als Institution ist dieser Aussage nach eher für Kinder geeignet, die sich aufgrund von problematischen persönlichen Dispositionen mit ihr arrangieren können. Ab einem gewissen Alter jedoch wird die Sache durchschaut. Die Schule wird mit einem Male und recht plötzlich als nicht mehr zureichend erkannt. Mehr noch: die Schule selbst wird als Hemmung erfahren, die, modern gesprochen, keinen Kompetenzzugewinn und keine persönliche Entfaltungsmöglichkeit mehr anbieten kann. Auch hier stehen die Lehrer wieder im Fokus, wenn ihnen der Vorwurf gemacht wird, sich nicht mehr auf eine motivierte Weise den Gegenständen ihres Interesses, mithin ihren Studiengegenständen zu widmen. Das Bildungsgut ist somit also als ein im Studium erworbener Bestand Grundlage des Unterrichts – und wird nicht mehr neu erfahren und nicht immer wieder neu als belebende Grund-

lage einer weiteren persönlichen Entwicklung der Lehrer entdeckt. So ist es auch nicht verwunderlich, dass das interessegeleitete Wissen der Schüler das verwaltete Wissen im Sinne eines curricularen Wissensbestands übertrifft, dass also manche Schüler „mehr wussten als [die] armen Lehrer“. Während die Lehrer in Zweigs Rückerinnerung während seiner ebenfalls in *Die Welt von Gestern* erinnerten Lesung als doktrinär, autoritär und unpersönlich kommunizierend erscheinen, so wirft er ihnen in der zuletzt zitierten Passage vor, fachlich retardiert und die eigenen inhaltlichen Interessen betreffend regelrecht eingefroren zu sein. Die Schüler werden hier also als dynamisch und intellektuell beweglich, die Lehrer dagegen als weder persönlich noch fachlich kompetent erfahren. Diese Gegenüberstellung des dynamischen Schülers und des unbeweglichen Lehrers ist ein weiteres Schulstereotyp, das sich bis in die heutige Zeit findet – sehr ausgeprägt beispielsweise in der Kritik des derzeitigen bundesdeutschen Schulbetriebs des populären und medial sehr präsenten deutschen Philosophen Richard David Precht. Ähnlich wie Zweig stellt er Schüler und Lehrer diametral gegenüber, macht aber andere Beobachtungen wie Zweig. Beide meinen aber letztlich die gleiche institutionelle und situationale Grundproblematik der Schule. Bei Precht will das von Zweig so gepriesene Überholen der Lehrer durch die Schüler allerdings nicht recht gelingen. So erklärt Precht:

Von Natur aus bringen Kinder zwei herausragende Eigenschaften mit. Sie sind unbändig neugierig und sie lernen sehr schnell – viel schneller und viel mehr als Erwachsene. [...] So weit die Natur der Sache. Mit dem, was an unseren Schulen vor sich geht, hat sie freilich nur sehr eingeschränkt etwas zu tun. Wer einmal eine Schulklasse mit Fünfzehnjährigen beobachtet hat, am besten in der sechsten und siebten Schulstunde, sieht die Dinge womöglich anders. Unbändige Lernfreude? Rasche Auffassungsgabe? Nichts von alledem.¹⁴

Jugend und Schule – Jugend mit Schule ...

In beiden Fällen, bei Zweig und bei Precht, scheint jedoch, bei allen Unterschieden der Beobachtungen, die Institution Schule ab einem bestimmten Alter ihre Bedeutung zu verlieren. Grund dafür ist auch hier ein problema-

tisches Verhältnis von Lehrer*innen und Schüler*innen. Die Jugend läuft in beiden Fällen Gefahr, eben das, was Jugend ausmacht, nicht mehr zu erreichen. Schule wird paradoxerweise jeweils der Gegenbegriff zum Begriff der Jugend. Um dies im Sinne des Gedichtes klarer herausarbeiten zu können, lohnt es sich, die verschiedenen Konzeptionen des Jugendbegriffs bei Zweig herauszuarbeiten, wie sie in *Die Welt von Gestern* anzutreffen sind.

Jugend ist dabei, wenig überraschend, ein sehr vitalistisch gedachtes Phänomen. In der Jugend manifestiert sich demnach das Prinzip des Lebens, das in seinem Aufkeimen und seinem energetischen Voranschreiten hier besonders klar zu Tage tritt. Die Vitalität des Anfangs des Lebens ist von einem besonderen Zauber umgeben, der unwiederholbar ist. Dieser Begriff von Jugend kann bei Zweig etwa so ausgeführt werden:

Mit dem magischen Wissen, das Unmündigen zu eigen ist, haben wir vorausgewusst, dass dies Wunder unserer Jugend einmalig ist und ohne Wiederkehr in unserem Leben [...] / Wie ein Fieber war es über uns gekommen, alles zu wissen.¹⁵

Auffällig ist an dieser Stelle die enge Verbindung der Jugend mit dem Wissen – das Intellektuelle steht hier nicht in einem prinzipiellen Widerspruch zum Jugendlich-Vitalen. Die Vitalität der Jugend ist bei Zweig aber letztlich nicht ein subjektiv-individualistisches Phänomen, sondern drängt in Form der jugendlichen „Begeisterung“ aus dem Erfahrungsraum der Einzelperson heraus. Das gibt dem Zweigschen Jugendbegriff eine markante sozialvirale Komponente:

Denn Begeisterung ist bei jungen Menschen eine Art Infektionsphänomen. Sie überträgt sich innerhalb einer Schulklasse von einem auf den anderen wie Masern oder Scharlach, und indem die Neophyten mit kindlichem, eitlem Ehrgeiz sich möglichst rasch in ihrem Wissen zu überbieten suchen, treiben sie einander weiter.¹⁶

Auch diese Komponente der Jugend ist auffällig mit dem Wissen verbunden, doch ist die Schule hier nicht die Institution, die die Begeisterung auf eine intendierte Weise erzeugt. Die Schulklasse bietet nur den formalen Rahmen, innerhalb dessen sich die Infektion ausbreitet. Für seine eigene

Generation, für seine eigene „peer group“ kann Zweig die Begeisterung noch weiter objektivieren. Jugend als Ort der Begeisterung ist demnach auch ein kulturgeschichtlich konnotierter Begriff. Denn die Begeisterung ist ihm nur als Begeisterung für kulturelle Phänomene wie dem Theater denkbar:

An und für sich war diese Begeisterung für Theater, Literatur und Kunst eine ganz natürliche in Wien; die Zeitung gab in Wien allen kulturellen Geschehnissen besonderen Raum, rechts und links hörte man, wo immer man ging, bei den Erwachsenen Diskussionen über die Oper oder das Burgtheater, in allen Papiergeschäften standen in den Auslagen die Bilder der großen Schauspieler.¹⁷

Interessant ist auch, dass Zweig an dieser Stelle dies sonst so sehr gelobte Begeisterung als ein Phänomen beschreibt, das nun nicht, wie zu erwarten wäre, aus einem wie auch immer gedachten vitalen Bedürfnis der jungen Menschen heraus erwächst, sondern das sich im Rückblick auf die eigene Jugend als etwas fast schon Parasitäres beschreiben lässt: Die Stadt Wien, der erste und dauerhaft wirkende Lebenshintergrund Zweigs,¹⁸ bietet mit ihren zahlreichen Anreizen den Erfahrungshintergrund der Selbstentfaltung im Rahmen eines großen Angebots an „kulturellen Geschehnissen“. Angesichts des Übermaßes des Angebots diagnostiziert Zweig rückblickend bei sich selbst eine gewisse Überreizung, die man als nervöse Begeisterung bezeichnen könnte. Diese hat ambivalente Züge, denn sie beansprucht die Potenziale des Jugendlichen Zweig auf eine einseitige Weise. Doch der Autor scheint diesen Preis der Verzerrung persönlicher Entwicklung gerne bezahlt zu haben, ja sie scheint sogar im Rückblick ins Positive gewendet:

[I]m ganzen habe ich diesen Fanatismus, dieses nur durch das Auge, nur durch die Nerven leben meiner Gymnasialzeit nie bereut. Es hat mir eine Leidenschaftlichkeit zum Geistigen ins Blut getrieben, die ich nie mehr verlieren möchte, und alles, was ich seitdem gelesen und gelernt, steht auf dem gehärteten Fundament jener Jahre. Was man an seinen Muskeln versäumt hat, holt sich später noch nach: der Aufschwung zum Geistigen, die innere Griffkraft der Seele dagegen, übt sich einzig in jenen entscheidenden Jahren

der Formung, und wer früh seine Seele weit auszuspannen gelernt, vermag später die ganze Welt in sich zu fassen.¹⁹

Geht man davon aus, dass diese Passagen Klärungspotenzial bezüglich des Verständnisses anderer Texte des Autors hat und denkt man von dieser Passage ausgehend wieder an das Gedicht *Wir sagten Schule*, so ist der Hauptgewinn dessen, was Zweig im Gedicht als Aufgabe der Jugend in den Blick nimmt, als Erwerb einer „Leidenschaftlichkeit“ zu bezeichnen. Nicht unerheblich ist die in dieser Aussage präsente Anspielung an die letzte Strophe der *Mondnacht* von Joseph von Eichendorff und die damit verbundene Verbindung zur Romantik: „Und meine Seele spannte / Weit ihre Flügel aus, / Flog durch die stillen Lande, / Als flöge sie nach Haus“²⁰ – so heißt es da aus der Feder des Autors einer Novelle namens *Aus dem Leben eines Taugenichts*. Das Zitat und seine Resonanzen führen die / den Leser*in, die / der in der *Welt von Gestern* nach Interpretationshilfen für das Gedicht *Wir sagten Schule* sucht, wieder zurück auf das, was in dessen letzten beiden Versen gemeint sein könnte: Sich der Jugend freuen wäre demnach entgegen gegenwärtiger Gewohnheiten eben möglicherweise nicht ein Ausleben spontaner körperlicher Bedürfnisse, die irgendwo jenseits der anstrengenden Welt der Schule zu finden wäre. Vielmehr scheint Zweig in der *Welt von Gestern* ja durchaus der „Aufschwung zum Geistigen“ bedeutend wichtiger zu sein als die Optimierung des Verhältnisses von körperlicher Reifung und intellektueller Entfaltung. Es geht Zweig hier und im Gedicht also eher nicht um psychophysische Adaptions- und Optimierungsversuche im Sinne eines möglichst guten Lösens von Entwicklungsaufgaben²¹ im Dienst einer möglichst erfolgsträchtigen Lebensbilanz. Es geht ihm aber auch nicht um eine billige Gegenüberstellung von Schule und Jugend im Allgemeinen. Jugend kommt nicht dadurch zu ihrem Recht, dass sie Bildung auf ein späteres Lebensalter vertagt und stattdessen im Vollgenuss freizeittlicher Spontaneität und Körperlichkeit sich selbst der Anstrengung des „Geistigen“ entzieht. Viel mehr wird dem Gewinn einer „geistigen“ Spannweite gerade in der Jugend ein großes Gewicht gegeben. Anders ausgedrückt: wenn man die Aussagen aus *Die Welt von gestern* für relevant für die Interpretation des Gedichts *Wir sagten Schule* hält, hat man die Chance, sich vor aktualisierenden und damit voreiligen Schlüssen bezüglich des Verständnis-

ses dessen zu schützen, was mit „euch selbst und eurer Jugend freuen“ (V. 32) gemeint sein könnte. Wenn man unter diesem Vorzeichen nun die letzten beiden Verse des Gedichts liest, dann ergibt sich ein differenzierteres Bild: zum einen wird im vorletzten Vers ja das Lernen prinzipiell als Grundlage der jugendlichen Selbst- und Welterfahrung etabliert – und interessanterweise auf das „[F]reuen“ (ebd.) bezogen. Die von Zweig favorisierte Art der jugendlichen Freude ist also eine erlernte Freude oder eine Freude, die zumindest eng mit dem Lernen anderer Dinge zusammenhängt: Denn sie ist „das Beste“ (V. 31), das „mit all dem Neuen“ (ebd.) gelernt wird. Die unauffällige Präposition „mit“ kommt damit neu zum Tragen: denn nur in der engen Verbindung „mit“ dem gegenstandsbezogenen schulischen Lernen gemeinsam und auf dessen Grundlage scheint das andere, das mit dem „[F]reuen“ zusammenhängt, ebenfalls erlernbar zu sein. Doch das ist freilich nur die eine Seite des Gemeinten. Denn „mit“ dem Erlernen des Wesentlichen im Verbund mit dem Erlernen des Neuen kommt die Anrede an die „fremd[e] Jugend“ (V. 29) noch nicht zu sich. Denn sie ist basiert eben auch auf dem „Gefühl“, das „in die Schule [...] mit[zunehmen] ist“ (V. 30). Worauf sich dieser Begriff „Gefühl“ genau bezieht, ist allerdings nicht ganz klar. Das Wort ist immerhin Teil der direkten Rede an die „fremd[e] Jugend“ und könnte sozusagen summarisch die letzten beiden Verse der letzten Strophe als Gemeintes in sich aufnehmen. Ist hier die dritte Strophe in Erinnerung gerufen? Immerhin handelt diese Strophe in der Tat von großen Gefühlen, die mit den Begriffen „Freundschaft“ und „Bruderschaft“ angedeutet sind (V. 22). Auch das Verb „spüren“ in V. 19f. lässt die Gefühlswelt anklingen: „Wie selig spürten wir doch auch auf jenen Bänken / Den Mut, den Übermut der ersten Kraft“. Es ist also durchaus hier ein Gefühl gemeint, das den Strukturen des Schulischen zu trotzen scheint: Selbst da, wo strukturelle Hemmnisse besonders stark sind, bahnt sich ein besonderer und unwiederbringlich lebensabschnittsbezogener, emotionaler Impuls den Weg. Und genau dies ist das, was wenig später auf eine fast mahnende Weise als besondere Kraft der Jugend erinnert wird. Nicht unerheblich ist allerdings, dass der Begriff „Gefühl“ bereits in der ersten Strophe des Gedichts in einem völlig anderen Sinn verwendet wird. Das Gefühl, das hier „schwand“ (V. 8) und sich „fast“ zu ei-

nem „Bedauern“ (ebd.) wandelt, ist ja gerade eine eher negative Erfahrung, nämlich die von „Angst, Strenge, Qual und Gefangensein“ (V.2). Die Schule aber ist auch diesbezüglich nur eine Lehrmeisterin für noch weit bedrohlichere strukturelle Bedrängnisse. Und gerade dieses Gefühl beruht nach der zweiten Strophe auf einem allgemeineren, keineswegs schulspezifischen „Zwang, dem wir niemals entinnen“ (V. 15). Die Undeutlichkeit des Begriffs „Gefühl“ in V. 30 macht so gesehen nur Sinn, wenn man diesen Begriff als summarische Größe erkennt, die mehrere Komponenten hat. Zum einen gehört dazu die Erfahrung der Schule als repressiver Anstalt (1. Strophe), die aber zum anderen nur eine möglicherweise harmlose Variante späterer struktureller Zwänge ist (2. Strophe). Auch dieses Zutrechtkommen mit solchen Zwängen scheint also zum impliziten Kurrikulum der Schule zu gehören. Dieser Blick auf die Schule ist dann defizitär, wenn nicht zugleich das Aufbegehren dagegen in seiner Eigenart als Grundlage jugendlicher Vitalität als eine an sich wertvolle Erfahrung verstanden wird. Diese besteht zum einen aus einem „Empor[quellen]“ (V. 21) des Herzens, zum anderen aber auch in einem „Gedenken“ (ebd.). Im Rückblick erscheint beides zusammen als essentiell für die Persönlichkeits-erfahrung und die Selbsterfahrung einer Generation (3. Strophe). Das Gefühl, das aus diesen beiden Komponenten zu erwachsen scheint, ist so wichtig, dass es Grundlage für eine Rückbesinnung ist: „Das Herz verlangt noch einmal so zu schlagen / Wie damals, als es alles leichter litt“. (V.3f.) Dieses Begehren führt zu jenem Ratschlag, der die vierte und letzte Strophe in direkter Rede als Kontrapunkt zu der in den ersten beiden Versen des Gedichts vorkommenden direkten Rede abschließt. Von der Angsterfahrung zur Freude – damit wäre dann auch eine interessante schulbezogene Positivierungsleistung des Erinnerens dokumentiert, die aber genau gesehen nur dann erfolgreich sein kann und nicht bei einer nostalgischen Lebensweisheit stehen bleibt, wenn das „Gedenken“ ebenso Teil der Jugenderfahrung wird wie das „Erlernen“ und das „Freuen“.

Und die Didaktik?

An dieser Stelle der vorliegenden Überlegungen könnte man nun beispielsweise auf eine recht ausführliche Weise literaturgeschichtlich über das Motiv der Schule im Werk Stefan Zweigs nachdenken und dies, auch das wäre möglich, diskursanalytisch mit anderen zeitgenössischen literarischen Aussagen zum Thema Schule in Verbindung bringen. Das wäre wichtig und legitim. Aus der Perspektive der Literaturdidaktik ergibt sich aus den oben benannten Deutungsmöglichkeiten des Gedichts die Frage danach, wie und mit welcher Kompetenzerwartung im Unterricht produktive oder analytische Aufgaben zu diesem Gedicht denkbar wären. Denn ein Gedicht, das angibt, von der Schule zu handeln, kommt leicht in den Verdacht, auch für den unterrichtlichen Gebrauch geeignet zu sein. Sollen die Schüler doch ihre eigene Situation reflektieren und soll sich dies doch auch thematisch in der Auswahl der als Grundlage dafür geeigneten Texte widerspiegeln. Zweigs Gedicht *Wir sagten Schule* ist aber auch dazu geeignet, die Grenzen der Möglichkeiten produktiver Aufgaben deutlich zu machen. Dies ruft ins Gedächtnis, dass man eben nicht alle oder irgendwelche Gedichte mit dem gleichbleibend zufriedenstellenden Erfolg didaktisch instrumentalisieren kann – und dass gerade das Gedicht *Wir sagten Schule* zu produktiv gemeinten Spontanaufgaben kaum geeignet ist. Will man beim Stellen produktiver Aufgaben nicht nur dem eigenen Drang zum Aufgabenstellen, sondern auch den Gegebenheiten eines durchaus raffinierten Textes gerecht werden, sollte man gerade bei *Wir sagten Schule* genau lesen und genau interpretieren. Ausgehend von der Aufforderung der letzten beiden Verse könnte man beispielsweise Schüler*innen auffordern, ein Gegengedicht zu konzipieren, in dem ein Ich schreibt, das sich „der Jugend freu[t]“ (V. 32). Ob das nun lyrisch erfolgt oder in Gestalt eines Briefes entfaltet wird, ist hier fast gleichgültig: es ist nicht zu erwarten, dass die Schüler*innen und auch die Lehrer*innen, die eine solche Aufgabe verantworten müssten, über eine Aktualisierung gegenwärtiger Schulstereotypen hinausgeraten können. Hier müsste man wirklich ausführlich ergründet haben, was mit dem „[L]ernen [...] mit all dem Neuen“ (V. 31) gemeint sein könnte. Ähnliches wäre zu erwarten bei einer durch das Gedicht angeregten Schreibaufgabe, bei der

Schüler*innen aus der Sicht eines älteren Ichs einen Rückblick auf die eigene Schulzeit wagen sollen. Eine solche Aufgabe birgt die Gefahr einer Sentimentalität der verpassten Möglichkeiten. Oder sie könnte als abrechnungsförmige Geschichte der Verkennung durch bestimmte Lehrer*innen konzipiert sein. Doch im Grunde sträubt sich das Gedicht Zweigs gegen eine solche Art der Instrumentalisierung, indem es die Perspektive der Lehrer*innen oder die Perspektive auf die Lehrkräfte ja auffälligerweise gerade ausklammert. Anders gesagt: das Gedicht abstrahiert hier die für Zweig sonst so wichtige Schüler-Lehrer-Situation aus dem Text heraus und umgeht damit die gefährliche Rhetorik des Verkennens. Das ist in diesem Gelegenheitsgedicht ja nicht nur eine Frage der Höflichkeit den potentiell zuhörenden Lehrkräften gegenüber, sondern ist auch in der Systematik des Gedichts selbst angelegt. Es richtet sich unvermittelt an die „Jugend“ selbst. Auch gleichermaßen an „kameradschaftliche“ Lehrer*innen? Gehört zur Jugend nicht auch ein/e Lehrer*in, die/der die eigene Fachlichkeit im Sinne Zweigs leidenschaftlich weiterentwickelt?

Freilich könnte man versuchen, sich aus dem thematischen Kontext Schule zu entfernen und den Blick auf die Seite des vom Leben gezeichneten lyrischen Ichs zu bewegen. Wie wäre es dann etwa mit der folgenden Aufgabe: „Beschreibt im Stil eines inneren Monologs, wie ein Mensch, der nicht mehr in die Schule geht, *engmaschige Netze* (V. 9f.) und *Zwang im eigenen Herzen* (V. 15f.) im Alltag erfährt“. Abgesehen davon, dass diese Art von produktiven Aufgaben eine dem Gedicht nicht naheliegende Schwerpunktsetzung vornimmt, verführt sie wohl eher zur Reproduktion einer resignativen Selbstgefälligkeit. Was Zweig hier genau für einen „Zwang“ (V. 15), was er hier genau mit „Schicksal“ (V. 12) meint, ist unklar und könnte deswegen durchaus sinnvoll mit Erfahrungen angereichert werden. Es scheint sich hierbei nicht unbedingt um eine klassische semantische Leerstelle zu handeln. Vielmehr ist die Vagheit der Vorstellungen über das hier Gemeinte bewusst vom Dichter als Vagheit, als Unausgesprochenes konzipiert. Der Fokus liegt eben nicht bei der allgemeinen Lebenserfahrung, sondern bei einer spezifischen Erinnerung an das „[D]amals“ (V. 28). Und ähnlich nebulös wie den angesprochenen Schüler*innen bleibt das „engmaschig um den Willen [A]usgestellte“ (V. 10). Etwas, das wie ein „[B]ann

[...]“ (V. 14) die „eigene, selbstbestimmte Welt“ (V. 14) bedroht. Nein, es scheint gerade aus der Sicht des Gedichts nicht angesagt zu sein, sich inhaltlich mit diesem ominösen und unausweichlichen Bann zu beschäftigen. Vielmehr geht es darum, das zur Geltung zu bringen, was sich widerständig gegen das bannhafte Andere verhält und das eben in erster Linie und wohl unwiederbringlich in der Jugend entstehen oder untergehen kann. Und so wäre auch fraglich, ob eine historisierende produktive Aufgabenstellung dem Gedicht und den damit konfrontierten Schüler*innen gerecht werden könnte. Natürlich kann man produktiv mit der folgenden Aufgabenstellung auf das Gedicht reagieren: „Schreibt auf der Grundlage der ersten Strophe einen Tagebucheintrag eines Schülers aus der Zeit um 1910“. Abgesehen davon, dass man natürlich hier neben dem Gedicht noch auf Materialien zurückgreifen können muss, um sinnvoll arbeiten zu können, ist wahrscheinlich auch die Gefahr der Trivialisierung des Historischen einzukalkulieren. Denn gehen wir nicht allzu gerne auf der Grundlage eines für selbstverständlich gehaltenen Fortschrittsdenkens davon aus, dass die Vergangenheit düster und die Gegenwart zumindest weniger düster und weniger repressiv ist? Betrachtet man aus dieser Fragestellung heraus das Gedicht noch einmal, so fällt auf, dass es ja gerade nicht um eine Abrechnung mit einer Epoche geht, sondern dass etwas Überzeitliches zur Geltung gebracht werden soll, etwas, das die „Jugend“ des lyrischen Ichs mit der angesprochenen Jugend verbindet, unabhängig von der jeweiligen historischen Ausprägung des Schulwesens. Wie auch immer es sei, wie auch immer schulische Handlungszwänge im Deutschunterricht auf die Poesie von *Wir sagten Schule* treffen: Die didaktische Herausforderung des Gedichtes *Wir sagten Schule* liegt letztlich darin, dass alle Aufgaben zu diesem Gedicht sich immer die Frage stellen müssen, ob deren Bearbeitung dazu beiträgt, dass sich die Schüler*innen mit der Aufgabe auch „ihrer Jugend“ freuen können. Und das ist eine ebenso wichtige wie inspirierende Frage!

Literaturverzeichnis

- Eichendorff, Joseph von: *Werke in einem Band*. Hg. von Wolf Dietrich Rasch. München: Hanser o.J.
- Frank, Horst-Joachim: *Handbuch der deutschen Strophenformen*. 2., durchgesehene Auflage. Tübingen / Basel: Francke 1993.
- Hermes, Eberhard: *Basiswissen Schulpädagogik*. Stuttgart: Klett 1980.
- Stern, Bertrand: „Schule? Nein Danke! Für ein Recht auf freie Bildung“. In: Kunert, Kristian (Hg.): *Schule im Kreuzfeuer. Auftrag–Aufgaben–Probleme. Ringvorlesung zu Grundfragen der Schulpädagogik an der Universität Tübingen*. Baltmannsweiler: Schneider 1993, S. 20-43.
- Matuschek, Oliver: *Stefan Zweig. Drei Leben – eine Biographie*. Frankfurt am Main: S. Fischer 2018.
- Meid, Volker: *Sachwörterbuch zur deutschen Literatur*. Stuttgart: Reclam 1999.
- Mielczarek, Zygmunt: „Zweig, Stefan“. In: Kühlmann, Wilhelm (Hg.): *Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraums*. 2., vollständig überarbeitete Auflage. Bd. 12. Darmstadt: WBG, S. 723-726.
- Precht, Richard David: *Anna, die Schule und der liebe Gott. Der Verrat des Bildungssystems an unseren Kindern*. München: Goldmann 2013.
- Zweig, Stefan: *Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers*. Frankfurt am Main: S. Fischer 1979.
- Zweig, Stefan: „Was wir wollen!“ *Gedichte und Nachdichtungen. Aus dem Nachlass*. Gesammelt, transkribiert und hg. von Klaus Gräbner. Krems an der Donau: Edition Roesner 2019 (= tranScript. Literaturwissenschaftliche Sonderreihe Bd. 6).

Anmerkungen

- 1 Stern: Schule, S. 20.
- 2 Matuschek: Zweig, S. 32f.
- 3 Zweig: Welt von Gestern, S. 38; zit. nach Matuschek: Zweig, S. 230.
- 4 Das Gendern der Worte Lehrer und Schüler wird hinsichtlich der Biographie Zweigs und seiner eigenen Formulierungen beim direkten Bezug zu Zweig unterlassen, bei Aktualisierungen und Generalisierungen aber vorgenommen.
- 5 Vgl. Hermes: Grundwissen, S. 185.
- 6 Ebd., S. 186.
- 7 In: Zweig: Gedichte und Nachdichtungen, S. 92f.
- 8 Meid: Sachwörterbuch, S. 203.
- 9 Frank: Handbuch, S. 671.
- 10 Ebd., S. 674.
- 11 Ebd.
- 12 Zweig: Welt von Gestern, S. 38.
- 13 Ebd.
- 14 Precht: Anna, S. 204.
- 15 Zweig: Welt von Gestern, S. 48 / 40.
- 16 Ebd., S. 39.
- 17 Ebd.
- 18 Vgl. Mielczarek: Zweig, S. 725.
- 19 Zweig: Welt von Gestern, S. 54.
- 20 Eichendorff: Werke, S. 272.
- 21 Vgl. Flammer / Alsaker: Entwicklungspsychologie, S. 56f.

Fällt dir jetzt selbst auf, oder?

Zusammenfassung: Im Beitrag zwei Antworttexte auf Stefan Zweigs Lyrik bzw. seine Arbeit als Lyrikübersetzer. Was mich mit Stefan Zweigs Lyrik verbündet, ist die Zugewandtheit zum Publikum. Bei allem Anspruch ans eigene Schreiben und bei allem Interesse an dem Schaffen der Kolleg*innen, will Stefan Zweig gelesen werden, er will Mensch erreichen.

Es gibt auch Trennendes, aber lest selbst.

Lang schon teile ich die Auffassung, dass die strikte Trennung zwischen Hoch- und Populärkultur im deutschen Sprachraum Probleme macht. Ich stimme ja zu: Einfache Antworten sind meistens, naja, einfach. Literatur darf komplex sein, sie soll es sogar, dort wo es notwendig ist.

Auch stimmt: Wenn ein Text nur kompliziert ist, weil der Autor oder die Autorin beweisen muss, dass er oder sie Komplexität kann, dann ist das auch unbefriedigend. Eine Welt, in der alle, die Bücher lesen und Spaß daran haben, irgendwas mit Geisteswissenschaft studiert haben müssen, will ich nicht.

(Ich habe irgendwas mit Geisteswissenschaft studiert und es nie bereut. Es hat mein Leben fundamental bereichert, es hat mir beigebracht, was Lesen alles sein kann, doch es war nicht der einzige Ort, an dem ich lesen gelernt habe ... aber das ist eine andere Geschichte und die darf ein andermal erzählt werden.)

Ich will, dass Menschen Freude an Texten haben, auch wenn sie nicht vom Fach sind, und ich habe den Verdacht, Stefan Zweig ist in diesem Punkt ein Verbündeter.

Es stimmt aber auch: Immer wenn man es sich gerade mit einer Tasse Tee und einer These gemütlich gemacht hat, wird's doch wieder zum Diskutieren. Ich weiß, es waren andere Zeiten, ich weiß, das muss man einrechnen, aber ganz ehrlich, so anders sind die Zeiten noch nicht und deshalb

muss man erklären, wenn ein Gedicht das Mindframe von übergriffigem Verhalten als romantische Verliebtheit verharmlost.

Das Gedicht ist kein Gedicht von Stefan Zweig, es ist eine Übersetzung. Aber: Wer schweigt, stimmt zu. Wer übersetzt, verstärkt. Das Originalgedicht ist von Armand Silvestre, übersetzt von Stefan Zweig mit dem Zusatz: Mit persönlicher Autorisation des Dichters seinem Buch *Les Tendresses* entnommen.

*Dilemma*¹

Wenn ich dir Bitten stammelnd, dir allein,
Erhörung hoffe aus der Seelen Grund,
Und Blicke sagen „Ja!“, die Lippen „Nein!“ –
Wem soll ich glauben, Augen oder Mund?

Und bitt' ich dich: „Schenk' mir die Liebe dein,
Sonst hat für mich die Erde keinen Raum!“
Ich träume „Ja!“, jedoch dein Stolz spricht „Nein!“ –
Trau ich dem Stolze oder meinem Traum?

Und frag' ich dann die Blumen an dem Rain,
„Kommt einst die Zeit, da sie sich neigt zu mir?“
Und alle sagen „Ja!“, nur du sagst „Nein!“ –
Soll ich den Blumen glauben oder dir?

Also bitte, ich hab darauf eine Antwort.

Kein Dilemma

Nein heißt Nein.

Damit wäre eigentlich alles gesagt. Aber so einfach ist es nun mal nicht. Es ist meine tägliche Erfahrung, dass man es genauer erklären muss. Eigentlich nervt mich das. Weil es doch so glasklar, einfach und selbstverständlich ist, aber bitte: Gern geschehen. Hier ist die Langversion!

Kein Dilemma – Langversion

Was ist mit euch?

Das sind keine Komplimente.

Das sind keine Liebesgedichte.

Das ist Belästigung.

Meine Augen sagen nichts, was mein Mund nicht sagt.

Und wenn dem doch mal so sein sollte, weil's ja alles gibt, ich habe jede Menge Phantasie und kann mir allerhand vorstellen, wenn also doch der seltene Fall eintreten sollte, dass mein Mund etwas sagt, weil ICH entschieden habe, etwas zu sagen, obwohl ich auch anders antworten hätte können, dann ist das MEINE Sache, das sind MEINE Gründe, das sind MEINE Entscheidungen und was mein Mund sagt, gilt.

Nein heißt nein!

Was ist mit euch?

Ob ihr ohne mich nicht leben könnt ... ?

Ob ohne mich, meine Zeit, meine Gunst, meine Liebe, die Erde für euch keinen Raum hat ...?

Ja, was soll mich das kümmern?

Muss ich euch ein Haus bauen?

Muss ich euch Raum geben, meinen Raum vielleicht?

Sonst noch Wünsche?

Staubwischen?

Wäsche waschen?

Irgendwas zu transkribieren?

Das sind keine Komplimente.

Das sind keine Liebesgedichte.

Das sind Traumwelten, das weißt du selbst, aber warum sind nur deine Träume wichtig?

Nein, hab ich gesagt.

Nein, das hat mein Stolz gesagt, hörst du, aber weißt du was?

Selbst wenn's so wär: Warum ist mein Stolz etwas, was du als mir wesensfremd siehst,

als hätte ich ein Wesen in mir, das nur du erkennen kannst, eins ohne Stolz und ohne eigenen Willen.

Na, komm.

Fällt dir jetzt selbst auf, oder?

Nein heißt nein.

Was ist mit euch?

Ja, sag mal, hatt's dich jetzt völlig ausg'hängt?
Steht in der Gegend rum und redet mit Blumen.

Wär nicht so schlimm, wenn er nicht glaubte, sie gäben Antwort, und den
Blumen glaubt er mehr als mir!

Weißt du, wie mühsam das ist?

Wenn alle immer glauben, sie wüssten besser, wen du liebst, als du?

Wenn du dich ständig wehren musst?

Sie hat nein gesagt, aber das war vor 5 Minuten, wer weiß, das könnt sich in
der Zwischenzeit ja schon geändert haben?

Das ist kein Optimismus.

Das ist kein Dilemma.

Das ist kein Kompliment.

Das ist kein Liebesgedicht.

Das ist ein Übergriff.

Nein heißt nein.

Aber gut. Ich will auch nicht so tun, als wäre eine Übersetzung etwas anderes als eine Übersetzung: Der Versuch, die Stimme eines anderen die eigene Sprache und die eigene Vorstellung von dem, was ein Gedicht ist, zu übertragen.

Der Auftrag ist, auf Stefan Zweig zu antworten. Das mache ich gerne. Ich antworte auf eines seiner Gedichte über Abende und Nächte. Etwas liegt in der Luft, das zum Schwärmen anregt. So Zweig.

Schön, wenn es so ist.

Abend

So reich hab ich den Abend nie gefunden,
Daß er mir selbst wie Glanz und Wunder war!
Sanft sinkt der Schleier unsrer toten Stunden,
Ich fühle süß dein mildes Lippenpaar,
Und all die Seligkeit, die ich mit dir empfunden,
Macht das Erinnern wieder treu und wahr.

Am Fenster, wo der letzte Brand versprühte,
Stehn noch die Rosen, die du mir gebracht.
Durchs Zimmer klingt das Atmen ihrer Blüte,
Ich fühle sie --- Und sacht, so zaubersacht
Trägt mich ein Traum von deiner tiefen Güte
Auf weichen Schwingen in die Sommernacht ...

Das Gefühl teile ich. Die Nacht war immer meine Verbündete, mein Freiraum. Eine Möglichkeit zum Loslassen. Die Gedanken von der Leine lassen. Schreiben. Erleben. Schmusen. Tanzen. Jetzt habe ich also eine Zeit erlebt, in der von einem Tag auf den anderen alles anders war. Die alten Verbündeten schweigen.

Nacht

Seit Wochen schweigt die Nacht.
Gehsteige hochgeklappt.
Alles mit Abstand und ganz ohne Tanz.
Alles verkabelt, die Nacht ohne Glanz.
Alles auf Zoom umgezogen.
Alles daheim.
Alles Distanz und Kokon und Warten auf Ich-weiß-nicht-was-aber-die-Tools-dazu-sind-wo?
Alles ein Keim.

Seit Monaten schweigt die Nacht.
Und auch die Tage nicht busy.
Alles mit Maske.
Alles mit Vorsicht.
Alles mit Angst.
Zu tun gibt's genug, aber Planung nicht easy,
weil alles so wackelt und schwankt.
Ach, passt schon, das wird schon, was kochen wir heute,
und auch die Siesta genieß i.

Seit Jahren befreit mich die Nacht.
Vor dem, was am Tag manchmal eng ist.
Wo sind denn die Nächte, die du mit Freude verhockt hast?

Wo sind denn die Bühnen, die Reisen, der Glanz?
Ich glaub nicht, dass alles schon lost ist, nur weil grade nachts nicht viel los
ist,
doch weiß ich die Zutat zu jeder Brillanz:
Dass du träumen kannst von dem,
was für dich im Moment grade groß ist.

Vor Ort hab ich übrigens noch einen Antworttext vorgetragen. Eingeleitet hab ich ihn mit einem Verweis auf das Gedicht *Was wir wollen?*³. Darin spricht Stefan Zweig von „Stille Mythen schon verklungener Zeiten“, die er „mit Sang und Spiel zu neuem Sein erwecken“ will. Da denkt man natürlich sofort an die Spice Girls.

Der entstandene Text ist wirklich ein Vortragstext, er verliert deutlich, wenn er still gelesen wird. Deshalb beende ich diesen Beitrag mit einem Teaser. Folgende Zeilen sind der Refrain, und ja, denkt beim Lautlesen bitte gerne an die Spice Girls.

I sag dir was i wü, was i wirklich wirklich wü!⁴
ja, sag mir was du wüst, was du wirklich wirklich wüst!
Was will i? Was will i? Was will i? Was will i?⁵
I will halt wirklich richtig will ich was ich wirklich wirklich will!⁶

Wer den Text hören will: Buchungsanfragen bitte gern an miezemedusa@backlab.at. Dass ich diesen Text mitbringen soll, einfach dazusagen.

Anmerkungen

- 1 Silvestre, Paul-Armand. Zit. nach Zweig, Stefan: „*Was wir wollen!*“ *Gedichte und Nachdichtungen*. Aus dem Nachlass. Gesammelt, transkribiert und hg. von Klaus Gräbner. Krems an der Donau: Edition Roesner 2019, S. 115.
- 2 Ebd., S. 38.
- 3 Ebd., S. 14.
- 4 Wü → will in einem nicht näher bestimmten österreichischen Dialekt.
- 5 I → ich, s.o.
- 6 Diese Zeile ist grammatikalisch absolut nicht korrekt, aber rhythmisch notwendig und darüber hinaus: Fun, fun, fun!

Markus Köhle

Zweigstellen und Köhleknochen

Mir geht der Reis. Ich kann nicht mehr reisen. Ich habe das Reisen verlernt. Zwei Jahre Pandemie reichten aus, und ich muss wieder Zugfahren lernen. Dabei ist die Strecke so schön. Nur ich sitz auf der falschen Seite. Dabei wäre der Speisewagen so gut. Nur ich hab schon gefrühstückt. Dabei wollte ich doch über die Reise an sich schreiben, und jetzt kann ich es nicht mehr, das Reisen und wie dann erst drüber schreiben? Wie das Reisen loben, wenn man Anfängerfehler macht? Wie das Reisen preisen, wenn man sich nur über sich selbst ärgern muss? Hätte man sich besser vorbereiten sollen? Muss man etwa erst wieder lernen, dass die Mühen des Reisens auch die kleinen Freuden sein können? Lässt sich nicht über Ärgernisse am allerbesten schreiben? Ist es nicht Privileg genug, reisen zu dürfen und sind die Mühen Teil des Weges, der Erkenntnis zum Ziel hat?

Das alles hat Stefan Zweig vermutlich durchgemacht, sich vielleicht auch selber gefragt und sicher treffender auf den Punkt gebracht, als er 1908/1909 durch Indien reiste. Europa hatte er schon vorher ausgiebig bereist und das Gedicht „An die Reise“ ist auch heute noch die beste Werbung für das Reisen.

An die Reise

Schienen, die blauen Adern aus Eisen,
Durchpulsen die Welt, ein stählernes Netz!
Herz, ström' mit! Raff' auf dich, zu reisen,
Im Flug nur entfliehst du Gewalt und Gesetz.

Sieh! Bloß ein Ruck und schon wurden dir Flügel,
Für dich braust eine eiserne Brust,
Heimat enttaumelt mit Hängen und Hügeln,
Ein Neues, es wird dir neuseelig bewußt.

Die Grenzen zerklirren, die gläsernen Stäbe,
Sprachen, die fremden, sie eint dir der Geist,
Da er nun frei, in heimloser Schweben
Die vierzehn Völker Europas umkreist.

Und im Hinschwingen von Ferne zu Ferne
Innen doch ruht, allumfassender Blick,
So wie die Welt im Tanz zwischen Sternen
Schwingend ausruht in ihrer Musik.

(Aus: „Was wir wollen!“. Gedichte und Nachdichtungen, Edition Roesner
2019, S. 85.)

Mir steht diese Ode an das Reisen als Schautafel gegenüber. Ich stehe im Literaturmuseum in Wien, besuche die Sonderausstellung „Stefan Zweig WELTAUTOR“ und befinde mich im Reiseraum. Zitate, Bilder, Objekte, Städtenamen, die mich augenblicklich wegbeamten. Reisen vor über 100 Jahren – keine Selbstverständlichkeit. Reisen heute – kein wirkliches Reisen mehr aber immerhin für alle möglich. Ich frage mich: Wurde das Abenteuer Bildungsreise abgelöst vom Massenphänomen Pauschalismus? Ich komme für mich zum Schluss: Nicht gänzlich abgelöst, denn losgelöstes Reisen gibt's noch immer, aber schon zum Teil. Ist das ein Reisetritt? Alles eine Frage der Sichtweise. Ich blicke in mich und komme zum Schluss: Am weitesten kann man im eigenen Kopf rumkommen.

Hier sechs gegenwärtige Reiseschlaglichter aus unterschiedlichen Perspektiven, eine Art Reisehymnus des 21. Jahrhunderts. Knochen, die der Zweig-Gedichtslektüre entspringen.

Alles reist

Immer wenn ich Bahnsteig
Zug fährt ein
Immer wenn ich einsteig
Türen schließen automatisch
Immer wenn ich aussteig
Verstehe ich nur Bahnhof

Immer wenn du Bord-Bistro bist
Darf's sonst noch was sein
Immer wenn du Schnitzsemmel isst
Ketchup, bitte, extra Mayo!
Immer wenn du Speisewägen vermisst
Machst du Essen auf Rädern

Immer wenn er einen Flieger hat
Highspeed, Highlife, ohne Fallschirm
Immer wenn er abhebt
Nase hoch und Witze tief
Immer wenn er landet
AUA, AUA, Schubumkehr

Immer wenn wir Städtereisen
Sind wir auf Schiene
Immer wenn wir das Land fliehen
Holt es uns wieder ein
Immer wenn wir heimkehren
Wartet wer auf uns: Arbeit
Ist wer sauer: Mindestens die Milch
Ist wer aus: der Urlaub, das Geld, du

Immer wenn ihr Urlaubsfotos postet
#bestlife, #bestlove, #holidaysforever
Immer wenn ihr Urlaubsfotos zeigt
Das kannst du dir nicht vorstellen, das musst du selbst gesehen, fotografiert,
geinstat haben
Immer wenn ihr Urlaubsfotobücher ins Regal stellt
Von A, wie Armenien – Voll arm: Armenien
Über B, wie Brasilien – Von wegen Land der Zukunft – Bolsonaro-Backlash
Bis Z, wie Zürich – Eat The ZüRiCh!

Immer wenn sie die nächste Reise planen
Reiseblogger*innen-Empfehlungen, Fachliteratur-Geheimtipps
Jedenfalls abseits touristischer Pfade
Immer wenn sie buchen

Stammkund*innen-Treuerabatt, Frühbucharboni
Warum nicht auch mal ein All-inklusive-Pauschal-Sonderangebot?
Immer wenn sie vor Ort sind
Wissen sie schon alles

Ist Reisen heutzutage eine Alltagsflucht? Reisen nicht – Tourismus schon. Gibt es andere Möglichkeiten, dem Alltag zu entfliehen? Natürlich. Bekanntlich ist Lesen Abenteuer im Kopf. Auch trinken ist eine bewährte Alltagsexitstrategie. Ist der Alltag gemeistert, darf am Abend schon dilettiert werden: laienhaftes Trinken ist besser als professionelles. Ein Tag am Schreibtisch schreit geradezu nach einem Abend unter Leuten. Wenn dich in deiner Kammer Stimmen heimsuchen, ist es besser, das Weite zu suchen. Wenn du drohst durchzudrehen, dreh eine Runde vor der Tür. Lass ihn raus, den Vogel in dir, bevor es dir den Vogel raushaut. Wenn die Stille zu Hause zu bedrohlich wird, kehrt ihr den Rücken zu, geh raus, kehre ein, kümmer dich um dich.

Abendliche Flucht

Kennst du das,
Wenn plötzlich – du sitzt bei Schreiben und Sinnen –
Die Wände raunend zusammenrinnen?
Irgendetwas
Steht auf und rührt sich in deinem Haus,
Aus den Fenstern starrts, aus den Stühlen sprichts,
Es knarrt auf den Dielen, es blinkert im Glas,
Nichts
Fühlst du als seine Gegenwart.
Und immer enger dringts auf dich ein,
Du fühlst dich umstrickt, du spürst dich umschart.
Und du rufst: es ist deine Stimme nicht.
Was du denkst, ist fremd in dich eingetan,
Fremd starrt dich dein Antlitz im Spiegel an,
Und du schauerst, du weißt nicht mehr, wer du bist,
Nichts ist mehr dein, fremd droht dir das Haus, –
Schatten hält dich umschränkt und beengt,
Bis du, ein Dieb, dir selber entfliehst

Die Treppen hinab, in die Straße hinaus,
Die dich, urbrüderlich Wesen, empfängt
Und wollüstig in ihren Wirbel schwenkt.

Und erst dort, im Gischt ein schwankender Stein,
Fühlst du Rast wieder, Stille und Einsamsein.

(Aus: „Neue Fahrten“ in Gesammelte Werke – Silberne Saiten. Gedichte. S.
Fischer 1982, S. 168.)

Abendliche Flucht ist diszipliniertes Fliehen der Arbeit. Es gibt aber auch
effizienteres Fliehen der Arbeit. Aus Stefan Zweigs *Abendlicher Flucht* wird
bei mir die *Allmorgendliche Flucht*.

Allmorgendliche Flucht

Wer ist die erfolgreichste Nation?
Die Prokastination
Was lässt sich auf morgen verschieben?
Alles
Was werd ich heute sicher nicht machen?
Die Antwort auf dieses Zweig-Gedicht
Was noch nicht?
Die Antwort auf irgendein Zweig-Gedicht
Weil, warum?
Na, frage nicht
Des is jo des
Des glaubst ned, des glaubt dir kana
Na, i sog ihna, na, i sog dir
Es is, es is – i was ned wos es is
Es is wos es is, sogt da Fried
Es is ein Wahnsinn, bitte, sog i
Es is, es is mir jedenfollls z'viel
Wos?
Ois. Alles. Tutto quanto. Everything. Vse. Capito?
Ob das eine Corona-Folge ist?
Vielleicht
Long Covid?

Wer weiß
Es ist jedenfalls ein Theater
Es ist alles ein Theater dabei soll es doch Gedicht werden
Des is jo des Drama. Das ist ja das Drama.
Ein Gedicht ist eine positive Metapher
Ein Theater eine negative
Das ist ausgleichende Gerechtigkeit
Weil ins Theater gehen die Leut'
Und Gedichte liest kein Mensch mehr, sagen die Leut'
Metapher versus Erfolg: 1:1
Immerhin unentschieden
Ich bin ja auch meist unentschieden
Ob ich jetzt schon anfangen soll oder lieber nicht
Ob ich jetzt doch noch die Spülmaschine ausräumen soll, bevor ich vielleicht
anfang oder lieber nicht
Ob ich jetzt doch noch die Wäsche aufhängen soll, bevor ich vielleicht die
Spülmaschine ausräum, um dann eventuell anzufangen oder lieber nicht
Ob ich jetzt doch noch einmal die Augen zumachen, mich umdrehen, den
Wecker ausschalten und weiterschlafen soll, bevor ich mit Schwung und Ta-
tendrang in den neuen Tag, also Mittag, na gut, seien wir ehrlich, in den
Nachmittag starte, um möglicherweise alsbald anzufangen oder doch lieber
nicht?
Lieber doch einfach einmal einen Tag blau machen, verbummeln, verschlafen,
vernetflixen?
Nicht noch eine Folge schauen sondern die ganze Staffel
Warum nicht?
Prokrastination versus Motivation: 1:0
Warum nicht einmal an nichts denken?
Warum nicht einmal nicht einmal an nichts denken, also absolut gar nichts
denken?
Jawohl, that's Life! Und 2:0 für die Prokrastination
Und alles, alles dann...
Aber sicher...
Ganz bestimmt...
Auf jeden...
Schmäh ohne...
100 Pro...
Ich schwör...

Alles, alles dann morgen
Alles, alles – was alles eigentlich noch mal?
Alles, was mir morgen dann zu erledigen eingefallen sein wird, morgen dann
einer baldigen Ausführungsbehandlung zuführen und zwar zeitnah, ASAP,
pronto, hitro, avanti schubidu!
Ich glaube nicht und 3:0 für die gute, alte Prokrastination
Weil für was ist es morgen zu spät?
Fürs heute Feinhaben
Was ist morgen am besten?
So ein Tag, so wunderschön wie heute
Und was ist der Vorteil von modernen, postmodernen, gegenwärtigen Ge-
dichten?
Sie müssen sich nicht reimen, müssen keine Erwartungen erfüllen, nein, sol-
len keine Erwartungen erfüllen
Weder heute noch morgen
Und sie können das Ende beliebig verschieben
Von heute auf morgen
Von morgen auf übermorgen
Von übermorgen auf, was kommt nochmal nach übermorgen?
Nein, nach übermorgen ist schlecht, so weit voraus plan ich generell nicht
Nicht einmal etwas nicht zu tun, plane ich soweit voraus
Genaugenommen plane ich gar nichts so weit voraus
Bringt nichts, kostet nur wertvolle Planungszeit, die dir dann wiederum fehlt,
bei den Dingen, die heute anstehen, und heute oder morgen oder halt irgend-
wann dann zu erledigen sind
Deshalb – Vorschlag zur Güte und meinerwegen Prokrastination versus Moti-
vation 3:3 also Unentschieden.
Okay, va bene, v redu, passt?
Und jetzt aber, bevor uns und vor allem mir das alles zu viel wird, auch schon
aus
Weil was ist das Schönste am Schreiben?
Das Geschriebenhaben
Und was ist die schönste Zeit?
Die Auszeit

Zeittafel zu Stefan Zweig

1881	Geburt am 28. November in Wien (Schottenring 14, 1. Bezirk) als zweiter Sohn von Moritz Zweig und Ida Zweig, geb. Brettauer
1892-1899	Besuch des Wasa-Gymnasiums im 9. Bezirk (Wasagasse 10)
1895	Umzug der Familie in die Rathausstraße 17 (1. Bezirk)
1899	Aufenthalte in Marienbad und Bad Ischl. Inskription für das Studium der Philosophie und der Literatur an der Universität Wien
1901	Aufenthalt in Berlin. Bekanntschaft mit Ephraim Mose Lilien
1902	Sommersemester an der Universität Berlin. Belgien-Reise und Beginn der Freundschaft mit Emile Verhaeren
1903	Arbeit an der Dissertation über Hippolyte Taine. Aufenthalte in Berlin, Marienbad, Paris und auf der Ile de Bréhat
1904	Promotion zum Doktor der Philosophie an der Universität Wien. Ab Mitte Oktober sechsmonatiger Aufenthalt in Paris
1905	Reise in die Provence, nach Spanien und Algerien. Erste Begegnung mit August Rodin. Besuch bei Hermann Hesse am Bodensee. Italienreise. Im Oktober Rückkehr nach Wien
1906	Reisen nach Belgien (Ostende), London und Meran
1907	Übersiedlung in die erste eigene Wohnung (Kochgasse 8, 8. Bezirk). Reisen nach Deutschland und Italien. Begegnung mit Sibilla Aleramo
1908	Aufenthalte in Meran und Deutschland. Ab Anfang Dezember viermonatige Reise nach Indien, Sri Lanka und Myanmar. Begegnung mit dem späteren Geopolitiker Karl Haushofer
1909	Vortragsreise in Deutschland

- | | |
|------|---|
| 1910 | Reisen nach Ostende und Meran |
| 1911 | Reise nach Paris und erstes Treffen mit Romain Rolland.
Reise nach Nord- und Zentralamerika und Kuba |
| 1912 | Vortragsreise durch Deutschland und Österreich mit und
über Verhaeren. Begegnung mit Friderike von Winternitz |
| 1913 | Reisen nach Deutschland, Paris und Italien (Rom, Neapel
und Sizilien) |
| 1914 | Reisen nach Frankreich und Belgien. Treffen mit James
Emsor. Bei Kriegsausbruch im August Rückkehr nach Ös-
terreich. Ab Dezember Arbeit im Kriegsarchiv des Kriegs-
ministeriums in Wien |
| 1915 | Zweiwöchige Dienstreise nach Galizien |
| 1916 | Sommer in Kalksburg bei Rodaun. Erste Idee, das Trom-
peter-Schlößchen am Kapuzinerberg in Salzburg zu erste-
hen |
| 1917 | Kauf des Salzburger Hauses. Übersiedlung in die Schweiz
mit Friderike. Treffen mit Romain Rolland in Villeneuve
am Genfer See. Freundschaften mit dem Maler Frans Ma-
sereel und dem Schriftsteller J. Pierre Jouve. Kontakte zu
pazifistischen Kreisen |
| 1918 | Freistellung vom Dienst im Kriegsarchiv. Vortrag über
Bertha von Suttner und Besuch bei Romain Rolland in der
Zentrale des Internationalen Roten Kreuzes in Bern. Be-
gegnungen mit Franz Werfel, James Joyce und Andreas
Latzko. Übersiedlung in das Hotel Belvoir am Züricher
See für ein Jahr |
| 1919 | Rückkehr nach Österreich und Übersiedlung in das Haus
am Kapuzinerberg, Deutschland-Reise |
| 1920 | Eheschließung mit Friderike von Winternitz (vertreten
durch Felix Braun) im Wiener Rathaus. Vortragsreise nach
Deutschland. |
| 1921 | Dreiwöchige Reise nach Italien (Florenz, Venedig, Verona,
Brescia, Mailand) mit Friderike, wo Zweig faschistische
Unruhen erlebt. Begegnung mit Alberto Stringa und Giu-
seppe Antonio Borgese. Reise nach Deutschland |

- 1922 Reise nach Frankreich und Teilnahme an der Festveranstaltung des Internationalen Literarischen Zirkels (später P.E.N.-Club) zu Ehren Galsworthys in Paris. Deutschland-Reise und Treffen mit Hermann Bahr und Gerhart Hauptmann
- 1924 Reise nach Paris. Begegnung mit Salvator Dali
- 1925 Vortragsreise durch Deutschland. Besuch des Nietzsche-Archivs in Weimar mit Romain Rolland. Besuch von Alberto Stringa in Salzburg
- 1926 Tod des Vaters. Reise nach Südfrankreich. Vortragsreise durch Deutschland
- 1927 Gedächtnisrede zum Tod Rainer Maria Rilkes im Münchener Staatstheater. Frankreich-Reise (Paris, Cannes). Vortragsreise nach Deutschland
- 1928 Reise nach Russland zur 100-Jahr-Feier für Leo Tolstoi und Tolstoi-Vortrag in Moskau. Besuch des Tolstoi-Haus in Jasnaia Poljana
- 1929 Vortragsreisen nach Belgien und Deutschland. Gedenkreiden für Hugo von Hofmannsthal im Wiener Burgtheater
- 1930 Italienreise (Verona, Mailand, Florenz, Neapel, Rom). Besuch bei Maxim Gorki in Sorrento. Besuch von Joseph Roth in Salzburg
- 1931 Reise zu den Balearen und nach Cap d'Antibes. Freundschaft mit Joseph Roth. Beginn der Opernzusammenarbeit mit Richard Strauss
- 1932 Reise nach Paris. Erste Europa-Rede in Florenz und Mailand
- 1933 Hitlers Machtübernahme. Aufenthalte in Cadenabbia am Comer See, in London und in Paris
- 1934 Nach einer als Provokation intendierten Hausdurchsuchung seines Domizils am Kapuzinerberg durch die Polizei Übersiedlung nach London. Zusammentreffen mit Arturo Toscanini, Richard Strauss und Bruno Walter
- 1935 Nordamerika-Reise in Begleitung von Arturo Toscanini und Schalom Asch. Uraufführung von *Die schweigsame Frau* in Dresden. Auflösung der Wohnung in Salzburg

1936	Aufenthalt in Ostende mit Lotte Altmann. Treffen mit Joseph Roth, Irmgard Keun, Egon Erwin Kisch. Südamerika-Reise. Teilnahme am Internationalen P.E.N.-Kongress in Buenos Aires
1937	Italienreise (Mailand, Neapel, Rom). Begegnungen mit Gisela Selden-Goth, Lavinia Mazzucchetti, Arturo Toscanini. Verkauf des Salzburger Hauses
1938	Portugal-Reise mit Lotte Altmann. Zweig wird nach dem „Anschluss“ Österreichs an Deutschland staatenlos. Vortragsreise durch Nordamerika. Bücherverbrennung in Salzburg. Scheidung von Friderike von Winternitz
1939	Eheschließung mit Lotte Altmann. Übersiedlung nach Bath ins Haus Rosemount auf Lymcombe Hill. Beantragung der englischen Staatsbürgerschaft
1940	Lotte und Stefan Zweig werden englische Staatsbürger. Letzter Aufenthalt in Europa. Wien-Vortrag in Paris. Nord- und Südamerika-Reise (Uruguay, Argentinien und Venezuela, Rio de Janeiro)
1941	Aufenthalt in New York. Arbeit an den Memorien <i>Die Welt von Gestern</i> . Übersiedlung nach Petrópolis, unweit von Rio de Janeiro
1942	Suizid gemeinsam mit Lotte Zweig (22./23. Februar). Begräbnis in Petropolis

Basierend auf Lettner, Simone: „Zeittafel“. In: Larcati, Arturo / Renoldner, Klemens / Wörgötter, Martina (Hg.): *Stefan Zweig Handbuch*, 969f.; Friderike Zweig: „Zeittafel“. In: Dies.: *Stefan Zweig. Eine Bildbiographie*. München: Kindler 1962; 129f.

Verzeichnis der Werke von Stefan Zweig
Zu Lebzeiten und unmittelbar danach veröffentlichte Bücher

- Silberne Saiten. Gedichte.* Berlin 1901.
Die Lieber der Erika Ewald. Vier Novellen. Berlin 1904.
Paul Verlaine. Berlin Leipzig 1905.
Die frühen Kränze. Gedichte. Leipzig 1906.
Tersites. Trauerspiel in drei Aufzügen. Leipzig 1907.
Emile Verbaeren. Leipzig 1910.
Erstes Erlebnis. Vier Geschichten aus Kinderland. Leipzig 1911.
Das Haus am Meer. Schauspiel. Leipzig 1912.
Der verwandelte Komödiant. Leipzig 1913.
Brennendes Geheimnis. Novellen. Leipzig 1914.
Jeremias. Eine dramatische Dichtung in sieben Bildern. Leipzig 1917.
Erinnerungen an Emile Verbaeren. Wien 1917.
Das Herz Europas. Zürich 1918.
Legende eines Lebens. Ein Kammerstück in drei Aufzügen. Leipzig 1919.
Fahrten. Landschaften und Städte. Leipzig Wien Zürich 1919.
Marceline Desbordes-Valmore. Leipzig 1920.
Angst. Novelle. Berlin 1920.
Der Zwang. Eine Novelle. Leipzig 1920.
Drei Meister: Balzac, Dickens, Dostojewski. Leipzig 1920.
Romain Rolland. Der Mann und das Werk. Frankfurt/Main 1921.
Amok. Novellen einer Leidenschaft. Leipzig 1922.
Die Augen des ewigen Bruders. Legende. Leipzig 1922.
Frans Masereel. Der Mann und Bildner. Berlin 1923.
Die Gesammelten Gedichte. Leipzig 1924.
Der Kampf mit dem Dämon: Hölderlin, Kleist, Nietzsche. Leipzig 1925.
Volpone. Eine Komödie nach Ben Johnson. Potsdam 1926.
Abschied von Rilke. Tübingen 1927.
Der Flüchtling. Episode vom Genfer See. Leipzig 1927.
Verwirrung der Gefühle. Novellen. Leipzig 1927.
Sternstunden der Menschheit. Fünf historische Miniaturen. Leipzig 1927.

- Die unsichtbare Sammlung. Eine Episode aus der deutschen Inflation.* Berlin 1927.
Quiproquo. Komödie. Verfasst gemeinsam mit Alexander Lernet-Holenia unter dem Pseudonym Clemens Neydissler. Wien 1928.
Drei Dichter ihres Lebens: Casanova, Stendhal, Tolstoi. Leipzig 1928.
Reise nach Russland. Wien 1928.
Das Lamm des Armen. Leipzig 1929.
Kleine Chronik. Leipzig 1929.
Joseph Fouché. Bildnis eines politischen Menschen. Leipzig 1929.
Rabel rechnet mit Gott. Berlin 1930.
Die Heilung durch den Geist: Franz Anton Mesmer, Mary Baker-Eddy, Sigmund Freud. Leipzig 1931.
Marie Antoinette. Bildnis eines mittleren Charakters. Leipzig 1932.
Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam. Wien Leipzig Zürich 1934.
Sinn und Schönheit der Autographen. Wien 1935.
Die schweigsame Frau (Operntext für Richard Strauss, frei nach Ben Johnson). Berlin 1935.
Arturo Toscanini. Ein Bildnis. Wien 1936.
Castello gegen Calvin. Ein Gewissen gegen die Gewalt. Wien Leipzig Zürich 1936.
Der begrabene Leuchter. Wien 1937.
Begegnungen mit Menschen, Büchern, Städten. Wien Leipzig Zürich 1937.
Georg Friedrich Händels Auferstehung. Eine historische Miniatur. Wien Leipzig Zürich 1937.
Magellan. Der Mann und seine Tat. Wien Leipzig Zürich 1938.
Ungeduld des Herzens. Roman. Stockholm 1939 -Amsterdam 1939.
Worte am Grabe Sigmund Freuds. London 1939.
Brasilien. Ein Land der Zukunft. Stockholm 1941.
Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers. Stockholm 1942.
Schachnovelle. Buenos Aires 1942.
Sternstunden der Menschheit. Zwölf historische Miniaturen. Stockholm 1943.
Zeit und Welt. Stockholm 1943.
Amerigo. Geschichte eines historischen Irrtums. Stockholm 1944.
Balzac. Roman seines Lebens. Nachwort von Richard Friedenthal. Stockholm 1946.

Quelle: Hartmut Müller: Stefan Zweig. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1988, 146-147.

Autor*innenverzeichnis

Aida Alagić Bandov studierte Germanistik und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Philosophischen Fakultät der Universität Zagreb, wo sie ihren Masterabschluss im Jahr 2017 mit der Diplomarbeit „Kapitalsorten im Roman *Die Ästhetik des Widerstands*“ erwarb. Zurzeit arbeitet sie als wissenschaftliche Assistentin am Lehrstuhl für deutsche Literatur der Zagreber Germanistik. Seit 2019 besucht sie das Doktoratsstudium für Literatur, darstellende Künste, Film und Kultur an der Philosophischen Fakultät in Zagreb und arbeitet an ihrer Dissertation zur Bedeutung der deutschsprachigen Literaturkritik für die Durchsetzung des Ästhetisierungsparadigmas seit dem 18. Jahrhundert. Zu ihren jüngeren Publikationen zählen „Innovationen im Exil. Peter Weiss’ Ortlosigkeit als literarischer Kosmopolitismus“, in: *Peter Weiss Jahrbuch* 31, hg. v. Arnd Beise und Michael Hofmann. Bielefeld: Aisthesis 2022, S. 117-132 sowie „Die Grenzen des Ästhetischen am Beispiel von Babylon Berlin“, in: *Babylon Berlin und die filmische (Re-)Modellierung der 1920er-Jahre*, hg. v. Andreas Blödorn und Stephan Brössel. Baden-Baden: Rombach Wissenschaft 2024, S. 41-56.

Matjaž Birk, o. Professor für deutsche Literatur an der Abteilung für Germanistik der Universität Maribor (Slowenien), lange Zeit wissenschaftlicher Betreuer der Österreich-Bibliothek Maribor, Gastprofessor an den Universitäten Regensburg und Amiens (Frankreich), Leitung slowenischer-französischer Forschungsprojekte über historischen Presse, zahlreiche Publikationen zur Geschichte der deutschsprachigen, insbesondere österreichischen Literatur, Schwerpunkt Stefan Zweig, Joseph Roth und Arthur Schnitzler, über deutschsprachige Literatur und ihre Medien (Presse und Theater) in slowenischen Ländern und deutsch-slowenische/südslawische Literatur- und Kulturtransfers. Ausgewählte Publikationen: „*Reisen ist Rast in der Unruhe der Welt*“: *Fremdbenennende Einblicke in die Reisetagebücher von Stefan Zweig*. Würzburg 2016, *Aufklärungsdiskurse in der deutschsprachigen Regionalpresse Zentraleuropas, 1800-1920 / L’héritage des Lumières dans la presse de langue allemande en Europe centrale, 1800-1920*, Reims 2022, zusammen mit Thomas Nicklas,

Geteiltes Gedächtnis? Une mémoire partagée? Transnationales in der Regionalpresse um 1900 in Zentral- und Westeuropa / Le transnational dans la presse régionale vers 1900 en Europe centrale et occidentale, zusammen mit Herta Luise Ott (im Druck).

Hans Richard Brittnacher, Prof. Dr., lehrte bis 2018 am Institut für Deutsche Philologie der Freien Universität Berlin. Forschungsschwerpunkte und Publikationen: Intermedialität des Phantastischen; die Imago des Zigeuners in der Literatur und den Künsten; Literatur- und Kulturgeschichte des Goethezeitalters und des Fin de siècle; Literatur und Religion. Wichtige Veröffentlichung: *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch*, hg. mit Markus May, 2013; *Leben auf der Grenze. Klischee und Faszination des Zigeunerbildes in Literatur und Kunst*, 2012.

Sašo Jerše ist Professor für Slowenische und Allgemeine Geschichte der Frühen Neuzeit sowie für Kulturgeschichte am Institut für Geschichte an der Philosophischen Fakultät der Universität Ljubljana. In seiner Forschung widmet er sich vor allem der Politikgeschichte der Habsburger Monarchie in der Vormoderne und der vormodernen politischen Ideengeschichte, publiziert hat er zudem zu den Themen der slowenischen Reformation und der Bauernaufstände, der slowenischen Erinnerungsorte sowie der Geschichtsphilosophie Walter Benjamins. Auf Deutsch legte er bis dato zwei Bücher vor: *Im Schutz und Schirm des Reiches – Spielräume der Reichspolitik der innerösterreichischen Landstände im 16. Jahrhundert*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag 2016; *Endpunkte. Und Neuanfänge. – Geisteswissenschaftliche Annäherungen an die Dynamik von Zeitläuften*. Köln: Böhlau Verlag 2022, zusammen mit Kristina Lahl.

Markus Köhle (*1975) schreibt, um gehört zu werden. Er ist Literaturarbeiter, Sprachinstallateur und Papa Slam Österreichs. Er kommt aus Tirol und lebt in Wien. Zuletzt erschienen:

Das Dorf ist wie das Internet, es vergisst nichts. Roman. Wien: Sonderzahl 2023; *Land der Zäune*. Roman. Wien: Sonderzahl 2025. www.autohr.at

Arturo Larcati, Ordentlicher Professor für deutsche Literatur an der Universität Verona. Davor: Direktor des Stefan Zweig Zentrum an der Universität Salzburg (2019-2023). Forschungsschwerpunkte sind die österreichische Literatur, die Beziehungen zwischen den historischen Avantgarde-Bewegungen sowie der Kulturtransfer zwischen Italien, Österreich und Deutschland. Monographien und Sammelbände zu Ingeborg Bachmann und Stefan Zweig. Mitherausgeber des *Stefan Zweig Handbuchs*. Kuratierung von Ausstellungen zu Stefan Zweig.

Johann Georg Lughofer, Assoc. Prof. MMag. Dr. MA (Exeter). Studium der Germanistik, Geschichte, Politikwissenschaften und Philosophie in Wien, Granada, Nizza und Exeter; 2004 Promotion über den Einfluss und das literarische Schaffen des österreichischen Exils in Mexiko. Lehrtätigkeiten 1999 an der Peking-Universität, VR China, 2002-2005 Universität Exeter, England, seit 2005 an der Universität Ljubljani, Slowenien – dort 2009 Habilitation – nebenbei Lehraufträge an den Universitäten Maribor, Stellenbosch (nun Ehrenprofessur), Wien, Klagenfurt, Graz und Innsbruck (dort auch regelmäßig Gastprofessuren seit 2014).

Forschungsinteresse: Österreichische Literatur (19. – 21. Jahrhundert), interkulturelle Literaturwissenschaft, Exilliteratur, Literatur im DaF-Unterricht.

Zahlreiche Veröffentlichungen in Zeitschriften und Sammelbänden, z.B: *Bertha von Suttner (1843-1914) Freidenkerin und Pazifistin*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2024; *Österreich. Geschichte, Kultur und Gesellschaft im Spiegel der Literatur*. Ljubljana: Wissenschaftlicher Verlag der Philosophischen Fakultät 2017; als Herausgeber: *Die Berge erschreiben. Die Alpen in der deutschsprachigen Literatur*. Innsbruck: university press 2014.

Christine Magerski lehrt nach einem Studium der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft und Neueren Geschichte an der FU Berlin (MA 1996) sowie der Cultural Studies an der Monash University in Melbourne (PhD 2003) als Professorin für neuere deutsche Literatur- und Kulturgeschichte an der Germanistik der Universität Zagreb. Zu ihren Publikationen zählen neben zahlreichen Aufsätzen zur Literatur- und Kultursoziologie der Moderne die Monographien *Die Konstituierung des literarischen Feldes*

in Deutschland nach 187, 2004, *Theorien der Avantgarde. Gehlen –Bürger – Bourdieu – Luhmann*, 2011, *Gelebte Ambivalenz. Die Bohème als Prototyp der Moderne*, 2015, *Imperiale Welten. Literatur und politische Theorie am Beispiel Habsburg*, 2018, *Literatursoziologie. Grundlagen, Problemstellungen und Theorien*, 2019, zusammen mit Christa Karpenstein-Eßbach sowie *Umgekehrte Mimesis. Bausteine einer Geschichte der Künstlichkeit*, 2023, zusammen mit David Roberts.

Mieze Medusa ist Pionierin der österreichischen Poetry Slam Szene. Sie steht als Rapperin und Spoken Word Performerin seit 2002 auf internationalen Bühnen und hat ihren MC-Namen in die Prosa mitgenommen.

Ihr Debütroman *Freischnorcheln* erschien 2008, seitdem hat sie Romane, Prosatexte, aber auch Sammlungen von Poetry Slam Texten (oft gemeinsam mit Markus Köhle) und Tonträger des HipHop-Duos „mieze medusa & tenderboy“ veröffentlicht. Gemeinsam mit Yasmin Hafedh tritt sie als Slam Team MYLF („Mothers You'd Like to Flow with“) auf. Sie organisiert und moderiert Poetry Slams in Österreich, als aktive Slammerin reist sie nicht nur nach Deutschland und der Schweiz, ihre Spoken Word Performances haben sie schon bis nach Shanghai geführt.

Von 2017 bis 2019 kuratierte Mieze Medusa Veranstaltungen im renommierten Wiener Haus „Literarisches Quartier Alte Schmiede“.

2024/2025 war sie Teil des Programmboards des oberösterreichischen Festivals „Festival der Regionen“, das von 13. bis 22. Juni 2025 in Braunau stattgefunden hat. Sie ist Mitglied der GAV.

Zuletzt ist ihr fünfter Roman im Residenz Verlag erschienen: *Hätte ich es vorher gewusst, hätte ich es genauso gemacht*.

Herta Luise Ott, o. Prof. für deutschsprachige Literatur und Landeskunde an der Université de Picardie Jules Verne in Amiens.

Forschungsschwerpunkte: österreichische Literatur- und Kulturgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts im zentraleuropäischen Raum; moderne und zeitgenössische Lyrik; individuelle und kollektive Identitäten.

Zahlreiche Publikationen zur österreichischen Literatur und Kulturgeschichte. Zuletzt *Faire l'Europe par la Culture /Europäisierung durch Kultur. Liber Amicorum François Genton*, Co-Hg., Reims: Epure 2021, *Figurations épiques et contre-épiques de la Grande Guerre*, Co-Hg., Rennes: PUR 2019, *Perceptions du*

congrès de Vienne : répercussions d'un événement européen (XIXe-XXIe siècle/ Perceptions nationales d'un événement européen, Co-Hg., Rouen, Austriaca, 2014+2017.

Michael Penzold, Dr. phil., studierte Germanistik und Theologie. 1999 Zweites Staatsexamen für das Lehramt an Gymnasien. 1999–2003 Repetent am evangelischen Stift in Tübingen. 2003–2007 Lehrer am Gymnasium Friedrich II. Lorch (Württ.). 2007–2014 Abgeordneter Lehrer an der Pädagogischen Hochschule Weingarten. Seit 2014 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für die Didaktik der Deutschen Sprache und Literatur sowie Didaktik des Deutschen als Zweitsprache an der LMU München, seit 2019 Akademischer Oberrat, Dissertation über Begründungen weiblichen Schreibens im 19. Jahrhundert.

Forschungsschwerpunkte: Holocaust Education und jüdisch-deutsche Literatur, Schreib- und Literaturdidaktik des Deutschen als Zweitsprache, Erzählformen der Begegnung mit Afrika.

Stéphane Pesnel ist Privatdozent (maître de conférences habilité à diriger des recherches) an der Pariser Sorbonne. Zu seinen Schwerpunkten in Lehre und Forschung zählen die österreichische Literatur vom 19. zum 21. Jahrhundert, die Entwicklung des Musiktheaters im deutschsprachigen Raum sowie die Interaktionen zwischen italienischer und deutschsprachiger Literatur. Daneben ist er als literarischer Übersetzer tätig: Er hat insbesondere Werke von Joseph Roth, Stefan Zweig und Franz Kafka ins Französische übertragen.

Eva Plank, Dr. theol., geb. in Wels, OÖ. Studium der Fachtheologie an der Theologischen Privat-Universität Linz, Schwerpunkt Altes Testament, Dissertation zum Drama *Jeremias* von Stefan Zweig. Zahlreiche Publikationen zu Stefan Zweig und Judentum, zuletzt *Zwiesprache des Ich mit der Welt. Schriften zu jüdischer Literatur, Kunst, Musik und Politik.*

Peter C. Pohl, Privatdozent Mag. Dr., Senior Scientist an der Leopold-Franzens-Universität Innsbruck. Studium der Germanistik, Kulturwissenschaft, Philosophie und Politologie in Heidelberg, Bremen und Avignon. Promotionsstipendium der Studienstiftung des deutschen Volkes. Die Dis-

sertation *Konstruktive Melancholie. Robert Musils Roman ‚Der Mann ohne Eigenschaften‘ und die Grenzen des modernen Geschlechterdiskurses* (summa cum laude) erschien 2012 bei Böhlau. Danach Lehrkraft für besondere Aufgaben und wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Greifswald, seit 2016 in Innsbruck. Habilitation 2023 mit der Arbeit *Kreativitäts-Szenen. Der Bildungsroman und die Geschichte freier Zeiten*, München: Fink 2025 erscheinen. Second Book zum Thema *Vergessene Faszination. Zur deutschsprachigen Rezeptionsgeschichte des portugiesischen Nationalepikers Luís Vaz de Camões*. Forschungsschwerpunkte: Literatur des 18. bis 21. Jahrhunderts, Kulturkontakte in die portugiesischsprachige Welt, Geschichte der Bildung, Gender und Diversity Studies.

Resch, Stephan, ist Associate Professor für German und European Studies an der University of Auckland, Neuseeland, und forscht zu literarischen Auseinandersetzungen mit den Themen Pazifismus, Nationalismus und Europa im 20. Jahrhundert. Er ist Autor von *Stefan Zweig und der Europa-Gedanke*, Königshausen & Neumann 2016 und Herausgeber der kritischen Ausgabe von Stefan Zweigs Roman *Ungehduld des Herzens*, Zsolnay 2021, erstmals 1939.