



zweigheft

29



Stefan Zweig Zentrum
Salzburg

Stefan Zweig Zentrum Salzburg

Edmundsburg, Mönchsberg 2
5020 Salzburg, Österreich

Tel.: +43 (0)662 8044- 7641

Fax: +43 (0)662 8044- 7649

E-Mail: office@stefan-zweig-zentrum.at

www.stefan-zweig-zentrum.at

Folgen Sie uns nun auch auf Social Media:



www.facebook.com/stefanzweigcentresalzburg



www.instagram.com/stefanzweigzentrumsalzburg

Öffnungszeiten:

Montag, Mittwoch, Donnerstag und Freitag von 14-16 Uhr
Führungen nach telefonischer Vereinbarung

**Bitte beachten Sie die abweichenden Öffnungszeiten
während der Zweig-Reinhardt-Ausstellung:**

Montag - Freitag von 10-18 Uhr

Das *Stefan Zweig Zentrum Salzburg* erreichen Sie vom Toscaninihof
über die Clemens-Holzmeister-Stiege oder mit dem Lift im
Zugang zu den Altstadtgaragen.

Österreichische Post AG SP 20Z042033 S

Universität Salzburg, Kapitelgasse 4-6, 5020 Salzburg

ISBN Nummer 978-3-200-08942-6

Die Karikatur auf dem Cover ist ein Werk von Maroine Dib.

zweigheft 29



BUNDESKANZLERAMT ÖSTERREICH



Stefan Zweig Zentrum
Salzburg

Stefan Zweig und Max Reinhardts *Faust* im Kontext

Eine Ausstellung des Stefan Zweig Zentrums
und der Wienbibliothek im Rathaus
in Kooperation mit den Salzburger Festspielen

Stefan Zweig Zentrum
Edmundsburg
19.7.–31.10.2023

www.stefan-zweig-zentrum.at



Editorial	4
STEFAN ZWEIG DIE ‚ELEKTRA‘ DES HUGO VON HOFMANNSTHAL	6
ISOLDE SCHIFFERMÜLLER ZWEIGS REZEPTION ZU HUGO VON HOFMANNSTHALS ‚ELEKTRA‘	11
MARTINA WÖRGÖTTER STEFAN ZWEIG UND DIE SALZBURGER MOZART-SYNERGIEN	16
STEFAN ZWEIG DIE STADT ALS RAHMEN	23
ARTURO LARCATI ZWEIG, REINHARDT UND DER ‚FAUST‘	27
LAVINIA MAZZUCCHETTI DER ‚FAUST‘ VON REINHARDT IN SALZBURG	36
IMPRESSUM	48

Sehr geehrte Damen und Herren! Liebe Freundinnen und Freunde des *Stefan Zweig Zentrum*!

Die vorliegende Sondernummer des *zweigheftes* ist dem Verhältnis von Stefan Zweig zu den Festspielen gewidmet. Sie ist als Begleitpublikation zur Ausstellung *Stefan Zweig und Max Reinhardts Faust im Kontext* gedacht, die aus einer Kooperation mit der Wienbibliothek, den Salzburger Festspielen und dem Theatermuseum resultiert und die vom 20. Juli bis zum 31. Oktober im *Stefan Zweig Zentrum* gezeigt wird. Die Schau ist wiederum Teil eines größeren Ausstellungsprojektes mit dem Titel *Die zauberhafte Wirklichkeit des Theaters*, das anlässlich des 150. Geburtstags von Max Reinhardt und des 90-jährigen Jubiläums seiner historischen Salzburger *Faust*-Inszenierung (1933-1937) konzipiert wurde.

Bekanntlich war das Verhältnis von Stefan Zweig zu den Salzburger Festspielen von Anfang an angespannt. Hugo von Hofmannsthal soll ein Veto gegen die Inszenierung von Zweigs Dramen bei den Festspielen eingelegt haben. Dabei hat Zweig die Werke von Hofmannsthal emphatisch bewundert, wie die hier abgedruckte frühe Rezension seiner vieldiskutierten *Elektra* aus dem Jahre 1903 vor Augen führt. Der Kommentar von Isolde Schiffermüller stellt Zweigs Text in seinen literaturhistorischen Kontext und setzt die frühe Hommage an den Schriftstellerkollegen mit dessen Würdigung in *Die Welt von Gestern* in Verbindung, in der Hofmannsthal im Rückblick als Vorbild für eine ganze Generation gefeiert wird.

In Salzburg möchte sich Stefan Zweig an der Tradition, Mozart zu pflegen, beteiligen, die einen wesentlichen Bestandteil des Festspielgedankens ausmacht. Der Mozart-Gedanke beschäftigt in Salzburg in der Tat mehrere Zirkel, deren Initiatoren ein Netzwerk bilden, in das auch Stefan

Zweig involviert ist. Der Beitrag von Martina Wörgötter richtet den Blick auf die Synergien, die in diesem Zusammenhang entstehen und die künstlerische Gestaltung eines neuen Europas anstreben.

Mit den Ideen der Festspielgründer setzt sich Stefan Zweig in einem programmatischen Aufsatz mit dem Titel *Die Stadt als Rahmen* auseinander, der 1925 im *Festspiel Almanach* veröffentlicht wird. Der Schriftsteller greift den Text wieder auf, als er 1933 einen längeren Essay über Salzburg verfasst, der als Hommage an die Stadt an der Salzach konzipiert ist.

Max Reinhardts große Salzburger Inszenierung des *Faust* im Jahr 1933 markiert eine Wende im Verhältnis von Stefan Zweig zu den Festspielen. In einem politisch dramatischen Moment schiebt er die persönliche Kränkung beiseite, die aus dem mangelnden Interesse für seine Stücke oder seine Kooperationsvorschläge resultiert. Zweig versöhnt sich mit den Festspielen und seinem Starregisseur, weil er sich dessen bewusst wird, dass die Festspiele von den Nationalsozialisten bedroht werden und dass sie als letztes Symbol der kulturellen Selbständigkeit Österreichs unbedingt zu verteidigen sind. So zeigt er sich demonstrativ bei den Proben und der Aufführung des *Faust*, wohl wissend, welches Gewicht die Autorität seiner Person hat.

Im Juli 1933 lädt Stefan Zweig seine Freundin und Übersetzerin Lavinia Mazzucchetti nach Salzburg ein, um mit ihr die Festspiele zu besuchen. Anschließend verfasst Lavinia Mazzucchetti für die Zeitung *Il Lavoro* (Genua) einen bemerkenswerten Artikel über den *Faust*, der hier zum ersten Mal in deutscher Sprache präsentiert wird.

Im Namen des ganzen Teams des *Stefan Zweig Zentrum* wünsche ich Ihnen einen erholsamen Sommer und lade Sie herzlich ein, unsere Ausstellung zu besuchen.

Arturo Larcati

STEFAN ZWEIG DIE ‚ELEKTRA‘ DES HUGO VON HOFMANNSTHAL

Als ich dieses Drama des Hugo von Hofmannsthal mit stillem und innigem Genusse gelesen hatte, war mir, als dürfte ich diese Freude nicht gleich irgendwo ausplaudern. Ein paar Tage es mit mir allein zu wissen, aus wie zauberischer Quelle ich getrunken. Und alte Torheit kam wieder über mich: ich meinte, daß Schönheit ein so glühendhelles Ding sei, daß keiner sie verkennen oder verleugnen könne, ich glaubte, daß man wieder helle, freudige Worte vernehmen würde über ein echtes und klassisch gewiß reines Werk. Das erste, was ich über die „Elektra“ las, waren läppi-sche Witze eines Herrn, den seine Stellung verpflichtet, einmal allwöchentlich öffentlich geistreich zu sein. Nun aber jeder wie er kann: der Benannte oder vielmehr der, dessen Nennung ich für unnötig erachte, beklagte die armen Dramatiker des Altertums, denen das Schicksal zuteil werden könnte, von Hofmannsthal modernisiert zu werden.

Natürlich tat er es viel geistreicher, als daß ich es hier nachzuerzählen wagte. Und dann erfuhr ich plötzlich aus einem Feuilleton, daß die „Elektra“ von Perversitäten und Sadismus strotze. Nun meinethwegen: nur hat der Herr leider versäumt, den Beweis zu erbringen – daß er nicht weiß, was Sadismus ist. Dazu gibt es – „Justine“ und „Juliette“, sind leider in Originalausgaben zu kostspielig – in jedem Caféhaus ein Konversationslexikon, auf daß man sich informieren könne; und man ist ja nicht verpflichtet, sich über jeden Unfug mit Worten öffentlich zu erzürnen, selbst

wenn sie einem den reinen und hingebungsvollen Genuß eines Kunstwerkes vergällen. Man ängstige sich nicht: das alte und doch so variationsreiche Lied von der Scribler-torheit will ich nicht anstimmen. Dazu ist mir das Werk des Hugo von Hofmannsthal zu lieb.

Die „Elektra“^{*)} scheint mir das klarste und reinste, das er geschaffen. Persönlich liebe ich zwar sehr die süße Musik seines „Tod des Tizian“ und den perlendurchwebten, dunkelflutenden Schleier des Lebens, „Der Tor und der Tod“; nie aber schien mir Hofmannsthal reifer als in diesem Drama, dem er in seltsamer und schwerverständlicher Bescheidenheit den Namen des Sophokles beifügt. Niemand wahrt wohl die Achtung vor klassischer Schöpfung gewissenhafter wie Hofmannsthal; das Netz der kleinlichen Deuteleien von einer Verstümmelung antiker Empfindung zerstiebt vor dem kraftvollen Atem dieser erzgehämmerten und golden durchsprengten Sprache. Wohl hat er von dem sophokleischen Drama nichts gelassen, als vier Gestalten, die in gleicher Stellung auf dem Schachbrette der Entschlüsse stehen und zu gleichem Ziele sich bewegen müssen; aber er hat ihre Seelen, die schon erstickt sind in den Zwischendeutungen mühsamer Übersetzungen und unwirklich geworden in dem Rauche so vieler Jahre, wieder geläutert und durchbildet. Das Antike, Griechische, das er ihnen ließ, ist die Einfachheit und Eindeutigkeit der Gefühle. Es sind primitive unbeugsame Sentimente und nicht die schwankenden, opalisierenden und sich zersetzenden des modernen Dramas. Aber ihre psychologische Deutung ist nicht in Konturen umrissen, sondern minutiös, mit intensivem Raffinement gezeichnet. Manchmal sind es seltsame und komplizierte Charakterisierungsmittel: fern hergeholt, schwer verständliche, gleichsam mit halber Stimme dazwischengesprochene, aber nie sind sie brutal und offenkundig beabsichtigte. Diese künstlerische Scheu entfremdet Hofmannsthal den vielen, versperrt ihm das Theater und verneint ihm seine Erfolge.

^{*)} Berlin. S. Fischer Verlag 1903.

„Elektra“ ist die Tragödie des Hasses. Und in unserer modernen, flüchtigen Zeit haben vielleicht nur noch zwei Dramen eine ähnlich gierige, tiefeingefressene Gewalt des Hasses: Annunzios „Traum eines Herbstmorgens“ und unseres lieben Meisters Johannes Schlaf allzusehr vergessener „Meister Ölze“. Elektras Haß ist wie ein Tier, das alles in sich auffrißt: frauenhafte Empfindung, Pietät und Scham, die sanften und die klugen Gedanken; ein Wille, der nur wächst und drängt, bis er sich in Tat erlösen kann, die ihn wieder zur Menschlichkeit erhöht. Eine Frau, die von einem so namenlos großen Schicksal gebrandmarkt ist, darf freilich dem nicht mehr ähnlich sehen, was wir an hassenden Frauen am Theater zu sehen gewohnt sind. Ihren eigenen Abscheu vor sich speit sie ihrem Bruder ins Gesicht:

„Oh laß deine Augen
mich sehen. Nein, du sollst mich nicht berühren!
Tritt weg, ich schäme mich vor dir. Ich weiß nicht,
wie du mich ansiehst.
Ich bin nur mehr der Leichnam deiner Schwester,
mein armes Kind. Ich weiß, es schaudert dich
vor mir. Und war doch eines Königs Tochter.
Ich glaube, ich war schön: wenn ich die Lampe
ausblies vor meinem Spiegel, fühlte ich
mit keuschem Schauer, wie mein nackter Leib
vor Unberührtheit durch die schwüle Nacht
wie etwas Göttliches hinleuchtete.
Ich fühlte, wie der dünne Strahl des Monds
in seiner weißen Nacktheit badete
so wie in einem Weiher, und mein Haar
war solches Haar, vor dem die Männer zittern,
dies Haar, versträhnt, beschmutzt, erniedrigt, dieses!
Verstehst du's, Bruder! Diese süßen Schauer
hab' ich dem Vater opfern müssen. Meinst du,
wenn ich an meinem Leib mich freute, drangen
nicht seine Seufzer, drang sein Stöhnen nicht
bis an mein Bette. Eifersüchtig sind
die Toten: und er schickte mir den Haß,
den hohläugigen Haß als Bräutigam.“

Und nichts flammt in diesem Stücke als Haß, der aus glühendsten Visionen wechselnde Farben gewinnt, innerlich aber nur schärfer und grenzenloser wird. Und schließlich in der Stunde der Erfüllung ein Jubel, der über allen Worten und Menschlichkeiten ist, ein dionysischer Mänadentanz, der aufwärts will zu den Sternen, die ihm in ihren Reigen entgegenrufen. Die anderen Gestalten sind ebenfalls nur Puppen, die ein einziges Gefühl bewegt, Gestalten, die nur einem einzigen Sinne leben. Klytämnestra ist die Angst, Ägisth die Schwäche, Orest der Wille, Chrysothemis das warme, gesunde Lebensgefühl, das ängstlich sich an das Leben klammert. Und turmhoch überwächst sie Elektra – der Haß. Von Liebe weiß dieses Drama nichts, nur von Größe.

Viel wäre noch zu sagen. Oder eigentlich: wie wenig habe ich gesagt. Nicht einmal philologisch-peinlich die Zeilen aus Äschylus und Sophokles zusammengeklittert und gezeigt, was Hofmannsthal den Griechen verdankt. Es ist tatsächlich viel, aber es liegt nicht in Zeilen, Worten und Situationen, es fühlt sich nur in einem gewissen schwunghaften Werten der Menschen und des Lebens, in einer heimlich-sorgsamem Rundung und Härtung der Sprache. Dazu müßte man nicht nur die „Elektra“ betrachten, sondern Hofmannsthal und sein Werk; für diesmal aber nur diese paar schlichten Worte der Freude, daß einer ein Drama geschrieben hat, das mir sehr lieb ist. Und das verdiente, es vielen zu werden.

[„Die ‚Elektra‘ des Hugo von Hofmannsthal“.
In: Das Magazin für Litteratur, 72/17 (Dezember 1903), S. 528–530]



Figurine: Elektra, Alfred Roller, © Theatermuseum Wien

ISOLDE SCHIFFERMÜLLER ZWEIGS REZEPTION ZU HUGO VON HOFMANNSTHALS ‚ELEKTRA‘

Hugo von Hofmannsthal's Tragödie *Elektra* (1903) trifft bekanntlich einen sensiblen Nerv ihrer Epoche, denn das Stück durchbricht den Horizont des konventionellen klassizistischen Kanons, wie die Reaktionen der zeitgenössischen Kritik zeigen.¹ Diese spaltet sich in enthusiastische Stimmen einerseits, die die moderne Erneuerung des antiken Mythos feiern, und konservative Urteile andererseits, die sich am klassizistischen Kanon der Tradition orientieren und dabei die hysterischen Exzesse einer dekadenten Kunst des *Fin de Siècle* verurteilen. Als ein exemplarisches Beispiel für Letztere kann die Rezension des Wiener Kritikers Paul Goldmann gelten, der Hofmannsthal im Feuilleton der *Neuen Freien Presse* offen angreift und ihm vorwirft, die klassische Größe der Gestalten des Sophokles unwürdig entstellt und „verzerrt“ zu haben:

„An die Stelle der Psychologie tritt die Perversität. Mit demselben Hochgefühl, mit dem in anderen Dramen von der Liebe gesprochen wird, wird in diesem Drama von Blut gesprochen. Elektra wird nicht müde, sich die Ermordung ihrer Mutter und des Ägisth, die Orest vollführen soll, in immer neuen Einzelheiten vorzustellen. Sie schwelgt in gräßlichen Visionen [...] Und diese Kollektion widerlicher Ausartungen, diese Orgie des Sadismus nennt sich eine Nachdichtung des Sophokles!“²

Die Rezension, die der junge Stefan Zweig für *Das Magazin für Litteratur* vom Dezember 1903 verfasst, liest sich wie eine Verteidigung seines großen Idols gegen den offenen Angriff des Kritikers der *Neuen Freien Presse*, in dem er nichts als „läppische Witze eines Herrn“ sieht, den seine Stellung verpflichtet, einmal wöchentlich geistreich zu sein.⁴³ Auffällig dabei ist, dass sich der junge Zweig nicht in den Kreis derjenigen Kritiker einordnet, die die Wiedergeburt der Elektra im Kontext der maßgebenden Einflüsse der Moderne rezipieren, nämlich Nietzsches dionysischer Sicht der Antike in der *Geburt der Tragödie*, Bachofens *Mutterrecht*, Erwin Rohdes *Psyche* und vor allem Freuds und Breuers *Studien über Hysterie*. Zweig stellt in seiner Rezension die traditionelle Antike-Vorstellung und das überholte klassische Schönheitsideal des Kritikers der *Neuen Freien Presse* nicht in Frage und will Hugo von Hofmannsthals Tragödie durchaus als „ein echtes und klassisch gewiß reines Werk“ lesen. Er betont dabei auch die „Achtung vor klassischer Schöpfung“ und den „kraftvollen Atem dieser erzgehämmerten und golden durchsprengten Sprache“.⁴⁴ Es überrascht somit auf den ersten Blick, dass sich Zweigs Verteidigung seines Vorbilds nicht auf die typische Rezeption der *Wiener Moderne* und auf das kulturelle Milieu der Nervenkunst und der entstehenden Psychoanalyse bezieht, in dem Hofmannsthals *Elektra* entsteht. Hermann Bahr hat bekanntlich im *Dialog vom Tragischen* (1903) von einer Hysterisierung der antiken Tragödie gesprochen und diese mit der kathartischen „Redekur“ verglichen, die Freud und Breuer in ihren bahnbrechenden *Studien über Hysterie* vorstellten, ein Buch, das Hofmannsthal während der Arbeit an seiner *Elektra* gelesen hatte. In der Rezension des jungen Stefan Zweig, der sich später intensiv mit Freud auseinandersetzen wird, wie etwa die *Heilung durch den Geist* (1930) zeigt, findet sich keinerlei Hinweis auf den „Wiener Katharsis-Diskurs“⁴⁵ und auf die „Geburt der Tragödie aus dem Geist der Psychopathologie“, von der Heinz Politzer⁶ spricht.

Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang auch, dass Stefan Zweig Hofmannsthals *Elektra*, eines der spektakulärsten und Bühnenwirksamsten Theaterstücke, in dem Pantomime und Tanz (und später auch die Musik von Richard Strauss) eine zentrale Rolle spielen, von Beginn an als ein Lesedrama rezipiert, das er – wie er bekennt – „mit stillem und innigem Genusse gelesen“ habe. Indirekt spricht Zweig damit seine Vorliebe für den Dichter der lyrischen Dramen aus, für das frühreife Genie Loris, das die „Vollkommenheit mit zwanzig Jahren“ erreicht habe, dann aber – so betrauert er Rolland gegenüber – „verließ ihn die Stimme der Götter“.⁷ Im Hintergrund von Zweigs Rezension des Jahres 1903 steht also noch die ursprüngliche Liebe zu dem Idol seiner Jugend, die Faszination für den sublimen Dichter und für den „idealen Mentor“ einer ganzen Generation der *Wiener Moderne*.⁸

Zweigs Rezension, die als Antwort auf die Polemik des Kritikers der *Neuen Freien Presse* konzipiert ist, lässt sich kaum auf eine komplexe Analyse der *Elektra* Hofmannsthals ein, er will sich, wie er zugibt, auf einige schlichte „Worte der Freude“ beschränken. Zweig lobt dabei vor allem die „psychologische Deutung“ der antiken Gestalten, die alle „ein einziges Gefühl bewegt“: „Klytämnestra ist die Angst, Ägisth die Schwäche, Orest der Wille, Chrysothemis das warme, gesunde Lebensgefühl, das ängstlich sich an das Leben klammert. Und turmhoch überwächst sie Elektra – der Haß. Von Liebe weiß dieses Drama nichts, nur von Größe.“⁹ Zweig erfasst vor allem einen Aspekt sehr klar: „Elektra“ ist die Tragödie des Hasses“, dessen „tiefeingefressene Gewalt“ hier deutlich werde:

„Elektras Haß ist wie ein Tier, das alles in sich auffrißt: frauenhafte Empfindung, Pietät und Scham, die sanften und die klugen Gedanken; ein Wille, der nur wächst und drängt, bis er sich in Tat erlösen kann, die ihn wieder zur Menschlichkeit erhöht. Eine Frau, die von einem so namenlos großen Schicksal gebrandmarkt ist, darf freilich dem

nicht mehr ähnlich sehen, was wir an hassenden Frauen am Theater zu sehen gewohnt sind.“⁴¹⁰

Ausführlich zitiert Zweig dann auch die Worte Elektras, in denen diese dem Bruder Orest ihre Scham und ihre Abscheu vor sich selbst bekennt und den Verlust ihrer weiblichen Schönheit beklagt, die sie dem Vater opfern musste: „Ich bin nur mehr der Leichnam deiner Schwester“ und weiter: „Eifersüchtig sind / die Toten: er schickte mir den Haß, / den hohläugigen Haß als Bräutigam.“⁴¹¹

Für Hugo von Hofmannsthal selbst war seine *Elektra* bekanntlich ein durchaus problematisches Werk, das aus einer tiefen Sprachkrise hervorging. Hofmannsthal hat mehrfach den anticlassischen Charakter seiner Tragödie betont und auf das Bedenkliche dieses theatralischen Versuchs hingewiesen: „Der Versuch, den Elektrastoff (zunächst in einem scheinbaren Anlehungsverhältnis an Sophokles) von einem Gegenstand des Bildungsinteresses zu einem Gegenstand der Emotion zu machen, war jugendlich und verlief problematisch; aus einer Bearbeitung wurde eine neue, durchaus persönliche Dichtung, deren Bedenkliches hinreichend festgestellt ist [...]“⁴¹² Zweigs lobende Rezension, die kaum auf die innere Problematik des Stückes eingeht, präfiguriert paradoxerweise in gewissem Sinn das schwierige Verhältnis von Hofmannsthal zu Zweig. Trotz der Bewunderung Zweigs bleibt Hofmannsthals Haltung bekanntlich distanziert, ja ablehnend, da er laut Benno Geiger in Zweig ein „lebendes Plagiat seiner Existenz als Schriftsteller und Dichter“⁴¹³ gesehen habe. Zweig dagegen hält auch noch in seinen späten Erinnerungen an seiner Liebe und Bewunderung für den jungen Dichter jener traumhaften Wortmagie fest, die sich in seiner Sicht mit der Wende zum Theater verlor:

„In einem gewissen Sinn hat Hofmannsthal nie mehr das einmalige Wunder überboten, das er von seinem sechzehnten bis etwa zum vierundzwanzigsten Jahre gewesen. Ich bewundere nicht minder manche seiner späteren Werke

[...]; aber mit seiner stärkeren Bindung an das reale Theater und die Interessen seiner Zeit, mit der deutlichen Bewußtheit und Ambitioniertheit seiner Pläne ist etwas von dem Traumwandlerisch-Treffenden, von der reinen Inspiriertheit jener ersten knabenhaften Dichtungen und damit auch von dem Rausch und der Ekstase unserer eigenen Jugend dahingegangen. Mit dem magischen Wissen, das Unmündigen zu eigen ist, haben wir vorausgewußt, daß dies Wunder unserer Jugend einmalig sei und ohne Wiederkehr in unserem Leben.“⁴¹⁴



Theaterzettel, Elektra, 8.8.1937 © Theatermuseum Wien

MARTINA WÖRGÖTTER STEFAN ZWEIG UND DIE SALZBURGER MOZART-SYNERGIEN

Als Stefan Zweig am 20. Februar 1942 nach Rio de Janeiro reist, um kurz vor seinem Freitod ausgewählte Manuskripte und Dokumente in einem Safe zu hinterlegen, hat er auch den Autographen zu Mozarts *Das Veilchen* bei sich, der für seine geschiedene Frau bestimmt ist.¹⁵ Die Handschrift ist ein Juwel in seiner beeindruckenden Sammlung, die seit dem Gang ins Exil im Jahr 1934 radikal verkleinert werden musste.¹⁶ Es handelt sich um eine der wenigen ausgewählten Künstler-Handschriften, die dem Autor offenbar so wertvoll sind, dass er sie bis zuletzt mit sich führt, freilich wohl auch als finanzielle Absicherung.

Gemeinsam mit zahlreichen weiteren Mozart-Autographen in Zweigs Besitz, von denen ein Gutteil heute in der British Library aufbewahrt wird,¹⁷ dokumentiert *Das Veilchen* die große Bedeutung des Musikers und Komponisten für den Schriftsteller. Von ihr zeugen auch die vielen Erwähnungen in den Tagebüchern und Briefwechseln, wenn etwa von Lektüren diverser Mozart-Biographien, Konzertbesuchen oder dem Erwerb von Autographen die Rede ist.¹⁸ Zweig fungierte außerdem als Herausgeber eines Mozart-Briefes an das Augsburger Bäsle;¹⁹ der Herbert Reichner Verlag veröffentlichte 1936 ein Faksimile der *Veilchen*-Hand-

schrift mit einem Nachwort des Mozartforschers Alfred Einstein, dessen Überarbeitung des Köchel-Verzeichnisses von 1937 wesentlich auf Mozart-Autographen der Zweigschen Sammlung beruht. Ein literarisches Denkmal hat Zweig Mozart mit seiner Novelle *Leporella* (1928) gesetzt, in der durch explizite Bezüge und parallele Handlungselemente dessen Opera buffa *Don Giovanni* zitiert wird.²⁰

Einen besonderen Einblick in seine Auseinandersetzung mit Mozart gibt der Text *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens* (1938): „Nur wer in das Geheimnis des Schaffens bei einem Künstler eindringt, versteht seine *Schöpfung*“, lautet der zentrale Satz.²¹ „Der künstlerische Prozeß“ sei „nicht reine Inspiration“, sondern „ein Akt der *Übertragung* aus der geistigen in die sinnliche Welt, aus der Vision in die Realität“. Eine Möglichkeit der Annäherung an das Mysterium dieses Vorgangs biete die Beschäftigung mit seinen „Spuren“, den Vorarbeiten, Entwürfen und Skizzen.²² Gerade dies sei im Falle Mozarts jedoch gar nicht möglich, insofern seine Hinterlassenschaften vielmehr den Eindruck „einer leichten, mühelosen, fliegenden Schrift“ erweckten, als sei der Künstler „bloß der Abschreiber“ oder „das hypnotisierte Medium eines höheren Willens“ – dies ganz im Gegensatz zu anderen wie etwa Beethoven, dem „qualvoll ringenden, mühsam gestaltenden Menschen im Künstler“.²³ Musikwissenschaft und Mozartforschung mussten Zweigs Bild vom göttlich inspirierten Genie korrigieren und freilich hätte Zweig als Autographensammler zu einem differenzierteren Befund kommen können.²⁴ Mit seinem euphorischen Duktus vermittelt der Text jedoch vielmehr die große Verehrung, die Zweig dem Musiker und Komponisten entgegenbringt.

Nicht zu unterschätzen ist in diesem Zusammenhang wohl auch Mozarts Bedeutung für die Identifikation des Schriftstellers mit der Stadt Salzburg als seinem neuen Lebensmittelpunkt und künstlerischer Wirkungsstätte nach dem Umzug in das Haus auf dem Kapuzinerberg im

Jahr 1919. „Es muß gut sein, bei Mozart zu Hause zu sein“, schreibt ihm Romain Rolland am 14. April 1919.²⁵ Damit spielt er vermutlich nicht allein auf das musikalische Vermächtnis an, sondern auch die ›Aura‹ der Künstlerpersönlichkeit. Die Faszination, die von Mozart ausgeht, gründet wohl nicht zuletzt in seinem Internationalismus und der aufgeklärten Gesinnung. In der Verbindung von Freimaurei auf der einen Seite und Religiosität sowie Liebe zur Kirchenmusik auf der anderen verkörpert Mozart jenes Prinzip einer „harmonische[n] Zusammenfassung der Gegensätze im Geiste der Humanität“,²⁶ wie sie Zweig in der Beschäftigung mit der Figur des Erasmus von Rotterdam beschreibt und die er selbst seinem Engagement für Europa zugrunde legt.²⁷ Mozart steht zudem für das Maria Theresianische bzw. Josephinische Österreich und damit für jenes Zeitalter, das auch in Hugo von Hofmannsthals Schriften nach 1918 und nicht zuletzt in dessen transnationaler Konzeption der Salzburger Festspiele als kulturelle Wiederherstellung Europas eine zentrale Rolle spielt.²⁸ So wird Mozart für Zweig zur Ikone eines künstlerischen und humanistisch-internationalen Salzburg, wo auch er sich einen kulturellen Ort schaffen kann.

Dass Zweig von Beginn seiner Salzburger Zeit an mit verschiedenen Ideen im Geiste Mozarts befasst ist, zeigt etwa der Briefwechsel mit Ferruccio Busoni. Dieser reagiert am 14. Juli 1919 auf einen offenkundig von Zweig eingebrachten Vorschlag zu einem nicht näher genannten „Mozarteum-Projekt“: „Damit drücke ich meine innigsten Wünsche aus für die Zukunft des schön-entworfenen Mozarteums, [...] an dessen Aufbau in irgendeiner Form mitzufördern mir (willkommenen Falles) eine Genugthuung sein wird“.²⁹ Busoni gibt hier also seine Zusage zur Unterstützung eines offenbar nicht weiter verfolgten Projektes.³⁰

Ein von Mozart inspiriertes kulturpolitisches Engagement von Stefan Zweig manifestiert sich auch in einem 1931 geschriebenen Text für die Internationale Stiftung Mozarteum. Es ist das Vorwort zu einer Broschüre, das sich als

Grundstein für die viel zitierten Reflexionen zum *Geheimnis des künstlerischen Schaffens* erkennen lässt. Der erste Absatz liest sich wie eine Skizze für den Text von 1938, wenn vom „wahrhaften Genius“ die Rede ist, der „seine Wirkung weit über das Vergängliche ins Dauernde, über das Zeitliche ins Zeitlose“ ausweite, ferner vom „göttliche[n] Geheimnis seiner Irdischkeit“, das „aus zurückgebliebenen Spuren [...] sinnfällig aufzubauen“ versucht werde.³¹ In diesem Sinn würdigt Zweig die Stadt Salzburg und das Haus, in dem Mozart „der deutschen Nation und allen Nationen der Erde geboren wurde“; hervorgehoben wird sodann die Sammel-tätigkeit der Stiftung sowie ihr Bemühen darum, „auch im geistigen, im künstlerischen Sinn die Tradition Mozarts zu pflegen“. Mit Verweis auf das Konservatorium, das Mozarthaus, Konzerte, Forschungen und Publikationen habe das Institut bewiesen, „wie ernst und tätig es“ seine „hohe Pflicht zu erfüllen weiß“. Zweig schließt seine Ausführungen mit einem eindringlichen Appell, die internationale Wirksamkeit der Institution auszubauen: „Nicht als provin-zlerischer Lokalverein geplant, sondern für die Gesamtheit der künstlerisch Empfänglichen in allen Ländern und Sprachen Europas geschaffen, benötigt das Mozarteum zur Bewältigung seiner künstlerischen Mission unbedingt auch die tätige Anteilnahme, die fördernde Mithilfe eines jeden außerhalb der Mozartstadt, der den Aufbau und Ausbau einer solchen, dem Genius geweihten Stätte als Ehrenpflicht jedes Weltbürgers empfindet.“³²

Wie es dazu kam, dass Stefan Zweig diesen Text verfasste, ließ sich bislang nicht im Detail rekonstruieren. Jedenfalls war es der ausdrückliche Wunsch des Kuratoriums, dass für das Vorwort zur Broschüre, das Albert Reitter angeregt hatte, „ein hervorragender Schriftsteller wie Romain Rolland, [oder] Stefan Zweig gewonnen werden könnte“.³³ Auffallend ist, dass Zweig in seiner Würdigung der Institution den explizit pejorativen Begriff des „provinzlerische[n] Lokalverein[s]“ bemüht, um vor einer kleingeistigen Vorstellung vom Erbe Mozarts zu warnen. Zweigs Beziehungen

zum Mozarteum, dem er auch als Mitglied angehörte,³⁴ ist bis heute ein Forschungsdesiderat geblieben. Wenn es um seine Rolle im Salzburger Kulturleben geht, richtet sich der Blick bislang in erster Linie auf die ambivalente Beziehung zu den Salzburger Festspielen, seine sommerliche Flucht aus der Stadt und das angespannte Verhältnis zu Hugo von Hofmannsthal.³⁵

Jedenfalls dürfte Stefan Zweig bereits im Zusammenhang mit seiner Übersiedlung nach Salzburg in Kontakt mit dem Mozarteum gekommen sein.³⁶ Eine entscheidende Rolle spielt dabei offenbar der Dirigent, Komponist und Musikforscher Bernhard Paumgartner, der seit 1917 als Direktor des Konservatoriums Mozarteum und später als Gründungsmitglied und Präsident der Salzburger Festspiele fungiert.³⁷

Paumgartner ist auch Teil jenes Kreises, der im Jänner 1919 im Salzburger Hotel Bristol die Künstlervereinigung *Der Wassermann* gründet:³⁸ Felix Albrecht Harta, Oskar A. H. Schmitz, Anton Faistauer, Aloys Wach, Egon Wertheimer und Ludwig Praehauser gehören unter anderen zu dieser Gruppierung, die für Toleranz, Aufbruch und Revolte steht. Mit einigen der Akteure ist Stefan Zweig schon länger befreundet, Hermann Bahr führt ihn im Mai 1919 anlässlich Faistauers Rede mit dem Titel „Ist Salzburg eine Künstlerstadt?“ in die Gruppe ein.³⁹ Wenige Tage später, am 23. Mai 1919, liest Zweig auf Einladung des Schülerrats im Konservatorium aus seinem Stück *Der verwandelte Komödiant*.⁴⁰ Das progressive Selbstverständnis des *Wassermann*-Kreises würdigt Zweig am 15. September 1919 in der *Neuen Freien Presse*, allerdings nicht unter seinem Namen, sondern unter dem Kürzel „ei“. In einem Bericht über eine Ausstellung begrüßt er „Aufsehen, Aergernis“ und „Polemik“, wofür die ausgestellten Werke von Anton Faistauer, Karl Caspar, Felix Albrecht Harta, Oskar Vonwiller und anderen „in der kleinen Stadt“ gesorgt hätten. *Der Wassermann* habe damit „eine Tat notwendiger Art vollbracht, die geistige Erregung zur

künstlerischen Diskussion in Salzburg“.⁴¹ Es mag mit der zunehmend judenfeindlichen Atmosphäre in der Mozartstadt zu tun haben, dass Zweig hier hinter das Kürzel „ei“ zurücktritt und auch ansonsten zurückhaltend bleibt, was öffentliche Auftritte und Stellungnahmen im Zusammenhang mit der Vereinigung betrifft.

Im Hintergrund bleibt Zweig auch in der *Salzburger Literarischen Gesellschaft*, die am 9. Juli 1920 unter federführender Beteiligung guter Bekannter gegründet wird: Franz Karl Ginzkey, Zweigs Chef im k.k. Kriegsarchiv, fungiert als Präsident; Ehrenmitglieder sind der alte Freund Hermann Bahr und Robert Preußler, Mitbegründer der Salzburger Festspiele. Presseberichten vom 10. Juli zufolge ist Zweig selbst aktiv im Arbeitsausschuss dieser Vereinigung, die in ihrer ambitionierten Programmentwicklung – geplant sind Vorträge, Diskussionsabende, Lesungen, Theateraufführungen und sogar Kunstwochen – wiederum eng mit dem Mozarteum und dem *Wassermann*-Kreis verbunden ist.⁴²

Angesichts des bekanntlich schwierigen Verhältnisses zu Hugo von Hofmannsthal liegt es nahe, Zweigs Engagement in der *Salzburger Literarischen Gesellschaft* gleichsam als „Gegenprojekt“ zur ebenfalls im Sommer 1920 erstmals präsentierten Reinhardt-Inszenierung von Hofmannsthals *Jedermann*, dem offiziellen Beginn der Salzburger Festspiele, zu sehen.

Gleichzeitig ermöglicht der Blick auf Zweigs Beziehungen zum Mozarteum auch eine neue Perspektive, die die Aufmerksamkeit weg von den persönlichen Differenzen einzelner Akteure und dem Gedanken der Konkurrenz hin zur Bedeutung der „Salzburger Synergieeffekte“⁴³ in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg lenkt. So wird die Sicht frei auf die künstlerischen und kulturpolitischen Netzwerke der Stadt, aus denen sich in immer neuen Konstellationen unterschiedliche Künstler-Vereinigungen und Kulturinstitutionen formieren, denen ähnliche Visionen und Zielsetzungen zugrunde liegen.

„Es gibt keine Grenzen mehr. Das ist Salzburg.“ So formuliert es Paul Stefan 1922 in Bezug auf die gerade ebenfalls in Salzburg gegründete *Internationale Gesellschaft für Neue Musik*, die in ihren Anfängen selbst wiederum eng verwoben ist mit den Salzburger Festspielen.⁴⁴

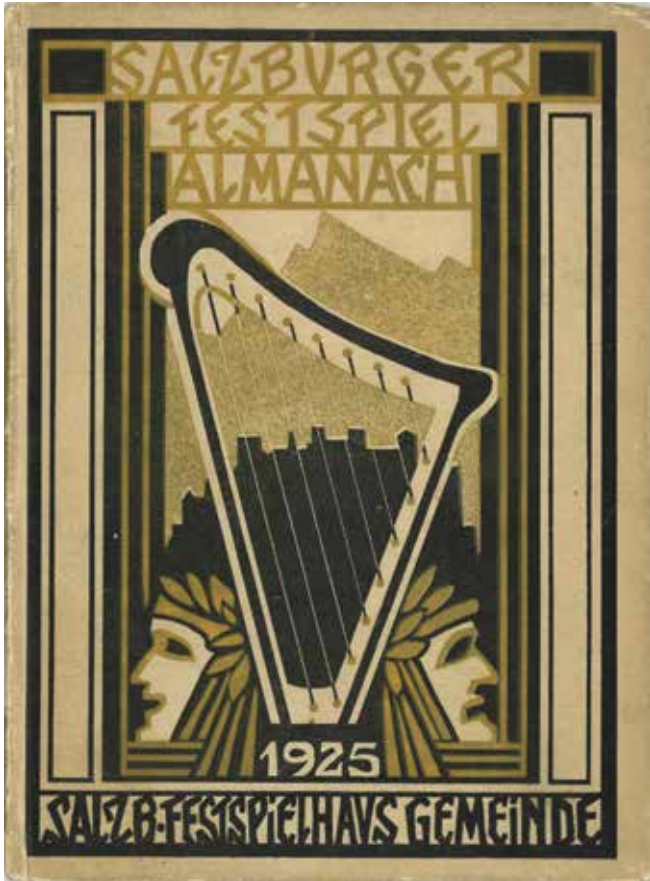
In der künstlerischen Aufbruchstimmung nach dem Ersten Weltkrieg geht es vielfach darum, das Publikum auf den Geist der Toleranz gegenüber dem Neuen einzuschwören und dabei internationale Strahlkraft zu erlangen, um die Idee einer kulturellen Wiedervereinigung Europas zu verwirklichen.

Die Synergien der Salzburger Netzwerke im Zeichen Mozarts bieten damit den idealen Kontext für Stefan Zweig und sein „erasmisches“ Bemühen um ein übernationales, völkerverbindendes Wirken in der Kunst. Der Name Mozart fungiert dabei gewissermaßen als ein Label für künstlerische und intellektuelle Kooperationen, die sich insbesondere von der zum Teil kleingeistigen, reaktionären und antisemitischen Öffentlichkeit der Stadt abzusetzen versuchen.

STEFAN ZWEIG DIE STADT ALS RAHMEN

Steigt man von den Höhen des Gaisbergs nieder zu Tal oder kommt man vom bayrischen Flachland, blickt man nieder von den Höhen oder schaut man empor aus der Tiefe, – von allen Seiten, von Süd und Nord und West und Ost, von nah und von fern, immer sieht man zuerst das steinerne Schiff, die Hohen-Salzburg, über dem grünen Gewoge der Landschaft. Festgeankert seit den Tagen der Römer, eine zweitausendjährige Trireme aus hellen Quadern, fährt dieses Schiff durch die Zeit und steht doch ewig an gleicher Stelle, bald den Bug, den scharfen, mit Mastturm und Wimpel dem Blicke blendend zugewandt, bald die Breitseite mit hundert Luken und Fenstern. Und um das leuchtende Schiff rauscht wie weißer Schaum inmitten einer grünen Flut die kleine uralte Stadt.

Wäre nicht dies wuchtige Wahrzeichen der Hohen-Salzburg über ihr, man wüßte nicht zu sagen, wo sie beginnt und endet, denn sie löst sich lose auf in die Landschaft und die Landschaft geht unmerklich in sie ein: das ist ihr besonderer Reiz. Allein heben an mitten in Wiesen um ein uraltes Schloß und plötzlich werden sie Straße und ihre Bäume erstarren zu Stein. Und andererseits blühen mitten im Weichbild weite Gärten auf, weiße Plätze brechen sich Raum, die schweren Schutzmauern und Wälle teilen längst nicht mehr die Straßen herrisch vom Gefilde, sondern sind Schmuck nur und Zier, die Architektonik eines großen Gartens, der vom Fluß an hügelauflauf steigt. Überall ist die harte



Salzburger Festspiel Almanach, 1925
Herausgegeben von Karl Pawel, Salzburg 1925

Linie gebrochen, die Landschaft dringt mild in die Stadt und die Stadt wieder blättert sich fächerhaft aus in den Horizont der Wiesen und Berge.

Diese Kunst des harmonischen Übergangs ist das Wunderbare und gleichzeitig das eminent Musikalische an Salzburg. Denn die schärfsten Gegensätze stehen Stirn wider Stirn in dieser Stadt: sie in Stein und Stimmung tönend zu lösen, war ihr vorbehalten. Bergland und Flachland stoßen hier hart gegeneinander: von Süden wirft sich das mächtigste Massiv Europas, die Alpen, in drohendem Sturz heran und gerade über dem Tal hält wie mit einem ungeheuren Ruck die gebäumte Felswelle plötzlich inne. Der Untersberg, das Watzmannmassiv, der Göll wie eine letzte hochgetürmte felsene Wand stehen sie da: aber sie stürzt nicht drohend in die Tiefe, sondern klinkt aus mit ein paar kleinen, milden Hügeln in das Flachland, das von hier weiter sich dehnt bis tief nach Deutschland hinein, eigentlich bis hin an das Meer. Immer steht diese Stadt in der Mitte: sie kann ganz Nordstadt sein mit umschneiten Bergen, kaltklarer, eiskühler Luft, Schlitten klingeln hinaus in das weiße Land und von den Hügeln sausen die Skier herab. Und über Nacht wirft sich der Wind, ein föhniger Himmel blaut feucht und lau: und sogleich wird sie Südstadt mit italienischen Farben, funkelnd mit ihren weißen Häuserflächen und schwülem Geleucht. Alle Gegensätze hat sie so beieinander: am Bahnhof, wo der Pariser Expresß und die Züge von Ost und West fremde Menschen herschütten, meint man in unserm Jahrhundert zu sein. Und fünfzig Schritte weit liegt ein stiller Kirchenplatz, unberührt seit fünfhundert Jahren, alte Höfe mit altem Gespind und Gerät, schlafendes Mittelalter. Immer aber lösen sich diese Gegensätze harmonisch auf: vielleicht hat keine von allen deutschen Städten diese Kunst in gleich hohem Maß.

Dies Geheimnis ausgleichenden Übergangs, diese Lösung von Dissonanz in Harmonie, ist aber ein Geheimnis der Musik. Man muß nicht erst auf Mozarts Heimathaus

hindeuten, um zu bekräftigen, wie eminent musikalisch sie wirkt. Und unnötig auch zu fragen, wer diese eigenartige architektonische Melodie schuf, ob es die Erzbischöfe waren, die reichen und prunkfreudigen oder die italienischen Baumeister oder die Gunst der Zeit: wie manche Menschen überschwebt eben auch manche Stätte der Genius der Musik und gibt ihrer steinernen Hülle eine Schwingung, die jede Seele zum Tönen bringt. Von Anbeginn, von ihren ersten Fürsten schon ward sie so zum Instrument gebaut, das festlichen und heiteren Stunden Resonanz zu geben vermochte: nicht zu Wehr und Krieg wurde sie wie die meisten deutschen Städte eng zusammengedrückt in einen Gürtel von Mauern – immer war ihrer Stimme, ihrer Lunge Raum frei ins Weite. Plätze sind ihr gebaut für Umgänge und Prozessionen, Lustschlösser für Heiterkeit und Spiel, Kirchen mit wölbigen Räumen für Orgel und Gesang – von allem Anfang an war ihr von prunkfreudigen, kunstwilligen Herren das Festhafte, das Spielfrohe wissend eingetan, das dann von diesem einen ihrer Menschen, von Mozart aus Stein und Linie in Geist und Musik erhoben ward. In ihm hat sich die Form dieser Stadt gleichsam bildhaft gestaltet bis ins Ewige hinein – mitten im Irdischen aber steht noch der unversehrte Rahmen, das verlassene Instrument, immer wieder bereit zu erklingen. Hier müssen nicht Kulissen aus Pappe und Leinwand mühsam herangeschoben werden, um theatralischen Schein zu erzeugen, hier ist Gasse und Hof, Kirche und Landschaft selbst eine lebendige Kulisse und bewegter Rahmen. Und wenn festliches Spiel in ihr nun wieder beginnt, so wird nichts Fremdes gewaltsam der Stadt eingezwungen, sondern nur der in Stein eingegrabene Gedanke ihrer einstigen Herren und Gestalter wieder wahrhaft erfüllt und die eingefrorene Musik, die innere Melodik ihrer Gegenwart bewußt und aufrauschend wieder zum Tönen gebracht.

[Salzburger Festspiel Almanach 1925, S. 14-16.]

ARTURO LARCATI ZWEIG, REINHARDT UND DER ‚FAUST‘

Die Beziehung von Stefan Zweig zu Max Reinhardt ist über einen längeren Zeitraum die Geschichte einer nicht erwiderten Liebe. Als ambitionierter Schriftsteller will Zweig von Anfang an nicht nur als Lyriker und Novellist, sondern auch als Autor von Dramen reüssieren. Von der Aufführung seiner Stücke in den bedeutenden Theaterhäusern erwartet er sich ein hohes Maß an Prestige und internationaler Bekanntheit. Aus seiner Feder stammen daher nicht weniger als ein Dutzend Dramen und Komödien, die einen beachtlichen Teil seines Gesamtwerkes ausmachen. Unter diesen Voraussetzungen ist es wenig überraschend, dass Zweig Max Reinhardt als Regisseur für das eine oder andere seiner Stücke gewinnen will. Jedoch bleiben seine Bemühungen erfolglos. Zwar berichtet Friderike Zweig, der Starregisseur sei bei den Proben für die Aufführung von Zweigs Antikriegsdrama *Jeremias* im Züricher Stadttheater 1918 dabei gewesen. Nichtsdestotrotz hat Max Reinhardt bei keinem einzigen Drama von Stefan Zweig Regie geführt.

Mit der Vermittlung anderer, von ihm bewunderter Autoren hat Stefan Zweig mehr Glück. So versucht er, Max Reinhardt dazu zu überreden, sowohl beim Drama *Das Kloster* des belgischen Dichters Émile Verhaeren als auch bei der Komödie *Liluli* des französischen Schriftstellers Romain Rolland Regie zu führen. Die Texte wurden von Zweig selbst zur Gänze (*Das Kloster*) oder zum Teil (*Liluli*) übersetzt. Rein-

hardt nimmt das Kloster 1910 an, aber überlässt die Regie seinem Mitarbeiter Felix Hollaender.

Nach der Gründung der Festspiele 1920 verbessert sich Zweigs Verhältnis zu Reinhardt kaum, denn es bleibt ihm trotz seines schriftstellerischen Erfolges verwehrt, am Festivalbetrieb teilzunehmen. Aufgrund dieser Enttäuschung ist es nicht verwunderlich, dass er die Flucht ergreift oder Kritik an der Oberflächlichkeit der „weltberühmten Festspiele Reinhardts“ und an deren Kommerzialisierung übt: „Es ist zuviel Kulisse dabei, zuviel Betrieb und vor allem das verfluchte Geld, das alles vergiftet und zerstört, was von einer Idee Wirklichkeit werden will.“⁴⁵

Das Verhältnis von Zweig zu Reinhardt verbessert sich im Jahre 1933 anlässlich dessen bekannter *Faust*-Inszenierung. Auf einem berühmten Foto ist Zweig zusammen mit Richard Metzl und einer unbekannten Frau (Ottilie Salten?) bei den Proben für den *Faust* in der Felsenreitschule zu sehen. Der Besuch der Proben leitet die „Versöhnung“ von Zweig mit den Festspielen und seine Wiederannäherung an



© Literaturarchiv Salzburg

Max Reinhardt ein. Die Identifizierung mit den Festspielen spiegelt sich in seiner Freundschaft mit Margarete Wallmann, die für die Choreographie des *Faust* verantwortlich ist, und erreicht einen Höhepunkt in der Bewunderung für Toscanini, der von 1934 bis 1937 die „italienische Ära“ der Festspiele mit seinem Charisma prägt.

Im Kontext der Konfrontation zwischen dem Dollfuß-Schuschnigg-Regime und NS-Deutschland avanciert der *Faust* zu einem Politikum. In der Inszenierung von Max Reinhardt bzw. in den Festspielen des Sommers 1933 sieht Stefan Zweig ein starkes Symbol der kulturellen Selbständigkeit Österreichs, die nun von den Nationalsozialisten bedroht wird. In einem Brief an Emil Ludwig vom 16. Juni 1933 bringt Zweig seine Zweifel an der Durchführung der Festspiele im Sommer 1933 zum Ausdruck und benennt die Gefahren, die von der Einflussnahme der Nationalsozialisten zu erwarten seien: „Herzlich würden wir uns natürlich freuen, Sie hier im Sommer begrüßen zu können, aber Bruno Walter möge sein herrliches Vertrauen erhalten bleiben – mir scheint die tatsächliche Durchführung der Festspiele noch gar nicht gesichert, zur Zeit ist die Situation durch die deutsche Sperre hier katastrophal, und die Nationalsozialisten werden von drüben herüber, wenn es zu keiner Einigung kommt, kein Mittel scheuen, durch Terrorismus das ausländische Publikum zu verstören. Die Luft schmeckt ja reichlich nach Pulver.“⁴⁶ Mit seinen Befürchtungen sollte Stefan Zweig recht bekommen. Es kommt in der Tat zu terroristischen Aktionen in Salzburg: Wenige Tage nach dem erwähnten Brief wird ein jüdisches Geschäft von den Nationalsozialisten angezündet, ein weiterer Angriff wird gegen das Festspielhaus ausgeübt. Während der Festspiele versuchen die Nationalsozialisten sogar die Aufführungen von der nahegelegenen Grenze mit Lautsprechern zu stören. Mit der sogenannten Tausend-Mark-Sperre (eine Gebühr, die deutsche Staatsbürger ab dem 1. Juli 1933 bei der Einreise nach Österreich entrichten mussten) sollte sich die Zahl der Festspielbesucher drastisch reduzieren.

Schon im Vorfeld der *Faust*-Aufführung kontaktiert Stefan Zweig Max Reinhardts Sekretärin Gusti Adler, um eine Karte für die Generalprobe am 16. August zu bekommen. Am Tag darauf gratuliert er Margarete Wallmann zu ihren Choreographien zum *Faust*: „Liebe, Verehrte, kennen Sie die alte Legende, dass, wenn Gott Sie anblickt, das Antlitz der Engel zu leuchten beginnt? Gestern haben Sie geleuchtet!“⁴⁷ Da die Uraufführung am 17. August nach der Szene in Auerbachs Keller wegen des strömenden Regens unterbrochen werden muss, lädt er seine Freundin zu sich, um sie zu trösten: „Liebe, Verehrte, warum lassen Sie sich nie mehr sehen? Ich war für Sie sehr unglücklich für die verregnete Walpurgisnacht, seien Sie es also nicht selbst und verstecken Sie sich nicht so, als ob Sie an Gottes Zorn Schuld hätten.“⁴⁸ Nach der gelungenen Aufführung am 25. August in der Felsenreitschule schreibt er: „Liebe und Verehrte, welches Walpurgisnach[t]wetter – der gute alte Gott lässt doch seine Lieblinge nicht im Stich! Ich habe mich sehr für Sie gefreut!“⁴⁹ Möglicherweise denkt Zweig noch an den *Faust* zurück, wenn er am 7. September schreibt: „Zwischen meiner Arbeit inszeniere ich frech in Gedanken Ihr Ballett, denn auch all Ihre Arbeit fühle ich wie alles an Ihnen mir verbunden und ich muss daran denken, freudig wie an alles, das zu Ihnen gehört.“⁵⁰

Begleitet wird Stefan Zweig in die *Faust*-Aufführung von seiner Frau Friderike, die sich in ihren Memoiren wie folgt erinnert: „Reinhardt hatte die Zuschauer, die nicht Deutsch verstanden, mit seinem barocken Gepränge in der Kirche und seinen großartigen Freilichtaufführungen zu entschädigen versucht. Erlesene Schauspieler wie Frieda Richard, die unvergeßliche Mutter Jedermanns, die Thimigs, Moissi, Lange, um nur einige wenige zu nennen, und die geniale Choreographie Margarete Wallmanns beseelten mit hoher Kunst die bunte Schau. Es gab die überraschendsten Effekte, wie etwa in dem Turnierhof der uralten Felsenreitschule, deren Logengänge das Gelände des Festspielberges

hinaufkletterten, von wo im 'Faust' dann Gottes Stimme herabtönte.“⁵¹

Auf jeden Fall leitet der *Faust* eine Phase ein, in der sich die Kontakte zwischen Stefan Zweig und Max Reinhardt verbessern. Der Schauspieler Emil Jannings berichtet Stefan Zweig am 17. September 1933: „Am Freitag war ich mit Zuckmayer bei Max auf Leopoldskron. Wir sprachen viel von dir und ich kann Dir, glaube ich, Interessanteres darueber berichten. Reinhardt ist von ‚Marie Antoinette‘ einfach hingerissen und schwärmte in den höchsten Tönen.“⁵² In dieser Zeit finden offensichtlich auch persönliche Begegnungen statt, wie ein Brief von Max Reinhardt an Stefan Zweig vom 9. Januar 1934 zeigt: „Sehr verehrter Herr Doktor, dass meine heutige Abreise nach Wien es nicht mehr gestattet hat, Sie und Ihre liebe Frau Gemahlin hier noch aufzusuchen, bedauern wir Beide sehr. Mit der Hoffnung möglichst bald wieder hier sein zu können, verknüpft sich der Wunsch, dies nachzuholen.“⁵³ Im Herbst 1934 versucht Max Reinhardt Zweig als Drehbuchautor zu gewinnen, indem er ihm aus New York telegraphiert: „Habe die Idee zu Jahresanfang Hoffmanns Erzählungen als Film der ganz



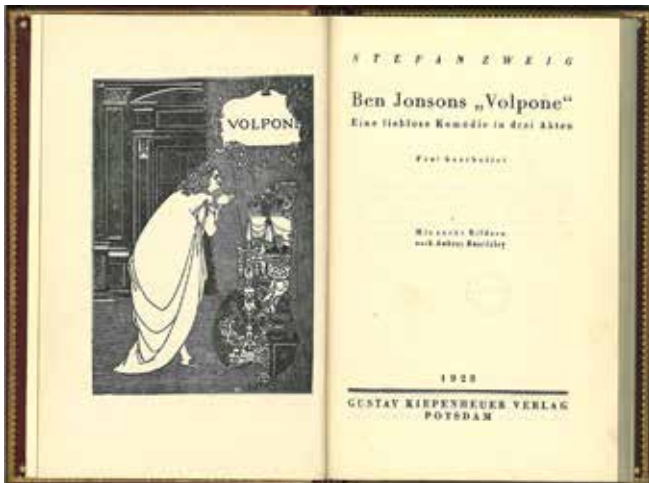
Margarete Wallmann (1904-1992) und ihre Choreographien zum *Faust* 1933 © Archiv der Salzburger Festspiele, Photo Ellinger

in Venedig spielen soll zu drehen wuerde gerne mit Ihnen gemeinsam neues Buch machen und Sie in Hollywood vorschlagen wenn bei Ihnen der Wunsch zur Zusammenarbeit ebenso lebhaft ist wie bei mir sie zu dieser Arbeit Zeit haben und der Stoff Ihnen reizvoll erscheint stop falls Sie baldigst America kommen waere alles wesentlich erleichtert herzliche Gruesse = Max Reinhardt Hollywood Chateau Elysee“.⁵⁴ Diesmal ist es allerdings Stefan Zweig, der die Kooperation aus Mangel an Interesse ablehnt.

Das Bekenntnis von Stefan Zweig zu den Festspielen im dramatischen Jahr 1933 lässt sich auch anhand des Salzburg-Essays nachvollziehen, den er in diesem Jahr veröffentlicht. Das Feuilleton enthält seine Ausführungen mit dem Titel *Die Stadt als Rahmen*, die schon 1925 im *Salzburger Festspiel Almanach* erschienen waren. Dank der Festspiele avancierte Salzburg jeden Sommer zu einer europäischen Kulturhauptstadt, behauptet er: „[D]er Name der Stadt Salzburg ist ja in den letzten Jahren europäisch geworden dank des Erfolges der allsommerlich veranstalteten Fest-

sspiele [...]. Denn die uralte, antiquarische kleine, monatelang in Schlaf schön hinträumende Stadt, wird im Sommer die lebendigste, kulturellste Metropolis von Europa. Da schwemmen zu den Festspielen die internationalen Luxuszüge, die reichsten, die bekanntesten, die berühmtesten, die neugierigsten Menschen Europas heran, und Salzburg wird für zwei Monate unter dem Szepter Richard Strauß', Bruno Walters und Max Reinhardts die unbestreitbare Hauptstadt der Musik, des Theaters und der Literatur.“⁵⁵ Diese schwärmerischen Töne für die Festspiele sind ziemlich überraschend, wenn man bedenkt, dass sie von einem verhinderten Festspieldichter kommen. Das Lob für Salzburg steht auch im Widerspruch zu den Briefen aus dieser Zeit, in denen sich Zweig über den grassierenden Antisemitismus der Salzburger beschwert und seinen Abschied von der Stadt 1934 ankündigt.

Als Arturo Toscanini 1934 beginnt, bei den Festspielen mitzuwirken, geht die Begeisterung Stefan Zweigs für den italienischen Meister Hand in Hand mit seiner Identifikation mit den Festspielen. Anlässlich seiner Auftritte schreibt Zweig an Romain Rolland, dass die Konzerte von Toscanini die größten Kunsterlebnisse gewesen seien, die er jemals gehabt hätte. Dieser Enthusiasmus impliziert die Zustimmung für den Versuch von Toscanini, gemeinsam mit Bruno Walter in Salzburg ein „Gegen-Bayreuth“ auf die Beine zu stellen, ein von NS-Deutschland unabhängiges Theater- und Musikfest zu inszenieren – ganz auf der Linie von Max Reinhardt. Nicht zufällig hatte sich Toscanini geweigert, nach Hitlers Machtübernahme in Bayreuth aufzutreten, und gegen die Diskriminierung und Verfolgung jüdischer Künstler durch die Nationalsozialisten heftig protestiert. Umso konsequenter ist dann seine Entscheidung, 1937 Salzburg zu verlassen, als der „Anschluss“ und die damit verbundene Okkupation der Festspiele unmittelbar bevorstehen. Diesen Abschied schon ahnend, schreibt Stefan Zweig 1936 aus Ostende an eine Freundin mit einem starken elegischen Unterton: „Fast vergesse ich die wunder-



Den *Volpone* (1926), seinen größten Bühnenerfolg, hätte Stefan Zweig gerne bei den Festspielen aufgeführt gesehen.

schönen Jahre, die ich dort verlebt um der Verbitterungen willen, die ich erfahren. Schon im letzten Jahr war es mir eine geheimnisvolle Steigerung des Genießens, daß ich spürte, die Toscaniniwelt lebt sich zum letzten Mal aus. Es war und es ist wohl auch dieses Jahr so schön wie ein Sonnenuntergang.“⁵⁶

Die allmähliche Zuspitzung der politischen Lage muss auch das Solidaritätsgefühl von Stefan Zweig gegenüber Max Reinhardt als Opfer des Antisemitismus gestärkt haben. Schon in den 1920er Jahren werden Zweig und Reinhardt als Juden zum gemeinsamen Ziel von rassistisch motivierten Diffamierungen. Überhaupt wurden die Festspiele insgesamt als „verjudet“ abgelehnt, als „Judenfestspiele“ abschätzig bezeichnet, wie neulich auch eine Ausstellung im Jüdischen Museum (Wien) gezeigt hat.⁵⁷ Die antisemitische Hämie gegen Max Reinhardt anlässlich des *Faust*, die in unserer Ausstellung dokumentiert wird, ist somit nur



Eine Allianz gegen den Nationalsozialismus – Arturo Toscanini, Bruno Walter und Stefan Zweig auf der Terrasse des Hauses am Kapuzinerberg 1934 © Literaturarchiv Salzburg

das letzte Kapitel einer langen, gegen ihn gerichteten Verleumdungskampagne, die im Grunde mit seiner Ankunft in Salzburg begonnen hat. Die antisemitische Ausgrenzung und Verfolgung hat sowohl Stefan Zweig als auch Max Reinhardt ins Exil getrieben, in beiden Fällen mit fatalen Folgen. Weder der eine noch der andere ist aus der Verbannung nach Österreich zurückgekehrt.

Seit der Zeit ihrer Gründung erlebt Zweig die Festspiele als persönliche Kränkung, weil er als Dichter nicht daran beteiligt wird. Darüber hinaus befürchtet er, dass sich mit den Festspielen ein neues Bayreuth etabliert und dass viele Snobs nach Salzburg kommen.⁵⁸ Zugleich stellt er aber fest, dass im Sommer auch die „wertvollsten“ Menschen aus mehreren Ländern die Stadt an der Salzach besuchen⁵⁹ und sich sein Haus am Kapuzinerberg mit prominenten Gästen füllt. Infolgedessen feiert er Salzburg als Welthauptstadt der Kultur und entdeckt in der internationalen Ausrichtung der Festspiele das Potential für eine weltbürgerliche Erziehung der Menschen, die ihm seit dem Kontakt mit kulturellen Organisationen wie der *Salzburger Literarischen Gesellschaft* oder dem *Wassermann* am Herzen lag und die er ebenfalls in kulturpazifistischen Projekten wie der *Bibliotheca Mundi* anstrebte. Umso mehr stellt sich Zweig demonstrativ hinter die Festspiele, als die Nationalsozialisten nach 1933 versuchen, diese zu usurpieren, um die kulturelle und politische Unabhängigkeit Österreichs auszuschalten. In den Europa-Reden der 30er Jahre setzt sich Zweig überhaupt für die Feste der Kultur als wirksames Mittel gegen die Propaganda der Nationalsozialisten und der Faschisten sowie gegen deren „Ästhetisierung der Politik“ ein. In den Memoiren *Die Welt von Gestern* (1942) zelebriert er ein letztes Mal die Idee der Festspiele als „Weltattraktion“ gegenüber der nationalsozialistischen Okkupation.⁶⁰ Obwohl diese Idee der brutalen Gewalt der Nazis weichen musste, beschwört sie Zweig noch einmal, damit sie in einem Europa nach Hitler zu neuem Leben erweckt werden kann.

LAVINIA MAZZUCCHETTI: DER ‚FAUST‘ VON REINHARDT IN SALZBURG

In diesem Jahr hat das Salzburger Theaterfestival, in-
zwischen klassischer internationaler Treffpunkt für alle
Musikliebhaber und Musikfanatiker der Welt, seine Atmo-
sphäre snobistischer Gelassenheit verloren, um vielleicht
an Intensität und Willen zum Erfolg dazuzugewinnen.

Die *Festspiele* mussten nicht nur gegen die weltweite
Wirtschaftskrise kämpfen, welche den Strom des angel-
sächsischen Publikums eindämmte, sondern auch den
schwerwiegenden Folgen der immer ernster werdenden
Spannungen mit den deutschen Nachbarn trotzen.

„Österreich wird es selbst tun“, war ein bisschen das
erzwungene Motto von 1933, der Leitspruch übrigens, der
dazu diente, den Arbeitseifer und die Tatkraft zu verviel-
fachen.

Was die „Sänger, Autoren, Regisseure und Intendan-
ten“ anbelangt, so unterhält Österreich eine so günstige
Handelsbilanz gegenüber dem Reich, dass die deutschen
Boykotte es auch in letzter Stunde nicht allzu sehr beunru-
higen können. Darüber hinaus bewahren die Österreicher
auch in schwierigen Zeiten ihren nachgiebigen und ein we-
nig ironischen Geist, so dass sie durchaus auf Repressalien
und kleinliche Vergeltungsmaßnahmen verzichten.

Richard Strauss, in jeder Hinsicht der repräsentativste
unter den Komponisten des heutigen Deutschlands, hat
sich seinen Ehrenplatz im Salzburger Repertoire bewahrt

und wurde vom gleichen Publikum, das noch in jenen Tagen
Bruno Walter oder Otto Klemperer mit besonderer Warm-
herzigkeit bejubelte, sehr herzlich empfangen.

Auch der Beifall, der Vittorio Guis großes Sinfonie-
konzert krönte, war nur zu einem kleinen Teil ein Zeichen
der Dankbarkeit für die herzliche Verbundenheit, mit der
ein Italiener die plötzliche Lücke gefüllt hatte, die Pfitzner
hinterlassen hatte: Dieser Applaus bedeutete in erster Linie
Annahme und Zustimmung für den exzellenten Dirigenten
eines hervorragenden Orchesters, was am Tag danach ein-
hellig in den journalistischen Kritiken bestätigt wurde.



Stefan Zweig mit Lavinia Mazzucchetti im Café Bazar, Sommer 1933
© National Library, Jerusalem

Die vier Wochen voller Theatervorstellungen und Konzerte fanden daher in einer sehr fulminanten, aber keineswegs verschärften Atmosphäre statt, in einer Menschenmenge, in der die Wiener überwogen, in der sich aber auch die vielen Angelsachsen, Italiener und Franzosen, die sich hier trafen, wohlfühlten.

Der Schlagabtausch zwischen dem hartnäckigen Optimismus des unerschrockenen Dr. Kerber, Generaldirektor der *Festspiele*, und den starren Dämonen der Politik wurde eindeutig von Österreich gewonnen. Unentschieden bleibt hingegen der andere Wettkampf, der in diesen Tagen von allen scherzhaft als das große *Match* zwischen dem schöpferischen Regisseur eines *Faust* im Freien, und dem Heiligen Petrus, dem Verteiler von Regen im Freien, bezeichnet wurde. Verloren hat Reinhardt, das ist unleugbar, aber er verlor nach Punkten, nach einem aufregenden und hartnäckigen Widerstand, für den er viele Nächte im Mondschein proben konnte, und bei der feierlichen "Premiere" am 17. August – einem launenhaften Tag voller Regengüsse und Aufheiterungen – wagte er es die Aufführung mit einer Stunde Verspätung und mit feuchten Bänken zu beginnen, im letzten Schein eines schönen Sonnenunterganges, musste dann aber unterbrechen und sich nach der ersten Szene den Regenschauern und dem Donnergrollen geschlagen geben.

Inmitten der beiden Kontrahenten, dem Regisseur-Gottvater und dem echten Gottvater, trafen wir wenigen glücklichen Gäste der Generalprobe es am besten. Uns blieb nicht nur jede Ablenkung durch die weltliche Menge erspart, sondern wir durften am Ende auch die Gefängniszene ohne künstliche Projektoren, in der authentischen zitternden Dampfhöhe der Morgendämmerung genießen.

Offensichtlich ist, dass die diesjährige musikalische Saison neben Reinhardts *Faust*-Experiment im Freien verblasst ist. Der *Faust* (es handelt sich um den ersten *Faust*, die Gretchen-Tragödie) ist für die deutsche Bühne ein Reper-toirestück, das regelmäßig von den großen Theatern und den mutigsten Darstellern wiederbelebt wird. Aber diesmal

ging es nicht darum, die ursprüngliche Inszenierung zu wiederholen oder einen großen Schauspieler auf den Markt zu bringen: Ganz andere Ambitionen und ganz andere Unbekannte standen auf dem Spiel.

Es war bekannt, dass Reinhardt seit vielen Jahren von seinem *Faust* träumte, dass er seine eigene Zaghaftigkeit noch nicht überwunden hatte. Schließlich wurde bekannt, dass er versprochen hatte, das Unterfangen in diesem Jahr für sein geliebtes Salzburg zu vollenden.

Wir hätten einen *Faust* in der Felsenreitschule gehabt, das heißt im großen Innenhof des erzbischöflichen Palastes, der an das Theater angrenzt, mit seiner einzigartigen Felskulisse, die seit dem siebzehnten Jahrhundert gänzlich von Loggien durchzogen ist, die in den rohen Stein gehauen wurden, um Platz für die Zuschauer der ritterlichen Turniere zu schaffen. Reinhardt liebt es, geheimnisvoll zu tun, niemand konnte sich die Lösung der vielen szenischen Fragen vorstellen, bis die letzten Proben den Spekulationen und Gerüchten ein Ende setzten. Die Umsetzung war eine Offenbarung. Das kann ohne Angst vor Übertreibung gesagt werden. Aber davon ausgehend kann man auch zu einer negativen Schlussfolgerung kommen: Reinhardt hat uns den entscheidenden Beweis dafür geliefert, dass das große Epos, an das Himmel und Erde Hand angelegt haben, nicht realisierbar ist, genauer gesagt, dass es durch jede Umsetzung von außen verletzt oder vermindert wird. Auch für mich, wie für die Mehrheit der sowohl unbedarften wie auch erfahrenen Zuschauer, war die architektonische Umsetzung der „faustischen Stadt“ durch Professor Holzmeister aus Wien die größte Überraschung. Diese *Fauststadt*, einigermaßen an das Salzburger Barock und die traditionelle Gotik angepasst, schmiegte und rankte sich fast auf wunderbare Art entlang der großen Mauer, die von den dreifachen Logen durchzogen ist, und bildet ein lebendiges Bühnenbild von genialer Komposition. Rechts das große Gebäude der „geschlossenen Felsenreitschule“, mit seinen großen Fenstern, bot sicherlich nicht die Kulisse

aus Türmen und Zinnen, die wir von den Bühnenbildern der *Meistersinger* oder des *Mephistopheles* gewohnt sind. Holzmeister ist es gelungen, sich mit diesem majestätischen siebzehnten Jahrhundert zu verbinden, indem er die Vorhalle der Kirche, in der Gretchen leidet und betet, dort platzierte und von da ausgehend eine bizarre, aber nicht unzusammenhängende Kette von abgestuften Hintergründen schuf, die, während sie den einzelnen episodischen Szenen des Dramas dienen, für sich selbst eine unerwartete und überraschende Einheit bilden. Dadurch verschwindet der Aspekt der *Lanterna Magica*, von der sich jede bisherige Inszenierung des *Faust* nie ganz befreien konnte. Man könnte vielleicht einwenden, dass die Handlungsabfolge unter dieser Konzentration leidet, dass die Gleichzeitigkeit bisweilen willkürlich erscheinen kann, dass zum Beispiel die göttliche Poesie des Prologs im Himmel mit ihrer bitteren Erhabenheit des Pakts zwischen Mephisto und dem Herrn, die vom äußersten Rand der Tribüne widerhallt, dort oben, wo das hohe Laub der Linden raschelt, an Wirkung verliert, wenn unsere Augen bereits in die enge, mit Destillierkolben vollgestopfte Zelle des armen Doktor Fausts, dessen Schicksal auf dem Spiel steht, sehen können. Aber welche lebendige Dichte erhalten im Gegenzug die Szenen von Gretchens keuscher Wohnung und Marthas Garten, die beim Brunnen, oder von Valentins Ermordung, weil jene Diskontinuität fehlt, die sowohl bei einer Drehbühne als auch bei einer geteilten Bühne unvermeidlich ist. Reinhardt gelang es nicht, wie gewisse seiner ausschweifenden Sünden hatten befürchten lassen, den *Faust* aufzubauschen und aufzublähen, sondern ihn im Gegenteil zu konzentrieren und zu vereinfachen.

Das Unmögliche ist ihm jedoch nicht gelungen: Die heilige Walpurgisnacht, die ihn und seine choreografische Mitarbeiterin Margarete Wallmann sicherlich die meiste Mühe und Anstrengung gekostet hat, brachte das Publikum zu dem oben erwähnten negativen Resümee.

Raffiniert der Reigen von Höllengeistern entlang der Loggien, die in rötlichem Licht aufblitzen ... aber wie viel Pappmaché dann in dem Durcheinander der lasziven Hexen auf Teufeln oder Schweinen! Wie viel "Theater", wenn auch gekonntes Theater, bei den Fackel-Effekten und falschen Feuern.

Viel überzeugender sind die Volkstänze des Osterpublikums, die auch wegen der Einfachheit der Kostüme und des Verzichts auf die vielseitigen Spielereien, zu denen Regisseure fast immer geneigt sind, bewundernswert sind. Es wurde über Auerbachs Keller gesprochen, der meiner Meinung nach dem Sinn des Textes zu entsprechen scheint, was aber von vielen als zu nachsichtig gegenüber zu einfachen und groben Effekten angesehen wurde.

Von den Aufführenden sind zwei erwähnenswert: Pallenberg und die Wessely. Max Pallenberg ist einer der beliebtesten komödiantischen Schauspieler der deutschen Sprache, unvergessen, auch außerhalb Deutschlands, sind seine Darstellungen des *Soldaten Schwejk* zu Zeiten von Piscator und des Regisseurs in den *Sechs Personen* von Pirandello. Seitdem sich herumgesprochen hatte, dass er Reinhardts Teufel sein würde, gab es Wetten auf den Erfolg. Solange Pallenberg auf der Bühne steht, bleibt der Erfolg nicht aus, aber die Diskussionen gehen heute weiter, und es gibt viele von uns, die sein Stück als ein Spiel der Virtuosität und nicht als eine endgültige künstlerische Aussage betrachten. Zweifellos hat Goethe in das *Mixtum Compositum* seines Mephisto alles hineingepackt, auch den Zynismus, die höhnische Frechheit, die spöttische Schmierigkeit eines untergebenen Teufels auf der Pirsch, der hinkende Pallenberg jedoch, voll Possen und Gags, tatsächlich der Teufel aus dem Volksdrama, scheint in sich nicht alle Stimmen, alle grandiosen goetheanischen Bekenntnisse seines Charakters zu tragen.

Über Paula Wessely bleibt nicht viel zu sagen oder zu erörtern: sie beseitigte jegliches Misstrauen, rührte zu

Tränen, riss zu Begeisterungstürmen hin. Diese Österreicherin, die heute achtundzwanzig Jahre alt ist und die Reinhardt, der große Versther theatralischen Genies, längst entdeckt und gefördert hat, wurde, nach dem kürzlichen Triumph in Deutschland als Rose Bernd in Hauptmanns Drama, gespannt erwartet. Heute hat sie überzeugt und sie hat allen Anhängern Goethes die seltene Freude beschert, eine poetische Figur ohne die Zerstörung ihres ursprünglichen Bildes zu erleben. Die Wessely ist keine blonde Margarete (Goethe hat niemals festgelegt, dass sie



Stefan Zweig und Lavinia Mazzucchetti auf dem Platz vor dem Festspielhaus © National Library, Jerusalem

blond sein müsse!), keine gefühlsduselige oder weinerliche: sie ist ein gesundes und unkompliziertes Mädchen, ein bisschen wie Charlotte aus dem *Werther* ein bisschen wie Friederike aus Sesenheim; ihre Stimme hat fast einen rauen Klang, offene Modulationen, die an Dialekt grenzen, die Hände sind fest, wie die einer guten Hausfrau, sie hat die plumpen Bewegungen von einer, die einzig den Weg zur Kirche kennt: aber alle Stimmen des Blutes und der Leidenschaft sind bereit zu erwachen, zu beben, sich bis zur Erhabenheit eines Deliriums zu steigern. In Gedanken an so manche langweilige oder hysterische Margarete, wie sie in den zweitrangigen Theatern zu sehen sind, hätte ich nie zu träumen gewagt, die berühmten Zeilen voll von Unruhe und Verzweiflung noch einmal mit einem so lebhaften Erstaunen der Entdeckung und gleichzeitig der Bestätigung hören zu können. Rhythmus und Reim werden überwältigt und gleichzeitig gerettet von der menschlichen Sprache einer einfachen Frau aus dem Volk, vom Glück berührt und vom Unglück geplagt. Einzig dank der Wessely, war der Salzburger *Faust* im Grunde auch ein Sieg für die Darsteller. Die Nicht-Theatralität des dramatischen Gedichts bleibt erhalten, die himmlischen Stimmen der Erzengel werden geschmälert und nicht mit Hilfe von Musik und Lautsprechern verstärkt; der gequälte Monolog von Faust erscheint auf der Bühne entweder zu statisch oder wird pathetisch aufgeblasen, die gewaltsame Surrealität des *Sabbat* wird durch die Vermenschlichung verschluckt...Aber all das ist nicht Schuld des großen Regiemeisters. Max Reinhardt hat das Maß seiner künstlerischen Möglichkeiten gezeigt und jegliche Vorbehalte sollten erst nach einer pflichtbewussten Pilgerfahrt zu diesem *Faust* in der unvergleichlichen Kulisse der Salzburger Felsenreitschule erlaubt sein.

[Originaltext: Lavinia Mazzucchetti, Il „Faust“ di Reinhardt a Salisburgo. In: Dies.: Cronache e saggi, a cura di Eva e Luigi Rognoni. Milano Il Saggiatore 1966, S. 228-233. Erstveröffentlichung: Il Lavoro (Genova), 5. Oktober 1933. Ins Deutsche übersetzt von Johanna Wimmer.]

ENDNOTEN

ISOLDE SCHIFFERMÜLLER

- 1 Zur zeitgenössischen Kritik und zu den Kommentaren Hofmannsthals siehe: Hugo von Hofmannsthal: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, Bd. VII. Hg. von Klaus E. Bohnenkamp und Mathias Mayer. Frankfurt a. M. 1997, S. 366-375 (im Folgenden SW). Zur Rezeption: Gerhart Wunberg (Hg.): *Hofmannsthal im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Hugo von Hofmannsthals in Deutschland*. Frankfurt a. M. 1972. Zu den Grenzen der zeittypischen Rezeption vgl. auch Karl Heinz Bohrer: *Die Wiederholung des Mythos als Ästhetik des Schreckens. Hugo von Hofmannsthals Nachdichtung von Sophokles' Elektra*, in: Ders.: *Das absolute Präsenz. Die Semantik ästhetischer Zeit*. Frankfurt a. M. 1994, S. 63-91.
- 2 Goldmann in: Gerhart Wunberg (Hg.): *Hofmannsthal im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Hugo von Hofmannsthals in Deutschland*. Frankfurt a. M. 1972, S. 113-117.
- 3 Stefan Zweig, *Die „Elektra“ des Hugo von Hofmannsthal*, in: *Das Magazin für Litteratur* 72/17, Dez. 1903, S. 528-530.
- 4 Stefan Zweig: *Die „Elektra“*, cit., S. 528.
- 5 Martin Vöhler und Dirck Linck (Hg.): *Grenzen der Katharsis in den modernen Künsten: Transformationen des aristotelischen Modells seit Bernays, Nietzsche und Freud*, Berlin, New York 2009, S. 64.
- 6 Heinz Politzer: *Hugo von Hofmannsthals ‚Elektra‘: Geburt der Tragödie aus dem Geist der Psychopathologie*, in: *DVJS* 47 (1973); S. 95-119.
- 7 Vgl. Donald A. Prater: *Stefan Zweig. Das Leben eines Ungeduldigen*, München, Wien 1981, S. 237.
- 8 Stefan Zweig, *Das Geheimnis künstlerischen Schaffens. Essays*, Frankfurt a. M., 2. Aufl. 2007, S. 67.
- 9 Stefan Zweig: *Die ‚Elektra‘*, cit.
- 10 Ebda.
- 11 Ebda.
- 12 Hugo von Hofmannsthal: *Das Spiel vor der Menge* (1911). In: SW VII, S. 460.
- 13 Donald A. Prater, cit., S. 235.
- 14 Stefan Zweig: *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Frankfurt a. M. 1970, S. 69/70.

MARTINA WÖRGÖTTER

- 15 Stefan Zweig: *Briefe 1932-1942*. Hg. v. Knut Beck u. Jeffrey B. Berlin. Frankfurt a. M.: S. Fischer 2005, S. 342, 748.
- 16 Einen Überblick über die schrittweise Auflösung der Sammlung, verschiedene Verkäufe und Schenkungen gibt Oliver Matuschek: *Autographensammlung*. In: *Stefan-Zweig-Handbuch*. Hg. v. Arturo Larcaci, Klemens Renoldner u. Martina Wörgötter. Berlin, Boston: De Gruyter 2018, S. 618-623.
- 17 In den Jahren 1986/87 erhielt die British Library von den Erben Stefan Zweigs ein großes Geschenk: die *Stefan Zweig Collection of Literary and Musical Autographs*. Unter den 218 „Zweig-Manuscripts“ befinden sich auch 11 Musik-Autographen, darunter das Lied *Das Veilchen*, sowie ein eigenhändiges Werkverzeichnis und vier Briefe an das „Bäse“. Vgl. den Online-Katalog der British Library: https://hviewer.bl.uk/lamsHViewer/Default.aspx?mdark=ark:/81055/vdc_100000000035.0x00021a.
- 18 Vgl. dazu insbesondere den Briefwechsel mit Romain Rolland in zwei Bänden: *Romain Rolland/Stefan Zweig: Briefwechsel 1910-1940*. Bd. I: 1910-1923. Bd. II: 1924-1940. Berlin: Rütten & Löning 1987.
- 19 *Das Entsetzen aller seiner Biografen. Ein Brief Wolfgang Amadeus Mozarts an sein Augsburger Bäse vom 5. November 1777*. Anlässlich des 175. Geburtstages des Komponisten im Jahr 1931 erstmals vollständig faksimiliert, eingeleitet und beschrieben von Stefan Zweig und im selben Jahr von Sigmund Freud in einem Brief kommentiert. Tutzing, Wien: Antiquariat Inlibris/Eberhard Köstler 2006.
- 20 Vgl. dazu Barbara Neymeyr: *Leporella*. In: *Stefan-Zweig-Handbuch*, S. 225-230.
- 21 Stefan Zweig: *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens*. In: Ders.: *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens. Essays*. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1993, S. 348-371, hier S. 368 (Herv. i. O.).
- 22 Ebd., S. 357f. (Herv. i. O.).
- 23 Ebd., S. 360f.
- 24 Vgl. Gernot Gruber: *Stefan Zweigs ästhetische Ansichten zur Musik*. In: *Stefan Zweig – Neue Forschung*. Hg. v. Karl Müller. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 177-184, S. 180.
- 25 *Rolland/Zweig: Briefwechsel 1910-1940*. Bd. II, S. 447-450, hier S. 450.
- 26 Stefan Zweig: *Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam*. GWE. Frankfurt a. M.: S. Fischer 3. Aufl. 2006, S. 11.
- 27 Zu Mozart zwischen Freimaurerei und Kirchenmusik vgl. Hans Maier: *Mozart und die Aufklärung*. In: *Geschichtswissenschaft und Zeiterkenntnis: Von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Festschrift zum 65. Geburtstag von Horst Möller*. Hg. v. Klaus Hildebrand, Udo Wengst und Andreas Wirsching. München: Oldenbourg 2008, S. 13-20.
- 28 Vgl. Hugo von Hofmannsthal: *[Reinhardt-Memoire]*. In: Ders.: *Sämtliche*

Werke. Kritische Ausgabe. Bd. XXXIV. Reden und Aufsätze 3. Hg. v. Klaus E. Bohnenkamp, Katja Kaluga und Klaus-Dieter Krabiell. Frankfurt a. M.: Fischer 2011, S. 341-345.

- 29 Arturo Larcati: Briefwechsel Stefan Zweig – Ferruccio Busoni. In: Richard Strauss Jahrbuch (2018), S. 89-140, hier S. 132.
- 30 Vgl. Jutta Theurich: Ferruccio Busoni und Stefan Zweig. Neue Erkenntnisse zu einer weitgehend unbekanntem Beziehung. In: Ferruccio Busoni – großer Visionär, Europäer und Berliner. Hg. v. Freier Deutscher Autorenverband, Schutzverband deutscher Schriftsteller e.V. 2004, S. 80-87, hier S. 87.
- 31 Stefan Zweig: [Titelloser Beitrag in:] Die Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg. In: Zweigheft 26: Stefan Zweig und die Musik (12/2021), S. 20-23 (zuerst in: Die Internationale Stiftung Mozarteum 1931. Salzburg, S. 5-6).
- 32 Ebd., S. 22.
- 33 Protokoll der Kuratoriumssitzung vom 13. März 1931 (ISM-Archiv), zit. n. Armin Brinzing: Provenienzforschung in der Bibliotheca Mozartiana. In: Die Internationale Stiftung Mozarteum und der Nationalsozialismus. Hg. v. Alexander Pinwinkler u. Oliver Rathkolb. Salzburg: Pustet 2022, S. 279-311, hier S. 290.
- 34 Vgl. ebd., S. 289.
- 35 Vgl. dazu Gert Kerschbaumer: Stefan Zweig. Der fliegende Salzburger. Salzburg, Wien, Frankfurt a. M.: Residenz 2003, S. 203-224; vgl. auch Arturo Larcati: Stefan Zweig als Autor von Dramen und sein Verhältnis zu den Salzburger Festspielen. In: Stefan Zweig – Abschied von Europa. Hg. v. Klemens Renoldner. Wien: Brandstätter/Theatermuseum, S. 187-199.
- 36 Für wertvolle Hinweise auf institutionelle Strukturen und zentrale Akteure danke ich Matthew Werley.
- 37 Ernst Strobl: Bernhard Paumgartner. In: Salzburger Kulturlexikon. Hg. v. Peter Mittermayr u. Heinrich Spängler. Salzburg, Wien: Jung und Jung 2019, S. 473f.
- 38 Vgl. Salzburger Volksblatt, 9.1.1919, S. 4f.
- 39 Vgl. Kerschbaumer: Stefan Zweig. Der fliegende Salzburger, S. 113.
- 40 Vgl. Salzburger Volksblatt, 24. Mai 1919, S. 5f.
- 41 Neue Freie Presse, 15.9.1919, S. 1f., hier S. 2.
- 42 Vgl. Kerschbaumer: Stefan Zweig. Der fliegende Salzburger, S. 111-119.
- 43 Matthew Werley: An »die zerrissenen Fäden der europäischen Kulturgemeinschaft wieder anzuknüpfen«. In: Achtung International. Salzburg & 100 Jahre Internationale Gesellschaft für Neue Musik. Hg. v. Matthew Werley. Wien: Hollitzer, S. 19-37, hier S. 26 (in Druck, erscheint 2023).
- 44 Paul Stefan: Ein Weltbild der Musik: Anmerkungen zu den Musikfesten in Donaueschingen und Salzburg. In: Musikblätter des Anbruch 4/15-16 (August 1922), S. 243-245, hier S. 243. Zit. n. Werley: An »die zerrissenen Fäden der europäischen Kulturgemeinschaft wieder anzuknüpfen«, S. 25.

ARTURO LARCATI

- 45 Brief von Stefan Zweig an Otto Heuschele vom 12. Januar 1924. In: Ders.: Briefe 1920-1931. Hg. von Knut Beck und Jeffrey B. Berlin. Frankfurt a. M.: Fischer 2000, S. 108.
- 46 Stefan Zweig, Briefe an Freunde. Hg. von Richard Friedenthal. Frankfurt a. M.: Fischer 1984, S. 230.
- 47 Historisches Archiv der Wiener Philharmoniker, Wien.
- 48 Historisches Archiv der Wiener Philharmoniker, Wien.
- 49 Historisches Archiv der Wiener Philharmoniker, Wien.
- 50 Historisches Archiv der Wiener Philharmoniker, Wien.
- 51 Friderike Zweig: Stefan Zweig. Wie ich ihn erlebte. Berlin-Grunewald: Herbig Verlagsbuchhandlung 1948, S. 198 f.
- 52 Stefan Zweig Collection, Daniel A. Reed Library, The State University of New York at Fredonia, USA.
- 53 Stefan Zweig Collection, Daniel A. Reed Library, The State University of New York at Fredonia, USA.
- 54 Telegramm von Max Reinhardt an Stefan Zweig vom 12. Oktober 1934. Stefan Zweig Collection, Daniel A. Reed Library, The State University of New York at Fredonia, USA.
- 55 Stefan Zweig, Salzburg. In: Ders.: Auf Reisen. Feuilletons und Berichte. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt a. M.: Fischer 1987, S. 347-356; hier S. 347, 352.
- 56 Zit. nach Volker Weidemann, Ostende: 1936 – Sommer der Freundschaft. Köln: Kiepenheuer und Witsch 2014, S. 128.
- 57 Vgl. den Ausstellungskatalog Jedermanns Juden. 100 Jahre Salzburger Festspiele. Hg. von Markus G. Patka und Sabine Fellner. Wien und Salzburg: Residenz Verlag 2021.
- 58 Brief an Rolland Romain Rolland/Stefan Zweig: Briefwechsel 1910-1940. 2 Bde. Berlin: Rütten & Löning 1987, Bd. 1, S. 447.
- 59 Brief von Stefan Zweig an Katharina Kippenberg vom 6. September 1921. In: Ders.: Briefe 1920-1931. Hg. von Knut Beck und Jeffrey B. Berlin. Frankfurt a. M.: Fischer 2000, S. 53.
- 60 Stefan Zweig: Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers. Hg. von Oliver Matuschek. Frankfurt a. M.: Fischer 2017, S. 370.

STEFAN ZWEIG ZENTRUM SALZBURG

TEAM

Univ. Prof. Dr. Arturo Larcati, *Direktor*

Eva Alteneder, *Referentin*

Dr. Elisabeth Erdem, *wissenschaftliche Mitarbeiterin*

Dr. Martina Wörgötter, *wissenschaftliche Mitarbeiterin*

Dr. Klemens Renoldner, *wissenschaftlicher Mitarbeiter*

Mag. Johanna Wimmer, *wissenschaftliche Mitarbeiterin*

Clemens Woldan, MA, *wissenschaftlicher Mitarbeiter*

Peter Bruckner, MEd, *wissenschaftlicher Mitarbeiter*

Dr. Gabriele Erhart, *ehrenamtliche Mitarbeiterin*

Fadil Cerimagic, *Haustechnik*

BEIRAT

Der Beirat des *Stefan Zweig Zentrum Salzburg* setzt sich zusammen aus jeweils einem/einer Vertreter/Vertreterin des Fachbereichs Germanistik, des *Zentrums für Jüdische Kulturgeschichte*, des *Literaturarchivs Salzburg*, der *Salzburger Festspiele*, der *Internationalen Stefan Zweig Gesellschaft* und Expertinnen und Experten aus der Kulturbranche.

WISSENSCHAFTLICHER BEIRAT

Karl-Markus Gauß (Salzburg)

Jacques Le Rider (Paris)

Stéphane Pesnel (Paris)

Heinrich Schmidinger (Salzburg)

Knut Beck (Deutschland)

Gregor Thuswaldner (USA)

Norbert Christian Wolf (Wien)

Paola Paumgardhen (Napoli)

Isolde Schiffermüller (Verona)

Stephan Resch (Neuseeland)

Daniela Strigl (Wien)

Johann Georg Lughofer (Ljubljana)

zweigheft 29

Erscheinungstermin: Juli 2023

Redaktionsteam: Eva Alteneder, Arturo Larcati, Johanna Wimmer,

Martina Wörgötter

Gestaltung: Hermann Kunstmann, Universität Salzburg, Printcenter

Druck: samsondruck



Der sechste Band der Salzburger Stefan-Zweig-Ausgabe, herausgegeben von Herwig Gottwald und Arturo Larcati unter Mitwirkung von Peter Bruckner, erscheint im Oktober 2023.