

Deutsches Schauspielhaus in Hamburg

Mittwoch, den 25. Dezember 1918, Abends 7 Uhr

164. Vorstellung. 30. Vorstellung ausser Abonnement. 1. (15/550.)

Zum ersten Male
(Uraufführung):

Legende eines Lebens

Ein Kammerspiel in drei Aufzügen von **Stefan Zweig**

In Szene gesetzt von Herman Wlach

| | |
|---|------------------------|
| Leonore Franck, Witwe Karl Amadeus Francks | Margarethe Otto-Körner |
| Friedrich Marius Franck, ihr Sohn | Reinhold Lütjohann |
| Clarijsa von Wengen, ihre Tochter aus erster Ehe | Hilde Knoth |
| Heinrich Bürstein, Herausgeber der Werke Karl Amadeus Francks | Carl Wagner |
| Maria Folkenhof | Gertrud Arnold |
| Dr. Klopfer, Kritiker | Georg Wörtge |
| Johann, ein alter Diener | Carl Sartory |
| Ein Stubenmädchen | Irma Diercks |
| Ein Diener | Walter Bergen |
| Ein Mädchen | Anna Oehlschläger |

Zeit der Handlung: Gegenwart

Im Hause Karl Amadeus Francks und in einer kleinen Pension der gleichen Stadt

Grössere Pause nach dem ersten Aufzug

☛ Zuspätkommende können erst nach dem Aktschluss die Plätze einnehmen ☛

Abendkassen-Eröffnung 6 $\frac{1}{2}$ Uhr — Anfang 7 Uhr — Ende 1 $\frac{1}{2}$ Uhr

Spielplan für die nächsten Tage:

| | |
|--|--|
| Donnerstag, 26., Nachm. 5 Uhr: Die Prinz freimund die Freude fand Abends 7 Uhr: Der Schöpfer | Montag, 30., Nachm. 5 Uhr: Die Prinz freimund die Freude fand Abends 7 Uhr: Der Schöpfer |
| Freitag, 27., Nachm. 2 Uhr: Die Prinz freimund die Freude fand Abends 7 Uhr: Die Frau von Messina oder die feindlichen Weiber | Dienstag, 31. (Zyloster), Nachm. 5 Uhr: Die Prinz freimund die Freude fand Abends 6 Uhr: Die Prinz freimund die Freude fand |
| Sonntag, 28., Nachm. 5 Uhr: Die Prinz freimund die Freude fand Abends 7 Uhr: Legende eines Lebens | Mittwoch, 1. Januar 1919, Nachm. 5 Uhr: Die Prinz freimund die Freude fand Abends 7 Uhr: Althelberg (Alle Nachmittags-Darstellungen von „Die Prinz freimund die Freude fand“ finden zu Mittelpreisen statt) |
| Samstag, 29., Nachm. 5 Uhr: Die Prinz freimund die Freude fand Abends 7 Uhr: Die Rabenheinerin | |

Stefan Zweig, *Legende eines Lebens*
Plakat zur Hamburger Uraufführung, 25. Dezember 1918

Stefan Zweig als Autor von Dramen und sein Verhältnis zu den Salzburger Festspielen

»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.«

(Stefan Zweig, *Der verwandelte Komödiant*)

Stefan Zweigs Dramen gestern und heute

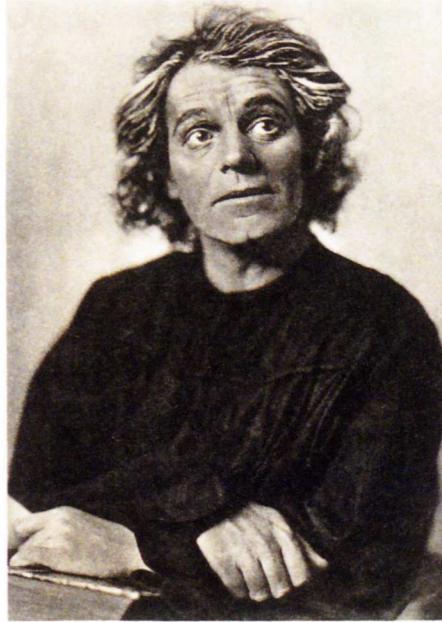
Obwohl Stefan Zweig seine Schriftstellerkarriere mit Gedichten und kurzer Prosa begann, träumte er von Anfang an immer davon, ein großer Autor von Dramen, ein Star des Theaterbetriebs zu werden. Er war nicht nur bereit, sehr viel Energie in die Übersetzung von Dramen aus dem Französischen (Verhaeren, Romain Rolland) zu investieren, mit ebenso großem Elan arbeitete er sehr früh an eigenen Stücken, die er an den großen deutschsprachigen Bühnen aufgeführt haben wollte.¹ Erfolge in den Theaterhäusern von Wien, Berlin, Prag und Zürich zu feiern, war für einen Schriftsteller um die Jahrhundertwende zunächst eine Frage des sozialen Prestiges. Darüber hinaus hoffte Zweig, in seinen Stücken einen Wirksamkeitsgrad zu erreichen, der seinen Gedichten und seiner Prosa verwehrt war. In einer Rezension zum Drama *Das Schiff* von Gabriele D'Annunzio aus dem Jahre 1908 schreibt er: »Dieser Wille zum Drama [...] ist leicht verständlich, denn hier ist es in einem Schein von Erfüllung dem Dichter und besonders dem Rhetoriker gewährt, was ihnen das Leben versagt: die Wirkung auf das Lebendige, der laute unmittelbare Widerhall auf das Wort, der Einklang mit den Gefühlen einer zusammengedrängten Masse.«² Dass sich »der von der Wirklichkeit isolierte Dichter« nach »großen demagogischen Wirkungen« sehne, sei eine allgemeine Feststellung, die jedoch ganz besonders für Österreich und Wien gelte, »wo keine andere Brücke zwischen den Dichtern und den Massen ist als die des Theaters«. In der *Welt von Gestern* begründet Zweig das außerordentliche Wirkungspotenzial der Theaterkunst in der Donaumetropole mit der Annahme eines »Kunstfanatismus«, der sich als absolute Verliebtheit des Bildungsbürgertums in das Burgtheater und als kultische Verehrung für die berühmten Schauspieler manifestiere.³

Im Gegensatz zu heute war Stefan Zweig mit seinen Stücken zu seiner Zeit sehr erfolgreich. Er kam dem Geschmack des Publikums entgegen, das sich ganz besonders für das sogenannte Deklamationstheater und für Monologe großer Starschauspieler begeistern konnte. So schrieb Zweig bis 1928 ausschließlich Dramen in Blankversen, die sich heutzutage nur mit großem Aufwand für die gegenwärtige Sensibilität adaptieren lassen. Von seinem Erfolg – dass die führenden deutschsprachigen Bühnen um seine Stücke wetteiferten und die berühmtesten Schauspieler Drehbücher von ihm verlangten – erzählt Zweig in der *Welt von Gestern* nur am Rande. Stattdessen konzentriert er sich, und die ältere Forschung ist ihm darin gefolgt, auf die widrigen Umstände, welche die Uraufführung mehrerer seiner Dramen begleitet haben. Dreimal starb ein Starschauspieler, der die Hauptrolle in einem seiner Stücke spielen sollte, unmittelbar vor der Uraufführung: zuerst Adalbert Matkowsky, dann Joseph Kainz und schließlich Alexander Moissi.

Auch international hatte Zweig den Ruf eines Autors ersten Ranges. So erfahren wir etwa aus der *Welt von Gestern*, dass er auf Anregung von Moissi das letzte Stück von Luigi Pirandello, *Non si sa come* (*Man weiß nicht wie*), übersetzte; jedoch verschweigt Zweig den bemerkenswerten Umstand, dass ihn Pirandello selbst 1934 als wichtigsten Vertreter des deutschsprachigen Theaters nach Rom zu einer Tagung der »Accademia Volta« eingeladen hatte. Die politischen Implikationen dieser Einladung zur Zeit des Faschismus waren ihm offensichtlich zu heikel, als dass er darauf stolz sein konnte.

Es ist schwer, Zweigs Stücke auch für den heutigen Geschmack attraktiv zu machen, eine nähere Beschäftigung mit ihnen lohnt sich aber allemal, denn sie bilden einen Kernbereich seines Gesamtwerkes: das heißt, sie führen tief ins poetologische Zentrum seiner literarischen Schöpfungen und lassen besser erkennen, welche Wirkungsabsichten der Schriftsteller mit seinen Werken verfolgte. Dazu kommt, dass die dramatische Ader bei Zweig immer wieder hervorbricht: So legt der dramatische Spannungsbogen vieler Novellen den Vergleich mit Theaterstücken nahe. Und in der Biographie von Maria Stuart schwebt Zweig die Idee vor, dass das Geschehen wie in einem Theaterstück darstellbar ist. Dementsprechend stellt er vor dem ersten Kapitel die *dramatis personae* und die Schauplätze wie in einer Regieanweisung vor. Der *Amerigo*-Essay wiederum ist in fünf Momente vergleichbar den fünf Akten eines Dramas unterteilt.

In der neuesten Diskussion über die Spielbarkeit von Zweigs Dramen in der Gegenwart werden zwei konträre Tendenzen – das Vertrauen in die humanistischen Ideale der Aufklärung einerseits und die Faszination für die dunklen Kräfte des Dämonischen andererseits – gegenübergestellt. In den Stücken, in denen der Humanist zu sehr in den Vordergrund tritt und die Versöhnung der Konflikte überhandnimmt, lasse die dramatische Spannung zu wünschen übrig. Beispiele dafür wären die Versöhnung der weiblichen Antagonisten am Schluss der *Legende eines Lebens* oder die Stilisierung von Tolstoi zu einem Heiligen auf Erden im gleichnamigen Stück. Umgekehrt



Alexander Moissi
als Faust

steigere sich die Spannung, wenn Zweig die Konfliktpotentiale des Dämonischen entfesselt. Dementsprechend schreibt etwa die italienische Germanistin Gabriella Rovagnati⁴ dem Stück *Haus am Meer* (1912) eine ungebrochene Aktualität zu und plädiert für seine Wiederaufnahme. Hier bringe die »dämonische« Hauptfigur Christina den Konflikt der beiden männlichen Protagonisten zum Äußersten und treibe die beiden gemeinsam in den Untergrund. Thomas Oberender⁵ geht noch einen Schritt weiter in der Aufwertung der dämonischen Qualitäten von Zweigs Werk. Er vertritt die These, dass Zweig den Höhepunkt an dramatischer Intensität nicht so sehr in seinen Stücken, als vielmehr in seinen Novellen erreiche. Hier bediene er sich sehr gekonnt der dämonischen Elemente, die er in den Dramen von Kleist vorfinde. Auf Initiative von Oberender wurde 2010 bei den Salzburger Festspielen mit einem gewissen Erfolg die Meisternovelle *Angst* als Stück inszeniert.

Das war nicht der einzige Versuch einer Dramatisierung eines narrativen Textes. Bei den Festspielen in Reichenau wurde im Sommer 2012 eine von Stefan Slupetzky konzipierte Bühnenfassung des Romans *Ungeduld des Herzens* aufgeführt. Im gleichen Jahr hat der italienische Regisseur Paolo Valerio die Novelle *Brief einer Unbekannten* für die Bühne frei bearbeitet und am Teatro

Stabile in Verona mit Elena Giusti inszeniert. Ebenso wurde die Novelle *Der Buchmendel* zu einer provokanten Performance im MAXXI (Rom) adaptiert. Auch in Frankreich wurden ähnliche Experimente gemacht. Der Regisseur Michel Bernier hat neulich eine Dramatisierung der *Schachnovelle* am Théâtre Espace44 in Lyon mit dem Titel *Le joueur d'échecs* in Szene gesetzt.

Die Poetik der Besiegten und die Kritik an der Macht

Von einem stilistischen Standpunkt aus ist Stefan Zweigs Tätigkeit als Autor von Dramen durchaus vielfältig und eklektisch. Am liebsten experimentiert er mit verschiedenen Traditionen des europäischen Theaters der Vergangenheit und der Gegenwart. Für ihn ist es wichtiger, sein Können im freien Umgang mit verschiedenen Richtungen und Orientierungen der Theaterkunst zu beweisen als sich einen Individualstil zu bilden. Aber unabhängig davon, ob er mit seinem *Thersites* (1907) ein Zugeständnis an die antikisierende Mode macht oder beim Naturalismus (*Haus am Meer*) bzw. beim Expressionismus (*Jeremias, Legende eines Lebens*) Anleihen nimmt, immer verleiht er seinen Stücken eine Prägung, die sie einzigartig und als seine eigenen erkenntlich macht.

Im Rückblick hat Zweig Teile seiner langen theatralischen Produktion kritisch gesehen. Trotzdem hat er in der *Welt von Gestern* seine Dramen insgesamt als konsequente Umsetzung eines *einheitlichen* Programms in die künstlerische Praxis betrachtet. Sie alle entspringen, wie er sagt, einem »gewissen persönlichen Zug meiner inneren Einstellung, die unweigerlich nie die Partei der sogenannten »Helden« nimmt, sondern Tragik immer nur im Besiegten sieht«. ⁶ Aufgrund dieser besonderen »Einstellung« sieht Zweig seine Werke für das Theater in einem engen Zusammenhang mit seinen Prosaarbeiten: »In meinen Novellen«, setzt er diesen Gedanken fort, »ist es immer der dem Schicksal Unterliegende, 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, Castellio und nicht Calvin [...]«. ⁷ Der Grund, warum Zweig in seinen Dramen immer wieder eine Geschichte aus dem Blickwinkel der Besiegten, der Unterlegenen und der Gescheiterten erzählt, liegt in der höheren tragischen Spannung, die er in diesen Figuren vermutet, und in seinem Wunsch nach historischer Gerechtigkeit. Ihm liegt daran, Gestalten der Vergessenheit zu entreißen, die in der von den Siegern geschriebenen Geschichte keinen adäquaten Platz gefunden haben. Obwohl oder gerade weil diese dem Schicksal unterliegen oder »im realen Raum des Erfolges« besiegt werden, identifiziert sich Zweig mit ihnen und will ihr moralisch überlegenes Verhalten sowie ihre Würde als vorbildhaft hinstellen. ⁸

Nach diesen Prinzipien verfährt Zweig von Anfang an. In seinem ersten Drama, erzählt er in *Die Welt von Gestern*, nimmt er sich »nicht Achill als die heroische Figur, sondern den unscheinbarsten seiner Gegenspieler, Thersites



Stefan Zweig mit dem Regisseur Georg Altmann und Schauspielern nach der Uraufführung seines Dramas *Das Lamm des Armen*, Hannover, 15. März 1930

– den leidenden Menschen statt jenes, der durch seine Kraft und Zielsicherheit den andern Leiden erschafft«. ⁹ Mit der Verherrlichung der höheren Sensibilität des Protagonisten gegenüber dem durch Achill vertretenen Prinzip der blinden Vitalität und Stärke überträgt Zweig auf die Welt der Antike eine Problematik, die für die Jahrhundertwende und speziell für das Jugendwerk von Thomas Mann typisch ist. Auch wenn Thersites gegenüber Achill physisch unterliegt, weil er der Schwächere ist, erweist er sich als »seelisch überlegen«, weil er über eine höhere Sensibilität und ein schärferes Erkenntnisvermögen als sein Rivale verfügt.

Den höchsten Grad der Identifikation erreicht Zweig mit der Figur von Jeremias, dem biblischen Propheten, der vergeblich versucht, den König der Hebräer davon abzuhalten, dem verfeindeten Volk der Chaldäer den Krieg zu erklären. In diesem während des Ersten Weltkriegs entstandenen und 1918 veröffentlichten Drama reflektiert Zweig die problematische Rolle des Intellektuellen gegenüber der Gesellschaft und bringt seine von Romain Rolland beeinflusste pazifistische Einstellung zum Ausdruck. Er nobilitiert die Figur des Jeremias als moralisches Vorbild, obwohl dieser in seiner Funktion als Warnender scheitert und die Niederlage seines Volkes bzw. die darauf folgende Diaspora nicht verhindern kann. Die »seelische Überlegenheit« von Jeremias besteht in seinen Augen darin, dass er in der Niederlage und dem daraus folgenden Exil einen höheren Sinn bzw. eine höhere Bestimmung für das jüdische Volk zu entdecken vermag und diese Erkenntnis den Hebräern erfolgreich vermitteln kann. In den Worten von Stefan Zweig heißt es, dass »derjenige, der als der Schwache, der Ängstliche in der Zeit der Begeisterung

STADT-THEATER

Monlag, den 25. und Dienstag, den 26. Februar 1918:
Geschlossen.

*

Mittwoch, den 27. Februar 1918, abends 7 $\frac{1}{2}$ Uhr:
25. Vorstellung im Mittwoch-Abonnement.

Uraufführung:

Jeremias

Eine dramatische Dichtung mit einem Vorspiel und
5 Akten von Stefan Zweig.

*

Preise der Plätze:

| <small>Fr.</small> | <small>Fr.</small> |
|--|--|
| Prosenium- u. Parkett-Logen 5. | Parkett-Galerie, 3. u. 4. Reihe 2.50 |
| I. Rang Mittel- u. Seitenlogen 4.50 | II. Rang, Mitte, 1. Reihe . . . 2.50 |
| I. Rang, Balkon, 1. u. 2. Reihe 4.50 | II. Rang, Mitte, 2. u. 3. Reihe . 1.80 |
| I. Rang, Balkon, 3. – 5. Reihe 3.50 | II. Rang, Mitte, 4. – 6. Reihe . 1.20 |
| Parkett, 1. – 8. Reihe 4.50 | II. Rang, Seite, 1. Reihe . . . 2. – |
| Parkett, 9. – 16. Reihe 3.50 | II. Rang, Seite, 2. u. 3. Reihe . 1.20 |
| Parkett-Galerie, 1. u. 2. Reihe, 3.50 | II. Rang, Tribüne 0.50 |

Serien-Abonnemente gültig ohne Aufzahlung.

Stefan Zweig, *Jeremias*
Plakat zur Uraufführung, Zürich 1918

verachtet wird, in der Stunde der Niederlage sich als der einzige erweist, der sie nicht nur erträgt, sondern auch bemeistert«. ¹⁰

Neben seiner Arbeit an mythischen Figuren aktualisiert Zweig in seinen Dramen auch historische Gestalten wie den Leutnant Fourès der französischen Armee oder den deutschen Revolutionär Adam Lux. Ersterer ist ein treuer Diener Napoleons und folgt diesem mit seiner attraktiven Frau Pauline nach Ägypten. Der General missbraucht sein Vertrauen, schickt ihn unter einem Vorwand nach Frankreich zurück und verführt seine Frau: Sie steht für *Das Lamm des Armen* – der Titel des Stückes. In Paris kämpft Fourès verzweifelt um seine Rechte, auch wenn er keine Geringeren als den mächtigsten Mann Frankreichs und dessen Minister Fouché herausfordert und obwohl seine Frau ihn darum bittet, den aussichtslosen Kampf aufzugeben. In seiner Beharrlichkeit, in seinem Nicht-aufgeben-Wollen bis zum Äußersten gleicht Fourès dem Michael Kohlhaas von Kleist.

Einen vergleichbaren Kampf um höhere Prinzipien führt der deutsche Revolutionär Adam Lux, der im gleichnamigen Stück zusammen mit Georg Forster zum Nationalkonvent nach Paris geht, um Unterstützung für die gefährdete Mainzer Republik zu erhalten. In Paris muss er aber feststellen,

dass die großen Ideale der französischen Revolution eher verraten als verwirklicht werden, und fühlt sich sogar zu einer angeblichen Feindin der Revolution hingezogen: Charlotte Corday, die den großen Revolutionsführer Marat umbringen wird. Um seine Prinzipien nicht zu verraten, denunziert Lux sich selbst beim Tribunal der Revolution und tritt ohne Furcht dem Tod entgegen. Indem er sich vor dem pervertierten System trotz allem nicht beugt und ähnlich wie Fourès zu keinem Kompromiss bereit ist, triumphiert mit ihm das Prinzip der Freiheit.

So wie Zweig »Besiegte« zu Protagonisten seiner Dramen macht und sie als Antihelden nobilitiert, involviert er umgekehrt die traditionellen Helden in einen umfassenden Entmythisierungsprozess. Er schickt sowohl die Helden der literarischen Tradition als auch die großen Männer der Geschichte, die seit Generationen unsere kollektiven Phantasien prägen, in die Revision. Sein Achill hat beispielsweise nichts mehr von der epischen Größe, die er noch bei Homer hatte; ebenso hat er seinen Glanz als unbesiegbare Kämpfer eingebüßt. Menschliche Rohheit und Brutalität allein bestimmen hier sein Handeln. Dazu kommt, dass er im Drama zum Neurotiker stilisiert wird, der von seinen Obsessionen verfolgt wird und wie gelähmt bleibt – ein klarer Hinweis darauf, dass Zweig die Lehre Freuds in seinem Werk umgesetzt hat.

Nach dem Ausbruch des Krieges vertieft Zweig seine Überlegungen zum Verhältnis von Moral und Macht und unterscheidet zwischen der Macht der militärischen und politischen Institutionen, die nur Gewalt und Brutalität hervorbringt, und jener des geistigen Menschen, der einzigen authentischen und moralisch vertretbaren. Die Voraussetzung für diese Reflexion ist ein pessimistisches Bild der Geschichte, in der die großen Entscheidungen nicht nach den Prinzipien der Vernunft und der Verantwortung getroffen werden, sondern aus Egoismus, Herrschsucht und Machtgier auf individueller und kollektiver Ebene resultieren.

Dementsprechend protestiert Zweig in *Jeremias* gegen die »falschen Propheten«, welche die Ideologie des Krieges vertreten und die Massen zum Hass gegen die anderen Völker hetzen. Der Prototyp der »Wortemacher des Krieges« in seinem Stück ist Abimezel, der zu seinem König über die Feinde der Hebräer sagt: »Ihr Blut erst, und dann der Frieden.«¹¹ Im *Lamm des Armen* hingegen entlarvt Zweig Napoleon als zynischen Vertreter der Macht, der keine Skrupel hat, die Treue und den Idealismus seiner Soldaten für seine Zwecke auszunützen. Die Frau von Fourès behandelt er so wie seinen Unteroffizier als Mittel zum Zweck: Sie dient der Befriedigung einer Laune, er seinen Herrscherphantasien. Die berühmten Revolutionsführer Robespierre und Marat des Stückes *Adam Lux* stehen Napoleon in nichts nach. Anstatt für die Ideale von Freiheit, Gleichheit und Gerechtigkeit einzustehen, für die Lux zu sterben bereit ist, legen sie nur Zynismus und Herrschaftssucht an den Tag. Beide sind für die Schreckensherrschaft der Französischen Revolution: Robespierre vertritt das menschenverachtende Prinzip des »Sieges durch Terror« und Marat wird von Lux als »Blutsäuerer« bezeichnet.

Trotz der Kritik an großen Figuren des Bösen ist Zweig von ihnen in gewisser Weise auch fasziniert, weil sie die gefährlichen Geheimnisse der Macht in sich tragen, für die er sich interessiert. Dem Handlanger Napoleons, dem Polizeiminister Fouché, widmet er später sogar eine eigene Biographie. In der Auseinandersetzung mit diesen Figuren will Zweig genau nachspüren, wie die Mechanismen der Macht und der Verführung funktionieren, warum man der Macht nachgibt und wie man dem Machtmissbrauch widersteht. Zweig unterscheidet sehr wohl zwischen Missbrauch und legitimer Verwendung der Macht, aber gerade das Stück *Das Lamm des Armen* zeigt, dass er intelligent genug ist, zu erkennen, dass es in der Macht auch dunkle Bereiche gibt, dass es nicht immer leicht ist, zwischen Opfern und Tätern zu differenzieren. Das geht aus der Behauptung Paulines hervor, die ihrem Mann vorwirft, selbst Teil jenes Machtsystems zu sein, gegen das er aufbegehrt.

Mit seinen Stellungnahmen für Pazifismus und Gewissensfreiheit, mit seiner scharfen Polemik gegen Nationalismus und Despotismus profiliert sich Stefan Zweig in seinen Dramen als kritischer und politisch selbstbewusster Autor – was aus den Gedichten und der frühen Prosa nicht unmittelbar hervorgeht. Sein dramatisches Schaffen widerlegt allemal das Klischee des melancholischen Nostalgikers, der sich nach der »Welt von Gestern« sehnt. Das Bild von Zweig als engagiertem Dichter wird von den Utopien bestätigt, die er in seinen Dramen entwirft, und den damit zusammenhängenden appellativen Strukturen, die sie enthalten. Kaum eines seiner großen Stücke verzichtet auf den Hinweis auf alternative Zustände bzw. auf Aufforderungen, die Zukunft besser zu gestalten.

Im *Haus am Meer* etwa dreht sich die gesamte Handlung um den Traum eines neuen Lebens, wie Helga Thieme¹² neulich nachgewiesen hat. Das aus mehreren Perspektiven gezeichnete Wunschbild einer besseren Zukunft wirkt im Stück nicht deshalb weniger stark, weil weder das Haus des Titels mit seinem symbolischen Charakter noch die neue Welt Amerika die Hoffnung der Protagonisten auf ein besseres Leben erfüllt. Nach der Zerstörung von Jerusalem und der Niederlage durch die Chaldäer postuliert der Prophet Jeremias im gleichnamigen Stück die utopische Vision eines neuen Jerusalems als regulative Idee, die dem jüdischen Volk dazu dienen soll, mit dem tragischen Schicksal der Diaspora auf konstruktive Weise umzugehen. Das Revolutionsstück *Adam Lux* enthält sogar eine politische Utopie. Vor dem Konvent plädiert der Protagonist in einer flammenden Rede für die Überwindung des Denkens in nationalen Kategorien und fordert die Gründung eines Staates, der Frankreich und Deutschland mit einbeziehen soll. Hier präsentiert Zweig seine Vision der Vereinigten Staaten Europas als Umsetzung der Ideale der Französischen Revolution in die Praxis.

Der aktuellste Aspekt von Zweigs Dramen liegt in den direkten oder indirekten Appellen seiner besten Protagonisten, sich gegen Fanatismus, Machtmissbrauch und menschenverachtende Haltungen zu empören und um



Stefan Zweig mit Richard Metzl, dem Regieassistenten Max Reinhardts, bei einer Probe zu Goethes *Faust* in der Felsenreitschule, Salzburg 1933

jeden Preis Zivilcourage zu zeigen. Obwohl sie keine Chance haben, sich »im realen Raum des Erfolges« zu behaupten, bleiben das verzweifelte Engagement von Jeremias für den Frieden, der beharrliche Kampf von Fourès um Gerechtigkeit und die Selbstaufopferung von Adam Lux im Namen der Ideale der Französischen Revolution, um nur drei Beispiele zu nennen, lebendig und wirksamer denn je.

Stefan Zweig und die Salzburger Festspiele

Zwischen 1919 und 1934 lebt Stefan Zweig in Salzburg. Für ihn sind es Jahre des Erfolgs und des Glücks. Als ambitionierter Autor hätte er seine Dramen selbstverständlich auch gerne bei den Salzburger Festspielen aufgeführt gesehen. Die Zusammenarbeit wurde ihm jedoch von Hugo von Hofmannsthal und Max Reinhardt dezidiert verweigert.¹³ Aus der Verletzung seines Ehrgeizes entsteht ein ambivalentes Verhältnis zu den Festspielen: Der Versuchung, sich dem sommerlichen Treiben durch die Flucht aus Salzburg zu entziehen, stand der Wunsch gegenüber, auf die künstlerischen Höhepunkte der Veranstaltungen doch nicht zu verzichten, und sehr wahrscheinlich bestand auch die geheime Hoffnung, vielleicht eines Tages selbst mitmachen zu dürfen. In der Zeit der Emigration überwiegt die Faszination immer mehr gegenüber der Enttäuschung.¹⁴

In der Gründungsphase der Salzburger Festspiele Anfang der zwanziger Jahre entstehen in Salzburg etliche Projekte, die mit dem Festspielkonzept von Hofmannsthal und Reinhardt rivalisieren: Sie reichen von Theaterfesten in Hellbrunn oder in Maria Plain bis hin zu Ibsen-Festspielen. Eines dieser Konkurrenzunternehmen ist die »Salzburger Literarische Gesellschaft«, zu der neben Hermann Bahr auch Stefan Zweig gehört. Der Verein plant im Schloss Mirabell ähnliche Veranstaltungen wie bei den Festspielen, vertritt jedoch ein kleineres Konzept: Vorgesehen sind auch hier Theateraufführungen im Sommer; als Spielort für *open-air*-Veranstaltungen ist das Gartentheater mit Orchestergraben gedacht. Im Juni 1920 lädt Zweig sogar Hofmannsthal dazu ein, eine Festrede zu den Festspielen der »Literarischen Gesellschaft« zu halten. Dieser lehnt die Einladung allerdings ab und empfiehlt Hermann Bahr als Redner an seine Stelle. Gegen den Starregisseur Reinhardt sowie gegen den ebenfalls sehr berühmten Hofmannsthal hat das Projekt der Gesellschaft jedoch keine Chance. Deren Konzept, das zunächst eine Woche lang Konzerte und die Aufführung des *Jedermann* vorsah, ist attraktiver und bekommt den Vorzug – nicht zuletzt, weil das Duo Hofmannsthal-Reinhardt die besseren Beziehungen zur Politik hat.¹⁵

1925 veröffentlicht Zweig im »Festspielalmanach« einen Aufsatz mit dem Titel *Die Stadt als Rahmen*.¹⁶ Darin beschreibt er Salzburg als kongenialen Ort für die Kunst im Allgemeinen und für Musikfestspiele im Besonderen. Er vergleicht die Stadt mit einem Instrument, »das festlichen und heiteren Stunden Resonanz zu geben vermochte«. Dank der Erzbischöfe und der italienischen Baumeister habe die Stadt eine Gestalt bekommen, die als »eigenartige architektonische Melodie« erscheine: »[...] von allem Anfang an war ihr von prunkfreudigen, kunstwilligen Herren das Festhafte, das Spiel-frohe wissend eingetan, das dann von diesem einen ihrer Menschen, von Mozart, aus Stein und Linie in Geist und Musik erhoben ward.« Dementsprechend sei hier »Gasse und Hof, Kirche und Landschaft selbst eine lebendige Kulisse und bewegter Rahmen«. Diese »innere Melodik« der Stadt habe sich bis in die Gegenwart erhalten und warte nur darauf, dass sie »bewußt und aufrauschend wieder zum Tönen gebracht« werde.

Mit den Topoi der »Melodisierung der Stadt«¹⁷ und der Stadt als lebendiger Kulisse steht die Festspielidee von Zweig im Einklang mit dem Konzept von Hofmannsthal und Reinhardt. Mit Hofmannsthal teilt Zweig speziell die kunstreligiöse Orientierung, während die Schlüsselrolle, die Zweig dem Begriff des Festes zuschreibt, in den theatertheoretischen Schriften von Reinhardt seine Entsprechung findet. Das »zukünftige Theater des Geistes«, schreibt Zweig schon 1921, soll »ein Festtägliches« werden, »die seltene Stunde über den Stunden, der Tempel über unserem Tag«. Friderike Zweig erinnert sich in ihren Memoiren *Spiegelungen des Lebens*¹⁸ an das, was Reinhardt von den Festspielen erwartete: »eine Aufgeschlossenheit des Publikums, die in der alltäglichen Betriebsamkeit des modernen, besonders des Großstadtmenschen nicht mehr zu erwarten war.« Der Unterschied von

Zweigs Konzept liegt darin, dass er seine Utopie einer Verfeinerung der »Seele« durch Kunst und Kultur in den Dienst des Kosmopolitismus und des Friedensgedankens stellt. Darüber hinaus versucht er, seine Vision durch ein konkretes Engagement für die Erhaltung des Friedens in Europa und den Kampf gegen den Nationalismus in die Praxis umzusetzen: mit Stellungnahmen in den Zeitungen, mit einer regen Vortragstätigkeit, mit der Teilnahme an und Organisation von Veranstaltungen in der Öffentlichkeit bzw. sogar – wie er selbst sagt – mit »Agitation«. Hofmannsthal hätte »Zweigs größere Weltläufigkeit, seinen Pazifismus und Antifanatismus eher verzeihend [...] übersehen können, wenn Zweig in seinem Schaffen nicht so erfolgreich gewesen wäre«, hebt Friderike Zweig hervor.¹⁹ Während Hofmannsthal mit Reinhardt vor 1914 ein »dezidiert *grossösterreichisch* ausgerichtetes Festspielkonzept«²⁰ vertritt, plädiert Zweig nach dem Ersten Weltkrieg für eine weltbürgerliche Ausrichtung seiner Kunstutopie.

1926 schafft Zweig mit dem *Volpone* seinen größten internationalen Bühnenerfolg. Mit der »lieblosen Komödie« um Geld, Macht und Betrug entsteht auch, so eine in der Forschung verbreitete These, ein satirisches Gegenstück zu Hofmannsthals Mysterienspiel *Jedermann*, das Zweig im Rahmen der Festspiele ebenfalls gerne präsentiert hätte. Nach dem Tod Hofmannsthals 1929 und nach Reinhardts (formeller) Bitte an Zweig, seine Stücke auch in Salzburg aufführen zu dürfen, engagiert sich der Starschauspieler Emil Jannings für eine Aufführung in Berlin und vielleicht auch in Salzburg, weil er die Rolle des Volpone unbedingt spielen wollte. Am 12. Juni 1931 berichtet Jannings Zweig, er habe »wegen ›Volpone‹ nach verschiedenen Seiten verhandelt«. Jannings denkt zwar in erster Linie an eine Aufführung im Künstlertheater in Berlin unter der Leitung von Victor Barnowsky, wobei er daran erinnert, dass »das Kuenstlertheater Reinhardt gehoert« (8.8.1931), eine Aufführung bei den Salzburger Festspielen könnte allerdings auch in Betracht gekommen sein, zumal Jannings zwei Jahre später Folgendes an Zweig schreibt: »Am Freitag war ich bei Max auf Leopoldskron. Wir sprachen viel von Dir und ich kann Dir, glaube ich, Interessantes darueber berichten. Reinhardt ist von ›Marie Antoinette‹ einfach hingerissen und schwaermte in den hoechsten Toenen.« (17.9.1933)

Richtig nahe scheinen sich Zweig und Reinhardt jedoch nie gekommen zu sein, wie eine bemerkenswerte Episode bestätigt. Im Jahr 1931 entwirft Stefan Zweig zusammen mit Felix Salten und dem österreichischen P.E.N.-Klub Pläne für eine Feier zu Ehren von Gerhart Hauptmann anlässlich seines 70. Geburtstags. Der Festspielhausgemeinde schlägt er die Aufführung von dessen neuestem Werk *Vor Sonnenuntergang* vor – nicht zuletzt weil Reinhardt das Stück für die nächste Saison in Berlin vorbereiten sollte und somit die Produktion leicht auch nach Salzburg hätte bringen können. Zu dieser Hauptmann-Feier kommt es allerdings nicht: Reinhardt entscheidet sich zunächst für *Hanneles Himmelfahrt*; als er dann zu *Vor Sonnenuntergang* zurückschwenkt, verhindert das Deutsche Volkstheater in Wien, das sich die



Stefan Zweig mit seiner italienischen Übersetzerin Lavinia Mazzucchetti vor dem Festspielhaus in Salzburg, Sommer 1933

österreichischen Rechte für das Stück gesichert hatte, die Salzburger Aufführung. Weitere Annäherungsversuche zwischen Zweig und Reinhardt hat es nicht gegeben. Am nächsten sind sie sich vielleicht gestanden, als sie gemeinsam zur Zielscheibe antisemitischer Propaganda wurden.

Trotz der gescheiterten Zusammenarbeit mit Reinhardt verfolgt Stefan Zweig 1935 die Proben für dessen *Faust* mit großem Interesse. Ein berühmtes Bild, das ihn zusammen mit Reinhardts Assistenten Richard Metzger zeigt, bezeugt das. Und in der Zeit, als Zweig Salzburg bereits verlassen hat und in London lebt, leitet seine enge Freundschaft mit Arturo Toscanini und Bruno Walter eine Versöhnung mit den Festspielen ein. Zweig unterstützt den »italienischen Kurs der Festspiele«, wie Robert Kriechbaumer²¹ ihn nennt, und begrüßt mit Begeisterung die Berufung des italienischen Dirigenten nach Salzburg, um aus den Festspielen einen Gegenentwurf zu Bayreuth zu machen. Er organisiert auch Karten für die Freunde. Anlässlich der Auftritte von Toscanini schreibt Zweig an Rolland, dass für ihn die Konzerte des Meisters die größten Kunsterlebnisse waren, die er je hatte. Als Toscanini 1935 den *Fidelio* dirigiert, vergleicht er seine künstlerische Leistung emphatisch mit einem »Wunder«: »Und nichts macht uns ehrfürchtiger vor diesem großen Anwalt der Werktreue, als daß es ihm gelungen ist, eine so verwirrte und ungläubige Zeit wie die unsere noch einmal wieder Ehrfurcht vor ihren heiligsten Werken und Werten zu lehren.«²² Als konsequenter Bewahrer der Tradition wird der italienische Meister zum Garant der Ordnung in einer Welt stilisiert, die politisch aus den Fugen geraten ist. Seine Musik, zur heiligen

Kunst überhöht, bildet für viele kunstbegeisterte Antifaschisten eine willkommene Gegenwelt zur brutalen Ideologie des Nationalsozialismus. Allerdings dauert der »italienische Kurs« der Festspiele nur bis zum Jahr 1938, als Toscanini aufgrund des Berchtesgadener Abkommens zwischen dem Deutschen Reich und Österreich von Salzburg aus den Hut nimmt. Die Zugeständnisse an die österreichischen Nationalisten deutet er als Kapitulation und Verrat. In den folgenden Jahren wird Stefan Zweig den italienischen Meister in seinem Versuch unterstützen, nach dem Abschied von Salzburg alternative Festspiele in der Schweiz zu gründen. 1940 wandern sie beide nach Übersee aus.

Über seine Musikbegeisterung kommt Zweig schließlich zu einem ausgewogenen Verhältnis zu den Festspielen und präsentiert in der *Welt von Gestern* sogar eine richtige Verherrlichung dieser Institution. Früher hatte er noch gegenüber Schnitzler von der »Teufelswoche mit dem Jedermann« gesprochen und gelegentlich auch die negativen Effekte der Kommerzialisierung der Festspiele an den Pranger gestellt. Im Rückblick wird jedoch die sommerliche Festspielatmosphäre gänzlich verklärt. Er stellt fest, dass sich Salzburg durch die Festspiele, vor allem ab 1933, »erstaunlich verwandelt« habe; die österreichische Provinzstadt »war im Sommer zur künstlerischen Hauptstadt nicht nur Europas, sondern der ganzen Welt geworden«. Zweig setzt dann den Gedanken fort: »Mit einemmal wurden die Salzburger Festspiele eine Weltattraktion, gleichsam die neuzeitlichen olympischen Spiele der Kunst, bei denen alle Nationen wetteiferten, ihre besten Leistungen zur Schau zu stellen. [...] nie war in Europa eine ähnliche Konzentration der schauspielerischen und musikalischen Vollendung gelungen wie in dieser kleinen Stadt des kleinen und lange mißachteten Österreich.«²³ Von der durch Hofmannsthal und Reinhardt erlittenen Kränkung ist in dieser Darstellung keine Spur mehr geblieben. Auch die Demütigung, die Zweig in Salzburg durch die Durchsuchung seines Hauses 1934 oder durch die öffentliche Verbrennung seiner Bücher 1938 erleiden musste, stört das idyllische Bild nur bedingt. Betrachtet man in kulturhistorischer Hinsicht die Verherrlichung der Festspiele als Weltattraktion zusammen mit dem Lob des »Kunstfanatismus« in Wien, dann wird offensichtlich, dass Stefan Zweig hier einen Grundstein für die Vorstellung von Österreich – »des kleinen und lange mißachteten Österreich« – als Kulturnation legt.

Arturo Larcati, Stefan Zweig als Autor von Dramen ...

- 1 Stefan Zweig, *Dramen*, hg. und eingeleitet von Richard Friedenthal, Frankfurt a. M. 1964.
- 2 Stefan Zweig, *Venedigs glückhaftes Schiff. Gabriele d'Annunzios »La Nave«*, in: Neue Freie Presse, 31.1.1908.
- 3 Stefan Zweig, *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Frankfurt a. M. 1992.
- 4 Gabriella Rovagnati, *Salisburgo rende omaggio (?) a Stefan Zweig* [1. August 2010], in: <http://www.tellusfolio.it/index.php?prec=%2Findex.php%3Flev%3D111&cmd=v&id=11440> [17.11.2013].
- 5 Thomas Oberender, *Den Fluch durch den Zauber bannen. Stefan Zweigs Horror vor einer zuschnappenden Ordnung*, in: Klemens Renoldner – Birgit Peter (Hgg.), *Stefan Zweig und das Theater*, Würzburg 2013, 115–131.
- 6 Zweig 1992 (zit. Anm. 3), 199.
- 7 Ebenda.
- 8 Gerd Courts, *Das Problem des unterliegenden Helden in den Dramen Stefan Zweigs*, Dissertation Köln 1962.
- 9 Zweig 1992 (zit. Anm. 3), 199.
- 10 Zit. nach: http://www.fischerverlage.de/buch/tersites_jeremias/9783100970558 [20.12.2013].
- 11 Stefan Zweig, *Jeremias*, in: Ders., *Dramen*, hg. und eingeleitet von Richard Friedenthal, Frankfurt a. M. 1964, 410.
- 12 Helga Thieme, *Das neue Leben. Bilder einer Utopie in Dramen von Stefan Zweig und Ernst Barlach*, in: Klemens Renoldner – Birgit Peter (Hgg.), *Stefan Zweig und das Theater*, Würzburg 2013, 101–114.
- 13 Vgl. Donald A. Prater, *Stefan Zweig. Eine Biographie*, Deutsch von Annelie Hohenemser, Reinbek bei Hamburg 1991.
- 14 Vgl. Gert Kerschbaumer, *Stefan Zweig als Festspielfdichter*, in: Thomas Eicher (Hg.), *Stefan Zweig im Zeitgeschehen des 20. Jahrhunderts*, Oberhausen 2003, 59–75.
- 15 Vgl. den Ausstellungskatalog *Das Große Welttheater. 90 Jahre Salzburger Festspiele*, hg. vom Salzburger Festspielfonds, Salzburg 2010.
- 16 Stefan Zweig, *Die Stadt als Rahmen*, in: Ders., *Begegnungen mit Menschen, Städten und Büchern*, Wien – Leipzig – Zürich 1937, 271–273.
- 17 Robert Hoffmann, *Mythos Salzburg. Bilder einer Stadt*, Salzburg 2002.
- 18 Friderike Maria Zweig, *Spiegelungen des Lebens*, Wien – Stuttgart – Zürich 1964, 93.
- 19 Zit. nach Prater 1991 (zit. Anm. 13).
- 20 Norbert Christian Wolf, *Ordnungsutopie oder Welttheaterschwindel? Hofmannsthals Salzburger Festspielkonzepte in ihrem kultur- und ideologiegeschichtlichen Kontext*, in: Hofmannsthal-Jahrbuch zur europäischen Moderne 19, 2011, 217–254, hier 218.
- 21 Robert Kriechbaumer, *Zwischen Österreich und Großdeutschland. Eine politische Geschichte der Salzburger Festspiele 1933–1944*, Wien – Köln – Weimar 2013.
- 22 Zit. nach: Edda Fuhrich – Gisela Prossnitz, *Die Salzburger Festspiele*, Bd. I: 1920–1945. *Ihre Geschichte in Daten, Zeitzeugnissen und Bildern*, Salzburg – Wien 1990, 166.
- 23 Zweig 1992 (zit. Anm. 3), 395.

Monika Meister, Stefan Zweig als Autor von Komödien

- 1 Knut Beck, *Nachwort*, in: Stefan Zweig, *Ben Jonson's »Volpone« und andere Nachdichtungen und Übertragungen für das Theater*, Frankfurt a. M. 1987, 555–569, hier 564.
- 2 Oliver Matuschek, *Stefan Zweig: drei Leben – eine Biographie*, Frankfurt a. M. 2008, 220 f.
- 3 Stefan Zweig, *Der erneuerte Volpone. Zur Uraufführung am Burgtheater*, in: Zweig 1987 (zit. Anm. 1), 562 f.
- 4 Zweig in der Zeitschrift »Bühne«, 1926, zit. in: Donald Prater – Volker Michels, *Stefan Zweig. Leben und Werk im Bild*, Frankfurt a. M. 2006, 163.
- 5 Ben Jonson, *Volpone, or The Fox*, Stuttgart 2007, 19.
- 6 Vgl. Peter von Matt, *Die Intrige – Theorie und Praxis der Hinterlist*, München 2006, 305.
- 7 Stefan Zweig, *Ben Jonsons »Volpone«. Eine lieblose Komödie in drei Akten*, Frankfurt a. M. 1950, 6.
- 8 Beck 1987 (zit. Anm. 1), 561.
- 9 Ebenda, 157.

- 10 Stefan Zweig, *Die schweigsame Frau*, in: Zweig 1987 [zit. Anm. 1], 393–478, hier 478.
- 11 Ebenda.
- 12 Wien, Theatermuseum, Sammlung Handschriften und Nachlässe, VM 478/Zw; Neg. Bild –A, NB 612.066B.
- 13 Richard Strauss – Stefan Zweig, *Briefwechsel*, hg. von Willi Schuh, Frankfurt a. M. 1957, 18.
- 14 Richard Strauss an Anton Kippenberg, Oktober 1931, zit. in: Prater – Michels 2006 [zit. Anm. 4], 224.
- 15 Arturo Larcati, *Von der bitteren Gesellschaftssatire zur komischen Oper*, in: *Richard Strauss, Die schweigsame Frau*, Programmheft der Bayerischen Staatsoper, München 2010, 55.
- 16 Vgl. Anm. 12.
- 17 Zweig 1987 [zit. Anm. 10], 411.
- 18 Ebenda, 475.
- 19 Ebenda, 478.
- 20 Stefan Zweig, *Der verwandelte Komödiant*, in: Ders., *Das Lamm des Armen. Dramen*, hg. von Knut Beck, Frankfurt a. M. 1984, 135–172.
- 21 Stefan Zweig, *Briefe, 1914–1919*, hg. von Knut Beck, Frankfurt a. M. 1998, 471.
- 22 Christoph Siegrist, *Leere Kostümierung. Stefan Zweigs frühes Dramaletts »Der verwandelte Komödiant«*, in: Wolfram Malte Fues – Wolfram Mauser (Hgg.), *»Verbergendes Enthüllen«. Zu Theorie und Kunst dichterischen Verkleidens*, Würzburg 1995, 345–353, hier 350.
- 23 Stefan Zweig, *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Frankfurt a. M. 2007, 201.
- 24 Thomas Oberender, *Den Fluch durch den Zauber bannen. Stefan Zweigs Horror vor einer zuschnappenden Ordnung*, in: Birgit Peter – Klemens Renoldner (Hgg.), *Zweigs Theater. Der Dramatiker Stefan Zweig im Kontext europäischer Kultur- und Theatergeschichte* [Schriftenreihe des Stefan Zweig Centre Salzburg, Bd. 4], Würzburg 2013, 115–132, hier 123.

Christiane Mühlegger-Henhapel, »Etwas wunderbar Substanzloses ...«

- 1 Stefan Zweig, *Die Welt von Gestern*, Frankfurt a. M. 1995, 401.
- 2 Stefan Zweig, *Die unsichtbare Sammlung*, in: Ders., *Meisternovellen*, Frankfurt a. M. 2001, 425.
- 3 Zit. in Oskar Pausch, *Geheimnis der Schöpfung. Die Autographensammlung Stefan Zweigs im Österreichischen Theatermuseum*, Wien 1995, 15.
- 4 Neues Wiener Tagblatt, 23.9.1924.
- 5 Joseph Gregor, *Der Mann mit der drohenden Hand*, in: Ders., *Casanova in Petersburg*, Wien 1947, 141–181, hier 158 f.
- 6 Titel eines Artikels über die Schenkung Zweigs an die Nationalbibliothek von Richard Beer-Hoffmann, in: *Volkszeitung*, 19.1.1938.
- 7 Die jeweils in Klammern in den Text eingefügten Inventarnummern beziehen sich auf die Sammlung von Autographen und Nachlässen im Theatermuseum, Wien.
- 8 Vgl. dazu Oliver Matuschek, *Ich kenne den Zauber der Schrift. Katalog und Geschichte der Autographensammlung Stefan Zweig*, Wien 2005.
- 9 Kenneth Birkin (Hg.), *Stefan Zweig – Joseph Gregor. Correspondence 1921–1938*, Dunedin/Neuseeland 1991, 305; siehe dazu auch die Stellungnahme der Provenienzforschung vom 10.2.2009 (Theatermuseum, Sammlung Zweig).
- 10 Zur Fehldatierung existiert eine Bemerkung der Sekretärin des Generaldirektors »pro domo«: »Auf tel. Anfrage bei Prof. Gregor bezüglich der falschen Datierung mit der Jahreszahl 1881 statt 1937, sagt Prof. Gregor, daß dies der Geburtstag Dr. Zweigs ist und als Kuriosität stehen bleiben soll.« [Abschrift im Theatermuseum] Gregors Frau Lizzy notiert am 28. November 1937 in ihrem Taschenkalender: »Stefan Zweig ist da« [Theatermuseum, Nachlass Gregor, ohne Inv.].
- 11 Abschrift im Theatermuseum, Akt 2169/37 der Österreichischen Nationalbibliothek.
- 12 Zit. in Pausch 1995 [zit. Anm. 3], 13 f.
- 13 Ebenda, 14 f.
- 14 *Volkszeitung*, 19.1.1938.
- 15 Stefan Zweig, *Die Autographensammlung als Kunstwerk*, in: Martin Bircher, *Musik und Dichtung. Handschriften aus den Sammlungen Stefan Zweig und Martin Bodmer, Coligny-Genève*, München 2002, 57–66, hier 58.

Stefan Zweig – Abschied von Europa

Herausgegeben von Klemens Renoldner