Die Dramen von Stefan Zweig. Ein kritischer Überblick

von Arturo Larcati

1. Einleitung: Stefan Zweigs ‚Theater der Besiegten‘

Von heute aus betrachtet scheint das dramatische Werk von Stefan Zweig eher von Widersprüchen und Diskontinuitäten als von Konstanten gekennzeichnet zu sein.¹ Dadurch ist auch das Bild von Zweig als Autor von Dramen im Grunde ambivalent. Zum einen kontrastiert der große Erfolg seiner Stücke zu Lebzeiten mit der ziemlich marginalen Rolle, die diese im gegenwärtigen Theaterleben spielen, zum anderen wechselt er mit Vorliebe zwischen verschiedenen Ausdrucks- und Stilformen, die seine Dramen jeweils in die Nähe der Neuromantik, des Jugendstils, des Naturalismus oder des Expressionismus positionieren.² Der Eindruck einer Werkkontinuität, der sich weder aus der Rezeptions- noch aus der Produktionsgeschichte seiner Stücke unmittelbar ergibt, entsteht viel eher dann, wenn man sich auf die inhaltlichen Problemkonstanten konzentriert.³

Auf der Suche nach werkübergreifenden motivischen Strukturelementen in den Dramen kann man Zweig selbst folgen, der die Kategorie des Helden ins Zentrum seiner Auffassung von Tragödie stellt und seine Dramen meistens als Konflikt zwischen authentischen und vermeintlichen Helden konzipiert. Demnach favorisiert Zweig in seinen Stücken tragische Helden, die zwar auf der Ebene der Handlung scheitern, jedoch als moralisch überlegene Figuren triumphieren. In der *Welt von Gestern* (1942) spricht er im Rückblick auf sein erstes Drama, *Tersites* (1906), von einem „gewissen persönlichen Zug [s]einer inneren Einstellung [...], die unweigerlich nie die Partei der sogenannten ‚Helden‘ nimmt, sondern Tragik

1 Wenn in dieser Arbeit von Zweigs ‚Dramen‘ die Rede ist, dann werden seine Komödien und Übersetzungen nicht miteinbezogen, weil sie der Poetik der Besiegten nicht entsprechen, von der hier die Rede sein soll.

2 Situiert Paul Fechter Zweigs Dramen im Kontext der Neoromantik, so hebt Gerd Courts die Berührungspunkte des Frühwerks mit dem Jugendstil hervor (Paul Fechter, *Das europäische Drama. Geist und Kultur im Spiegel des Theaters*. Band 2. Mannheim 1957, S. 287–290; Gerd Courts, *Das Problem des unterliegenden Helden in den Dramen Stefan Zweigs*. Köln 1962).

3 Während Gerd Courts den Begriff des unterliegenden Helden in den Vordergrund stellt, sieht Brigitte Dorn im Kampf um die Freiheit, in der Auflehnung gegen Macht und Tyrannei, in der Suche nach Heimat und in der Künstlerproblematik die konstituierenden Elemente der Dramen (B.D., *Die thematischen Schwerpunkte in den Dramen Stefan Zweigs*. Wien 1995).

immer nur im Besiegten sieht.“⁴ Im Zitat kommt eine Tendenz zum Ausdruck, die sich – wie Zweig selbst bestätigt – auf sein Gesamtwerk übertragen lässt:

In meinen Novellen ist es immer der dem Schicksal Unterlegene, der mich anzieht, in den Biographien die Gestalt eines, der nicht im realen Raum des Erfolgs, sondern einzig im moralischen Sinne recht behält, Erasmus und nicht Luther, Maria Stuart und nicht Elisabeth, Castello und nicht Calvin [...].⁵

Auf den Punkt gebracht: Für Zweig gibt es bei den ‚sogenannten Helden‘ keine authentische Tragik, und umgekehrt wird richtiges Heldentum, tragisches Heldentum nur im Scheitern erkennbar.⁶

Mit der expliziten Parteinahme für Schwache und Besiegte, die sowohl den Dramen als auch den Novellen und den historischen Biographien zugrunde liegt,⁷ möchte Zweig das traditionelle Verhältnis von Helden und Antihelden zugunsten der Letzteren neu akzentuieren. Er geht davon aus, dass sich Genies und große Helden selbst mit ihren Taten in das Buch der Menschheitsgeschichte eintragen, „im realen Raum des Erfolges [...] recht“ behalten, während der Beitrag der Besiegten zu dieser Geschichte ohne Hilfe der Dichter vergessen werden würde. So gesehen erfüllt die Kunst die Funktion, das Andenken der ‚nicht-heroischen‘, aber deshalb nicht minder tragischen Charaktere zu garantieren. Damit hängt allerdings zusammen, dass diese Gescheiterten die wichtigste Quelle für Tragik überhaupt seien: Allein tragische Gestalten, die ihrem Schicksal unterliegen, garantieren in seinen Augen dramatische Werke von Dauer. So liefere etwa die Lebensgeschichte der Marie Antoinette den besten Beweis dafür, dass „die Geschichte, dieser große Demiurg, [...] gar nicht eines heroischen Charakters als Hauptperson [bedarf], um ein erschütterndes Drama emporzusteigen.“⁸ „Tragische Spannung“, so Zweig in seiner Relativierung traditioneller Heldenbilder, entstehe nicht nur „aus dem Übermaß einer Gestalt, sondern jederzeit aus dem Mißverhältnis eines Menschen zu seinem Schicksal.“⁹ Die Dramen, die im Leben der „mittleren oder gar schwä-

4 Stefan Zweig, *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Frankfurt am Main 1986, S. 199.

5 *Ibidem*. In der Einleitung zu seiner Biographie Maria Stuarts beschreibt Zweig die Königin als wahrhaft „tragödische Gestalt“, die sich „über sich selbst empor[reißt], ihr Leben durch dies Übermaß zerstörend und zugleich dem Ewigen bewahrend.“ (Stefan Zweig, *Maria Stuart*. Frankfurt am Main 1986, S. 8.)

6 Zum Begriff des Heldentums, zu dessen Krise bzw. Strukturwandel in der Moderne vgl. allgemein Michael Naumann, *Strukturwandel des Heroismus. Vom sakralen zum revolutionären Heldentum*. Königstein 1984.

7 In seinen Reflexionen über Tragödie und Tragik geht Zweig manchmal vom Werk, vom Autor oder von der Rezeption aus, was zu Akzentverschiebungen und sogar zu Widersprüchen in der Argumentation führt. Dazu kommt, dass sich seine Typologie des Tragischen sowohl auf die Gattung des Dramas als auch auf jene der Biographie bezieht.

8 Stefan Zweig, *Marie Antoinette. Bildnis eines mittleren Charakters*. Frankfurt am Main 1981, S. 8.

9 *Ebenda*.

cheren Naturen“ entstehen, gelten Zweig konsequent als „die menschlich ergreifendere [...] Form des Tragischen“, „denn der Jedermannsmensch muß es [das Leiden, A. L.] allein für sich austragen und hat nicht wie der Künstler die selige Rettung, seine Qual in Werk und überdauernde Form zu verwandeln.“¹⁰

Zweig ist nicht der Erste, der in seinem Werk eine „Poetik der Besiegten“ entwirft. Bereits Giovanni Verga (1840–1922) hat sein Schreibprogramm auf diesen neuralgischen Punkt hin entfaltet und einen vergleichbaren Zusammenhang von menschlicher Niederlage und Tragik hergestellt; allerdings verfasst der sizilianische Schriftsteller die Romane seines „Zyklus der Besiegten“ (darunter *Die Familie Malavoglia*) vor dem Horizont einer veristischen, an Zola orientierten Konzeption und liefert dafür kein theatralisches Äquivalent.¹¹ Im Gegensatz dazu ist in Zweigs Auffassung der Tragödie und der Biographie weniger das Erbe des Verismus oder des Naturalismus als vielmehr jenes der aristotelischen Poetik zu erkennen, und zwar in deren spezifischer Rezeption durch Lessing: Die erwähnte Privilegierung des „mittleren Charakters“ als desjenigen, der mit seinem Schicksal den Zuschauer am heftigsten ergreift, weil dieser die gleichen Stärken und Schwächen besitzt wie sein Gegenüber, ist ein klarer Reflex dieser Verwandtschaft.

Freilich aktualisiert Zweig dieses klassische Erbe, indem er in der Figur des Besiegten und in dessen tragischem Schicksal den Schlüssel für ein besseres Verständnis der Geschichte sieht. Wenn er etwa den Wunsch zum Ausdruck bringt, „[w]enigstens für drei Stunden schaubühnenhaften Spielens eine Weltordnung zu ändern, die immer dem Sieger und nie dem Besiegten ihre Liebe gibt“,¹² scheint er die „Arbeit am Besiegten“ von Reinhart Koselleck und dessen Geschichtsphilosophie vorwegzunehmen.¹³ Bei Koselleck „bietet das Besiegtsein nicht nur einen privilegierten Beobachtungsposten“ für geschichtliche Konstellationen, die aus der Perspektive der Sieger und Mächtigen ausgeblendet wären, „sondern auch ein Versteck für kulturkritische Gemeinplätze“, die um Fragen der Macht und des

10 *Ibidem*, S. 8–9. Zweig präzisiert diesen Gedanken in einem Interview mit Enrico Rocca bei seinem Italien-Besuch Anfang der dreißiger Jahre. Hier unterscheidet er zwei Entstehungsformen der Tragödie: das Zusammenprallen eines „zu großen Menschen“ mit einem bösen Schicksal, das ihn „erwürgt“, oder das Zusammentreffen eines „mittleren“ Menschen mit einem Schicksal, „das größer ist als er“. In seiner Biographie von Marie Antoinette habe er das Schicksal eines mittleren Menschen beschreiben wollen, „der weder zu gut noch zu böse war“ – was in seinen Augen viel seltener geschieht im Vergleich zur Darstellung von extrem bösen Charakteren wie etwa seinem eigenen *Fouché* (Enrico Rocca, *Colloquio con Stefan Zweig*. In: *Il lavoro fascista* (Roma), 8. Mai 1932.)

11 Vgl. Helmut Meter, *Figur und Erzählauffassung im veristischen Roman. Studien zu Verga, de Roberto und Capuana vor dem Hintergrund der französischen Realisten und Naturalisten*. Frankfurt am Main 1986.

12 Stefan Zweig, *Etwas über Macht und Moral*. In: *Kunst und Volk. Mitteilungen des Vereines Sozialdemokratische Kunststelle Wien* 4 (1930), H. 9, S. 288. (Zit. nach Donald Prater, *Stefan Zweig. Eine Biographie*. Deutsch von Annelie Hohenemser, Hamburg 1991, S. 189.)

13 Reinhart Koselleck, *Arbeit am Besiegten*. In: *Zeitschrift für Ideengeschichte* VI (2012) H. 1 (Sonderheft: *Der Besiegte*), S. 5–10.

Rechtes kreisen.¹⁴ Ähnlich wie Koselleck ist sich Zweig der „dichterischen Verpflichtung der Erinnerung des Leidens bewusst, anstatt der Traditionsbildung des Siegreichen zu huldigen und die Sieges-Sprache unkritisch zu repetieren.“¹⁵

Die Aufwertung des Besiegten bietet ihm den geeigneten Leitfaden für eine Auseinandersetzung mit der Geschichte, die an manchen Stellen Berührungspunkte mit dem Fatalismus eines Georg Büchner aufweist, ohne jedoch in die radikalpessimistische Interpretation der Geschichte als Folge von Niederlagen (Jakob Burckhardt) oder als „Trümmerhaufen“ (Walter Benjamin) zu münden. Davor bewahrt ihn trotz seiner Zivilisationskepsis ein Rest der aufklärerischen Hoffnung auf die Verbesserungsfähigkeit des Menschen. So gibt ihm die Schilderung von heroisch scheiternden Figuren in seinen Stücken nicht zuletzt die Möglichkeit, seine humanistische Philosophie in ihrer vollen Tragweite zu entfalten.¹⁶ Denn nur im Besiegten, so lassen sich Zweigs diesbezügliche Überzeugungen auf den Punkt bringen, zeige sich das Gesicht der vergessenen bzw. negierten Menschlichkeit.

Schon in seinem ersten Drama arbeitet Zweig mit dem daraus abgeleiteten Verfahren der Rolleninversion, in dem er „nicht Achill als die heroische Figur, sondern den unscheinbarsten seiner Gegenspieler, Tersites,“ darstellt bzw. den „leidenden Menschen [privilegiert] statt jenes, der durch seine Kraft und Ziel-sicherheit den andern Leiden erschafft“.¹⁷ Dieser Umgang mit den Figuren bleibt in der Folge programmatisch und lässt sich bei den meisten Dramen beobachten. Hier wie dort spielt Zweig mit der – eigentlich von der Komödie abgeleiteten – Logik der verkehrten Welten: Durch den Rollentausch in der Figurenkonstellation enttäuscht er die Erwartungen der Zuschauer und lässt eine völlig neue dramatische Situation entstehen, in der er die eigene Weltanschauung – die bereits erwähnte Veränderung der „Weltordnung“ – effektiv entfalten kann.

Rückt Zweig einerseits die scheiternden Helden in ein positives Licht, so betreibt er ebenso konsequent die Demontage der vermeintlichen Helden bzw. der ‚Helden des Bösen‘. Dadurch profiliert er sich in seinen Dramen nicht nur als Schöpfer von positiven Helden aus dem Geist des „mittleren Charakters“, sondern auch als Kritiker der falschen Propheten bzw. der Machtmenschen bis hin zum konsequenten Mythenzerstörer. Aus der Umleitung der Sympathie der Zuschauer zugunsten der Verlierer und Besiegten, die zu den neuen Identifikationsfiguren avancieren, resultiert auf der Ebene der Theatergeschichte eine umfassende Revision des bildungsbürgerlichen Bühnen-Kanons.

Zweigs neue Helden sind vom Leiden gezeichnete, oft gebrochene Existenzen, sensible, nach Anerkennung oder Freiheit strebende Persönlichkeiten, vom eigenen Dämon Getriebene; sie geraten in Konflikt mit der Welt, die sie umgibt, entfesseln einen Kampf mit Kräften, die ihnen überlegen sind, und treten ihrem tragischen Schicksal furchtlos entgegen. Sie vertreten – jeder auf seine Art – die Prinzipien der Wahrheit, der Menschlichkeit und Gerechtigkeit und repräsentieren als solche Identifikationsfiguren für ihren Autor. Der Grad der Identifikation erreicht ihren Höhepunkt in der Figur von Jeremias im gleichnamigen Stück und in jener der Protagonisten der Künstlerdramen.

Wesentlicher Bestandteil der angedeuteten Nobilitierung der Besiegten ist die Verbindung ihres Handelns mit einer Utopie. Aus der Perspektive von Zweig ist der individuelle Spielraum des alternativen Helden in der Geschichte zwar beschränkt, weil dieser regelmäßig scheitert, von der Macht der Ereignisse überrollt oder vom eigenen Dämon in die Katastrophe geführt wird. Der scheiternde Held sprengt aber dennoch den Rahmen der Geschichte und avanciert zum Anwalt der Utopie, des „Noch-Nicht“ (Bloch). Zweig rekurriert auf vergessene Figuren von Besiegten oder Antihelden, modifiziert dann ihren Charakter für seine dramaturgischen Zwecke, um schließlich aus ihrem unvermeidlichen Scheitern ein Modell für unser Handeln in der Gegenwart abzuleiten. Das heißt: Er verwandelt seine Protagonisten, die scheitern, in moralisch überlegene Helden, die uns den richtigen Weg zeigen sollen.

2. Die Rehabilitierung der „Besiegten“

Zweig sucht sich die Vorbilder für seine Helden in der Vergangenheit und greift mit Vorliebe historische oder mythische Figuren auf. Am Anfang seiner Auseinandersetzung mit dem Theater stehen zwei mythische Figuren: die Titelhelden von *Tersites* und *Jeremias*, zwei Dramen, die in der von Knut Beck betreuten Zweig-Edition gemeinsam herausgegeben wurden, weil sie beide Zweigs „Arbeit am Mythos“ (Blumenberg) illustrieren. Im ersten, zwischen 1903 und 1906 entstandenen Stück setzt Zweig sich zum Ziel, die traditionelle Figur des Tersites, des Buckligen und Hässlichen, gegenüber Achill, dem Schönen und Starken, zu rehabilitieren. So verändert Zweig hier die Attribute, die Tersites bei Homer (in der *Ilias*) und bei Shakespeare (im Stück *Troilus und Cressida*, 1610) noch auszeichneten, derart, dass sie zur Projektionsfläche einer typischen Problematik der Jahrhundertwende werden und die antiken Gestalten als moderne Menschen des Fin de Siècle erkennbar machen: Statt der zu seiner Hässlichkeit proportionalen Bosheit und des unerschütterlichen Zynismus begegnen wir in Tersites einer extrem verfeinerten Sensibilität, die sowohl für das Außerordentliche seiner Persönlichkeit im positiven Sinne verantwortlich ist als auch für sein Außenseitertum, für seine Ausgrenzung aus der Gemeinschaft. Gegenüber den griechischen Helden, die ihn aufgrund seiner Hässlichkeit verspotten und ihm zu sprechen verbieten, profiliert er sich als Anwalt der beleidigten Menschlichkeit: „Nur weil ich hässlich bin, darf ich nicht fühlen /

14 Marcel Lepper/Stephan Schlak, Zum Thema. In: Zeitschrift für Ideengeschichte VI (2012), H. 1 (Sonderheft: Der Besiegte), S. 4.

15 Karl Müller, Faszination Geschichte. Zum Begriff der Geschichte bei Stefan Zweig. In: Das Buch als Eingang zur Welt, hrsg. von Joachim Brügge, Internationale Stefan Zweig-Gesellschaft, Salzburg. Würzburg 2008, S. 77–96; hier S. 94f.

16 Vgl. Donald G. Daviau, The Spirits of Humanism as Reflected in Stefan Zweig's Dramatic Works. In: Stefan Zweig. The World of Yesterday's Humanist Today. Proceedings of the Stefan Zweig Symposium, ed. by Marion Sonnenfeld. Albany State 1983, S. 195–209.

17 Stefan Zweig, Die Welt von Gestern, S. 199.

Wie andre, darf nicht reden?“¹⁸ Im Namen seiner Fähigkeit, die gleichen Gefühle zu empfinden wie die anderen Menschen, wehrt er sich – als Vorkämpfer der Rechte der Minder- bzw. Andersbegabten – dagegen, wegen seiner Hässlichkeit diskriminiert bzw. marginalisiert zu werden, und verteidigt das Prinzip des höheren Empfindens gegenüber jenem des Handelns. Anhand der Figuren von Achill und Tersites bzw. des Gegensatzes von physischer Stärke und Hässlichkeit behandelt Zweig eine typische Künstler-Problematik des Fin de Siècle: „die Polarität zwischen ‚vitalistischer‘ Lebensenergie und empfindlicher Lebensfurcht, zwischen naivem Kampfgeist und Rückzug in fein kultivierte Innerlichkeit.“¹⁹ Tersites ist nicht nur „ein anderer Tonio Kröger, der die Blondinen und Blauäugigen aus der Ferne verehrt“²⁰ und sich zu Achill und Teleia hingezogen fühlt. Aufgrund seiner Verkrüppelung und seiner Lebensunfähigkeit ist er ebenso mit etlichen (Dilettanten- bzw.) Künstlerfiguren des frühen Thomas Mann vergleichbar, die von Anfang an zum Scheitern verurteilt sind. So macht sich Tersites, der in Sachen Liebe völlig unerfahren ist, Illusionen über die Zuneigung von Teleia, als diese seine Hand anfasst. Seine Enttäuschung ist umso größer, als die Frau, die ihn zunächst nur als Stimme wahrgenommen hatte, dann auch seine hässliche Figur wahrnimmt und ihn ablehnt. Allerdings gibt ihm die Begegnung mit Teleia die Kraft, Achill herauszufordern und dem sicheren Tod entgegenzutreten. Sie macht ihm bewusst, dass er etwas besitzt, das ihn stärker macht als Achill, den Schmerz: „[...] ich habe Schmerz, / Den Schmerz, ein Mensch zu sein und doch ihm nicht / Zu gleichen, Schmerz, unsagbar viel und alt, / Den bösen Schmerz, der alles andre frißt / Und der mein Schicksal ist.“ (DR, 86)

Auch der jüdische Prophet Jeremias schöpft aus dem Leid ähnlich wie Tersites ein höheres Erkenntnisvermögen, eine überlegene Moralität und menschliche Würde. Die biblische Gestalt, die vergeblich sein Volk vor den Gefahren des Krieges als Antwort auf die Bedrohung Jerusalems durch Nabukadnezar II warnt, soll mit seinem tragischen Los den Kampf gegen den Verrat der Vernunft und eine Anklage gegen die Verherrlichung des Krieges darstellen. Die schmerzliche Erfahrung, die Jeremias durchmacht, besteht in der Entfremdung von seinem Volk und seinem Gott: Als die Israeliten beschließen, den Weg des Krieges gegen die Chaldäer zu gehen, fühlt er sich unter ihnen als Fremdkörper. Als aber dann das Unglück über Jerusalem hereinbricht, möchte sich Jeremias von seinem Gott lossagen, um mit dem Leiden seines Volkes verbunden zu sein, anstatt in Selbstgerechtigkeit zu fallen.²¹ Und obwohl er an seiner Aufgabe scheitert, weil

er die Katastrophe von Krieg und Exil nicht verhindern kann, kann er dennoch seinem Volk durch die Vision der Wiederauferstehung von Jerusalem Trost spenden. So verwandelt sich seine Niederlage in einen Triumph der Sittlichkeit und des Geistigen, wie selbst der siegreiche Hauptmann der Chaldäer am Schluss einsehen muss. Auf seine Frage „Haben wir nicht gesiegt über ihn [den Gott des jüdischen Volks, A. L.]?“, antwortet einer seiner Soldaten: „Man kann das Unsichtbare nicht besiegen! Man kann Menschen töten, aber nicht den Gott, der in ihnen lebt. Man kann ein Volk bezwingen, doch nicht seinen Geist.“ (DR, 508)

Aus der Perspektive von Zweig ist „das Problem der seelischen Superiorität des Besiegten“ die Klammer, die seine ersten beiden Stücke zusammenhält, und die Achse, um die sich auch die folgenden Dramen drehen sollten: „Immer lockte es mich“, – stellt er im Rückblick fest – „die innere Verhärtung zu zeigen, die jede Form der Macht in einem Menschen bewirkt, die seelische Erstarrung, die bei ganzen Völkern jeder Sieg bedingt, und ihr die aufwühlende, die Seele schmerzhaft und furchtbar durchpflügende Macht der Niederlage entgegenzustellen.“²²

So wie Zweig mit seinen mythologischen und biblischen Figuren dem antikisierenden Geschmack entgegenkommt, der um die Jahrhundertwende hoch im Kurs steht, sekundiert er mit historischen Personen dem damals ebenfalls weit verbreiteten „Bedürfnis nach Geschichte.“²³ In seinem 1929 publizierten Stück *Das Lamm des Armen*, das zur Zeit der Alleinherrschaft Napoleons und des Feldzuges in Ägypten spielt, bringt er eine historische Figur auf die Bühne: einen unbedeutenden Unteroffizier der französischen Armee, den Leutnant Fourès, der gedemütigt wird, weil ihm Napoleon seine Frau Pauline ausspannt. Es ist allerdings nicht der Verrat der Frau, der für die Eskalation der dramatischen Situation sorgt. Zum Drama entwickelt sich die Geschichte in dem Moment, als der kleine Fourès es wagt, den bedeutendsten und mächtigsten Mann der Geschichte herauszufordern, um seine Frau zurückzugewinnen. So wird Fourès zu einem Michael Kohlhaas stilisiert, der trotz des Kräfteunterschieds seinen Widerstand unentwegt fortsetzt, auch wenn er am Schluss gegenüber dem mächtigen polizeilichen Machtapparat des französischen Staates aufgeben muss. In die Ahnenreihe der Figur von Fourès gehört neben Michael Kohlhaas auch die des Woyzeck im gleichnamigen Drama von Georg Büchner. Bei Zweig wie bei Büchner geht es um eine Urszene menschlicher Erniedrigung im militärischen Milieu, einem Milieu, in dem traditionell die Verletzung der elementaren Rechte der Menschlichkeit anstandslos hingenommen wird. Bei Büchner wie bei Zweig handelt es sich um die Vergewaltigung eines Schwachen durch einen Starken und Mächtigen. Hier wie dort wird der Gedemütigte niedergeknüpelt, sobald er gegen sein Schicksal rebelliert. Hier wie dort haben wir es mit einer Frau zu tun, die zu schwach ist, um sich der Suggestion der Macht zu entziehen – mit dem Unterschied freilich, dass

18 Stefan Zweig, Tersites. In: Ders., Die Dramen, hrsg. und eingeleitet von Richard Friedenthal. Frankfurt am Main 1964, S. 21. Im Folgenden wird aus dieser Ausgabe mit der Abkürzung DR und der Seitenzahl in Klammern zitiert.

19 Thomas Koebner, Tersites und die Seinen. Zum Motiv des grotesk-hässlichen Menschen. In: Vom Erhabenen und vom Komischen. Über eine prekäre Konstellation. Für Rolf-Peter Janz, hrsg. von Hans Richard Brittnacher und Thomas Koebner. Würzburg 2010, S. 25–46; hier S. 31.

20 Ibidem, S. 30.

21 Vgl. Herbert Lehnert, Geschichte der deutschen Literatur vom Jugendstil bis zum Expressionismus. Stuttgart 1996, S. 1013.

22 Stefan Zweig, Die Welt von Gestern, S. 290.

23 Wendelin Schmidt-Dengler, Bedürfnis nach Geschichte. In: Aufbruch und Untergang. Österreichische Kultur zwischen 1918 und 1938, hrsg. von Franz Kadrnoska. Wien, München, Zürich 1981, S. 393–407.

Pauline ihrem Mann vorwirft, selbst ein funktionierendes Rad im Mechanismus der Macht gewesen zu sein, das Napoleon für seine Zwecke nützt:

Wer kann sich gegen ihn [Napoleon, A.L.] wehren, wer unterliegt nicht seinem Willen? *Stark anklägerisch* Ihr alle doch, alle seid ihr ihm verfallen. Ein Wort von ihm, und aus dem Schlaf springt ihr auf und marschierst, wohin er's befiehlt. Euch allen, der ganzen Welt zwingt er seinen Willen auf. [...] er bricht einem den Willen im Leib, man muß, man muß tun, was er will. (DR, 735)

In *Woyzeck* wird Marie getötet, und bezahlt auf diese Weise für ihren Fehltritt, bei Zweig geht Pauline in die Verbannung, nachdem sie von Napoleon fallen gelassen worden ist.

Noch konsequenter als Fourès gestaltet Zweig eine weitere historische Figur, diesmal aus der Zeit der Mainzer Republik (1792): den Jakobiner Adam Lux, der im gleichnamigen, fragmentarisch gebliebenen Stück als Gesandter der Mainzer Revolutionäre zusammen mit Georg Forster im Frühjahr 1793 nach Paris geht, um die Intervention der Franzosen zur Rettung der Mainzer Republik zu fordern. Anstatt die angekündigte Inthronisierung der Vernunft zu erleben, lernt er in Paris das System der Schreckensherrschaft kennen. Gespalten zwischen der Sympathie für Charlotte Corday, die Mörderin von Marat, und seiner Treue zu den Idealen der Revolution, zeigt sich Lux vor dem Tribunal der Revolution selbst als Verräter an und geht freiwillig in den Tod. Obwohl er als physische Person zugrunde geht, von der Geschichte überrollt und besiegt wird, triumphiert mit ihm die Sache der Freiheit, weil er selbst sein Schicksal in die Hand nimmt und die von ihm vertretenen Ideale der Französischen Revolution gerade durch den selbstgewählten Tod bestätigt.

3. Skepsis als Methode: Die Demontage der falschen Helden

In seinen Dramen operiert Zweig mit der Inversion der Rollen, der Wertesysteme, die zur systematischen Demontage der Personen führt, die in der Tradition bzw. in den kollektiven Phantasien der Zuschauer mit positiven Attributen besetzt waren. Wie bereits die ältere Forschung festgestellt hat, besteht in seinen Augen ein enger Zusammenhang zwischen der Anerkennung wahrer „Größe“, authentischer „Held“ und dem „Misstrauen gegen alle Vergötterung der Macht, Misstrauen gegen den historischen ‚Recht‘- und ‚Unrecht‘-Begriff [...].“²⁴

Zweigs Werk der systematischen Entzauberung früherer Helden beginnt schon bei Achill: Dieser erscheint als ein Schatten des homerischen Helden, er gleicht eher einem Neurotiker, der von seinen Obsessionen verfolgt und dadurch in seinem Handeln gelähmt wird. Dazu kommt, dass die Demontage seiner Person durch Tersites, der ihn vom Sockel des beliebten Helden stürzt, durch Teleia fort-

gesetzt und verschärft wird. Der Konflikt zwischen Teleia und Achill ist ein paralleler Strang der Handlung, der sich auf diejenigen von Achill und Penthesilea im gleichnamigen Drama von Kleist bezieht. Teleia degradiert also die Heldentaten Achills zu einer Legende, die weit in der Vergangenheit liegt und keine Bedeutung mehr für die Gegenwart hat, und definiert wahres Heldentum als Fähigkeit, „den Menschen in sich [zu] fühlen.“ (DR, 33) Dass Teleia für die Entzauberung von Achill verantwortlich ist, dass gerade eine Frau den Mythos Achills in Frage stellt, ist als Reaktion Zweigs auf den Kampf um die Frauenemanzipation am Anfang des Jahrhunderts zu deuten, obwohl Teleia selbst diesbezüglich eine zwiespältige Haltung einnimmt. Lange vor Christa Wolfs *Kassandra* (1983) findet hier eine radikale Entzauberung dieser männlichen Symbolfigur durch eine Frau statt.

Bleibt der Krieg in *Tersites* bis zu einem gewissen Grad im Hintergrund, so bestimmt er in *Jeremias* den Gang der Handlung. In den Antagonisten von Jeremias prangert Zweig die falschen Propheten und die „Wortemacher des Krieges“²⁵ an. So nennt er sie in der *Welt von Gestern*, wo er gegen „das falsche Heldentum“ protestiert, „das lieber die andern vorausschickt in Leiden und Tod“, und „den billigen Optimismus der gewissenlosen Propheten [an den Pranger stellt], der politischen wie der militärischen, die skrupellos den Sieg versprechend, die Schlächtere verlängern, und hinter ihnen den Chor, den sie sich mieteten [...].“²⁶ Diese falschen Propheten sind mit dem griechischen Heerführer Menelaos verwandt, der im *Tersites*-Drama die Heldentaten mit den „harten Sternen“ vergleicht, die „in Ewigkeit auf die Erde strahlen.“ (DR, 24) Zu ihnen gehört auch Abimelek, der „Oberste der Kriegsknechte“ in *Jeremias*, der auf Israels Sieg schwört, die Warnung von Jeremias entkräften und seinen König von der Notwendigkeit des Krieges gegen die chaldäische Armee überzeugen will: „Den Sieg erst, mein König, und dann der Frieden. Laß Nabukadnezarn [den babylonischen König, A. L.] die Stirn seines Zorns sich zerstoßen an diesen [Jerusalems, A. L.] Mauern und die Widderböcke seines Ingrimms zerschellen an unsern Herzen. Ihr Blut erst, und dann der Frieden.“ (DR, 410)

In den Gesprächen zwischen Jeremias auf der einen Seite und dem König Zedekia und seinen Beratern auf der anderen kommt Zweigs Kampf gegen den politischen Fanatismus zum Ausdruck, der zunächst zum Ersten Weltkrieg geführt und später den Zweiten vorbereitet hat. Mit seiner Kritik an den Kriegstreibern und der Blindheit der Massen, die ihnen folgen, spannt Zweig einen Motivzusammenhang, den er in den folgenden Dramen und vor allem in seiner Erasmus-Biographie wieder aufgreift und der zum eigentlichen Thema seiner letzten Werke avanciert.

Im *Lamm des Armen* konzentriert Zweig seine Polemik auf die Mythen der unmittelbaren Gegenwart. Im Falle von Napoleon stürzt er einen echten Gott vom Thron, den Hegel mit dem „Weltgeist“ verglichen hatte. Indem Zweig in seiner Tragikomödie den romantischen Mythos von Napoleon als Held der Freiheit

24 Paul W. Jakob, Stefan Zweig als Dramatiker. In: Ders., Rampenlicht. Köpfe der Literatur und des Theaters. Buenos Aires 1945, S. 75–82; hier S. 80.

25 Stefan Zweig, *Die Welt von Gestern*, S. 289.

26 Ebenda.

bzw. als Militärgenie zerstört, schickt er zugleich mehrere Jahre Theatergeschichte in die Revision.²⁷ Im Gegensatz zu der Napoleon-Verherrlichung durch Autoren des Realismus, des Naturalismus und des Expressionismus präsentiert Zweig den unbesiegbaren Helden als modernen Machiavelli, als Zyniker der Macht, der seine Aura missbraucht, den Idealen der Französischen Revolution den Rücken kehrt und im Namen einer Laune seine treuesten Soldaten verrät. Als er den Plan schmiedet, die Frau von Fourès zu verführen, erscheint er als kalt berechnender Machtmensch, der die Schwächen von jedem zu kennen und für sich zu nützen behauptet:

Irgendwo hat jeder seine schwache Flanke, dort muß man eben scharf zustoßen. Bei der Eitelkeit, beim Ehrgeiz, beim Geld, irgendwo schnappt jeder ein. Oder glaubst du wirklich noch an die Jakobinerphrasen von der Bürgertugend? Die sind umgelegt [...] mit Robespierre. Acht Tage gib mir, zwanzig Millionen und zehn Ministerposten, und ich kauf' dir in Paris die ganze Bande im Direktorium und Konvent, – da wird so ein kleiner Leutnant auch stillzukriegen sein ... (DR, 723)

Die im Zitat in Aussicht gestellte Demontage der Revolutionshelden Danton und Robespierre sowie die Entzauberung der Revolution wird im Drama *Adam Lux* konsequent in die Praxis umgesetzt. Auch hier haben wir es im Grunde mit einer Götterdämmerung zu tun. Die großen Helden der Französischen Revolution haben nichts mehr von der tragischen Größe, die ihnen Georg Büchner und später etwa Peter Weiss verliehen haben. Robespierre wird vielmehr zum eitlen Revolutionsführer und zum Zyniker der Macht stilisiert, der das „Gesetz“ höher stellt als den „Menschen“²⁸ und zu jedem Kompromiss bereit ist: „Lieber mit Mördern paktieren als mit ihren [der Republik, A.L.] Feinden. Lieber den Sieg durch Terror, als daß sie [die Republik, A.L.] unterliege.“²⁹ Seinerseits wird Marat von Adam Lux sogar als „Blutsäufer“³⁰ bezeichnet, weil er das von Stefan Zweig vehement verabscheute Prinzip der Gewalt in seiner extremsten Form vertritt.³¹ Somit werden Danton und Robespierre trotz ihrer Führungsposition zu bloßen Hintergrundfiguren, zu Randscheinungen des Geschehens reduziert, die in der Logik des Stückes vor dem Glanz von Figuren wie Adam Lux oder Georg Forster verschwinden.

In seinem Eifer, in seinen Stücken einen Mythos nach dem anderen zu zerstören, kann Stefan Zweig auch den Typus des Künstlers nicht verschonen. Das Stück *Legende eines Lebens* führt nämlich vor, wie auch das Leben großer Künstler von Legenden umgeben sein kann, die dem Vergleich mit der Wahrheit nicht stand-

halten, die sich bei näherem Hinsehen als hypothetische Konstruktionen bzw. als Illusionen erweisen. In diesem Kammerspiel behandelt Zweig den Fall des von ihm erfundenen Dichters Karl Amadeus Franck und von dessen Sohn Friedrich, der an der Unfreiheit als Folge der kunstvoll aufgebauten Lüge über die Vorbildlichkeit des Lebens und des Werkes seines Vaters leidet. Er erlebt sein Zuhause als Gefängnis, weil das Haus des Dichters von seiner Mutter in ein Museum verwandelt wurde:

Ich ersticke hier im Haus. Ich ertrage es nicht mehr ... ich kann sie nicht sehen ... nicht hören [...]. Alle ... sie alle, die Leute, die kommen und immer ... und Bürgstein [der Herausgeber der Werke Karl Amadeus Francks, A.L.] und die Mutter und das Haus ... ich kann es nicht mehr ertragen, ich ersticke! (DR, 573)

Friedrich kann kein Selbstwertgefühl entwickeln, weil die Mutter ihre wichtigste Aufgabe darin sieht, das „Gesetz des Hauses“ (DR, 611) zu verwalten, d. h. ihn und die Mitwelt zum Respekt vor der „Legende“ zu erziehen. Werden Friedrich als Sohn bzw. jungem Mann Liebe und Geborgenheit verweigert, so werden ihm zugleich auch die Entfaltungsmöglichkeiten als Dichter entzogen. Interessant ist der Umstand, dass es wie im Fall von Achill wieder eine Frau ist, die die Legende um den großen Dichter zum Einsturz bringt. Die Rolle von Teleia übernimmt diesmal eine Jugendliebe des Dichters: Maria Folkenhof. Diese taucht aus der Vergangenheit auf und erzählt, dass sie einen wesentlichen Beitrag zum Erfolg des Dichters geleistet, dieser sie aber dann verstoßen habe, weil sie ein Kind von ihm erwartet habe:

... er liebte die Freiheit über alles, und Menschen waren ihm eigentlich nur viel, solange sie für ihn lebten und nicht für sich ... [...] und er brauchte, verbrauchte die Menschen für die Menschheit ... er [scheute] kein Opfer für sein Werk und [war] feige vor kleinen Unbequemlichkeiten des Lebens – um seines Werkes willen ... er hätte sich verbrennen lassen und steinigen für seinen Glauben und bog dem kleinen Ärgernis wehleidig aus ... (DR, 598)

Das egoistische Verhalten des Dichters, der nur an sein Werk gedacht hatte, ist vergleichbar mit jenem von Napoleon: In beiden Fällen geht es um Verrat und Missbrauch eines Schwächeren.

4. Die Künstlerdramen und das Problem der Autorschaft

Als Schriftsteller und Autor von Dramen beschäftigt sich Zweig intensiv mit Fragen, die den Status der Kunst bzw. des Künstlers in der Gesellschaft, die schöpferische Kreativität betreffen und mit verschiedenen Modellen von Autorschaft verbunden sind. Für die Behandlung dieser Zusammenhänge erscheinen ihm die Künstlerdramen besonders geeignet, denn „sie reflektieren über das Selbstverständnis des modernen [...] Künstlers, fragen nach den spezifischen Strukturen des Kulturbetriebs und erörtern die Möglichkeiten und Strategien, sich dort etab-

27 Vgl. Barbara Beflich, *Der deutsche Napoleon-Mythos. Literatur und Erinnerung 1800–1945*. Darmstadt 2007.

28 Stefan Zweig, *Adam Lux. Mit Essays von Franz Dumont und Erwin Rotermund*, einer Zeittafel und einer Bibliographie. Obernburg/Main 2003, S. 37.

29 Ebenda, S. 47.

30 Ebenda.

31 Marat behauptet etwa: „Die Republik wird keinen Frieden haben, ehe nicht die ganze Rasse der Adeligten und Geldbürger so ausgerottet ist wie das Königshaus.“ (Ebenda, S. 44)

lieren und dauerhaft behaupten zu können.³² Unter seinen Stücken können drei als Künstlerdramen betrachtet werden: *Die Flucht zu Gott* (1910), *Der verwandelte Komödiant* (1913) und *Die Legende eines Lebens* (1919).

Das Dramolett *Die Flucht zu Gott* erzählt die letzten Jahre im Leben von Tolstoi. Wie andere Figuren der Dramen leidet der russische Schriftsteller an „Unentschiedenheit, Willenlosigkeit und Depression“ sowie an „seiner philiströsen familiären Umgebung“, aber dann bricht er von zuhause aus, „um in Frieden und Eintracht mit seinen Prinzipien entschlafen zu dürfen.“³³ So scheitert er zwar an der „Aufgabe“ (DR, 708), die er sich gestellt hatte, mit seiner Kunst die Menschheit zu retten, aber am Schluss kann er sein tief empfundenes Ideal des franziskanischen Lebens verwirklichen. Mit den Worten seines Freundes und Arztes Duschan gesagt: „Dieser Tod erst erfüllt und heiligt sein Leben.“ (DR, 709)

Während Zweig mit Tolstoi einen arrivierten Künstler auf die Bühne bringt, stellen die Protagonisten des *verwandelten Komödianten* und der *Legende eines Lebens* zwei Künstlerfiguren, die sich im Kunstbetrieb noch nicht etabliert haben. Der erste, Protagonist eines Einakters im Rokokostil, ist Mitglied einer fahrenden Truppe von Schauspielern. Er wirbt um die Protektion der Mätresse des Landesfürsten, die aber seine (deutsche) Kunst nicht schätzt, weil sie das französische Theater favorisiert. Als er aber dann Mark Antons Rede vor dem Grab Cäsars voller Überzeugung rezitiert, um die Aufmerksamkeit des inzwischen eingetroffenen Landesfürsten vom ebenfalls anwesenden Liebhaber der Mätresse abzulenken, entdeckt er seine Berufung zum authentischen Künstler und seine Fähigkeit, das Publikum mit seinen Worten mitzureißen: „Nun weiss ich es: ich bin aus dem Geblüt / Der edelsten der Welt, ich bin ein Künstler.“ (DR, 163) Auch Friedrich, der angehende Dichter in der *Legende eines Lebens*, findet nicht gleich zum authentischen Künstlertum. Er ist ein unterdrückter Held, weil sein Wirken von der Öffentlichkeit immer mit den Leistungen seines Vaters verglichen wird und dessen Ruhm ihn daran hindert, seine Kapazitäten zu entfalten. Erst als sich die Legende der künstlerischen und menschlichen Perfektion seines Vaters als Lüge erweist, kann er sich frei fühlen, den eigenen Weg im Leben und in der Kunst zu finden: „[...] ich will nicht mehr zittern, ich will frei sein, frei und ehrlich mein Werk tun und niemandem Unrecht.“ (DR, 609)³⁴

32 Nina Birker, *Vom Genius zum Medienästheten. Modelle des Künstlerdramas im 20. Jahrhundert*. Tübingen 2009, S. 13. In der wachsenden Forschung zu dieser Gattung spielen die Künstlerdramen von Zweig noch keine Rolle.

33 Nikolina Burneva, „Alle verlorenen Vergangenheiten ...“. Über Stefan Zweigs Geschichtsschreibung in Sternstunden der Menschheit. In: Stefan Zweig und das Dämonische, hrsg. von Matjaž Birk und Thomas Eicher. Würzburg 2008, S. 90–106; hier S. 98–99.

34 Es sei dahingestellt, ob das Stück einen Sieg der Freiheit und des Rechtes auf Selbstentfaltung darstelle oder viel eher, wie Qin Zhou vermutet, Zweigs „Tendenz zur Resignation“ zum Ausdruck bringe, weil der Protagonist nicht imstande sei, „die Grundregeln des Zusammenseins zu ändern.“ (Q.Z., *Aufhebung des Vaterkult-Banns. Ein unterdrückter Held in Zweigs Kammerstück „Legende eines Lebens“*. In: *Literaturstraße 10* (2009), S. 111–116; hier S. 116.)

Das Problem des Künstlers betrifft unweigerlich zunächst die Fragwürdigkeit der künstlerischen Existenz im Spannungsverhältnis von materiellen Nöten und der Notwendigkeit einer ethischen Rechtfertigung.³⁵ Das Metier des Schauspielers als dubioses Geschäft bildet nicht nur den Ausgangspunkt für das Stück um den *verwandelten Komödianten*. Auch im Libretto für *Die schweigsame Frau* bringt diese Infragestellung die Handlung in Bewegung: Als Morosus seinen Nefen Henry enterben will, weil dieser sich der Schauspielerei widmet, anstatt einer seriösen Beschäftigung nachzugehen, muss sich dieser eine Intrige einfallen lassen, um die bevorstehende Katastrophe abzuwenden. Spätestens seit dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs wird das Problem der ethischen Rechtfertigung des Schreibens für Zweig zum zentralen Dilemma.

Ebenso bezeichnend für die Lebensweise des Künstlers ist das Nomadentum, das Unterwegssein ohne festes Ziel, das eine extreme Fragilität und Prekarität der Existenz voraussetzt.³⁶ Das Bewusstsein dafür ist wichtiger Teil der Identität des jüdischen Schriftstellers, wie Zweig bereits im *Jeremias* anhand der Problematik von Heimatlosigkeit, Exil und Vertreibung deutlich gemacht hatte. Nun präsentiert er mit dem Komödianten des gleichnamigen Stückes eine Figur, die ihr Leben auf der Durchreise von Stadt zu Stadt verbringt. Seine Existenzgrundlage ist völlig unsicher, denn die Mitglieder der Wandertruppe, der er angehört, wechseln permanent den Ort der Aufführung und sind auf die Großzügigkeit des jeweiligen Grafen angewiesen, der sie für die Zeit einer Aufführung auf seinem Territorium duldet. Nomadentum wird auch für Tolstoi zur existenziellen Chiffre, als dieser sich entscheidet, sein Haus, seine Familie und die Privilegien einer gesicherten Existenz zu verlassen. Auf seiner „Flucht“ begegnet er dem Tod an einem symbolträchtigen Ort: einer Bahnstation. Das ist ein Aufenthaltsort für jemanden, der auf der Durchreise ist, ein Ort, der nicht zum Wohnen bestimmt ist, ein „Nicht-Ort“ im Sinne Marc Augés³⁷ – als solcher repräsentiert er den Inbegriff der Kontingenz überhaupt.

35 Dass sich Zweig dessen bewusst war, dass die künstlerische Tätigkeit durch finanzielle Nöte geprägt war, belegen die zahlreichen Briefe seiner Künstler- und Schriftstellerfreunde, die ihn regelmäßig um finanzielle Unterstützung baten. Dieses Bewusstsein schärft sich, als er seit den dreißiger Jahren den von den Nationalsozialisten verfolgten Freunden und Bekannten helfen soll.

36 Vgl. die folgende Definition des Künstlers als nomadische Existenz: „Wen der Dämon in der Hand hat, den reißt er vom Wirklichen los. Keiner [...] hat Weib und Kind [...], kein Haus und Habe, keinen dauernden Beruf, gesichertes Amt. Sie sind nomadische Figuren, Vaganten in der Welt, Außenseiter, Sonderbare, Mißachtete, und leben eine vollkommen anonyme Existenz.“ (Stefan Zweig, *Der Kampf mit dem Dämon: Hölderlin, Kleist, Nietzsche*. Frankfurt am Main 1981, S. 17).

37 Vgl. Marc Augé, *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*. Frankfurt am Main 1994. Der französische Anthropologe bezeichnet etwa Bahnhöfe, Flugplätze oder Einkaufszentren als „Nicht-Orte“, weil sie im Gegensatz zu den traditionellen Orten für spezifische Zwecke entstanden sind und keine Geschichte, Identität oder Relation aufweisen.

Zweigs Darstellung der Kontingenz, der Krisen und Zweifel seiner Schauspieler- und Künstlerfiguren ist auch und vor allem als Selbstporträt zu deuten. Die Zweifel Tolstois und des jungen Friedrich etwa sind die Zweifel eines Autors, der sich nicht auf gleicher Höhe mit seinen großen Vorbildern (Verhaeren, Hofmannsthal, Schnitzler) fühlt und deshalb die Rolle des „Diener“ bzw. des Vermittlers übernehmen möchte. *Der verwandelte Komödiant* spiegelt ebenfalls Zweigs Ambitionen, den eigenen Dilettantismus zu überwinden und endgültig den Rang des wahren Künstlers zu erringen – eine Thematik, die vor allem in Thomas Manns Frühwerk popularisiert wurde. Da wir es mit einem Schauspieler zu tun haben, kann man in dessen Wunschvorstellungen Zweigs eigenen Wunsch erkennen, sich als Autor von Dramen in der deutschsprachigen Theaterszene durchzusetzen. Trotz des großen Publikumserfolgs hat Zweig immer an der eigenen Begabung gezweifelt. Als Künstler ist er bis zum Schluss skeptisch gegen sich und sein Werk geblieben.

Damit hängt zusammen, dass Zweig auf Tolstoi einen spezifischen Begriff von schöpferischer Kreativität projiziert, der einen tiefen Bruch mit der romantischen Genieästhetik markiert. Mit den Leitbildern des Künstlers, der nur „zurückgibt“, was er von anderen gehabt hat (DR, 698), und sich bemüht, sein „Feld“, täglich zu „bestellen“ (DR, 698), verabschiedet sich Zweig ein für alle Mal vom (prometheischen) Modell des genialen Individuums, das seine Werke als große Würfe der Kreativität zustande bringt und mit der Tradition bricht. Das Bekenntnis zur Demut als Gegensatz zur prometheischen Überheblichkeit und der Imperativ der täglichen Arbeit – Zweigs eigene Variante von Rilkes *il faut toujours travailler* – ergänzen diese Revision der romantischen Genieästhetik, die in der seit Baudelaire akut gewordenen Krise der künstlerischen Subjektivität gründet und das Kernstück des Verhältnisses des Künstlers zu seinem Dämon bildet. In dieser Vorstellung erscheint der Künstler als bloßes Medium einer höheren Kraft, die ihn als einfaches Individuum übersteigt. In diesem Sinne behauptet etwa Friedrich, der Protagonist der *Legende eines Lebens*: „... manchmal spüre ich ja auch in mir etwas wie eine Kraft ... irgendeine geheimnisvolle dunkle Macht, die Worte treibt und vorbricht aus mir selbst fremden Gefühl ...“. (DR, 574)

Mit seiner Darstellung von Tolstoi in *Flucht zu Gott* hat Zweig dem russischen Schriftsteller ein literarisches Denkmal gesetzt. In ihm sieht er das Vorbild einer Persönlichkeit, die in ihrer Wirkung auf die Massen den gleichen Beitrag zur Lösung der großen Probleme der Zeit wie die politischen Persönlichkeiten der führenden Nationen in Europa leisten konnte. Zugleich ist ihm auch ein großartiges Porträt des Schriftstellers als alternden bzw. alten Mannes gelungen: Das Altern als Problem für Künstler ist ein Thema, das in der Literatur des 20. Jahrhunderts Furore machen sollte.³⁸ Beispielhaft an Tolstoi ist für Zweig die Fähigkeit, in den letzten Jahren seines Lebens trotz der körperlichen Schwäche und der quälenden Selbstzweifel eine schwere existenzielle Krise zu überwinden und schon im Angesicht des Todes sein Ideal des authentischen Lebens zu verwirklichen.

Mit dem unbedingten Anspruch auf Selbstverwirklichung kommt auch das große Thema der Freiheit, ein weiteres Leitmotiv der Dramen, zum Ausdruck: In der Interpretation von Zweig will sich Tolstoi von der Familie als Inbegriff des „Lebens im Falschen“ (Adorno) und vor allem von den Zwängen der Politik befreien. So gesehen stellt die Flucht in die Anonymität und in die Askese den verzweifelten Protest gegen das „Verschwinden des Individuums in der Politik“ dar.³⁹

Mit der Figur von Tolstoi beginnt eine Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Künstler und Alter, das in den Werken für das Theater auf verschiedene Art und Weise entfaltet und variiert wird. Im *verwandelten Komödiant* treffen wir auf die spannungsgeladene Konstellation alternde Frau – junger Mann, die bereits Hofmannsthal im *Rosenkavalier* in Szene gesetzt hatte, während der bereits verstorbene alte Künstler der *Legende eines Lebens* als übermächtige Vaterfigur für die negative Last steht, die er mit seinem Ruhm dem Sohn als angehendem Dichter hinterlässt. Am Beginn des in den 30er Jahren entstandenen Librettos für *Die schweigsame Frau* thematisiert Zweig anhand der Figur des alten Admirals Morosus unter anderem das Problem der inneren Emigration während der Weimarer Republik. Zweig präsentiert den lärmempfindlichen Protagonisten des Stückes als Kontrafaktur des alten und müden Künstlers, der sich vom „Lärm der Politik“ fernhalten will. So ist es nicht schwer, in Morosus' Wunsch nach absoluter Stille oder in Tolstois Flucht in die Einsamkeit einen Reflex von Zweigs eigenen Wunschvorstellungen zu sehen, von allzu engen familiären Pflichten oder von äußeren Konditionierungen frei zu sein, um sich ausschließlich der schriftstellerischen Arbeit zu widmen – weit weg von jeglicher Involvierung im parteipolitisch intendierten Geschäft der Politik.⁴⁰

4. Utopie und Scheitern

Aus der skizzierten Nobilitierung der Unterdrückten und Besiegten geht hervor, dass Zweigs Mitgefühl den Helden der Schwäche gilt, auch und gerade dann, wenn sie den Widerstand gegen die widrigen Umstände aufgeben bzw. nicht mehr fähig sind, sich den Enttäuschungen des Lebens zu widersetzen. Zweigs Anstrengungen haben zum Ziel, einen Blickwinkel zu bestimmen, aus dem heraus die Niederlagen nicht mehr als solche erscheinen, sondern dem Leben eines Menschen, gerade in diesen kritischen Momenten, seinen vollen Sinn und seine volle Würde zurückgeben. Dieser Blickwinkel ist jener der Utopie, die das Scheitern des Helden in einem anderen Licht erscheinen lässt: als Vorwegnahme einer Welt, in der es sich besser leben lässt.

³⁹ Bernd Hamacher, *Das Verschwinden des Individuums in der Politik*. Erasmus, Luther und Calvin bei Stefan Zweig und Thomas Mann. In: Stefan Zweig im Zeitgeschehen des 20. Jahrhunderts, hrsg. von Thomas Eicher. Oberhausen 2003, S. 159–178.

⁴⁰ Vgl. das Zitat von Friderike Zweig: Er [Zweig] trug „von Jugend an das Bedürfnis nach der willenlosen ‚schweigsamen Frau‘, dem Gegensatz seiner Mutter, in sich.“ (F.Z., Stefan Zweig. *Wie ich ihn erlebte*. Berlin 1948, S. 8.)

Da Zweig das Scheitern seiner Figuren als „Echtheitssiegel der Moderne“⁴¹ interpretiert, wird in seinen Dramen „die Möglichkeit von Glück [und Erlösung, A.L.] [...] nur im Scheitern aufgezeigt“, wobei „dieses Zeigen [...] gleichzeitig als Anklage gegen diese Wirklichkeit [fungiert].“⁴² Dies bedeutet, dass in Zweigs utopischen Visionen nicht so sehr das Moment der konkreten Verwirklichung in die Realität im Vordergrund steht, als das kritische Potenzial, das dem „anderen Zustand“ (Musil) innewohnt. Anstatt die Umsetzung seiner Visionen in die Praxis zu akzentuieren, legt der Schriftsteller den Finger auf die Mängel seiner Zeit, die in deren Hintergrund durchscheinen. So verstärken die vorwärtsgerichteten Aspekte seiner theatralischen Werke jenes Bild von Zweig als kritischem Autor, das bereits aus seiner Abrechnung mit den falschen Propheten und den Vertretern der Macht hervorgegangen war. Lernt man Zweigs Utopien zu entdecken und deren kritische Dimension in ihrer vollen Tragweite zu schätzen, dann verliert das von Claudio Magris vertretene Klischee von Zweig als Gefangenem der *Welt von Gestern* an Plausibilität, und er erscheint eben nicht als „eine sympathische, warmherzige Persönlichkeit, die den Problemen ihrer Zeit nicht gewachsen ist.“⁴³

Zweig konzipiert seine Zukunftsvisionen in erster Linie als Gegenentwurf zu den pejorativ konnotierten, leitmotivisch wiederkehrenden Begriffen ‚Haus‘ und ‚Familie‘ und als Ersatz für den Verlust von ‚Heimat‘ in den vielfältigen Bedeutungen des Wortes. Das tragische Schicksal der Diaspora als zentrales Ereignis der Geschichte des jüdischen Volkes kompensiert Zweig mit der Vision der Auferstehung Jerusalems, wie sie vom Propheten Jeremias im gleichnamigen Drama formuliert wird:

Stehe auf, Jerusalem, / Stehe auf, du Gekränkte, / Und fürchte dich nicht, / Denn ich erbarme mich dein. / Ich habe dir gezürnet / Und dich einen Augenblick verlassen, / Aber nicht immerdar will ich mit dir hadern, / Und ich zürne nicht ewiglich. / Und darum, daß du die Verlassene gewesen bist / Und die Verstoßene einen Tag, / Sollst du die Prachtige sein für und für / Und die Erhobene in aller Ewigkeit. / Ich will dich schmücken mit meiner Liebe / Und gürteln mit meinem Frieden, / Mein Antlitz hat sich dir zugewendet, / Und mein Segen ist deinem Scheitel gesenkt. / Stehe auf, Jerusalem, / So stehe auf, / Denn ich hab' dich erlöst! (DR, 485–486)

Die Vision des auferstandenen Jerusalems basiert auf dem Unterschied zwischen einem realen und einem imaginären Raum: Der reale, der geschichtliche Raum, den Zweig in seiner Definition der Tragödie den „Raum des Erfolgs“ nennt, ist paradoxerweise ein kontingenter Raum, weil sich der Erfolg, sei es im Krieg, sei es im Alltag, einstellen kann oder nicht, weil es keine Garantie für den sicheren Erfolg gibt. Wird aber Jerusalem im Raum der Imagination neu geschaffen, lebt es dort als „Herzland“ (Bachmann) fort, so Zweig, dann ist es auch und gerade im

41 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main 1981, S. 41.

42 Robert Schurz, *Ethik nach Adorno*. Frankfurt am Main 1985, S. 202.

43 Claudio Magris, *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*. Deutsch von Magdaleine von Pásztor. Salzburg 1966, S. 271.

Exil unzerstörbar.⁴⁴ Dazu kommt, dass diese Vision eine leidenschaftliche Hymne auf den Frieden enthält und somit einen Höhepunkt des „Schreibens gegen den Krieg“⁴⁵ im Werk von Zweig darstellt.

Eine ausgeprägt utopische Dimension enthält schließlich auch Zweigs Hommage an Shakespeare durch die Übersetzung des Prologs und des Epilogs des *Sturmes*. Dass bei der Übertragung der interpretatorische Anteil nicht gering ist, dass Zweig bis zu einem gewissen Grad auf die Vorlage auch die eigene Gedankenwelt überträgt, betont der Zusatz „una Phantasia“. Nachdem im *Prolog an Ariel* die Macht des Traums, der Musik und somit auch des Theaters gefeiert worden ist, singt Zweig im *Epilog an Caliban* zusammen mit seinem englischen Vorbild gleichsam eine Hymne auf die Freiheit.⁴⁶ Der Epilog ist ganz auf die Figur von Caliban konzentriert, den eingeborenen Bewohner der Insel, wo die Handlung des *Sturmes* angesiedelt ist. Als der Zauberer Prospero und seine Tochter Miranda auf der Insel stranden und dorthin die Zivilisation bringen, muss er ihm und seinem mitgereisten Volk zuerst zu Diensten stehen. Erst nachdem Prospero, Miranda und ihr Geliebter Ferdinand abgereist sind, um „Hochzeit [zu] halten, König [zu] spielen [...] und ihre Völker [zu] quälen mit Steuern und Schrauben“,⁴⁷ darf Caliban endlich wieder König auf seiner eigenen Insel sein. Als sie die Insel verlassen, darf er – wie es im *Sturm* heißt – nicht mehr „mit Psalter und Buch [gepreßt] [werden]“.⁴⁸ Aus der Perspektive von Zweig gesehen, erscheint Caliban ohne Zweifel als moderner Held: Seine körperliche Behinderung – er ist der deformierte Sohn der Hexe Sykorax – verbindet ihn sofort mit Tersites; sein Leiden bzw. sein Schicksal als „Verschreckter“⁴⁹ und als „Verprügelter“ macht ihn zum geistigen Bruder der Verlierer-Figuren, die Zweigs Dramen bevölkern. Mit dieser aktualisierenden Lektüre des Stückes im Lichte seines eigenen Werkes feiere Zweig den Unterprivilegierten und Ausgebeuteten, der endlich den Zusammenbruch der „kolonialen Beherrschung“ seiner Insel und die Abfahrt der weißen „Kolonialherren“ begrüßen kann.⁵⁰ So gesehen, gewinnt der von Zweig in Aussicht gestellte Aufbruch in ein neues Zeitalter der Freiheit eine politische Dimension.

44 Vgl. den Brief an Marek Scherlag vom 22. Juli 1920: „Auch im Jeremias ist ja der Sinn gegen eine Realisierung unserer [der jüdischen, A. L.] Nationalität gewandt – sie ist unser Traum und kostbarer als jede Verwirklichung.“ (Zit. nach Oliver Matuschek, *Stefan Zweig. Drei Leben. Eine Biographie*. Frankfurt am Main 2006, S. 186.)

45 So der Titel einer Ingeborg Bachmann gewidmeten Ausstellung, die seit 2006 in Wien und anderen europäischen Städten gezeigt wurde.

46 Stefan Zweig, *Prolog und Epilog zu Shakespeares Sturm*. Quasi una Phantasia. In: *Insel-Almanach 7* (1926), S. 68–74.

47 Ebenda, S. 71.

48 Ebenda.

49 Ebenda, S. 72.

50 Vgl. Sylvia M. Patsch, *Stefan Zweig and English Literature*. In: *Modern Austrian Literature* 17 (1984), H.2, S. 59–71, hier S. 60. Zu der Vermutung, dass Zweig durch die Aufwertung der Caliban-Figur ein mögliches Ende des eurozentrischen Denkens mitreflektiert habe, passt der Umstand, dass die Gegenüberstellung der Figuren von Caliban und Prospero später als „Krieg der Kulturen“ interpretiert worden ist. (Vgl. Stephan Greenblatt,

Ob die Shakespeare-Übersetzung „a piece of prophetic writing“ sei, „that shows Zweig as a political author“,⁵¹ lässt sich allerdings nicht eindeutig sagen. Die einzige „politische“ Utopie der Dramen wird eigentlich von Adam Lux formuliert, als er gegenüber dem Konvent in Paris die Überwindung des nationalen Denkens – vor dem Hintergrund der universellen Ideale der Französischen Revolution – und die Gründung eines Staates fordert, der Frankreich und Deutschland vereinen sollte:

Erheben wir unsere Seelen von der kleinen Idee der Vaterländer zum höheren Ideal des Weltbürgertums. Wo brüderliche Gesinnung Volk und Volk verbindet, da trennt Sprache und Sitte nicht mehr. Ein freier Deutscher wird besser den freien Franzosen verstehen als den heimischen Fürstenknecht.⁵²

So wird in diesem Stück das Ideal des Weltbürgertums, das bereits im *Jeremias* formuliert worden war, in die konkrete Vision der „vereinigten Staaten Europas“ umgesetzt, wobei Stefan Zweig die führende Rolle der Intellektuellen bei der Verwirklichung dieser Utopie in den Vordergrund stellt. Der explizite Appell von Adam Lux an die französischen Revolutionäre lautet:

Schickt nur Eure Armeen über den Rhein und Ihr findet offene Arme. Zehntausende, Hunderttausende warten auf den Augenblick, die alte Adels Herrschaft abzutun und die Tricolore zu entrollen. Die besten der Nation, unsere Denker und Dichter sind längst in ihrem Herzen Weltbürger. Sie werden das Volk belehren. Ein paar Monate, und Europa ist ein Reich, eine Nation, eine einzige unzerstörte Bruderschaft.⁵³

Im Zitat gibt es mehrere sprachliche Zeichen – das Adverb „nur“, das Syntagma „Ein paar Monate“ oder die Steigerung „Zehntausende, Hunderttausende“ –, die keinen Zweifel daran lassen, dass Stefan Zweig in Bezug auf die mögliche rasche Verwirklichung dieses Traumes skeptisch war. Dass das Verhältnis zwischen den Massen und ihrem geistigen Führer nicht so unproblematisch war, wie sich Adam Lux erhofft, hat Zweig im *Tolstoi*-Stück und im *Jeremias* ebenfalls bestätigt.⁵⁴ Er teilt diesbezüglich die Position von Robespierre, der behauptet, dass Brüderlichkeit und Freiheit „erst dem nächsten Geschlecht“ gehören.⁵⁵ So ist das tatsächliche Scheitern der Utopie im Stück schon vorprogrammiert. Nichtsdestoweniger bleibt die Vision eines im Zeichen der „Bruderschaft“ und des Pazifismus vereinten Europas das wichtigste Projekt, an dem Zweig sein Leben lang arbeiten wird.⁵⁶

Art. Culture. In: *Critical Terms for Literary Study*, ed. by Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin. Chicago, London, 2. Aufl. 1995, S. 225–232.)

51 Ebenda.

52 Stefan Zweig, Adam Lux, S. 21.

53 Ibidem, S. 27.

54 Vgl. Quin Zhou, Zweigs Anschauung über die Massen im Drama *Jeremias*. In: *Literaturstraße 5* (2004), S. 115–126.

55 Stefan Zweig, Adam Lux, S. 49.

56 Vgl. zuletzt Stefan Zweig und Europa, hrsg. von Mark H. Gelber und Anna-Dorothea Ludewig. Hildesheim, Zürich, New York 2011.

5. Schlussbetrachtungen

In der Theatergeschichte der Jahrhundertwende und der Weimarer Republik sind die Dramen von Zweig ohne Zweifel ein Unikum, weil sie als Katalysatoren der Tendenzen dieser Zeit erscheinen, ohne dass sie in einer dieser Tendenzen aufgehen. Dementsprechend nimmt Zweig als Dramatiker die Position eines eklektischen Schriftstellers, eines rastlosen Experimentators ein, der mit den Traditionen seiner Zeit souverän umgeht, um – und das wäre gleichsam sein Markenzeichen – heterogene Momente dieser und jener Tradition zu einem neuen Ganzen zusammenzuführen, das dann (s)eine unverwechselbare Prägung bekommt und zu einem typischen Zweig-Stück wird. So verbindet er etwa die Sympathie für die Besiegten – ein Merkmal, welches auch das Werk von Zola und jenes von Verga charakterisiert – mit der antinaturalistischen Tendenz zur subtilen psychologischen Charakterisierung der Figuren bzw. zu deren Darstellung im Lichte der psychoanalytischen Theorien. Im *Tersites* greift er die Mode des antikisierenden Theaters auf, die Anfang des Jahrhunderts von Hardt bis Hofmannsthal populärisiert wurde, macht aber aus den Helden des Stückes Fallstudien für neurotische Krankheiten. Mit dem *Haus am Meer* scheint er ein Stück vorzulegen, das den naturalistischen Maximen verpflichtet ist. Seine Philosophie des Dämonischen bringt dann aber das naturalistische Gerüst gleich zum Einsturz.⁵⁷ Ähnlich verfährt Zweig mit den Künstlerdramen. Hier bringt er mehrmals die expressionistische Thematik des Vater-Sohn-Konflikts ins Spiel, behandelt sie aber auf ganz persönliche Weise. So ist es in der *Flucht zu Gott* der alte Tolstoi, und nicht einer seiner jungen Kontrahenten, der mit seiner Tat der Menschheit den Weg zur Erlösung zeigt. In der *Legende eines Lebens* ist es die Wiederkehr des Verdrängten im Sinne der Psychoanalyse, welche – durch die Jugendliebe des großen Dichters verkörpert – die entscheidende Wendung im Stück bringt: Auch diesmal keine Lösung im Sinne der Expressionisten, sondern eher eine, die Dürrenmatts *Besuch der alten Dame* vorwegnimmt. Da es Zweig mehr um den freien Umgang mit verschiedenen Traditionen als um den Individualstil geht, ist es kein Zufall, dass sein Talent als Autor von Dramen und als Sprachkünstler nicht zuletzt bei Adaptionen von anderen Autoren (also in den Komödien und den Übersetzungen) sowie in den „Mischformen“ (den „Mesallianzen“) besonders glänzt: etwa in der Tragikomödie *Das Lamm des Armen* oder im „Revolutionsstück“ *Adam Lux*, in dem die dramatische Struktur mit epischen und lyrischen Elementen durchsetzt ist.

In Zweigs Dramen wird meistens mit hohem Pathos gesprochen. Was heute als wenig zeitgemäß erscheint, galt allerdings in den ersten zwei Dezennien des Jahrhunderts als modern, als willkommene Alternative zum Naturalismus, als lang erwartete Erlösung vom naturalistischen Stil. Gegen das Illusionstheater des Naturalismus setzt Zweig einen neuen Bühnenstil, der – ähnlich wie in den Stücken des Expressionismus – durch starke Worte und pathetische Gesten gekennzeichnet

57 Vgl. Gabriella Rovagnati, Mutterschaft als Erpressung und Selbstverleumdung. *Das Haus am Meer*. In: Stefan Zweig und das Dämonische, S. 157–170.

net ist.⁵⁸ Das Ziel dieses „Pathos der Sprache“, das bald die expressionistischen Autoren anstecken sollte, ist die Berührung der „Seele“ und die Erregung eines starken Gemeinschaftsgefühls, wie etwa der Komödiant an einer entscheidenden Stelle des gleichnamigen Stückes feierlich ankündigt:

Und ich dulde keinen, / Der fühllos bleibt, wenn ich aus heißen Adern / Mein Leben
in den Strahl der Worte sprühe! / Ich duld' es nicht! Ich reiße mir ihn her, / Ich ring
mit ihm! Das Knie auf seine Brust, / Bis er zusammenbricht und mein ist, mein. / So
wie sie alle, die da schlafend scheinen / Und von mir Träume haben. (DR, 353)

Die Verherrlichung des „Strahl[s] der Worte“, von der hier die Rede ist, erklärt sich nicht zuletzt aus dem hohen Stellenwert der Deklamationskunst um die Jahrhundertwende, der heute nicht mehr nachvollziehbar ist und höchstens als Phänomen im Bereich der Oper modifiziert weiterlebt, und vom Kult um Starschauspieler wie etwa Alexander Moissi, für den das *Komödianten*-Stück konzipiert war.⁵⁹ Das Verständnis von Bühnenspiel als Deklamationstheater bedingt teilweise auch die starke monologische Tendenz, welche – von heute aus gesehen – einen Großteil der Bühnenwirksamkeit von Zweigs Stücken sowie von jenen des Expressionismus einschränkt.⁶⁰

Wollte Zweig mit seinen ersten Dramen in erster Linie ein suggestives Theatererlebnis vermitteln, steigert sich mit dem Ausbruch des Krieges und seinem moralischen Engagement auch die appellative Tendenz seiner dramatischen Sprache.⁶¹ Die ekstatische, visionäre Rede, welche etwa den Auftritt der Figur von Jeremias oder auch von Adam Lux kennzeichnet, soll die Zuschauer affektiv erregen und ihre Emotionen in die richtige Richtung lenken: etwa die Zustimmung zur Sache des Pazifismus oder zu den Idealen von Freiheit, Brüderlichkeit und Gleichheit. Der aus heutiger Sicht übertriebene Glaube an die Macht des Wortes erscheint Zweig – wie etwa das Tolstoi-Stück oder *Jeremias* vor Augen führen – mit der Notwendigkeit unzertrennlich verbunden, das moralische Gewissen der Zuschauer zu erschüttern, wobei Ekstase und Pathos als die besten Mittel erschei-

58 Für eine Interpretation des Jeremias-Dramas im Kontext des Expressionismus vgl. Ovid Crohmalniceanu, Stefan Zweig et la poésie „activiste“. In: *Europe* 73 (1995), Nr. 794–795, S. 61–66.

59 Zur Bedeutung der Deklamationskunst für das Theater der Jahrhundertwende vgl. Gottfried Benn: „[...] wieviel Relief legte sie [die Öffentlichkeit, A.L.] um Können und Rang, wieviel Glanz z. B. um Kainz, nicht weil ein König mit ihm Bruderschaft geschlossen hatte, sondern weil er mit dem richtig betonten Wort Mächte der Tiefe fühlbar machte, Menschen, Masken, Larven erleichen ließ, wenn er eine Treppe herunterstieg oder eine Säule umschlang.“ (G. B., *Die Kunst in Europa*. In: Ders., *Essays und Reden in der Fassung der Erstdrucke*. Mit einer Einführung hrsg. von Bruno Hillebrand, Frankfurt am Main 1989, S. 338–351; hier S. 338.)

60 Vgl. das Zitat von Bernhard Diebold: „Trotz fortwährender Dialoge wirkt Jeremias schließlich monoton und monologisch.“ (B.D., *Anarchie im Drama*. Frankfurt am Main 1921, S. 433.)

61 Vgl. Rüdiger Görner, *Aufruf und Zeugenschaft. Das Appellatorische bei Stefan Zweig*. In: Ders., *Stefan Zweig. Formen einer Sprachkunst*. Wien 2012, S. 31–43.

nen, diesen Zweck zu erfüllen. So nimmt oft die ekstatische, zum Monolog tendierende Redeweise der Protagonisten zu viel Platz gegenüber den Gesprächen ein, in denen kritisch argumentiert wird. Dazu kommt, dass die pädagogischen Intentionen von Zweig manchmal zu einer gewissen Redundanz bzw. einer übertriebenen Explizitheit der Rede führen, „so als traue der Autor den Mitteln des Theaters selber nicht ganz, und würde doch lieber noch einmal genau sagen, was er zum Ausdruck bringen will.“⁶² Die dramatische Intensität von Zweigs Sprache erreicht ihren Höhepunkt nicht so sehr in den „monologischen“ Teilen der Dramen, sondern jedes Mal, wenn seine Protagonisten ihren Widersachern direkt entgegentreten und ihnen Paroli bieten: in der Konfrontation von Tolstoi und den jungen Studenten, von Jeremias und dem König Zedekia, von Adam Lux und den französischen Revolutionsführern oder von Fourès und dem französischen Justizminister, um nur einige Beispiele zu nennen. Allerdings hält diese Intensität selten für die Dauer eines ganzen Stückes an.

Zweigs Theater steht und fällt mit der Überzeugung seines Autors, dass die heroischen Gesten seiner Protagonisten zwar nicht zu deren Selbstbehauptung, zu deren „Sieg“ „im realen Raum des Erfolges“ beitragen. Jedoch bleiben der Verzicht von Tolstoi auf seine Privilegien im Namen eines „Evangelium[s] der Armen“, das verzweifelte Engagement von Jeremias für den Frieden, der „Selbstmord“ von Adam Lux im Namen der großen Ideale, der beharrliche wie aussichtslose Kampf um Gerechtigkeit von Fourès in seinen Augen bis heute aktuell und wirksam, weil sie das Gewissen der Menschen erschüttern, ohne freilich auf Gewalt zu rekurrieren.

Von heute aus mag diese Parteinahme für ein alternatives Heldentum freilich etwas antiquiert oder naiv erscheinen. In der Zeit von Zweig jedoch stand der Begriff eines ungebrochenen Heldentums sehr hoch im Kurs. Da der Held in den frühen Dezennien des 20. Jahrhunderts entweder ein großes Genie oder eine außerordentliche Persönlichkeit bzw. eine Führerfigur wie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war oder gar ein Mann mit der Waffe in der Hand, war es damals für viele sicher eine Provokation, dass Zweig in erster Linie keine „starken Männer“, sondern vielmehr Verlierer oder Besiegte als Helden dargestellt hat und ihnen „wahre Größe“ attestiert hat.⁶³ In seiner Problematisierung des traditionellen Heldentum-Begriffs geht Zweig von Voraussetzungen aus, die erst nach zwei

62 Vera Apfelthaler, *Das Theater als europäische Anstalt. Theaterverständnis und kulturelles Kapital*. In: Stefan Zweig Reconsidered, S. 193–203; hier S. 194. Vgl. Volker Michels: „Wer sich einmal die Mühe macht, die Schwachstellen seiner Diktion genauer zu untersuchen, der wird feststellen, daß sie sich fast alle auf dieselbe Ursache zurückführen lassen: auf eine Neigung zur Überdeutlichkeit, auf ein Bedürfnis, seine Aussage möglichst unmißverständlich jedermann begreiflich und nachvollziehbar zu machen.“ (V.M., „Im Unrecht nicht selber ungerecht werden!“ Stefan Zweig, ein Autor für morgen in der Welt von heute und gestern. In: Mark Gelber, Klaus Zelewitz (Hg.), *Stefan Zweig: Exil und Suche nach dem Weltfrieden*, Riverside 1995, S. 11–32; hier S. 19.)

63 Franziska Augstein, *Herold der Helden: Wie Literatur Geschichte schreibt*. In: *Süddeutsche Zeitung* Nr. 135 (16. Juni 2009), S. 14.

Weltkriegen zum Gemeinplatz werden und die etwa Brecht im *Galilei* (1943) dazu bewegen sollten, gerade die Länder als glücklich zu bezeichnen, die ohne Helden (mit der Waffe in der Hand) auskommen. Heute können wir in den „Besiegten“ von Zweig auf jeden Fall die Vorbilder der zivilen Helden sehen, die „in die Feuerzonen“ rücken, nicht wegschauen, sich im Namen der „Hoffnung“, und nicht des Interesses engagieren, sich noch empören können⁶⁴ – Helden, die unsere Gesellschaft mehr denn je zu brauchen scheint, wenn man den Erfolg von Pamphleten wie *Empört euch!* von Stéphane Hessel berücksichtigt.⁶⁵

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Bachmann, Ingeborg: Werke. Hrsg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. München, Zürich 1978.
- Benn, Gottfried: Altern als Problem für Künstler. Wiesbaden 1954.
- Benn, Gottfried: Die Kunst in Europa. In: Ders.: Essays und Reden in der Fassung der Erstdrucke. Mit einer Einführung hrsg. von Bruno Hillebrand, Frankfurt am Main 1989, S. 338–351.
- Rocca, Enrico: Colloquio con Stefan Zweig. In: Il lavoro fascista (Roma), 8. Mai 1932.
- Zweig, Stefan: Adam Lux. Mit Essays von Franz Dumont und Erwin Rotermund, einer Zeittafel und einer Bibliographie. Obernburg/Main 2003.
- Zweig, Stefan: Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers. Frankfurt am Main 1986.
- Zweig, Stefan: Der Kampf mit dem Dämon: Hölderlin, Kleist, Nietzsche. Frankfurt am Main 1981.
- Zweig, Stefan: Etwas über Macht und Moral. In: Kunst und Volk. Mitteilungen des Vereines Sozialdemokratische Kunststelle Wien 4 (1930) H. 9, S. 288.
- Zweig, Stefan: Marie Antoinette. Bildnis eines mittleren Charakters. Frankfurt am Main 1981.
- Zweig, Stefan: Maria Stuart. Frankfurt am Main 1986.
- Zweig, Stefan: Prolog und Epilog zu Shakespeares *Sturm*. Quasi una Phantasia. In: Insel-Almanach 7 (1926), S. 68–74.
- Zweig, Stefan: Die Dramen. Hrsg. und eingeleitet von Richard Friedenthal. Frankfurt am Main 1964.

64 Zweigs Eintreten für ein Anti-Heldentum, für ein Heldentum im Zeichen von Menschlichkeit und Schwäche, nimmt ebenfalls Bachmanns berühmte Verse im Gedicht *Alle Tage* (1952) und deren Protest gegen die Instrumentalisierung der Idee von Heroismus vorweg: „Der Held / bleibt den Kämpfen fern. Der Schwache / ist in die Feuerzonen gerückt. / Die Uniform des Tages ist die Geduld, / die Auszeichnung der armselige Stern / der Hoffnung über dem Herzen.“ (Ingeborg Bachmann, Werke, hrsg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. München, Zürich 1978, Bd. I, S. 46.)

65 Der Essay des ehemaligen französischen Widerstandskämpfers mit dem Titel *Empört euch!* (Dt. Übers. von Michael Kogon, Berlin 2011) wurde im Oktober 2010 veröffentlicht. Bis Februar 2011 wurden mehr als eine Million Exemplare verkauft.

Forschungsliteratur

- Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. Frankfurt am Main 1981.
- Apfelthaler, Vera: Das Theater als europäische Anstalt. Theaterverständnis und kulturelles Kapital. In: Stefan Zweig Reconsidered. New Perspectives on his literary and biographical Writings, hrsg. von Mark H. Gelber. Tübingen 2007.
- Augé, Marc: Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit. Frankfurt/Main 1994.
- Augstein, Franziska: Herold der Helden: Wie Literatur Geschichte schreibt. In: Süddeutsche Zeitung Nr. 135 (16. Juni 2009), S. 14.
- Beßlich, Barbara: Der deutsche Napoleon-Mythos. Literatur und Erinnerung 1800–1945. Darmstadt 2007.
- Birker, Nina: Vom Genius zum Medienästheten. Modelle des Künstlerdramas im 20. Jahrhundert. Tübingen 2009.
- Burueva, Nikolina: „Alles verlorenen Vergangenheiten ...“. Über Stefan Zweigs Geschichtsschreibung in *Sternstunden der Menschheit*. In: Stefan Zweig und das Dämonische, hrsg. von Matjaž Birk und Thomas Eicher. Würzburg 2008, S. 90–106.
- Courts, Gerd: Das Problem des unterliegenden Helden in den Dramen Stefan Zweigs. Köln 1962.
- Crohmalniceanu, Ovid: Stefan Zweig et la poésie „activiste“. In: Europe 73 (1995), Nr. 794–795, S. 61–66.
- Daviau, Donald G.: The Spirits of Humanism as Reflected in Stefan Zweig's Dramatic Works. In: Stefan Zweig. The World of Yesterday's Humanist Today. Proceedings of the Stefan Zweig Symposium, ed. by Marion Sonnenfeld. Albany State 1983, S. 195–209.
- Diebold, Bernhard: Anarchie im Drama. Frankfurt am Main 1921.
- Dorn, Birgit: Die thematischen Schwerpunkte in den Dramen Stefan Zweigs. Wien 1995.
- Fechter, Paul: Das europäische Drama. Geist und Kultur im Spiegel des Theaters. Band 2. Mannheim 1957.
- Gelber, Mark H./Ludewig, Anna-Dorothea (Hgg.): Stefan Zweig und Europa. Hildesheim, Zürich, New York 2011.
- Görner, Rüdiger: Aufruf und Zeugenschaft. Das Appellatorische bei Stefan Zweig. In: Ders., Stefan Zweig Formen einer Sprachkunst. Wien 2012, S. 31–43.
- Greenblatt, Stephan: Art. Culture. In: Critical Terms for Literary Study, ed. by Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin. Chicago London 2. Aufl. 1995, S. 225–232.
- Hamacher, Bernd: Das Verschwinden des Individuums in der Politik. Erasmus, Luther und Calvin bei Stefan Zweig und Thomas Mann. In: Stefan Zweig im Zeitgeschehen des 20. Jahrhunderts, hrsg. von Thomas Eicher. Oberhausen 2003, S. 159–178.
- Jakob, Paul W.: Stefan Zweig als Dramatiker. In: Ders.: Rampenlicht. Köpfe der Literatur und des Theaters. Buenos Aires 1945, S. 75–82.
- Koselleck, Reinhart: Arbeit am Besiegten. In: Zeitschrift für Ideengeschichte VI (2012) H. 1 (Sonderheft: Der Besiegte), S. 5–10.
- Koebner, Thomas: Tersites und die Seinen. Zum Motiv des grotesk-hässlichen Menschen. In: Vom Erhabenen und vom Komischen. Über eine prekäre Konstellation. Für Rolf-Peter Janz, hrsg. von Hans Richard Brittnacher und Thomas Koebner. Würzburg 2010, S. 25–46.
- Lehnert, Herbert: Geschichte der deutschen Literatur vom Jugendstil bis zum Expressionismus. Stuttgart 1996.
- Lepper, Marcel/Schlag, Stephan: Zum Thema. In: Zeitschrift für Ideengeschichte VI (2012) H. 1 (Sonderheft: Der Besiegte), S. 4.
- Magris, Claudio: Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur. Deutsch von Magdaleine von Pásztor. Salzburg 1966.
- Matuschek, Oliver: Stefan Zweig. Drei Leben. Eine Biographie. Frankfurt am Main 2006.

- Meter, Helmut: Figur und Erzählauffassung im veristischen Roman. Studien zu Verga, de Roberto und Capuana vor dem Hintergrund der französischen Realisten und Naturalisten. Frankfurt am Main 1986.
- Michels, Volker: „Im Unrecht nicht selber ungerecht werden!“ Stefan Zweig, ein Autor für morgen in der Welt von heute und gestern. In: Stefan Zweig: Exil und Suche nach dem Weltfrieden, hrsg. von Mark Gelber u. Klaus Zelewitz. Riverside Press 1995, S. 11–32.
- Müller, Karl: Faszination Geschichte. Zum Begriff der Geschichte bei Stefan Zweig. In: Das Buch als Eingang zur Welt, hrsg. von Joachim Brügge, Internationale Stefan Zweig-Gesellschaft, Salzburg. Würzburg 2008, S. 77–96.
- Naumann, Michael: Strukturwandel des Heroismus. Vom sakralen zum revolutionären Heldenentum. Königstein 1984.
- Patsch, Sylvia M.: Stefan Zweig and English Literature. In: Modern Austrian Literature 17 (1984), H. 2, S. 59–71.
- Prater, Donald: Stefan Zweig. Eine Biographie. Deutsch von Annelie Hohenemser, Hamburg 1991.
- Rovagnati, Gabriella: Mutterschaft als Erpressung und Selbstverleumdung. Das Haus am Meer. In: Stefan Zweig und das Dämonische, hrsg. von Matjaž Birk und Thomas Eicher. Würzburg 2008, S. 157–170.
- Schmidt-Dengler, Wendelin: Bedürfnis nach Geschichte. In: Aufbruch und Untergang. Österreichische Kultur zwischen 1918 und 1938, hrsg. von Franz Kadrnoska. Wien, München, Zürich 1981, S. 393–407.
- Schurz, Robert: Ethik nach Adorno. Frankfurt am Main 1985.
- Zhou, Qin: Zweigs Anschauung über die Massen im Drama *Jeremias*. In: Literaturstraße 5 (2004), S. 115–126.
- Zhou, Qin: Aufhebung des Vaterkult-Banns. Ein unterdrückter Held in Zweigs Kammerstück *Legende eines Lebens*. In: Literaturstraße 10 (2009), S. 111–116.