

Arturo LARCATI
Stefan Zweig Zentrum – Salzburg

„Jede Gefährdung wird zur Gnade“ **Zum Motiv des Künstlers** **in der Krise bei Stefan Zweig**

Einleitung: Zweigs Werk im Kontext der „krisenhaften Moderne“

Seit der Jahrhundertwende wird die literarische und philosophische Moderne traditionell mit dem vielfältigen Begriff der Krise – der Wahrnehmung, des Subjekts oder der künstlerischen Darstellungsmittel – in Verbindung gebracht.¹ Auf dem Gebiet der deutschsprachigen und besonders der österreichischen Literatur ist es vor allem die Krise der Sprache, die als Signum der Moderne gilt, und der so genannte *Chandos-Brief* (1902) von Hugo von Hofmannsthal wird in diesem Zusammenhang als besonderes Dokument der radikalen Infragestellung der sprachlichen Repräsentationsmittel gerne zitiert.

Auch das Werk von Stefan Zweig lässt sich im Rahmen der „krisenhaften Moderne“² beschreiben. Mag er auch die Zweifel an der Erzählbarkeit der Welt bzw. an den Erzählmitteln nicht so dramatisch wie manche Autoren seiner Zeit (etwa Musil) empfunden haben, so ist doch festzustellen, dass er sich in seinem Werk mit dem Motiv der Krise intensiv auseinandersetzt und es immer wieder als Narrativ³ einsetzt. Mit anderen Worten profitiert seine Literatur in vielerlei Hinsicht von der „Attraktivität“ der „Krisenerzählung“.⁴

1. Vgl. Jacques Le Rider, *Das Ende der Illusion. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität*, aus dem Französischen übersetzt von Robert Fleck, Wien, ÖBV, 1990.

2. Vgl. Albert Koschorke, *Das Narrativ der krisenhaften Moderne*, in Laura Kohlrausch / Marie Schoeß / Marko Zejnelovic (Hg.), *Krise. Mediale, sprachliche und literarische Horizonte eines viel zitierten Begriffs*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2018, S. 23-39.

3. Vgl. Uta Fenske (Hg.), *Die Krise als Erzählung. Transdisziplinäre Perspektiven auf ein Narrativ der Moderne*, Wetzlar, Transkript, 2014.

4. Vgl. Katja Mellmann, „Literatur als Krisenerzählung. Von der Attraktivität des Krisenmotivs für die Literatur der Moderne“, in *Merkur* 170 (2012), S. 174-190.

Vor diesem Hintergrund sollen hier drei Texte aus Zweigs Frühwerk präsentiert werden, in denen das Krisenmotiv strukturbildend ist oder zumindest eine bedeutende Rolle spielt. Alle drei Texte haben die Gestalt eines Malers als Protagonisten: Es geht zunächst um ein kurzes lyrisches Epos mit dem Titel *Brief eines deutschen Malers aus Italien* aus dem Jahre 1908, das zuerst in der *Neuen Rundschau* erschienen ist und dann – als Teil des Zyklus *Die Herren des Lebens* über die Künstlergestalten – in die Sammlung *Die frühen Kränze* aufgenommen wurde. Hier strukturiert das Motiv der Krise den Text in seiner Gesamtheit. Mit dem kurzen Epos sind zwei Novellen thematisch verwandt, *Die Wunder des Lebens* aus dem Jahr 1904 und *Der Zwang*, ein Text, der nach dem Ersten Weltkrieg erschienen ist.

Weder das Krisenmotiv als solches noch die drei genannten Texte haben bisher in der Zweig-Forschung eine spezielle Beachtung gefunden. Das ist umso erstaunlicher, als Zweig das Motiv in den Werken der zwanziger und dreißiger Jahre immer wieder aufgreift und vertieft, wie im letzten Teil des Aufsatzes zumindest ansatzweise gezeigt werden soll.

Dass Stefan Zweig innerhalb von fünfzehn Jahren gleich drei Malergeschichten erzählt, ist kaum verwunderlich, hat er sich doch sehr früh für die bildende Kunst interessiert.⁵ Hinzu kommt, dass er mit etlichen bekannten Malern eng befreundet war, wie etwa der Beitrag von Jacques Le Rider über Ephraim Moses Lilien (1874-1925) ausführlich dokumentiert. Darüber hinaus enthält *Die Wunder des Lebens* eine sehr pathosgeladene Widmung an den belgischen Maler und Grafiker Frans Masereel (1899-1972), in der Zweig die Freundschaft zwischen einem Maler und einem Schriftsteller als in menschlicher und künstlerischer Hinsicht exemplarisch stilisiert. Frans Masereel wird auch die Novelle *Der Zwang* mit zehn Holzschnitten illustrieren.

Auch der erste wichtige italienische Freund Zweigs ist ein Maler, nämlich der Veroneser Alberto Stringa (1880-1931). Nach der Begegnung mit Zweig 1904 in Paris kommt Stringa auf dessen Einladung 1907 nach Wien, findet bald Anschluss an die dortige Kunstszene und darf mehrmals in der Sezession ausstellen, bis der Ausbruch des Ersten Weltkriegs zu einem vorläufigen Bruch der Freundschaft führt. Zweig

5. Vgl. Klemens Renoldner, „Über bildende Kunst“, in Arturo Larcatti / Klemens Renoldner / Martina Wörgötter (Hg.), *Stefan Zweig Handbuch*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2018, S. 554-565.

schätzt Stringa als Künstler und als Vermittler der italienischen Literatur und Kunst hoch.⁶

Für die Entstehung von Zweigs Malergeschichten sind jedoch nicht nur die Freundschaften mit den genannten Malern von Bedeutung. Denn Malergeschichten sind überhaupt in der deutschen Literatur eine sehr beliebte Gattung. In der Romantik entsteht eine lange Tradition, die von Ludwig Tieck (*Franz Sternbalds Wanderungen*) bis in die Gegenwart reicht. Es ist anzunehmen, dass Zweig von Stifters Novelle *Nachkommenschaften* Kenntnis genommen hat. Auf jeden Fall hat er den *Nachsommer*-Roman wahrgenommen, dessen Hauptfigur ein Maler ist.⁷ Außerdem findet er in seinen Briefen an Hermann Hesse für dessen Erzählung *Klingsors letzter Sommer* Worte der Bewunderung.⁸ Darüber hinaus hat Zweig im Zuge seiner intensiven Auseinandersetzung mit Balzac auch dessen Malergeschichte *Le Chef-d'œuvre inconnu* (*Das unbekannte Meisterwerk*) kennengelernt.⁹

Die Poetik des schaffenden Subjekts in *Brief eines deutschen Malers aus Italien* (1908)

In diesem kurzen lyrischen Epos schickt ein deutscher Maler einen Brief aus Italien an seine Freunde im Norden, um von seiner schöpferischen Krise und von deren Gründen zu berichten. Ein Blatt, das bemalt hätte werden sollen, wird stattdessen zum Brief gefaltet und an die Freunde nach Deutschland geschickt. Der Maler schreibt also, anstatt zu malen. Er schreibt, weil er nicht mehr malen kann. Er hätte gerne die italienische Landschaft dargestellt, erzählt er, aber er werde von der Intensität des Lichtes in Italien überwältigt und könne die dispersen Farbeindrücke nicht mehr einordnen. Die Gewaltbarkeit des Lichtes

6. Vgl. die autobiografische Erinnerung von Zweig: „[D]ie wirkliche Übersicht über die italienische Literatur gewann ich mir erst, als ich einige gleichaltrige Italiener zu Freunden gewann, einen – zu früh gestorbenen – Maler Alberto Stringa und G. A. Borgese.“ (Stefan Zweig, *Über italienische Literatur*, in *Zweigheft* 19 (2019), S. 21-22).

7. Vgl. Stefan Zweig, *Begegnungen mit Büchern. Aufsätze und Einleitungen aus den Jahren 1902-1939*, hg. und mit einer Nachbemerkung versehen von Knut Beck, Frankfurt/Main, Fischer, 1984, S. 52, S. 55, S. 59.

8. Vgl. den Brief an Hermann Hesse vom 28. Juli 1920 (Hermann Hesse / Stefan Zweig, *Briefwechsel*, hg. von Volker Michels, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 2006, S. 105).

9. Vgl. Stefan Zweig, *Balzac*, aus dem Nachlaß hg. und mit einem Nachwort versehen von Richard Friedenthal, für die Gesammelten Werke durchgesehen und mit einer Nachbemerkung („Stefan Zweigs Weg zu Balzac“) versehen von Knut Beck, Frankfurt/Main, Fischer, 1990, S. 111, S. 137, S. 233-235. Für den freundlichen Hinweis möchte ich mich bei Jacques Le Rider bedanken.

und die Disparatheit der Eindrücke würden ihm also nicht erlauben, ein Blatt zu bemalen. Er sei nicht imstande, die Intensität der Erfahrung künstlerisch zu verarbeiten:

Denn wie, wie wagt ich all dies schon zu malen?
 Wo faßt ich an? Wie fände ich mir Farben,
 Die nicht der Umwelt feurig Leuchten schwächen?
 Wie bände ich die schweren goldnen Garben
 Des wie mit Sennen hingemähten Lichts,
 Wie den Kristall der blanken Himmelsflächen,
 Den Glanz der Wasser, die sie treulich strahlen,
 Wie hier die Blüten, deren wieder jede
 Der steilen Sonne unnahbaren Blick
 Von Blatt zu Blatt in neue Farben brechen,
 Dies stets verwirrte Spiel? Nein, nichts, oh, nichts
 Vermochte diese Fülle auszusprechen,
 Die, feind dem Bilde, kaum sich leiht der Rede,
 Denn was sind Worte, sind sie nicht Musik?¹⁰

Im Zentrum der Beschreibung der Krise steht der alte Topos der Unausdrücklichkeit, des *Ineffabile*. Der Aspekt des Unausdrücklichen erinnert sofort an den sogenannten *Chandos*-Brief von Hofmannsthal, ebenso wie auch die Wahl der Gattung „Brief“ bzw. die poetologische Struktur in beiden Texten. Bei Hofmannsthal ist das *Ineffabile* allerdings das Zeichen einer allgemeinen Krise der Sprache.

Zweigs Ansatz unterscheidet sich von jenem Hofmannsthals insofern, als der Aspekt des Künstevergleichs eine zentrale Rolle einnimmt. Denn wir haben hier einen Maler, der einen Brief in Versen schreibt, einen Maler, der als Literat ein Gedicht schreibt. Dadurch greift Zweig die alte *Paragone*-Debatte über den Vergleich von Literatur und Malerei (*Ut pictura poesis*) auf. Wie aus dem Zitat hervorgeht, aktualisiert er allerdings diese alte Diskussion und überträgt sie in den Kontext des Symbolismus bzw. des Interesses der symbolistischen Autoren für die Synästhesie bzw. die Verwandtschaft von Literatur, Malerei und Musik.¹¹

Die Problematik der Schwierigkeit der künstlerischen Artikulation wird dann im Text mit einer topographischen Konstellation verknüpft. Nachdem der Maler die krisenhafte Situation beschrieben hat, in der er

10. Stefan Zweig, *Der Maler. Brief eines deutschen Malers aus Italien*, in: Ders., *Silberne Saiten. Gedichte*, hg. und mit einer Nachbemerkung versehen von Knut Beck, Frankfurt/Main, Fischer, 1982, S. 203-204.

11. In dieser Hinsicht könnte Zweig von Gabriele D'Annunzio beeinflusst worden sein, aber auch andere Autoren wie Charles Baudelaire kämen diesbezüglich in Frage.

sich befindet, rekapituliert er seine Fahrt von Deutschland nach Italien, er beschreibt seine Passüberfahrt und die erste beglückende Begegnung mit Italien – mit den Zypressen und den Seen, welche für die deutschen Italienreisenden die traditionellen Attribute der südlichen Landschaft sind. Dabei rekurriert Zweig auf die klassische Nord-Süd-Opposition, die in der deutschen Literatur eine jahrhundertelange Tradition hat – von Novalis bis Nietzsche und Gottfried Benn, um nur einige repräsentative Namen zu nennen.¹²

Nach der Erzählung des Malers, der seine Überforderung und den Übergang nach Italien dargestellt hat, kommt noch eine weitere Phase im Text, in der man sieht, dass dieses Nicht-Können im Grunde genommen keine reale Unfähigkeit des Subjekts ist, sich künstlerisch zu artikulieren, sondern eher ein Zögern. Als der Maler von den Eindrücken bestürzt und überwältigt wird, will er im begriffslosen Staunen bleiben, in einem Zustand, den die Griechen als *θαυμάζειν* bezeichneten. Er will das intensive Erleben eher genießen. Als Ganzes gesehen, präsentiert der Text verschiedene Phasen der Auseinandersetzung mit der Aisthesis (*αἴσθησις*), mit der Wahrnehmung.

Nach der Darstellung der Krise und der Erinnerung an die Überfahrt nach Italien kommt wie gesagt die Phase, in der der Maler seine völlige Erschöpfung beschreibt und Regressionsphantasien artikuliert. Er hat pantheistische Phantasien, er möchte mit den Dingen eins sein, er möchte ein Baum, eine Pflanze sein und diesen Zustand voll genießen. In dieser Phase der Einheitsphantasien ist der Maler kein Subjekt, kein Individuum mehr, er kann also keine Artikulation in der Sprache oder in der Malerei von sich geben.

Aber am Schluss lässt er diese Phase der völligen Passivität hinter sich und wird wieder aktiv. In der letzten Versgruppe überwindet er seine trunkene Schwäche, seine monistischen Regressionsphantasien und kann sich vorstellen, wieder malen zu können bzw. seine Eindrücke in einem Bild zu gestalten:

Und schon, ich fühle es, diese Begierde,
 Flackernd und bunt in Farben auszubrechen,
 Lebendiger in mir als die trunkne Schwäche,

12. Vgl. Tilmann Buddensieg, *Nietzsches Italien – Städte, Gärten, Paläste*, Berlin, Wagenbach, 2002; Matthias Berning, „Ligurischer Komplex, Südwest“, in Christian M. Hanna und Friederike Reents (Hg.), *Benn-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, Metzler, 2016, S. 334-336; Amelia Valtolina, „Verso la terra lontana. Latitudini italiane nel verbo lirico di Gottfried Benn“, in Amelia Valtolina / Luca Zenobi (Hg.), *Ah, la terra lontana... Gottfried Benn in Italia*, Pisa, Pacini, 2018, S. 275-295.

Die sich bezaubert in den Dingen spiegelt,
 Statt sie emporzureißen in ein Bild. [...]
 Wie wunderbar die Hoffnung mich beflügelt!
 Denn dann erst, wenn diese süßen Qualen,
 Dies kaum von Schmerz zu scheidende Begehren
 Auffunkelnd bis in meine Finger quillt,
 Wenn all die Farben, meiner Brust entsiegelt,
 Nicht jener Welt mehr, sondern mir erstrahlen –
 Dann erst – dann will ich endlich wieder malen.¹³

Die zentrale Metapher für den ästhetischen Prozess ist die des „Emporreißen“ in ein Bild. Am Anfang ist der Maler bloß ein Spiegel der Dinge, er ist bezaubert von ihnen, er kann sie noch nicht „emporreißen“, am Ende kann er sie gestalten, er kann den Schritt von der Mimesis zur Poiesis schaffen. Das „Emporreißen“ ist der Inbegriff des genannten Gestaltungsprozesses, der kein mimetischer Prozess mehr ist. Dabei legt Zweig den Akzent auf das Subjekt und seine Phantasie, wie die letzten Verse des lyrischen Epos vorführen. Wie man sieht, strahlen die Farben letzten Endes aus der Phantasie des Subjektes heraus, nicht mehr aus der empirischen Wahrnehmung. Das ist für 1908 eine ziemlich radikale Position. Von hier aus lässt sich die Modernität von Zweig im Vergleich zum *Chandos*-Brief Hofmannsthals bestimmen. Die Krise bei Zweig ist keine fundamentale, wie bei Lord Chandos, bei dem das Sprechen unmöglich geworden ist. Der Brief von Zweig ist die Beschreibung einer Überforderung, aber auch einer Genesung, weil sein Maler nach der Krise seine Handlungs- und Gestaltungsfähigkeit wiedergewinnt. Zweig ist auf eine andere Art und Weise als Hofmannsthal modern. Er ist auf der Höhe der Zeit zwischen Romantik und Expressionismus, weil er eine Poetik des schaffenden Subjekts entfaltet. Bei Zweig sowie im Expressionismus entsteht der künstlerische Ausdruck nicht aus der Nachahmung der empirischen Wirklichkeit, sondern aus dem Subjekt heraus: Er „erstrahlt“, um es mit Zweigs Worten zu sagen, aus einer psychischen Befindlichkeit des Subjekts heraus. Kein Zufall, dass Zweig ein Jahr nach dem lyrischen Epos über den Maler einen Text wie *Das neue Pathos* verfassen wird, der als „Prolog“ für die Entwicklung der expressionistischen Literatur gilt.¹⁴

13. Zweig, *Der Maler*, a.a.O., S. 206-207. Hervorhebungen von mir, A.L.

14. Vgl. zum Beispiel die Anthologie *Expressionismus. Der Kampf um eine literarische Bewegung*, hg. von Paul Raabe, Zürich, Arche, 1987, S. 15-22. Zu Zweigs Verhältnis zum Expressionismus vgl. Stephan Resch, „Lust, Kraft, Wille und Ekstase erzeugen“ – Tracing Vitalism in Stefan Zweig's Early Works“, in *Literatur für Leser* 37 (2014), H. 4, S. 203-217.

Künstlerische Subjektentwürfe im Zeichen der Krise in den Novellen *Die Wunder des Lebens* (1904) und *Der Zwang* (1919)

Der Maler, der die Intensität seiner Italien-Erfahrung nicht verarbeiten kann und über sein Nicht-Können emphatisch berichtet, bis er schließlich wieder zum Schaffen findet, ist in Zweigs Frühwerk kein Einzelfall. Zweig verwendet das gleiche Krisennarrativ auch in zwei Novellen vor und nach dem lyrischen Epos. So schildert er in der Novelle *Die Wunder des Lebens* (1904) ebenfalls einen Künstler in der Krise, der sich dann von dieser Krise wieder erholt. Die Ähnlichkeiten in der Konzeption der beiden Texte sind so auffallend, dass man die Novelle mit dem gleichen begrifflichen Apparat wie das lyrische Epos lesen kann. In der Novelle soll der Protagonist, ein alter holländischer Maler, im Auftrag eines reichen Händlers eine Madonna für einen Altar darstellen, aber er kann lange den Auftrag nicht erfüllen, weil er vor der Vollkommenheit der Madonna eines jungen italienischen Malers wie gelähmt bleibt:

Denn es war ihm nicht mehr möglich, die Mutter Gottes in seinen Gebeten anders zu empfinden, als sie auf jenem Bilde war, welches so holdseliges Konterfei bot und doch so abgewandt war von der Schönheit aller irdischen Frauen, die ihm begegnet, so verklart in dem Scheine fraulicher Demut mit göttlicher Ahnung. [...] Und als er sich mühte, zum ersten Male, nicht dem Wirklichen abzulauschen, sondern eine Mutter Gottes nach dem Phantasiebilde zu schaffen, das ihn durchschwebte, Maria mit dem Kinde, sanft lächelnd und in froher ungetrübter Seligkeit, da sanken seine Finger, die den Pinsel führen wollten, kraftlos nieder, wie vom Krampf gelähmt. Denn der Strom versiegte, die Fertigkeit der Finger, des Auges Worte zu sprechen, schien hilflos gegenüber jenem hellen Traum, den er mit seinem inneren Blick so deutlich sah, als sei er aufgemalt auf einer starren Wand.¹⁵

So wie im Gedicht thematisiert hier Zweig auch keine fundamentale Krise, sondern eher eine Überforderung des Malers durch die Konfrontation mit dem vollkommenen Vorbild des jungen Meisters und sein daraus resultierendes Zögern, mit der Arbeit zu beginnen. Auch in diesem Fall mischt sich in die Überforderung ein Moment des Genießens:

15. Stefan Zweig, *Die Wunder des Lebens*, in Ders., *Vergessene Träume. Die Erzählungen. Band I: 1900-1911*, hg. von Elisabeth Erdem und Klemens Renoldner, Wien, Zsolnay, 2018, S. 134-215, hier S. 148.

Manchmal trat er ein, mit der geheimen Hoffnung, dass er Makel und Fehl entdecken könne und so der zwingende Zauber gebrochen sei; vor dem Bilde aber vergaß er gänzlich, des jungen Meisters Schöpfung neidlich nach Kunst und Handwerk zu messen, sondern er fühlte es wie Schwingen um sich rauschen, die ihn aufrugen in Sphären sanfteren und verklärteren Genießens und Anschauens.¹⁶

Werden es im Gedicht pantheistische Phantasien sein, die dem Maler das Gefühl geben werden, eins mit der Welt zu sein, so glaubt hier der holländische Künstler, in eine himmlische Sphäre gleichsam „aufgetragen“ zu werden. Es handelt sich um einen Zustand der Ekstase bzw. der Entzückung, in dem er verzaubert wird und nicht schaffen kann.

Der Maler kann erst dann die Lähmung überwinden, als er einem jungen jüdischen Mädchen begegnet, das für ihn Modell für das Bild der Madonna stehen kann. In der Novelle ist es dem Künstler möglich, „dem Wirklichen abzulauschen“ nach dem Prinzip der Mimesis oder „nach dem Phantasiebild [zu] schaffen“ bzw. „mit dem inneren Blick“ zu sehen, er muss ähnlich später im Gedicht zwischen dem Prinzip der Mimesis und jenem der Poiesis wählen. Auch hier macht der Maler den entscheidenden Schritt von der Mimesis zur Poiesis. Denn er betrachtet das erste, von ihm geschaffene Bild der Madonna, in dem er das Gesicht des Mädchens treu abbildet, nicht als adäquat. Das für ihn passende Bild gelingt ihm erst dann, als er ein ganz anderes Bild der Madonna zuerst in seiner Phantasie schafft und dann an das Gesicht des Mädchens anpasst:

Wie er aber hinblickte, um der Wirklichkeit das Nachbild abzulauschen, blieb er für einen Augenblick gebannt. Denn ihm war, als sei er bisher mit seinem Suchen in einer Welt gegangen, die von Schleiern umhangen war, ohne dass er es wusste, und nun erst glühte sie ihm in ihrer unmittelbaren Kraft und Verschwendung entgegen. Vor seinen Augen lebte das Bild, das er gesucht.¹⁷

In dieser Novelle bestätigt Zweig ein zweites Mal das Primat des schaffenden Subjekts und seiner Vision gegenüber dem Prinzip der Nachahmung, das im Text als „Nachbild“ der Wirklichkeit beschrieben wird. Darin liegt die Modernität seiner Haltung, die vier Jahre später im lyrischen Epos noch radikaler zu Tage treten wird. Um der Ermächtigung des Subjekts Nachdruck zu geben, wird es im Gedicht genügen, die Kraft der Phantasie in ihrer Potentialität zu beschwören,

16. Ebd., S. 149.

17. Ebd., S. 181.

auch ohne dass sie so wie in der Novelle zur Gestaltung eines gelungenen Werkes führt.

In den ersten beiden analysierten Texten wird die Krise durch eine Überforderung der Wahrnehmung ausgelöst oder durch die Vollkommenheit eines Vorbildes, das nicht zu übertreffen scheint. Im dritten Text hingegen (*Der Zwang*) wird die Krise von einem moralischen Konflikt ausgelöst, der für Zweig seine Wurzeln in der Notwendigkeit hat, um jeden Preis das Prinzip der individuellen Freiheit des Künstlers zu bewahren.¹⁸

Die Novelle spielt zur Zeit des Ersten Weltkrieges. Der Maler Ferdinand R. ist zusammen mit seiner Frau in die neutrale Schweiz geflohen, um sich ausschließlich seiner Kunst zu widmen. Dort bekommt er allerdings den Einberufungsbefehl, der sowohl einen Gewissenskonflikt als auch eine künstlerische Krise auslöst. Der Stellungsbrief bewirkt in dem Maler eine tiefgreifende Verstörung, die ihn daran hindert, schöpferisch tätig zu sein:

Aber es ging nicht mit der Arbeit. Kaum dass er seine leere Leinwand vor sich nahm, standen plötzlich darauf maschinengehämmt die Worte des Briefes. Die Farben auf der Palette schienen ihm Schlamm und Blut. Er mußte an Eiter und Wunden denken. Sein Selbstporträt, im Halbschatten stehend, zeigte ihm einen Militärkragen unter dem Kinn. „Wahnsinn! Wahnsinn!“, sagte er ganz laut und stampfte mit dem Fuße, um diese irren Bilder zu verscheuchen. Aber die Hände zitterten, und unter den Knien schwankte der Boden. Er mußte sich niederlegen. Und saß dann auf dem kleinen Schemel, in sich eingestürzt. Bis seine Frau ihn zu Mittag rief.¹⁹

Der Künstler erlebt einen Albtraum, der bei ihm eine wahre Panikattacke auslöst, die sich in körperlichen Symptomen und in Wahrnehmungsstörungen äußert. Der Maler sieht sich in Militäruniform ähnlich wie Ernst Ludwig Kirchner, der sich in einem berühmten Porträt mit verstümmelter Hand darstellt. In beiden Fällen, bei Zweig und bei Kirchner, wird die Wirklichkeitswahrnehmung verzerrt, es entsteht eine Schreckensvision und der Verlust der schöpferischen Kraft wird als Verstörung erlebt.

Die Krise löst einen Konflikt aus, infolge dessen der Maler seine Tätigkeit als Schuld empfindet und die Beschäftigung mit der Kunst

18. Stefan Zweig, *Der Zwang*, in Ders., *Verwirrung der Gefühle. Die Erzählungen. Band II: 1913-1926*, hg. von Elisabeth Erdem und Klemens Renoldner, Wien, Zsolnay, 2019, S. 126-170, hier S. 133.

19. Ebd., S. 136.



Fig. 10. Ernst Ludwig Kirchner, *Selbstbildnis als Soldat* (Autoportrait en soldat), 1915, huile sur toile, 69 x 63,3 cm. Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, Ohio, Charles F. Olney Fund. © Allen Memorial Art Museum.

komplett in Frage stellt. Die Zugehörigkeit zu seiner nationalen Gemeinschaft erscheint ihm wichtiger als seine Autonomie als Individuum und als Künstler. Daher beschließt er, dem Einberufungsbefehl Folge zu leisten und den Einsatz für das Vaterland als Soldat vor seine Kunst zu stellen. Auf die Frage seiner Frau, ob ihn in der Schweiz nichts halte, antwortet er:

Meine Bilder? Meine Arbeit? Nein! Ich kann nicht mehr malen. Ich habe das heute gespürt. Ich lebe schon drüben und nicht mehr hier. Es ist ein Verbrechen, jetzt für sich zu arbeiten, während eine Welt in Trümmer geht. Man darf nicht mehr für sich fühlen, für sich allein leben!²⁰

Anders als in den früheren Texten steht hier für den Maler nicht nur seine schöpferische Kraft in einer Extremsituation zur Diskussion, sondern seine ganze Existenz als Künstler.

Am Schluss der Novelle macht sich der Maler auf den Weg zurück in die Heimat. An der Staatsgrenze angelangt, entscheidet er sich jedoch, den Einberufungsbefehl zu zerreißen und in der Schweiz zu bleiben. Man kann davon ausgehen, dass mit der Aufrechterhaltung seiner Freiheit und Unabhängigkeit auch die Wiedergewinnung seiner schöpferischen Kraft und der Legitimität seiner Künstlerexistenz einhergehen.

Was die drei analysierten Texte miteinander verbindet, ist der ausgeprägte Subjektivismus. Mit seinem Entwurf eines potenzierten Subjekts schließt Zweig an die Tendenzen der Subjektermächtigung in der Moderne an, wobei die Nähe zum Expressionismus besonders auffallend ist. Im kurzen lyrischen Epos über den deutschen Maler in Italien und in der Novelle über den Maler der Madonna erscheint das Subjekt als moderner, transgressiver Künstler, der über die Grenzen der Mimesis hinauskommt und sich als Vertreter der Poiesis profiliert. Dabei sind diese Texte im Frühwerk keine Einzelfälle: Zweig gestaltet oft den Übergang von der Mimesis zur Poiesis (vom „Spiegel“ zur „Lampe“²¹) als entscheidende „Wandlung bei einem ursprünglich bloß nachschaffenden Künstler zum schaffenden [...]“.²² Das geschieht zum Beispiel in der Konzeption von *Der verwandelte Komödiant* (1913) oder in der

20. Ebd., S. 136.

21. Vgl. M. H. Abrams, *Spiegel und Lampe. Romantische Theorie und die Tradition der Kritik*, übersetzt und eingeleitet von Lore Iser, München, Wilhelm Fink Verlag, 1978.

22. Stefan Zweig, *Moissis Neubeginn*, in Ders., *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens. Essays*, hg. und mit einem Nachwort versehen von Knut Beck, Frankfurt/Main, Fischer, 2007, S. 271-273, hier S. 271.

Charakterisierung seines Lieblingsschauspielers Alexander Moissi bzw. des Komponisten Ferruccio Busoni.

In der Novelle *Der Zwang* verschränkt sich dann die ästhetische Problematik mit der moralischen, denn der Maler kann erst dann die Krise überwinden und sich zum schaffenden Künstler entfalten, als er den Einrückungsbefehl zerreißt und sich von der Fremdbestimmung durch den politischen „Zwang“ befreit. Ästhetische Produktivität und individuelle Freiheit bilden bei Zweig eine unzertrennliche Einheit. Hier finden wir *in nuce* den Konflikt von Kunst und Politik präfiguriert, der große Teile des Exilwerkes bzw. der Exilpoetik von Zweig prägen wird. Der Gewissenskonflikt von Ferdinand R. wird in der Exilzeit zum Dilemma der Wahl zwischen der Konzentration auf die eigene Arbeit, fern von der Politik, und der Pflicht, sich mit den anderen Schriftstellern solidarisch zu zeigen und politisch zu engagieren.

Ausblick: Zur Dialektik von Krise und Überwindung der Krise in *Drei Dichter ihres Lebens* und in den *Sternstunden der Menschheit*

In den zwanziger und dreißiger Jahren schreibt Zweig keine Malergeschichten mehr, dennoch bleibt das Motiv des Künstlers in der Krise in vielfältiger Hinsicht für die Werke dieser Zeit bestimmend. Angesichts der Fülle von Texten und Gattungen, die zu nennen wären, sollen in diesem Ausblick nur zwei Beispiele angeführt werden, um einige Fluchtpunkte für den Krisengedanken zu zeigen und einige Schlussfolgerungen zu ziehen.

Im Essay über Tolstoi – dem dritten Teil der Trilogie *Dichter ihres Lebens* – gibt es ein Kapitel mit dem Titel „Krise und Verwandlung“, in dem die Phase des männlichen „Klymakterium[s]“²³ in der Existenz des russischen Schriftstellers und die Folgen des Alterungsprozesses in seinem Leben geschildert werden. Auch hier ist wie in den früheren Texten ein Hin-und-Her-Pendeln zwischen der Krise und deren Überwindung, zwischen dem Ermatten und der Wiederkehr der schöpferischen Kraft festzustellen:

Jede Gefährdung wird zu Gnade, jede Hemmung zu Hilfe und Heiltrieb im Schöpferischen, weil sie unbekannte Kräfte der Seele gewaltsam herausfordert;

23. Stefan Zweig, *Drei Dichter ihres Lebens. Casanova, Stendhal, Tolstoi*, hg. und mit einer Nachbemerkung versehen von Knut Beck, Frankfurt/Main, Fischer, 2004, S. 301.

nichts wird einer dichterischen Existenz gefährlicher als Zufriedenheit und ebene Bahn. Tolstois Weltlauf kennt nur ein einziges Mal solche selbstvergesene Entspannung, dies Glück des Menschen, diese Gefahr des Künstlers.²⁴

Die Krise des russischen Künstlers in der Mitte seines Lebens wird von Zweig als Chance begrüßt, weil sie ihm in seinen Augen ermöglicht, in sich selbst etwas zu aktivieren, was sonst nicht zum Vorschein gekommen wäre. Als dynamisches Element, als notwendiger Impuls zur Weiterentwicklung des Künstlers leite sie „eine andersfarbige schöpferische Seelenepoche ein, einen neuen geistigen Johannestrieb zwischen Aufstieg und Niedergang.“²⁵

Interessanterweise wird das Kreative mit Attributen der Gewalt und Explosivität in Verbindung gebracht: Im Zitat werden die „unbekannte[n] Kräfte der Seele gewaltsam heraus[ge]fordert“ (Hervorhebung von mir, A.L.). Später ist von einer „erdaufwühlende[n], vulkanische[n] und beinahe vernichtende[n] Impetuosität“²⁶ die Rede. Auch die Farben des Malers, der aus Italien schreibt, werden nicht zufällig gewaltsam „emporgerissen“ und nicht einfach hinaufgeführt. Insgesamt wird der kreative Prozess mit Merkmalen wie Schmerz, Qual und Begehren assoziiert.

Das gleiche Narrativ der Krise und deren Überwindung wird von Zweig für die „Sternstunde“ über Georg Friedrich Händel²⁷ adaptiert. Anders als im Essay über Tolstoi wird das Krisenmotiv in den *Sternstunden der Menschheit* im Kontext einer größeren geschichtlichen Konstellation situiert, in der die Zukunft einer ganzen Epoche oder gar der ganzen Menschheit auf dem Spiel steht.

Die von Romain Rolland inspirierte „Sternstunde“ dreht sich um die tiefgreifende Krise von Händel im Jahr 1740, die zuerst seine körperliche und dann seine künstlerische Verfassung schwer trifft und dann aber durch die Schaffung des *Messias* (*Messiah*) überwunden wird. Die Erzählung spielt in England, und mit Blick auf die Krisenthematik ist es wahrscheinlich kaum als Zufall zu werten, dass ziemlich am Anfang Lord Chandos zitiert wird. Das Leben des Tonkünstlers wird zunächst durch einen schweren Schlaganfall erschüttert, der ihn lange Zeit daran

24. Ebd., S. 299.

25. Ebd., S. 302.

26. Ebd., S. 303.

27. Die „Sternstunde“ ist zuerst in *Die Neue Freie Presse* vom 21. April 1935 (S. 33-35) erschienen, sie wurde dann in die Sammlung *Kaleidoskop* (Wien/Leipzig/Zürich, Reichner, 1936, S. 444-464) und in die *Sternstunden der Menschheit* (Stockholm, Bermann-Fischer, 1943, S. 77-104) aufgenommen.

hindert, zu komponieren, und ihn in die Nähe des Todes führt. Als Händel durch eine ungeheure Kraftanstrengung und eine radikale Kur die vom Schlaganfall verursachte Lähmung überwindet, erliegt – was für ihn weitaus schlimmer ist – seine schöpferische Inspiration:

Schon im Jahre 1740 fühlt sich Händel neuerdings als besiegt, geschlagener Mann, Schlacke und Asche seines einstigen Ruhmes. [...] Aber versiegt ist das große Strömen, dahin die Urkraft in dem wieder gesunden Leib: zum ersten Mal fühlt er sich müde, der riesige Mann, zum ersten Mal besiegt, der herrliche Kämpfer, zum ersten Mal den heiligen Strom der Schaffenslust in sich stocken und versiegen, der schöpferisch seit fünfunddreißig Jahren eine Welt überströmt. Noch einmal ist es zu Ende, noch einmal.²⁸

Gerettet wird Händel von einem Brief des Dichters Charles Jennens, der für ihn ein neues Oratorium geschrieben hat. Die Worte des Oratoriums erwecken nach und nach seine Neugierde, allmählich überwindet er seine Ohnmacht, langsam kommt er wieder zu Kräften. Er erlebt die Rückkehr der schöpferischen Kraft als göttliche Gnade: „Nur der viel gelitten, weiß um die Freude, nur der Geprüfte ahnt die letzte Güte der Begnadigung, sein ist es, vor den Menschen zu zeugen von der Auferstehung um des erlebten Todes willen.“²⁹ So entsteht 1741 sein Meisterwerk *Der Messias*, durch das er in die Musikgeschichte eingeht.

Wenn man die religiöse Sprache berücksichtigt, die die ganze „Sternstunde“ durchzieht, könnte man das Händel-Porträt als Überbleibsel der romantischen Geniereligion bzw. des in dieser Tradition stehenden Persönlichkeitskultes einschätzen.³⁰ Im Widerspruch zur genannten Sakralisierung des Genies steht allerdings Zweigs Bemühen, Händels Verhalten in der Krise als Beispiel für das Phänomen der manisch-depressiven Krankheit bzw. für das Schwanken zwischen Depression und Euphorie zu betrachten.³¹ Hier versucht Zweig offensichtlich, wie

28. Stefan Zweig, *Georg Friedrich Händels Auferstehung*, in Ders., *Sternstunden der Menschheit. Historische Miniaturen*, hg. von Werner Michler und Martina Wörgötter, Wien, Zsolnay, 2017, S. 114-138, hier S. 121.

29. Ebd., S. 127.

30. Bereits im Titel wird die Auferstehung vom Tode als Metapher für die Wiederkehr der schöpferischen Kraft verwendet. Dann wird die Hilfe von Gott beschworen, die „Schaffenslust“ als „heilige[r] Strom“ charakterisiert und im letzten Zitat ist auch von einer „Begnadigung“ die Rede.

31. Zuerst ist von Händels Depression die Rede, die ihn an den Rand des Selbstmords führt: „[D]enn wie eine Krankheit lastete nun diese Müdigkeit auf ihm, Müdigkeit zu reden, zu schreiben, zu spielen, zu denken, Müdigkeit zu fühlen, Müdigkeit zu leben. Denn wozu und für wen? Wie ein Trunkener war er dann die Straße heimgegangen, Pall Mall entlang und St. Jamesstreet, nur von dem einzigen süchtigen Gedanken

im Falle von Kleist und Hölderlin, schöpferische Prozesse mit Hilfe von Freuds Psychoanalyse zu beschreiben.³²

Bei Tolstoi und Händel, so lässt sich bilanzieren, handelt es sich um Künstler, die sich absichtlich der Krise aussetzen, in der Hoffnung, ihr psychophysisches System werde irgendwie reagieren und Mittel erfinden, um aus der Krise herauszukommen. Sie suchen ganz bewusst die Krise, wie der deutsche Maler, der sich der extremen Italienerfahrung aussetzt, oder der holländische Maler, der sich mit der Macht der Tradition konfrontiert, um Reaktionspotentiale in sich selbst aktivieren zu können. Im Essay über Tolstoi spricht Zweig von einem „unausweichlichen Krisen Augenblick“, der die individuelle Existenz jedes bedeutenden Künstlers betrifft.³³ Dementsprechend sucht Tolstoi ebenfalls die Gefahr, um seine Krise zu überwinden. In dieser Hinsicht erscheinen die Langeweile und die Sicherheit des bürgerlichen Lebens als die großen Feinde des Künstlers, der als Bohemien mit alternativen bzw. antibürgerlichen Lebensweisen experimentiert. Nietzsches Aufforderung zum gefährlichen Leben klingt hier durch.

Das Zentrale an diesem poetologischen Konzept ist die Dialektik von Krise und Behebung der Krise, weil darin das schöpferische Potential liegt. Die Voraussetzung dabei ist, dass der Künstler seine Subjektivität nur in der Krise entfalten kann, dass seine Kräfte nur im Ausnahmezustand entfesselt werden können. Mit anderen Worten: Die genannte Dialektik impliziert einen psychodynamischen Prozess, in dem das Künstlersubjekt auf Selbsterhaltungskräfte setzt. Es hofft, dass jeder in sich die Fähigkeit besitzt, sich selbst in der Krise aufzurichten.

Das Moderne dabei ist einerseits das angedeutete Spielen des Subjekts mit den eigenen Kräften. Man denke etwa an die Poetik von Gottfried Benn, wie sie in den *Rönn*-Novellen artikuliert wird. Darin treibt sich das Subjekt selbst an den Rand des Zusammenbruchs, um

bewegt: schlafen, schlafen, nichts mehr wissen, nur ausruhen, ruhen, und am besten für immer.“ (Ebd., S. 123). Danach kommt die Euphorie: „Alle Müdigkeit war dahin. So hatte er nie seine Kraft gefühlt, noch nie sich ähnlich durchströmt empfunden von aller Lust des Schöpfungstums. Und immer wieder wie Güsse von warmem, lösendem Licht strömten die Worte über ihn, jedes in sein Herz gezielt, beschwörend, befreiend!“ (Ebd., S. 126).

32. Vgl. den Brief von Zweig an Sigmund Freud vom 15. April 1925 über das Buch *Der Kampf mit dem Dämon*: „[M]anche Kapitel wie die ‚Pathologie des Gefühls‘ bei Kleist oder die ‚Apologie der Krankheit‘ im Nietzsche hätten nicht geschrieben werden können ohne Sie.“ (Stefan Zweig, *Briefwechsel mit Hermann Bahr* u.a., hg. von Jeffrey B. Berlin, Hans-Ulrich Lindken und Donald A. Prater, Frankfurt/Main, Fischer, 1987, S. 173).

33. Zweig, *Drei Dichter ihres Lebens*, a.a.O., S. 202-203.

die Rationalität zu reduzieren und den basalen, irrationalen Schichten im Neokortex zum Ausbruch zu verhelfen. Dieser Prozess der Regression erscheint Bann notwendig, weil er davon ausgeht, dass Kunst im Neokortex entsteht.

Auf der anderen Seite geht es um die Dysfunktionalität des Subjekts in der bürgerlichen Gesellschaft bzw. um seine soziale Marginalisierung. Sich in die Krise treiben zu lassen, um dann die Krise zu überwinden, ist eine dysfunktionale Handlung, die eine antibürgerliche Attitüde reflektiert. Die Zustände, die zu solchen Krisen führen, die auch Rauschzustände oder Exzesse sein können, stehen im krassen Widerspruch zu dem bürgerlichen Arbeitsethos und zu den bürgerlichen Verhaltensnormen. Die Krise ist das Gegenteil der bürgerlichen Zufriedenheit und des bürgerlichen Glücks, heißt es diesbezüglich in der zitierten Passage über Tolstoi.

Mit diesen Thesen entfaltet Zweig eine Reflexion über den Künstler in der Moderne, die in manchen Aspekten mit den Positionen der Bewegungen der historischen Avantgarde verwandt ist. Expressionisten und Futuristen kokettieren deshalb gern mit dysfunktionalen Selbstbeschreibungen als Kranke oder Wahnsinnige, weil sie mit den Zuständen der Krankheit bzw. des Wahnsinns ein kreatives Potential verbinden. Die Emphase ihrer antibürgerlichen Haltung hat mit der Überzeugung zu tun, dass aus dem bürgerlichen Lebensstil keine Kreativität zu erwarten ist. Mag Stefan Zweigs Auffassung der Kreativität zum Teil rückwärtsgewandt sein, weil er manche Aspekte der romantischen Genieästhetik für sich adaptiert und weiterführt, mit seiner Dialektik von Krise und Krisenüberwindung steht er jedoch eindeutig in dieser Linie der transgressiven Moderne.

Jacques LAJARRIGE
Université Toulouse, Jean-Jaurès

Verlaine, l'anti-démon ?

C'est depuis Berlin, où il cherche à donner une impulsion et une orientation nouvelles à sa vie plus qu'à ses études, que Stefan Zweig entreprend de confectionner une anthologie de poèmes de Verlaine pour le compte de Schuster & Loeffler, éditeur notamment de Liliencron et Dehmel, chez qui paraîtra également son propre recueil *Silberne Saiten* (*Cordes d'argent*, 1901). La première tâche qui lui revient est d'opérer un choix afin de fournir un échantillon doublement représentatif, à la fois de la production du poète français et de la riche diversité des traductions allemandes auxquelles elle a déjà donné lieu. L'excellente diffusion de l'ouvrage, due en partie aussi à la personnalité des traducteurs sollicités (Richard Dehmel, Richard Schaukal, Johannes Schlaf, Hermann Hesse, Paul Wiegler), contribua à la notoriété du jeune Zweig, comme en témoigne une remarque adressée à son ami Leonhard Adelt : « Mon Verlaine marche bien, donne lieu à de nombreux commentaires et éloges¹. »

Son intérêt pour Verlaine est attesté dès son premier séjour parisien en août 1902, sous la forme d'une anecdote consignée *a posteriori* dans *Le Monde d'hier* (*Die Welt von Gestern*) :

Dès le premier soir, je m'étais installé au Café Vachette et, plein de vénération, je m'étais fait montrer la place de Verlaine et la table de marbre sur laquelle, dans son ivresse, il frappait toujours avec irritation de sa lourde canne pour imposer le respect. Et moi qui étais hostile à l'alcool, j'avais bu en son honneur un verre d'absinthe, bien que ce breuvage verdâtre ne fût pas du tout à mon goût².

1. Nous traduisons. Stefan Zweig, *Briefe, 1897-1914*, Knut Beck, Jeffrey B. Berlin et Natascha Weschenbach-Feggeler (éd.), Francfort, Fischer, 1995, p. 51 : « Mein Verlaine geht sehr gut, wird auch recht viel besprochen und belobt. »
2. Stefan Zweig, *Le Monde d'hier. Souvenirs d'un Européen*, Serge Niémetz (trad.), Paris, Belfond, 1993, p. 169 ; Stefan Zweig, *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Francfort, Fischer, 2016, p. 157 : « [...] am ersten Abend schon hatte ich im Café Vachette gesessen und mir ehrfürchtig den Platz Verlaines zeigen lassen und den Mar-mortisch, auf den er in der Trunkenheit immer mit seinem schweren Stock zornig hieb, um sich Respekt zu verschaffen. Ihm zu Ehren hatte ich unalkoholischer Akoluth ein Glas Absinth getrunken, obwohl dies grünliche Gebräu mir gar nicht mundete. »