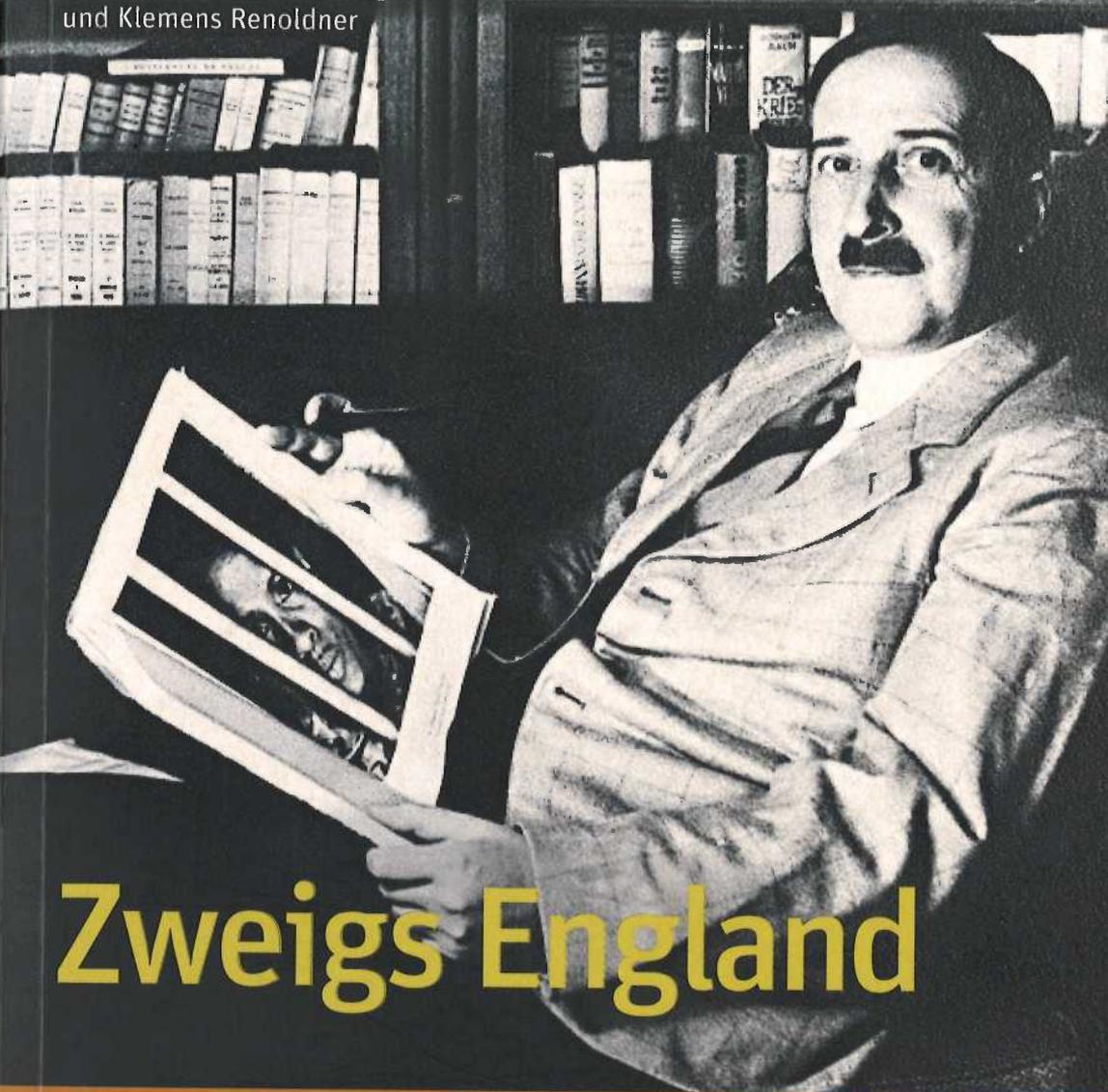


Herausgegeben von Rüdiger Görner
und Klemens Renoldner



Zweigs England

SCHRIFTENREIHE DES STEFAN ZWEIG CENTRE SALZBURG – BAND 5

Zweigs England

BAND 5

Euro 29,80

K&N

Inhalt

Vorwort	7
Richard DOVE (London) „Meilenweit von Politik“: Stefan Zweig's exile in Britain	11
Mark H. GELBER (Beer Sheva) Stefan Zweig, British Literature and European Sensibilities	21
Daniela STRIGL (Wien) „I want a hero“ – Stefan Zweig und Lord Byron	35
Klemens RENOLDNER (Salzburg) „Der Held wird nicht untergehen“. Stefan Zweigs Kampf für (und mit) Charles Dickens	49
Arturo LARCATI (Verona) „Wie ein beschwingter Vogel“. Stefan Zweigs Bearbeitung von Ben Jonsons <i>Epicoene or the Silent Woman</i> : das Libretto für <i>Die schweigsame Frau</i>	65
Monika MEISTER (Wien) Transformationen des Theaters. Stefan Zweig und Ben Jonson. Die „lieblose Komödie“ <i>Volpone</i>	87
Ulrike TANZER (Salzburg) „In meinem Ende ist mein Anbeginn.“ Zu Stefan Zweigs <i>Maria Stuart</i>	101
Stephan RESCH (Auckland) Must the man of action always be pursued by guilt? On Stefan Zweig's political self-concept in British exile	115
Margit DIRSCHERL (London) „Eine seltsame Umkehr“. Stefan Zweigs Feuilleton <i>Der Genius Englands</i> ...	129
Ulrike VEDDER (Berlin) Zur Magie der Handschrift. Stefan Zweig als Autographensammler	141
Iris HIMMLMAYR (Wien) Reception in Europe	153

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2014

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Umschlag: Carola Wilkens

Umschlagabbildung: Stefan Zweig in seinem Haus in Bath, Frühjahr 1940

© Stefan Zweig Centre Salzburg.

Bindung: Zinn – Die Buchbinder GmbH, Kleinlütder

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-5534-8

www.koenigshausen-neumann.de

www.libri.de

www.buchhandel.de

www.buchkatalog.de

Arnhilt Johanna HOEFLE (Berkeley) Stefan Zweig in China: Episodes of a Turbulent Reception History	161
Julia ROSENTHAL (London/Oxford) Albi Rosenthal. Autograph Collecting from Goethe to Stefan Zweig	169
Rüdiger GÖRNER (London) Stefan Zweig. Briefe an William Rose	193
Biographien	205

Vorwort

Wenigen ist es gegeben, Dostojewski und Shakespeare gleichzeitig zu lesen und sich nicht von diesem doppelten Eindruck überwältigen zu lassen. Am 14. September 1912 vermerkt jedoch der gerade in jener Zeit intensive Dostojewski-Leser Stefan Zweig in seinem Tagebuch: „Nur gelesen, Shacespeare [sic!] allerdings (einer merkwürdigerweise, der mich immer reizt, statt zu entmutigen)“.¹ Auch in Sachen Aneignung erwies sich Zweig stets als Virtuose, auch wenn er über sich befand: „Mein Leben tanzt zwischen Erinnerungen und Erwartungen wie ein Schemen“ – der Zusatz ist bezeichnend: „mir selbst zum Grauen“.² Grauen, „schauern“ auch vor seiner eigenen „Virtuosität“;³ letzteres war zwar *in eroticis* gemeint, betraf aber auch Zweigs Wissen um seine Vergangenheitslastigkeit („ich zehre zu viel von Vergangenen“⁴), ein Wissen, das ihn von sich selbst sagen ließ: „Ich bin irgendwie vorausgenommenes Echo“.⁵

Wer sich solchermaßen disponiert glaubt, dem scheint die englische Kultur entgegen zu kommen – zumindest solange man den Traditionalismus dieser Kultur für einen Fall wirklichen, in der Gesellschaft tief verwurzelten Geschichtsbewusstseins zu halten geneigt ist. Jene Zeit, die von Zweigs vielfältigen frühen „Aneignungsgeschäften“ (Thomas Mann) auch in Sachen britischer Kultur (von Shakespeare bis Dickens) geprägt war, erinnert er in *Die Welt von Gestern*, und zwar in Gestalt einiger Reflexionen eines London-Aufenthalts vor dem Ersten Weltkrieg. Er war bestimmt vom Vergleich zwischen der Metropole Paris mit ihrem faszinierenden „Nebeneinander der Gegensätze“ und der Themse-Kapitale des British Empire:

London wirkte nach Paris auf mich, wie wenn man an einem überheißen Tag plötzlich in den Schatten tritt: im ersten Augenblick überläuft einen unwillkürlich ein Frösteln, aber rasch sind Augen und Sinne eingewöhnt. [...] immer mußte ich mühsam suchen, was in Paris einem überflutend entgegenkam: Geselligkeit, Kameradschaft und Heiterkeit. Ich fand niemanden, um die Dinge zu diskutieren, die mir die wichtigsten waren; den Gutgesinnten unter den Engländern erschien wiederum ich durch meine grenzenlose Gleichgültigkeit gegen Sport, Spiel, Politik und was sie sonst beschäftigte, wahrscheinlich als ziemlich ungehobelter und lederner Geselle [...]; so habe ich eigentlich neun Zehntel meiner Londoner Zeit arbeitend in meinem Zimmer oder im Britischen Museum verbracht.⁶

1 Stefan Zweig, Tagebücher, hg. von Knut Beck. Frankfurt am Main 1984, S. 12.

2 Ebd., S. 23.

3 Ebd., S. 41.

4 Ebd., S. 12.

5 Ebd., S. 11.

6 Stefan Zweig, *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*, hg. von Knut Beck. Frankfurt am Main 1992, S. 185 f.

„Wie ein beschwingter Vogel“.
Stefan Zweigs Bearbeitung von Ben Jonsons *Epicoene or
the Silent Woman*: das Libretto für *Die schweigsame Frau*

von Arturo Larcati

„Ein Shakespeare könnte aus Calderon und Hofmannsthal etwas
Ungeheures machen! Wollen Sie dieser Shakespeare sein?“
(Richard Strauss an Stefan Zweig, 24. April 1934)¹

1. Zur Entstehungsgeschichte der *Schweigsamen Frau*

Das Zustandekommen der Oper *Die schweigsame Frau* ist in Zweigs Briefwechsel mit Richard Strauss und in jenem mit Romain Rolland ausführlich dokumentiert. Am 23. Mai 1932 berichtet Zweig seinem französischen Freund, Musikwissenschaftler und Autor einer bemerkenswerten Beethoven-Biographie, Strauss habe ihn gebeten, ein Libretto für eine heitere Oper zu schreiben, er aber habe jetzt „nicht die Kraft zur Heiterkeit.“² Schon am 1. September hat er jedoch seine Meinung geändert und sieht in der nun vereinbarten Zusammenarbeit mit dem Komponisten eine willkommene Ablenkung von der politisch drängenden Zeit: „Ich entspanne mich dabei, ihm dieses Libretto zu verfassen (das ihm mächtig gefällt, nach der ‚schweigsamen Frau‘ von Ben Jonson) und hoffe, daß diese innere Disposition, mich selber zu zerstreuen, auch die andern zu zerstreuen und ihm Genüge zu tun.“³ Obwohl er die Biographie von Marie Antoinette noch nicht abgeschlossen hat, stürzt er sich in die Arbeit am Libretto. Entstehen soll eine „heitere [...] Spieloper“, die „ohne jede Beschwerung zu spielen [ist] mit beinahe klassischen Figuren – im Mittelpunkt eine Frau voll Charme, Witz und Übermut [...], berichtet Zweig am 3. November 1931.“⁴ In der Tat dreht sich die Handlung nicht so sehr um eine weibliche Figur, wie so oft bei Richard Strauss. Zweig macht den alten Morosus zum wahren Protagonisten der Oper, wie ausführlich noch zu sehen sein wird. Bereits am 23. Dezember 1932 kündigt er seinem Verleger Anton Kippenberg mit Nonchalance an: „Ich faulenze noch immer hin und her,

- 1 Richard Strauss/Stefan Zweig, Briefwechsel, hg. von Willi Schuh. Berlin 1957, S. 114.
- 2 Romain Rolland/Stefan Zweig, Briefwechsel 1910–1940. Bd. II. Aus dem Französischen von Eva und Gerhard Schewe und Christel Gersch. Manuskriptzusammenstellung und Bearbeitung Waltraud Schwarze. Einleitung Wolfgang Klein. Berlin 1987, S. 461.
- 3 Ibid., S. 473.
- 4 Richard Strauss/Stefan Zweig, Briefwechsel, S. 10.

das heißt, ich habe den zweiten Akt der Oper für Richard Strauss gemacht...“.⁵ Im Januar 1933 ist das Libretto fertig, so dass Strauss mit der Instrumentierung beginnen kann.⁶ Am 13. Februar 1934 berichtet Zweig Kippenberg, dass Strauss den ersten Akt fertig instrumentiert hat und schon einen neuen Text möchte. „Mit 70 denkt er nur an Arbeit und Ewigkeit!“, lautet sein Kommentar.⁷ Strauss kann Zweig am 24. Mai 1934 voller Stolz mitteilen, dass er „die Partitur des II. ten [Aktes] begonnen [hat] und das Ganze sicher im Juli 1935 vom Stapel laufen kann.“⁸

Die Zusammenarbeit zwischen beiden Künstlern findet im Zeichen gegenseitiger Wertschätzung statt und funktioniert reibungslos.⁹ Zweig stilisiert Strauss zu „einem der letzten Heroen der Musik“,¹⁰ zum letzten „der großen Schar“, dessen „Gesamtleistung“ das Attribut des „Kolossalen“¹¹ verdiene, während er sich als jemanden sieht, der „den bescheidenen Dienst eines Bogenspanners“ leistet.¹² Seinerseits bemerkt Strauss, den idealen Partner gefunden zu haben, und lobt die Produktivität und Harmonie der Zusammenarbeit: „Die Composition keiner meiner früheren Opern fiel dem Musiker so leicht und hat mir solch unbeschwertes Vergnügen bereitet.“¹³ Der Komponist bedankt sich am 24. Januar 1933 bei Anton Kippenberg dafür, „die Bekanntschaft Stefan Zweigs vermittelt zu haben, der mir nun den besten Text geschrieben hat, der auf dem Gebiet der opéra comique seit dem Figaro geschaffen worden ist.“¹⁴ Beide Partner zeigen sich bereit, auf die Wünsche des anderen einzugehen. So verlangt Strauss beispielsweise von Zweig einige Kürzungen in der neunten Szene des II. Aktes zwischen Morosus und Aminta sowohl vor als auch nach der Eheschließung, er möchte „diese Auseinandersetzungen viel kürzer und präziser und von allem Nebensächlichen gereinigt [...]“.¹⁵ Seinerseits schlägt Zweig dem Komponisten „eine neue Form, eine zeithafte der Untermauerung des alten Rezitativs [vor], die auch einen leichten ironischen Ton haben darf, als spielten sie während dieser Rezitative nur mit der Musik.“¹⁶

5 Stefan Zweig, Briefe an Freunde, hg. von Richard Friedenthal. Frankfurt am Main 1984, S. 222.

6 Ibid., S. 225.

7 Stefan Zweig, Briefe 1932–1942, hg. von Knut Beck und Jeffrey B. Berlin. Berlin 2005, S. 87.

8 Richard Strauss/Stefan Zweig, Briefwechsel, S. 63.

9 Vgl. die Beiträge im Richard-Strauss-Jahrbuch 2009 (Sonderheft: Die schweigsame Frau). Wien 2009.

10 Brief von Zweig an Raoul Auernheimer vom 19. Oktober 1932. In: Stefan Zweig, Briefe 1932–1942, S. 33.

11 Brief von Zweig an Katharina Kippenberg vom 29. Juni 1935. In: Stefan Zweig, Briefe 1932–1942, S. 126.

12 Brief von Zweig an Raoul Auernheimer vom 19. Oktober 1932. In: Stefan Zweig, Briefe 1932–1942, S. 33.

13 Richard Strauss/Stefan Zweig, Briefwechsel, S. 157.

14 Zit. nach: Stefan Zweig – Triumph und Tragik. Aufsätze, Tagebuchnotizen, Briefe, hg. von Ulrich Weinzierl. Berlin 1992, S. 83.

15 Richard Strauss/Stefan Zweig, Briefwechsel, S. 34.

16 Ibid., S. 36–37.

Während die Zusammenarbeit zwischen Strauss und Zweig in ihren Briefen harmonisch und für beide Seiten höchst befriedigend erscheint, fällt Zweig in den Briefen an Rolland auch distanzierte bis kritische Urteile über die Person und die Arbeit des Komponisten, die mit dem Bild des großen Helden und des „Kolosses“ nur bedingt zu vereinbaren sind. Schon am 20. Oktober 1932 ist über Strauss zu hören, dieser „kennt seine Grenzen“ und sei „[...] verzweifelt darüber, daß er so einfache und klare Melodien wie Mozart, wie Schubert nicht mehr finden kann.“¹⁷ Darüber hinaus stellt er beim Komponisten ein seltsames „Ausbleiben des ‚Dämons‘“ fest, weil er sich bei der Arbeit „wie die alten Musiker von einst“ verhalte: „[...] als gälte es, eine Schulübersetzung anzufertigen“; „die Inspiration“, führt Zweig fort, „hat sich auf seinen Befehl zwischen 9 und 1 Uhr gefällig einzustellen.“¹⁸

2. Zweigs nachträgliche Auseinandersetzung mit Hugo von Hofmannsthal

Nach dem unerwarteten Tod von Hugo von Hofmannsthal 1929 bildet für Zweig die Beschäftigung mit dem Libretto für *Die schweigsame Frau* den Austragungsort für eine nachträgliche Auseinandersetzung mit einem seiner Vorbilder aus frühen Jahren, das für ihn später aber mehrmals zum Kontrahenten wurde.¹⁹ Gleich in einem der ersten Briefe an Strauss skizziert Zweig sein Selbstverständnis als Librettist und präsentiert sich als Antipode von Hofmannsthal.²⁰ Dem Komponisten erklärt er, dass „die letzten Hofmannsthaltexte zu sehr mit der Suche nach einem Stil belastet, zu sehr in eine Symbolik bedrängt [seien], für die die normale Schärfe eines unbefangenen, nicht mit der Textbuchbrille ausgerüsteten Zuschauers nicht mehr ausreicht.“²¹ In seiner Kritik bezieht sich Zweig vor allem auf die *Arabella* und *Die Ägyptische Helena*. Er ist der Meinung, dass diese beiden Werke schwer verständlich seien, weil die Konstruktion mit komplexen intertextuellen Verweisen und Symbolen aufgeladen sei und sehr verschiedene Handlungsstränge zusammenfüge. Der Versuch, aus dem mythischen Plot eine konsistente und stringente Handlungsabfolge zu gestalten, sei ihm, glaubt Zweig, nicht geglückt. In seiner Polemik greift Zweig Vorwürfe auf, die bereits nach der Aufführung der

17 Romain Rolland/Stefan Zweig, Briefwechsel 1910–1940, II, S. 478.

18 Ibid., S. 284.

19 Vgl. Gabriella Rovagnati, „Eine unsichtbare Nebelwand“. Die schwierige Beziehung zu Hugo von Hofmannsthal. In: Dies., „Umwege auf dem Wege zu mir selbst“. Zu Leben und Werk Stefan Zweigs. Bonn 1998, S. 144–156.

20 Vgl. Barbara Liebinger, Stefan Zweig als Librettist von Richard Strauss, 1989.

21 Brief Zweigs vom 3. November 1931, in: Richard Strauss/Stefan Zweig, Briefwechsel, a.a.O., S. 11. Vgl. Zweigs Brief an Rolland vom 18. Dezember 1932: „[D]er arme Hofmannsthal hatte ihm [Strauss, A.L.] nach dem köstlichen ‚Rosenkavalier‘ harte Brocken zu schlucken gegeben!“ (Romain Rolland/Stefan Zweig, Briefwechsel 1910–1940, II, S. 284.) In dem bereits erwähnten Brief an Raoul Auernheimer vom 19. Oktober 1932 bezeichnet Zweig den Rosenkavalier als „großes Kunstwerk“. (Stefan Zweig, Briefe 1932–1942, S. 33.)

beiden Opern formuliert worden waren und sowohl Strauss als auch Hofmannsthal zu einer Replik gezwungen hatten.²² Als Gegenentwurf zu der angeblichen Schwere der Hofmannsthalschen Libretti macht sich Zweig für ein Werk im Zeichen der Leichtigkeit stark, das in seinen Augen den entscheidenden Vorteil aufweist, aufgrund der Kürze, der Vereinfachung und der größeren Verständlichkeit grundsätzlich an allen europäischen Theatern spielbar zu sein:

Meine Auffassung des Kunstwerks ist, daß es europäisch und wahrhaft universal wirken muß, daß es nicht durch eine zu große Apparatur an wenige Städte gebunden sein darf, sondern wie ein beschwingter Vogel überall, auch in einer Dorfhütte, sein Nest finden kann.²³

Aus Zweigs Kritik an Hofmannsthal lassen sich einige der wesentlichen Prinzipien ableiten, die für seine Bearbeitung von Ben Jonsons Komödie *Epicoene or the Silent Woman* bestimmend sind und auf „transportable Wirksamkeit“²⁴ zielen: das Aussparen von Handlungssträngen, die vom Hauptstrang der Handlung ablenken; die Eliminierung von Figuren oder Situationen, die zu sehr an das London von Ben Jonson gebunden sind; das Arbeiten mit einfachen Stereotypen wie dem muffigen Engländer und dem lebenslustigen Italiener; die Konzentration auf die „universale“ Sprache der *Commedia dell'arte* und der Musik. Überall dort, wo leichte Verständlichkeit an die Stelle von akzentuierter Intellektualität und Stringenz an die Stelle von Komplexität tritt, lässt sich folgern, wird die von Zweig angestrebte „Allgiltigkeit eines Kunstwerks für jeden und alle“²⁵ erreicht.²⁶

Angesicht der Forderungen, die Zweig an die *Schweigsame Frau* stellt, ist für ihn das Ergebnis enttäuschend, wie er an seine Frau Friderike nach der Dresdner Uraufführung im Juni 1935 schreibt:

Was die Oper betrifft, so ist es eines gewiss, dass sie *viel* zu lang ist, zweitens, dass sie *wahnwitzig schwer* ist, also ganz das Gegenteil dessen, was mir vorgeschwebt, keine leichte Oper sondern mit Raffinements geladen und eher erdrückend durch die Fülle. Einzelne Teile sollen hervorragend sein und der erste Akt geschlossen, dann geht es ähnlich wie bei der *Arabella* und der *Ägyptischen Helena* ins Ermüdende über.²⁷

22 Vgl. Herwig Gottwald, *Mythisches in Hofmannsthals Opern-Dichtungen? Eine theoretische Perspektive* (im Druck). Dort wird auch die Literatur zum Thema zitiert.

23 Richard Strauss/Stefan Zweig, Briefwechsel, S. 11.

24 Ibid.

25 Ibid.

26 Auch für die Bearbeitung von Calderons *Semiramis*, die Zweig für Strauss nach der *schweigsamen Frau* schreiben wollte, bleibt die Auseinandersetzung mit Hofmannsthal bestimmend, wie er in einem Brief vom 24. April 1935 erklärt: „Ohne die Dunkelheit der ‚Ägyptischen Elena‘ müßte es [das geplante Werk, A.L.] etwas von ihrer magischen Fülle haben, etwas Rauschkräftiges, aber Rausch nicht nur aus dem niedrigen Element des Sinnlichen, sondern aus dem Geistigen und Heldischen.“ (Stefan Zweig/Richard Strauss, Briefwechsel, S. 118.)

27 Brief von Zweig vom 26. Juli 1935. In: Stefan Zweig/Friderike Zweig, „Wenn ein Augenblick die Wolken weichen“. Briefwechsel 1912–1942, hg. von Jeffrey B. Berlin und Gert Kerschbaumer. Berlin 2006, S. 282; Kursiv. im Orig.

In den Augen von Zweig liegt die Verantwortung für das angebliche Scheitern der *Schweigsamen Frau* eindeutig bei Strauss: „Das Können scheint bei ihm intakt, nur die Dynamik fehlt.“²⁸ Aufgrund dieser Schwächen kann Zweig keine rosige Zukunft für das Werk in Aussicht stellen:

Vermutlich wird die Oper ein historisches Halbleben führen wie die *Frau ohne Schatten*, die *Ägyptische Helena*, das *Intermezzo*, manchmal hervorgeholt, aber keine ständige Repertoire und wahrscheinlich (ganz im Gegenteil zu dem, was ich wollte) für kleinere Bühnen unmöglich.²⁹

Darüber, dass das Werk „für kleinere Bühnen unmöglich“ werden sollte, wird Zweig kurz darauf Gewissheit erlangen. Denn Strauss lehnt seine Bitte, „eine Bearbeitung [der Oper] für reduziertes Orchester“³⁰ zu gestalten, dezidiert ab:

Aus diesem Grunde ist also Ihr Vorschlag einer Bearbeitung für normale Bühnen indiskutabel. Außer sehr gesanglicher und schauspielerischer Schwierigkeiten stellt die „schweigsame“ keine außergewöhnlichen Anforderungen. *Arabella* = Normaloper – und eine Dekoration! Was wollen Sie weniger? Für Schmierer unter 50 Mann Orchester und Wanderbühnen componiere ich überhaupt nicht.³¹

Offensichtlich gehen Zweig und Strauss von divergierenden Vorstellungen über die Größe einer Opernproduktion und die Kompetenz der Zuschauer aus. Der Komponist weigert sich, „große und schwere Werke den Bedürfnissen der kleinen Schmierdirektoren anzupassen (dafür sorgt Lehár und Puccini)“,³² schreibt seinen Kollegen die Fähigkeit zu, mit den genannten Schwierigkeiten fertig zu werden, und mutet dem Publikum zu, selbst sehr komplexe musikalische Strukturen zu bewältigen: „Die Leute sollen sich nur plagen und die zu faul dazu sind, lieber von vornherein die Hände davon lassen und Operette spielen!“³³ Somit erscheint der Komponist nicht als „der kluge, praktische Vater“, der – wie der Musikkritiker Walter Seidl nahegelegt hatte – auf seine „geistigen Kinder“ Rücksicht nimmt.³⁴ Zweig will hingegen für unbefangene Zuschauer schreiben, strebt Werke an, die eine größere Verständlichkeit als die Opern von Strauss-Hofmannsthal aufweisen und auch an kleineren Opernhäusern zu spielen sind, er denkt an „universale“

28 Ibid.

29 Ibid., S. 283.

30 Brief von Strauss vom 28. Juni 1935. In: Stefan Zweig/Richard Strauss, Briefwechsel, S. 145.

31 Ibid.

32 Ibid., S. 144.

33 Ibid., S. 145.

34 Der Musikkritiker hatte so wie Zweig für eine Fassung der Oper für kleinere Bühnen plädiert: „Die Schwierigkeiten der Wiedergabe sind immens. Außer Berlin dürfte keine weitere deutsche Bühne über die zur Aufführung nötigen Sänger verfügen; es sei denn, daß der Komponist, der seinen geistigen Kindern ja immer ein kluger, praktischer Vater war, eine bedeutend erleichterte Fassung für den Gebrauch mittlerer Bühnen herstellt.“ (Walter Seidl, Richard Strauss: „Die schweigsame Frau“. Die gestrige Uraufführung in Dresden. In: Prager Tagblatt, 25. Juni 1935).

Werke, „Wanderbühnen“ für Tournee-Aufführungen und weniger kostspielige Produktionen mit einem kleinen Orchestergraben.

3. Der Sieg der Psychologie über die Typisierung, der Menschlichkeit über die angeborene Bosheit, der Unterhaltung über die Erziehung

In einem Ben Jonson gewidmeten Essay aus dem Jahr 1926 erklärt Stefan Zweig, der gerade dessen *Volpone* übersetzt hat, warum der englische Autor für ihn zum Vorbild werden konnte, und macht zugleich klar, an welchen Prinzipien er sich bei seiner Auseinandersetzung mit dessen Texten orientiert.³⁵ Wie wichtig diese Charakterisierung von Jonson auch sein mag, weil sie die notwendige Aufwertung des englischen Autors auf den deutschen Bühnen einleiten will; sie verdient noch mehr unsere Aufmerksamkeit, weil sie zugleich Zweigs Selbstverständnis als Komödientextschreiber verrät. In Jonson sieht Zweig den „Schöpfer der satirischen Gesellschaftskomödie“ und würdigt in ihm den „Kulturmoralisten“, der „die Komödie als erzieherisches Moment, als Spiegel des Schlechten und Verwerflichen, nicht bloß als lose Munterkeit der Handlung und Kasuistik des Übermuts“ konzipiert.³⁶ Die Momente der Identifikation mit dem englischen Autor betreffen einerseits den Willen, „[der Menschheit] einen Spiegel, einen Zerrspiegel ihrer Lächerlichkeiten [...] hin[zu]halten“.³⁷ Auf der anderen Seite schätzt Zweig aber auch „Wucht und Leidenschaft“ von Jonsons Sprache, die aus seiner Sicht in den Übersetzungen durch Tieck kaum zum Ausdruck kommen. Wie sein Vorbild möchte er selbst „nicht mit zartem Handschuh die Narrheit und das Niedrige fassen, sondern mit dem Skalpell ausschälen wie eine eitrige Wunde.“³⁸ Freilich bedarf Jonsons Konzept aber auch einer wesentlichen Korrektur. In seinem Programm, Jonson für das 20. Jahrhundert zu rehabilitieren und zu aktualisieren, nimmt sich Zweig vor, „das allzu pedantisch und pädagogisch Gefügte“³⁹ seiner Texte aufzulockern. Er schlägt vor, um es pointiert zu sagen, Jonsons Ansatz durch jenen von Shakespeare zu korrigieren, um das Ideal eines Kunstwerks zu erreichen, das in der „Komödie als Komödie“ gipfelt.⁴⁰ Sein konkreter Hinweis lautet:

35 Zweig verdankt die Entdeckung von Jonsons Werk sowohl zwei Aufsätzen von Romain Rolland als auch einer von Hippolyte Taine 1926 verfassten englischen Literaturgeschichte bzw. der Jonson-Übersetzung von Ludwig Tieck (1829). Die Idee, sich mit Ben Jonsons Komödie auseinanderzusetzen, war bereits von Hugo von Hofmannsthal konzipiert worden.

36 Stefan Zweig, Ben Jonson [1926]. In: Stefan Zweig, *Monotonisierung der Welt*. Aufsätze und Vorträge. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Volker Michels. Frankfurt am Main 1976, S. 147–152; hier S. 147, 149.

37 Ibid., S. 149.

38 Ibid.

39 Ibid., S. 151.

40 Ibid., S. 152.

Shakespeares Komödien, auch die derben, haben immer den Himmel über sich offen, in denen sie wie Träume aufschweben, einen Himmel, von dem kein strenger Gott niederblickt, kein Richter und Weltverbesserer; er fühlt die Welt in der Komödie als Komödie, wie er sie in der Tragödie tragisch fühlt.⁴¹

In seiner Adaptierungsarbeit von Jonsons Komödien versucht Zweig die Effekte einer Komik, die an Derbheit nichts vermissen lässt, mit der Leichtigkeit des Traums bzw. mit der Unbeschwertheit des Lebens zu verbinden. So wie er im Umgang mit dem Text als Ganzem um Vereinfachung und Konzentration auf Wesentliches bemüht ist, kämpft Zweig auf dem Gebiet der Sprache auch um eine größere Intensivierung und Dramatisierung des Ausdrucks. Im Detail beschreibt er in der *Welt von Gestern* seinen Umgang mit dem Text, dem eigenen und dem fremden, als unablässiges Ringen um Präzisierung der Ausdrucksweise. Diesen Kampf um den passenden Ausdruck und eine gelungene Werkgestalt bezeichnet er als eine Arbeit „des Komprimierens und Kondensierens“, die sich als „ein unablässiges Ballast-über-Bord-Werfen, ein ständiges Verdichten und Klären der inneren Architektur“ konkretisiert.⁴²

Ben Jonsons Komödie *Epicoene*, die John Dryden als die perfektteste in ihrer Art bezeichnet hat, dreht sich im Grunde um eine doppelte Intrige, der ein alter englischer Admiral namens Morosus zum Opfer fällt. Der reiche und geizige Sonderling, der gegen jede Art von Lärm allergisch ist, wird von seinem Barbier Cutbeard überredet, eine stille Frau zu heiraten. Dadurch kann er den Neffen Daufine Eugenie enterben, der bei ihm in Misskredit geraten ist. Nach der Heirat verwandelt sich allerdings die ihm in Aussicht gestellte Idylle in einen Albtraum: Seine Braut Epicoene entpuppt sich als entfesselte Furie, die ständig tobt und schreit, und die von ihr verursachte akustische Hölle wird durch das bunte Treiben einer anlässlich der Ehe eingetroffenen Komödianten-truppe verstärkt. Der verrückt gewordene Morosus verhält sich allerdings nicht wie sein griechisches Vorbild, das aus Verzweiflung Selbstmord verübt, sondern sucht – was der englischen Mentalität besser entspricht – nach einem Kompromiss. Nach einigen gescheiterten Versuchen, einen Scheidungsgrund zu finden, akzeptiert er die Forderungen des Neffen, um von seiner Frau befreit zu werden, und setzt diesen wieder in seine Erbrechte ein. Die Komödie endet mit einem Eklat: Nachdem Daufine als Drahtzieher der Intrige sein Ziel erreicht hat, nimmt er Epicoene die Perücke ab. Die vermeintliche Braut erweist sich plötzlich als Knabe, der von ihm ein halbes Jahr lang auf seine Rolle als Xanthippe vorbereitet worden war.

Ben Jonson nimmt das Intrigenspiel zum Anlass, um die englische Gesellschaft am Übergang zwischen sechzehntem und siebzehntem Jahrhundert einer beißenden Kritik zu unterziehen, die sich um zwei Schwerpunkte dreht: zum einen um den Gegensatz von Natur und Zivilisation und zum anderen um das Problem

41 Ibid., S. 151–152.

42 Stefan Zweig, *Die Welt von Gestern*. Erinnerungen eines Europäers, Berlin 1996, S. 365.

des Hermaphroditentums. In beiden Fällen stellt der Autor gesellschaftliche Phänomene der Devianz, Abweichungen von einer sozial verbindlichen Norm, in Frage. Zum einen kritisiert er in seiner Komödie egozentrische und eitle Charaktere, die in seinen Augen all das vergessen haben, was natürlich, anständig und würdig ist. Zum anderen stellt er in partieller Anlehnung an Molière Figuren an den Pranger, die zwischen den Geschlechtern schwanken und die eine oder andere feste sexuelle Identität verweigern. Suggestiert Jonson das fragwürdige Verhalten bereits durch die Etymologie des Namens der titeltragenden Figur – Epicoene heißt nämlich doppelgeschlechtlich –, so exemplifiziert er die sexuelle Ambivalenz besonders an den komischen Personen, die in der parallel zur Haupthandlung verlaufenden Nebenhandlung agieren. Aber unabhängig davon, ob Jonson durch die Typen seiner Komödie die Entfremdung von der Natur bzw. der eigenen sexuellen Identität reflektiert oder die damit verbundenen moralischen Entgleisungen, die von Hinterlistigkeit bis zu Intrigantentum und Sadismus reichen, denunziert – der Autor behält auf jeden Fall eine skeptische Distanz zu seinen Figuren. In keiner von ihnen, sympathischen oder weniger sympathischen, findet er ein passendes Identifikationsangebot.

In seiner Adaptierung von Jonsons Komödie für die Oper verfährt Zweig sehr frei. Zwar übernimmt er in Grundzügen den Plot mit dem Hauptprotagonisten Morosus und dem Lärm als zentralem Motiv, aber er greift in Handlungsstruktur und Personenkonstellation sehr stark ein, wobei der Hauptunterschied zu seinem Vorbild in der psychologischen Charakterisierung der Personen und der Haltung des Autors ihnen gegenüber liegt. Aus den starren, nicht näher charakterisierten Typen der Komödien von Ben Jonson werden bei Zweig „menschlichere“, psychologisch glaubwürdigere Individuen, bei denen Stärken und Schwächen nicht, wie bei Jonson, einseitig verteilt sind, so dass sich die Zuschauer besser mit ihnen identifizieren können.

Auf der Ebene des Aufbaus komprimiert Zweig die Handlung, indem er die fünf Akte von Jonson auf drei reduziert und die Haupt- und Nebenhandlung zusammenführt. Er verstärkt „die innere Architektur“ des Librettos, indem er auf die Symmetrie in Aufbau und Länge der Akte achtet. Er verzichtet auf den oftmaligen Ortswechsel des Originals und lässt die ganze Komödie in der Wohnung von Morosus spielen. Er streicht mehrere Nebenfiguren und konzentriert die bei Jonson „zerstreuten“ Fäden der Intrige in die Hände des Barbiers Schneidebart, so der deutsche Name in Zweigs Fassung, der den Platz der gesamten Gruppe der Intriganten einnimmt. Als Nachfolger des Barbiers von Sevilla und des Doktors Malatesta in Donizettis *Don Pasquale* bringt Schneidebart im ersten Akt die Intrige ins Spiel: So sind die Zuschauer bei Zweig von Anfang an in die Verkleidungskomödie eingeweiht, während sie bei Jonson bis zuletzt in Unkenntnis über die Doppelrolle der falschen Braut bleiben.

Für die Konzeption der Figur des Barbiers nimmt Zweig Anleihe an der italienischen Tradition der *Opera buffa*, in der der Barbier zwischen der Welt des Adels und jener des Volkes bzw. des Bürgertums vermittelt. Anders als bei Jonson beginnt bei Zweig die Handlung im ersten Akt mit einem Dialog zwischen dem

Barbier und der Haushälterin, in dem diese die Forderung stellt, den alten Sir Morosus zu heiraten. In diesem Auftakt greift Zweig das Grundmotiv der *Serva Padrona* des neapolitanischen Komponisten Giovan Battista Pergolesi (1710–1736) wieder auf. *La serva padrona* (auf Deutsch: *Die Magd als Herrin*), 1733 in Neapel uraufgeführt, ist das Vorbild der *Opera buffa* neapolitanischer bzw. italienischer Herkunft. Hier schafft es die Magd Servina durch einen schlaunen Plan, den alten Junggesellen Umberto zur Heirat zu zwingen und zur Herrin des Hauses zu werden.⁴³ Bei Zweig gelingt der Plan der Haushälterin nicht, weil der Barbier Morosus davon überzeugt ist, die Forderung der alten, lauten Haushälterin zurückzuweisen und an ihrer Stelle eine junge, schweigsame Frau zu nehmen: „Einen solchen Drachen würde ich an Eurer Gnaden Stelle per Stückfracht dahin spedieren, wo der Pfeffer wächst, und nähme mir dafür eine Junge ins Haus, still und gefügig, ein schmuckes Weibchen, ein sanftes Täubchen, ein zartes, zärtliches Zeitvertrieb – eine nette, adrette, schweigsame Frau!“⁴⁴ Mit der Konzentration der Handlung in die Hände des Barbiers stellt sich Zweig einmal mehr in die Tradition der *buffa*. Sein Schneidebart ist nicht nur der direkte Nachfolger des Figaro von Rossini und Mozart, sondern auch des Doktors Malatesta in Donizettis *Don Pasquale* (1843). Die Oper von Donizetti weist große Ähnlichkeiten mit der *Schweigsamen Frau* auf: Obwohl Don Pasquale bereits 60 ist, will er heiraten, um den Neffen Ernesto zu enterben, der seinerseits die junge, aber mittellose Witwe Norina liebt. Doktor Malatesta zettelt eine Intrige an, um den Plan von Don Pasquale zum Scheitern zu bringen. Er stellt ihm als Braut eine außergewöhnliche Frau in Aussicht, seine erfundene Schwester Sofronia. Norina verkleidet sich als Sofronia, und es kommt zur Hochzeit. Gleich nach der Hochzeit aber entpuppt sich Sofronia (d.h. Norina) als fürchterliche Hexe, so dass Don Pasquale froh ist, ähnlich wie in der *Schweigsamen Frau*, sie an den Neffen loszuwerden.

Wie man bereits an diesen Beispielen sieht, ist *Die schweigsame Frau* ein Potpourri aus verschiedenen Vorgaben, die Zweig gekonnt verschränkt, um aus heterogenen Elementen ein neues, einheitliches und unverwechselbares Ganzes zu machen.⁴⁵ Parallel zur *Opera buffa* ist die *Commedia dell'Arte* zu nennen, die als Modell für die Figurenkonzeption hilfreich ist. Die von Henry geführte Operntruppe, die gleich im ersten Akt die Szene beherrscht, erinnert an die reisenden Theatergruppen, welche die Verbreitung der *Commedia dell'Arte* in Europa bewirkt haben und auf die europäische Komödie bzw. auf Autoren wie Ben Jonson oder Molière großen Einfluss ausgeübt haben. (Dass die Intrige in der *Schweigsamen Frau* gelingt, ist der Kunst der Komödianten zu verdanken. So endet die

43 Gianfranco Folena, *Il linguaggio della serva padrona*. In: Ders., *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*. Torino 1983, S. 282–306.

44 Stefan Zweig, *Die schweigsame Frau*. In: Stefan Zweig, *Die Dramen*, hg. und eingeleitet von Richard Friedenthal. Frankfurt am Main 1964, S. 761–822; hier 766. Von nun an als DR abgekürzt und mit der Seitenzahl in Klammern.

45 Vgl. Monika Meister, Stefan Zweig und *Die schweigsame Frau*. In: „Trägt die Sprache schon Gesang in sich...“. Richard Strauss und die Oper, hg. von Christiane Mühlegger-Henhapel und Alexandra Steiner-Strauss. Salzburg 2014, S. 147–155.

Oper mit einer Art Apotheose ihrer Kunst, somit auch der *Commedia*, die bei Jonson fehlt.)

Aber auch in der Art und Weise, wie Zweig mit dem Figurenrepertoire der *Commedia* umgeht, ist ein entscheidender Unterschied festzustellen. Bei beiden, bei Jonson und Zweig, dreht sich die Handlung um die Konstellation von Pantalone einerseits und der jungen Innamorati (der jungen Verliebten) andererseits. Ist der erste Akt von der Figur des Barbiers beherrscht, so spielt im zweiten und dritten das Paar Aminta-Henry zusammen mit ihrem Gegenspieler Morosus die Hauptrolle. Die zwei jungen Menschen haben mit ihren Pendants bei Jonson kaum noch etwas gemeinsam, ihnen werden moralische Eigenschaften zugeschrieben: Henry kämpft zwar wie Daufine für sein Erbe, hat aber die Kälte und berechnende Natur seines Vorbildes abgelegt; Aminta übernimmt ungern ihre Rolle in der Intrige als schweigsame Frau, weil sie Mitgefühl für Morosus und seine Schwächen empfindet: „Ich fühle, daß ich Euch richtig redlich liebhaben könnt“ (DR, 790), sagt sie zu ihm. Die von Aminta und Henry füreinander empfundene Zuneigung und die Fähigkeit, menschliche Gefühle zu hegen, machen aus ihnen richtige Identifikationsfiguren, die wahren Helden der Geschichte. Auch die von Vanuzzi geleitete Gemeinschaft der italienischen Schauspielergruppe, der die beiden jungen Leute angehören, bildet das exakte Gegenbild zur englischen Gesellschaft bei Jonson: menschliche Nähe, Loyalität und Solidarität, gepaart mit Lebensbejahung und Daseinsfreude, stehen Affektiertheit, Verstellung und moralischer Verkommenheit gegenüber. Selbst der Sonderling Morosus hat gegenüber seinem Vorgänger eine entscheidende Verwandlung durchgemacht. Bei Stefan Zweig ist er zu einem Menschen mit einem warmen Herzen mutiert, der trotz seiner Besonderheiten und Schwächen bei den Zuschauern Sympathie erwecken kann – nicht zuletzt, weil er seit einem traumatischen Unfall unter einem Gehörschaden leidet.

Dass sich Zweig in der Charakterisierung der Figuren so sehr von Jonson unterscheidet,⁴⁶ hat zunächst damit zu tun, dass er die Unterhaltung höher schätzt als die moralische Erziehung. Während Jonson in erster Linie pädagogische Ziele verfolgt, konzipiert Zweig seine Komödie mehr als ein Spiel um Musik, Kunst

46 Zweigs Psychologisierung der Figuren geht Ernst Krenek nicht weit genug: „Die psychologische Vertiefung, die Stefan Zweig an das Sujet herangebracht hat, hätte vielleicht noch konsequenter durchgeführt werden können, indem Aminta, durch die innere Vornehmheit des armen alten Narren gerührt, eine Zeitlang droht, aus der Intrige auszuspriegen. Dadurch hätte diese Figur an menschlicher Teilnahmswürdigkeit und das Stück an Handlung gewonnen.“ (E.K., „Die schweigsame Frau“ in Graz (1936). In: Stefan Zweig – Triumph und Tragik. S. 84–85; hier S. 85) Als ob Zweig eine solche Kritik schon im Voraus geahnt hätte, schreibt er am 23. Februar 1933 an Strauss, der sich eine stärkere emotionale Involvierung Amintas hätte vorstellen können: „Eine Neigung Amintas zu dem doch stark komisch angefärbten Morosus wäre wenig wahrscheinlich. Ich glaube, daß die starke mitleidige Sympathie, wie ich sie zu schildern suchte, da genügt. Auch soll ja der Stil der Oper ganz im Leichten und Beschwingten bleiben.“ (Stefan Zweig/Richard Strauss, Briefwechsel, S. 46.) Die letzten beiden Sätze ließen sich auch als eine im Voraus konzipierte Antwort auf Krenek verstehen.

und Liebe. Als „Kulturmoralist“, wie Zweig ihn nennt, hat Jonson zunächst die Lehre im Sinn: In seinen Augen soll die Niederlage von Morosus als gerechte Strafe für seine eigene Selbstsucht erscheinen. Das Bestrafen und Lächerlichmachen der Torheiten seiner Gestalten dient der Erziehung. Zweig hingegen strebt nicht die Vermittlung einer moralischen Lehre, sondern die Läuterung des Menschen an: Durch die Schilderung der Schwächen seiner Figuren und das Lachen über sie, hofft er, sie bessern zu können. „Narren gehören gekämmt und geprügelt“, behauptet Morosus am Schluss der Komödie, als er gelernt hat, seinen Egoismus zu überwinden und über die eigenen Torheiten zu lachen. Aus einem vereinsamten und verbitterten alten Mann ist ein gütiger alter Onkel geworden, der froh ist, „mit guten Menschen heiter zu sein...“ (DR, 820) Zu dieser Sinneswandlung gehört auch die Bereitschaft, die Wichtigkeit der Stellung, die Kunst und Musik im Leben einnehmen, zu akzeptieren. So verhindert er nicht, dass Vanuzzi am Schluss eine Hymne auf die Rolle von Kunst und Musik im Leben singt.

Die Vorstellung der Läuterung und der Reinigung ist ursprünglich ein christlich geprägter Gedanke, der in der Tradition der literarischen und philosophischen Aufklärung weitgehend modifiziert bzw. säkularisiert wird. So findet er sich beispielsweise bei Lessing wieder: das Lustspielkonzept der *Minna von Barnhelm* – in vielerlei Hinsicht ein wichtiges Vorbild für Stefan Zweig – basiert nämlich auf dem optimistischen Glauben, dass der Mensch von Natur aus gut sei, dass er ein veränderbares und erziehbare Wesen sei, das seine Fehler verbessern könne. So sagt Aminta, als sie sich überwinden muss, ihre Rolle zu übernehmen: „Ach ich möcht ihn [Morosus] lieber rühren, daß er unser Glück erlaubt.“ (DR, 780) Viel später avanciert derselbe Gedanke zu einer der wichtigsten Voraussetzungen der Psychoanalyse, die in der Bewusstwerdung der Probleme durch den Patienten den ersten Schritt zu seiner Genesung sieht. Morosus' Einsicht in die eigenen Schwächen und die Entwicklung der Fähigkeit, über sich selbst zu lachen, ist in dieser Hinsicht ein Fall von *Heilung durch den Geist* – so der Titel eines 1931 erschienenen Buches, in dem Zweig die Verdienste von Freud für seine Zeit würdigt. „Kurieren“ und „auskurieren“ (DR, 781) sind in diesem Zusammenhang nicht zufällig wiederkehrende Stichworte. So gesehen, repräsentiert das Lachen des alten Admirals eine symbolische Befreiung aus dem Zustand der selbstverschuldeten Minorität – genauso wie es einen entscheidenden Schritt der Versöhnung gegenüber den jungen Menschen darstellt, die ihm einen Streich gespielt haben, und ein Echo der Späße der Theatertruppe bildet.

4. Morosus: ein Alter Ego von Stefan Zweig?

Die Verwandlung des Admiral Morosus in einen letztendlich sympathischen Narren und die vielfältige Bedeutung seines Lachens sind erste Zeichen einer Spieglungsmöglichkeit für den Autor, einer Teilidentifikation mit der Figur des Morosus, die zunächst entlang des Bedeutungsaspekts des Komödiantischen und der Kunst verläuft. Dafür, dass sich Zweig durch den alten Seebären eine Art *Alter Ego*

schaft, um gleichsam aus der Distanz über sich selbst zu lachen, spricht nicht nur der Umstand, dass Zweig seinen letzten Brief an Richard Strauss mit dem Namen seines ‚Helden‘ unterschreibt, wie er es im Falle von *Jeremias*, *Erasmus* und *Castellio* tut. Davon legt auch die Biographie seiner ersten Frau Friderike Maria mit dem Titel *Stefan Zweig. Wie ich ihn erlebte* (1947) Zeugnis ab. Friderike bringt die berühmte Glockenszene des Librettos mit Zweigs tatsächlichen Beschwerden über die Glocken der Kirchen Salzburgs in Verbindung: „Oh diese Glocken, / die böse und schwarz auf den Türmen hocken / unsichtbar stumm im Gestühle kauern / und die Zeit, die unendliche Zeit belauern! / Und plötzlich mit einem donnernden Stoß / fahren sie los: / Ping, pang, / schwing, schwang, / stundenlang...“ (DR, 765–766). Allerdings steht nicht nur der konkrete Lärm der Glocken, die Zweig bei der Arbeit gestört hätten, zur Diskussion. Ein noch größerer Störfaktor für die Ruhe und Abgeschiedenheit in seinem Salzburger Haus am Kapuzinerberg ist ohne Zweifel der Lärm der Politik. Die laufenden Veranstaltungen und Umzüge der vorherrschenden politischen Parteien, die immer lauter werdenden Sprechchöre und Gesänge um ihn herum machen Zweig Anfang der dreißiger Jahre klar, dass der Bereich der Politik immer mehr in sein Leben drängt. Wird der Lärm auch so interpretiert, dann bricht hinter der heiteren Fassade der Komödie nicht zuletzt auch das Problem der inneren Emigration hervor, das heißt seine Lust, sich als alter Mann vom Lärm der Politik zurückzuziehen, um sich ausschließlich auf seine Beschäftigung mit der Kunst konzentrieren zu können.

Diese Interpretation der Morosus-Figur vor dem Hintergrund des historischen Kontextes überrascht wenig, wenn man bedenkt, dass Zweigs dramatische Werke oft Künstlerdramen sind, also Werke, in denen vordergründig das Problem der Künstlerexistenz reflektiert wird – und dies unabhängig davon, ob es um die Fragwürdigkeit der Legenden geht, die um das Leben eines Künstlers nach seinem Tod entstehen, wie es im Drama *Legende eines Lebens* (1919) geschieht, oder um die Fragwürdigkeit der künstlerischen Existenz im Spannungsverhältnis von materiellen Nöten und notwendiger ethischer Rechtfertigung – wie etwa im *Verwandelten Komödiant* (1913). Das Libretto der *Schweigsamen Frau* gehört mit Sicherheit in diesen thematischen Zusammenhang, weil Zweig die Probleme des Künstlers mit Vorliebe als Probleme eines alternden Mannes beschreibt. In seinem dramatischen Werk wird das Verhältnis von Künstler und Alter auf unterschiedliche Arten und Weisen immer wieder aufgegriffen und variiert: In der *Legende eines Lebens* geht es um die negative Last, die ein alter Künstler mit seinem Ruhm seinem Sohn als angehendem Dichter hinterlässt; in *Die Flucht zu Gott* (1927) reflektiert Zweig über die letzten Lebensjahre Leo Tolstois, als sich dieser mit dem Tod und mit seinem posthumen Ruhm beschäftigt.

Von diesem letzten Drama aus führen mehrere Verbindungslinien zum Libretto der *Schweigsamen Frau*: Mit seiner zwischen Biographie und Drama changierenden Charakterisierung von Tolstoi als Künstler, der sich im Alter auf der Suche nach Ruhe aufs Land zurückzieht, setzt Zweig einer ihm besonders teuren (Künstler-)Figur ein Denkmal, die bereits sein Freund Romain Rolland evoziert hatte, als er ihm empfohlen hatte, Wien zu verlassen, um fern von der Großstadt

eine für seine Arbeit günstigere Abgeschiedenheit zu suchen. So gesehen liegt es nahe, zu denken, dass Zweig einige Merkmale dieser Tolstoi-Figur in seine Charakterisierung des Morosus als *Alter Ego* mitgenommen habe. Wenn man von der bereits erwähnten Idiosynkrasie gegenüber dem Lärm in seinen vielfältigen Konnotationen absieht, schlägt sich diese Affinität in der Suche nach einem ausgewogenen Verhältnis zwischen Jung und Alt nieder. Zweig legt Tolstoi ein richtiges Bekenntnis zu seinen früheren Studenten in den Mund, das bei einem Mann seines Alters alles andere als selbstverständlich war: „[...] das Richtige kann man nur von der Jugend lernen, nur von der Jugend!“ (DR, 694) In der *Schweigsamen Frau* hält Zweig an dieser Linie fest. Er löst den Generationenkonflikt anders als bei Jonson. Indem er den jungen Henry und Aminta zu den positiven ‚Helden‘ der Geschichte macht und den Konflikt mit Morosus in eine heitere Situation auflöst, entwirft er ein mutiges Plädoyer für die friedliche Koexistenz von Jung und Alt. Aus den negativen, in der *Welt von Gestern* dramatisch beschriebenen Erfahrungen mit dem damaligen Schul- und Erziehungssystem, das in seinen Augen nicht erwartungsgemäß mit der Förderung, sondern mit der Zerstörung der Persönlichkeit eines jungen Menschen gleichzusetzen ist, leitet Zweig nicht das Programm einer Revolte im Zeichen der Gewalt ab, wie viele seiner expressionistischen Zeitgenossen. In der Schlusszene des Librettos, als Morosus zwischen Aminta und Henry sitzt und deren Hände hält, bündelt der Autor seine Hoffnungen auf das Verständnis der Generationen. Er entwirft eine Utopie der Versöhnung von Jung und Alt, die man als Teil seiner innersten humanistischen Überzeugung begreifen kann. Und nicht zuletzt gestaltet hier Zweig den Wunschtraum, sich mit den beiden bei ihm lebenden Stieftöchtern nach langen Konflikten auszusöhnen.

Der ethisch-kritische Impuls bleibt bei Zweig auch dann erhalten, als er – etwa am Schluss der *Schweigsamen Frau* – ein Bild der Versöhnung zwischen den Generationen präsentiert: Nachdem Morosus Opfer eines von seinem Neffen Henry und dessen Verlobter Aminta organisierten Intrige geworden ist, die ihm die eigene „Nartheit“ offenbart hat, singt er eine Hymne an die Schönheit des Lebens und scheint an eine glückliche Zukunft zu denken, die er nicht allein wie sonst, sondern zusammen mit den beiden Jungen genießen möchte: „In den Sessel zurückgelehnt, faßt mit der Rechten und Linken dankbar die Hände Amintas und Henrys“. (DR, 822) Man kann in dieser symbolischen Geste die Antwort auf die verschiedenen Formen des Generationenkonfliktes sehen, die Zweig mit steigender Intensität im Tolstoi-Dramolett, im *Haus am Meer* und vor allem in der *Legende eines Lebens* dargestellt hat.⁴⁷ Aber gerade diese Geste der Dankbarkeit und der Zuneigung ist der beste Beweis dafür, dass ein konfliktfreies Zusammenleben der Generationen nur als Utopie, als Versprechen für die Zukunft denkbar ist. Wie das Verhältnis von Jung und Alt in der Tat aussieht, hat Zweig in dem der Schule

47 Aufgrund der Einbindung in die Tradition der *Commedia dell'Arte* und des psychologischen Läuterungsprozesses, den Morosus durchmacht, scheint diese Geste vom dramaturgischen Standpunkt aus mehr Plausibilität zu besitzen als die Versöhnung zwischen der Frau des alten Dichters und dessen junger Geliebten am Schluss der *Legende eines Lebens*.

gewidmeten Kapitel der *Welt von Gestern* dargestellt. Mag er aus dem Rückblick die Welt seiner Jugend unter vielen Aspekten auch verklären, zeigt sich gerade in diesem Punkt, wie radikal er mit einer Gesellschaft ins Gericht geht, in der nur Erwachsene das Sagen haben, während junge Leute prinzipiell unter Verdacht bzw. Druck stehen und sich ihres Alters wegen schämen müssen.⁴⁸

Mit der Figur von Tolstoi beginnt eine Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Künstler und Alter, das in den Werken für das Theater auf verschiedene Arten und Weisen 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 Admiral 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.

5. Die schweigsame Frau als Politikum

Die Zusammenarbeit von Zweig mit Strauss war nicht von Anfang an prädestiniert, zum politischen Fall zu werden. Sie wird es erst ab 1933 – nach der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten. Das lag einerseits daran, dass die nationalsozialistischen Machthaber auf Strauss als Vorzeigekünstler des Regimes setzten und auf das mit seiner Person verbundene internationale Prestige nicht verzichten wollten, ohne sich jedoch seiner Loyalität in heiklen Situationen sicher zu sein. Auf der anderen Seite bestand Strauss auf seine absolute Unabhängigkeit in Fragen der Kunst, ohne zu berücksichtigen, ob seine Wahl eines jüdischen Autors wie Zweig als Mitarbeiter für das Regime politisch tragbar war oder nicht.⁴⁹

Obwohl Hitler trotz vieler Einwände die Inszenierung der Oper persönlich genehmigt hatte, kam es bekanntlich im Juni 1935 zum Eklat, als Strauss bei der Uraufführung in Dresden darauf bestand, dass der Name von Zweig auf den Plakaten der Aufführung genannt werde. Die Nazi-Größen blieben unter einem

48 Stefan Zweig, *Die Welt von Gestern*, S. 44–53.

49 Vgl. Oliver Rathkolb, *Richard Strauss und das Dritte Reich*. In: *Richard Strauss und die Oper*, S. 167–175.

Vorwand der Aufführung fern, und nach drei Aufführungen wurde die Oper vom Programm genommen.

Weniger bekannt ist hingegen, dass es schon im Vorfeld der Uraufführung zu einem schwerwiegenden Streit innerhalb der NS-Partei gekommen war, in dem Alfred Rosenberg auf der einen Seite und Joseph Goebbels auf der anderen involviert waren. Die beiden hatten schon früher in der Frage der so genannten „entarteten Kunst“ ihre Differenzen öffentlich ausgetragen. An der *Schweigsamen Frau* entzündet sich im Sommer 1934 eine neue heftige Polemik.⁵⁰ In einem Brief vom 30. August 1934 an den Präsidenten der Reichskulturkammer nimmt Alfred Rosenberg eine gegen ihn in der *Zweitschrift Lichtbühne* gerichtete Attacke zum Anlass, um die in seinen Augen zu tolerante Haltung der Reichskammer gegenüber Zweig und Strauss in Frage zu stellen und gegen beide ein konsequenteres Vorgehen zu verlangen.⁵¹ Rosenberg protestiert gegen Goebbels' Verharmlosung von „Stephan [sic!] Zweig“⁵² und seiner Rolle in den Kreisen der Emigranten: Dieser sei unter anderem Leiter eines Emigrantentheaters in Basel, Verfasser eines pazifistischen und deshalb „zersetzenden“ Stückes wie *Tersites* und nicht zuletzt Verehrer des „Psychoanalytikers Freud“. Nicht ohne einen gewissen sarkastischen Ton besteht Rosenberg darauf, dass Zweig aufgrund seiner jüdischen Herkunft trotz Goebbels' Argumente für die Nationalsozialisten untragbar sei:

Aber selbst, wenn das alles nicht wäre und Zweig so harmlos dastünde, wie es sich aus Ihrem Brief entnehmen müsste, so ist es für den Nationalsozialismus doch selbstverständlich, dass in der heutigen Zeit der Präsident einer angeblich nationalsozialistischen Reichsmusikkammer nicht einen jüdischen Mitarbeiter im neuen Reich habe.

Für Rosenberg spielt es keine Rolle, ob *Die schweigsame Frau* nun verboten wird oder Richard Strauss die Oper ‚freiwillig‘ zurückzieht. Auf jedem Fall unterstellt Rosenberg dem Komponisten Opportunismus und Mangel an Loyalität:

Dass Strauss bereits 3 Jahre an seiner Oper gearbeitet hat, mag persönlich bedauerlich sein, die ganze Haltung aber zeigt, dass Dr. Strauss offenbar alle Ehren im Dritten

50 Zweig, Rosenberg und Goebbels hätten im gleichen Jahr gemeinsam bei einer von der Accademia Volta in Rom organisierten Tagung auftreten sollen. Zweig ließ sich entschuldigen und ließ seine Rede *Über die moralische Entwicklung Europas* vorlesen. Über einen Zusammenhang zwischen diesem Ereignis und der genannten Polemik lässt sich nur spekulieren.

51 Teil einer – von Rosenberg abschriftlich dem StdF zugeleiteten – schriftlichen Kontroverse ... (Regest 20691). In: *Nationalsozialismus, Holocaust, Widerstand und Exil 1933–1945*. Online-Datenbank. De Gruyter. 23.06.2013. <http://db.saur.de/DGO/basisFullCitationView.jsf?documentId=APK-009048> Dokument-ID: APK-009048 (Ursprünglich veröffentlicht in: *Akten der partei-Kanzlei der NSDAP. Rekonstruktion eines verlorengegangenen Bestandes*. Regesten, Band 2, hrsg. vom Institut für Zeitgeschichte. Bearb. von Helmut Heiber unter Mitw. von Gerhard Weiher und Hildegard von Kotze, München u.a. 1983, S. 90–91.) Für den Hinweis sei Prof. Oliver Rathkolb (Universität Wien) gedankt.

52 Für ihn spielt es keine Rolle, dass Goebbels in seiner Polemik Stefan mit Arnold Zweig verwechselt habe.

Reich mit genießen, dagegen nichts aufgeben wollte, was ihm an Sympathien und sonstigen Einkünften seitens unserer Gegner zugeflossen war.

Der Streit zwischen Rosenberg und Goebbels wird durch das genannte Machtwort von Hitler beigelegt, der die Aufführung der Oper zwar gestattet, jedoch nach drei Aufführungen aus dem Programm nehmen lässt. Der Dresdner Operndirektor, der Strauss' Forderung nachgegeben und Zweigs Namen als Librettist auf die Plakate gesetzt hatte, wird suspendiert.⁵³

Für zusätzliches Aufsehen sorgte wenige Tage nach der Aufführung der Umstand, dass Zweig die Tantiemen für das Libretto einer jüdischen Organisation spendete. Strauss, der Zweig bis dahin als unpolitischen Autor gegenüber den Nazis verteidigt hatte, kann der Nachricht nicht glauben und schreibt verärgert seinem Schriftstellerfreund am 13. Juni 1935: „Hier kursiert das Gerücht, Sie hätten die Tantiemen dem ‚jüdischen Hilfswerk‘ überwiesen! Ich habe widersprochen!“⁵⁴ Eine Antwort von Zweig an den Komponisten in dieser heiklen Frage ist nicht überliefert. So wissen wir nicht genau, ob Zweig die Handlung als karitative Geste für Hilfsbedürftige oder als Provokation intendiert hatte. Der Umstand wird jedenfalls von Zweigs italienischem Freund und Übersetzer Enrico Rocca in dessen Tagebuch bestätigt. Dieser sieht allerdings in der Geste keinen expliziten Akt der Provokation, keinen demonstrativen Protest gegen das Regime oder kein konsequentes Zeichen der Solidarität mit den Juden, sondern vielmehr das Ergebnis eines plötzlichen Impulses.⁵⁵ Rocca relativiert die Relevanz von Zweigs Initiative, weil er den Beweis dafür erbringen will, dass für Zweig die kosmopolitische, supranationale Einstellung wichtiger war als das Bekenntnis zu seiner jüdischen Herkunft. Unabhängig davon, wie man die Geste auch interpretiert, es handelt sich auf jeden Fall um eine spontane und überraschende Handlung, mit der er sein langes und überlegtes Taktieren, um „unpolitisch“ zu erscheinen, plötzlich relativiert.

Zu einem weiteren, noch größeren Eklat nach der Uraufführung kam es – auch dies ist bekannt –, als ein Brief von Strauss an Zweig, in dem dieser seine Gleichgültigkeit gegenüber der nationalsozialistischen Rassenideologie offenkundig bzw. den Primat des Talents über die Rasse in Fragen der Kunst behauptete, der Gestapo in die Hände fiel. Die unmittelbare Folge war der erzwungene Rücktritt des Komponisten vom Amt des Reichsmusikkammerpräsidenten „aus Alters- und gesundheitlichen Gründen“.

In den Augen der Regimekritiker konnte Strauss' Wanken zwischen der Parteinahme für jüdische Künstler und der Unterstützung des nationalsozialis-

tische Systems nur Missfallen hervorrufen. Seine Kompromittierung der nationalistischen Machthaber wurde in deren Augen noch offensichtlicher, als bekannt wurde, dass er sich mit einem Brief an Hitler gewandt hatte, um seinen Ruf als regimetreuer Künstler wiederherzustellen.

Einer der ersten, der Strauss wegen seiner Kompromisse mit dem NS-Regime kritisierte, war Klaus Mann. Als dieser den Komponisten unmittelbar nach Kriegsende in Garmisch besucht, spricht er ein vernichtendes Urteil: „Die Naivität, mit der er sich zu einem völlig ruchlosen, völlig amoralischen Egoismus bekennt, könnte entwaffnend, fast erheiternd sein, wenn sie nicht als Symptom sittlich-geistigen Tiefstandes so erschreckend wäre.“⁵⁶ Als Beispiel für die Naivität von Strauss zitiert Klaus Mann dessen Rechtfertigung im Zusammenhang mit der *Schweigsamen Frau* und dem Schicksal von Zweig: „Und Sie wissen ja, was für Schwierigkeiten ich wegen des Librettos von Stefan Zweig hatte. Dabei ist ‚Die Schweigsame Frau‘ wirklich ein geschickt gemachter Text – und übrigens konnte ich ja 1933 nicht ahnen, daß die Rassengesetze kommen würden.“⁵⁷ Klaus Mann kommentiert diese Sätze nicht, denn sie kommentieren sich von selbst: Hier stilisiert sich Strauss selbst zum Opfer des Regimes, anstatt die eigene Verantwortung für die wirklichen Opfer wie Stefan Zweig zu reflektieren. Dass Strauss sich auch noch wundert, dass die Oper einen Skandal ausgelöst habe, obwohl sie „ein geschickt gemachter Text“ sei, lässt an seiner Verstandeskraft zweifeln.

Aus heutiger Sicht scheint Stefan Zweig nicht weniger naiv als Richard Strauss gewesen zu sein. Im Vorfeld des Skandals rechtfertigt Zweig seine ambivalente Position als Mitarbeiter von Strauss im Namen des Ideals des „Werkes“. In den Briefen an den Komponisten erscheint die Bedeutung der vollendeten Oper als Werk, das „für die Welt“ geschaffen wurde, viel wichtiger als die Wellen, die sie auf dem Gebiet der Politik schlägt, und die Unannehmlichkeiten, die sie ihrem Autor verursacht. Zweig präsupponiert hier einen Begriff von Werkautonomie, der auf der Trennung zwischen Autor und Werk basiert und den Bezug des Werkes zu seiner Zeit in den Hintergrund stellt. Der Schriftsteller relativiert genauso wie Strauss die Probleme seiner eventuellen Kompromittierung mit dem Regime mit dem Hinweis, dass der Nationalsozialismus binnen kürzester Zeit erledigt sein wird. Die künstlerische Relevanz des Werkes werde im Nachhinein, so der Tenor der Argumentation in den Briefen, das politische Verhalten des Librettisten und des Komponisten als Scheinproblem erweisen. In völliger Übereinstimmung mit dieser Logik schreibt Richard Strauss in seiner „Geschichte der Schweigsamen Frau“: „[D]as Werk allein hat gesiegt, trotzdem Hitler und Goebbels [...] der Dresdner Aufführung ferngeblieben sind.“⁵⁸ Auch in diesem Zitat lenkt Strauss die Aufmerksamkeit vom Problem seiner moralischen Verantwortung und stilisiert sich fast zum Märtyrer, der sich für die Sache der Kunst opfert.

53 Vgl. Richard Strauss/Stefan Zweig, Briefwechsel, S. 174f.

54 Richard Strauss/Stefan Zweig, Briefwechsel, S. 140–141.

55 Rocca schreibt diesbezüglich: „Die Geste, den Ertrag eines für die Musik von Richard Strauss geschriebenen Librettos der jüdischen Gemeinschaft von Berlin zukommen zu lassen, war meines Erachtens ein reine Affekthandlung gewesen.“ (E.R., *Diario degli anni bui*, a cura di Sergio Raffaelli. Con un saggio introduttivo di Mario Isnenghi, Udine 2005, S. 173; Übers. von A.L.)

56 Klaus Mann, *Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht*. Mit einem Nachwort von Frido Mann, Reinbek bei Hamburg 1984, S. 492.

57 *Ibid.*, S. 493.

58 Richard Strauss/Stefan Zweig, Briefwechsel, S. 158.

In der *Welt von Gestern* akzentuiert Zweig seine Rechtfertigungsstrategie anders als in den Briefen. Da er Anfang der vierziger Jahre nicht mehr behaupten kann, dass der Nationalsozialismus eine ephemere Erscheinung sei, legt er nun den Nachdruck darauf, dass im „Januar 1933, als Adolf Hitler zur Macht kam, [...] die ‚Schweigsame Frau‘ in der Klavierpartitur so gut wie fertig [war] und ungefähr der erste Akt instrumentiert.“⁵⁹ Zweig thematisiert zwar die Widersprüche, die mit Strauss' Ernennung zum Präsidenten des Reichsmusikkammer bzw. mit seiner Konzeption des *sacro egoismo* einhergingen, und präzisiert: „Mir mußten derlei Konzessionen an den Nationalsozialismus selbstverständlich im höchsten Maße peinlich sein.“⁶⁰ Allerdings erwähnt er nicht, dass sich in den Briefen an Strauss von dieser Verlegenheit keine Spur findet, geschweige denn von einer Kritik an den Komponisten aus politischen Gründen. Zweig erinnert sich zwar an das damalige Drängen seiner Freunde, „öffentlich gegen eine Aufführung im nationalsozialistischen Deutschland zu protestieren.“⁶¹ Allerdings rechtfertigt er sein Taktieren mit dem Hinweis auf die Loyalität von Strauss ihm gegenüber. Er scheint nicht zu merken, dass durch seine passive Haltung der Vorwurf, einem *Sacro egoismo* der Kunst zu huldigen, auch ihm gelten konnte. Stattdessen hebt er hervor, dass sein Taktieren den Nazis mehr schaden konnte als sein offener Protest. In der *Welt von Gestern* rekurriert Zweig auf ein Argument, das sich bereits in einem bemerkenswerten Brief an Romain Rolland vom 30. August 1934 findet, als er sich sogar sehr ironische Untertöne über die Folgen seiner Zusammenarbeit mit Strauss erlaubt hatte:

Strauss verteidigt sich schon gegen die Geister, die zu rufen er beigetragen hat; er hat sehr wenig von einem Helden, aber er besitzt eine gewisse künstlerische Unabhängigkeit. Ich meinerseits halte mich völlig aus dieser Affäre um die „Schweigsame Frau“ heraus – ich werde meinen Spaß haben, wenn die Aufführung eines Stückes des „Reichskammerpräsidenten“ im Reich verteidigt wird. Und ich werde mich darüber amüsieren, wenn die Herren sich gezwungen sehen, ihr Prinzip selbst zu durchbohren. Es genügt mir schon zu wissen, daß Strauss sich zur Zusammenarbeit einen Dichter von solch abscheulicher Rasse ausgesucht hat und ihn nicht loslassen will; meine bescheidene Person beschäftigt in diesem Moment die großen braunen Götter und bringt sie zur Verzweiflung.⁶²

Als die Wellen um die bevorstehende Aufführung der Oper in Dresden immer höher steigen und die Kontroverse um seine Person als Librettisten immer heftiger wird, kultiviert der Schriftsteller noch die Illusion, als unbeteiligter, fast schadenfroher Beobachter der Entwicklung der Angelegenheit zusehen zu können. Es fragt sich, ob hinter dieser Gelassenheit mehr Naivität, mehr Ignoranz oder mehr Opportunismus steht. Offensichtlich überschätzt Zweig in diesem Zusammen-

59 Stefan Zweig, *Die Welt von Gestern*, S. 423–424.

60 *Ibid.*, S. 425.

61 *Ibid.*, S. 426.

62 Romain Rolland/Stefan Zweig, Briefwechsel 1910–1940, II, S. 575.

hang die reale Macht von Richard Strauss im NS-Staat, genauso wie er umgekehrt die Konsequenz des Handelns der „braunen Götter“ unterschätzt, wenn es um ideologische Grundsatzfragen geht, als ob die Kunst ein heiliger, unabhängiger Bereich wäre, vor der sich selbst die ideologischen und staatlichen Prioritäten beugen sollten. Obwohl es 1934 schon genügend Bücherverbrennungen und brutale Verfolgungen von Künstlern gegeben hat, sieht Zweig aus der Affäre um die Oper einen Skandal erwachsen, den die Nationalsozialisten mehr zu befürchten hätten als Strauss und er selbst.

Kein Wunder, dass Zweig die Position des unbeteiligten Beobachters von jüdischer und regimekritischer Seite strittig gemacht wurde. Dem Schriftsteller wurde vorgeworfen, mit einem gleichgeschalteten Künstler wie Strauss, der sogar Reichsmusikkammerpräsident war, zusammenzuarbeiten, anstatt gegen den Nazi-Staat zu opponieren. Stellvertretend sei hier die Stellungnahme von Hannah Arendt zitiert:

Keine seiner Reaktionen in dieser Zeit ist von irgendeiner politischen Überzeugung, alle sind von einer Überempfindlichkeit für gesellschaftliche Demütigungen diktiert. Anstatt die Nazis zu hassen, hoffte er, sie zu ärgern. Anstatt gleichgeschaltete Freunde zu verachten, dankte er Richard Strauss, daß er von ihm noch Libretti akzeptierte; wie man einem Freund dankt, der einen im Unglück nicht verläßt.⁶³

Zweig musste bewusst gewesen sein, dass er mit seiner Weigerung, gegen den Nationalsozialismus offen Stellung zu beziehen,⁶⁴ die Flanke für den Vorwurf des Opportunismus bieten konnte. Jedoch war ihm die wohl lang ersehnte Gelegenheit, die Nachfolge von Hofmannsthal anzutreten, wichtiger als die Gefahr, als Autor aus moralischen Gründen diskreditiert zu werden. Es ist verwunderlich, dass Zweig sogar besorgt war, dass Strauss wegen der Zusammenarbeit mit einem jüdischen Autor der Verfolgung durch das NS-Regime ausgesetzt sei. Die Sorge um das Schicksal von Strauss zählte für ihn mehr als die Solidarität mit den antifaschistischen Autoren. Daher empfiehlt er dem Komponisten, nach dem Eklat um *Die schweigsame Frau* die Zusammenarbeit mit ihm zu beenden und sich „arische“ Autoren als Librettisten zu suchen.⁶⁵

Auf der anderen Seite muss Stefan Zweig zugute gehalten werden, dass zur Zeit des Beginns der Zusammenarbeit mit Strauss 1929 die Folgen der Machtübernahme der Nationalsozialisten noch nicht vorherzusehen waren wie nach

63 Hanna Arendt, *Juden in der Welt von Gestern*, zit. nach: Stefan Zweig – Triumph und Tragik, S. 158–161; hier S.159.

64 Mit Stolz berichtet Zweig Strauss am 3. September 1933: „Ich habe seit Weihnachten 1932 nicht eine Zeile außer hier in Österreich einem Glückwunsch an meinem Freund Hermann Bahr veröffentlicht und nirgends mitgearbeitet [...]. Mich hat, Sie wissen es vom ‚Fouché‘ her, die Politik seit je geekelt und ich wehre mich nach Kräften, mich von fremden Menschen in ihr eigenes Spiel gewaltsam hineinziehen zu lassen.“ (Richard Strauss/Stefan Zweig, Briefwechsel, S. 52–53.)

65 Vgl. Bryan Gilliam, *Zweig's Contribution to Strauss after Die schweigsame Frau: New Evidence*. In: Richard Strauss Blätter (Neue Folge Heft 5), Tutzing 1981, S. 217–226.

1933 und den Jahren darauf. Als Strauss das Amt des Reichsmusikkammerpräsidenten übernimmt, war das Libretto schon fertig und eine Distanzierung vom Komponisten aufgrund der genannten Voraussetzungen schwierig. Dazu kommt ein weiterer Punkt, der mit dem ersten zusammenhängt und den Inhalt des Librettos betrifft. Rüdiger Görner scheint zu suggerieren, dass die Oper als Protest gegen den nationalsozialistischen Geist gelesen werden kann.⁶⁶ Wenn wir in der Verherrlichung des Zusammenhaltens und der Solidarität, wie sie von der italienischen Schauspielergruppe vertreten wird, einen Gegenentwurf zu der Bereitschaft zu Unterwerfung und zu Egoismus sehen, die Brecht bald darauf so treffend im Gedicht *An die Nachgeborenen* (1938) als Nährboden der Diktatur beschreiben sollte, dann hätte das Festhalten an der Zusammenarbeit mit Strauss eine innere Logik. In seinen Briefen liefert zwar Zweig keinerlei Anhaltspunkte für diese Interpretation, eine ‚politische‘ Lektüre der Oper als Verherrlichung der Ideale von Solidarität und Humanität scheint dennoch plausibel. Wenn dieser antinationalsozialistische Impuls heute noch spürbar ist, muss er Mitte der dreißiger Jahre umso intensiver aus dem Werk ausgestrahlt haben.

Als Meisterwerk der Geschichte der Oper, als Paradebeispiel der Zusammenarbeit von zwei Ausnahmekünstlern sowie des problematischen Verhältnisses von Intellektuellen und Macht gehört *Die schweigsame Frau* zu den Werken, die seit eh und je von der Germanistik und von der Musikwissenschaft intensiv behandelt werden. Vor einigen Jahren hat die Entstehungsgeschichte der Oper den Ausgangspunkt für eine Form der produktiven Rezeption auf dem Gebiet des Theaters gebildet. Das Theaterstück *Collaboration* von Ronald Harwood (Uraufführung 2009, deutsche UA 16.4.2009, Ernst-Deutsch-Theater Hamburg) basiert auf dem Kontrast zwischen Zweig als einem edlen Humanisten und Strauss als ambivalenter Figur. Harwood rekonstruiert das Verhältnis zwischen beiden Künstlern, mischt Realität und Fiktion⁶⁷ und hebt auf die Unterschiede der beiden Charaktere, auf die Antithese der beiden Protagonisten ab. Strauss erscheint im Stück wie ein vitaler Bajuware, der vor keinem Hindernis Halt macht, während der Österreicher Zweig als Feingeist gezeichnet wird.⁶⁸ Zweig ist somit ein Vorbild für moralische Integrität; Strauss hingegen ist zwar ein Genie, ein großer Komponist, zugleich legt er aber auch ein opportunistisches Verhalten an den Tag. Er scheint

66 Rüdiger Görner, *Schweigsame Dissonanzen*. Zum Verhältnis zwischen Stefan Zweig und Richard Strauss. In: *Stefan Zweig im Zeitgeschehen des 20. Jahrhunderts*, hg. von Thomas Eicher, Oberhausen 2003, S. 78–91; hier S. 83.

67 Im Hintergrund des Stückes spielt auch die Dreiecksgeschichte zwischen Zweig, Lotte und Friderike eine Rolle. Strauss begegnet Zweig zusammen mit Lotte in Salzburg. Sie war allerdings nie in Salzburg.

68 Der Kontrast spiegelt sich zum Teil in der Sprache der Oper wider, wie Willi Reich zu recht bemerkt: „[E]inige krasse neubajuwarische Wendungen, wie ‚Du Schnauste, selber hast dich kaufen lassen von dem alten Teppen‘ oder ‚Wie der mi anglurt, genau wie bei uns der Jud die trächtige Sau!‘, gehen wohl offenbar auf das Konto des Komponisten.“ (W.R., *Die neue Strauss-Oper. Die Uraufführung der „Schweigsamen Frau“*. In: *Neues Wiener Tagblatt*, 24. Juni 1935, S. 10.)

sowohl die Nazis als auch den Schriftstellerfreund für seine Kunst und seinen Ruhm ausnützen zu wollen, obwohl er den Namen des Juden Zweig auf den Plakaten der Oper gegen den Willen des Intendanten durchsetzt.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Mann, Klaus: *Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht*. Mit einem Nachwort von Frido Mann. Reinbek bei Hamburg 1984.
- Rocca, Enrico: *Diario degli anni bui*, a cura di Sergio Raffaeli. Con un saggio introduttivo di Mario Isnenghi. Udine 2005.
- Zweig, Stefan: *Triumph und Tragik*. Aufsätze, Tagebuchnotizen, Briefe, hg. von Ulrich Weinzierl. Berlin 1992.
- Zweig, Stefan: *Die schweigsame Frau*. In: *Zweig, Stefan: Die Dramen*, hg. und eingeleitet von Richard Friedenthal. Frankfurt am Main 1964, S. 761–822.
- Zweig, Stefan: *Ben Jonson [1926]*. In: *Zweig, Stefan: Monotonisierung der Welt*. Aufsätze und Vorträge. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Volker Michels. Frankfurt am Main 1976, S. 147–152.
- Zweig, Stefan: *Die Welt von Gestern*. Erinnerungen eines Europäers. Berlin 1986.
- Zweig, Stefan: *Briefe an Freunde*, hg. von Richard Friedenthal. Frankfurt am Main 1984.
- Zweig, Stefan: *Briefe 1932–1942*, hg. von Knut Beck und Jeffrey B. Berlin. Berlin 2005.
- Zweig, Stefan/Strauss, Richard: *Briefwechsel*, hg. von Willi Schuh. Berlin 1957.
- Zweig, Stefan/Rolland, Romain: *Briefwechsel 1910–1940*. Aus dem Französischen von Eva und Gerhard Schewe und Christel Gersch. Manuskriptzusammenstellung und Bearbeitung Waltraud Schwarze. Einleitung Wolfgang Klein. Bd. II. Berlin 1987.
- Zweig, Stefan/Zweig, Friderike: *„Wenn einen Augenblick die Wolken weichen“*. Briefwechsel 1912–1942, hg. von Jeffrey B. Berlin und Gert Kerschbaumer. Berlin 2006.

Forschungsliteratur

- Arendt, Hannah: *Juden in der Welt von Gestern*. In: *Stefan Zweig – Triumph und Tragik*. Aufsätze, Tagebuchnotizen, Briefe, hg. von Ulrich Weinzierl. Berlin 1992, S. 158–161.
- Folena, Gianfranco: *Il linguaggio della serva padrona*, in: *Ders., L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*. Torino 1983, S. 282–306.
- Gottwald, Herwig: *Mythisches in Hofmannsthals Opern-Dichtungen? Eine theoretische Perspektive* (im Druck).
- Görner, Rüdiger: *Schweigsame Dissonanzen*. Zum Verhältnis zwischen Stefan Zweig und Richard Strauss. In: *Stefan Zweig im Zeitgeschehen des 20. Jahrhunderts*, hg. von Thomas Eicher. Oberhausen 2003, S. 78–91.
- Krenek, Ernst: *„Die schweigsame Frau“ in Graz (1936)*. In: *Stefan Zweig – Triumph und Tragik*. Aufsätze, Tagebuchnotizen, Briefe, hg. von Ulrich Weinzierl. Berlin 1992, S. 84–85.
- Meister, Monika, *Stefan Zweig und Die schweigsame Frau*. In: *„Trägt die Sprache schon Gesang in sich...“*. Richard Strauss und die Oper, hrsg. von Christiane Mühlelegger-Henhapel und Alexandra Steiner-Strauss, Salzburg 2014, S. 147–155.
- Nationalsozialismus, Holocaust, Widerstand und Exil 1933–1945. Online-Datenbank. De Gruyter. 23.06.2013. <http://db.saur.de/DGO/basisFullCitationView.jsf?documentId=APK-009048>

- Dokument-ID: APK-009048 (Ursprünglich veröffentlicht in: Akten der partei-Kanzlei der NSDAP. Rekonstruktion eines verlorengegangenen Bestandes. Regesten, Band 2, hrsg. vom Institut für Zeitgeschichte. Bearb. von Helmut Heiber unter Mitw. von Gerhard Weiher und Hildegard von Kotze, München u.a. 1983, S. 90–91.)
- Rovagnati, Gabriella: „Eine unsichtbare Nebelwand“. Die schwierige Beziehung zu Hugo von Hofmannsthal. In: Dies.: „Umwege auf dem Wege zu mir selbst“. Zu Leben und Werk Stefan Zweigs. Bonn 1998, S. 144–156.
- Reich, Willi: Die neue Strauss-Oper. Die Uraufführung der „Schweigsamen Frau“. In: Neues Wiener Tagblatt, 24. Juni 1935, S. 10.
- Rathkolb, Oliver: Richard Strauss und das Dritte Reich. In: Richard Strauss und die Oper, Salzburg 2014, S. 167–175.
- Richard-Strauss-Jahrbuch 2009 (Sonderheft: Die schweigsame Frau), Wien 2009.
- Seidl, Walter: Richard Strauss: „Die schweigsame Frau“. Die gestrige Uraufführung in Dresden. In: Prager Tagblatt, 25. Juni 1935.