

Doctorat de l'Université de Toulouse

délivré en co-tutelle avec Paris Lodron Universität Salzburg
préparé à l'Université Toulouse - Jean Jaurès

Architecte du monde littéraire. Mises en scène de la collection
et de l'écriture chez Stefan Zweig

Thèse présentée et soutenue, le 24 novembre 2025 par
Simone LETTNER

École doctorale

ALLPHA - Arts, Lettres, Langues, Philosophie, Communication

Spécialité

Langues, Littératures, Arts et Civilisations Germaniques

Unité de recherche

CREG - Centre de recherches et d'études germaniques

Thèse dirigée par

Jacques LAJARRIGE et Werner Michler

Composition du jury

M. Werner MICHLER, Président, Universität Salzburg

M. Stéphane PESNEL, Rapporteur, Sorbonne Université

M. Stephan RESCH, Examineur, University of Auckland

Mme Ulrike TANZER, Examinatrice, Universität Innsbruck

M. Jacques LAJARRIGE, Directeur de thèse, Université Toulouse - Jean Jaurès

EIDESSTATTLICHE ERKLÄRUNG

Ich erkläre hiermit eidesstattlich, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel verwendet habe. Alle Stellen, die wörtlich oder inhaltlich den angegebenen Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht. Die vorliegende Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form noch nicht als wissenschaftliche Abschlussarbeit eingereicht.

Salzburg, 25. August 2025 

Dank

Wie jede andere Arbeit von vergleichbarem Umfang hätte auch diese nicht ohne die Unterstützung vieler wohlgesinnter Personen und hilfreicher Institutionen und nicht ohne ein erhebliches Kontingent an Zeit – sehr wertvolle und unbedingt notwendige Zeit zur Reflexion, langsamen Elaboration und kritischen Revision – umgesetzt werden können. Ich bin dankbar dafür, dass ich über die nötigen zeitlichen Ressourcen verfügen konnte, um diese Arbeit durchzuführen. Dieser Dank gilt in erster Linie all jenen Personen in meinem Umfeld, die mir dabei geholfen haben, die entsprechenden nötigen Rahmenbedingungen zu schaffen. Die während der Ausarbeitung des Projekts verstrichene Zeit ermöglichte auch zahlreiche persönliche Begegnungen und Eindrücke und viele Gespräche, die sich direkt oder indirekt auf das Ergebnis der vorliegenden Arbeit auswirken.

Mein herzlicher Dank gilt zunächst meinem Salzburger Betreuer Werner Michler, ohne den weder dieses Dissertationsprojekt noch irgendein anderes von mir vorgelegt worden wäre, für seine sehr verständnisvolle und umsichtige Begleitung und für seine bedingungslose Förderung und Unterstützung in jeder Hinsicht. Bei Jacques Lajarrige möchte ich mich für die Anregung bedanken, dieses Projekt zu einer Cotutelle-Betreuung auszuweiten, was mir die große Freude und persönliche Bereicherung eines zweimaligen mehrmonatigen Arbeitsaufenthaltes in Toulouse und eindruckliche Lehr- und Forschungserfahrungen an der Université Toulouse Jean Jaurès ermöglicht hat.

Diese Arbeit profitiert grundlegend von einer gewissen Eingebundenheit in die Forschungsaktivitäten des Stefan Zweig Zentrums in Salzburg und wäre ohne diese nicht in der vorliegenden Form zu realisieren gewesen. Herzlich bedanke ich mich daher bei den ehemaligen Leitern des Stefan Zweig Zentrums, Klemens Renoldner und Arturo Larcati, sowie bei der aktuellen Leiterin Martina Wörgötter und bei der langjährigen Referentin Eva Alteneder für die stets wertschätzende Unterstützung, die immer offenen Türen und Ohren im Zentrum und für viele anregende Unterhaltungen. Darüber hinaus bedanke ich mich bei dem gesamten Team des Zentrums für vielfältige Formen des Entgegenkommens, insbesondere in den letzten Wochen vor Abschluss des Dissertationsprojektes. Ebenfalls jederzeit ausgesprochen hilfsbereit und eine große Unterstützung war in den vergangenen Jahren stets Lina Zangerl, Leiterin des Literaturarchivs Salzburg, bei der ich mich genau wie beim gesamten Team des Literaturarchivs Salzburg wärmstens bedanken möchte.

Diverse inhaltliche Anregungen hat diese Arbeit durch Gespräche mit Thomas Assinger, Erika Capovilla, Daniel Ehrmann, Hugo Tardy und Thomas Traupmann erhalten. Thomas Traupmann und Deborah Holmes haben jeweils einen Unterabschnitt der Arbeit vorab gelesen und ich bin ihnen ausgesprochen dankbar für die vielen wichtigen Anmerkungen und Vorschläge in diesem Zusammenhang. Ohne Jacques Lajarrige wäre die französische Zusammenfassung dieser Arbeit wohl kaum lesbar – ich danke ihm für die umfassende Überarbeitung meines Textes und ebenfalls für die Überarbeitung meines französischen Abstracts. Das englische Abstract wurde von Caitríona Ní Dhúill sprachlich überarbeitet. Für diverse Einzelauskünfte im Umfeld meiner Forschungsarbeit danke ich zudem Klemens Renoldner, Paradaad Chamsaz, Juliane Schaffer, Oliver Matuschek, Yves Iehl, Stephan Resch, Guy Larroux und Eva Plank.

In Toulouse war mir Solène Scherer in zahlreichen Fragen zu organisatorischen Belangen eine große Hilfe und eine immer verlässliche Anlaufstelle. Ich danke ihr von ganzem Herzen für diesen mühelos übernommenen Freundschaftsdienst. Auch bei den übrigen Toulouser Kolleg:innen im Doktorand:innen-Büro des CREG, insbesondere bei Fiona O'Donnell, Alexia Rosso, Jasmin Berger und Marion Garot, bedanke ich mich für die angenehme Arbeitsatmosphäre, in der sich der freundschaftliche Austausch und konzentrierte Arbeitsphasen auf unnachahmliche Weise miteinander verbanden. Régine Battiston, Yves Iehl und Karl Zieger danke ich für die Bereitschaft, das *comité de suivi* für mich zu bilden, und für die freundlichen Gespräche in diesem Kontext. Darüber hinaus danke ich insbesondere Hilda Inderwildi, Hélène Leclerc und Catherine Mazellier-Lajarrige für die zahlreichen Hilfestellungen im oft undurchsichtigen Bürokratiedschungel, durch den man sich im Kontext internationaler Forschung zwangsläufig bewegen muss, sowie allen CREG-Mitgliedern in Toulouse für die freundliche Aufnahme vor Ort.

Auch die Archivarbeit in Fredonia war mit vielen bürokratischen Hürden verbunden. Die Überwindung derselben wurde mir durch Amanda Shepp bedeutend erleichtert, die mir auch schon früher während meiner Tätigkeit im Stefan Zweig Zentrum jederzeit mit Rat und Tat geholfen hat und außerdem mit ihren charmanten E-Mails diverse organisatorische Obliegenheiten geradewegs in erfreuliche Unternehmungen verwandelte. Herzlichen Dank möchte ich ihr darüber hinaus für die freundliche Aufnahme und die selbstlose Unterstützung während meines Aufenthaltes in Fredonia aussprechen. Mein Dank gilt auch Jasper Glow sowie den weiteren Mitarbeitenden im Archiv der Daniel A. Reed Library für ihre Hilfe. Bei Thomas Kemme vom DLA Marbach bedanke ich mich für seine Unterstützung in der Vorbereitung meines kurzzeitigen Forschungsaufenthalts vor Ort. Ohne auch nur alle Namen derjenigen zu kennen, die mir während meiner kurzzeitigen Aufenthalte im DLA Marbach sowie an der

British Library in London begegneten und halfen, möchte ich mich insgesamt bei dem gesamten Archivpersonal dieser Einrichtungen für die Ermöglichung eines reibungslosen Ablaufs meiner Besuche bedanken.

Bei Peter Deutschmann bedanke ich mich für die stets wohlwollende und entgegenkommende Förderung als Leiter des Doktoratskollegs „Literatur in kulturellen Kontexten“, einem sozialen Format, das mein Doktoratsstudium in Salzburg maßgeblich bereichert hat. Sehr hilfreich und motivierend war auch die Supervisionsgruppe für Doktorand:innen im Wintersemester 2021/22, geleitet von Stefan Mühlberger.

Bei Hildemar Holl, Manfred Mittermayer und Herwig Gottwald bedanke ich mich für die Entscheidung, mir ein Adolf-Haslinger-Literaturstipendium für meine Forschungsarbeit zuzusprechen.

Von September 2022 bis September 2023 wurde diese Arbeit mit einem Doc-Stipendium der Österreichischen Akademie der Wissenschaften gefördert.

Dem Fachbereich Germanistik der Universität Salzburg und dem ehemaligen Leiter des Fachbereichs, Manfred Kern, sowie dem Büro für Internationale Beziehungen der Universität Salzburg danke ich für die großzügige Unterstützung meines Forschungsaufenthaltes in Fredonia im Mai 2024.

Abschließend möchte ich mich bei all jenen aus meinem persönlichen Umfeld bedanken, die immer an mich geglaubt haben und damit auch daran, dass diese Arbeit fertig wird, und die sich diesen Glauben ungeachtet meiner substantiellen Einwände unerschütterlich bewahrt haben. Ich widme diese Arbeit meinen Eltern.

Salzburg, im Sommer 2025

Baumeister der literarischen Welt. Szenen des Sammelns und Schreibens bei Stefan Zweig

Dem ‚Geheimnis des künstlerischen Schaffens‘ galt Stefan Zweigs Interesse bekanntlich zeit seines Lebens. Mit seinem Schreiben über kreative Arbeit sowie mit seiner Sammlung von Entwurfshandschriften (Autographensammlung) oszilliert er zwischen den mitunter konträren Positionen forschender Neugier, abstrahierender Verherrlichung und emphatischer Weitervermittlung. Damit bewegt er sich zwischen den Polen der kritischen Reflexion von kreativen Hervorbringungen mit erkennbaren modernen Ansätzen bezüglich des kreativen Prozesses einerseits und einer sprachgewaltigen und geschickten Stilisierung einschließlich der Perpetuierung herkömmlicher Künstlerstereotypik andererseits. Seinem Schreiben und Sammeln kommt dabei eine dreifache Funktion zu: Der konservierende, der konstruierende und der vermittelnde Aspekt sind allesamt konstitutiv und eng miteinander verschränkt. Insofern wird Zweig als ‚Baumeister der literarischen Welt‘ greifbar, und die Arbeit nähert sich ihm als solchem, indem sie seine Doppelidentität als Autorität auf dem Gebiet des Autographensammelns und als populärer Schriftsteller zur Grundlage nimmt.

In den beiden ersten Teilen der Arbeit wird eine Kontextualisierung unternommen, die den zeitgenössischen Geniediskurs ebenso wie die gesellschaftliche Dimension des Sammelns von Autographen zum Gegenstand hat. Zweig wird hier einerseits im weiteren diskursiven Umfeld seiner Zeit situiert und andererseits werden einige kulturwissenschaftliche Überlegungen zu diesen Praktiken und Diskursen verhandelt. Darüber hinaus werden Beispiele aus Zweigs Œuvre analysiert, die die enge Verbindung von Geniestilisierung und auf die antike Regelpoetik zurückgehender rhetorischer Grundierung sowie die Tätigkeiten des Sammelns und Schreibens als literarische Motive anschaulich werden lassen. Zwischen Zweigs Sammelpraxis und seinem Schreiben ergeben sich vielfache Wechselwirkungen, die in dieser Arbeit exemplarisch vorgestellt werden.

Zu Beginn des dritten Teils steht die theoretische Auseinandersetzung mit dem literaturwissenschaftlichen Konzept der Schreibszene, und davon ausgehend werden ausgewählte ‚Schreib-Szenen‘ Zweigs, Inszenierungen des künstlerischen Arbeitsvorgangs in seinen literarischen Texten, und im vierten Teil der Arbeit Zweigs eigene ‚Schreibszene‘, das Setting und die Charakteristika seiner Arbeitsweise, betrachtet. Während der dritte Teil somit detaillierte, an der Mikrostruktur der ausgewählten Texte bzw. Textabschnitte ausgerichtete Textanalysen vorstellt, steht im vierten Teil die Untersuchung von Zweigs ‚avant-textes‘, also seiner archivierten Entwürfe und Vorarbeiten zu bestimmten Schreibprojekten, im Mittelpunkt.

Architect of the Literary World. Scenes of Writing and Collecting in the Work of Stefan Zweig

It is known that Stefan Zweig was interested in the ‘Secret of Artistic Creation’ throughout his life. In his writings about creative work and his collection of manuscripts (autograph collection), he oscillates between the somehow contradictory positions of curious inquiry, enthusiastic veneration, and emphatic mediation. He moves between the poles of critical reflection on creative output, encompassing modern perspectives on the creative process on the one hand, and stylised staging of the creative process, including the perpetuation of traditional artistic stereotypes on the other. His writing and collecting thus perform a threefold function: aspects of conservation, construction and mediation are all closely intertwined. In this respect, Zweig can be understood as an ‘architect of the literary world’, and the thesis approaches him as such, exploring his dual identity as an authority in the field of autograph collecting and as a popular writer.

The first two parts of the work fulfill contextualising purposes regarding contemporary discourses on genius and social dimensions of autograph collecting. In situating Zweig in the broader discursive field, recent perspectives from cultural studies are brought to bear on the staging, imagining and archiving of creative processes. In addition, selected texts by Zweig are analysed that deal with the staging of genius based on rhetorical structures, and with the topic of collecting and writing as literary motifs. There are multiple interactions between Zweig’s collecting practice and his writing, which are presented in this work as examples.

At the beginning of part 3, the writing scene is examined as itself a concept of literary studies, and from there, part 3 analyses “scenes of writing”, that is, the representation of the creative process in selected literary texts by Zweig. Part 4 of the work focuses on the “writing scene” of Zweig, that is, the setting and characteristics of his own creative production and the circumstances that accompany it. The third part therefore contains detailed analyses of texts or text passages based on close reading methods, investigating the microstructure of these texts. The fourth chapter has preliminary material on specific writing projects, the ‘avant-textes’ of Zweig, at its heart.

Architecte du monde littéraire. Mises en scène de la collection et de l'écriture chez Stefan Zweig

Le « mystère de la création artistique » constitua, on le sait, l'un des centres d'intérêt majeurs de Stefan Zweig tout au long de sa vie. Par ses écrits consacrés au travail de création comme par sa collection de manuscrits autographes, il oscille entre trois attitudes parfois opposées : curiosité intellectuelle, glorification abstraite et transmission empreinte d'empathie. Ainsi, il se situe à la croisée de deux pôles : d'une part, une réflexion critique sur les œuvres, intégrant des perspectives résolument modernes sur le processus de création ; d'autre part, une mise en scène rhétorique fort expressive et maîtrisée, qui perpétue certains stéréotypes traditionnels liés à la figure de l'artiste. Son activité d'écriture et de collectionneur remplit une triple fonction : conserver, construire et transmettre, ces trois dimensions étant intrinsèquement liées. À ce titre, Zweig apparaît comme un véritable « architecte du monde littéraire ». C'est sous cet angle que la présente étude l'aborde, en s'appuyant sur sa double identité d'autorité reconnue dans l'art de collectionner les autographes et d'écrivain populaire.

Les deux premières parties de la thèse proposent une contextualisation qui prend pour objet à la fois le discours contemporain sur le génie et la dimension sociale de la collection d'autographes. Zweig y est replacé dans l'espace discursif plus large de son époque, tandis que certaines considérations issues des sciences de la culture sont mobilisées pour interroger ces pratiques et ces discours. Sont également analysés des exemples tirés de son œuvre, mettant en évidence la stylisation du génie basée sur la rhétorique héritée de la poétique antique, ainsi que la récurrence du geste de collectionner et de celui d'écrire comme motifs littéraires. La pratique de collectionneur et l'écriture de Zweig se nourrissent en effet mutuellement, ce que l'étude illustre par des exemples choisis.

La troisième partie s'ouvre sur une présentation théorique du concept de « scène d'écriture », emprunté à la critique littéraire. À partir de ce cadre, elle analyse une sélection de « scènes de l'écriture » chez Zweig, c'est-à-dire les représentations littéraires du processus créatif au sein de ses propres textes. La quatrième partie s'intéresse à la « scène d'écriture » propre à Zweig : l'environnement, les conditions et les caractéristiques de sa pratique créatrice. Alors que la troisième partie procède à des analyses textuelles détaillées, attentives à la microstructure de passages sélectionnés, la quatrième met l'accent sur l'examen des avant-textes de Zweig, à savoir ses brouillons et travaux préparatoires conservés dans les archives pour certains de ses projets d'écriture.

Inhalt

Dank	I
Abstracts.....	V
Inhalt.....	IX
Einleitung	1

TEIL I: VEREHREN.....12

KAPITEL 1: Geniekonstruktionen.....	14
I.1.1 Was ist ein Genie?	14
I.1.2 Das Genie um die Jahrhundertwende	21
I.1.3 Das individuelle und kollektive Verhältnis zum Genie.....	28
KAPITEL 2: Das Erbe der Rhetorik in der Institution Schule.....	39
I.2.1 Schulische Praktiken am Ende des 19. Jahrhunderts.....	40
I.2.2 Übergroßer Rhetorikeinfluss: (Selbst-)Genialisierungen als Ausweg	50
I.2.3 <i>Die Welt von Gestern</i> im Zeichen der Reformpädagogik	57
KAPITEL 3: Zweigs Texte zwischen Genieästhetik und Regelpoetik.....	61
I.3.1 Zweigs Balzac als leidendes Genie: Kunstschaffen und Weltentsagung	61
I.3.2 Zweigs Balzac als kämpfendes Genie: Balzac und Napoleon	66
I.3.3 <i>Der Kampf mit dem Dämon</i> (1925) – Bezüge zu Arbeiten aus dem George-Kreis	71
I.3.4 Das Vorwort von <i>Der Kampf mit dem Dämon</i> (1925).....	74
I.3.5 Zweig über Hölderlin.....	79
I.3.6 Zweig über Kleist	86
I.3.7 Zweig über Nietzsche	92
Vom Verehren zum Sammeln	98

TEIL II: SAMMELN.....102

KAPITEL 1: Das Sammelstück zwischen Reliquie, Handelsgut und Abfall.....	104
II.1.1 Sammelkritik und Sammelkepsis	104
II.1.2 Die Rolle der Ehrfurcht und der Sakralcharakter von Sammelobjekten.....	112
II.1.3 Sammelwert und Marktwert	119
II.1.4 Zweigs Autographensammlung in <i>Die Welt von Gestern</i> und in <i>Spiegelungen des Lebens</i> – zwei Texte im Dialog?.....	123
KAPITEL 2: Sammeln als Aufgabe von Institutionen und Neigung von Privatpersonen ..	129

II.2.1 Das Sammeln als private vs. öffentliche Tätigkeit.....	129
II.2.2 Eugen Wolbe: <i>Handbuch für Autographensammler</i>	137
II.2.3 Zweigs Sammeleidenschaft und die akademische Philologie	144
II.2.4 Wilhelm Dilthey und die Gründung von Literaturarchiven	148
II.2.4.1 Hintergründe und Zuordnung von Diltheys Archivschriften.....	148
II.2.4.2 Diltheys Argumentation für Literaturarchive: Zwischen Konsolidierung der Philologie und Emphasisierung von Handschriften.....	154
II.2.5 Der Sammler Zweig als Vordenker der <i>critique génétique</i>	159
KAPITEL 3: Wechselbezüge zwischen Sammeln und Schreiben	170
II.3.1 Die Autographensammlung als Kunstwerk?.....	170
II.3.2 Sammeln als Leitprinzip für Gesamtwerkkonzeptionen: Balzac und Zweig.....	173
II.3.3 Fiktionalisierungstendenzen in Zweigs Aufsätzen über das Sammeln	178
II.3.4 Sammeln als Motiv und Thema in fiktionalen Texten	181
II.3.4.1 <i>Vögelchen</i>	182
II.3.4.2 <i>Die unsichtbare Sammlung</i>	187
II.3.4.3 Sammeln und Schreiben in <i>Clarissa</i> : Vater Schuhmeisters Kartothek	190
Vom Sammeln zum Schreiben.....	197
Exkurs I: Beethoven, Balzac und ihre Schreibtische: ‚Bett‘ der Schreibszene und damit Arbeitsgerät, Fetisch oder Altar	201
Exkurs II: Die Urszene des Schreibens bei Lévi-Strauss und Derrida	209
 TEIL III: SCHREIBEN I.....	222
KAPITEL 1: ‚Schreiben‘ in der (Literatur-)Wissenschaft	224
III.1.1 Die Schreibszene als literaturwissenschaftliches Konzept	224
III.1.2 Die Schreibszenenforschung im Dialog mit der Schreibdidaktik und dem „Kreativen Schreiben“	235
KAPITEL 2: Schreib-Szenen bei Stefan Zweig	247
III.2.1 Schreib-Szenen in den <i>Sternstunden der Menschheit</i>	247
III.2.1.1 „[D]er Straße, den Journalen abgeborgt“ und vom „Genius der Stunde“ zum Werk verwandelt: Die Schreib-Szene in <i>Das Genie einer Nacht</i>	247
III.2.1.2 Schreib-Szene auf Reisen, Kalligraphie-Szene, Gedichtanalyse: <i>Die Marienbader Elegie</i>	256
III.2.1.3 Produktivität einer nächtlichen Leseszene: <i>Georg Friedrich Händels Auferstehung</i>	267
III.2.2 „The Big Balzac“: Die exemplarische Schreib-Szene im achten Kapitel der Balzac- Biographie	279
III.2.2.1 Die Überleitung zum geschilderten Arbeitstag	282

III.2.2.2 Acht Uhr abends bis Mitternacht: Beginn der Tagesbeschreibung	283
III.2.2.3 Die Arbeitskutte	285
III.2.2.4 Vorbereitung des Arbeitsplatzes	288
III.2.2.5 Der Arbeitstisch	290
III.2.2.6 Die Arbeitsutensilien	291
III.2.2.7 Balzacs Selbstzuspruch	293
III.2.2.8 Der nächtliche Schreibvorgang	294
III.2.2.9 Das Stimulans Kaffee	296
III.2.2.10 Kurze morgendliche Badepause	299
III.2.2.11 Die Vormittagsarbeit: Korrekturen.....	300
III.2.2.12 Mittagspause und Nachmittagsarbeit	303
III.2.3 Zweig MS.133, British Library: Korrekturfahren zu <i>Une ténébreuse affaire</i> (1841)	305
III.2.4 Schreib-Szenen bei Zweig unter paradigmatischen Gesichtspunkten	310
III.2.4.1 Bewusste, halbbewusste und unbewusste Akte: Automatisierung von Denk- und Schreibprozessen	310
III.2.4.2 Äußere Bewegung im Schreiben und Denken.....	316
III.2.4.3 Kreativität: Individuum vs. Gesellschaft	320
III.2.4.4 Schreiben und innere Bewegung: Freude am schreibenden Tätigsein?	323
Von den Schreib-Szenen zu Zweigs Schreibszene	327
TEIL IV: SCHREIBEN II.....	332
KAPITEL 1: Die Archivmaterialien zur Balzac-Biographie	334
IV.1.1 Die Balzac-Ordner in der Stefan Zweig Collection der Daniel A. Reed Library	334
IV.1.2 Gliederungs- und Strukturierungsmaßnahmen	346
IV.1.2.1 Gliederung auf Kapitelebene	346
IV.1.2.2 Mikrostrukturelle Gliederungsmaßnahmen	353
IV.1.3 Handschrift, Schreibmaschine, Diktat: Der Umgang mit Schriftmedien	356
IV.1.3.1 Das subversive Potenzial der Handschrift	356
IV.1.3.2 Die Bedeutung der Maschinenschrift und Lotte Zweigs Mitarbeit am Balzac-Projekt	360
IV.1.4 Das Thema ‚Arbeit‘ von den handschriftlichen Notizen bis zum überarbeiteten Typoskript.....	371
IV.1.5 Die Position Richard Friedenthals	385
IV.1.5.1 Friedenthals Beteiligung an der Entstehung der Balzac-Biographie: Das Oszillieren zwischen Herausgeberschaft und Autorschaft	385
IV.1.5.2 Die Änderungen Friedenthals im späteren <i>Balzac</i> -Typoskript.....	393
IV.1.6 Einflussangst? Stefan Zweig und Edmond Werdets <i>Portrait intime de Balzac</i>	402

KAPITEL 2: Zweigs Arbeitsweise in den späten Exiljahren im Vergleich	411
IV.2.1 Die Materialien von <i>Ungeduld des Herzens</i> : geordnetes Chaos	411
IV.2.2 Dynamiken der materiellen Potenzierung im <i>Clarissa</i> -Notizbuch	420
 Resümee und Offenes	 430
Literaturverzeichnis	438
Résumé français	482

Einleitung

Obwohl bekannt ist, dass Stefan Zweig eine große Autographensammlung aufbaute und in verschiedenen Publikationsorganen Aufsätze darüber veröffentlichte, werden seine Sammelaktivität und sein literarisches Schreiben selten gemeinsam und in enger Verbindung zueinander analysiert. Stattdessen wird in der Forschung zumeist gesondert entweder über Zweig als Schriftsteller (was häufiger vorkommt) oder über Zweig als Autographensammler (was seltener vorkommt) geschrieben; wenn Zweigs Sammelinteresse erwähnt wird, dann oft nur am Rande, was den Eindruck erwecken könnte, als handelte es sich dabei um ein nicht weiter zu beachtendes Kuriosum. Ebenfalls noch wenig entwickelt ist in der Forschung die Untersuchung von Zweigs eigener Arbeitsweise, doch gerade in den vergangenen Jahren wurden für dementsprechende Fragestellungen insbesondere durch mehrere in Salzburg angesiedelte Projekte gute Ausgangsbedingungen geschaffen. Das Forschungsvorhaben, dessen Ergebnis die vorliegende Arbeit ist, verfolgte das Ziel, diese beiden noch weiter zu vertiefenden Aspekte in einen wechselseitigen Zusammenhang zu setzen: Zusätzlich zur Beleuchtung von Zweigs Doppelidentität als Schriftsteller *und* als Sammler von Dokumenten des künstlerischen Arbeitsprozesses anderer werden einerseits Inszenierungen der künstlerischen Arbeit in ausgewählten Texten Zweigs sowie andererseits anhand von Archivmaterialien Zweigs eigenes Schreiben einer näheren Betrachtung unterzogen. Ein Teil der Arbeit ist somit Zweigs Autographensammlung im Kontext gewidmet (Teil II), ein weiterer Teil gilt Schreib-Szenen in literarischen Texten Zweigs (Teil III), und der letzte Teil wendet sich Zweigs Schreibszene zu (Teil IV), gemäß einem Verständnis dieser Begrifflichkeiten nach Rüdiger Campe, das zu Beginn von Teil III näher erläutert wird. Vorangestellt ist ein Teil über den Geniediskurs im Verhältnis zur Regelpoetik (Teil I), da sowohl das Sammeln von Autographen als auch das Schreiben über andere geistig arbeitende Persönlichkeiten zu diesen Grundlagen des westlichen Kunst- und Kulturverständnisses zwangsläufig in einem spezifischen Verhältnis steht.

Die Untersuchung der soeben skizzierten Zusammenhänge ist im Fall Stefan Zweig besonders lohnend, denn erstens ist Zweig ein Autor, der wohl aufgrund seines populären Status bisher nicht auf dem Radar literaturwissenschaftlicher Forschungen zum Schreibprozess aufgetaucht ist; zweitens ist seine Rolle eine mindestens dreidimensionale: Zweig agiert als Schriftsteller und als Sammler zugleich wesentlich als Vermittler von Kunst und Kultur, eine Betätigung, die er mit Leidenschaft und großem Geschick wahrnahm. In dieser dreifachen Funktion wird Zweig als Akteur greifbar, der das literarische und literaturbetriebliche Umfeld, in dem er sich bewegt, entscheidend mitprägt und mitkonstruiert, er wird zum ‚Baumeister‘ der literarischen Welt.

Zweig wusste nicht nur sehr genau über die Literatur seiner Gegenwart Bescheid, sondern kannte sich auch in der europäischen Literaturgeschichte gut aus. Er hat zeitlebens den Kontakt zu Künstler:innen und Intellektuellen gesucht und sich von renommierten Künstlerpersönlichkeiten begeistert gezeigt, die ihm dabei nicht zuletzt als Vorbilder und Idole wichtige Orientierungsgrößen waren. Zu seiner Funktion als agiler Netzwerker und Vermittler für europäische Künstler:innen und Intellektuelle gehören auch seine zahlreichen Texte über verschiedene Künstlerpersönlichkeiten. In diesem Zusammenhang hat sich Zweig wiederholt nach den Bedingungen für künstlerische Produktivität erkundigt und die Arbeitsweise anderer zu beleuchten versucht. Die daraus resultierende Schreibaarbeit war ausgesprochen produktiv und zudem nicht selten kommerziell erfolgreich. Zweig war in der begnadeten Lage, materiell abgesichert zu sein, sodass er sich sein Leben lang ‚hauptberuflich‘ und eigentlich zwanglos als Schriftsteller, Autographensammler und Kulturvermittler betätigen konnte (von den selbstaufgelegten Produktionszwängen einmal abgesehen), wenngleich er sich insbesondere als angehender Autor in jungen Jahren gegenüber dem familiären Milieu einem gewissen Rechtfertigungsdruck ausgesetzt sah, später angesichts der politischen Radikalisierungen in einen erheblichen Gewissenskonflikt geraten sollte und im Exil zunehmend mit prekären Lebens- und Arbeitsbedingungen zu kämpfen hatte. Diese Umstände ergeben eine spannende Ausgangslage für die Frage nach Zweigs Inszenierungen von künstlerischer Arbeit, die vor dem Hintergrund einer wechselseitigen Einwirkung und Verhandlung von Fremd- und Selbstbildern zu sehen sind, und nach seiner eigenen Vorgehensweise in der schriftstellerischen Produktion. Der Untersuchung liegt die Frage zugrunde, welche Konstruktionen von künstlerischen Lebens- und insbesondere Arbeitsformen Zweigs Texte enthalten und wie diese sich in den Diskurs über künstlerisches Schaffen im historischen Kontext einfügen. Dabei ist von Bedeutung, mit welchen sprachlichen und stilistischen Mitteln Zweig in seiner Darstellung von Künstlerpersönlichkeiten und dem künstlerischen Prozess arbeitet und inwiefern Geniekonstruktionen sowie Erzählungen über die Entstehung von Kunstwerken rhetorisch grundiert sind. In Close Readings wird diesen Fragen ebenso nachgegangen wie denjenigen nach der Erzählhaltung, nach wiederholt auftretenden Motiven und Topoi und nach narrativ fokussierten ebenso wie nach narrativ vernachlässigten Aspekten der Materialität und Medialität des Schreibens. Ein weiteres Interessensgebiet dieser Arbeit gilt der Überlegung, wie sich im Verhältnis zu Zweigs Darstellungen und Stilisierungen künstlerischer Tätigkeit sein eigenes literarisches Arbeiten gestaltet, insofern es aus Archivdokumenten zum Entstehungsprozess von einzelnen literarischen Projekten abgeleitet werden kann.

Für die Analyse der skizzierten Fragen wurde ein eher schmales Korpus an Texten festgelegt, denn Ziel dieser Arbeit ist nicht, ein chronologisch aufgefächertes, flächendeckendes Entwicklungsbild von Zweigs poetologischen Konzeptionen oder seinen künstlerischen Leitwerten zu gewinnen – dies wäre die Aufgabe einer anderen Studie. Stattdessen soll hiermit versucht werden, anhand von möglichst detaillierten und genauen Lektüren ausgewählter Textpassagen Aufschluss über die Machart der Texte und über die durch sie vermittelten Stilisierungen zu gewinnen. Dazu gesellen sich literaturgeschichtliche und kulturwissenschaftliche Reflexionen über das Verhältnis von Genieästhetik und Regelpoetik sowie über die bildungsbürgerliche Freizeitaktivität des Autographensammelns, die Auseinandersetzung mit dem literaturwissenschaftlichen Konzept der Schreibszone in Verbindung mit Ansätzen aus der Schreibdidaktik und dem Kreativen Schreiben und die ausgiebige materialitätsorientierte Beschäftigung mit Archivdokumenten. Es handelt sich dabei insofern um ‚Szenen des Sammelns und Schreibens‘, als jeweils bestimmte Ausschnitte aus einem Gesamtgefüge von Praktiken und Diskursen fokussiert werden und diese Ausschnittshaftigkeit als grundlegendes Prinzip einen methodischen Zugriff darstellt.

Im ersten Teil wird einerseits *Der Kampf mit dem Dämon* (1925) als Künstlertrilogie untersucht, die die einzelnen Essays als tragische Monodramen präsentiert und im Hinblick auf Zweigs Verhältnis zum Geniediskurs besonders aufschlussreich ist, andererseits wird hier die fragmentarische Balzac-Biographie (1946) in den Blick genommen, die bezüglich der Schuldarstellung in ein unmittelbares Verhältnis zur nahezu zeitgleich entstandenen *Welt von Gestern* (1942) gesetzt wird. Als Grundlage für den zweiten Teil fungieren Zweigs Aufsätze über das Sammeln von Autographen (1913–1936), Eugen Wolbes *Handbuch für Autographensammler* (1923), Wilhelm Diltheys Plädoyers für Literaturarchive (1889) sowie neben den Abschnitten über das Autographensammeln in der *Welt von Gestern* und in Friderike Zweigs *Spiegelungen des Lebens* (1964) außerdem auch die beiden fiktionalen Texte *Die unsichtbare Sammlung* (1925) und *Clarissa* (erstmalig 1990) von Stefan Zweig sowie der Roman *Vögelchen* (1919) von Friderike Zweig (damals noch Winternitz). Im dritten Teil werden drei Texte aus der Sammlung *Sternstunden der Menschheit* (erstmalig 1927) einer detaillierten Lektüre unterzogen: *Das Genie einer Nacht* (1937/38), *Die Marienbader Elegie* (1923) und *Georg Friedrich Händels Auferstehung* (1935). Die Tatsache, dass hier zwei Texte in die Analyse aufgenommen werden, die nicht literarische, sondern musikalische Arbeit zum Thema haben, ist mit der Beobachtung zu rechtfertigen, dass Zweigs Darstellungen des künstlerischen Prozesses keine besonderen genrespezifischen Differenzierungen aufweisen. Unterschiede im künstlerischen Arbeitsprozess nach verschiedenen Kunstgattungen werden

höchstens beiläufig augenfällig. Zweig war kein Musikologe oder Musikkritiker, sondern Schriftsteller und näherte sich als solcher auch dem Arbeitsprozess von Musikern an. Entsprechend beobachtet Jean-François Candoni in Bezug auf *Georg Friedrich Händels Auferstehung*, dass Zweig hier nicht den Diskurs über Musik und über Musiker thematisiert, sondern vielmehr künstlerische ‚Schöpfung‘ („la création artistique“) im Allgemeinen.¹ Dazu wird im dritten Teil ausführlich und kleinteilig das achte Kapitel aus Zweigs Balzac-Biographie analysiert, das von einem Arbeitstag Balzacs handelt. Hinzugezogen wird ein ehemaliges Sammelstück Stefan Zweigs, die in der British Library in London aufbewahrten Korrekturfahnen des Romans *Une ténébreuse affaire* von Balzac (1841). Der vierte Teil schließlich untersucht die Vorarbeiten zur Balzac-Biographie, die in der Stefan Zweig Collection der Daniel A. Reed Library (State University of New York in Fredonia) aufbewahrt werden und setzt die daraus gewonnenen Erkenntnisse über Zweigs Arbeitsprozess in ein Verhältnis zum letzten Romanfragment *Clarissa* und zum einzigen abgeschlossenen Roman *Ungeduld des Herzens* (1938, vordatiert auf 1939). Zweigs Arbeitsweise wird somit in der vorliegenden Studie mit einem konzentrierten Blick auf seine späte Lebens- und Schaffensphase untersucht.

Der erste Teil geht zunächst der Frage nach, was es mit dem Konstrukt des ‚Genies‘ auf sich hat und welche sozialen Funktionen dieses Wunsch- und Leitbild erfüllt (Kapitel 1). Als Textgattung, die mit der Etablierung von Geniebildern ein enges Verhältnis eingeht, wird dabei auf die Biographie besondere Rücksicht genommen. In weiterer Folge wird das gegenläufige Konzept der Regelpoetik, wonach Kunst also einem Handwerk gleich erlernt werden kann, in Bezug auf die Frage, wieviel davon sich in Form von im Schulunterricht vermitteltem Rhetorikwissen bis mindestens zum Ende des 19. Jahrhunderts und damit in die Schulzeit von Zweigs Generation erhalten hat, eingebracht (Kapitel 2). Zu diesem Zweck werden die Jahresberichte von Zweigs Schule, dem k.k. Maximiliangymnasium in Wien, für die betreffenden Jahrgänge betrachtet und der Deutschunterricht wird im Hinblick auf die Vermittlung von Rhetorikwissen in ein Verhältnis zum nach wie vor vordergründigen Unterricht in den klassischen Sprachen gesetzt. Zweigs Schulkapitel in der *Welt von Gestern* wird mit dem Abschnitt über die Schule in der Balzac-Biographie verglichen und als auf Ellen Key und Impulse der Reformpädagogik rekurrierend vorgestellt. Schließlich werden die auf rhetorischen

¹ Vgl. Jean-François Candoni: Le „mystère de la création artistique“ chez les musiciens : Georg Friedrich Haendel et Arturo Toscanini racontés par Stefan Zweig. In : Larcati, Arturo / Pesnel, Stéphane (Hg.): *Figures de l'artiste dans l'esthétique de Stefan Zweig*. *Austriaca* 45 (2020), Nr. 91, S. 165–178, hier S. 178.

Fundamenten ruhenden Genialisierungs- und Heroisierungstechniken in Zweigs *Balzac* und *Der Kampf mit dem Dämon* präsentiert (Kapitel 3).

Im zweiten Teil werden aus kulturwissenschaftlicher und in Ansätzen kunst- und kulturphilosophischer Perspektive Besonderheiten des Phänomens ‚Sammeln‘ umrissen, wobei insbesondere das Sammeln von Autographen im Fokus steht. Wichtige Bezugspunkte bilden dabei Überlegungen des französisch-polnischen Philosophen Krzysztof Pomian (*1934) und des russisch-deutschen Philosophen und Kunstkritikers Boris Groys (*1947). Geht es zunächst verstärkt um Wertigkeitszuschreibungen von Sammelstücken im Hinblick auf Differenzen und Ähnlichkeiten von Sammelgut und Ware sowie von Sammelobjekt und Gebrauchsgegenstand (Kapitel 1), so stehen in weiterer Folge Überlegungen zu Sammlungen in privaten und in öffentlichen Kontexten im Vordergrund (Kapitel 2). Als diesbezüglich aufschlussreich erweist sich ein Vergleich von Zweigs Texten über das Autographensammeln mit dem sich als wissenschaftlich verstehenden *Handbuch für Autographensammler* von Zweigs Zeitgenossen Eugen Wolbe (1873–1938). Auch Wilhelm Diltheys Anregung zur Einrichtung von Literaturarchiven gehört in den damaligen unmittelbaren zeitgeschichtlichen Zusammenhang der Frage nach der Zuständigkeit für und der Verteilung der Kompetenzen des Sammelns. Im Anschluss werden die vielfältigen Bezüge, die sich zwischen dem Sammeln und dem Schreiben ergeben, veranschaulicht (Kapitel 3): Zweigs Vorstellung von der Autographensammlung als einem Kunstwerk, seine – werkpolitischen und ökonomischen Gründen geschuldeten – Strategien der Zusammenfassung des eigenen Œuvres zu einem Werkkomplex, seine Tendenz zu Fiktionalisierungen in der schriftlichen Auseinandersetzung mit Sammelstücken und schließlich das Motiv des Sammelns in ausgewählten literarischen Texten, darunter auch *Vögelchen* seiner langjährigen Lebensgefährtin Friderike Zweig.

Am Übergang zwischen dem zweiten und dem dritten Teil befinden sich zwei Exkurse: Ein kurzer exemplarischer Abriss über die Bedeutung des Schreibtisches in der literarischen Auseinandersetzung mit dem Schreibprozess sowie ein Abschnitt zur Entstehung des Begriffs der ‚Schreibszene‘ im Rahmen von Claude Lévi-Strauss’ Reflexionen über die Kulturtechnik des Schreibens in *Tristes tropiques* (1955) und Jacques Derridas Entgegnung darauf in *De la grammatologie* (1967). Während der Abschnitt über den Schreibtisch thematisch genau zwischen dem Teil über die Autographensammlung und jenem über die Schreib-Szenen bei Zweig einzuordnen ist, hat Zweig doch zum einen Beethovens Schreibtisch als Sammelstück besessen, während zum anderen Balzacs Schreibtisch ein wesentlicher Bestandteil der Schreib-Szene in der Balzac-Biographie ist, führt der Exkurs zu Lévi-Strauss und Derrida zur Schreibszenenforschung hin, die am Eingang des dritten Teils vorgestellt und in ein Verhältnis

zu Schreibdidaktik und Kreativem Schreiben gesetzt wird (Kapitel 1). Im deutlich umfangreicheren Kapitel dieses Teils (Kapitel 2) schließen sich die bereits erwähnten Detailanalysen der Inszenierungen künstlerischer Arbeit in Zweigs Texten an. Abschließend werden einige in den analysierten Textpassagen greifbare Aspekte des Schreibens unter systematischen Gesichtspunkten und in Verbindung mit Überlegungen aus dem Bereich von Schreibdidaktik und Kreativem Schreiben genauer betrachtet.

Der vierte Teil der Studie ist im Vergleich zum dritten hinsichtlich der quantitativen Aufteilung genau umgekehrt strukturiert: Hier ist das erste Kapitel deutlich umfangreicher, das sich der ausführlichen Analyse der Archivmaterialien zur Balzac-Biographie in Fredonia widmet (Kapitel 1), wobei neben einem Überblick über die Materialien und der Erläuterung der Frage, welche Aussagen anhand der Archivdokumente über Zweigs Schreibprozess zu treffen sind, nicht zuletzt die Bedeutung von Lotte Zweigs und Richard Friedenthals mit- und nachbearbeitender Tätigkeit in den Blick genommen wird. Anhand der Frage, wie das Motiv ‚künstlerische Arbeit‘ sich in den Vorarbeiten zur Balzac-Biographie entwickelt, werden Spezifika der textgenetischen Abläufe herausgearbeitet. In weiterer Folge werden die anhand der Balzac-Materialien gewonnenen Erkenntnisse in ein Verhältnis zu den Vorarbeiten zweier fiktionaler Texte gesetzt (Kapitel 2): Des Romanfragments *Clarissa*, das lediglich aus handschriftlichen Notizen besteht, die in den letzten Lebensmonaten im brasilianischen Exil entstanden sind, und des einzigen von Zweig abgeschlossenen Romans *Ungeduld des Herzens*, der insofern einen Sonderfall darstellt, als die komplexe Textgenese hier anhand von zahlreichen Entwurfs- und Arbeitsunterlagen anschaulich nachvollzogen werden kann.

Zwischen den einzelnen Teilen der Arbeit befinden sich knappe Überleitungen, deren Funktion es ist, zentrale Überlegungen zusammenzufassen und die thematischen Anschlussstellen der jeweiligen Untersuchungsschwerpunkte darzulegen. Da die Schreibszenenforschung ein wesentlicher Bezugspunkt für den dritten und vierten Teil dieser Arbeit ist, wird sie zu Beginn des dritten Teils eigens vorgestellt. Diese Arbeit verdankt die ihr zugrunde liegende Idee einer 2019 in Salzburg eingereichten Masterarbeit, in der die französische *critique génétique* in einen Dialog zur Diskussion von ausgewählten Zweig-Archivalien trat; aus diesem Grund wird die *critique génétique*, die ebenfalls wichtige Impulse für diese Arbeit liefert, hier nicht mehr gesondert vorgestellt. Da in der vorliegenden Arbeit gelegentlich Archivmaterial zitiert wird, ist auf die wichtigsten Prinzipien der Textwiedergabe hinzuweisen, die allgemein der Salzburger Ausgabe des erzählerischen Werks von Stefan Zweig folgen: Tilgungen werden durch „Wort“, Einfügungen durch „Wort“ angezeigt. Der Zeilensprung (nicht nur, aber auch) in handschriftlichen Dokumenten wird mit „/“ wiedergegeben.

Im zweiten Teil dieser Einleitung werden nun Eckdaten und der Arbeit zugrundeliegende wichtige Referenzen der Stefan-Zweig-Forschung in einem knappen Überblick präsentiert. Die Forschung zu Stefan Zweig nahm ihren Ausgang im Wesentlichen von US-amerikanischen Universitäten in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts² und ist heute in zahlreichen Ländern im germanistischen und komparatistischen Bereich vertreten. War Zweigs Gesamtwerk in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum zunächst gar nicht zugänglich,³ so sind umgekehrt Texte Zweigs bis heute in mehr als 60 Sprachen übersetzt worden und werden weltweit rezipiert;⁴ für den deutschsprachigen Raum gibt es inzwischen erstmals eine kritische Studienausgabe des erzählerischen Werks,⁵ ein Projekt, das in den nächsten Jahren auf andere Teilbereiche von Zweigs Œuvre ausgedehnt werden soll. Während in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts die Zweig-Forschung zunächst nur langsam in Bewegung kam – wichtige Marker sind dabei insbesondere die Jahre 1981 (Zweigs 100. Geburtstag)⁶ und 1992 (Zweigs 50. Todestag) –, ist seit der Jahrtausendwende ein deutlicher Anstieg an Forschungsbeiträgen zu verzeichnen, der insbesondere in den letzten Jahren zu einer regelrechten Publikationsflut geführt hat. Dessenungeachtet ist die Beschäftigung mit Stefan Zweig in gewissen akademischen Kreisen noch immer ein Verdachtsmoment, gilt Zweig doch (zu Recht) als populärer und leicht zugänglicher Autor. Unzählige Monographien und Sammelbände sind in den letzten Jahren entstanden, zahlreiche Dissertationen miteingerechnet, wobei zu berücksichtigen ist, dass die Zweig-Forschung der internationalen Rezeption entsprechend in hohem Ausmaß mehrsprachig ist. Die Forschungslage bis 2017 (und in Ausnahmefällen darüber hinaus) ist im umfassenden, 2018 bei De Gruyter erschienenen Stefan-Zweig-Handbuch dokumentiert, das unter internationaler Beteiligung vom Stefan Zweig Zentrum in Salzburg herausgegeben wurde.

² Zu nennen sind hier insbesondere die Bestrebungen Robert Ries (1904–1981; Fredonia, New York) und Harry Zohns (1923–2001; Brandeis University, Massachusetts). Gregor Thuswaldner verweist daneben außerdem auf Randolph J. Klawiter, Donald G. Daviau und Jeffrey B. Berlin sowie auf den britischen Zweig-Biographen Donald Prater. Vgl. Gregor Thuswaldner: Rezeption seit 1992. In: Larcati, Arturo / Renoldner, Klemens / Wörgötter, Martina (Hg.): Stefan Zweig Handbuch. Berlin / Boston: de Gruyter 2018, S. 806–814, hier S. 806f.

³ Vgl. Arnhilt Johanna Höfle: Rezeption nach 1942. In: Larcati, Arturo / Renoldner, Klemens / Wörgötter, Martina (Hg.): Stefan Zweig Handbuch. Berlin / Boston: de Gruyter 2018, S. 802–806, hier S. 803.

⁴ Vgl. dazu allgemein Bernhard Fetz / Arnhilt Inguglia-Höfle / Arturo Larcati (Hg.): Stefan Zweig Weltautor. Wien: Zsolnay 2021 (= Profile 28).

⁵ Stefan Zweig: Das erzählerische Werk. Salzburger Ausgabe. Hg. v. Werner Michler u. Klemens Renoldner. Wien: Zsolnay 2017–2024. 7 Bde.

⁶ Ab 1981 erschienen auch die Gesammelten Werke in Einzelbänden im Fischer Verlag, womit Zweigs Werk im deutschsprachigen Raum erstmals nahezu vollständig zugänglich wurde.

In Salzburg ist die Forschung zu Stefan Zweig seit Langem gut etabliert: Bereits 1992 fanden hier ein erstes internationales Zweig-Symposium⁷ sowie eine Ausstellung zu Stefan Zweig⁸ statt, in weiterer Folge hat sich Salzburg sukzessive zu einem Mittelpunkt der Zweig-Forschung entwickelt, wozu vor allem das 2008 eröffnete Stefan Zweig Zentrum von Universität, Stadt und Land Salzburg viel beigetragen hat. Die in den USA angeregte Auseinandersetzung mit Leben und Werk des Exilschriftstellers ist damit in dessen Heimatland und seine Wahlheimatstadt Salzburg übergegangen. Das 2012 eingerichtete Literaturarchiv Salzburg konnte im Laufe der Zeit verschiedenartiges Archivmaterial zu Stefan Zweig erwerben; erst kürzlich ist eine großzügige Schenkung von rund 500 Briefen und Exildokumenten durch die Erben Stefan Zweigs hinzugekommen, die mit dem Auftrag einhergeht, das Andenken an die NS-bedingte Verfolgung und Vertreibung von Jüd:innen und an die daraus resultierenden prekären Exilsituationen zu wahren und weiterzuvermitteln.⁹

Die vorliegende Arbeit kann nicht den Anspruch erheben, die gesamte, mittlerweile einen beachtlichen Umfang aufweisende Zweig-Forschung zu berücksichtigen. Hinsichtlich des Korpus an Zweig-Texten klar limitiert und zudem eine Ausrichtung auf bestimmte literaturwissenschaftliche Zusammenhänge verfolgend, kann sie ganz im Gegenteil nur eine begrenzte, thematisch geeignete Auswahl an Forschungsbeiträgen einbeziehen, wobei insbesondere den Beiträgen jüngerer Datums und dem Zweig-Handbuch als repräsentative, synthetisierende Publikation die Aufmerksamkeit gilt. Der Untersuchungsschwerpunkt dieser Arbeit, Zweigs Interesse am künstlerischen Prozess und seine poetologischen Überlegungen zu schriftstellerischer Arbeit vor dem Hintergrund von seiner Doppelidentität als Autographensammler und populärer Schriftsteller, ist in der Zweig-Forschung bisher bis auf wenige Ausnahmen nicht eingehend beleuchtet und noch kaum mit literaturwissenschaftlichen Zugängen in Verbindung gebracht worden. Insofern ist das Ziel dieser Arbeit, manche Lücke zu schließen und wo möglich eine neue Sichtweise anzuregen. Der gewählte Zugang bietet dabei aber nicht so sehr Antworten als er vielmehr neuen Fragen den Weg öffnet.

Einige wichtige Vorgängerarbeiten seien hier genannt. 2021 ist ein von Arturo Larcati und Stéphane Pesnel herausgegebenes Sonderheft der französischen Austriaistik-Zeitschrift *Austriaca* erschienen, das die Beiträge eines 2019 in Paris abgehaltenen Symposiums zu Zweigs

⁷ Daraus hervorgegangen ist folgender Sammelband: Mark H. Gelber / Klaus Zelewitz (Hg.): Stefan Zweig. Exil und Suche nach dem Weltfrieden. Riverside: Ariadne Press 1995.

⁸ Vgl. dazu den Ausstellungsband: Klemens Renoldner / Hildemar Holl / Peter Karlhuber (Hg.): Stefan Zweig. Für ein Europa des Geistes. Salzburg: Verlag Der Apfel 1992.

⁹ Vgl. dazu Literaturarchiv Salzburg: Newsletter Juli 2025 (Montag, 7. Juli 2025). Vgl. auch die Ankündigung auf der Homepage: <https://www.plus.ac.at/literaturarchiv-salzburg/news-events-social-media/bestandserweiterung/> (Letzter Zugriff am 14. Juli 2025).

Künstlerbildern enthält.¹⁰ Die darin versammelten vielfältigen Beiträge der deutsch- und französischsprachigen Zweig-Forschung sind für den vorliegenden Untersuchungszusammenhang anregend und wegweisend, doch insgesamt ist festzustellen, dass in dieser Publikation Zweigs Rolle als Autographensammler wenig berücksichtigt wird und dementsprechend die Prozessorientierung von Zweigs Auseinandersetzung mit Kunst, das Interesse für Vorarbeiten zu Kunstwerken und der Einbezug einschlägiger Archivalien unterrepräsentiert ist. Aufschlussreiche Überlegungen zu wechselseitigen Bezügen des Sammelns und Schreibens bietet die 2019 an der University of Bristol eingereichte Dissertation von Pardaad Chamsaz,¹¹ die ebenfalls ein zentraler Bezugspunkt für die vorliegende Arbeit ist. Chamsaz untersucht Zweig als Lobredner (*Eulogist*) und widmet sich zugleich Zweigs Beschäftigung mit literarischen Manuskripten im Kontext seiner Autographensammlung sowie dem Nachvollzug von Zweigs Konstruktionsarbeit an der Balzac-Biographie; er hat sich im Zuge dessen auch bereits mit den Archivalien zu Zweigs fragmentarischer Balzac-Biographie in der Stefan Zweig Collection in Fredonia auseinandergesetzt. Sein Zugang erweist sich als ausbaufähig und verfolgenswert und es ist daher das Anliegen der hiermit vorgelegten Untersuchung, den Zusammenhang von Sammeln und Schreiben stärker als bei Chamsaz mit kontextuellen Überlegungen zum zeitgenössischen Literaturdiskurs, zu den historischen Bedingungen des Autographensammelns und zu aktuellen literaturwissenschaftlichen Konzepten zu verbinden. Ein in diesem Rahmen relevanter Sammelband ist zudem der von Matjaž Birk und Thomas Eicher herausgegebene Band *Stefan Zweig und das Dämonische* (2008).¹² Darüber hinaus sind als relevante Einzelbeiträge mehrere Aufsätze von Ulrike Vedder zu Stefan Zweigs Autographensammlung zu erwähnen.¹³ Im Zweig-Handbuch bieten in der Rubrik „Systematische Aspekte“ vor allem die Beiträge von Rüdiger Görner und Mathias Mayer eine erste Orientierung für das hier untersuchte Interessensgebiet.¹⁴

¹⁰ Arturo Larcati / Stéphane Pesnel (Hg.): *Figures de l'artiste dans l'esthétique de Stefan Zweig*. *Austriaca* 45 (2020), Nr. 91.

¹¹ Pardaad Chamsaz: *The Secret of Creation. Stefan Zweig as Collector, Eulogist and Biographer of Balzac*. Diss., Bristol 2019.

¹² Matjaž Birk / Thomas Eicher (Hg.): *Stefan Zweig und das Dämonische*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008.

¹³ Vgl. Ulrike Vedder: *Zur Magie der Handschrift: Stefan Zweig als Autographensammler*. In: Görner, Rüdiger / Renoldner, Klemens (Hg.): *Zweigs England*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014 (= Schriftenreihe des Stefan Zweig Centre Salzburg 5), S. 141–151; Ulrike Vedder: *Poetik des Sammelns bei Adalbert Stifter, Walter Benjamin und Stefan Zweig*. In: Wernli, Martina (Hg.): *Sammeln – eine (un-)zeitgemäße Passion*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2017 (= Würzburger Ringvorlesungen 12), S. 173–185; Ulrike Vedder: *Autographen und ihre Faszinationsgeschichte. Von Goethe bis Stefan Zweig*. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 66 (2022), S. 187–210.

¹⁴ Rüdiger Görner: *Das Schöpferische*. In: Larcati, Arturo / Renoldner, Klemens / Wörgötter, Martina (Hg.): *Stefan Zweig Handbuch*. Berlin / Boston: de Gruyter 2018, S. 657–661; Mathias Mayer: *Der künstlerische Prozess*. In: Larcati, Arturo / Renoldner, Klemens / Wörgötter, Martina (Hg.): *Stefan Zweig Handbuch*. Berlin / Boston: de Gruyter 2018, S. 661–665.

Wichtige Grundlagenarbeit für das Verständnis von Stefan Zweig als Autographensammler hat Oliver Matuschek geleistet, dessen Publikation *Ich kenne den Zauber der Schrift* (2005) zentral für die vorliegende Arbeit ist.¹⁵ Zweigs Aufsätze zum Autographensammeln werden hier nach dem Abdruck in Matuscheks Band zitiert. Diese Arbeit profitiert darüber hinaus in vielerlei Hinsicht von praxisnahen Kenntnissen der Editionsarbeit im Rahmen der von Werner Michler und Klemens Renoldner herausgegebenen Salzburger Ausgabe des erzählerischen Werks und wird auch von einem editionsphilologischen Basisinteresse mitgetragen – gerade die Editionswissenschaft bildet eine wesentliche Scharnierstelle zwischen den beiden Betätigungsfeldern Zweigs, dem Autographensammeln einerseits und dem literarischen Schreiben andererseits,¹⁶ und das gilt sowohl für den retrospektiven Blick auf Zweig seitens der Forschung als auch für historische Überlegungen zu Zweigs Umfeld, denn durch seine Betätigung als Autographensammler ergeben sich nicht zuletzt direkte Bezüge zur zeitgenössischen akademischen Philologie. Impulsgebend wirken sich auch in unterschiedlichem Ausmaß die indirekte und direkte Teilnahme an einigen Tagungen zu Stefan Zweig in den vergangenen Jahren sowie im Allgemeinen die mehrjährige wissenschaftliche Mitarbeit am Stefan Zweig Zentrum Salzburg aus. Seit 30. April 2025 sind das Stefan Zweig Zentrum und das Literaturarchiv Salzburg, dessen Projekt *Stefan Zweig digital* (<https://stefanzweig.digital/>) diese Arbeit ebenfalls verpflichtet ist, unter dem Dach des Stefan Zweig Hauses vereint. Damit wird dem ‚Baumeister‘ Zweig eine multidimensionale Forschungs- und Vermittlungsstelle in Salzburg geboten. Auch diese Untersuchung möchte ganz unbescheiden ein Bauelement in diesem Komplex sein – zum Stützpfeiler reicht es zwar nicht, aber vielleicht zu einem Ziegelstein.

¹⁵ Oliver Matuschek: *Ich kenne den Zauber der Schrift. Katalog und Geschichte der Autographensammlung Stefan Zweig*. Mit kommentiertem Abdruck von Stefan Zweigs Aufsätzen über das Sammeln von Handschriften. Wien: Inlibris 2005 (= Antiquariat Inlibris Katalog 15).

¹⁶ Vgl. dazu grundlegend Bodo Plachta: *Schriftdenkmal oder Textträger? Über das Sammeln von Autographen*. In: Schubert, Martin (Hg.): *Materialität in der Editionswissenschaft*. Berlin / New York: de Gruyter 2010 (= Beihefte zu editio 32), S. 79–87.

VEREHREN

KAPITEL 1: Geniekonstruktionen

I.1.1 Was ist ein Genie?

Die an Michel Foucault angelehnte Frage¹⁷ zeigt bereits an, was den Untersuchungsgegenstand des ‚Genies‘ wesentlich ausmacht: Es handelt sich um ein Konstrukt, das zwar jede Menge über Wunschvorstellungen aussagen kann, aber nur insofern ernst zu nehmen ist, als es in seiner grundsätzlichen Konstruiertheit und Illusorität begriffen wird.

Jedes Konstrukt wird mit bestimmten Mitteln und mit mehr oder weniger großem Aufwand erzeugt, um bestimmte Zwecke zu erfüllen, so auch jenes der Autorschaft, das in dem Sinne, von dem auch Foucault in seinem Aufsatz ausgeht, als einer der zentralen „europäischen Gründungsmythen“ (Michael Wetzels) angesehen werden muss, und, damit unmittelbar zusammenhängend, auch das Ideal des künstlerischen Genies.¹⁸ In Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften*, der viele Tendenzen der Jahrhundertwende und des frühen 20. Jahrhunderts aus der Rückschau scharfsichtig kommentiert, ist der Protagonist Ulrich ob der folgenreichen Entdeckung pikiert, die er während seines Mathematiker-Daseins in einem Zeitungsbericht macht, dass inzwischen ein Rennpferd genial sein könne. Er hatte selbst seine wissenschaftliche Karriere in dem Bestreben begonnen, „ein bedeutender Mensch zu werden“, um an diesem Punkt festzustellen, dass ihm das Pferd „zuvorgekommen war“ – es ist bereits genial, während er „das geblieben [war], was man eine Hoffnung nennt“.¹⁹

Die Wendung ‚ein Genie sein‘ ist etymologisch und konzeptuell gesehen die jüngere gegenüber der Vorstellung, jemand ‚habe‘ Genie. Diese sprachgeschichtliche Veränderung ist Ausdruck einer offenkundigen Aufwertung des Genies,²⁰ das in der späteren Gebrauchsform als Prädikativum mit einem bloß ergänzenden ‚sein‘ als Kopulaverb auftritt – mit Christoph Hubig

¹⁷ Michel Foucault: Qu’est-ce qu’un auteur? In: Dits et écrits I (1954–1969). Édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange. Paris: Gallimard 1994 (= Dits et écrits 1954–1988, 4 Bde.), S. 789–821.

¹⁸ Laut Albrecht Koschorke ist das Genie „ein in bezug auf seine eigene literarische Konditionierung vergeßlicher Prototyp der Autorschaft“. Albrecht Koschorke: Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts. München: Fink 1999, S. 431.

¹⁹ Robert Musil: Der Mann ohne Eigenschaften. Erstes und zweites Buch. Hg. v. Adolf Frisé. Reinbek b. H.: Rowohlt 2020, S. 44.

²⁰ Foucault argumentiert in Bezug auf Autorschaft in die entgegengesetzte Richtung, wenn er die Frage stellt, was (und nicht wer) ein Autor sei – gemäß Wetzels weist er in Auseinandersetzung mit Heideggers Fundamentalontologie damit darauf hin, dass die Funktion der Autorschaft nicht dem Subjekt von vornherein inhärent ist, sondern als Status wie ein Objekt erst erworben wird. Vgl. Michael Wetzels: Der Autor-Künstler. Ein europäischer Gründungsmythos vom schöpferischen Individuum. Göttingen: V & R unipress 2020 (= Gründungsmythen Europas in Literatur, Musik und Kunst 15), S. 48.

gesagt, wurde „aus der Wendung ‚Genie haben‘ als Fähigkeit durch deren Heroisierung ‚Genie-Sein‘ als Original“²¹.

Erst vor diesem sprachhistorischen Hintergrund macht also die Frage Sinn, was (ein) Genie ‚ist‘. Welchen Individuen wird die Eigenschaft der Genialität zuerkannt? Welche Instanz kontrolliert Genialitätsvergaben? Welche Kriterien müssen erfüllt werden, damit von genialen Individuen gesprochen wird? Und wieso ist Musils Ulrich über diese Prädikatszuweisung an ein Rennpferd irritiert? Genialität kann nicht gemessen werden. Zwar besteht seit einiger Zeit vor allem im nordamerikanischen Raum der Anspruch, Kreativität zu messen und entsprechende Tests etwa im Rahmen von Bewerbungsverfahren einzusetzen, aber diese Bestrebungen laufen auf Kosten genau jenes Kriteriums, das für die Erkennung von ‚Genies‘ ursprünglich grundlegend ist, nämlich desjenigen der Individualität und Einzigartigkeit.²² Ein Genie ist per definitionem ein Phänomen, das gegenläufig zur breiten Masse steht bzw. sich jedenfalls von dieser abhebt. Es darf daher auch nicht anhand von allgemeingültigen Merkmalen festgestellt und untersucht werden können: Es muss ein Geheimnis bleiben. Diese ungeschriebene Regel des Geniediskurses wird von dem Journalisten im *Mann ohne Eigenschaften*, der ein Rennpferd genial nennt, gesprengt und Genialität wird pragmatisiert und entsakralisiert, was damit zu tun hat, dass die Leistung des Rennpferdes objektiv messbar ist. Ironisch-süffisant heißt es denn auch weiter im *Mann ohne Eigenschaften*, dass endlich gerechtermaßen „der Sport und die Sachlichkeit [...] die veralteten Begriffe von Genie und menschlicher Größe“²³ zu verdrängen begonnen hätten. Als Hintergrundfolie für diese Stelle im *Mann ohne Eigenschaften* ist der inflationäre Gebrauch des Geniebegriffes nicht nur in Kunst und Wissenschaft, sondern auch in Populärkultur und Alltagsdiskurs zu sehen – wobei der Geniebegriff auch zu einer Art Totschlagargument in Debatten mutierte.²⁴

²¹ Christoph Hubig: ‚Genie‘ – Typus oder Original? Vom Paradigma der Kreativität zum Kult des Individuums. In: Wischer, Erika (Hg.): Propyläen. Geschichte der Literatur. Literatur und Gesellschaft der westlichen Welt. Bd. IV: Aufklärung und Romantik 1700–1830. Berlin: Propyläen Verlag 1988, S. 187–210, hier S. 194. Kontext dieses Konzeptwandels ist die breite Geniediskussion im 18. Jahrhundert, die Aufwertung des Genies als ‚Original‘ und als naturgegeben, die immer direkt mit der Polemik gegen die Regelpoetik interagiert. Hubig erwähnt besonders die Bedeutung des Experimentellen bei neuen Entdeckungen für die Entstehung der neueren Wendung vom ‚Genie-Sein‘. Der zunächst gebräuchliche allgemeinere Genie-Begriff bezeichnet dagegen noch nicht die Person in ihrer Gesamtheit, sondern lediglich eine spezifische Begabung oder ein bestimmtes Talent derselben. Vgl. Peter Stachel: Das Krokodil im roten Rock und der silberne Schwan des Wohlklangs. Mozart – Genie und Popstar? In: Immler, Nicole L. (Hg.): ‚The making of...‘ Genie: Wittgenstein & Mozart. Biographien, ihre Mythen und wem sie nützen. Innsbruck / Wien / Bozen: StudienVerlag 2009 (= Gedächtnis – Erinnerung – Identität 11), S. 205–224, hier S. 208–210.

²² Vgl. Günter Blamberger: Das Geheimnis des Schöpferischen oder: Ingenium est ineffabile? Studien zur Literaturgeschichte der Kreativität zwischen Goethezeit und Moderne. Stuttgart: J.B. Metzler 1991, S. 24f.

²³ Musil: *Mann ohne Eigenschaften*, S. 45.

²⁴ Vgl. Deborah Holmes: Introduction. Pre-Romantic and Post-Romantic Genius. In: Dies. / Michler, Werner (Hg.): Genie in der Nachromantik. *German Life and Letters* 75 (2022), S. 327–340, hier S. 330 u. S. 335f.

Das Genie ist ein Phantasma, das es nicht gibt, wenn es nicht zugewiesen wird.²⁵ Bestimmte Kriterien für die Zuweisung und Vergabe von Genialität sind kaum festzumachen, denn selbst wenn sie erfasst werden könnten, unterliegen sie historischen und sozialen Fluktuationen, und darüber hinaus kommt es ohnehin vielmehr auf die Funktionen an, die ein ‚Genie‘ im gesamtgesellschaftlichen Gefüge erfüllt. Diesbezüglich ist die nur vage Kontur, die dem Geniebild eignet, bereits an sich ein ausschlaggebendes Kriterium für seine erhöhte Funktionalität und entsprechende Langlebigkeit: „The opacity of genius continues to ensure its efficacy“.²⁶ Mit dieser begrifflichen Unschärfe hängt auch das grundlegende Paradoxon von Genialität zusammen, die gleichzeitig auf Alleinstellung referiert und eine gewisse Allgemeingültigkeit beansprucht: „In der Form individuell, bleibt das Genie in der Substanz generisch.“²⁷ Die Individualität wird demnach mit Merkmalen enggeführt, die Regelmäßigkeiten und gattungsbildende Gemeinsamkeiten voraussetzen. Die generische Substanz des Genies, die auf seinen kaum greifbaren Wesenskern verweist, wird aber auch mit formalen Mitteln hergestellt, insbesondere mit sprachlichen.

Eine literarische Gattung steht in einem besonders intensiven Wechselverhältnis zum Geniedispositiv: das Genre der Biographie. Das romantische Geniekonzept und die damit einhergehende, im 19. Jahrhundert weitverbreitete Verehrung ‚großer Männer‘ wirkten sich unmittelbar auf die Biographik aus und lieferten dieser starke Impulse.²⁸ Damit einher geht die zentrale Frage nach der Biographiewürdigkeit, so ist es beispielsweise für Wilhelm Dilthey eine ausgemachte Sache, dass lediglich eben solche ‚großen Männer‘ (Dilthey spricht von „historische[n] Persönlichkeit[en]“²⁹) einen angemessenen Gegenstand für eine Biographie als Kunstwerk abgeben. Doch wie die beiden Kunsthistoriker Ernst Kris und Otto Kurz im Zuge ihrer psychoanalytisch informierten Studie zur Biographik des bildenden Künstlers bereits in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts entdeckten, prägen Biographien ihrerseits Muster für künstlerische Lebensformen und wirken sich damit auf künstlerische Lebensentwürfe und

²⁵ Axel Gehring bezeichnet das Genie unter Verweis auf Max Webers Charisma-Definition und auf Genie-Definitionen Theodor Geigers und Wilhelm Lange-Eichbaums als „eine soziologische Größe“, die „kein Sein, sondern ein Gelten“ meint. Vgl. Axel Gehring: Genie und Verehrergemeinde. Eine soziologische Analyse des Genieproblems. Bonn: Bouvier und Co 1968 (= Abhandlungen zur Philosophie, Psychologie und Pädagogik 46), S. 3.

²⁶ Holmes: Pre-Romantic and Post-Romantic Genius, S. 336.

²⁷ Werner Michler: Ermächtigung des Publikums und Entmündigung des Künstlers. Geniediskurse der Nachromantik mit Blick auf den frühen Mozartkult und Grillparzer. In: Ders. / Holmes, Deborah (Hg.): Genie in der Nachromantik. German Life and Letters 75 (2022), S. 341–364, hier S. 344.

²⁸ Vgl. Nicole L. Immler: ‚The making of...‘. Überlegungen zur Biographieforschung aus der Perspektive der Kulturwissenschaften – eine Einleitung. In: Dies. (Hg.): ‚The making of...‘ Genie: Wittgenstein & Mozart. Biographien, ihre Mythen und wem sie nützen. Innsbruck / Wien / Bozen: StudienVerlag 2009 (= Gedächtnis – Erinnerung – Identität 11), S. 11–30, hier S. 16.

²⁹ Wilhelm Dilthey: Die Biographie. In: Tippner, Anja / Laferl, Christopher (Hg.): Texte zur Theorie der Biographie und Autobiographie. Stuttgart: Reclam 2016 [1952/1977], S. 45–52, hier S. 51.

Selbstinszenierungen aus. Zwischen generischem Text und individuellem Leben besteht somit ein doppelter Zusammenhang: „Die Biographik verzeichnet das typische Geschehen und durch die Biographik wird das typische Schicksal eines Berufsstandes geprägt, ein typisches Schicksal, dem der Tätige sich ein Stück weit unterwirft.“³⁰ Dieser Konnex und die Tatsache, dass die Biographik konkrete Vorbilder liefert, wird von Kris und Kurz unter dem Schlagwort ‚gelebte Vita‘ subsumiert.³¹ Wie Christian Klein anmerkt, könnte diese „Habitus-Theorie *avant la lettre*“ dank der durch sie propagierten „Einsicht in die Selbstreflexivität und Selbstreferentialität der Künstlerexistenz“ Theorie und Praxis der Biographik entscheidend bereichern.³² Anja Tippner und Christopher Laferl weisen auf das Potenzial der Theorie von der ‚gelebten Vita‘ für die diskursanalytische und textsortenorientierte Biographieforschung hin, da sich die Künstlervita in isolierbare und wiederkehrende Formeln zerlegen lasse.³³ Mit der Beobachtung, dass Künstlerbilder auf der einen Seite durch die Künstlerbiographik entstehen und verbreitet werden und dass auf der anderen Seite aber auch die Biographik auf tradierte Künstlerbilder zurückgreift³⁴ und sich in ihrer Darstellungsweise davon leiten lässt, geht ein Bewusstsein für den grundlegenden Konstruktionscharakter des Genres der Biographie einher – biographische Erzählungen werden ‚immer schon‘ stark modelliert und sind untrennbar mit Praktiken der Inszenierung und der Frage nach Performanz verbunden³⁵. Um zu erfahren, wie ein ‚Genie‘ gemacht wird, ist eine tiefenstrukturelle Untersuchung von biographischen Texten daher sinnvoll.

In Einführungen zur Biographik und Biographieforschung wird man meist die Behauptung finden, dass biographisches Schreiben dem faktualen Erzählen zuzuordnen sei.³⁶ In Spezialuntersuchungen hingegen stellt sich heraus, dass in diesem Punkt an ein komplexes Phänomen und ein anspruchsvolles Problem gerührt wird: Tatsächlich verhält es sich vielmehr

³⁰ Ernst Kris / Otto Kurz: Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch. M. einem Vorw. v. Ernst Gombrich. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980 [1934] (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1202), S. 164.

³¹ Vgl. ebd. und Ernst Kris: Das Bild vom Künstler. Eine psychologische Studie über die Rolle der Überlieferung in der älteren Biographik. In: Tippner, Anja / Laferl, Christopher (Hg.): Texte zur Theorie der Biographie und Autobiographie. Stuttgart: Reclam 2016 [1952/1977], S. 86–98, hier S. 96.

³² Christian Klein: Von der Faszination des inszenierten Lebens – Herausforderungen und Chancen der aktuellen Biographik. In: Immler, Nicole L. (Hg.): ‚The making of...‘ Genie: Wittgenstein & Mozart. Biographien, ihre Mythen und wem sie nützen. Innsbruck / Wien / Bozen: StudienVerlag 2009 (= Gedächtnis – Erinnerung – Identität 11), S. 33–44, hier S. 38f.

³³ Christopher Laferl / Anja Tippner: Einleitung; Ernst Kris. In: Dies. (Hg.): Texte zur Theorie der Biographie und Autobiographie. Stuttgart: Reclam 2016 [1952/1977], S. 83–86, hier S. 84.

³⁴ Vgl. Christopher Laferl / Anja Tippner: Vorwort. In: Dies. (Hg.): Leben als Kunstwerk. Künstlerbiographien im 20. Jahrhundert. Bielefeld: transcript 2011, S. 7–28, hier S. 8.

³⁵ Vgl. Immler: ‚The making of...‘. Einleitung, S. 13f. Vgl. zudem Bernhard Fetz: Biographisches Erzählen zwischen Wahrheit und Lüge, Inszenierung und Authentizität. In: Klein, Christian (Hg.): Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien. Stuttgart: Metzler 2022, S. 71–79.

³⁶ Stellvertretend sei verwiesen auf Christopher Laferl / Anja Tippner: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Texte zur Theorie der Biographie und Autobiographie. Stuttgart: Reclam 2016 [1952/1977], S. 9–41, hier S. 14 u. S. 19f.

so, dass die Biographik und innerhalb dieser insbesondere die Künstlerbiographie eine schwer fassbare Zwischenposition einnimmt.³⁷ Als relevante Kriterien für die Kategorisierung kommt Helmut Galle auf die Faktoren Autornamen, Gattung und damit verbundenem Pakt mit dem Leser (gemäß Philippe Lejeune), Erfundenheit, Unterscheidbarkeit der Rollen ‚Autor‘ und ‚Erzähler‘, Erzählmodus (Einsatz von Präsens und Präteritum und dadurch hervorgerufene Effekte) und auf die Frage nach dem Umgang mit dem Dokumentarischen zu sprechen.³⁸ Dabei sind die genannten Faktoren nicht zweifelsfrei zuordenbar: So wird im Fall eines historischen Romans etwa die Fiktionalität vom Anspruch des Biographischen unterlaufen, während umgekehrt in Biographien vom Autor fingierte Elemente szenischer Vergegenwärtigung unmerklich als Teil der faktischen Realität firmieren.³⁹ Auch Stefan Zweig bediente sich virtuos dieses hybriden Schreibens zwischen Faktualität und Fiktion. Sein Umgang mit Quellen in der Arbeit an seinen Schreibprojekten (vgl. IV.1.3.2, insbes. S. 361–366) zeugt anschaulich vom daraus resultierenden „Spannungsverhältnis zwischen dem Anspruch auf historische Authentizität und der freien literarischen Verdichtung“⁴⁰. Rüdiger Görner sieht in Zweig sogar „den Beweis, daß alles Erzählen biofiktiv ist, sei es historisch, sei es psychologisch angelegt“.⁴¹ Manche Funktionen teilt das ‚Genie‘ mit dem ‚Helden‘,⁴² wenngleich es sich in anderen von ihm unterscheidet. Die teilweise Analogie zwischen der Genie- und der Heldenkonzeption verdeutlicht jedoch ein unmittelbares Naheverhältnis zwischen dem literarischen Objekt (dem ‚Helden‘ als Protagonisten) und dem literarischen Subjekt (dem ‚genialen‘ Dichter), das durch die literarische Form gestützt wird: Dank dem Genre der Biographie werden die ‚genialen Dichter‘ auch selbst zu literarischen Objekten, ihre Lebensläufe figurieren sodann ohne Weiteres als Vorlage narrativer und mitunter geradewegs romanhafter Ausgestaltungen – das passiert allen ‚großen‘ Autor:innen, und es passierte auch Sigmund Freud, der in seinem eigenen Wissenschaftsgebiet (sexual-)biographisch operierte und sich gerade deshalb mit seiner

³⁷ Einführend und überblickend vgl. Ansgar Nünning: Fiktionalität, Faktizität, Metafiktion. In: Klein, Christian (Hg.): Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien. Stuttgart: Metzler 2022, S. 29–35.

³⁸ Vgl. Helmut Galle: Von der Konstruktion des Genies zur Rekonstruktion des historischen Menschen. Romanbiographien über große Musiker von Werfel bis Krausser. In: Díaz Pérez, Olivia C. et al. (Hg.): Transformationen der Erinnerung und der Wirklichkeit in der Literatur. Tübingen: Stauffenburg 2014 (= Asociación Latinoamericana de Estudios Germanísticos 2), S. 75–88.

³⁹ Vgl. ebd., S. 79f.

⁴⁰ Stephan Matthias: Von der Lektüre zum Zitat. Randbemerkungen zu Stefan Zweigs Randbemerkungen. In: Jaspers, Anke / Kilcher, Andreas B. (Hg.): Randkulturen. Lese- und Gebrauchsspuren in Autorenbibliotheken des 19. und 20. Jahrhunderts. Göttingen: Wallstein 2020, S. 193–214, hier S. 206.

⁴¹ Rüdiger Görner: Ghostwriter der Toten. Biographisches Erzählen bei Stefan Zweig. In: Sinn und Form 63 (2011), H. 1, S. 85–92, hier S. 85.

⁴² Insbesondere durch Thomas Carlyles *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History* (1840) wurde eine Verbindung von der Genietradition mit dem Heldenhaften hergestellt. Vgl. Rüdiger Görner: „Mit dem Genius steht die Natur in ewigem Bunde“. Zur Genie-Ideologie in gewandelter Perspektive. In: Sprachkunst 42 (2011), H. 2, S. 213–227, hier S. 222f.

Mutation zum (sexual-)biographischen Objekt nicht wohlfühlte.⁴³ Zweigs Schreibprojekte finden vor dem Hintergrund und in Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen biographischen Praxis statt, die bis in die Mitte der 1930er-Jahre „zwischen Psychologisierung einerseits und Heroisierung andererseits oszilliert“⁴⁴.

Wendelin Schmidt-Dengler betont, dass die Bezeichnung ‚Genius‘ zwar häufig synonym mit dem Begriff ‚Genie‘ gebraucht wird, dass sie aber von diesem zu differenzieren ist: Der wesentliche Unterschied zwischen ‚Genius‘ und ‚Genie‘ besteht darin, dass mit dem ‚Genius‘ eine „durch Mythologie verbriefte Instanz[]“ gemeint ist, wohingegen das ‚Genie‘ auf eine abstrakte Begrifflichkeit verweist.⁴⁵ Während der Genius als Mythologem eine gewisse Unbestimmtheit und Offenheit aufweist, die es ihm ermöglicht, in der grundlegenden Funktion eines Schutzgottes verschiedene Positionen einzunehmen, steht das Genie für die Inspiration im Rahmen künstlerischen Schaffens ein. Demnach ist der Begriff des Genius zum einen konkreter, zum anderen aber auch flexibler als jener des Genies. Schmidt-Dengler stellt fest, dass der Genius-Begriff im 18. Jahrhundert neben Oberbegriffen wie ‚Schicksal‘ gerade dort eingesetzt wird, wo rationale Argumentationen an ihre Grenzen geraten.⁴⁶ Weiterführend mit Blick auf Zweigs Schreiben über künstlerisches Schaffen ist die Beobachtung, dass die Bezugnahme auf den Genius „immer dort zu erkennen ist, wo es darum geht, die Einwirkung einer göttlichen Kraft darzustellen, wenn ihr Wirken nicht einfach durch unsere Sinne erfahren werden kann.“⁴⁷

Der Rekurs auf das Genie und mitunter auch auf das damit in Verbindung stehende erweiterte Bedeutungsspektrum, zu dem der Genius gehört, hängt eng zusammen mit einem tiefen menschlichen Erstaunen vor menschengemachten Erzeugnissen von ästhetischem Anspruch und innerhalb dieses Rahmens mit einem Bangen vor dem Beginnen und um das Vollenden. Frühe Texte legen davon Zeugnis ab: So überbrücken *Ilias* und *Odyssee* die Problematik des Beginnens mittels Anrufung externalisierter Sakralinstanzen („Singe den Zorn, o Göttin“⁴⁸; „Sage mir, Muse“⁴⁹). Der Rückgriff auf religiös beglaubigte Instanzen erleichterte oder

⁴³ Vgl. Karl Wagner: Von den Erfindungen der biographischen Wahrheit. Freud/Zweig/Dostojewski. In: Sellmer, Izabela (Hg.): Die biographische Illusion im 20. Jahrhundert. (Auto-)Biographien unter Legitimierungszwang. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2003 (= Posener Beiträge zur Germanistik 1), S. 209–226, hier S. 211.

⁴⁴ Christian Klein / Falko Schnicke: Biographik im 20. Jahrhundert. In: Klein, Christian (Hg.): Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien. Stuttgart: Metzler 2022, S. 365–381, hier S. 366.

⁴⁵ Wendelin Schmidt-Dengler: Genius. Zur Wirkungsgeschichte antiker Mythologeme in der Goethezeit. München: Beck 1978, S. 257. Dabei stehen die beiden Konzepte in einem chronologischen Verhältnis zueinander: Der Geniebegriff löst das Konzept vom Genius ab.

⁴⁶ Vgl. ebd., S. 10.

⁴⁷ Ebd., S. 213.

⁴⁸ Homer: *Ilias*. I. Gesang, V. 1. In der Übertragung von Johann Heinrich Voß. München: dtv 2010, S. 5.

⁴⁹ Homer: *Odyssee*. I. Gesang, V. 1. In der Übertragung von Johann Heinrich Voß. München: dtv 2010, S. 441.

ermöglichte überhaupt erst die literarische Unternehmung, und er verrät zugleich, dass sich an diesem Punkt eine besonders prekäre Fragestellung verbirgt, die in mehr als zweieinhalbtausend Jahren Menschheitsgeschichte nichts an Prekarität eingebüßt hat: Die Frage nach denjenigen, die ‚dahinter stecken‘, nach jenen, ‚die es gemacht haben‘, eine Frage, die sich mit Verantwortlichkeit wie mit Prestige verbindet. Für Zweigs Künstlerbild ist die Beobachtung bedeutend, dass menschliche Autorschaft als säkulare Fortsetzung des religiösen Urheber- und Schöpferglaubens fungiert.⁵⁰ Werden einerseits religiöse Instanzen vor die menschlichen Aktanten geschoben, ist andererseits das Bedürfnis der Festlegung von Autorschaft als Erbe der Theologie zu sehen. Autor:innen scheinen in der kultur- und sozialhistorischen Diachronie wechselweise totgesagt und in den Himmel gelobt zu werden – auf ihre Kreuzigung folgt die Auferstehung; die Funktion, die sie erfüllen, ist jedenfalls nicht gleichgültig.⁵¹

Bevor das Genialische auf die (Natur-)Wissenschaften und im Sinne einer konsequenten Begriffserweiterung sogar auf Boxkämpfer und Pferde übertragen wurde, hat die Genieästhetik im 18. Jahrhundert es sich angelegen sein lassen, es auf die Sphäre der Kunst und Dichtung zu beziehen und damit gegen das Gelehrtentum auszuspielen. Wie Edgar Zilsel in seiner erst später berühmt gewordenen Schrift *Die Geniereligion* konstatiert, geht die Entstehungsgeschichte des Geniekonzepts, dessen Wurzeln er in der Zeit des Barock verortet, auf das Bestreben zurück, der Kunst gegenüber der Wissenschaft einerseits und dem Handwerk andererseits zu ihrem Eigenrecht zu verhelfen.⁵² Die Vorstellung vom Genie ist jedenfalls älter als der moderne Begriff vom Naturwissenschaftler und wurde von den Künsten ausgehend auf die modernen Wissenschaften übertragen⁵³. Das ‚Original-Genie‘ war besonders im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts als intuitiv, frei von Regeln und grenzüberschreitend imaginiert worden⁵⁴ (auch

⁵⁰ Vgl. Wetzel: Der Autor-Künstler, S. 10. Vgl. auch Kris: Das Bild vom Künstler, S. 91: „Das Genie kann die göttliche Gunst entbehren. Die ursprünglich als belebender Hauch Gottes verstandene Inspiration wird säkularisiert zur ‚inneren Stimme‘ des Künstlers.“ Vgl. darüber hinaus Foucault: Qu’est-ce qu’un auteur?, S. 801f.

⁵¹ Nach Michel Foucault entspricht die Frage danach, wer spricht, einem der grundlegenden ethischen Prinzipien der gegenwärtigen Schriftpraxis. Vgl. Foucault: Qu’est-ce qu’un auteur?, S. 792. Vgl. weiterhin Foucault: „Enfin, le nom d’auteur fonctionne pour caractériser un certain mode d’être du discours : le fait, pour un discours, d’avoir un nom d’auteur, le fait que l’on puisse dire « ceci a été écrit par un tel », ou « un tel en est l’auteur », indique que ce discours n’est pas une parole quotidienne, indifférente, une parole qui s’en va, qui flotte et passe, une parole immédiatement consommable, mais qu’il s’agit d’une parole qui doit être reçue sur un certain mode et qui doit, dans une culture donnée, recevoir un certain statut.“ Ebd., S. 798.

⁵² Vgl. Edgar Zilsel: Die Geniereligion. Ein kritischer Versuch über das moderne Persönlichkeitsideal, mit einer historischen Begründung. Hg. u. m. einer Einl. v. Johann Dvořak. Berlin: Suhrkamp 1990 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 791), S. 179.

⁵³ Vgl. Hubig: Typus oder Original?, S. 192.

⁵⁴ Durch das ‚Original-Genie‘ „wird eine als Natur begriffene ästhetische Subjektivität als Ursprung der künstlerischen Schöpfung installiert.“ Christian Begemann: Der Körper des Autors. Autorschaft als Zeugung und Geburt im diskursiven Feld der Genieästhetik. In: Detering, Heinrich (Hg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen. Stuttgart: Metzler 2002 (= Germanistische Symposien-Berichtsbände 24), S. 44–61, hier S. 46.

wenn die Stürmer und Dränger diesem Wunschbild selbst nicht entsprachen).⁵⁵ Dass diese Desiderate nicht minder erstrebenswert für eine akademische Laufbahn sind,⁵⁶ mag erklären, weswegen das Geniebild sich dann später gerade in diesem Bereich als wirkungsvoll erweisen konnte. Die Gewinnung des Genialischen auch für den wissenschaftlichen Kontext, wo es noch heute eine bedeutende Rolle spielt, ist dabei insofern als Rückgewinnung zu sehen, als in Antike, Mittelalter und Renaissance sowie im Barock ja nicht im modernen generischen Sinne zwischen Kunst und Wissenschaft unterschieden wurde.

I.1.2 Das Genie um die Jahrhundertwende

Kunstströmungen gehen mit künstlerischen Positionsbestimmungen im kulturellen, sozialen, wissenschaftlichen und politischen Kräftefeld der Zeit einher. Dabei bestehen bestimmte Idole und Orientierungsgrößen, vor allem aber bestehen – besonders bei programmatischen Kunstgruppen – ein (oder mehrere) Negatividol(e), gegen das (die) zu polemisieren und von dem (denen) es sich abzuheben gilt. So ist etwa die Genieästhetik des Sturm und Drang im 18. Jahrhundert aus dem Abgrenzungsbedürfnis von und der Polemik gegen das strenge Regelkorsett der französischen Klassizistik entstanden. Shakespeare und Pindar wurden als künstlerische Vorbilder leitmotivisch herangezogen, um die eigene Position zu stärken, welche in der ablehnenden Haltung gegenüber der vorherrschenden Kunstvorstellung der Zeit wurzelte. Auch Gottscheds Kunstbegriff, gegen den die Stürmer und Dränger sich wehrten, war seinerseits wiederum eine Absage vor allem gegen den ‚Schwulst‘ im Manierismus des Spätbarock.⁵⁷

Die französische Bohème im 19. Jahrhundert und die künstlerische Avantgarde Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts wiederum polemisierten gegen das in dieser Zeit fest etablierte gehobene Bürgertum, für das eine solide Kunstkenntnis zu Repräsentationszwecken ein Mittel zur Prestigeerhöhung und für die Entwicklung sozialer Zugehörigkeit war. Hier wiederholt sich das Schema ‚traditionelle, fest etablierte Ordnung vs. Abgrenzung von dieser

⁵⁵ Vgl. Jochen Schmidt: Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945. Bd. 1: Von der Aufklärung bis zum Idealismus. Darmstadt: WBG 1985, S. 59f.; Begemann: Der Körper des Autors, S. 47; Gerhard Sauder / Karl Richter: Vom Genie zum Dichter-Wissenschaftler. Goethes Auffassungen vom Dichter. In: Grimm, Gunter E. (Hg.): Metamorphosen des Dichters. Das Selbstverständnis deutscher Schriftsteller von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch 1992, S. 84–104, hier S. 88f.

⁵⁶ Dies gilt insbesondere, als das Genie nach Kants *Kritik der Urteilskraft* zwar keinen Regeln folgt, aber seinerseits den Nachfolgenden Regeln an die Hand geben soll. Vgl. hierzu etwa Blamberger: Das Geheimnis des Schöpferischen, S. 66 u. Schmidt: Geschichte des Genie-Gedankens, Bd. 1, S. 375. Kants Gedanke wird auch von Nietzsche aufgegriffen. Vgl. Friedrich Nietzsche: Menschliches, Allzumenschliches I. In: Menschliches, Allzumenschliches. Hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Berlin / New York: de Gruyter ²1988 / München: dtv ¹³2021 (= Kritische Studienausgabe in 15 Bden., Bd. 2), S. 9–366, hier S. 158.

⁵⁷ Vgl. Schmidt: Geschichte des Genie-Gedankens, Bd. 1, S. 20f., S. 39.

Ordnung‘ wie zu Zeiten des Sturm und Drang. Der dabei festzustellende Fokus auf das Künstlerleben war wohl auch durch den sich in dieser Zeit verschärfenden Mechanismus der gesellschaftlichen Funktionsentbindung der Künste bedingt, da die Avantgarde eine „um den Preis der gesellschaftlichen Wirkungslosigkeit erlangte[] Autonomie der Kunst“⁵⁸ nach sich zog. Damit gehen zivilisatorische Entwicklungen des 19. Jahrhunderts einher, die weitreichende Folgen für die Kunstproduktion und das Kunstverständnis hatten, wie die Industrialisierung mit der Entwicklung maschinell gefertigter Massenware und der technische Fortschritt, der zur schnellen und sicheren Reproduktion von Kunstwerken führte, woraus sich ein „Kontrollverlust des schöpferischen Ich über seine Produkte“⁵⁹ ergibt. Gerade die Moderne und die Postmoderne waren besonders stark von einer „Krise der ästhetischen Subjektivität“ betroffen, und dennoch oder gerade deswegen mündeten die Bestrebungen der Avantgarde-Künstler letztlich in ein sogar die übrigen Epochen übertreffendes re-romantisierendes Geniekonzept.⁶⁰ Krise und Genie stehen in einem Naheverhältnis zueinander,⁶¹ was logisch konsequent ist, da Krisen mit einem Gefühl der Verunsicherung einhergehen und das Genie-Idol als Orientierungshilfe herangezogen wird, um Halt und Stabilität zu finden.⁶² Daran schließt auch die Beobachtung an, dass angesichts der prekären Verhältnisse in der Umbruchszeit um 1800 das Phänomen der ‚Größe‘ eine besondere Konjunktur erfährt.⁶³

Außerdem ist das Geniekonzept gut geeignet, in den Dienst von Polemik und Auflehnung zu treten, da es sinngemäß nach Adorno als „der permanente Aufstand gegen die Konventionalität“⁶⁴ bezeichnet werden kann. Es ist anzunehmen, dass die Eignung als Weggefährte jener Pioniere, die mit dem bestehenden Stil brechen und in der Kunst Neues

⁵⁸ Blamberger: Das Geheimnis des Schöpferischen, S. 31.

⁵⁹ Wetzel: Der Autor-Künstler, S. 212.

⁶⁰ Christoph Schmidt: Die Endzeit des Genies. Zur Problematik des ästhetischen Subjekts in der (Post-)Moderne. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 69 (1995), H. 1, S. 172–195, hier S. 193.

⁶¹ Dies entspricht einer zentralen These Thomas Carlyles, wonach Helden vor allem in Krisenzeiten in Erscheinung treten. Vgl. Ann-Christin Bolay: Dichter und Helden. Heroisierungsstrategien in der Biographik des George-Kreises. Würzburg: Ergon 2017 (= Klassische Moderne 32), S. 85.

⁶² Auch das Genius-Mythologem erfüllte nach Schmidt-Dengler die zentrale Funktion, in allen Lebensbereichen für Orientierung zu sorgen. Vgl. Schmidt-Dengler: Genius, S. 256.

⁶³ Vgl. Michael Gamper / Ingrid Kleeberg: Größe und ihre Inszenierung. Einleitung. In: Dies. (Hg.): Größe. Zur Medien- und Konzeptgeschichte personaler Macht im langen 19. Jahrhundert. Zürich: Chronos 2015 (= Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen 34), S. 7–17, hier S. 7.

⁶⁴ Schmidt: Die Endzeit des Genies, S. 176. Schmidt bezieht sich in diesem Zusammenhang auf Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie. Hg. v. Gretel Adorno u. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 2), S. 256. Vgl. dazu folgenden Wortlaut Adornos: „Geniales ist ein dialektischer Knoten: das Schablonenlose, nicht Repetierbare, Freie, das zugleich das Gefühl des Notwendigen mit sich führt, das paradoxe Kunststück der Kunst und eines ihrer verlässlichsten Kriterien. Genial heißt soviel wie eine Konstellation treffen, subjektiv ein Objektives, der Augenblick, da die Metaxis des Kunstwerks an der Sprache die Konvention als zufällig unter sich läßt.“ Ebd. Bei Adorno ist also der Aufstand gegen die Konvention nur die eine Seite des dialektischen Verhältnisses; zugleich bleibt das Geniale (ähnlich wie bei Kant) rückgebunden an das Kriterium der Objektivität.

wagen, sowie die Nutzbarmachung als Krisenhelfer besonders zur ausgesprochenen Langlebigkeit des Geniekonzepts beitragen und auch wesentliche Gründe für die erfolgreiche Aneignung der Genie-Idolisierung durch die (modernen) Wissenschaften zu Beginn des 20. Jahrhunderts waren. Zugleich bietet das Potenzial des ‚Genies‘, Regeln und Konventionen über Bord zu werfen, auch Anlass zur Kritik auf Seiten jener, die an der Aufrechterhaltung des Gegebenen interessiert sind.⁶⁵ Zudem ist eine dem Geniebild inhärente Gefährdung zu beobachten: Der Geniekult kann sich mit dem Wunsch nach einer starken ‚Führerpersönlichkeit‘ in Krisenzeiten verbinden und er ist nicht nur geeignet, ein angebetetes und metaphysisch aufgeladenes Leitbild zu schaffen, sondern auch zur Generierung eines davon abzugrenzenden Feindbildes. Bereits um die Jahrhundertwende und zu Beginn des 20. Jahrhunderts erschwerten besonders in Wien der grassierende Antisemitismus an Universitäten und im öffentlichen Diskurs das Leben von Menschen jüdischer Abstammung erheblich,⁶⁶ und der Geniekult war sowohl antisemitisch als auch misogyn⁶⁷ geprägt. Doch mit Deborah Holmes ist festzuhalten, dass in Bezug auf den letztgenannten Punkt insbesondere die retrospektive Sicht der Forschung von einer Gender-Blindheit geprägt ist, da die Zuschreibung des Attributes ‚männlich‘ an das Genie nicht nur, aber auch eine Frage der wiederholten Beteuerung und damit der posthumen Fixierung seitens des Metadiskurses ist.⁶⁸

Bei Friedrich Nietzsche steht das Genie Jochen Schmidt zufolge im Zeichen einer ‚Reaktion‘: Es verkörpert Werte wie ‚Authentizität, ‚Gesundheit‘, Kraft, schöpferische Individualität‘ und dient damit dazu, sich den fortlaufenden Entfremdungsprozessen seiner Zeit entgegenzustellen.⁶⁹ Sebastian Kaufmann stellt jedoch fest, dass Schmidt sich in seinem Kapitel über Nietzsche verstärkt dessen Frühwerk widmet und dass die Forschung sich insgesamt noch verhältnismäßig wenig mit Nietzsches Genievorstellungen beschäftigt habe, obwohl der Begriff des ‚Genies‘ Nietzsches Gesamtwerk durchzieht.⁷⁰ Kaufmann unterscheidet drei wesentliche

⁶⁵ Vgl. Holmes: Pre-Romantic and Post-Romantic Genius, S. 331.

⁶⁶ Vgl. hierzu Johann Dvořak: Zu Leben und Werk Edgar Zilsels und zur Soziologie des Geniekults. In: Zilsel, Edgar: Die Geniereligion. Ein kritischer Versuch über das moderne Persönlichkeitsideal, mit einer historischen Begründung. Hg. u. m. einer Einl. v. Johann Dvořak. Berlin: Suhrkamp 1990 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 791), S. 7–40, insbes. S. 29–36.

⁶⁷ Verena Krieger benennt „Virilität als das Leitmotiv wahren Künstlertums“, das bis in die Gegenwart hinein gilt, und fasst zusammen: „Kreativität und Genialität sind nie geschlechtsneutral gedacht worden, vielmehr galten sie stets – ausgesprochen oder unausgesprochen – als Privileg der Männer.“ Verena Krieger: Was ist ein Künstler? Genie – Heilsbringer – Antikünstler. Eine Ideen- und Kunstgeschichte des Schöpferischen. Köln: Deubner 2007, S. 129 u. S. 138. Vgl. diesbezüglich auch Cairtóna Ní Dhúill: Der Kanon des Heroischen. Ernst Bertrams Nietzsche. Versuch einer Mythologie. In: Hemecker, Wilhelm (Hg.): Die Biographie – Beiträge zu ihrer Geschichte. Berlin / New York: de Gruyter 2009, S. 123–151, hier S. 132f.

⁶⁸ Vgl. Holmes: Pre-Romantic and Post-Romantic Genius, S. 339.

⁶⁹ Vgl. Jochen Schmidt: Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945. Bd. 2: Von der Romantik bis zum Ende des Dritten Reichs. Darmstadt: WBG 1985, S. 129.

⁷⁰ Vgl. Sebastian Kaufmann: Das Genie im Schaffen Nietzsches. In: Michler, Werner / Holmes, Deborah (Hg.): Genie in der Nachromantik. German Life and Letters 75 (2022), S. 394–409, hier S. 397–399.

Phasen der Geniebezüge bei Nietzsche: Im Frühwerk ist es die Bejahung und Befürwortung eines Geniekultes, die zunächst im Banne von Schopenhauer und Wagner steht, in der mittleren Phase kommt es zu einer vorübergehenden Distanzierung vom Geniekult, und im Spätwerk schließlich folgt Nietzsches nicht selten als Größenwahn aufgefasste Selbstgenialisierung. Tobias Dahlkvist zufolge betrachtet Nietzsche das Verhältnis zwischen dem Genie und seiner Gegenwart als Polarität zwischen Stärke und Schwäche, und sofern das starke Genie in ungünstigen Bedingungen gefangen ist, komme es demnach zu einer Entartung als Verbrechertum.⁷¹ Das ist auch für Zweigs Geniebild von Interesse: Zum einen ist bei dem Verhältnis ‚stark vs. schwach‘ an eine Kampfsituation zu denken, eine typisch virile Urszene und ein Topos, der im Zusammenhang mit dem Komplex Schreiben bei Zweig relevant ist. Kampfmetaphern gehören dem „Wortfeld des Heroischen“ an, zielen auf Außergewöhnlichkeit ab und sind somit Teil einer intentional verfolgten Heroisierungsstrategie.⁷² Zum anderen ist die Engführung mit einer kriminellen Szene mit Blick auf *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens* – und dieser Text ist ein Schlüsseltex t für Zweigs Auseinandersetzung mit künstlerischer Produktion⁷³ – relevant, denn hier stellt Zweig als ‚Spurensuche‘ eine Verbindung zwischen der Kriminalistik und dem Nachvollzug künstlerischen Schaffens her. So kühn wie Zweig hier suggeriert ist dieser Vergleich gar nicht, sondern sogar verhältnismäßig naheliegend. Auch bei Cesare Lombroso befinden sich das Genie und der Verbrecher in einer Pendantstellung. Zudem eröffnet der griechische Begriff αὐθεντίας (und ‚Authentizität‘ ist eine Zentralkategorie für das Genie) eine Perspektive, die das ‚Selbstgemachte‘ semantisch verengt auf ‚Täterschaft‘,⁷⁴ der lateinische *auctor* meint einen Urheber, auch von Verbrechen, und im Französischen besteht noch heute für *auteur* die Nebenbedeutung delinquenter ‚Täterschaft‘⁷⁵ – in beiden Fällen, bei Kunst wie bei Verbrechen, handelt es sich um eine Abweichung von der konventionalisierten Normalität mit der unterschiedlich motivierten Dringlichkeit der Frage, wer dahintersteckt. Nietzsches Künstlerbegriff reicht vom Scharlatan-Spieler-Schauspieler-Typ bis zur Verklärung des kraftvoll Tätigen und zum Typus des Künstler-Tyrannen.⁷⁶ Vielfältige Spuren dieser

⁷¹ Vgl. Tobias Dahlkvist: Genie, Entartung, Wahnsinn. Anmerkungen zu Nietzsche als Pathograph und Objekt der Pathographie. In: Reschke, Renate / Brusotti, Marco (Hg.): „Einige werden posthum geboren“. Friedrich Nietzsches Wirkungen. Berlin / Boston: de Gruyter 2012 (= Nietzsche Heute 4), S. 173–180, hier S. 177.

⁷² Vgl. Bolay: Dichter und Helden, S. 49.

⁷³ Vgl. Görner: Das Schöpferische, S. 657 u. S. 658.

⁷⁴ Vgl. Wetzl: Der Autor-Künstler, S. 25.

⁷⁵ Vgl. ebd., S. 26.

⁷⁶ Vgl. ebd., S. 255f. Vgl. etwa Nietzsche: Menschliches, Allzumenschliches I, S. 142f., S. 149f., S. 154–156, S. 214, S. 252, S. 326; Friedrich Nietzsche: Die fröhliche Wissenschaft. In: Morgenröte. Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft. Hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Berlin / New York: de Gruyter ²1988 / München: dtv 1988 (= Kritische Studienausgabe in 15 Bden., Bd. 3), S. 343–651, hier S. 538 u. S. 619. Vgl. zudem

unterschiedlichen Perspektiven auf die Künstlerfigur sind bei Stefan Zweig wiederzuentdecken: Sowohl die Verbindung des Künstlerischen mit dem Spiel, insbesondere dem Glücksspiel, als auch die Verklärung des schöpferisch produktiven Menschen bis hin zu Anlehnungen an den Tyrannenbegriff, wenn Balzacs Schöpfung vor dem Hintergrund einer dezidierten Napoleon-Analogie mit dem „Willen zur Macht“⁷⁷ in Verbindung gebracht wird.

Das beginnende 20. Jahrhundert ist auch die Zeit der Entstehung und Popularisierung von Psychoanalyse und Psychophysik⁷⁸ und geprägt von einem intensiven Nachdenken über die psychologische Konstitution des Menschen. Im Kontext der allgemeinen Psychologisierung rücken insbesondere Fehlverhalten, Normabweichungen, Konventionsbrüche und psychische Störungen in den Blick. Vor diesem Hintergrund ergibt sich ein enger Anschluss des Geniekonzepts an den Wahnsinns-Diskurs, vor dessen Folie es vordergründig untersucht wird. Die Verbindung der Elemente ‚Genie‘ und ‚Wahnsinn‘ ist aufgrund der in beiden Fällen Sonderstellungen markierenden Exklusivität wenig überraschend und hat eine entsprechend lange zurückreichende Tradition.⁷⁹ Die unmittelbare Verschaltung von Genialität und Geisteskrankheit ist aber ein Erbstück aus dem 19. Jahrhundert.⁸⁰ Beide, Genie und Wahnsinnige:r, zeigen ein auffallendes bzw. deviantes Verhalten. Michel Foucault zufolge ist das Verhältnis von Literatur und Wahnsinn das eines Bezugs zweier sich gegenseitig ausschließender Elemente, „die zwillingshafte Unvereinbarkeit von Werk und Wahnsinn“⁸¹. Neben der Auratisierung der Geniefigur (charismatisch-ästhetisches Register) und der

Jacques Derrida: Sporen. Die Stile Nietzsches. In: Hamacher, Bernd (Hg.): Nietzsche aus Frankreich. Essays von Maurice Blanchot, Jacques Derrida, Pierre Klossowski, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy und Bernard Pautrat. Frankfurt a. M. / Berlin: Ullstein 1986, S. 129–168, hier S. 142.

⁷⁷ Stefan Zweig: Balzac. Eine Biographie. A. d. Nachlaß hg. u. m. einem Nachw. v. Richard Friedenthal. Durchges. u. m. einer Nachbemerkung v. Knut Beck. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1990 (= Gesammelte Werke in Einzelbänden. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1981ff.), S. 96f.: „Sein einziger Ehrgeiz war, seine Kraft zu entladen und durchzustößen, gleichgültig an welcher Stelle und mit welchen Mitteln. Der junge Balzac hat nur einen Willen, den Willen, hinaufzukommen, den Willen zur Macht.“

⁷⁸ Zur Psychophysik vgl. Friedrich A. Kittler: Aufschreibesysteme 1800/1900. München: Fink 1985, S. 249–276. Zu einigen technischen Innovationen für Schriftexperimente vgl. Stephan Kammer: Darstellen, Aufzeichnen, Speichern. Zur Beziehungsgeschichte von Schrift und Bewegung. In: Brandstetter, Gabriele / Hofmann, Franck / Maar, Kirsten (Hg.): Notationen und choreographisches Denken. Freiburg i. Br. / Berlin / Wien: Rombach 2010 (= Rombach Wissenschaften Reihe Scenae 13), S. 131–154, hier S. 144–152.

⁷⁹ Schon die *μαῖα*, die Platon Dichtern zuschreibt, ist ein Wahn, wenngleich ein göttlich legitimierter. Vgl. Platon: Ion, 534b–e. Griechisch / Deutsch. Hg. v. Hellmut Flashar. München: Ernst Heimeran 1963, S. 18–21. Aristoteles’ Poetik bietet im Gegensatz dazu Theorie von und Handlungsanweisung für Dichtung in einem (Lehre von der Dichtung und der Dichtkunst zugleich). Vgl. Peter Szondi: Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit. In: Poetik und Geschichtsphilosophie I. Hg. v. Senta Metz u. Hans-Hagen Hildebrandt. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 40), S. 13–265, hier S. 13. Grundlage für die Dichtkunst ist nach Aristoteles die Rhetorik. Vgl. Gert Ueding / Bernd Steinbrink: Grundriß der Rhetorik. Geschichte – Technik – Methode. Stuttgart / Weimar: Metzler ⁵2011, S. 25. Bei Cicero wiederum verbindet sich das *ingenium* des Dichters mit der über die Rhetorik vermittelten *ars*. Vgl. ebd., S. 38.

⁸⁰ Vgl. Michler: Ermächtigung des Publikums und Entmächtigung des Künstlers, S. 348.

⁸¹ Vgl. Michel Foucault: Der Wahnsinn, das abwesende Werk. In: Schriften zur Literatur. A. d. Französischen v. Karin von Hofer u. Anneliese Botond. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch 1988, S. 119–129, hier S. 127.

Pathologisierung des wahnsinnigen Künstlers (psychopathologisches Register) differenziert Andreas Reckwitz noch eine dritte Möglichkeit, im Kunstfeld eine Sonderstellung zu beziehen, und zwar die Zugehörigkeit zur Bohème/Avantgarde (quasisoziologisches Register), wobei sich ein kausallogischer Zusammenhang und eine chronologische Abfolge ergeben: Die Genieästhetik ist demnach Ausdruck der bürgerlichen Kunstkultur, gegen die die Avantgarde sich abgrenzt; die Pathologisierung ergibt sich wiederum infolge der künstlerischen Entgrenzungsversuche der Avantgarde und als Reaktion auf die Diskreditierung der bürgerlichen Moral, die ihrerseits diskreditiert werden soll.⁸²

Neu ist Anfang des 20. Jahrhunderts die massive Interessenszuwendung gegenüber dem Konstrukt ‚Genie‘ seitens der Wissenschaft:⁸³ Es wird nun zum Gegenstand akademischer Abhandlungen, während es ein Jahrhundert zuvor von den Künsten nicht zuletzt deswegen für sich beansprucht worden war, um sich dem Gelehrtentum zu entziehen. Ab Mitte des 19. Jahrhunderts mutiert es jedoch zum Forschungsobjekt, und zwar etwas zeitversetzt: Während in den Naturwissenschaften seit Mitte des 19. Jahrhunderts reges Interesse am Phänomen ‚Genie‘ besteht, setzt selbiges in den Geisteswissenschaften etwas später, ca. ab 1880, ein.⁸⁴ In einer Zeit, als das Interesse an Künstlerfiguren im Zuge der emergierenden Massenmedienkultur auch allgemein „sowohl quantitativ und in der Folge auch qualitativ enorm zunahm“,⁸⁵ entstehen geniebezogene Biographien⁸⁶ und Pathographien⁸⁷ sowie literarische Texte, die sich anschicken, ein pathologisches Problem auszuleuchten⁸⁸. Als bedeutender Anstoß für die rege Geniedebatte fungiert das Werk *Genio e follia* (1887) des Arztes Cesare Lombroso, in welchem etwa Hölderlin als wahnsinnig bezeichnet wird;⁸⁹ zu

⁸² Vgl. Andreas Reckwitz: Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung. Berlin: Suhrkamp 2012 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1995), S. 81–84.

⁸³ Vgl. Dahlkvist: Genie, Entartung, Wahnsinn, S. 173; Julia Barbara Köhne: Geniekult in Geisteswissenschaften und Literaturen um 1900 und seine filmischen Adaptionen. Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2014, S. 16.

⁸⁴ Vgl. Köhne: Geniekult um 1900, S. 14f.

⁸⁵ Christopher Laferl / Anja Tippner: Zwischen Authentizität und Inszenierung: Künstlerische Selbstdarstellung im 20. und 21. Jahrhundert. In: Dies. (Hg.): Künstlerinszenierungen. Performatives Selbst und biographische Narration im 20. und 21. Jahrhundert. Bielefeld: transcript 2014, S. 15–36, hier S. 18.

⁸⁶ „Biographische Texte und Fragmente waren ein gewichtiger Teil geisteswissenschaftlicher Genieforschung und Genieliteratur, auch wenn Wissenschaft und Biographik in einem gespannten Verhältnis zueinander standen und noch immer stehen.“ Köhne: Geniekult um 1900, S. 526.

⁸⁷ „In Spezialstudien, sogenannten Pathographien, wurden auch verschiedene Schriftsteller, Künstler und Denker Gegenstand psychiatrischer Aufmerksamkeit.“ Dahlkvist: Genie, Entartung, Wahnsinn, S. 173.

⁸⁸ Vgl. hierzu etwa Christopher Meid: Pathologischer Heroismus im Drama der Jahrhundertwende. Hugo von Hofmannsthal's *Elektra* und Gerhart Hauptmann's *Bogen des Odysseus*. In: Immer, Nikolas (Hg.): Ästhetischer Heroismus. Konzeptionelle und figurative Paradigmen des Helden. Bielefeld: transcript 2013 (= Edition Kulturwissenschaft 22), S. 83–106 (zur Bedeutung der *Studien über Hysterie* von Josef Breuer und Sigmund Freud für Hofmannsthal's Drama vgl. insbes. S. 87–89).

⁸⁹ „Der Dichter Hölderlin war fast sein ganzes Leben hindurch wahnsinnig [...]“. Cesare Lombroso: Genie und Irrsinn in ihren Beziehungen zum Gesetz, zur Kritik und zur Geschichte. Autorisierte Übers. nach der 4. Aufl. des italienischen Originaltextes v. A. Courth. Leipzig: Reclam 1920, S. 86. An gleicher Stelle weist Lombroso außerdem auf Kleists Doppelsuizid hin, der damit ebenfalls als ein Fall von Wahnsinn erscheint.

verweisen ist zudem auf Wilhelm Lange-Eichbaums Arbeit mit dem Titel *Genie, Irrsinn und Ruhm* (1928). Die Psychopathographien wurden in weiterer Folge allmählich von einer psychoanalytisch ausgerichteten Biographik abgelöst, der es in Anlehnung an Freud um den Zusammenhang von künstlerischer Kreativität und psychologischer Veranlagung ging.⁹⁰ Als eine Gegenreaktion darauf ist die explizite Mythisierung innerhalb der Kunstreligion des George-Kreises zu betrachten.⁹¹

Zweig, der trotz zahlreich auftretender Heroisierungs- und Genialisierungsstrategien in seinen Künstlertexten tendenziell eher der psychobiographischen Richtung zugerechnet werden kann,⁹² war Lombroso ebenso wie Max Nordau bekannt, doch wie Karl Müller unter Berufung auf das Vorwort zu *Der Kampf mit dem Dämon* betont, war er nicht geneigt, dem Diskurs von der Pathologisierung des Genies zu folgen⁹³. Im Kontext der Vorarbeiten zu seiner Balzac-Biographie fällt jedoch auf, dass Zweig den Begriff der ‚Monomanie‘ mehrmals gebraucht, eine Bezeichnung, die sich in verschiedenen Abwandlungen auch in anderen seiner Texte wiederfindet. Dies lässt die Vermutung zu, dass Zweig über seine intensive und nahezu lebenslange Balzac-Rezeption bezüglich der postulierten Zusammenhänge zwischen ‚Genie‘ und Irrsinn/Manie Anregungen aus dem psychiatrischen Diskurs im Frankreich der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (Philippe Pinel, Jean-Étienne Esquirol) aufgenommen haben könnte.⁹⁴

⁹⁰ Vgl. Klein / Schnicke: Biographik im 20. Jahrhundert, S. 366.

⁹¹ Vgl. ebd., S. 367. Vgl. weiterführend Bolay: Dichter und Helden.

⁹² Klein und Schnicke ordnen Zweig ebenso wie Emil Ludwig der ‚Neuen Biographik‘ zu, die die „Bedeutung individueller Entwicklungen“ aus der Psychobiographik übernommen habe. Vgl. Klein / Schnicke: Biographik im 20. Jahrhundert, S. 368.

⁹³ Vgl. Karl Müller: Das Dämonische „innen im Kreise der Natur“. Stefan Zweigs Reflexionen über das Künstlertum. In: Birk, Matjaž / Eicher, Thomas (Hg.): Stefan Zweig und das Dämonische. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 12–35, hier S. 15f. u. S. 20f.; Karl Müller: Stefan Zweigs literarische Porträtkunst. Der Zyklus *Die Baumeister der Welt* (1919/20, 1925, 1928). In: Zwischenwelt 35 (2018), H. 3, S. 32–40, hier S. 34. Vgl. zudem Yves Iehl: La figure de Nietzsche, dans *Le Combat avec le démon* (1925), ou l'exaltation héroïque du tragique de l'esprit. In: Larcati, Arturo / Pesnel, Stéphane (Hg.): Figures de l'artiste dans l'esthétique de Stefan Zweig. *Austriaca* 45 (2020), Nr. 91, S. 123–136, hier S. 132f. Für Herwig Gottwald steht Zweig „in der langen Diskussion über den Zusammenhang zwischen Genie und Wahnsinn bzw. Krankheit seit der Romantik [...], damit aber auch in der Tradition der nachromantischen Künstlernovelle sowie in der des Dekadenz-Diskurses des *Fin de Siècle* von Paris bis Wien.“ Herwig Gottwald: Genie und Dämon. Stefan Zweigs Hölderlin- und Kleist-Deutung vor dem Hintergrund zeitgenössischer Geniediskurse. In: Larcati, Arturo / Pesnel, Stéphane (Hg.): Figures de l'artiste dans l'esthétique de Stefan Zweig. *Austriaca* 45 (2020), Nr. 91, S. 107–121, hier S. 115.

⁹⁴ Vgl. Simone Lettner: Auf den Spuren der ‚Monomanie‘. Aspekte der Genialität und der Materialität in Stefan Zweigs Biografie über Honoré de Balzac. In: Wörgötter, Martina (Hg.): Stefan Zweig und biografisches Schreiben. Würzburg: Königshausen & Neumann. [In Vorbereitung.] Auch Jakob Mendels Umgangsweise mit Büchern in *Buchmendel* wird als Monomanie bezeichnet, womit Zweig den Diskurs der Bibliomanie, der sich im Anschluss an Pinel in der weiteren Ausdifferenzierung des Monomaniebegriffs ergibt, aufgreift. Vgl. dazu Nicolas Pethes: Bibliomanie. Pathologisierung und Ästhetisierung der Materialität des Buches. In: Düwell, Susanne / Pethes, Nicolas (Hg.): Medienkritik und Wirkungsästhetik. Berlin: Kadmos 2023 (= Kaleidogramme 200), S. 155–172, insbes. S. 168–171.

Mit Blick auf das historische Gesamtgefüge ist von Bedeutung, dass sich Stefan Zweig gerade mit den von ihm als „dämonisch“ verstandenen Künstlern befasste. Goethe, den er den ‚Dämonischen‘ im *Kampf mit dem Dämon* als Pendant gegenüberstellt, würdigt Zweig mit einem *Sternstunden*-Text anstatt mit einem biographischen Essay. Dieser ermöglicht es, pointiert auf eine bestimmte Lebenssituation einzugehen, nämlich auf jene Zeit, als Goethe sich als schon alter Mann in die neunzehn Jahre alte Ulrike von Levetzow verliebte. Aus dem Leben Goethes, das Zweig im Vorwort zu *Der Kampf mit dem Dämon* als dem Grundtonus nach bodenständig schildert, wählt er ausgerechnet einen Moment, der den vielfach als Genie gefeierten Dichterfürsten im Ungleichgewicht und in emotionaler Bedrängnis zeigt.⁹⁵ Auch Zweigs fiktive Protagonisten sind zum größten Teil tragische Gestalten, die meist emotional überreagieren.⁹⁶ Er hat sich mit Vorliebe mit Grenzgänger:innen und Entgrenzten auseinandergesetzt, obwohl er daneben, etwa im Falle von Marie Antoinette, das, wie er es nennt, „Bildnis eines mittleren Charakters“ zeichnet – doch auch Marie Antoinette ist ebenso wie ihr Pendant, die schottische Königin Maria Stuart, aufgrund ihres fatalen Endes eine tragische Gestalt und fügt sich somit idealtypisch in Zweigs Repertoire ein.

I.1.3 Das individuelle und kollektive Verhältnis zum Genie

Da das ‚Genie‘ ein gesellschaftliches und diskursives Konstrukt ist, kann es nicht ohne Berücksichtigung seiner sozialen Eingebundenheit untersucht werden. Wie Nicole L. Immler betont, ist es nicht möglich, „zu einer allgemeingültigen Definition [des Genie-Begriffs, S.L.] zu finden, außer der, dass der Begriff Hierarchien schafft.“⁹⁷ In erster Linie sind es Beziehungen der Menschen zueinander und zu sich selbst, die vermittels des Phantasmas des ‚Genies‘ ausgelotet werden.⁹⁸ Die Anregung zur Selbstreflexion und zur Reflexion zwischenmenschlicher Verhältnisse ist eine basale Funktion, die das ‚Genie‘ erfüllt.⁹⁹

Welche Möglichkeiten hat ein:e individuelle:r Autor:in, sich der anerkannten bzw. der selbst (mit-)konstruierten Genialität gegenüber zu positionieren? Mehrere Verhaltensmuster sind

⁹⁵ Vgl. hierzu Werner Michler: „Literarisch ist Goethe für Zweig also nur über jenen Moment zu fassen, als Goethe das Dämonische zulassen und selbst wieder fassen muss; über jenen Moment, als Goethe über seinen eigenen Antitypus gefasst werden kann [...].“ Werner Michler: *Zweig und Goethe. Vortragsmanuskript*, Salzburg 2017, S. 8.

⁹⁶ „[...] [D]ie *Antitypen* Goethes verhalten sich wie Figuren einer Novelle von Stefan Zweig. Es ist nämlich genau diese charakterologische Symptomatologie, die Zweig in seinen Novellen zur Debatte stellt, [...] häufig sind es ja Spieler und Getriebene [...].“ Ebd., S. 6. Herv. im Orig.

⁹⁷ Immler: ‚The making of...‘. Einleitung, S. 16.

⁹⁸ Zur Konstruktion von ‚Persönlichkeit‘ vermittels Ichgefühl und Dugegefühl vgl. Zilsel: *Die Geniereligion*, S. 135f. u. S. 149–151.

⁹⁹ Für die Konzeption des Genies gilt im Sinne des bereits erwähnten Ähnlichkeitsverhältnisses, was Ní Dhúill für den Heldendiskurs festhält: „Der Heldendiskurs steht [...] in engem Zusammenhang mit dem Diskurs der Arbeit am Selbst.“ Ní Dhúill: *Der Kanon des Heroischen*, S. 134.

denkbar. Eine Option wäre etwa die Selbstinszenierung der eigenen Unterlegenheit, sodass das gepriesene Vorbild dazu veranlasst, die eigene Schwäche oder Zweitrangigkeit besonders zu betonen. Ein Beispiel hierfür wäre Jakob Michael Reinhold Lenz, der die Geniebewegung zwar gänzlich mitgemacht, aber auch eine Tendenz dazu gehabt haben soll, „sich vor der sieghaft ergreifenden Größe zu verkriechen“,¹⁰⁰ und auch die Napoleon-Verherrlichung im 19. Jahrhundert lässt Barbara Beßlich zufolge Züge dieses Musters erkennen¹⁰¹.

Zum anderen kann die Überhöhung anderer im Zeichen des Geniediskurses im Gegenteil dazu dienlich sein, sich mit der eigenen geringeren Leistung zufrieden zu geben. Indem die Außergewöhnlichkeit von Einzelnen besonders betont wird, werden die von diesen vollbrachten Leistungen und Taten als seltener Sonderfall entrückt. Auf diese Weise reduziert sich das Vergleichspotenzial und die damit einhergehende Beunruhigung ob der eigenen Leistungskraft. Dies ist die Begründung, die Nietzsche in *Menschliches, Allzumenschliches* plausibel macht.¹⁰² Michel Reffet zufolge, der das Verhältnis Zweigs zu Balzac anhand von Freuds Psychoanalyse untersucht, ist die anerkennende Haltung der Überlegenheit des großen Vorbildes, die bei Zweig zentral ist, demgemäß als eine Form von Selbstschutz zu sehen.¹⁰³

Eine weitere Option wäre der selbstbewusste Versuch, sich die Genialität selbst anzueignen, indem man etwa die Formen, die als genial bzw. als von ‚Genies‘ geschaffen gelten, kultiviert. So etwa wurde das für Goethes Anwendung der Odenform in seiner Sturm-und-Drang-Phase beschrieben.¹⁰⁴ Aber nicht nur formal, auch inhaltlich lässt sich durch das Aufgreifen der Genie-Thematik der Anspruch erkennen, selbst in den illustren Kreis der Genialen aufgenommen zu

¹⁰⁰ Gerhard Bauer: Genie. In: Freytag, Julia / Stephan, Inge / Winter, Hans-Gerd (Hg.): J.M.R.-Lenz-Handbuch. Berlin / Boston: de Gruyter 2017, S. 425–434, hier S. 427.

¹⁰¹ Vgl. Barbara Beßlich: Der deutsche Napoleon-Mythos. Literatur und Erinnerung 1800 bis 1945. Darmstadt: WBG 2007, S. 14f.

¹⁰² „Weil wir gut von uns denken, aber doch durchaus nicht von uns erwarten, dass wir je den Entwurf eines Rafaelischen Gemäldes oder eine solche Scene wie die eines Shakespeare’schen Drama’s machen könnten, reden wir uns ein, das Vermögen dazu sei ganz übermässig wunderbar, ein ganz seltener Zufall, oder, wenn wir noch religiös empfinden, eine Begnadigung von Oben. So fördert unsere Eitelkeit, unsere Selbstliebe, den Cultus des Genius: denn nur wenn dieser ganz fern von uns gedacht ist, als ein miraculum, verletzt er nicht [...]“. Nietzsche: *Menschliches, Allzumenschliches* I, S. 151.

¹⁰³ Vgl. Michel Reffet: Stefan Zweigs *Balzac* und der Dämon. In: Birk, Matjaž / Eicher, Thomas (Hg.): Stefan Zweig und das Dämonische. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 68–77, hier S. 73. In diesem Zusammenhang heißt es bei Reffet auch (und das würde auf das erstgenannte Verhaltensmuster einer Kapitulation vor der Übermacht des ‚genialen‘ Vorbilds verweisen): „Er [Zweig, S.L.] bewundert also bei Balzac eine Zeugungskraft, wie ein Kind, das unbewusst dem Vater gleichen will, aber eigenes Versagen fürchtet.“ Ebd., S. 73f. Vgl. dazu folgende Aussage Zweigs gegenüber Romain Rolland: „Ah, comme je me sens faible comme écrivain ! Être le Balzac d’une telle époque au moins, si on ne peut pas être le sauveur de ces âmes en détresse – qu’elle bonheur cela serait !“ Stefan Zweig an Romain Rolland am 8. Oktober 1919. In: Romain Rolland / Stefan Zweig: *Correspondance 1910–1919*. Édition établie, présentée et annotée par Jean-Yves Brancy. Paris: Albin Michel 2014, S. 609–611, hier S. 610.

¹⁰⁴ Vgl. Schmidt: *Der Genie-Gedanke*, Bd. 1, S. 199.

werden.¹⁰⁵ Werner Michler weist darauf hin, dass im Geniekult das Kunstwerk synekdochisch mit der Persönlichkeit verschmilzt und daher Kunst nicht länger als Praxis angesehen wird, was zur Teilhabe am Genie für all jene führt, die den Geniediskurs betreiben, denn die Gültigkeit der produzierten Imagines dehnt sich auch auf die Performanz aus.¹⁰⁶ Für die Wissenschaft bilanziert Köhne: „Die ungeschriebene Diskursregel lautete: Wer das ‚Genie‘ am besten zu beschreiben weiß, verfügt auch selbst über die daran gekoppelten Qualitäten, Grundwerte und Sonderbegabungen, wird dementsprechend nobilitiert und zum Entwurf und der Beherrschung neuer Wissenschaftsfelder befähigt.“¹⁰⁷ Edgar Zilsel beschreibt diesen Vorgang als ‚Abfärben‘, wobei es nicht etwa genialische Eigenschaften sind, die abfärben, sondern vielmehr die Emotionen der Verehrenden, also Ehrfurcht und Bewunderung, die sich vom ‚Genie‘ ausgehend auch auf die ihm dienenden ‚Geniepriester‘ übertragen.¹⁰⁸ Der Versuch einer Selbstaneignung des Genialischen ist insofern aporetisch, als die Applikation bereits bestehender, von anerkannten ‚Genies‘ gebrauchter Formen und Inhalte nicht dem Originalitätsanspruch gerecht wird, der sich mit dem Postulat des Genialen verbindet.¹⁰⁹ Im Gegenteil ist hier der Verdacht nicht weit, dass die Bedienung bereits erprobter Ausdrucksweisen und Topoi erst wieder die Richtung zu Regeln und Vorgaben weist, dass erst wieder gewisse Muster und Schablonen bedient werden. Die Utopie ‚Originalgenie‘ ist nicht einzuholen.

Ein weiterer Zugang zum Genialen deutet sich in Goethes 1771/72 entstandener Hommage an den Dombaumeister Erwin von Steinbach mit dem Titel *Von deutscher Baukunst* an, den Goethe als ‚Schöpfer‘ des Straßburger Münsters feiert und „zu einem seiner selbst bewußten ‚Macher‘“,

¹⁰⁵ „Wir ehren heute das Andenken des größten Wandrers, und tun uns dadurch selbst eine Ehre an. Von Verdiensten die wir zu schätzen wissen, haben wir den Keim in uns.“ Johann Wolfgang Goethe: Zum Schakespears Tag. In: Der junge Goethe (1757–1775), Bd. 2. Hg. v. Gerhard Sauder. München / Wien: Hanser 1987 (= Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Hg. v. Karl Richter. München / Wien: Hanser 1985ff. 20 Bde., Bd. 1/2), S. 411–414, hier S. 411.

¹⁰⁶ Vgl. Michler: Ermächtigung des Publikums und Entmächtigung des Künstlers, S. 349.

¹⁰⁷ Köhne: Geniekult um 1900, S. 524. Die diesem Postulat zugrundeliegende Argumentationslogik ist an sich nicht außergewöhnlich, sie ließe sich vielmehr ausgerechnet aus der rhetorischen Tradition herleiten, mit deren Kriterium des „Ethos“ immerhin die Übereinstimmung des Redners mit dem von ihm geschilderten Sachverhalt als notwendige Voraussetzung zur Generierung von Überzeugungskraft an Bedeutung gewinnt. Vgl. Ueding / Steinbrink: Grundriß der Rhetorik, S. 221f. Indem in der dargestellten Position in Literatur und Wissenschaft davon ausgegangen wird, dass das Schreiben über ein Thema eine solche Übereinstimmung mit diesem Thema erzeuge, wird einfach die Ausgangsbedingung umgedreht.

¹⁰⁸ Vgl. Zilsel: Die Geniereligion, S. 104–108; ebd., S. 162f.: „Die Ehrfurcht färbt von dem Helden auf seine Verehrer ab und die Schar der Verehrer kann sich nun jedem Profanen überlegen fühlen [...]. Es werden also die Verehrer zu Priestern und Mittlern, auf denen ein Abglanz von Ehrfurcht ruht, die sich deshalb auch gedrängt fühlen, ihr Heiligstes zu erhöhen und mit ihm selbst zu wachsen.“

¹⁰⁹ Vgl. diesbezüglich etwa den Kommentar zu einem Briefzitat von Goethe an Schiller, in dem „musterhafte Werke“ als Produkt des Genies Erwähnung finden, bei Görner: Zur Genie-Ideologie in gewandelter Perspektive, S. 221. Michler beschreibt dementsprechend die Gattungen des Geniediskurses als ambivalent, da sie das ‚Genie‘ thematisch vom Standard und vom Epigontum abheben, während sie als Texte eben gerade Gefahr laufen, in ein epigonales Verhältnis zu geraten. Vgl. Michler: Ermächtigung des Publikums und Entmächtigung des Künstlers, S. 350.

einem Prometheus der Gotik [stilisiert]“,¹¹⁰ sodass er das Konzept des Genialischen mustergültig repräsentiert und Goethes Text wiederum die Genieanbetung ebenso mustergültig einlöst. Goethe schildert den wiederholt erfahrenen Glücksmoment, als in der Abenddämmerung „meine Kraft sich wonnevoll entfaltete, zugleich zu genießen und zu erkennen.“¹¹¹ In diesem Augenblick beginnt der Genius in einer religiösen Offenbarungsszene mit ihm zu sprechen: „Da offenbarte sich mir, in leisen Ahnungen, der Genius des großen Werkmeisters. Was staunst du, lispelt er mir entgegen. Alle diese Maßen waren notwendig, und siehst du sie nicht an allen älteren Kirchen meiner Stadt. Nur ihre willkürlichen Größen hab ich zum stimmenden Verhältnis erhoben.“¹¹² Diese Szenerie verweist auf ein Rezeptionsmodell großer Kunstwerke, das vom aktiven und bewussten – auch verstärkt affektierten – Nachvollzug des Werkes ausgeht.¹¹³ Ein solcher Akt des Nachvollzugs, den in Bezug auf die Textgenese auch Friedrich Beißner in seiner Hölderlin-Ausgabe als „die lebendig mitgehende und mitdichtende Betrachtung des Werdenden“¹¹⁴ einfordert, ist in Zweigs *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens* von zentraler Bedeutung. Zweig hält sich in diesem Essay auffallend konsequent an die rezeptive Perspektive. Der Stil des Aufsatzes erinnert nicht zuletzt dadurch an Sigmund Freuds *Der Dichter und das Phantasieren*, ein genau wie Zweigs Aufsatz auf einen Vortrag zurückgehender Text, in dem Freud sich ebenfalls mit dem Publikum durch den Gebrauch der 1. P. Pl. solidarisiert und gleichermaßen durch psychologische Fragestellungen, die er dem

¹¹⁰ Kommentar zu *Von deutscher Baukunst*. In: Der junge Goethe (1757–1775), Bd. 2. Hg. v. Gerhard Sauder. München / Wien: Hanser 1987 (= Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Hg. v. Karl Richter. München / Wien: Hanser 1985ff. 20 Bde., Bd. 1/2), S. 835–844, hier S. 835.

¹¹¹ Johann Wolfgang Goethe: *Von deutscher Baukunst*. In: Der junge Goethe (1757–1775), Bd. 2. Hg. v. Gerhard Sauder. München / Wien: Hanser 1987 (= Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Hg. v. Karl Richter. München / Wien: Hanser 1985ff. 20 Bde., Bd. 1/2), S. 415–423, hier S. 419.

¹¹² Ebd. Schmidt-Dengler zufolge ist der Genius der Gegenstand von Goethes Lobpreisung, die auf dem Genius-Mythologem aufbaut, ohne dass dabei jedoch klar wird, ob der Genius Erwin von Steinbachs, derjenige Goethes, der *genius loci* oder der Genius schlechthin gemeint sei. Vgl. Schmidt-Dengler: *Genius*, S. 147f.

¹¹³ Ein derartiges Rezeptionskonzept wurde im Übrigen auch von Hamann und Klopstock vertreten. Vgl. Klaus Hurlbusch: So viel Anfang war selten. Klopstock und die zeitgenössischen Genieästhetiker als Wegbereiter der literarischen Moderne. In: Doering, Sabine / Maierhofer, Waltraud / Riedl, Peter Philipp (Hg.): *Resonanzen. Festschrift für Hans Joachim Kreutzer zum 65. Geburtstag*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 61–82, hier S. 72. Hier wird damit konkreter der Anspruch verbunden, die Dynamik der Entstehung von Kunstwerken (in diesem Fall von Texten) nachzuvollziehen und in diesem Nachvollzug sogar zu reproduzieren oder nachzuproduzieren. Das Konzept des aktiven Rezipienten wird später bei Marcel Duchamp in *Der kreative Akt* (1957) fortgeführt und ist insgesamt zentral für die Avantgarde-Kunst. Vgl. Michael Neumann: *Ins Abseits. Vom Genie zur Avantgarde*. In: Haarmann, Andreas / Rok, Cora (Hg.): *Wozu Literatur(-wissenschaft)? Methoden, Funktionen, Perspektiven*. Göttingen: V & R unipress 2019 (= Gründungsmythen Europas in Literatur, Musik und Kunst 14), S. 239–253, hier S. 248.

¹¹⁴ Friedrich Beißner: *Vorbemerkungen des Herausgebers*. In: Hölderlin, Friedrich: *Gedichte bis 1800*. Zweite Hälfte: Lesarten und Erläuterungen. Hg. v. Friedrich Beißner. Stuttgart: J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger 1947 (= Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe. 8 Bde. in 15 Teilbden. Hg. v. Friedrich Beißner, Adolf Beck u. Ute Oelmann. Stuttgart: J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger 1943ff., Bd. 1/2), S. 317–327, hier S. 318.

Publikum vorlegt, dem ‚Geheimnis des Schöpferischen‘ nahekommen sucht.¹¹⁵ Es scheint, als wolle Zweig seinem literarischen Publikum dezidiert einen Leitfaden an die Hand geben, wie es mit Werkmanuskripten umzugehen habe. Nur steht dem allgemeinen literarischen Publikum meist keine umfangreiche Autographensammlung zur Verfügung, und zudem ist es für einen erfolgreichen und vielschreibenden Schriftsteller ungewöhnlich, in der Perspektive der Rezeption zu verharren. Insofern ist anzunehmen, dass Zweigs Ausführungen implizit die Aufnahme seiner eigenen Texte fördern sollten, insofern diese sich in zahlreichen Fällen als Vermittlung zwischen Publikum und verehrten Künstlerpersönlichkeiten verstehen. Seine intensive Auseinandersetzung mit dem Schaffen anderer ist vor dem Hintergrund des Teilhabeversprechens bei nachvollziehender Rezeption sowie angesichts der zeitgenössischen Praxis, sich Genialität durch Biographisierung von ‚Genies‘ und ‚Heroen‘ zu nähern,¹¹⁶ wohl nicht ganz uneigennützig.

Künstlerfiguren nehmen innerhalb der Gesellschaft eine exponierte Position ein und Künstlerschaft fungiert mithin als Fläche zur Projektion gesellschaftlicher Vorstellungen.¹¹⁷ Das Verhältnis des ‚Genies‘ zum Kollektiv ist diesbezüglich spannungsvoll und paradox: Einerseits ist das Genie das dezidiert Individuelle und damit das Gegenteil eines Kollektivs, weswegen ihm Einsamkeit und Unangepasstheit nachgesagt werden. Andererseits bedarf das Genie zuallererst der Menge, und zwar nicht nur, um mit ihr kontrastieren zu können, sondern auch, um als Genie erkannt und entsprechend behandelt zu werden.¹¹⁸ Die Beziehung zwischen Individualgenie und Publikum ist keineswegs stabil, sondern historisch offen und umstritten; so war sie Ende des 18. Jahrhunderts geprägt von einem enormen Ungleichgewicht zwischen dem ‚Originalgenie‘ auf der einen Seite und der anonym bleibenden Menge auf der anderen Seite, doch auf lange Sicht ist die Differenzierung zwischen beiden Seiten nicht unbedingt

¹¹⁵ Vgl. Sigmund Freud: Der Dichter und das Phantasieren (1908 [1907]). In: Bildende Kunst und Literatur. Hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards u. James Strachey. Frankfurt a. M.: S. Fischer ¹³2007 (= Studienausgabe in zehn Bden. m. einem Ergänzungsband, Bd. X), S. 169–179.

¹¹⁶ In besonderem Ausmaß gilt dies für die Biographik des George-Kreises, die als Strategie der Selbstvergewisserung eine Kongenialität mit dem heroisierten Objekt der Biographie postulierte. Dies verlief über eine paradoxe Bewegung von Nähe und Distanz: Notwendige Voraussetzung für die behauptete besondere Nähe zum Biographierten war demnach eine Haltung der distanzierten Ehrfurcht. Zudem ist der Mechanismus der Inklusion und Exklusion für den Kreis essentiell: Jenen, die nicht dem Kreis angehörten, wurde von den Kreismitgliedern die Kompetenz der Heldenverehrung schlichtweg aberkannt. Vgl. Bolay: Dichter und Helden, S. 291–293.

¹¹⁷ Vgl. Laferl/Tippner: Vorwort, S. 7.

¹¹⁸ „Der ästhetische Reiz des Neuen verlangt nach einem Publikum, das die Neuartigkeit des Neuen feststellt und sich davon beeindrucken lässt. ‚Das Neue‘ als objektives Faktum gibt es nicht. Es hängt vielmehr ab von einer entsprechenden Aufmerksamkeitsform und Bewertung, die sich einseitig auf das Neue richtet und es vom Alten scheidet.“ Reckwitz: Die Erfindung der Kreativität, S. 41. In einem Fragment gebliebenen Vortrag mit dem Titel *Goethe und das Volk* beschäftigt sich Friedrich Gundolf mit dem Zusammenhang von herausgehobenem Einzelindividuum und Kollektiv und konstatiert, dass die Auflösung der Anhängerschaft einem Verlust des Heldenstatus entspricht. Vgl. Bolay: Dichter und Helden, S. 100.

gewährleistet.¹¹⁹ Prinzipiell stehen dem Verhältnis zwischen Genie und Kollektiv zwei Handlungsspielräume offen, jener der Inkorporation und jener der Isolation. In beiden Fällen gibt es sowohl positive als auch negative Szenarien.

Ein Versuch, das Genie in die Gesellschaft hereinzuholen und diese Beziehung als fruchtbare zu imaginieren, kann Kant zugeschrieben werden, wenn er mithilfe der Kategorie des Geschmacks eine Verbindung zwischen genialem Individuum und rezipierendem Kollektiv herzustellen bestrebt ist und auch sonst nach einem Ausgleich der beiden Pole sucht.¹²⁰ Eine sehr positive Sichtweise vertritt auch Saint-Simon, der der Meinung ist, dass Genies den zivilisatorischen Fortschritt fördern und dass in diesem Kontext die Kooperation von Wissenschaft und Kunst ausschlaggebend ist.¹²¹ Bei Victor Hugo hingegen findet sich der Gedanke, dass Genies für die Gesellschaft sowohl nützlich als auch gefährlich sein können,¹²² womit die grundsätzliche Ambiguität des Geniekonzepts evoziert wird.

Eine Möglichkeit, Gefährliches zu entschärfen, ist bekanntermaßen, es lächerlich zu machen. Vielleicht ist darin eine latente Erklärung für den traditionellen Topos des tollpatschigen Künstlergenies zu sehen. Hier wäre als ein Beispiel Nietzsche zu nennen, bei dem diese Vorstellung mit einer Nationalstereotypik konvergiert, derzufolge ‚der deutsche Künstler‘ sich kontrastiv zur „leichteren, südlicheren, sonnenhafteren Welt“ prinzipiell durch Ungeschicklichkeit auszeichne und diese nur durch eine übersteigerte Form der Leidenschaft zeit- und ansatzweise überwinden könne.¹²³

Häufiger als der Einbezug des Genies in die Gesellschaft kommt allerdings die explizite Abhebung vom Kollektiv vor, also Isolation statt Inkorporation. Auch in diesem Fall kann das mit positiven und negativen Folgen einhergehen.

Die positive Wirkung einer solchen Isolation des Genies ist vielfältig; immerhin sind es dynamische Mechanismen innerhalb einer bestimmten Gesellschaft selbst, die für die Konstruktion und Isolation eines Genies verantwortlich sind, weshalb die Annahme naheliegt, dass daraus gewisse Vorteile für das Sozialgefüge entstehen. In der Beziehung zwischen dem exponierten Individuum und dem ihm gegenüberstehenden Kollektiv wird ein reziprokes Machtverhältnis ersichtlich, denn nicht nur übt das Individuum Macht auf das gesellschaftliche

¹¹⁹ Vgl. Reckwitz: Die Erfindung der Kreativität, S. 42.

¹²⁰ Dieser Vorstellungsrahmen findet sich noch in der *Kritik der Urteilskraft* (1790), nicht mehr dagegen in der *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (1798). Vgl. Blamberger: Das Geheimnis des Schöpferischen, S. 69–71, u. Schmidt: Geschichte des Genie-Gedankens, Bd. 1, S. 358–360.

¹²¹ Vgl. Peter Brockmeier: Innovation und Destruktion in der Genieästhetik. In: Elm, Veit (Hg.): Wissenschaftliches Erzählen im 18. Jahrhundert. Geschichte, Enzyklopädie, Literatur. Berlin: Akademie Verlag 2010, S. 95–107, hier S. 103–105.

¹²² Vgl. ebd., S. 105f.

¹²³ Nietzsche: Die fröhliche Wissenschaft, S. 462f.

Kollektiv aus, sondern umgekehrt sind es gerade auch „die Wünsche und Phantasien der Vielen [...], die über die Macht des Einzelnen entscheiden.“¹²⁴ Gemäß dem Soziologen Axel Gehring ist der maßgebliche Grund für Geniekonstruktionen darin zu sehen, dass diese die bedrohten Werte einer sozialen Gruppe nach außen hin schützen können, wobei sie die Werte und Wünsche der Gruppe symbolisieren.¹²⁵ Die gruppeninternen Werte werden dabei mit allgemeingültigen Prinzipien gleichgesetzt, die auch andere Gruppen anzuerkennen haben. Zu denken ist zudem an die anderen, bereits genannten Funktionen, die ein Geniebild erfüllt: Es sorgt mit seiner Vorbildwirkung in Krisenzeiten für eine Orientierungshilfe und suggeriert Stabilität, es unterstützt beim Bruch mit Konventionen und Traditionen und beim Erproben neuer Wege. In diesen Zusammenhängen kann es durchaus sinnvoll bzw. notwendig sein, das Genie als isoliert vom Kollektiv zu imaginieren. In Krisen und bei gravierenden Unsicherheiten im Rahmen von Umbruchzeiten manifestiert sich ein mehr oder weniger konkretes Feindbild, das, was es im eigenen Denk- und Schaffenshorizont zu vermeiden gilt und wogegen womöglich polemisiert werden soll, ob es nun die Tradition oder die Dekadenz der eigenen Zeit oder das abgelehnte Fremde, etwa im Kontext von Rassenwahn, ist. Die ablehnende Stoßrichtung richtet sich dabei zumeist gegen weithin etablierte, gesellschaftlich fest verankerte Tendenzen oder gegen (auch nur als solche behauptete oder empfundene) Massenentwicklungen. Dem Genie kommt in diesem Fall erneut eine Vorbildwirkung zu, und eigene Wünsche (wie zum Beispiel jener, sich „au-dessus de la mêlée“¹²⁶ zu befinden) werden auf das Geniekonstrukt projiziert. Umgekehrt kann der sozialen Isolation auch für das Genie selbst eine positive Wirkung zugeschrieben werden, wenn die Differenz zum Umfeld als stimulierend eingeschätzt wird.¹²⁷ Auch auf die bereits erwähnte Nähe von Genies zu Helden ist in diesem Kontext zu verweisen. Beide, sowohl der mythische Kriegsheld als auch das kunstschaaffende Genie, zeichnen sich gleichermaßen durch gesellschaftlichen Antagonismus aus.¹²⁸ Umso mehr bedürfen sie aber der Gesellschaft, denn sie sind für ihre Heldentaten bzw. für die Ausweisung ihrer Genialität auf Zeugen bzw. auf ein Publikum angewiesen.¹²⁹

¹²⁴ Gamper / Kleeberg: Größe und ihre Inszenierung, S. 11.

¹²⁵ Vgl. Gehring: Genie und Verehrergemeinde, S. 148–153.

¹²⁶ Romain Rolland: Au-dessus de la mêlée. Beilage zum Journal de Genève, 22. September 1914; Romain Rolland: Au-dessus de la mêlée. Paris: Librairie Ollendorff 1915.

¹²⁷ Vgl. Immler: ‚The making of...‘. Einleitung, S. 20.

¹²⁸ Vgl. Elisa Primavera-Lévy: Helden der Autonomie. Genieästhetik und Heroismus der Tat. In: Immer, Nikolas (Hg.): Ästhetischer Heroismus. Konzeptionelle und figurative Paradigmen des Helden. Bielefeld: transcript 2013 (= Edition Kulturwissenschaft 22), S. 63–81, hier S. 63. Vgl. zudem Kris: Das Bild vom Künstler, S. 91: „Wie die Heroen des Mythos, deren Herrschaft sie entrückt sind und deren Stellung sie teilweise ererbt haben, stehen auch die schöpferischen Persönlichkeiten in gewisser Weise jenseits der gesellschaftlichen Grenzen, außerhalb der Normen, die sonst das soziale Leben regeln und binden.“

¹²⁹ Vgl. Primavera-Lévy: Helden der Autonomie., S. 70.

Erhält das am Rande stehende Genie hingegen von der Gesellschaft keine Anerkennung, kippt die soziale Isolation ins Negative. Vom Kollektiv unverstanden, wird der Einzelne in diesem Fall verachtet und möglicherweise aktiv ausgegrenzt. Nietzsche hat für diesen Vorgang die Formel des „Unzeitgemäßen“ geprägt. Wenn das Genie in seiner Zeit unverstanden ist, ist es auf sich selbst zurückgeworfen, muss sich in Selbstgenügsamkeit üben und darauf vertrauen, dass es deswegen von den anderen nicht verstanden wird, weil es ‚seiner Zeit voraus‘ ist. Kultiviert wird in Ermangelung sofortigen Ruhms also die Hoffnung auf posthumen Ruhm.¹³⁰ Die negative Isolation des Genies zeigt auf, dass dieses nicht selbst-los sein kann. Genauso wenig ist die Popularität dieser Imagination des unverstandenen und erst posthum anerkannten Genies bei der Gemeinschaft an Verehrern uneigennützig, denn wie Zilsel anmerkt, bezieht sich die Idee des Nachruhs letztlich auf ein Superioritätsgefühl der eigenen Gegenwart, in der die ehemals zu Unrecht verkannten Genies geehrt werden.¹³¹ Darüber hinaus werden mit der Evokation des Nachruhs religiöse Bedürfnisse bedient, da dieser Unsterblichkeit verspricht und so dem Grauen vor der Endgültigkeit des Todes entgegenwirkt.¹³² Die gesellschaftliche Exponiertheit, die dem Genie per definitionem zufällt, versetzt es in die Position des Leidenden und des Kämpfenden, denn es werden Situationen herausgefordert, in denen es sich gegen die Ausgrenzung durch andere wehren muss, und die Gruppendynamik kann auf Seiten der Ausgegrenzten negative Emotionen evozieren. Allerdings beschränken sich die potenziellen negativen Auswirkungen der herausgestellten Polarität zwischen genialem Individuum und durchschnittlichem Kollektiv nicht allein auf die Seite des ‚Genies‘. Denn die forcierte Erhöhung eines Einzelindividuums hat natürlich Konsequenzen für die übrigen Individuen – die Erhöhung Einzelner bedingt wie bei einem aus der Waagrechte gekippten Maß die Erniedrigung aller Übrigen. Die Logik der Genievorstellung fordert, dass die breite Mehrheit zum unaufregenden Durchschnitt gehört, von dem gleichzeitig die Verehrung der einzelnen Außergewöhnlichen verlangt wird.¹³³ Insofern läuft der Geniegedanke seinem Grundprinzip nach einem demokratischen Weltverständnis zuwider. Wenig verwunderlich ist dementsprechend, dass das Genie-Idol in totalitären Staatsformen eine tragende Rolle spielt. Tatsächlich verbindet sich das Geniekonzept schon vor der Etablierung diktatorischer Regimes im Europa des 20. Jahrhunderts mit abgründigen Tendenzen: Seit dem 19. Jahrhundert beginnt

¹³⁰ Vgl. ebd., S. 75.

¹³¹ Vgl. Zilsel: Die Geniereligion, S. 70f. u. S. 79.

¹³² Vgl. ebd., S. 64.

¹³³ Auch wenn durch die mediale Inszenierung von individueller Größe die Nachahmung und damit eine grundsätzliche Breitenwirksamkeit ermöglicht wird, so ist die Demokratisierung von ‚genialer‘ Superiorität immer auch konfliktreich und erzeugt Ablehnungen, ist doch der potenziellen Erweiterung und Übertragbarkeit der singulären Größe zugleich ihre Nivellierung inhärent. Vgl. Gamper / Kleeberg: Größe und ihre Inszenierung, S. 12f.

eine biologistische Auslegungsart des Geniegedankens und somit eine folgenreiche Verschränkung von Geniekonzept und Rassenideologien. Von Arthur de Gobineau erstmals propagiert, wurde die Vorstellung vom ‚Arier‘ als überlegener ‚Rasse‘ in weiterer Folge insbesondere durch das im deutschsprachigen Raum breit rezipierte Werk *Grundlagen des 19. Jahrhunderts* von Houston Stewart Chamberlain popularisiert und von Vorläufern und Vordenkern der Nationalsozialisten sowie den Nationalsozialisten selbst weiter radikalisiert.¹³⁴ So entsteht im Laufe des 19. Jahrhunderts der Irrglaube von der ‚arischen Rasse‘ als ‚Herrenrasse‘, die dazu bestimmt sei, andere ‚Rassen‘ zu unterwerfen, und ‚arische‘ Menschen werden als Angehörige der einzig wahren schöpferischen bzw. ‚genialen‘ ‚Rasse‘ proklamiert. Um diese Ideologie zu legitimieren, wurden im Sinne der Vernaturwissenschaftlichung des 19. Jahrhunderts positivistische Daten eingesetzt, so verglich Georges Vacher de Lapouge Lang- und Kurzschädel und versah sie mit Kennziffern, um seinen Ansichten den Anschein wissenschaftlicher Objektivität zu verleihen,¹³⁵ während sich tatsächlich hinter dem Bestreben Gobineaus, eine naturgegebene Ungleichheit zwischen Menschen zu postulieren, die Ablehnung einer Abschaffung von Klassenunterschieden verbirgt.¹³⁶ Chamberlain ließ es sich sogar angelegen sein, anhand des (nicht vorhandenen) Schädels Jesu nachzuweisen, dass er kein Jude gewesen sei.¹³⁷ Mit der Verbreitung des rassistisch unterlegten Gedankenguts sollten Personen jüdischer Herkunft ebenso wie Personen weiblichen Geschlechts grundlegend aus dem Geniekonzept eskamotiert werden. Unter Frauen komme demnach das Phänomen Genie angeblich nicht vor,¹³⁸ und Juden seien prinzipiell ‚unschöpferisch‘ (wie übrigens auch Asiaten und ‚Neger‘).¹³⁹ Während die genannten Namen früher Rassentheoretiker zwar darlegen, dass diese rassistisch-antisemitischen Konzepte durchaus nicht nur im deutschen Sprachraum verbreitet waren, sind dennoch aufgrund mehrerer Faktoren (z.B. ökonomisch und politisch schwaches Bürgertum, ‚Freiheitskriege‘ gegen Napoleon) gerade hier die idealen Voraussetzungen für eine umfassende Rezeption und Weiterführung derartiger Ideologien gegeben,¹⁴⁰ und Wien war als Residenzstadt des österreichisch-ungarischen Vielvölkerstaats um die Jahrhundertwende ein Zentrum rassenpolitischer und antisemitischer

¹³⁴ Vgl. Schmidt: Geschichte des Genie-Gedankens, Bd. 2, S. 215–232; Köhne: Geniekult um 1900, S. 370–400; Dvořák: Soziologie des Geniekults, S. 22–28.

¹³⁵ Vgl. Schmidt: Geschichte des Genie-Gedankens, Bd. 2, S. 218.

¹³⁶ Gobineau gehörte selbst dem Hochadel an. Die Wendung gegen eine Aufhebung von Standesunterschieden setzt einen Zusammenfall von ‚Rasse‘ und ‚Klasse‘ voraus. Vgl. Schmidt: Geschichte des Genie-Gedankens, Bd. 2, S. 215.

¹³⁷ Vgl. Köhne: Geniekult um 1900, S. 375.

¹³⁸ Vgl. ebd., S. 368.

¹³⁹ Vgl. Schmidt: Geschichte des Genie-Gedankens, S. 220.

¹⁴⁰ Vgl. Dvořák: Soziologie des Geniekults, S. 20–22.

Weltanschauungen.¹⁴¹ Gleichzeitig war gerade in Wien in dieser Zeit die Reflexion des Genie-Begriffs ganz besonders präsent.¹⁴²

Die herkömmliche Genietradition ohne biologistische Zuschreibungen, die das ‚Genie‘ als innerhalb von Kunst und Kultur geistig wirkend betrachtet, war im frühen 20. Jahrhundert offensichtlich nicht in der Lage, den virulenter werdenden Rasse-Irrlehren ein überzeugendes Konterbild entgegenzuhalten, wie Schmidt mit Blick auf Hermann Hesse (*Steppenwolf, Narziss und Goldmund*) bemerkt. Auch für Stefan Zweigs Genieentwürfe kann diese Feststellung gelten. In den 1920er-Jahren, als der Geniekult zunehmend in einen Führerkult mündet,¹⁴³ positioniert sich Zweig, dem die rassistischen Auswüchse des Geniediskurses nicht entgangen sein konnten, mit seinem Geniebild nicht in evidenter Weise gegen den Rasse-Geniediskurs der Zeit; er „geht [...] reflexionslos vorüber“¹⁴⁴ an den problematischen Diskussionen um ‚geniale‘, ‚ungeniale‘ und ‚antigeniale‘ ‚Rassen‘¹⁴⁵. Dass ihm die radikal-biologistisch und rassendeterministisch ausgerichteten Geniezugänge nicht verborgen bleiben konnten, muss nicht erst damit erklärt werden, dass Zweig ein umtriebiger und gut vernetzter Autor war, war doch eine Verbindung von Geniekult und Rassenideologie zu dieser Zeit insbesondere in gebildeten Kreisen aufgrund der umfassenden Chamberlain-Rezeption allgemein geläufig, sodass Johann Dvořák in seiner Einleitung zu Zilsels *Geniereligion* von einer „eher dominante[n] Tendenz und [...] alltägliche[n] Erscheinung“ spricht und feststellt, dass eine Kritik daran nicht die Regel, sondern eine Ausnahme bildete.¹⁴⁶ Dass Zweig diese problematische Diskursentwicklung nicht kommentiert, deckt sich mit der weitgehenden Ausblendung der Repressionen von Juden und Jüdinnen und der antisemitischen Atmosphäre in Bezug auf seine Studienzeit in Wien in der *Welt von Gestern*.¹⁴⁷ Zweigs Festhalten am Geniediskurs mag im frühen 20. Jahrhundert vielleicht noch als Versuch erklärt werden, unpolemisch ein alternatives Konzept zu den rassistischen Genieausprägungen vorzustellen. Doch wie sich an der *Balzac*-Biographie zeigt, bedient er sich selbst dann noch einer zuweilen unreflektiert anmutenden Propagierung des künstlerisch-traditionellen Geniediskurses, als die Nationalsozialisten längst das Genie als Propagandamittel nutzten. Zweifelsohne lag Zweig

¹⁴¹ Vgl. ebd., S. 29–36.

¹⁴² Vgl. Immler: ‚The making of...‘. Einleitung, S. 12.

¹⁴³ Vgl. Köhne: Geniekult um 1900, S. 361.

¹⁴⁴ So Schmidt über Hermann Hesse. Vgl. Schmidt: Geschichte des Genie-Gedankens, Bd. 2, S. 205.

¹⁴⁵ Vgl. ebd., S. 220.

¹⁴⁶ Vgl. Dvořák: Soziologie des Geniekults, S. 28.

¹⁴⁷ Vgl. Klemens Renoldner: Stefan Zweig, die *Welt von Gestern* und was die Biographen daraus lernen. In: Larcati, Arturo / Resch, Stephan (Hg.): „Ich habe meiner Person niemals so viel Wichtigkeit beigemessen.“ Zu Rezeption und Nachleben von *Die Welt von Gestern*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2024 (= Schriftenreihe des Stefan Zweig Zentrum Salzburg 22), S. 15–31, hier S. 27f.

eine Infiltration mit nationalsozialistischem Gedankengut denkbar fern – und doch ist es erforderlich, sich auch vor dem Kontext von seinem Schreiben über Genies das Abgründige des damals gesellschafts- und realpolitisch unmittelbar relevanten Geniediskurses zu vergegenwärtigen.

In diesem Kapitel der vorliegenden Arbeit klingt bereits zum Teil an, dass Geniekonstruktionen ganz grundlegend von mehr oder minder komplexen sprachlichen Stilisierungen abhängen und ohne diese kaum denkbar sind. Innerhalb der rhetorischen Tropen kommt insbesondere der Metaphorik dabei eine große Bedeutung zu. Das nachfolgende Kapitel untersucht, inwiefern über die Schulbildung gegen Ende des 19. Jahrhunderts traditionelles Rhetorikgut vermittelt wurde und die sprachliche Ausdrucksweise von Zweig und seiner Schriftstellergeneration daher maßgeblich rhetorisch fundiert ist. Dabei geraten auch die um die Jahrhundertwende virulent werdende öffentliche Schulkritik und die Debatte zwischen humanistischen und realistischen Bildungsformen ansatzweise in den Blick, und Stefan Zweigs Kapitel über die Schule in der *Welt von Gestern* wird vor diesem Hintergrund betrachtet.

KAPITEL 2: Das Erbe der Rhetorik in der Institution Schule

Zweig, ein Kind des 19. Jahrhunderts und ein Erbe des bildungsbürgerlichen Kulturguts, ist wie auch die meisten anderen Vertreter seiner literarischen Generation durch den Besuch eines humanistischen Gymnasiums, in seinem Fall des k.k. Maximiliangymnasiums in Wien, in Form staatlicher Institutionalisierung mit den traditionellen Bildungsbeständen abendländischer Prägung konfrontiert worden. Zur Zeit, als Zweig das Gymnasium besuchte, galt die gymnasiale Schulform durchaus noch als „Standesschule bzw. Institution einer Standesbildung [...], obwohl oder vielleicht gerade weil dieser Stand selbst, das Bildungsbürgertum, in der Auflösung begriffen war.“¹⁴⁸ Die Jahrhundertwende und das anbrechende 20. Jahrhundert markieren nicht zuletzt in schulpädagogischer Hinsicht einen Umbruch, der unmittelbar mit sozialen und wirtschaftlichen Wandlungsprozessen zu tun hat.

Der großbürgerliche Schriftsteller Zweig ist durchwegs von der rhetorischen Gymnasialtradition des 19. Jahrhunderts beeinflusst worden. Der Deutschunterricht bildete sich im Laufe des Jahrhunderts erst heraus, musste seine Position im Verhältnis zu den klassischen Sprachen finden und seine Zuständigkeiten in Bereichen wie Grammatik, Poetik und Stilistik, Aufsatzproduktion, Deklamationen, Literaturvermittlung und Literaturgeschichte diskutieren¹⁴⁹. Dass auf diesem Entwicklungsweg eine Nähe zur aus der Antike überlieferten Rhetoriktradition für die Deutschdidaktik von eminenter Bedeutung war, zeigt sich bereits an den genannten zentralen Unterrichtsgegenständen, da der Großteil davon traditionell dem Kompetenzbereich der Rhetorik angehörte. Über einen langen Zeitraum hinweg war die Rhetorik zuständig für alle Fragen literarischer Produktion (mit Ausnahme dessen, was als „naturegegeben“ oder „göttlich inspiriert“ bzw. „genial“ imaginiert wurde) und umfasste damit auch die Bereiche Poetik und Stilistik; im 19. Jahrhundert wurden diese Gebiete allerdings zunehmend entkoppelt, sodass die der Rhetorik zugeschriebenen Zuständigkeiten verstärkt pragmatisiert und technisiert wurden.¹⁵⁰ Dennoch und allen Verwünschungen des 19. Jahrhunderts zum Trotz ist die Rhetorik in diesem Zeitraum nach wie vor maßgeblich sowohl für den altsprachlichen Unterricht wie für den sich etablierenden Deutschunterricht, wie Dieter

¹⁴⁸ Vgl. Rüdiger Gans: Erfahrungen mit dem Deutschunterricht. Eine Analyse autobiographischer Zeugnisse im Zusammenhang mit der Geschichte des Bildungsbürgertums im 19. Jahrhundert. In: Erlinger, Hans Dieter (Hg.): Muttersprachlicher Unterricht im 19. Jahrhundert. Untersuchungen zu seiner Genese und Institutionalisierung. Tübingen: Niemeyer 1991 (= Reihe germanistischer Linguistik 117), S. 9–59, hier S. 48.

¹⁴⁹ Vgl. Hans Dieter Erlinger: Deutschunterricht in Schulprogrammen im 19. Jahrhundert. In: Ders. (Hg.): Muttersprachlicher Unterricht im 19. Jahrhundert. Untersuchungen zu seiner Genese und Institutionalisierung. Tübingen: Niemeyer 1991 (= Reihe germanistischer Linguistik 117), S. 237–253, hier S. 241 u. S. 251.

¹⁵⁰ Vgl. Ueding / Steinbrink: Grundriß der Rhetorik, S. 140f.

Breuer anhand der Schulcurricula für den deutschen Sprachraum gezeigt hat.¹⁵¹ Die Schulreformen des frühen 19. Jahrhunderts führen zwar zur Abspaltung des Realtyps,¹⁵² doch zugleich behält das humanistische Gymnasium seine Monopolstellung in der bürgerlichen Bildung, und es kann noch nicht von einer Schwächung der Rhetorik die Rede sein.¹⁵³ Im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts, das für Zweigs Schulzeit relevant ist, findet zwar in Preußen, wo vor dem Hintergrund der Kaiserreichsideologie eine politische Funktionalisierung des Deutschunterrichts und der Weimarer Klassik einsetzt,¹⁵⁴ eine offensichtliche Verdrängung des Rhetorikunterrichts statt, nicht jedoch in Bayern, Sachsen und Österreich.¹⁵⁵

Nach der Wende zum 20. Jahrhundert bringt die Reformpädagogik in didaktischen Belangen mit alternativen Ansätzen zunehmend frischen Wind in die Debatte um die Schulbildung. Die Auswirkungen der Zugänge von Ellen Key, Maria Montessori und anderen hat Zweig nicht mehr in seinem Schulalltag erfahren, aber er hat sich für diese neuen pädagogischen Entwicklungen interessiert und war mit Ellen Key persönlich bekannt. Sein hartes Verdikt in der *Welt von Gestern*, das die Unterrichtsmethoden seiner Schulzeit als überholt abqualifiziert, ist in Relation dazu zu sehen.

I.2.1 Schulische Praktiken am Ende des 19. Jahrhunderts

Der von Evelyne Polt-Heinzl als „wortreichster Verehrer“ der „bürgerlichen Hochkultur der Zeit“¹⁵⁶ bezeichnete Zweig besuchte ab dem Schuljahr 1892/93 bis zum Schuljahr 1899/1900 das Gymnasium und legte im Frühsommer 1900 die Reifeprüfung ab. Er ist zwar nie als Vorzugsschüler vermerkt,¹⁵⁷ doch er hat die vorgesehenen acht Jahre seiner Schulzeit absolviert,

¹⁵¹ Vgl. Dieter Breuer: Schulrhetorik im 19. Jahrhundert. In: Schanze, Helmut (Hg.): Rhetorik. Beiträge zu ihrer Geschichte in Deutschland vom 16.–20. Jahrhundert. Frankfurt a. M.: Athenäum Fischer Taschenbuch Verlag 1974 (= Fischer-Athenäum-Taschenbücher 2095), S. 145–179.

¹⁵² Vgl. ebd., S. 151.

¹⁵³ Dass sich die Rhetorik im 19. Jahrhundert keineswegs im raschen Niedergang befand, bemerkt Hans-Joachim Jakob entgegen Manfred Fuhrmann mit Verweis auf die Deklamationsübungen im Rahmen des Deutschunterrichts. Vgl. Hans-Joachim Jakob: Bildung als *actio* und *demonstratio* in distinktiver Hinsicht. Der Diskurs über die Bildsamkeit der Deklamation in Schulprogrammabhandlungen und Zeitschriftenaufsätzen aus dem späten 19. Jahrhundert. In: Dawidowski, Christian (Hg.): Bildung durch Dichtung – literarische Bildung. Bildungsdiskurse literaturvermittelnder Institutionen um 1900 und um 2000. Frankfurt a. M.: Lang 2013 (= Beiträge zur Geschichte des Deutschunterrichts 69), S. 191–210, hier S. 193.

¹⁵⁴ Vgl. York-Gothart Mix: Die Schulen der Nation. Bildungskritik in der Literatur der frühen Moderne. Stuttgart / Weimar: Metzler 1995, S. 198f.

¹⁵⁵ Vgl. Breuer: Schulrhetorik im 19. Jahrhundert, S. 162–170. Tendenzen zur Pragmatisierung und politisch-ideologischen Aufladung des Deutschunterrichts (die als gegenläufig zur Rhetorikvermittlung zu verstehen sind) wurden Mix zufolge allerdings von Zeitgenossen auch außerhalb Preußens geortet, als Beispiel wird Peter Altenberg angeführt, vgl. Mix: Die Schulen der Nation, S. 199f.

¹⁵⁶ Evelyne Polt-Heinzl: Goethe in einer Momentaufnahme Stefan Zweigs oder Im Labyrinth von Verehrung, Superlativen und der (österreichischen) Last des Spätgeborenen. In: Honold, Alexander / Kunz, Edith Anna / Schrader, Hans-Jürgen (Hg.): Goethe als Literatur-Figur. Göttingen: Wallstein 2016, S. 119–135, hier S. 119.

¹⁵⁷ Vgl. Jahres-Bericht des k. k. Maximilians-Gymnasiums in Wien für die Schuljahre 1895/96 bis 1899/1900. Wien: Selbstverlag der Lehranstalt, IX., Wasagasse 10, 1896–1900. URL: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno->

ohne eine ‚Extratour‘ einzulegen und ohne die Schule abzubereiten. Das schulische Curriculum war anspruchsvoll, da die einzelnen Schulfächer sich an den wissenschaftlichen Standards der Universitäten ausrichteten und auch das Leistungsdenken im Zeichen des Liberalismus zu Zweigs Schulzeit bereits prägend war.¹⁵⁸ Es verband den traditionellen humanistischen Unterricht in den klassischen Sprachen Latein und Altgriechisch mit dem im Laufe des Jahrhunderts bedeutender gewordenen Unterricht im Fach Deutsch. Dieser bestand während Zweigs Schulzeit zu einem wesentlichen Teil im Verfassen von Aufsätzen. Pro Schuljahr wurden in den oberen Klassen zwischen fünf und neun Schularbeiten und ebenso viele Hausarbeiten verlangt, wobei von den Schülern vordergründig literarische Themen und in geringerem Ausmaß auch politische Zusammenhänge untersucht werden sollten.

Der im 19. Jahrhundert im Rahmen der Emanzipation des Deutschunterrichts verstärkt fokussierte deutsche Aufsatz ist grundlegend von der Rhetorik geprägt.¹⁵⁹ Zu den schriftlichen Aufsätzen kamen in der siebten und achten Klasse des Gymnasiums außerdem freie Vorträge.¹⁶⁰ Zweig wurde somit während seiner Gymnasialzeit ein profundes rhetorisches Wissen in Verbindung mit umfassenden Kenntnissen der klassischen Sprachen vermittelt, wobei es sich um jene Unterrichtspraxis handelt, die er in der Rückschau als rigoros und verstaubt kritisiert. An seiner Kritik fällt allerdings auf, dass er nicht den Schulstoff an sich negativ bewertet, sondern im Gegenteil eingesteht, dass dieser durchaus sinnvoll sein könne: „Nicht daß unsere österreichischen Schulen an sich schlecht gewesen wären. Im Gegenteil, der sogenannte ‚Lehrplan‘ war nach hundertjähriger Erfahrung sorgsam ausgearbeitet und hätte, wenn anregend übermittelt, eine fruchtbare und ziemlich universale Bildung fundieren können.“¹⁶¹ Zweig kritisiert nicht die allgemeinbildenden Lerninhalte, sondern die überholten didaktischen Praktiken und die scharfe Trennlinie, die im Namen der Autorität zwischen Lehrern und Schülern etabliert war, wobei nicht zu vergessen ist, dass er diese Betrachtungen in der *Welt von Gestern* mehr als vier Jahrzehnte später anstellt. Wichtig in diesem Kontext ist zudem die

[plus?aid=jmg&size=45](#) (letzter Zugriff am 04.08.2025). Die Jahresberichte von Zweigs ersten drei Schuljahren sind nicht digital verfügbar.

¹⁵⁸ Vgl. Helmut Engelbrecht: Geschichte des österreichischen Bildungswesens. Erziehung und Unterricht auf dem Boden Österreichs. Bd. 4: Von 1848 bis zum Ende der Monarchie. Wien: Österreichischer Bundesverlag 1986, S. 171.

¹⁵⁹ Vgl. Ueding / Steinbrink: Grundriß der Rhetorik, S. 155. Zur historischen Entstehung des deutschen Aufsatzes aus der Rhetoriktradition und insbesondere aus den rhetorischen Progymnasmata vgl. Bernhard Asmuth: Die Entwicklung des deutschen Schulaufsatzes aus der Rhetorik. In: Plett, Heinrich F. (Hg.): Rhetorik. Kritische Positionen zum Stand der Forschung. München: Fink 1977 (= Kritische Information 50), S. 276–292.

¹⁶⁰ Es ist davon auszugehen, dass diese zum Teil vor der Schulöffentlichkeit präsentiert wurden. Von einem „jährlich veranstalteten Aktus“, in dessen Rahmen die beiden höchsten Klassen Vorträge hielten, spricht etwa M. Rieger in seinem Buch *Diltheykastanie* (1929). Vgl. Gans: Erfahrungen mit dem Deutschunterricht, S. 24f.

¹⁶¹ Stefan Zweig: Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers. Hg. u. kommentiert v. Oliver Matuschek. Frankfurt a. M.: S. Fischer 2017, S. 46f.

Tatsache, dass Zweig diesen Rückblick im südamerikanischen Exil verfasst, während in Europa unzähligen Jugendlichen durch Erziehung und Schulwesen systematisch die NS-Ideologie indoktriniert wurde. Entsprechend vermutet Zhenzhen Shen unter der Prämisse der von David Fontana angestellten Überlegung, dass die *Welt von Gestern* eine genuin zukunftsgerichtete Dimension enthalte, einen durchwegs pazifistisch-humanistischen Beweggrund für Zweigs Schulkritik: Angeregt durch seine Montaigne-Lektüre habe Zweig für eine humanistische Bildungsphilosophie und gegen die nationalistische und tendenziell kriegsheroisierende Geschichtsdarstellung im Schulunterricht plädiert.¹⁶² In Bezug auf die Nationalisierung und Funktionalisierung des Deutschunterrichts im wilhelminischen Deutschland ist diese Stoßrichtung durchaus bedenkenswert: In Preußen bildeten politische Aufsätze am Ende des 19. Jahrhunderts einen Schwerpunkt und dem Deutschunterricht kam nicht zuletzt die Aufgabe zu, zur Glorifizierung der (kriegerischen) Taten Einzelner im Sinne eines Heroenkults anzuregen, wie sich unschwer anhand einiger Aufsatzthemen des wilhelminischen Deutschland ablesen lässt.¹⁶³ Auch in der Habsburgermonarchie waren zwar manche der Aufsatzthemen nationalpolitisch ausgerichtet, doch die überwiegende Anzahl an Themenstellungen bezog sich hier auf Fragestellungen zur antiken und klassischen Literatur.

Statt einer substantiellen Bemängelung des Lehrinhalts war Zweig in der *Welt von Gestern* Methodenkritik ein vordergründiges Anliegen und außerdem die Frage, wie das Verhältnis zwischen Lehrenden und Lernenden gelagert war. Im Zuge seiner Untersuchungen von Schulprogrammen des 19. Jahrhunderts erkennt Hans Dieter Erlinger „kaum didaktische Leitthemen für den Deutschunterricht“ und konstatiert eine „Situation weitgehender didaktischer Orientierungslosigkeit und Stofforientiertheit“,¹⁶⁴ und auch der Aufsatztheoretiker und Deutschdidaktiker Ernst Laas (1837–1885) äußert sich in einer Monographie in vergleichbarer Weise¹⁶⁵. Zumindest was den zeitgenössischen Deutschunterricht betrifft, scheint die von Zweig geübte Kritik an der Stoffvermittlung demnach durchaus stichhaltig zu sein.

¹⁶² Zhenzhen Shen: Michel de Montaigne's pedagogic visions and Stefan Zweig's *Die Welt von Gestern*. In: Larcati, Arturo / Resch, Stephan (Hg.): „Ich habe meiner Person niemals so viel Wichtigkeit beigemessen.“ Zu Rezeption und Nachleben von *Die Welt von Gestern*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2024 (= Schriftenreihe des Stefan Zweig Zentrum Salzburg 22), S. 187–199, hier S. 196–198.

¹⁶³ Vgl. Ulrich Herrmann: Pädagogisches Denken und Anfänge der Reformpädagogik. In: Berg, Christa (Hg.): Handbuch der deutschen Bildungsgeschichte, Bd. IV: 1870–1918. Von der Reichsgründung bis zum Ende des Ersten Weltkriegs. München: Beck 1991, S. 147–178, hier S. 154.

¹⁶⁴ Erlinger: Deutschunterricht in Schulprogrammen des 19. Jahrhunderts, S. 251.

¹⁶⁵ „Vieles Schlimme bedrückt den deutschen Unterricht, das Allerschlimmste ist die Planlosigkeit und Willkür, die Manche sogar für eine so wesentliche und nothwendige Eigenschaft desselben halten, dass sie offen erklären, mit ihr stehe und falle ihre Lust und Liebe an dem Gegenstand selbst.“ Ernst Laas: Der deutsche Unterricht auf höheren Lehranstalten. Ein kritisch-organisatorischer Versuch. Berlin: Weidmann 1872, S. 344.

Über den Kontakt zu Lehrpersonen schreibt Zweig in der *Welt von Gestern* lediglich, dass er sehr distanziert gewesen sei. Körperliche Bestrafungen, die im 19. Jahrhundert durchaus angewendet werden konnten,¹⁶⁶ erwähnt er nicht, obwohl der zweimal in abgewandelter Form gebrauchte Ausdruck des ‚Duckens‘ durchaus als subtiler Hinweis darauf gewertet werden könnte.¹⁶⁷ In der in zeitlicher Nähe entstandenen fragmentarischen Balzac-Biographie geht Zweig dagegen dezidiert auf körperliche Bestrafungsmethoden ein, denen der Zögling Balzac während seiner Schuljahre ausgesetzt war – darauf wird zurückzukommen sein.

Bemerkenswert erscheint am angeführten Zitat aus der *Welt von Gestern*, dass Zweig sich auf die „hundertjährige Erfahrung“, die dem Lehrplan zugrunde liege, im Sinne eines Qualitätskriteriums beruft – das Erbe des 19. Jahrhunderts, in dessen Zeichen seine Schulbildung stand, war ihm also klar bewusst und für ihn nicht negativ besetzt. Wenn er grundsätzlich dem Unterrichtsinhalt eine affirmative Haltung entgegenbringt, so positioniert er sich in der seit dem 19. Jahrhundert geführten und sich bis heute trotz ständigem Wandel der Rahmenbedingungen fortsetzenden Debatte zwischen realistischem und humanistischem Bildungskonzept¹⁶⁸ tendenziell auf Seiten des Letzteren, hat er doch selbst ein humanistisches Gymnasium besucht, sodass er sich in seinen Memoiren in erster Linie auf diese Schulform bezieht. Im Zitat ist jedoch allgemein von den „österreichischen Schulen“ im Plural die Rede – eine Differenzierung der Mittelschulen in humanistische und realistische Schultypen nimmt Zweig dabei nicht vor. Zu seiner Schulzeit kam dem humanistischen Gymnasium faktisch noch eine prestigeträchtige Einzelstellung zu, denn nur diese Schulform berechtigte in weiterer Folge zum Universitätsstudium. Während in Preußen 1900 eine Gleichstellung von Gymnasium, Realgymnasium und Oberrealschule erreicht wurde, die nun alle zum Besuch einer Hochschule berechtigten, wurde in Österreich erst acht Jahre später das Realgymnasium als eine dem humanistischen Gymnasium gleichberechtigte Bildungsinstitution eingeführt.¹⁶⁹ Diese Entwicklungen sind die Folge von intensiven und öffentlichkeitswirksamen Debatten, die damit in Verbindung stehenden Reformen und deren Auswirkungen betreffen allerdings bereits nicht

¹⁶⁶ Vgl. Jakob: Bildung als *actio* und *demonstratio*, S. 191.

¹⁶⁷ Vgl. Zweig: Die Welt von Gestern, S. 46 u. 49, wo er im ersten Fall davon spricht, wie er und seine Kameraden sich – im Unterschied zu den Schüler:innen im 20. Jahrhundert – „gleichsam in uns hineinducken mußten, um nicht mit der Stirn gegen das unsichtbare Joch zu stoßen.“ In der zweiten angeführten Textstelle ist von den „geduckten oder gleichgültigen Augen“ der Schüler die Rede.

¹⁶⁸ Vgl. Herrmann: Pädagogisches Denken und Anfänge der Reformpädagogik, S. 150–152. Gans exemplifiziert diesen Gegensatz anhand der Debatte rund um den Grammatikunterricht in der Deutschdidaktik. Hier dreht sich die rege Diskussion darum, ob eine Akzentuierung des Grammatikunterrichts als potenzielle Anschlussmöglichkeit an berufsorientierte Praxisfelder erfolgen solle oder ob im Sinne einer umfassenden Universalbildung und eines beweglichen Geistes das Leitprinzip einer allgemeinen Lehr- und Lernbarkeit und damit verbundenes Faktenwissen zurücktreten müsse. Vgl. Gans: Erfahrungen mit dem Deutschunterricht, S. 34–36.

¹⁶⁹ Vgl. Engelbrecht: Geschichte des österreichischen Bildungswesens, S. 174 u. S. 185.

mehr Zweigs eigene Schulzeit. Hinsichtlich der Debatte nach den Bildungsformen hat sich Zweig in der *Welt von Gestern* jedenfalls nicht eindeutig festgelegt, an anderer Stelle lässt er wiederum einen Mangel an realistischem Bildungsgut anklingen:

Schule war für uns Zwang, Öde, Langeweile, eine Stätte, in der man die „Wissenschaft des nicht Wissenswerten“ in genau abgeteilten Portionen sich einzuverleiben hatte, scholastische oder scholastisch gemachte Materien, von denen wir fühlten, daß sie auf das reale und auf unser persönliches Interesse keinerlei Bezug haben konnten. Es war ein stumpfes, ödes Lernen nicht um des Lebens willen, sondern um des Lernens willen, das uns die alte Pädagogik aufzwang.¹⁷⁰

Hier kommt neben einer Abweisung der unflexiblen Systematik des Unterrichts („in genau abgeteilten Portionen“) außerdem der Vorwurf der Lebensferne des zu Lernenden zum Ausdruck. Zwar hat Zweig zeitlebens nie einen wirtschaftlichen Beruf ausgeübt und als Schriftsteller konnte er von der dem humanistischen Ideal entsprechenden Universalbildung und insbesondere von der fundierten literarischen Bildung allerdings in vielfacher Hinsicht profitieren. Dennoch kritisiert er, dass der Unterricht nichts mit dem realen Leben oder mit der Erfahrungswelt von Jugendlichen zu tun gehabt habe. Einige Didaktiker und Schulpädagogen des 19. Jahrhunderts haben sich gerade hinsichtlich der Integration des Lernstoffes in die Lebensrealität der Jugendlichen sehr wohl Gedanken gemacht. Sowohl der Pädagoge Robert Heinrich Hiecke (1805–1861) als auch Stimmen ehemaliger Schüler des späten 19. Jahrhunderts heben auf das Potenzial einer selbstständigen und kreativen Tätigkeit im Rahmen des Verfassens von deutschen Aufsätzen ab,¹⁷¹ die demnach durchaus zur freien Gedankenentfaltung genutzt werden sollten. Auch Laas spricht sich gegen einen schematischen Drill in der Aufsatzproduktion und für die Aufnahme von ‚aus dem Leben gegriffenen‘ Aufsatzthemen aus.¹⁷² Die „Reformbewegung für freies Aufsatzschreiben“¹⁷³ dagegen, die zum Ziel hat, die Anforderungen an den Schulaufsatz ganz grundlegend zu wandeln und die in diesem Rahmen den freien Aufsatz propagiert, fällt knapp in eine spätere Zeit und konnte sich auf Zweigs Schulerfahrung noch nicht auswirken. Obwohl Zweig selbst zahlreiche deutsche Aufsätze schreiben musste, erwähnt er diesen Unterrichtsinhalt in der *Welt von Gestern* nicht. Seine Darstellung ist darauf ausgerichtet, der einstigen Schulpraxis das schematische Bild eines

¹⁷⁰ Zweig: *Die Welt von Gestern*, S. 46.

¹⁷¹ Im Fall von Hiecke handelt es sich um ein bereits Mitte des Jahrhunderts vorgestelltes Unterrichtskonzept, das um die Produktivität als Leistung der Schüler zentriert ist. Dieser Ansatz von pädagogischer Seite wird mehr als zwanzig Jahre später in Berichten verschiedener Zeitzeugen, die während der wilhelminischen Ära die Schule besuchten, erwähnt, wodurch die Annahme naheliegt, dass er eine gewisse Breitenwirkung erreicht hat und sich auch zumindest ansatzweise in der Unterrichtspraxis widerspiegelte, wenngleich die ehemaligen Schüler die kreative Eigentätigkeit eher als unverwirklichtes Ideal darstellen. Die Kritik an der Unfähigkeit des Schulunterrichts, dem Ideal gerecht zu werden, zeigt einen Entfremdungsprozess zwischen staatlich gelenkter Schulbildung und bildungsbürgerlicher Gesellschaft an. Vgl. Gans: *Erfahrungen mit dem Deutschunterricht*, S. 37 u. S. 39 u. Erlinger: *Deutschunterricht in Schulprogrammen des 19. Jahrhunderts*, S. 238f.

¹⁷² Vgl. Laas: *Der deutsche Unterricht auf höheren Lehranstalten*, S. 396f. u. S. 399.

¹⁷³ Kittler: *Aufschreibesysteme 1800/1900*, S. 398.

dogmatischen Zwangs zu verleihen, und ein dem Prinzip nach – auch schon vor der Reform – freier Gegenstand wie der Aufsatzunterricht war dafür wohl wenig zuträglich. Von der Selbstständigkeit als geförderter Tugend, wie sie in Stellungnahmen zum deutschen Aufsatz gegen Ende des 19. Jahrhunderts erwähnt wird, ist in Zweigs Schilderung nichts zu finden, ganz im Gegenteil schreibt er lediglich der neuen jungen Generation, die seiner eigenen distinguierend gegenübergestellt wird, die Freiheit eigenständigen Denkens zu.¹⁷⁴ Hintergrund für die grundlegend krisenhafte Position der Literatur im Deutschunterricht ist ein Konflikt an der Schnittstelle von Genieästhetik und Regelpoetik, der Ende des 18. Jahrhunderts zugunsten der Ersteren entschieden wurde – was zur Folge hatte, dass Literatur als „Ding“ und nicht mehr länger als „Praxis“ betrachtet wurde, „*poiesis* verschwindet in den Tiefen der Künstlerpersönlichkeit und des Weltgeistes.“¹⁷⁵ Insofern wurde (und wird) literarisches Schreiben in der Schule in maximaldistinktiver Manier als nicht lernbar behandelt, als Schreibübung blieb damit lediglich der Schulaufsatz, der die traditionelle Rhetoriktradition und die Idee von der Handwerklichkeit des Schreibens einzig weiter kultivierte.

In der Konsequenz benutzt Zweig in der *Welt von Gestern* die zeitgenössische Literaturszene als Gegengewicht zur Schule, um einen bewusst hergestellten Kontrast zu schärfen, den er in demselben Kapitel zeichnet, nämlich jenen zwischen Jung und Alt, zwischen dem vergangenen und dem neu anbrechenden Jahrhundert, zwischen den traditionellen Institutionen des Kaiserreichs und der jugendlichen Revolte.¹⁷⁶ Die Auslotung von Autoritätskonflikten zwischen den Generationen wurde vor allem seit der Jahrhundertwende in zahlreichen literarischen Texten in Form von Schulkritik betrieben, wobei der Schule im Sinne einer gesellschaftlichen Miniatur Modellcharakter zukam.¹⁷⁷ Zweigs Gesamturteil über die Schule ist der Methodik konstruierter Polaritäten zuzurechnen, verhandelt wird damit die Emanzipation der Jugend von den institutionellen Zwängen der Vorgängergeneration. Dass er der Schule viel literarisches Wissen verdankt, neben den rhetorischen Fertigkeiten nicht zuletzt eine profunde Kenntnis der antiken und der deutschen klassischen Literatur, verschweigt Zweig zugunsten

¹⁷⁴ Vgl. Zweig: *Die Welt von Gestern*, S. 46.

¹⁷⁵ Werner Michler: *Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext 1750–1950*. Göttingen: Wallstein 2015, S. 45.

¹⁷⁶ Wie Klemens Renoldner beschreibt, hat Zweig sich nachträglich in der *Welt von Gestern* als an der Jugendrevolte beteiligt dargestellt, was nicht den biographischen Fakten entspricht. Vgl. Klemens Renoldner: *Satanisch, hysterisch, rätselvoll. Charles Baudelaire – gesehen von Stefan Zweig*. In: Larcari, Arturo / Pesnel, Stéphane (Hg.): *Figures de l'artiste dans l'esthétique de Stefan Zweig*. *Austriaca* 45 (2020), Nr. 91, S. 27–36, hier S. 27f.

¹⁷⁷ Vgl. York-Gothart Mix: *Die Schulen der Nation*, S. 47. Vgl. dazu auch das von Mix hier und an anderer Stelle angeführte Zitat Robert Walsers, wonach die „Schulstube“ nichts anderes sei als „die verkleinerte, verengte Welt“. Vgl. ebd., S. 11 u. York-Gothart Mix: *Die Schulgeschichten und die Schulgeschichte. Literarizität im bildungs- und erziehungskritischen Diskurs der frühen Moderne*. In: *Der Deutschunterricht* 66 (2014), H. 1, S. 2–13, hier S. 7.

dieser oppositionellen Struktur. Die Jahresberichte des k.k. Maximiliangymnasiums zeugen indes anhand der Aufsatzthemen von der intensiven Auseinandersetzung mit deutscher Literatur bis zur Klassik.¹⁷⁸ Die Betrachtung der deutschen Aufsatzthemen darf grundsätzlich als sehr aussagekräftig angesehen werden, sind doch neben Grammatik- und Stilistikübungen in erster Linie die Lektüre deutscher Literatur und damit in Verbindung stehende Aufsatzaufgaben die Hauptinhalte, aus denen sich der Deutschunterricht im 19. Jahrhundert zusammensetzt,¹⁷⁹ wobei in der chronologischen Abfolge der Vermittlung des Lehrstoffes eine hierarchische Stufung eingehalten wurde. Grammatik- und Stilistikübungen übernehmen demnach eine vorbereitende Rolle für die Lektüre und Aufsatzarbeit und werden daher verstärkt in den Unterstufenklassen behandelt. Es bietet sich somit an, die Aufsatzthemen in Zweigs Oberstufenzeit zu betrachten: Im fünften Gymnasialjahr ist die Nibelungensage ebenso Aufsatzgegenstand wie Schillers *Kraniche des Ibykus* oder Körners *Lützows wilde, verwegene Jagd*. Im sechsten Gymnasialjahr ist Lessing mit *Minna von Barnhelm* und *Emilia Galotti* vertreten. In der siebten Klasse stehen unter anderem Schillers *Jungfrau von Orleans* und *Maria Stuart* sowie Goethes *Iphigenie auf Tauris* und *Der Wanderer auf dem Programm*, und in der Abschlussklasse werden Lessings *Laokoon*, Goethes *Hermann und Dorothea*, Schillers *Wallenstein* und Goethes *Torquato Tasso* behandelt. Daneben ist ein immer noch beachtlicher Teil der Aufsatzthemen der antiken Literatur gewidmet, obwohl sich die deutsche Literatur zum Ende des Jahrhunderts hin immer stärker gegenüber den klassischen Sprachen behaupten konnte.

Um 1900 stellt sich ein tiefgreifender Wandel in der didaktischen Diskussion um den Deutschaufsatz ein, der letztendlich die Ablösung des Schulaufsatzes von seiner historischen Herkunft, der humanistisch geprägten Rhetoriktradition, nach sich zieht.¹⁸⁰ Dieser Umbruch bahnt sich in jener Zeit an, als Zweig Schüler am Gymnasium ist, doch von einer bereits erfolgten Umsetzung der Aufsatzreform in die schulische Praxis ist in Anbetracht der Tatsache, dass Zweig schon im Jahr 1900 das Gymnasium mit der Reifeprüfung beendet, und mit Blick auf die für seinen Jahrgang geltenden Schulberichte nicht auszugehen.

Die umfassende literarische Gymnasialbildung erfüllte (und erfüllt noch heute) im Erwachsenenleben den Zweck sozialer Distinktion: Mittels Versatzstücken aus literarischen Texten konnte und sollte man die Zugehörigkeit zum Bildungsbürgertum markieren, wobei aber

¹⁷⁸ „Aufsatzunterricht und deutsche Lektüre bildeten eine Einheit, da die Aufsatzthemen sich größtenteils auf letztere bezogen.“ Rüdiger Gans: Erfahrungen mit dem Deutschunterricht, S. 38.

¹⁷⁹ Vgl. Erlinger: Deutschunterricht in Schulprogrammen im 19. Jahrhundert, S. 247f.

¹⁸⁰ Vgl. Asmuth: Die Entwicklung des deutschen Schulaufsatzes aus der Rhetorik. Vgl. zudem Ueding / Steinbrink: Grundriß der Rhetorik, S. 183. Vgl. auch Kittler: Aufschreibesysteme 1800/1900, S. 398f.

das reine Auswendigkönnen einzelner Zitate nicht ausreichte, da sich das literarische Wissen gegebenenfalls im Gespräch bewähren musste.¹⁸¹ Das Lernwissen fungiert somit als „kulturelles Kapital“¹⁸² und als Ausweis der Zugehörigkeit zur ‚literarischen Kultur‘¹⁸³. Dass die dadurch geprägten Umgangsformen auch ohne bewusste Steuerung maßgeblich von diesem Bildungshintergrund zehren, erwähnt Zweig selbst, wenn er 1916 über Goethes Gedichte schreibt: „Im flüchtigsten Wort des Gespräches eines jeden von uns ist viel von ihnen geheimnisvoll unbewußt als geprägtes Wort lebendig [...]“.¹⁸⁴ In diesem Kontext geht Zweig explizit auf die Schulbildung als Voraussetzung für die vermeintlich ‚universelle‘ Kenntnis von Goethes Gedichten ein.

Insbesondere für hauptberufliche Schriftsteller wie Stefan Zweig war dieses literarisch-kulturelle Fundament von ausschlaggebender Bedeutung sowohl für die kreative Schreibearbeit als auch für den sozialen Austausch und für öffentliche Auftritte, aber dieser bürgerliche Sozialisationsprozess wurde wohl als gewissermaßen selbstverständlich angesehen, und zudem wurde er nicht ausschließlich durch den schulischen Unterricht, sondern auch über die Familie gewährleistet. Die literarische Bildung kann sogar als der einzige bedeutende Trumpf gegenüber ökonomisch stärker abgesicherten Berufen zur Wahrung der eigenen sozialen Stellung betrachtet werden.¹⁸⁵ In Stefan Zweigs Fall hatten sein Vater und sein älterer Bruder jeweils die Leitung der väterlichen Textilfabrik inne, sie gehörten also zum wirtschaftlich abgesicherten Kreis, und der ‚freiberuflich‘ schaffende Sohn bzw. jüngere Bruder konnte davon seinerseits durch materielle Absicherung profitieren. Es ist aus diesem Grund nur konsequent, wenn er in jungen Jahren vergleichsweise angestrengt versuchte, über erste literarische Erfolge seine Tätigkeit zu legitimieren, denn einzig Arbeitsfleiß in Verbindung mit literarischem Wissen konnten ihm in seiner Position als Rückhalt dienen.¹⁸⁶ Diesbezüglich ist Zweigs Balzac-Biographie aufschlussreich, in der er ausführlich Balzacs schwierige Emanzipation von seiner

¹⁸¹ Vgl. Jakob: Bildung als *actio* und *demonstratio*, S. 192.

¹⁸² Jakob: Bildung als *actio* und *demonstratio*, S. 192. Vgl. auch Gans: Erfahrungen mit dem Deutschunterricht, S. 13f., der speziell darauf hinweist, dass auch die bildenden Künste und Musik in die literarische Kultur eingeschlossen waren und deswegen der literarischen Bildung eine besondere Vorrangstellung zukam.

¹⁸³ Vgl. Gans: Erfahrungen mit dem Deutschunterricht, S. 9f.

¹⁸⁴ Stefan Zweig: Goethes Leben im Gedicht. Zum 28. August 1916. In: Begegnungen mit Büchern. Aufsätze und Einleitungen aus den Jahren 1902–1939. Hg. u. m. einer Nachbemerkung v. Knut Beck. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1983 (= Gesammelte Werke in Einzelbänden. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1981ff.), S. 23–33, hier S. 24.

¹⁸⁵ Vgl. Gans: Erfahrungen mit dem Deutschunterricht, S. 36f.

¹⁸⁶ Dass Stefan Zweig selbst seine Stellung im sozialen Familiengefüge als prekär wahrnahm, kommt in den Briefen seiner Jugendjahre anschaulich zum Ausdruck. An Leonhard Adelt schreibt er unter anderem: „Ich könnte, glaube ich, zu hause nur mit einem litterarischen Erfolg Anerkennung finden – mit dem finanziellen! Lachen Sie nicht – und dabei sind meine Eltern in einer Situation, die schon mehr als vermögend ist, aber sie sind eben Kinder ihrer Väter und Kinder ihrer Zeit und nicht der jetzigen.“ Stefan Zweig an Leonhard Adelt am 9. Januar 1902. In: Zweig, Stefan: Briefe 1897–1914. Hg. v. Knut Beck, Jeffrey B. Berlin u. Natascha Weschenbach-Feggeler. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1995, S. 32–36, hier S. 35.

Familie und besonders von seiner Mutter schildert. Nicht zuletzt bedeutet das, dass Balzac insbesondere aufgrund seiner Lebensumstände als ‚Literaturarbeiter‘ in einem bürgerlichen Umfeld eine wichtige Vorbildfunktion für Zweig einnehmen konnte – wie denn überhaupt die Suche nach historischen Vorbildern für das künstlerische Dasein eine zentrale Rolle spielen kann¹⁸⁷. Mit Blick auf Zweigs persönliche Lebensumstände kann durchaus Gans’ Schlussfolgerung gelten, dass zumindest der Deutschunterricht (und in vielleicht etwas reduziertem Maße, aber nicht weniger bedeutend auch der Unterricht in den klassischen Sprachen) allerdings lebensnahe Aufgaben übernahm:

Betrachtet man die Inhalte des Deutschunterrichts auf dem Gymnasium und setzt sie in Beziehung zu den Erfordernissen der kulturellen Alltagspraxis des Bürgertums, dann erweist sich die auf ihn bezogene zeitgenössische Diskussion um praktische oder idealistische Ausrichtung als Chimäre. Der Deutschunterricht bereitete das Individuum ganz praktisch auf die Erfordernisse des bürgerlichen Alltags vor.¹⁸⁸

Die Anforderungen an anwendungsorientiertes literarisch-sprachliches Wissen waren in der Tradition des von der rhetorisch fundierten Schulbildung geprägten 19. Jahrhunderts entsprechend hoch, denn die Tatsache, dass eine solche den (männlichen) Angehörigen des Bildungsbürgertums allesamt zuteilwurde, prägte eine anspruchsvolle Sprachkultur aus:

Eine nicht hoch genug einzuschätzende Konsequenz des allgemeinen Rhetorikunterrichts war die in allen Bereichen des privaten, öffentlichen und wissenschaftlichen Lebens anzutreffende Sprachkultur. Nicht nur ist die im engeren Sinne schöne Literatur rhetorisch geprägt, weil ja auch die Schriftsteller durchgängig rhetorische Bildung besaßen, so daß die besonders von der philosophischen Poetik und Kunsttheorie betriebene Rhetorik-Verachtung von der literarischen Wirklichkeit tatsächlich aufgehoben und ad absurdum geführt wurde. Auch die sich in Reden, Briefen und Tagebüchern bezeugende Sprachfähigkeit im alltäglichen Leben, vor allem aber die wissenschaftliche Prosa der Epoche zeigen eine rhetorische Form und Kunstfertigkeit, die ganz selbstverständlich war und uns nur heute so außerordentlich dünkt.¹⁸⁹

Diese rhetorisch fundierte Sprachkultur war ein typisches Merkmal der Vatergeneration Stefan Zweigs sowie auch der Avantgarde-Vertreter um die Jahrhundertwende. Offenkundig hat Zweig in der *Welt von Gestern* alle literarhistorischen Kompetenzen und Kunstkenntnisse, über die er verfügte, im Sinne des konstruierten dichotomischen Verhältnisses und des Abnabelungsprozesses von den Institutionen der Elterngeneration, und dazu gehört die Familie ebenso wie die Schule,¹⁹⁰ bewusst nicht mit diesen bildungsbürgerlichen Einrichtungen in

¹⁸⁷ Vgl. Laferl / Tippner: Künstlerische Selbstdarstellung im 20. und 21. Jahrhundert, S. 31.

¹⁸⁸ Gans: Erfahrungen mit dem Deutschunterricht, S. 14f.

¹⁸⁹ Ueding / Steinbrink: Grundriß der Rhetorik, S. 155f.

¹⁹⁰ In der *Welt von Gestern* werden neben der Kritik an der Bildungsinstitution Schule auch die großbürgerliche Familie und insbesondere Erziehungsmaßnahmen der Eltern abgeurteilt. Vgl. v.a. Zweig: Die Welt von Gestern, S. 51–53. Ein Zusammenhang zwischen den Einrichtungen der Familie und der Schule unter dem gemeinsamen Nenner der Autorität ergibt sich auch, wenn man Klemens Renoldners Vorschlag folgt, die Romanskizze *Clarissa* und Zweigs Schulkapitel in *Die Welt von Gestern* in der Zusammenschau zu lesen. Vgl. Klemens Renoldner: Von Rio nach Wien. Anmerkungen zum Österreichbild in Stefan Zweigs Exilwerk. In: Erdem, Elisabeth / Perez, Juliana P. / Tavares, Pedro H. (Hg.): Stefan Zweig – das Exil-Projekt. Würzburg: Königshausen & Neumann 2019 (= Schriftenreihe des Stefan Zweig Zentrum Salzburg 12), S. 29–37, hier S. 36.

Verbindung gebracht. Aber sie waren nichtsdestoweniger entscheidende Faktoren, die sein Schreiben nachhaltig prägten, wovon zahlreiche Anlehnungen an die traditionelle Rhetorik in Zweigs Œuvre zeugen.¹⁹¹ Damit ist übrigens nicht gesagt, dass sich Zweig nicht selber des großen bildungsbürgerlichen Einflusses bewusst war. Sein auffallend starkes Bemühen um die Aufrechterhaltung des Genietopos ist zu einem nicht unwesentlichen Teil gerade aus dieser Abgrenzungspolemik gegen einen übermächtigen Einfluss zu erklären, wie es besonders auffallend durch seine Balzac-Figur demonstriert wird, die mit jedem erdenklichen ingeniösen Attribut versehen wird und die sich mithilfe der genialen literarischen Arbeit mühsam von den Zwängen der Schule und des Elternhauses emanzipiert. Die Bezüge zum eigenen Umfeld und zu etablierten Traditionen werden von Zweig mithin zugunsten des Originalitätsstrebens verleugnet – gekappt werden sie allerdings nicht.

Zweigs deutlich erkennbares Interesse an der Einzelpersönlichkeit kann mit Rüdiger Görner als eine Reaktion auf die allgemeine Tendenz der Anonymisierung in der „Massenhaftigkeit des gesellschaftlichen Lebens“ aufgefasst werden.¹⁹² Die Inanspruchnahme des Ingeniösen und die Verherrlichung einzelner bewunderter Schriftsteller und Dichter, die für Zweigs literarische Tätigkeit von enormer Bedeutung waren, bedient im Zusammenhang mit Zweigs Zugehörigkeit zum Bildungsbürgertum verdeckt außerdem ein Bedürfnis, wie Jochen Schmidt es anhand von Nietzsches Selbstverständnis beschrieben hat: Wie Schmidt darlegt, war Nietzsche trotz seines progressiven Verabschiedens metaphysischer Überdachung in politischen Belangen reaktionär eingestellt, und in seiner antidemokratischen Gesinnung, der Ablehnung der Masse und der Verherrlichung ‚genialer‘ Einzelner kommt ein zutiefst bildungsbürgerlicher Wunsch der elitären Bewahrung eines kleinen Kreises an kulturell Gebildeten zum Ausdruck, selbst wenn Nietzsche sich gegen das Bildungsbürgertum zu wenden glaubte.¹⁹³ Ein elitäres Verständnis eines engen Kreises an Gebildeten, die das Kultur- und Literaturleben prägen, ist trotz seiner

¹⁹¹ Zweigs Stil wurde und wird häufig als schwulstig, ausufernd und übertrieben beschrieben, doch ist ihm schlichtweg zu bescheinigen, dass er damit die Kriterien eines ‚guten‘ Stils gemäß den Konventionen des 19. Jahrhunderts punktgenau erfüllte oder gar übererfüllte. Dass diese eher dem Asianismus verpflichtete Ausdrucksweise schon vor der Jahrhundertwende ihre Kritiker hatte, versteht sich. Zu ihnen gehörte Friedrich Nietzsche, der sich mit der Befürwortung des attischen Stils bewusst gegen die Ideale seiner Zeit wandte. Vgl. Ueding / Steinbrink: Grundriß der Rhetorik, S. 158 sowie Nietzsche: Menschliches, Allzumenschliches I, S. 165f.

¹⁹² Vgl. Görner: Ghostwriter der Toten, S. 86.

¹⁹³ Vgl. Schmidt: Geschichte des Genie-Gedankens, Bd. 2, S. 135f. Vgl. etwa Friedrich Nietzsche: Erstes Stück: David Strauß, der Bekenner und der Schriftsteller. In: Ders.: Unzeitgemäße Betrachtungen. Stuttgart: Kröner 1976, S. 1–93, hier S. 47, wo Nietzsche sich zwar zum Verteidiger der Sozialdemokraten gegen das Bildungsbürgertum aufschwingt, nicht aber das „Genie“ in seiner „aristokratischen Natur“ leugnet. Vgl. ebenso Nietzsches Ablehnung der Masse bei gleichzeitiger Polemik gegen das Bildungsbürgertum in der zweiten *Unzeitgemäßen Betrachtung*: Friedrich Nietzsche: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben. In: Ders.: Unzeitgemäße Betrachtungen. Stuttgart: Kröner 1976, S. 101–195, hier S. 180f., sowie Nietzsche: Menschliches, Allzumenschliches I, S. 196f., wo die Ansicht vertreten wird, dass ein Zustand gesteigerten Wohlstands für alle gesellschaftlichen Gruppen zu Trägheit und dem Verlust von Einzelgenies führen müsse.

vielfältigen und gelungenen Popularisierungsversuche von kulturellem Wissen auch Stefan Zweig nicht gänzlich abzusprechen; zu erkennen ist eine solche Haltung etwa zu Beginn von *Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam*.¹⁹⁴ Freilich ist hierbei im Blick zu behalten, dass Zweig diesen Text vor dem Hintergrund der systematischen Propagandamaschinerie und Volksverrohung im Zuge der Machtübernahme der Nationalsozialisten in Deutschland geschrieben hat. Doch wie Stephan Resch herausgearbeitet hat, war Zweigs Europa-Begriff lange Zeit von Grund auf elitär – erst in den späten 1920ern hat Zweig diese Haltung zum Teil revidiert.¹⁹⁵ Passagen aus dem Erasmus-Buch und aus seinen Europa-Reden konservieren allerdings noch darüber hinaus gewisse Reste dieses elitären Denkens.¹⁹⁶

I.2.2 Übergroßer Rhetorikeinfluss: (Selbst-)Genialisierungen als Ausweg

Was den Umgang mit Literatur betrifft, so sind Zweig und weitere Vertreter seiner Generation sich einig, dass die in der Schule marginalisierte oder supprimierte Beschäftigung mit zeitgenössischer Kunst und Kultur als Kompensation für den als langweilig empfundenen Schulunterricht fungieren konnte. In Zweigs Schulkapitel der *Welt von Gestern* kommt der zeitgenössischen Kunst- und Literaturszene eine Schlüsselstellung zu, da mit ihrer Hilfe die Konstruktion eines absoluten, positiv besetzten Gegensatzes zu dem in der Schule vermittelten Lehrinhalt ermöglicht wird. Seine Generation sei es gewesen, die die junge Literatur des Fin de Siècle überhaupt erst entdeckt habe, wohingegen die Lehrer- und Elterngeneration unbeweglich bei den Klassikern verharret habe:

Bei strenger Aufmerksamkeit hätten sie [die Lehrkräfte, S.L.] ebenso entdecken müssen, daß in dem Umschlag unserer lateinischen Grammatiken die Gedichte von Rilke steckten und wir unsere Mathematikhefte verwendeten, um die schönsten Gedichte aus geliehenen Büchern abzuschreiben. Täglich erfanden wir neue Techniken, um die langweiligen Schulstunden für unsere Lektüre auszunutzen; während der Lehrer über Schillers „Naive und sentimentalische

¹⁹⁴ Vgl. Stefan Zweig: *Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam*. Frankfurt a. M.: S. Fischer 2006 (= Gesammelte Werke in Einzelbänden. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1981ff.), S. 14f. Doch Zweigs Haltung ist von Grund auf zwiespältig. Vgl. dazu ebd., S. 98, wo an der mangelnden Lebensnähe und Volksverbundenheit der Humanisten Kritik geübt wird.

¹⁹⁵ So distanzierte sich Zweig etwa von der *Clarté*-Bewegung und von Coudenhove-Kalergis *Paneuropa*-Konzeption, als diese sich jeweils auf die breitenwirksame Rezeption bei den Massen ausrichteten. Vgl. Stephan Resch: *Stefan Zweig und der Europa-Gedanke*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2017 (= Schriftenreihe des Stefan Zweig Zentrums Salzburg 8), S. 297f.

¹⁹⁶ In *Der europäische Gedanke in seiner historischen Entwicklung* (1932) würdigt Zweig die völkerverbindende Wirkung von Latein als gemeinsamer europäischer Sprache, ohne den Umstand zu reflektieren, dass Latein nur von einer schmalen geistigen Elite gesprochen und geschrieben wurde. Vgl. Gregor Thuswaldner: *Letting Go of Europe. On Stefan Zweig's Political and Cultural Disillusionment*. In: Andress, Reinhard (Hg.): *Vorstufen des Exils / Early Stages of Exile*. Leiden: Brill 2020 (= *Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik* 91), S. 37–46, hier S. 41.

Dichtung“ seinen abgenutzten Vortrag hielt, lasen wir unter der Bank Nietzsche und Strindberg, deren Namen der brave alte Mann nie vernommen.¹⁹⁷

Das Verhältnis von Bildungsbürgertum und Künstlertum verschiebt sich im Laufe des 19. Jahrhunderts: Der Anspruch der Ästhetik um 1800 besteht gemäß Wetzels gerade darin, Kunst und Bildungsbürgertum vereinen zu können, im Laufe des 19. Jahrhunderts hingegen fallen die beiden Bereiche auseinander.¹⁹⁸ Während im frühen 19. Jahrhundert noch verstärkt die Familie die Aufgabe der literarischen Sozialisation übernahm,¹⁹⁹ was auf das bürgerliche Selbstbild einer Vereinigung von Bildungsbürgertum und Kunstverständnis zurückgeführt werden kann, ging diese Rolle im Laufe der Jahre auf die Schule über, woraus sich allerdings das Folgephänomen ergab, dass die staatlichen Bildungsinstitutionen zunehmend die Regulierung des Leseverhaltens für sich beanspruchten²⁰⁰. Es entwickelten sich Überlegungen hinsichtlich eines Kanons der deutschsprachigen Literatur, doch von diesem herrschte ein exkludierender und vor allem auf die Literatur der deutschen Klassik verengter Begriff vor, Gegenwartsliteratur wurde demgegenüber nicht kanonisiert. Insofern konnte sie die ideale Rolle des ‚Anderen‘ übernehmen, mit dem Zweig hier einige Jahrzehnte später, als die betreffenden Werke schon lange bekannt und anerkannt sind, gegen die seinerzeit bestehende Unterrichtspraxis polemisiert und eine nachträgliche Auflehnung gegen seine Elterngeneration betreibt.

Zweig stilisiert sich und seine Schulklassen als außergewöhnlich begabte, frühreife Kinder, die im Besitz einer Lesekompetenz gewesen seien, wie sie tatsächlich erst Erwachsenen nach umfangreichen Lektüreerfahrungen zukommt.²⁰¹ In diesem Zusammenhang sind bedeutende Analogien zu Zweigs Balzac-Biographie festzustellen. Wenn Zweig Balzacs fiktionales Werk *Louis Lambert* umstandslos als autobiographisches Zeugnis für Balzacs eigene Kindheit und Jugend beansprucht, so könnte man im Vergleich mit den Schulpassagen in der *Welt von Gestern* versucht sein, die Balzac-Biographie nicht minder als autobiographisches Zeugnis für Zweigs Schulzeit aufzufassen, wäre da nicht Joseph P. Strelkas Verdikt, wonach eben dieses Verfahren des Rückschlusses vom Werk auf das Leben in einer literarischen Biographie durchaus zulässig sei, wohingegen es in einer wissenschaftlichen Arbeit „a deadly sin“ darstelle.²⁰² Allerdings soll

¹⁹⁷ Zweig: *Die Welt von Gestern*, S. 55f.

¹⁹⁸ Vgl. Wetzels: *Der Autor-Künstler*, S. 126.

¹⁹⁹ Vgl. Gans: *Erfahrungen mit dem Deutschunterricht*, S. 25f.

²⁰⁰ Vgl. ebd., S. 29–31.

²⁰¹ Herwig Gottwald vermutet hinter dieser Strategie „ein Ideal *ex post*, mit dem Zweig seine Jugendjahre erklären und 1940 die Erfahrung von Heimatverlust und Exil kompensieren wollte.“ Herwig Gottwald: *Das Motiv der Schule bei Hermann Hesse und Stefan Zweig*. In: Bucher, Regina / Larcati, Arturo (Hg.): *Hermann Hesse – Stefan Zweig. Zwei Weltbürger und Humanisten*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2023 (= Schriftenreihe des Stefan Zweig Zentrums Salzburg 18), S. 73–87, hier S. 76. Herv. im Orig.

²⁰² Joseph P. Strelka: *Stefan Zweig's 'Big Balzac'*. In: Sonnenfeld, Marion (Ed.): *Stefan Zweig. The world of yesterday's humanist today*. Proceedings of the Stefan Zweig symposium. Albany: State University of New York Press 1983, S. 210–216, hier S. 213.

der Fokus im Folgenden ohnehin woanders liegen, denn hier interessieren nicht Rückschlüsse vom Werk auf das ‚eigentliche‘, faktisch gelebte Leben seines Autors, sondern vielmehr die Art und Weise, in der die Stilisierung des geschilderten Lebens erfolgt sowie die dadurch jeweils erzeugte Wirkung. Dabei wird man durch den direkten Vergleich eher zu der Annahme gelangen, dass die Balzac-Biographie eine wertvolle und inspirierende Folie für die Selbstdarstellung in der *Welt von Gestern* geliefert hat – also von der Fremd- zur Autobiographie, nicht umgekehrt,²⁰³ und nicht vom ‚Werk‘ direkt und unvorsichtig auf das ‚Leben‘ geschlossen.

Unabhängig von den ‚tatsächlichen‘ individualbiographischen Begebenheiten ist jedenfalls zu konstatieren, dass beide Texte mit auffällig analogen inhaltlichen Bauelementen operieren. Schon hinsichtlich der Erwähnung des Schulgebäudes besteht eine bemerkenswerte Parallele, da Zweig sowohl in der Balzac-Biographie als auch in der *Welt von Gestern* die jeweilige Lehranstalt mit einem Gefängnis bzw. Kerker vergleicht – eine düstere Metaphorik, der man auch im Hölderlin-Essay in *Der Kampf mit dem Dämon* begegnet.²⁰⁴ Abgesehen davon verläuft der von Zweig geschilderte Widerstand und das stille Aufbegehren von Balzac-Lambert gleich wie jenes, das Zweig mit einem diffusen „Wir“²⁰⁵ in der *Welt von Gestern* seiner eigenen Schulklasse zuschreibt. Sowohl Balzac als auch er und seine Klassenkameraden erscheinen als

²⁰³ Konvergenzen zwischen autobiographischem und biographischem Schreiben bestehen durchaus, zumal in ihren Anfängen beide Ausprägungen lebensgeschichtlichen Erzählens als didaktische Zweckformen gedacht waren. Vgl. Michaela Holdenried: Biographie vs. Autobiographie. In: Klein, Christian (Hg.): Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien. Stuttgart: Metzler 2022, S. 49–57, hier S. 50. Einen zentralen Zusammenhang zwischen Biographie und Autobiographie stellt Wilhelm Dilthey her: Ihm zufolge ist die Voraussetzung für das Verstehen des fremden Lebenslaufs das Verstehen des eigenen Lebenslaufs, die Ausgangsbasis für Verständnisprozesse bildet also die Autobiographie. Vgl. Dilthey: Die Biographie. Vgl. sowohl zu Dilthey als auch insgesamt zum Naheverhältnis von Autobiographie und Biographie: Manfred Mittermayer: Die Autobiographie im Kontext der ‚Life-Writing-Genres‘. In: Fetz, Bernhard (Hg.): Die Biographie – zur Grundlegung ihrer Theorie. Berlin / New York: de Gruyter 2009, S. 69–101, hier S. 75–79.

²⁰⁴ In der Balzac-Biographie heißt es: „Inmitten der Stadt Vendôme an dem Fließchen Loir gelegen, bietet schon äußerlich dies Institut mit seinen düsteren Türmen und mächtigen Mauern eher den Eindruck eines Gefängnisses als einer Erziehungsanstalt.“ Zweig: Balzac, S. 20. In der *Welt von Gestern* bezeichnet Zweig sein ehemaliges Schulgebäude als „trübe[s], trostlose[s] Haus[]“ und als „Kerker unserer Jugend“. Zweig: Die Welt von Gestern, S. 48. Im Hölderlin-Essay wiederum lautet die entsprechende Stelle folgendermaßen: „Die Schule war für Hölderlin Kerker gewesen: voll Unruhe und doch voll leiser, ahnender Angst tritt er nun der Welt, der ihm ewig fremden, entgegen.“ Stefan Zweig: Der Kampf mit dem Dämon. Hölderlin – Kleist – Nietzsche. Hg. u. m. einer Nachbemerkung v. Knut Beck. Frankfurt a. M.: S. Fischer 2004 (= Gesammelte Werke in Einzelbänden. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1981ff.), S. 46.

²⁰⁵ Wie Helmut Galle bemerkt, tritt in der *Welt von Gestern* allgemein häufig und zum ersten Mal schon im Vorwort ein Kollektivsubjekt auf, das Zweig anstelle des Singulars einsetzt, um das Überpersönliche seiner Erfahrung zu betonen – Galle vergleicht dieses Verfahren mit Heinrich Manns *Ein Zeitalter wird besichtigt* (1946) und dem dort auftretenden „Augenzeugen Jx“ sowie mit Vilém Flussers „man“ in seiner Autobiographie *Bodenlos* (1999). Vgl. Helmut Galle: Die Welt von Gestern als Autobiografie, Memoirenwerk und Zeugnis. In: Larcati, Arturo / Renoldner, Klemens / Wörgötter, Martina (Hg.): Stefan Zweig Handbuch. Berlin / Boston: de Gruyter 2018, S. 356–365, hier S. 358. Als weiteres Motiv zuzüglich zur Akzentuierung des Überindividuellen kann auch die Schutzfunktion eines vorgeschobenen Kollektivs in Erwägung gezogen werden, denn dadurch exponiert der Autor sich nicht persönlich. Dies gilt nicht zuletzt mit Blick auf die Genialisierung im Rahmen des Schulkapitels.

dem Lernstoff vorausseilende Kindergenies, die zur geistigen Nahrung neben dem Schulstoff, der sie nur aus Unterforderung langweilt, eine exzessive Privatlektüre pflegen, wobei komplexe und philosophische Texte auf der Tagesordnung stehen (oder vielleicht sollte von einer „Nachtordnung“ gesprochen werden, denn die ‚private‘ Lektüre erfolgt größtenteils in den späten Abend- und in den Nachtstunden, weswegen die Protagonisten beider Texte während des Schulunterrichts permanent übermüdet sind). In der Balzac-Biographie liest sich das folgendermaßen:

Kein einziger unter den strengen Padres erkennt in all diesen Jahren Balzacs Geheimnis. Sie sehen nur einen Schüler, der hinter den andern in Latein oder in Vokabelkenntnis zurückbleibt, und ahnen nicht sein ungeheuerliches Voraussehen. Sie halten ihn für unachtsam, für gleichgültig, ohne zu bemerken, daß ihn die Schule langweilt und ermüdet, weil die Aufgaben, die sie stellt, ihm längst zu leicht sind, daß seine scheinbare Trägheit nur eine Erschöpfung ist von einer „congestion d'idées“ [Ideenandrang]. Keinem kommt in den Sinn, daß dieser pausbackige kleine Junge mit seiner geistigen Flugkraft längst in andern Räumen lebt als in dem stickigen Schulraum, daß dieser eine unter all denen, die an ihrem Sitzplatz sitzen und an ihrem Schlafplatz schlafen, ein unsichtbares Doppelleben führt. / Diese andere Welt, in der der Zwölfjährige, der Dreizehnjährige lebt, sind die Bücher. [...]

Und dann sitzt nach solchen ekstatischen und die Seele lustvoll erschöpfenden Flügen ins Unbegrenzte der unausgeschlafene Knabe in seinem verhaßten Klosterkleid neben den Bauernjungen, deren stumpfe Gehirne mühsam, als gingen sie hinter dem Pflug, dem Vortrag des Lehrers nachstapfen; noch erregt von den schwierigsten Problemen soll er achtsam sein auf mensa, mensae und die Regeln der Grammatik.²⁰⁶

Die Ähnlichkeit zur *Welt von Gestern* ist unverkennbar:

Bis zum vierzehnten oder fünfzehnten Jahre fanden wir uns mit der Schule noch redlich zurecht. Wir spaßten über die Lehrer, wir lernten mit kalter Neugier die Lektionen. Dann aber kam die Stunde, wo die Schule uns nur mehr langweilte und störte. Ein merkwürdiges Phänomen hatte sich in aller Stille ereignet: wir, die wir als zehnjährige Buben ins Gymnasium eingetreten waren, hatten bereits in den ersten vier von unseren acht Jahren geistig die Schule überholt. Wir fühlten instinktiv, daß wir nichts Wesentliches mehr von ihr zu lernen hatten und in manchem der Gegenstände, die uns interessierten, sogar mehr wußten als unsere armen Lehrer, die seit ihrer Studienzeit aus eigenem Interesse nie mehr ein Buch aufgeschlagen.²⁰⁷

Sowohl in der *Balzac*-Biographie als auch in der *Welt von Gestern* wird normabweichendes Verhalten positiv geschildert und den Lehrkräften als der dieses Verhalten institutionell beurteilenden Instanz die Fähigkeit einer adäquaten Einschätzung aberkannt. Die Texte propagieren eine Solidarität mit jenen, die aus der Reihe fallen, das von Seiten der Institution zu kritisierende Betragen wird ihren Repräsentanten gegenüber aufgewertet. Normabweichendes Verhalten und unkonventionelle Leistungen werden aber unter Umständen durch jene, denen an der Wahrung der bestehenden Ordnung gelegen ist, mit Strafen sanktioniert. Dieser Logik folgt Zweigs Schilderung von Balzacs Schulzeit:

Unbewußt spüren die Lehrer in diesem Knaben einen Widerstand; sie merken nicht, daß etwas Außerordentliches in ihm wirkt, sondern nur, daß er nicht ordentlich, nicht im normalen Sinne liest und lernt. Sie halten ihn für stumpf oder träge, für störrisch oder verträumt, weil er nicht den

²⁰⁶ Zweig: Balzac, S. 23–26. Zusatz in eckigen Klammern im Orig.

²⁰⁷ Zweig: Die Welt von Gestern, S. 54.

gleichen Trott einhält mit den andern – bald hinter ihnen zurück, bald mit einem Sprung ihnen voraus. Jedenfalls fällt auf keinen die Fuchtel härter als auf ihn. Unablässig wird er bestraft.²⁰⁸

Mit Gewandtheit weist Zweigs Darstellung auf den oppositionellen Zusammenhang zwischen dem ‚Außerordentlichen‘ und dem ‚Ordentlichen‘ hin und deutet damit latent den Konnex zwischen wechselnder positiver und negativer Bewertung des jeweiligen Schemas an: Selbst wenn Außerordentlichkeit zunächst als positiv konnotiert erscheint, kehrt sich im Kontrast mit der erwünschten und geforderten Ordnung die Bewertung um. Doch die Erzählhaltung ist keineswegs auf eine neutrale Vermittlung beider Positionen angelegt, sondern eindeutig darauf konditioniert, das Mit-Leiden für das missachtete und missverstandene Kind-Genie zu triggern. Die Lehrer sind in dieser Konstellation die unverständigen Durchschnittsmenschen und die Ordnungshüter. Zwischen ihnen und dem unverstandenen Genie besteht ein hierarchisch organisiertes Machtgefälle und Abhängigkeitsverhältnis, das zu Bestrafungen und Leiden des Genies führt. Bemerkenswert ist dabei, dass Zweig die Passage der Bestrafungen Balzacs in der Überarbeitung des ersten Teils seiner Biographie weiter ausgebaut und dadurch erst den Aspekt des Widerstands betont hat, worauf Paradaad Chamsaz in seiner PhD-Thesis unter Berufung auf die in der Daniel A. Reed Library archivierten Unterlagen hinweist.²⁰⁹

Der Text suggeriert eine – zentral von Ellen Key inspirierte, vgl. dazu I.2.3²¹⁰ – Umkehrung: Nicht das kindliche Genie ist stumpf oder träge, sondern den Lehrern wären diese Eigenschaften zuzuschreiben, da sie nicht in der Lage sind, das Sublime zu erkennen, das sich im kindlichen Balzac – und ganz ähnlich offensichtlich auch in Zweigs genialer Schulklassse – verbirgt. Der hiermit abgebildete Konflikt gibt präzise die Bewegung des Kunstfelds im 19. Jahrhundert wieder, die von einer Paradoxie geprägt ist: Denn einerseits definiert das Publikum, was originale Kunst und was ein genialer Künstler ist, andererseits kann ihm diese Kompetenz aber durch das ‚Genie‘ eigenmächtig aberkannt werden²¹¹ – wie in Zweigs Text exemplarisch vorgeführt, wenngleich hier die Aberkennung nachträglich durch eine dritte Instanz und nicht durch die Geniefigur selbst erfolgt. Die Unfähigkeit, das Besondere im Genie zu verstehen, schließt die Lehrer aus der durch Genialität generierten Exklusivität aus und verbannt sie in den

²⁰⁸ Zweig: Balzac, S. 21f.

²⁰⁹ Vgl. Chamsaz: The Secret of Creation, S. 210f.

²¹⁰ „Es ist eine so konstante Erscheinung, daß man sie beinahe gesetzmäßig nennen kann, daß gerade die Originellen, die besonders Begabten die im Hause wie in der Schule Mißhandelten sind! Keiner hat ein Auge für das, was sich in dem wunderlichen oder lärmenden, in sich selbst versunkenen oder heftigen Kinde regt. Und besonders in dieser Richtung zeigen die Mütter und Lehrer ihr erbärmlichstes Unvermögen für den elementarsten Teil der Kunst der Erziehung; ‚mit Augen sehen zu können‘, nicht mit pädagogischen Doktrinen im Kopfe!“ Ellen Key: Erziehung. In: Dies.: Das Jahrhundert des Kindes. Studien. A. d. Schwedischen v. Francis Maro. Neu hg. u. m. einem Nachw. v. Ulrich Herrmann. Weinheim / Basel: Beltz ²2000, S. 76–133, hier S. 85.

²¹¹ Vgl. Reckwitz: Die Erfindung der Kreativität, S. 71. Weiter heißt es dort: „Diese Paradoxie manifestiert sich im 19. Jahrhundert in einem dauerhaften Definitionskonflikt zwischen Kunstproduzenten und Publikum bezüglich des Originalitätswertes von Werken und der Relevanz einzelner Künstler.“

Kreis der Durchschnittsmehrheit. Für das Genie und vor allem für den geheimen Zirkel seiner Mitverschworenen, also die Erzählstimme und den Rezipient:innenkreis, ergibt sich daraus eine verborgene Überlegenheit, das äußere Machtgefälle wird durch diese textuelle Konstruktion umgekehrt. Das hat eine weitreichende Konsequenz: Das Verhalten des konstruierten ‚Genies‘ wird nicht nur nicht in Frage gestellt, sondern jeder Form der Anzweiflung enthoben, und jene, die dennoch wagen, es zu kritisieren, laufen Gefahr, selbst unmittelbar als unverständige Durchschnittsmenschen abqualifiziert zu werden.

In der *Welt von Gestern* mutiert die Schulzeit aufgrund des Fehlens solcher Bestrafungsszenen und der mehrfach betonten Überlegenheit der Jugendlichen zur an sich spielerisch zu bemeisternden Unternehmung, der die jungen Kunstgenies mit gleichgültiger Lässigkeit begegnen, wie sich etwa an Zweigs Behauptung zeigt, er sei niemals „anders als unausgeschlafen und höchst mangelhaft gewaschen in letzter Minute zur Schule gejagt [...], das Butterbrot im Laufen verzehrend“²¹². An sich wäre der Schulstoff immerhin leicht zu bewältigen – wenn nicht das deutlich aufregendere Wiener Kunst- und Kulturleben dazwischen käme:

[A]uf den Bänken, wo wir eigentlich nur mehr mit unseren Hosen saßen, hörten wir nichts Neues oder nichts, das uns wissenswert schien, und außen war eine Stadt voll tausendfältiger Anregungen, eine Stadt mit Theatern, Museen, Buchhandlungen, Universitäten, Musik, wo jeder Tag andere Überraschungen brachte. So warf sich unser zurückgestauter Wissensdurst, die geistige, die künstlerische, die genießerische Neugierde, die in der Schule keinerlei Nahrung fand, leidenschaftlich all dem entgegen, was außerhalb der Schule geschah.²¹³

Dem Kontrast zwischen langweiligem Schulunterricht und aufregender Kunst- und Kulturszene gesellt sich in Zweigs Schilderungen jener zwischen Sport und Kultur bei. Ob bzw. inwieweit er sich mit der Jugendkulturbewegung um Gustav Wyneken beschäftigte, die in reformpädagogischen Zeiten gegen die sportliche Betätigung der „Wandervogel“-Gruppierung polemisierte,²¹⁴ wäre in einem anderen Kontext zu untersuchen. Dass Zweig in der Schuldarstellung der *Welt von Gestern* in erster Linie das Verhältnis von Tradition und Moderne als einen Generationenkonflikt und ein Aufbegehren jugendlich-revolutionärer Gesinnungen gegen das etablierte Bürgertum ausgestaltet, wird anhand mehrerer Textpassagen anschaulich.²¹⁵ Für die Ausgestaltung der Opposition ‚junge kunstbegabte Geniegeneration vs. alte, bornierte Bildungsbürger‘ wird für Zweig unter anderem Nietzsche als Vorbild fungiert haben, der in seiner ersten *Unzeitgemäßen Betrachtung*, seinem Pamphlet *David Strauß, der Bekenner und der Schriftsteller* den von ihm so bezeichneten „Bildungsphilister“ scharf

²¹² Zweig: *Die Welt von Gestern*, S. 74.

²¹³ Ebd., S. 54.

²¹⁴ Vgl. Herrmann: *Pädagogisches Denken und Anfänge der Reformpädagogik*, S. 169f.

²¹⁵ Vgl. Zweig: *Die Welt von Gestern*, S. 51f., S. 60, S. 62.

attackiert.²¹⁶ Unter anderem präsentiert Nietzsche Hölderlin als „wahren und echten Nicht-Philister[]“, der „an den Philistern zugrunde gegangen“ sei,²¹⁷ und er kritisiert die Behäbigkeit der „Bildungsphilister“, die mit humanistischen Gymnasien und Universitäten als ihren staatlichen Bildungsinstitutionen zufrieden seien, kein Bedürfnis nach einer Veränderung verspürten und eben dadurch die ‚wahren Genies‘ hemmten.²¹⁸ Die zweite der *Unzeitgemäßen Betrachtungen, Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, wendet sich gegen den Historismus als akademisches System und schätzt ihn sowie das ihm zur Last gelegte epigonale Empfinden als lebens- und damit als kunstfeindlich und als hemmend für potenzielle gegenwärtige Künstlergenies ein.²¹⁹ Die im Jahrzehnt vor Zweigs Geburt und wenige Jahre nach der deutschen Reichsgründung entstandenen *Unzeitgemäßen Betrachtungen* können als mentalitätsgeschichtlich repräsentativ für die bildungskritische Stimmung der wilhelminischen Ära gelten und sollten sich in mehreren Hinsichten als einflussreich erweisen.²²⁰ Da der Wunsch nach einer umfassenden Bildungsreform auch in Österreich stark ausgeprägt und in der öffentlichen Diskussion präsent war, ist hier ebenfalls eine gewichtige Bedeutung von Nietzsches Kritik anzunehmen.

Entgegen Zweigs kritischer Stellungnahme in seinen Memoiren gilt es zu betonen, dass die Schulbildung im Hinblick auf die Vermittlung klassischer Literatur und rhetorischer Kenntnisse einer schriftstellerischen Laufbahn ein unverzichtbares Fundament bot. Zweigs „plastische Vision“ legt nahe, dass trotz aller Leugnungsversuche die Bildungstradition letztlich einen essentiellen Faktor darstellt, auf den er sich unter der Hand weiterhin verlässt:

„Du holde Kunst, in wie viel grauen Stunden...“, immer wenn das unsterbliche Schubertlied anklingt, sehe ich in einer Art plastischer Vision uns auf unseren jämmerlichen Schulbänken mit gedrückten Schultern und dann auf dem Heimweg strahlenden, erregten Blicks, Gedichte kritisierend, rezitierend, leidenschaftlich alle Gebundenheit an Raum und Zeit vergessend, wahrhaft „in eine bessere Welt entrückt“.²²¹

²¹⁶ Vgl. Nietzsche: David Strauß. Alles andere als zufällig erscheint in diesem Zusammenhang auch Zweigs lakonische Feststellung angesichts Nietzsches früher Professorenkarriere: „Nietzsche beginnt damit, alt zu sein.“ Zweig: Der Kampf mit dem Dämon, S. 285. Nietzsche mythisiert analog dazu das noch nicht entfremdete Leben in der Jugend. Vgl. Schmidt: Geschichte des Genie-Gedankens, Bd. 2, S. 157.

²¹⁷ Nietzsche: David Strauß, S. 16f.

²¹⁸ Vgl. ebd., insbes. S. 53 u. S. 71–73.

²¹⁹ Vgl. Nietzsche: Vom Nutzen und Nachteil der Historie. Gegen Ende des Textes hat der Begriff des „Bildungsphilisters“ auch hier einen Auftritt, er wird als „der altkluge und neuweise Schwätzer über Staat, Kirche und Kunst, das Sensorium für tausenderlei Anempfindungen, der unersättliche Magen, der doch nicht weiß, was ein rechtschaffner Hunger und Durst ist“ vorgestellt und damit als Ergebnis einer fehlgeleiteten Erziehung und Bildung präsentiert, wie sie Nietzsches Diagnose zufolge im Deutschland seiner Zeit Realität ist. Vgl. ebd., S. 187.

²²⁰ „[S]ie [Nietzsches *Unzeitgemäße Betrachtungen*, S.L.] artikulierten einen Überdruß und eine Verheißung; sie begründeten den Jugendmythos und den Führerkult; sie geißelten die Verfallsgeschichte der Bildung (durch Nationalismus und Utilitarismus, durch Sozialisierung und Trivialisierung, durch den Mangel an Muße und die Zunahme an Geschwätz), und sie inspirierten den großen Aufbruch – aber wohin eigentlich?“ Herrmann: Pädagogisches Denken und Anfänge der Reformpädagogik, S. 149.

²²¹ Zweig: Die Welt von Gestern, S. 73f.

Das Zitat verrät, dass Zweig sich und seine ehemaligen Kameraden durchaus mit dem traditionellen humanistischen Bildungsgut im Gepäck auf den Weg schickt: Nicht nur, weil das Bänkedrücken dem Aufbruch vorausgeht und weil das Einengungsgefühl Voraussetzung für das besonders stark empfundene Freiheitsgefühl ist, und nicht nur, weil die Musik Schuberts zum bildungsbürgerlichen Kulturgut gehört,²²² sondern auch, weil die Erwähnung des Rezitierens von Gedichten gerade auf die Rhetoriktradition von Zweigs Schulbildung zurückverweist.

1.2.3 *Die Welt von Gestern* im Zeichen der Reformpädagogik

Mit Ellen Key unterhielt Stefan Zweig von 1904 bis 1921 einen Briefwechsel, der nicht vollständig, aber doch in wesentlichen Teilen erhalten ist.²²³ Stefan Zweigs Kontaktaufnahme im Jahr 1904, als Keys Wirken ihr auch im deutschsprachigen Raum bereits einen hohen Bekanntheitsgrad eingebracht hat,²²⁴ wird von der schwedischen Frauen- und Kinderrechtlerin, die zu diesem Zeitpunkt schon mehr als ein Jahr mit Rainer Maria Rilke korrespondiert,²²⁵ freimütig und wohlwollend beantwortet, woraus sich ein freundlicher schriftlicher Austausch ergibt. Rilke und Verhaeren stellen wichtige Inhalte ihres Briefwechsels dar und Zweig berichtet einiges von seinen – zum Teil unrealisierten – Projekten,²²⁶ doch die Korrespondenzpartner schicken sich auch gegenseitig ihre Werke und gehen auf die des jeweils anderen ein. Dass Zweig Keys 1902 veröffentlichtes Hauptwerk, die „ebenso vielbeachtete[] wie heftig umstrittene[] Essaysammlung *Das Jahrhundert des Kindes*“,²²⁷ gelesen hat, steht außer Zweifel, auch wenn nicht genau zu ermitteln ist, zu welchem Zeitpunkt diese Lektüre erfolgte²²⁸. Wenn Zweig über seine Gedanken zu Keys Werken schreibt wie etwa im Brief vom 16. November 1905,²²⁹ dann dokumentiert der Briefwechsel immerhin, dass er schon früh (er

²²² In den *Spiegelungen des Lebens* erwähnt Friderike Zweig, dass Schuberts *An die Musik* Zweigs Lieblingslied gewesen sei. Vgl. Friderike Maria Zweig: *Spiegelungen des Lebens*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch 1985 [1964], S. 84.

²²³ Dokumentiert wird der Briefwechsel in: Stefan Zweig / Ellen Key: Eine biografische Miniatur. Briefwechsel zwischen einem jungen österreichischen Dichter und einer schwedischen Philosophin und Gesellschaftsreformerin. Hg. v. Margrit Hansen. Berlin: Lang 2020.

²²⁴ Vgl. Matthias Langheiter-Tutschek: Ellen Key und Stefan Zweig. Markierungspunkte einer Beziehung. In: *Text & Kontext* 26 (2004), H. 1, S. 104–118, hier S. 111; Margrit Hansen: Schriftliche Kommunikation: Stefan Zweig an Ellen Key und Ellen Key an Stefan Zweig. In: Zweig, Stefan / Key, Ellen: Eine biografische Miniatur. Briefwechsel zwischen einem jungen österreichischen Dichter und einer schwedischen Philosophin und Gesellschaftsreformerin. Hg. v. Margrit Hansen. Berlin: Lang 2020, S. 17–30, hier S. 17.

²²⁵ Vgl. Langheiter-Tutschek: Ellen Key und Stefan Zweig, S. 108; Hansen: Schriftliche Kommunikation, S. 19.

²²⁶ Insbesondere für die ersten Jahre des Briefwechsels betrachtet Matthias Langheiter-Tutschek die Briefdokumente mit Verweis auf Donald Prater als wichtiges Zeugnis für Informationen zu Leben und Werk Zweigs. Vgl. Langheiter-Tutschek: Ellen Key und Stefan Zweig, S. 105. Weil aber Zweig Key in der frühen Phase des brieflichen Austauschs nicht persönlich kannte (die beiden sind sich erst 1907 in persona begegnet) und sie keinen Teil seines engeren Umfelds ausmachte, ist bei der Auswertung seiner Aussagen gegenüber Key doppelte Vorsicht geboten, da die Selbststilisierung des jungen Autors nicht unterschätzt werden sollte.

²²⁷ Vgl. Mix: *Die Schulen der Nation*, S. 36.

²²⁸ Vgl. Langheiter-Tutschek: Ellen Key und Stefan Zweig, S. 112.

²²⁹ Vgl. Zweig / Key: Eine biografische Miniatur, S. 44–46.

war zu diesem Zeitpunkt 23 Jahre alt) und in einer Phase, als die Diskussionen um eine Wende in der Kindererziehung, heute etwas verengend zumeist schlicht als „Reformpädagogik“ bezeichnet,²³⁰ in vollem Gange waren, Interesse an der Thematik zeigte. Zweigs deutlich spätere Erinnerungen an seine Schulzeit in der *Welt von Gestern*, die er 1940 fern von Europa geschrieben hat, sind auch als retrospektive Hommage an Ellen Key zu verstehen.²³¹ Er ruft damit einen Diskurs der Jahrhundertwende und des frühen 20. Jahrhunderts zurück auf den Plan, der damals vor dem Hintergrund einer umfassenderen Kulturkritik, für die insbesondere die Rezeption von Nietzsches Werk ausschlaggebend war, mit zahlreichen schulkritischen literarischen Texten zeitgenössischer Autoren (etwa Hermann Hesses *Peter Camenzind* von 1904 und *Unterm Rad* von 1906 sowie die Schulpassage am Ende von Thomas Manns *Buddenbrooks* von 1901, um nur einzelne bekannte Beispiele herauszugreifen)²³² einherging. Auch außerhalb der Literatur war in den Jahrzehnten um die Jahrhundertwende die Debatte um Unterrichtsreformen weit verbreitet, und in Österreich wurde die preußische Schulreform-Konferenz in Berlin 1890 von der Öffentlichkeit genauestens verfolgt, wobei sich aufgrund der unterschiedlichen strukturellen Gegebenheiten in den schulischen Bildungsinstitutionen in Österreich und in Preußen allerdings Verständnisschwierigkeiten ergeben konnten.²³³ Schon in Zweigs Frühwerk findet eine Auseinandersetzung mit Gedanken Ellen Keys statt, so etwa in dem Sammelband *Erstes Erlebnis. Vier Geschichten aus Kinderland* (1911), der Key gewidmet ist,²³⁴ aber Matthias Langheiter-Tutschek zufolge auch schon in dem Sonettzyklus *Die Nacht der Gnaden* in Zweigs erster Publikation im Insel Verlag, dem Lyrikband *Die frühen Kränze* (1906).²³⁵ Während die Erzählungen in *Erstes Erlebnis* sich auf die Psyche von Jugendlichen im Kontext erwachender Sexualität konzentrieren, hat Zweig mit der Novelle *Ein*

²³⁰ Diese Begrifflichkeit suggeriert eine einheitliche Bewegung, während es sich jedoch um verschiedene Ansichten und Theorien handelte. Vgl. Barbara Stiewe: „Freunde der Jugend sind wir, nicht ihre Schinder!“ Reformpädagogische Einflüsse in Schulerzählungen der Weimarer Republik. In: *Der Deutschunterricht* 66 (2014), H. 1, S. 14–25, hier S. 14. Julia Ogrodnik gibt zu bedenken, dass unter den Begriff auch Theoretiker subsumiert werden, die nicht im eigentlichen Sinne reformpädagogische Gedanken vertraten. Vgl. Julia Ogrodnik: Die Kunsterziehungsbewegung. Zum Stellenwert einer verpassten Reflexion. In: Dawidowski, Christian / Schmidt, Nadine J. (Hg.): *Fachgeschichte in der Literaturdidaktik. Historiographische Reflexionen für Theorie und Praxis*. Frankfurt a. M.: Lang 2017 (= Beiträge zur Geschichte des Deutschunterrichts 71), S. 281–304, hier S. 291f.

²³¹ Langheiter-Tutschek vermutet auch hinter Zweigs Kapiteltitel „Die Schule im vorigen Jahrhundert“ einen Verweis auf *Das Jahrhundert des Kindes*. Vgl. Langheiter-Tutschek: Ellen Key und Stefan Zweig, S. 113.

²³² Für Verweise auf weitere die Thematik betreffende literarische Texte des frühen 20. Jahrhunderts sowie auch schon des späten 19. Jahrhunderts und eine Einbettung in den Kontext von Reformpädagogik und Nervenheilkunde vgl. York-Gothart Mix: *Die Schulgeschichten und die Schulgeschichte*.

²³³ Vgl. Engelbrecht: *Geschichte des österreichischen Bildungswesens*, S. 173.

²³⁴ Vgl. Simone Lettner: Äußerliche Autoritäten vs. innerliche Machtumkehr. Frühe Kindheitserzählungen und späte Schultexte Stefan Zweigs im Vergleich mit Ellen Keys Erziehungs-Essay in *Das Jahrhundert des Kindes*. In: Woldan, Clemens (Hg.): *Stefan Zweig. Biographie, Politik und Medien*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2024 (= Schriftenreihe des Stefan Zweig Zentrum 21), S. 183–200.

²³⁵ Vgl. Langheiter-Tutschek: Ellen Key und Stefan Zweig, S. 113–116.

Verbummelter (1901) schon zehn Jahre früher einen Beitrag zur dezidiert schulkritischen Literatur des frühen 20. Jahrhunderts veröffentlicht.²³⁶ Diese Geschichte von einem Schülersuizid steht in klarer Beziehung zur Forderung nach Schulreformen und nach einem Umdenken in der Pädagogik und zeigt, dass sich Zweig bereits vor Beginn seiner Korrespondenz mit Key unmittelbar mit dieser Problematik beschäftigt hat. Die Kritik am starren hierarchischen Lehrer-Schüler-Verhältnis, die in der *Welt von Gestern* erneut anklingt, ist zentral auch für diesen kurzen Text, der ein nutzlos bleibendes Aufbegehren gegen die Autorität schildert. Zum Zeitpunkt von Zweigs Schulkritik in der *Welt von Gestern* haben dagegen reformpädagogische Ansätze in der Schulpraxis bereits Einzug gehalten und in der Folge sind auch kritische Stimmen in Bezug auf Problematiken reformpädagogischen Wirkens in die Literatur eingegangen.²³⁷ Zweig dagegen präsentiert seine eigene ehemalige Schulzeit als durchwegs negativ im krassen Gegensatz zu jener der neuen jungen Generation und erzeugt damit ein dichotomisches Bild der Verhältnisse. Zwar ist es sicher richtig, dass er schon während seiner Schulzeit ein sehr feines Bewusstsein für Kunst- und Philosophiedebatten seiner Zeit entwickelt und die entsprechenden öffentlich verhandelten Themenkomplexe verfolgt hat, was in übersteigerter Form in seine Schilderung in „Die Schule im vorigen Jahrhundert“ eingeht. Doch insbesondere in Zusammenschau mit seinem Balzac-Biographiefragment ist nicht zu übersehen, dass er sich einer genieästhetisch grundierten Stilisierung bedient, die auf eine Umkehr des autoritären Machtgefälles hinausläuft. Wenn Lily Braun und Ellen Key unter Nietzsches Einfluss zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Meinung vertreten, dass die herrschenden Schulpraktiken gerade den begabtesten Kindern am meisten schaden,²³⁸ so können sie damit als repräsentativ für eine sich zu jener Zeit etablierende Einstellung gegenüber

²³⁶ Vgl. Martina Wörgötter: *Ein Verbummelter* (1901). In: Larcati, Arturo / Renoldner, Klemens / Wörgötter, Martina (Hg.): *Stefan Zweig Handbuch*. Berlin / Boston: de Gruyter 2018, S. 257–259, hier S. 258.

²³⁷ Vgl. hierzu Stiewe: „Freunde der Jugend sind wir, nicht ihre Schinder!“ Die Reformpädagogik zog übrigens auch nationalistisch gesinnte Pädagogen an, die eine Reform für politisch ideologische Zwecke instrumentalisieren wollten. Vgl. Ogrodnik: *Die Kunsterziehungsbewegung*, S. 294f. Dies ist nur eine von mehreren Schattenseiten, die mit Reformpädagogik und Kunsterziehungsbewegung einhergehen. Vgl. auch Herrmann: *Pädagogisches Denken und Anfänge der Reformpädagogik*, insbes. S. 165.

²³⁸ Vgl. insbes. Key: *Erziehung*, S. 85. Vgl. auch Mix: *Die Schulgeschichten und die Schulgeschichte*, S. 7 u. S. 10, der auf die posthum veröffentlichten Vorträge *Über die Zukunft unserer Bildungsanstalten* von Friedrich Nietzsche als Vorläufer verweist. Der Gedanke, dass die verfestigte Institution Schule und die sie verkörpernden Lehrkräfte es verschulden, dass manche der Schüler auf Abwege geraten, findet sich schon in *Ein Verbummelter*: „Mit welchem Leichtsinn hatte ihn der Professor, derselbe, der jetzt zehn Schritte vor ihm saß und ihn gar nicht beachtete, durchfallen lassen, der vielleicht nie in seinem Leben eine Minute, eine Sekunde darüber nachgedacht hatte, was er mit einer oberflächlichen Entscheidung begangen hatte. Wie mit einem Male eine aufstrebende Entwicklung unterbunden worden war und ein Leben gewaltsam in eine andere Bahn hinabgedrängt wurde.“ Stefan Zweig: *Ein Verbummelter*. In: *Vergessene Träume. Erzählungen Bd. I (1900–1911)*. Hg. v. Elisabeth Erdem u. Klemens Renoldner. Wien: Zsolnay 2018 (= *Das erzählerische Werk. Salzburger Ausgabe*. Hg. v. Werner Michler u. Klemens Renoldner. Wien: Zsolnay 2017ff., Bd. 2), S. 48–54, hier S. 50.

der Institution Schule gelten²³⁹ – und diesen damaligen ‚Zeitgeist‘ arbeitet Zweig Jahrzehnte später in die *Welt von Gestern* ein. Reformpädagogische Ansätze verhalfen der seit der Romantik ins Feld geführten Idee vom Kind als Repräsentanten eines naturbelassenen und kreativen Ausdrucks des Menschseins zu neuer Verbreitung,²⁴⁰ und die Kunsterziehungsbewegung ging von dem Postulat aus, dass das Kind ein Künstler und Dichter sei.²⁴¹ Auch dieser Aspekt der Reformpädagogik ist für Zweigs Schreiben über Künstler relevant, nämlich an jenen Stellen, wo er, wie im Falle Hölderlins, auf die Kindheit als paradiesisches Refugium verweist,²⁴² und wo er, wie ebenfalls insbesondere im Hölderlin-Essay, den erwachsenen Künstler mit einem Kind gleichsetzt.²⁴³ Der Rückbezug auf die Natur und die Sehnsucht nach einem Einheitszustand zwischen Mensch und Natur, von Robert Musil als „pantheistische[s] Zusammengehörigkeitsgefühl mit der Natur“²⁴⁴ an Key kritisiert, sind entscheidende Gedankengänge, die auch im Hölderlin-Essay begegnen. Abgründe sind allerdings auch im Kontext reformpädagogischen Wirkens um die Jahrhundertwende und im frühen 20. Jahrhundert nicht weit entfernt, haben doch reformpädagogische Ansätze neben Bezügen auf die Genieästhetik auch Infiltrationen völkisch-nationalen Gedankenguts mitgetragen.²⁴⁵

Das in der Schule – vor allem im humanistischen Gymnasium – tradierte Rhetorikwissen bildete am Ende des 19. Jahrhunderts, wie in diesem Kapitel gezeigt, ein tragendes Fundament für verschiedene Formen gesellschaftlicher Kommunikation. Dass Geniebilder entscheidend auf rhetorisch grundlegender Sprache beruhen, ist bereits in Ansätzen ersichtlich geworden. Dem Zusammenhang von Genieästhetik und Regelpoetik geht das nachfolgende Kapitel anhand einer Analyse von einigen Texten Zweigs nach.

²³⁹ Die Ansicht einer Destruktion ingeniöser Veranlagungen durch die herrschende Schulpraxis wurde „von engagierten Reformpädagogen ebenso vertreten wie von Hesse, Thomas Mann, Strauß, Heym, Rainer Maria Rilke, Frank oder anderen Verfassern schulkritischer Prosa“. Mix: Die Schulen der Nation, S. 8. Die polemische Überlegung, ob das Gymnasium überflüssig sei, entsprach einer „vielfach diskutierten Frage“. Vgl. ebd., S. 9.

²⁴⁰ Vgl. Mix: Die Schulgeschichten und die Schulgeschichte, S. 8 u. Mix: Die Schulen der Nation, S. 39. Ein wichtiger Konnex ist vor diesem Hintergrund jener von Reformpädagogik und der Idee des ‚Schöpferischen‘. Vgl. Ogrodnik: Die Kunsterziehungsbewegung, S. 283.

²⁴¹ Vgl. Ogrodnik: Die Kunsterziehungsbewegung, S. 286.

²⁴² Vgl. den Abschnitt „Kindheit“ im Hölderlin-Essay in Zweig: Der Kampf mit dem Dämon, S. 32–38.

²⁴³ Vgl. etwa Zweig: Der Kampf mit dem Dämon, S. 95, S. 101, S. 156.

²⁴⁴ Robert Musil: Tagebuch Heft 11, Eintrag vom 21. Juli 1905. In: Ders.: Tagebücher. Hg. v. Adolf Frisé. Hamburg: Rowohlt 1983, S. 168.

²⁴⁵ Vgl. Ogrodnik: Die Kunsterziehungsbewegung, S. 294–296. Dass sich radikal linke und radikal rechte Einstellungen bezüglich der Notwendigkeit einer Schulreform in manchen Punkten ausgesprochen einig waren, ist außerdem bei Mix zu lesen. Vgl. Mix: Die Schulen der Nation, S. 37f.

KAPITEL 3: Zweigs Texte zwischen Genieästhetik und Regelpoetik

I.3.1 Zweigs Balzac als leidendes Genie: Kunstschaffen und Weltentsagung

Sowohl mit der Schilderung der Klosterschule (vgl. I.2.2, S. 52) als auch mit jener des Verhältnisses zur Familie und insbesondere zur Mutter stellt Zweig forciert die Zwänge dar, unter denen das Kind Balzac zu leiden hat. Dadurch wirkt es nicht nur duldsam, vital, genügsam und zäh, sondern vor allem wird, indem die ihn zurückhaltenden Kräfte besonders akzentuiert werden, Balzacs Emanzipation aus seinem beengten Umfeld anschaulicher.²⁴⁶ Bereits Zweigs Zeitgenossen Ernst Kris und Otto Kurz haben im Rahmen ihrer Untersuchung von Biographien über bildende Künstler in der 1934 publizierte Studie *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch* darauf hingewiesen, dass es sich bei dem Motiv, wonach ein junges Talent sich gegenüber seinem engsten sozialen Umfeld und den Schwierigkeiten, die dieses ihm bereitet, durchsetzt, um ein typisches Versatzstück handelt, mit dem biographische Darstellungen häufig operieren.²⁴⁷ Das Motiv des leidenden Künstlers erweist sich in Zweigs Texten als insgesamt produktiv und facettenreich: Erstens fügt es sich gut in die oppositionellen Konstellationen ein, die Zweig in abstrakter wie in konkreter Weise zumeist aufspannt. Wesentliche Oppositionspaare, die in der Balzac-Biographie auf der Makroebene aufgebaut werden und mit dieser Stilisierung zusammenhängen, sind der wiederkehrende Gegensatz von Individuum und Gesellschaft sowie auch der sich ebenfalls leitmotivisch durch den Text ziehende Kontrast zwischen Geld, materiellem Besitz und weltlichem Adel einerseits, die Balzac entbehrt und begehrt, sowie geistigem und literarischem (also metaphorischem) Reichtum andererseits, der seinen Nachruhm begründet. Zweitens ist das Motiv des leidenden Künstlers mit der häufig in Zweigs Texten vertretenen Vorstellung zu verbinden, wonach gerade existentielle Schwierigkeiten und persönliche Herausforderungen erst herausragende künstlerische Leistungen freisetzen würden. Beispiele dafür wären Nietzsches Krankheit (vgl.

²⁴⁶ Diesen Zusammenhang fasst Parvaad Chamsaz in die pointierte Formel: „The harder the tragedy, the greater the triumph when it eventually comes.“ Chamsaz: *The Secret of Creation*, S. 208. Bezeichnend ist die umkämpfte Loslösung Balzacs aus seinem familiären Umfeld insbesondere, wenn vergleichend Briefe aus Zweigs frühen Jahren herangezogen werden. Vgl. etwa Stefan Zweig an Leonhard Adelt am 1. Dezember 1901. In: Zweig: *Briefe 1897–1914*, S. 27–29, hier S. 29. Er spricht hier unter anderem davon, dass er sich „mit Händen und Füßen wehren“ werde, einen „geruhigen und geregelten Beruf“ anzunehmen. Vgl. zudem Zweig an Adelt am 9. Januar 1902, in: Ebd., S. 32–36.

²⁴⁷ Vgl. Kris / Kurz: *Die Legende vom Künstler*, S. 56. Kris und Kurz stellen in weiterer Folge einen durchaus beachtenswerten Bezug zur antiken Mythologie her, deren strukturelles Prinzip es ist, dass der Heros sich ebenfalls gegen diverse Widrigkeiten behaupten muss. Vgl. ebd., S. 61.

I.3.7, S. 92f.) oder Goethes ‚letzte Leidenschaft‘ (vgl. III.2.1.2), aber auch etwa der Essay *Paul Verlaines Lebensbild* (1922) oder die Akzentuierung der produktiven Bedeutung des Exils in *Joseph Fouché* (1929). Arturo Larcati nennt die beiden letzteren Beispiele, um zu veranschaulichen, dass das Motiv des Exils in Zweigs Schreiben schon eine wichtige Rolle spielt, lange bevor der Schriftsteller selbst ein Exildasein fristet. Es verbindet sich als eher vages Konzept mit Krankheit, Gefängnis und selbstgewählter Isolation und deutet auf eine Poetikkonzeption, die mit Zweigs Idee von der ‚Camera obscura‘ in Einklang steht: Die Zurückgezogenheit von der Welt und Entsagung als Voraussetzung für künstlerische Produktivität.²⁴⁸ Die Einstellung, dass eine solche Haltung der Zurückgezogenheit und Weltentsagung eine notwendige Komponente künstlerischer Arbeit sei, kommt auch in einem Brief Zweigs an Romain Rolland aus dem Jahr 1922 zum Ausdruck: „Il y a donc vraiment des moments où je m'enferme en moi-même. Et il faut de tels moments si l'œuvre à faire doit avoir une certaine valeur.“²⁴⁹

Zweigs Balzac ist vor allem anderen ein großer Leidender. Er leidet an seinem Umfeld, gesellschaftlichen Spötteleien, den ständig wachsenden Schulden und an seiner Arbeit, die ihm mit zunehmendem Alter körperlich stärker zusetzt. Noch sein Lebensende ist von großem Leid gekennzeichnet, da „ein grauenhafter Tod, ein fürchterlicherer, als er ihn je bei einem seiner Helden geschildert hat“, ²⁵⁰ sein Leben beendet. Zweigs Vorgangsweise, das Leiden in den Fokus der Biographie Balzacs zu stellen, ist als eine intensive und persönliche Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten und Grenzen der künstlerischen Existenz zu verstehen. Erst das Leiden, dem Balzac kontinuierlich ausgesetzt ist, bringt der Textlogik zufolge den Kämpfer in ihm hervor, der den passiv Erduldenden in den Repräsentanten eines aktiven, starken, positiven Künstlerideals umwandelt. „Nie schafft Balzac großartiger als in äußerster Bedrängnis“, ²⁵¹ versichert Zweig, um diese Meinung wenig später nochmals zu bekräftigen: „Stets findet gerade in den Stunden der äußersten Bedrängnis Balzac den wahren Mut zu sich selbst, und gerade inmitten der größten Katastrophen seines Lebens schafft er seine persönlichsten und großartigsten Werke“. ²⁵² An späterer Stelle tritt diese Grundthese Zweigs zu Balzacs Schöpfung ex negativo auf: „Der Glückliche schweigt. Er ist einer der Künstler, die

²⁴⁸ Vgl. Arturo Larcati: Zwischen Ödipus und Odysseus. Zu Stefan Zweigs Poetik des Exils. In: Erdem, Elisabeth / Perez, Juliana P. / Tavares, Pedro H. (Hg.): Stefan Zweig – das Exil-Projekt. Würzburg: Königshausen & Neumann 2019 (= Schriftenreihe des Stefan Zweig Zentrum Salzburg 12), S. 13–28, hier S. 15–17.

²⁴⁹ Stefan Zweig an Romain Rolland am 4. August 1922. In: Rolland, Romain / Zweig, Stefan: Correspondance 1920–1927. Édition établie, présentée et annotée par Jean-Yves Brancy. Traduction des lettres allemandes par Siegrun Barat. Paris: Albin Michel 2015, S. 289–294, hier S. 290. Hervorhebung im Orig.

²⁵⁰ Zweig: Balzac, S. 517.

²⁵¹ Ebd.

²⁵² Ebd.

nur aus Not schaffen.“²⁵³ Eine Parallele zu Zweigs lebensweltlicher Situation erscheint denkbar, immerhin gilt als erstes eigenes Werk, das er später anerkannte, das Drama *Jeremias*, das während des Ersten Weltkriegs in einer Zeit erhöhter psychischer Belastung entstanden ist, und viele seiner bekannten und erfolgreichen Werke sind unter schwierigen Lebensumständen, bedingt durch den Aufstieg der nationalsozialistischen Partei, die Exilzeit und den Zweiten Weltkrieg, entstanden. Es erscheint möglich, dass Zweig selbst diesen Zusammenhang hergestellt hat und es ist anzunehmen, dass die Akzentuierung des leidvollen Künstlerdaseins in der Balzac-Biographie eine Trostfunktion im Angesicht der eigenen prekären Lage erfüllen sollte. In diesem Kontext fällt auf, dass Zweig seinen Protagonisten in *Balzac* in jedem Lebensbereich außerhalb der Literatur, wohlweislich auch in der Politik, scheitern lässt: „Immer, wenn Balzac seiner eigenen Sphäre untreu wird, versagen sein Genie und sein klarsichtiger Verstand. Antäus auf der eigenen Erde, wird er den Zwergen zum Spott, wenn er sich auf fremdes Gebiet begibt“.²⁵⁴ Dies kann auch als indirektes Statement Zweigs zur in Exilkreisen viel diskutierten Frage nach der politischen Verantwortung von Künstler:innen verstanden werden.

Balzacs Alleinstellung gegenüber der Gesellschaft wird mit rhetorischen Mitteln ausgestaltet und dadurch effektiv aufgeladen. Zu Beginn des achten Kapitels der Biographie, als im Zuge der Schildung von Balzacs Auftritten in Gesellschaften die Exklusivität des Genie-Ideals mustergültig eingelöst wird, lautet in Bezug auf Balzacs Reaktionen auf die Spötteleien über seine Person ein rhetorisch gewandt konstruierter Satz folgendermaßen: „Er ist zu lebensvoll, zu temperamentvoll, zu souverän, um diese Nadelstiche zu merken, und auf das kleine Lächeln und Schmunzeln und Spotten langweiliger Laffen und snobistischer Blaustrümpfe antwortet er nur mit dem großen freien Lachen eines Rabelais.“²⁵⁵ Zu finden sind zwei Trikola, wovon ersteres asyndetisch („zu lebensvoll, zu temperamentvoll, zu souverän“) und zweiteres polysyndetisch („das kleine Lächeln und Schmunzeln und Spotten“) strukturiert ist. Der Dreigliedrigkeit entspricht darüber hinaus die Gesamtanlage des Satzes, wobei das erste Trikolon den ersten Teil, die Konjunktionalehypotaxe den zweiten Teil und der beigeordnete Satzteil einschließlich des zweiten Trikolons den dritten und längsten Teil ausmacht. Weiters treten zwei Alliterationen auf, eine davon im polysyndetischen Trikolon („Schmunzeln und Spotten“) und eine weitere direkt danach („langweiliger Laffen“). Die Absonderung Balzacs von der übrigen Gesellschaft wird zudem mit Tropen wie dem Vergleich mit Rabelais und der

²⁵³ Ebd., S. 456.

²⁵⁴ Ebd., S. 324.

²⁵⁵ Ebd., S. 176.

Metapher von den „Nadelstichen“ kunstvoll angereichert. Dargelegt soll werden, dass Balzac „mit anderem Maß zu messen sei“ als die übrigen, wie es nur kurz zuvor in Form einer *Figura etymologica* ausgedrückt wird. Die Negativität des gesellschaftlichen Ausschlusses wird mithilfe der Rhetorik gebannt und in ein positives Gegenbild verkehrt. Dabei verschmelzen mitunter Objektebene und Metaebene, so wird in der Porträtierung der Figur Balzac als Hyperboliker (sei es durch performativ-inszenatorische Übertreibungen im Sozialgefüge oder aufgrund seines exzessiven Arbeitseifers) häufig auf das Stilmittel der Hyperbel zurückgegriffen. Doch der Text will in seiner Beschreibung des Übertreibers durchaus ernst genommen werden:

Der Übertreiber, den sie, die Normalen, die Maßvollen verhöhnen, weil er vor Leuten flunkert und protzt, hat in Wahrheit aus seinem Hirn mehr herausgetrieben als alle seine Pariser Kollegen zusammen genommen; der einzige vielleicht, von dem man ohne Übertreibung sagen kann, er habe sich zu Tode gearbeitet.²⁵⁶

Während also Balzac in doppelter Hinsicht als Übertreiber zu gelten hat, stellt die Erzählinstanz im selben Satz eine Behauptung auf, deren nicht-hyperbolischen Charakters sie sich versichern will („von dem man ohne Übertreibung sagen kann“). Der Text will damit einer Vermengung von Erzählverfahren und Inhaltsebene zuvorkommen.

Der zitierte Satz betreibt eine Umkehr, wie sie ähnlich auch im Rahmen der Schilderung von Balzacs Schulzeit auftritt (vgl. I.2.2). Die Sonderstellung des genialen Künstlers, die ihn gemessen an der Meinung der Zeitgenossen suspekt und skurril erscheinen lässt, wird sprachlich-diskursiv zu einer Nobilitierung umgewandelt, die zugleich mit einer Höherbewertung gegenüber dem materiellen und faktischen Adel, nach dem Balzac sich vergebens sehnt, einhergeht. Um diese Umwertung zu erzielen, arbeitet der Text mit Gegensätzen: Nicht nur steht Balzac als Einzelner dem Kollektiv der Pariser literarischen und journalistischen Gesellschaft gegenüber, sondern auch die Meinung des Kollektivs über Balzac wird dessen tatsächlicher Lebensrealität antithetisch gegenübergestellt: „Der seinen Zeitgenossen als Narr erschien, war in Wirklichkeit die disziplinierteste Kunstintelligenz der Epoche; der Mann, den sie als einen maßlosen Verschwender verspotteten, ein Asket mit der unverbrüchlichen Beharrlichkeit eines Anachoreten, der großartigste Arbeiter der modernen Literatur.“²⁵⁷ Die beiden Sätze benennen in chiasmischer Stellung paradigmatische Gegensätze: Narrentum versus Kunstintelligenz – Verschwendung versus Asketentum.

Aufgrund seines außergewöhnlichen Arbeitseinsatzes und seiner hohen Schulden bleibt für Balzac Zweig zufolge vor allem eines auf der Strecke, der Lebensgenuss: „Immer, wo Balzac

²⁵⁶ Ebd., S. 179.

²⁵⁷ Ebd.

genießen will, wird er vom Schicksal dafür bestraft.“²⁵⁸ Zweigs Text erweist sich damit als von der herkömmlichen Vorstellung einer diametralen Gegenüberstellung von Kunstschaffen auf der einen Seite und ‚Leben‘ bzw. Lebensgenuss auf der anderen Seite²⁵⁹ geprägt. Zwar kann seine Balzac-Darstellung nicht um die faktische Tatsache umhin, dass sein Protagonist zahlreiche Reisen – die für Zweig paradigmatisch für Lebensgenuss eintreten²⁶⁰ – in- und außerhalb Frankreichs unternommen hat, jedoch weiß er dies in sein Konzept des Leidenden zu integrieren, indem er jede Rückkehr von einer Reise besonders dramatisch inszeniert:

Nun gilt es, Sorglosigkeit mit Sorgen zu bezahlen. Immer wird es für Balzac zur Katastrophe, wenn er seine Arbeit unterbricht, und wie einem Sträfling, der seine Ketten durchsägt und einen Fluchtversuch gemacht hat, wird ihm für jeden Monat der Freiheit zur Strafe ein neues Jahr im Joche auferlegt.²⁶¹

Eine gesteigerte Portion Bitterkeit ist in Zweigs Balzac-Biographie offenkundig, wenn Balzac als verhinderter Genießer erscheint, dem die Freuden des Lebens dauerhaft versagt geblieben seien. Doch ergänzend dazu lässt sich immer wieder der Versuch feststellen, eine hoffnungsfrohe Perspektive aufzumachen, die sich allerdings nicht auf das Leben Balzacs, sondern auf seinen Nachruhm bezieht: Den Nutzen an dem persönlichen Leid Balzacs hat Zweig zufolge die Nachwelt, die nur aufgrund dieser für den Künstler so schwierigen Lebensumstände mit einem derart reichen Œuvre beschenkt worden sei. Indem der Nachruhm hervorgehoben wird, findet einerseits die religiös konnotierte Unsterblichkeitshoffnung zu ihrem Recht, andererseits schwört der Text seine Leser:innengemeinschaft emotional durch Mitleid und Kompensationsgefühle auf den genialen Künstler ein²⁶². Zweigs *Balzac* ist auch und vor allem die Diskussion der Frage nach der Funktion und dem Stellenwert von Literatur in der Gesellschaft und von der Rolle des Künstlerindividuums im Sozialgefüge. Sein Festhalten am ideellen Wert der Kunst unter werkautonomieästhetischen Voraussetzungen trotz aller gegenläufigen Tendenzen in der Moderne kann ihm auf lange Sicht jedoch nicht über das Entsetzen angesichts der realpolitischen Ereignisse der eigenen Gegenwart hinweghelfen.

²⁵⁸ Ebd., S. 499.

²⁵⁹ „Die Zeit, die der Künstler mit dem Schaffen eines Werks verbringt, ist auch seine Lebenszeit. Vielfach wird aber gerade die Zeit, die mit der Niederschrift eines Textes, dem Malen eines Gemäldes, der Komposition einer Sonate oder dem Entwerfen eines Gebäudes verbracht wird, als aus dem Leben ausgeblendet empfunden.“ Laferl / Tippner: Vorwort, S. 13.

²⁶⁰ In Zweigs eigenem Fall sind jedoch die Reisen ganz besonders eng mit seiner schriftstellerischen Tätigkeit verknüpft, was nicht zuletzt wesentlich seinem internationalen Erfolg geschuldet ist. Da Zweig sich von Beginn an aktiv um sein Netzwerk in verschiedenen europäischen Ländern bemühte, ist hier von einer komplexen Wechselwirkung auszugehen. Zweig war außerdem auch Reisefeuilletonist; eine Anthologie mit Reisetexten ist kürzlich erschienen: Stefan Zweig: „Häfen und Bahnhöfe, sie sind meine Leidenschaft.“ Reisen mit Stefan Zweig. Hg. v. Arturo Larcati u. Bernhard Fetz. Salzburg / Wien: Jung und Jung 2021 (= Österreichs Eigensinn. Eine Bibliothek).

²⁶¹ Zweig: Balzac, S. 313.

²⁶² Vgl. Zilsel: Die Geniereligion, S. 64, 70f. u. 79.

I.3.2 Zweigs Balzac als kämpfendes Genie: Balzac und Napoleon

Wiederholt treten in *Balzac* facettenreiche Kampf- und Kriegsmetaphern auf, womit die These, die Günter Blamberger in seiner Analyse zu Kleists *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* entwickelt und derzufolge als „Ursprungsform der Kreativität“ der Kampf anzusehen ist,²⁶³ gewissermaßen bekräftigt wird. In erster Linie liegt der martialischen Metaphorik eine umfassende Napoleon-Analogie zugrunde, die sich durch die gesamte Balzac-Biographie zieht, und zwar sehr unmittelbar: An einer Stelle wird Balzac der „Napoleon der Literatur“²⁶⁴ genannt und das sechste Kapitel des ersten Buches trägt den Titel „Balzac und Napoleon“. Die Verherrlichung Napoleons als Taten-Genie ist einer der zentralen Geniemythen des 19. Jahrhunderts, der insbesondere bei Nietzsche und in weiterer Folge auch bei Zweig fortwirkt;²⁶⁵ in Deutschland erlebte der Napoleon-Mythos im frühen 20. Jahrhundert seine größte Entfaltung²⁶⁶. Zu berücksichtigen ist dabei, dass Napoleon schon im Laufe des 19. Jahrhunderts literarisch zu einem schöpferischen Genie stilisiert und mit einem Künstler verglichen wird.²⁶⁷ Die Annäherung der Sphären von Kunst und Macht kann als umfassende Tendenz einer Politisierung des Geniekultes verstanden werden, die prinzipiell zwei Richtungen annehmen kann: Es kommt einerseits zur Verherrlichung des großen Einzelnen im Sinne einer Heroisierung, wofür Napoleon mustergültig einsteht, andererseits aber auch zu einer Kollektivierung des Genies, was sich anhand von Herders Volksgeist (und von Jakob Grimms Vorstellung vom Volk als schöpferischer Entität) zeigt.²⁶⁸ Zweig greift hier eindeutig die erste Linie der Genietradition aus dem 19. Jahrhundert auf, und in seiner Balzac-Biographie setzt er die damit einhergehende Heroisierung der Künstlerbiographik²⁶⁹ fort. Während sich die Zuschreibung des Genialischen im 19. Jahrhundert also zunächst tendenziell hin zur „politischen Denkfigur des ‚Großen Mannes‘“ verschiebt, entdeckt das 20. Jahrhundert das kreative Individuum als Paradigma für sich²⁷⁰ – Zweig steht diesbezüglich klar im Banne des 19. Jahrhunderts, was kein Zufall und nicht weiter verwunderlich ist, da er ja mit dem Thema seiner Biographie genau auf diese Zeit rekurriert. Wenn durch die Napoleon-Verherrlichung, die zum Teil bereits auf die geschickte Selbstinszenierung Napoleons zurückgeht, die

²⁶³ Vgl. Blamberger: Das Geheimnis des Schöpferischen, S. 20.

²⁶⁴ Zweig: Balzac, S. 102.

²⁶⁵ Vgl. Schmidt: Geschichte des Genie-Gedankens, Bd. 2, S. 63f. u. für einige europäische Beispiele der weit verbreiteten Napoleon-Idolatrie vgl. auch S. 69–71.

²⁶⁶ Vgl. Beßlich: Der deutsche Napoleon-Mythos, S. 21 u. S. 311–319.

²⁶⁷ Vgl. ebd., S. 12f.

²⁶⁸ Vgl. Michler: Ermächtigung des Publikums und Entmächtigung des Künstlers, S. 348.

²⁶⁹ Vgl. ebd.

²⁷⁰ Vgl. Jan Niklas Howe: Nach dem Schicksal. Napoleon bei Heine und Tolstoj. In: Michler, Werner / Holmes, Deborah (Hg.): Genie in der Nachromantik. German Life and Letters 75 (2022), S. 378–393, hier S. 379.

ästhetische Kategorie des Genialen somit ins Machtpolitische überführt wird,²⁷¹ so dreht Zweig mit *Balzac* den Spieß gewissermaßen wieder um. Die Napoleon-Analogie und die mittelbar wie unmittelbar in diesem Kontext zu situierende Kriegsheldenmetaphorik dienen in seiner Biographie dem Zweck, die künstlerische Leistung Balzacs hervorzuheben und seinen Arbeitseinsatz zu heroisieren. Das Heroische und Genialische wird bei Zweig (wieder) für die Kunst reklamiert.

Zum Teil finden sich in der Balzac-Biographie lediglich einzelne eingestreute Begriffe aus der Bildwelt von Kampf und Krieg, wie zum Beispiel, wenn sich Balzac als Zwanzigjähriger „[m]it einem einzigen Schlage“ Ruhm „erringen“ wollte,²⁷² wenn seine unter Pseudonym erscheinenden Schriften der „Romanfabrik“ der frühen Jahre aufgrund ihrer Vielzahl und der raschen Abfolge ihrer Veröffentlichung als „Maschinengewehrfeuer“²⁷³ bezeichnet werden, oder wenn er während des kurzen Intermezzos als Besitzer einer Druckerei in seiner Werkstatt „kämpft wie ein Gladiator“²⁷⁴. Umfangreichere Metaphernfelder treten bezeichnenderweise an jenen Stellen auf, die sich detailliert Balzacs Arbeitsweise widmen, und zwar als er nicht mehr als Dilettant, Kolportageautor oder Drucker, sondern als Schriftsteller mit hohem literarischem Anspruch tätig ist. Im Übergang zwischen Balzacs frühen Jahren, die geprägt sind von (Ver-)Suchen und Dilettantismus, und der langen intensiven Schaffensphase seiner großen literarischen Werke findet sich folgende aufschlussreiche Stelle:

Jetzt erst, weiß er, beginnt der eigentliche Kampf, und nun nicht mehr um karge Honorare und flüchtige Siege in anonymen Geplänkeln, sondern um den großen und entscheidenden Sieg. In seinem kleinen, ärmlichen Arbeitszimmer steht als einziger Schmuck auf dem Kaminsims eine Gipsstatuette Napoleons [...]. Und Balzac empfindet diesen Blick des Welteroberers als eine Herausforderung an sich selbst. Um sich zum Äußersten anzureizen, nimmt er einen Papierzettel, schreibt darauf:

Was er mit dem Degen begann, werde ich mit der Feder vollenden,
und klebt ihn an den Sockel. Ständig soll vor ihm dieser Antrieb, diese Mahnung sein, das Äußerste zu wagen und nicht einmal hinter diesem Größten des Jahrhunderts zurückzustehen, der auch in einer Mansardenstube in Paris Jahre und Jahre gewartet, ehe er sich mit einem nackten Degen zum Herrn der Zeit gemacht. Und mit derselben Entschlossenheit setzt sich Honoré Balzac an den Tisch, um seinerseits mit einer Feder als Waffe und ein paar Ries unbeschriebenen Papiers als Munition die Welt für sich zu erobern.²⁷⁵

Die Gleichsetzung Balzacs mit Napoleon wird hier, bevor in der Biographie Balzacs Arbeitsvorgang eingehend thematisiert wird, bevor es also um das geht, was Balzacs Größe Zweig zufolge ausmacht, nicht allein explizit gemacht, sondern vor allem wird Balzac selbst als den höchsten literarischen Rang beanspruchend dargestellt. Mit keinem anderen Autor oder

²⁷¹ Vgl. Görner: Zur Genie-Ideologie in gewandelter Perspektive, S. 221f.

²⁷² Zweig: Balzac, S. 56.

²⁷³ Ebd., S. 65.

²⁷⁴ Ebd., S. 106.

²⁷⁵ Ebd., S. 123f.

Schriftsteller will er sich messen lassen, sondern mit einem Feldherrn, aber nicht mit einem beliebigen, sondern mit *der* Persönlichkeit des politisierten Geniekults schlechthin. Die später folgenden Kampf- und Kriegsmetaphern sind ebenfalls vor dem Hintergrund des Napoleon-Bezugs zu verstehen.

Mit dem Napoleon-Vergleich gehen verdeckte und fragwürdige Konnotationen einher, die nicht thematisiert werden – etwa die Nähe zu Hitler, die durch den Napoleon-Bezug aufgebaut wird²⁷⁶ und die auch an anderen Stellen nicht ganz von der Hand zu weisen ist²⁷⁷. Gleichzeitig fungiert das ‚Genie‘ Napoleon als Vorbild für das ‚Genie‘ Balzac – und das ‚Genie‘ Balzac wiederum als Vorbild für (das ‚Genie‘?) Zweig. Alle damit verbundenen Zweisehnidigkeiten sind darin impliziert.²⁷⁸ Balzac will auf seine Weise Europa erobern, von sich reden machen, Ruhm und damit auch Macht erwerben. Die Idee eines dämonischen Willens (Balzacs „Wille“ wird im Text wiederkehrend beschworen) geht einher mit dem Streben nach ‚Macht‘, wobei hier nicht nur ein allgemeiner Napoleon-Bezug, sondern auch Nietzsches „Wille zur Macht“ ausschlaggebend ist.²⁷⁹

²⁷⁶ Der Vergleich von Napoleon und Hitler ist Teil der Entwicklung des Napoleon-Mythos im Angesicht der nationalsozialistischen Herrschaft: „Deutsche Napoleon-Literatur ist nach 1933 immer auch Literatur über Hitler.“ Beßlich: Der deutsche Napoleon-Mythos, S. 315.

²⁷⁷ Suspekt wirkt etwa eine bedenkliche Passage, in der der Gedanke der Macht über Menschen mit auffälliger, an Machiavelli erinnernder Deutlichkeit präzisiert wird. Vgl. Zweig: Balzac, S. 320; besonders deutlich sind die folgenden beiden Sätze: „Es genügt nicht, unabhängig zu sein, man muß lernen, die andern von sich abhängig zu machen. Nur wenn die Menschen spüren, daß man sie an ihrer Schwäche packen kann, nur wenn man gefürchtet ist, wird man Herr und Herrscher über sie.“ Machiavelli wird auch in anderen Projekten Zweigs als Bezugspunkt greifbar: So sind sowohl Erasmus von Rotterdam als auch Joseph Fouché mit Machiavelli verbunden, der eine als sein Gegner, der andere als sein Schüler. Vgl. Daniela Strigl: Biographie als Intervention. Zum Problem biographischen Erzählens bei Stefan Zweig – Fouché und Erasmus. In: Müller, Karl (Hg.): Stefan Zweig – Neue Forschung. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012 (= Schriftenreihe des Stefan Zweig Centre 3), S. 9–25, hier S. 11. An anderer Stelle wiederum wird Balzacs Äußeres und vor allem sein Gesicht, „ein wahrhaft volkshafte, ein vulgäres, ein allbürgerliches und sogar plebejisches Gesicht“ mit Tolstoi und Luther verglichen. Zweig: Balzac, S. 148. Daran fällt natürlich auf, dass in *Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam* die Charakterisierung Luthers mit vielen Attributen Hitlers aufgeladen ist.

²⁷⁸ Unter Bezugnahme auf David Wellbery, der den Genius symbolisch mit dem Phallus identifiziert („*the genius is also the existence who identifies with – who is – the phallus*.“ David Wellbery: *The Specular Moment. Goethe's Early Lyric and the Beginnings of Romanticism*. Stanford: Stanford University Press 1996, S. 128. Herv. im Orig.), spricht Jan Niklas Howe vom agonal geprägten Vergleichsverhältnis ‚großer Männer‘ im Hinblick auf schöpferische Leistungen, was zugleich mit einer Zurückweisung weiblicher Genies einhergeht. Vgl. Howe: Napoleon bei Heine und Tolstoj, S. 389.

²⁷⁹ Vgl. hierzu Zweig: Balzac, S. 59: „Der junge Balzac hat nur einen Willen, den Willen, hinaufzukommen, den Willen zur Macht.“ Damit knüpft Zweig an die einige Zeit früher einsetzende Balzac-Verherrlichung unter dem Signum des Nietzsche-Kultes an. Vgl. dazu Wolfgang Eitel: Balzac in Deutschland. Untersuchungen zur Rezeption des französischen Romans in Deutschland 1830–1930. Frankfurt a. M.: Lang 1979 (= Regensburger Beiträge zur deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft Reihe B 17), S. 144. Auch die enge Verbindung von literarischer Arbeit und Macht, die vor dem Hintergrund einer eminent politischen Bedeutung des ‚Macht‘-Begriffs zunächst befremdlich anmutet, kann mit Nietzsche erklärt werden, wenn dieser den Willen als „intentionale Ausprägung“ des Schaffens propagiert. Vgl. Schmidt: Geschichte des Genie-Gedankens, Bd. 2, S. 139. Die Bezugnahme auf den ‚Willen zur Macht‘ schreibt sich einerseits in ein bestimmtes Diskursfeld ein und deckt andererseits eine gewisse Faszination Zweigs auf. Gleichzeitig und im Kontrast dazu ist es Zweig bei der Thematisierung einer realpolitisch wirksamen Persönlichkeit wie Walther Rathenau – im Unterschied zu Emil Ludwig – eben gerade nicht um den ‚Willen zur Macht‘ zu tun, sondern stattdessen um ein reflektiertes Verantwortungsgefühl. Darauf hat Stephan Resch im Kontext eines Vergleichs der Rathenau-Darstellungen bei

Im zweiten Buch und achten Kapitel von Zweigs Balzac-Biographie wird Balzacs Arbeitstag nahezu Stunde für Stunde aufgerollt (vgl. dazu ausführlich III.2.2). Bevor sich Balzac an den Schreibtisch setzt und das Schreiben aufnimmt, das dann verhältnismäßig zeitraffend erzählt wird, werden in zeitdehnendem Verfahren ausführlich alle Utensilien beschrieben, die er zur Arbeit benötigt. Sein bewusst für die Schreibarbeit gewähltes Kleidungsstück wird unter anderem mit der Rüstung des Kriegers verglichen.²⁸⁰ Den Schreibtisch wiederum habe Balzac „herübergerettet [...] aus Konkursen und Katastrophen, wie ein Soldat seinen Blutsbruder aus dem Kampfgewühl“²⁸¹, und was Federn und Papier betrifft, so liebt Balzac „sein Werkzeug wie ein Soldat seine Waffe und muß es, ehe er sich in den Kampf wirft, geschliffen bereit wissen.“²⁸² In allen drei Fällen, in denen hier Balzacs Arbeitsumfeld in ein Verhältnis zu Krieg und Kampf gesetzt wird, erscheint er vornehmlich als Soldat, der aktiv ins Kampfgeschehen involviert ist. Anders ist die Situation, als die tagsüber erledigte Korrekturarbeit an bereits gesetzten Texten beschrieben wird. Schon die morgens eintreffenden Boten aus den Druckereien werden verglichen mit „Meldereiter[n] Napoleons“.²⁸³ Entsprechend tritt Balzac nun in die Rolle des Feldherrn, der erst anhand der gedruckten Fahnen entscheiden kann, „ob er die Schlacht schon gewonnen hat oder noch einmal den Ansturm erneuern muß.“²⁸⁴ Die Perspektive auf das Kampfgeschehen ist hier eine andere: Während der nächtlichen Schreibarbeit befindet sich Balzac als Soldat mitten im Getümmel, das er nun bei Tag, als er die Korrekturen vornimmt, vom erhöhten Aussichtspunkt eines Kommandanten aus überblickt. Im ersten Fall ist Kampfesinsatz, im zweiten Fall ein strategischer Blick gefragt. Das zeigt, wie präzise und gewählt Zweig mit Metaphern und Vergleichen arbeitet, denn hier werden zwei voneinander zu unterscheidende Arbeitsvorgänge ganz klar andersartig kodiert. Balzac wird nun also zum Feldherrn und damit zu demjenigen stilisiert, der Aufträge erteilt und das Kommando (oder ‚Regie‘) führt:

Die Boten aus den verschiedenen Druckereien, die er gleichzeitig beschäftigt, sind gekommen – wie die Meldereiter Napoleons während der Schlacht den Kontakt aufrechterhalten zwischen der Kommandostelle und den Bataillonen, die die Befehle ausführen.²⁸⁵

Tatsächlich sind es aber vielmehr die Boten der Druckereien, die Balzac neue Arbeitsaufträge übermitteln. Die Napoleon-Analogie kann in diesem Sinne als euphemistische Ermächtigungsgeste gelesen werden. Das reale Abhängigkeitsverhältnis wird allerdings nicht

Zweig und Ludwig hingewiesen, der zum Vortrag gehörende Aufsatz erscheint in: Stefan Zweig und biografisches Schreiben. Hg. v. Martina Wörgötter. Würzburg: Königshausen & Neumann. [In Vorbereitung.]

²⁸⁰ Vgl. Zweig: Balzac, S. 181f.

²⁸¹ Ebd., S. 182.

²⁸² Ebd., S. 183.

²⁸³ Ebd., S. 188.

²⁸⁴ Ebd.

²⁸⁵ Ebd., S. 188.

ganz verschwiegen, wenn im Text als einer der Gründe dafür, warum Balzacs Manuskript unverzüglich in den Druck gehen muss, die Tatsache genannt wird, dass „die Zeitung oder der Verleger darauf wartet wie auf fällige Schuld.“²⁸⁶

Noch im Zusammenhang mit den großen Mühen, die die vielfache Überarbeitung der Druckbögen verursacht, wird Balzac als „der gewissenhafteste, zäheste, unnachgiebigste, energischste Kämpfer der neuen Literatur“²⁸⁷ bezeichnet. Indem Zweig Balzac aufgrund seiner Arbeitsleistung und aller damit verbundenen Anstrengungen, etwa Auseinandersetzungen mit Verlegern, Druckern und Journalisten, zum Kämpfer, Soldaten und Feldherrn stilisiert, verleiht er den einzelnen Arbeitsprozessen nicht zuletzt eine gewisse dramatische Spannung. Die Kampfmetaphern werden zwar in erster Linie über die Napoleon-Analogie aufgebaut, aber auch andere Orientierungsgrößen treten auf. Im Rahmen der Schilderung von Balzacs Arbeitstag ist vom „Jakobskampf des Künstlers“²⁸⁸ die Rede, und der alttestamentarische Jakob dient auch später als Vergleichsbeispiel, als Balzac um die Hand der reichen Adelligen Evelina von Hanska „kämpft“²⁸⁹ – der historische Fakt der spät geschlossenen Ehe wird von Zweig erneut zu einer Kampfsituation stilisiert²⁹⁰.

Metaphern und Vergleiche aus dem Kriegskontext werden meistens in Zusammenhang mit Balzacs Arbeitsleistung genutzt, selbst wenn auf diesen Bildspenderbereich mitunter auch bei anderen Gelegenheiten zurückgegriffen wird. An einer Stelle etwa schildert Zweig, dass Balzac „wie eine Kanonenkugel in jede Gesellschaft hineinschmettert“.²⁹¹ Eine derartige Metaphorik lässt Balzac in seiner Gesamtgestalt als wuchtige und massive Erscheinung anschaulich werden, wenngleich Zweig durch seine stellenweise forciert wirkenden Beispiele selbst „den Bogen [überspannt]“, ²⁹² wie es einmal über Balzac heißt.

²⁸⁶ Ebd.

²⁸⁷ Ebd., S. 192.

²⁸⁸ Ebd., S. 193.

²⁸⁹ Vgl. ebd., S. 449 u. S. 453.

²⁹⁰ Vgl. ebd., S. 279 u. S. 282. Balzac gibt hier den ausdauernden und zähen Belagerer und Frau von Hanska die lange Zeit uneinnehmbare Festung ab.

²⁹¹ Ebd., S. 173.

²⁹² Ebd., S. 436.

1.3.3 *Der Kampf mit dem Dämon* (1925) – Bezüge zu Arbeiten aus dem George-Kreis

Ein Themenbereich, der eine eigenständige eingehende Untersuchung verdiente, betrifft die Frage nach intertextuellen Bezügen und Übernahmen Zweigs für *Der Kampf mit dem Dämon* aus biographischen Arbeiten im Umfeld des George-Kreises. Bereits mehrfach wurde auf signifikante Berührungspunkte hingewiesen²⁹³ und dass Zweig die einschlägigen Arbeiten des Kreises über Hölderlin, Kleist und Nietzsche registrierte und rezipierte, steht außer Zweifel. Friedrich Gundolfs *Heinrich von Kleist* (1922) hat er eine ausgesprochen positive Rezension gewidmet,²⁹⁴ und dass er sich in der Vorbereitung von *Der Kampf mit dem Dämon* unter anderem mit Ernst Bertrams *Friedrich Nietzsche* (1918) beschäftigte, geht aus einem Brief an den Insel-Lektor Fritz Adolf Hünich vom April 1923 hervor.²⁹⁵ Ein halbes Jahr früher teilt er Romain Rolland seine Einschätzung mit, wonach Gundolfs Arbeiten „surpassent de loin tout ce qu’on possédait jusqu’à présent sur Goethe et Kleist.“²⁹⁶

Karl Müller beobachtet, dass sich Zweig im Anschluss an seine Rezension zu Gundolfs *Kleist* in seinem eigenen Kleist-Essay deutlich an Gundolfs Darstellung orientiert und unter anderem dessen Dämon-Diskurs aufgreift.²⁹⁷ Der Begriff des Dämons tritt auch in Stefan Georges 1919 in den *Blättern für die Kunst* erschienener Rezension zu Norbert von Hellingraths Hölderlin-Band *Gedichte 1800–1806*²⁹⁸ in Erscheinung und wird hier mit einem klaren programmatischen Anspruch verbunden: „Uns kümmern wenig die berufsmühen des mannes und der krankheitsablauf des greisen: wir sind heil genug um wissen zu dürfen dass jenseits von

²⁹³ Vgl. Bernhard Greiner: At Kithaeron Mountain. Stefan Zweig’s approach to the Daemonic. In: Gelber, Mark H. (Hg.): Stefan Zweig Reconsidered. New Perspectives on his Literary and Biographical Writings. Tübingen: Niemeyer 2007 (= *Conditio Judaica* 62), S. 139–150, hier S. 139–141; Müller: Das Dämonische innen im Kreise der Natur, S. 27f.; Müller: Zweigs literarische Porträtkunst, S. 37; Anett Lütteken: Rezeption und Wirkung in der deutschsprachigen Literatur: 1911 bis 1933. In: Breuer, Ingo (Hg.): Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler 2013, S. 418–424, hier S. 423; Jin Xiuli: In der geistigen Strömung der Zeit. Über die Darstellung des Psychopathologischen in Stefan Zweigs *Der Kampf mit dem Dämon*. In: Yi, Zhang / Gelber, Mark H. (Hg.): Aktualität und Beliebtheit. Neue Forschung und Rezeption von Stefan Zweig im internationalen Blickwinkel. Würzburg: Königshausen & Neumann 2015, S. 121–133, hier S. 130.

²⁹⁴ Stefan Zweig: Gundolfs „Kleist“. In: Begegnungen mit Büchern. Aufsätze und Einleitungen aus den Jahren 1902–1939. Hg. u. m. einer Nachbemerkerung v. Knut Beck. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1983 (= *Gesammelte Werke* in Einzelbänden. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1981ff.), S. 46–50.

²⁹⁵ Vgl. Stefan Zweig an Fritz Adolf Hünich am 9. April 1923. In: Zweig, Stefan: Briefe 1920–1931. Hg. v. Knut Beck u. Jeffrey B. Berlin. Frankfurt a. M.: S. Fischer 2000, S. 89f.

²⁹⁶ Stefan Zweig an Romain Rolland am 11. Oktober 1922. In: Rolland / Zweig: *Correspondance 1920–1927*, S. 304–308, hier S. 306.

²⁹⁷ Vgl. Müller: Das Dämonische innen im Kreise der Natur, S. 27. Vgl. darüber hinaus Kirk Wetters: A Transcendent Word. Stefan Zweig’s Demonic Histories. In: *Austrian Studies* 28 (2020), S. 166–181, hier S. 169.

²⁹⁸ Vgl. in diesem Zusammenhang einführend Ute Oelmann: Norbert von Hellingrath. In: Kreuzer, Johann (Hg.): Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler 2020, S. 433–437.

vernünftig und gesund der dämon seine wirkung tut.“²⁹⁹ Georges Worte entsprechen einer Absage an die modischen Künstler-Pathographien, denen der George-Kreis seinerseits biographische Arbeiten in Form von Mythographien entgegensetzt, in denen die Biographierten dezidiert überhöht und mythisch verklärt werden. Ex negativo geht die Ausrichtung dieser Arbeiten hervor, die gerade nicht biographische Fakten und Lebensumstände bzw. den historischen und sozialen Kontext fokussieren. Davon setzt sich Zweig in *Der Kampf mit dem Dämon* jedoch durch ein paratextuelles Element mit starker Signalwirkung ab, indem er den Band Sigmund Freud widmet – Bernhard Greiner hat bereits darauf hingewiesen, dass dies trotz der offenkundigen inhaltlichen Nähe zu Arbeiten aus dem George-Kreis einer bewussten und markanten Distanzierung entspricht.³⁰⁰

Schon Gundolf hat in seiner Darstellung Heinrich von Kleists dessen Bezug zu Hölderlin und Nietzsche darin verankert, dass alle drei zu den „wenigen echt tragischen Gestalten unserer Geistesgeschichte“³⁰¹ gehörten, eine Behauptung, die von Zweig aufgegriffen wird, indem er die Viten als Tragödien in Szene setzt³⁰². Für Gundolf ist Kleist „Träger eines deutschen Fluchs, der volklosen Einsamkeit des schöpferischen Genius“,³⁰³ und gerade die Spannung zwischen der Wirkungsabsicht/Wirkungsmacht einerseits und der Einsamkeit des verkannten Geistesmenschen andererseits entspricht der Substanz des tragischen Konflikts in allen drei Essays Zweigs. Dass Zweig Goethe als Antagonisten den drei ‚Dämonischen‘ gegenüberstellt, dürfte ebenfalls auf Gundolf zurückgehen, denn in seiner Rezension erkennt Zweig in Gundolfs *Heinrich von Kleist* die antithetische Ausgestaltung eines „Gegenspieler[s]“ zu dessen zuvor vorgelegtem Goethe-Buch.³⁰⁴ In Bezug auf Fragen nach der Form lässt sich ebenfalls eine gewisse Nähe zu biographischen Schriften des George-Kreises erkennen. So hat etwa Ernst Bertram sein Buch über Friedrich Nietzsche, ungeachtet der Tatsache, dass es in Bonn als Habilitationsschrift angenommen wurde, auch als künstlerisches Projekt verstanden und sich stilistisch dem biographierten Objekt angenähert,³⁰⁵ wobei er Nietzsche als Dichter begreift³⁰⁶.

²⁹⁹ Stefan George: Hölderlin. In: Kelletat, Alfred (Hg.): Hölderlin. Beiträge zu seinem Verständnis in unserm Jahrhundert. Hg. v. Alfred Kelletat. Tübingen: Mohr 1961, S. 1–3, hier S. 2f.

³⁰⁰ Vgl. Greiner: At Kithaeron Mountain, S. 141.

³⁰¹ Friedrich Gundolf: Heinrich von Kleist. Berlin: Bondi 1922, S. 172.

³⁰² Vgl. Greiner: At Kithaeron Mountain, S. 145–148.

³⁰³ Gundolf: Heinrich von Kleist, S. 172.

³⁰⁴ Vgl. Zweig: Gundolfs ‚Kleist‘, S. 46.

³⁰⁵ Vgl. Ní Dhúill: Der Kanon des Heroischen, S. 131; Bolay: Dichter und Helden, S. 159f. Helmut Scheuer identifiziert die Kategorien der *imitatio*, *admiratio* und *identificatio*, die zum Teil alle drei für die Biographik des George-Kreises relevant seien. Vgl. Helmut Scheuer: „Dichter und Helden“ – zur Biographik des George-Kreises. In: Braungart, Wolfgang / Oelmann, Ute / Böschstein, Bernhard (Hg.): Stefan George. Werk und Wirkung seit dem ‚Siebenten Ring‘. Tübingen: Niemeyer 2001, S. 300–314, hier S. 302f. u. S. 312.

³⁰⁶ Vgl. Bernhard Böschstein: Ernst Bertram. In: Ders. et al. (Hg.): Wissenschaftler im George-Kreis. Die Welt des Dichters und der Beruf der Wissenschaft. Berlin / New York: de Gruyter 2005, S. 187–193, hier S. 187f.

Seine Bezugnahme auf die Legende im einleitenden Kapitel des Nietzsche-Buchs³⁰⁷ verdeutlicht den gattungstransgredierenden Anspruch: „Sie [Bertrams Nietzsche-Darstellung, S.L.] geht über den faktualen Bereich eines wissenschaftlichen Werkes hinaus und reicht in den Bereich fiktionaler Erzählliteratur.“³⁰⁸ Genau wie in den Arbeiten Gundolfs fehlen bei Bertram Fußnoten und Verweise der – zahlreich vorhandenen – Zitate im Fließtext und es gibt auch keinen Anhang, der eine Bibliographie enthalten würde, ein auffallendes Merkmal, mit dem sich die Literaturwissenschaftler des George-Kreises derart provokant von der etablierten wissenschaftlichen Arbeitsweise abheben, dass sie geradezu einen „Extremfall unwissenschaftlichen Arbeitens“³⁰⁹ darstellen. Zweigs biographische Texte entsprechen hinsichtlich dieses formalen Kriteriums den Schriften Bertrams und Gundolfs, wenngleich sie in einen ganz anderen Publikationskontext eingebunden sind, da Zweig nicht als Wissenschaftler, sondern als Schriftsteller auftritt. Greiner weist jedoch darauf hin, dass Zweig mit dem gebildeten Bürgertum den gleichen Rezipient:innenkreis bediente wie Gundolf und Bertram.³¹⁰

Die in den Texten des George-Kreises zu konstatierende Tendenz „zur Enthistorisierung und zur Typik“³¹¹ ist auch für Zweig von Relevanz, der seiner Reihe *Die Baumeister der Welt* den Untertitel „eine Typologie des Geistes“³¹² gab. Bezeichnenderweise stellt Helmut Scheuer fest, dass im Rahmen des biographischen Schreibens in Georges Umfeld „allzu oft die großen Scheiternden und Verzweifelten der Weltgeschichte gewählt werden“,³¹³ was an das grundlegende Motiv des Besiegten in Zweigs Œuvre³¹⁴ denken lässt. Wenn Hölderlin von Zweig als Ikone des *poeta vates* präsentiert wird,³¹⁵ so erinnert das ebenso an den George-Kreis wie einige der von Zweig benutzten Sprachbilder. Ein anschauliches Beispiel ist die Blitzmetapher, die Zweig bevorzugt und in überproportionaler Häufigkeit im Hölderlin-Essay einsetzt (vgl. I.3.5, S. 82). Sie tritt auch im bereits erwähnten knappen Text Georges über Hölderlin auf: „Er riss wie ein blitz den himmel auf und zeigte uns erschütternde gegenbilder wie Herakles-Christos [...]“.³¹⁶ Als Ursprung dieser Naturmetapher ist Hölderlins Dichten

³⁰⁷ „Was als Geschichte übrigbleibt von allem Geschehen, ist immer zuletzt [...] die Legende.“ Ernst Bertram: Nietzsche. Versuch einer Mythologie. Berlin: Bondi ²1919 [1918], S. 1. Herv. im Orig.

³⁰⁸ Bolay: Dichter und Helden, S. 157.

³⁰⁹ Bernhard Fetz: Grundfragen biographischen Schreibens: Zur Bedeutung der Quellen. In: Klein, Christian (Hg.): Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien. Stuttgart: Metzler ²2022, S. 629–636, hier S. 633.

³¹⁰ Vgl. Greiner: At Kithaeron Mountain, S. 141.

³¹¹ Scheuer: „Dichter und Helden“, S. 307.

³¹² Zweig: Der Kampf mit dem Dämon, S. 12.

³¹³ Scheuer: „Dichter und Helden“, S. 314.

³¹⁴ Vgl. Arturo Larcati: Das Motiv des Besiegten. In: Larcati, Arturo / Renoldner, Klemens / Wörgötter, Martina (Hg.): Stefan Zweig Handbuch. Berlin / Boston: de Gruyter 2018, S. 722–732.

³¹⁵ Vgl. Müller: Das Dämonische innen im Kreise der Natur, S. 24.

³¹⁶ George: Hölderlin, S. 2.

selbst anzusehen, etwa im nicht abgeschlossenen Gesang *Wie wenn am Feiertage...*, in dem die Dichter den von Gott gesandten Blitz unmittelbar mit den Händen erfassen und die himmlische Gabe in Form von Poesie ans Volk weitergeben.³¹⁷

Die auszumachenden Bezüge und Parallelen bei zugleich erkennbaren Abgrenzungssignalen lassen eine eingehendere vergleichende Untersuchung der Texte Zweigs mit jenen von Gundolf und Bertram sowie von weiteren Mitgliedern des George-Kreises wünschenswert und sinnvoll erscheinen. In jedem Fall ist das Phänomen des George-Kreises und insbesondere die Tatsache, dass Zweig nachweislich die maßgeblichen Schriften des Kreises rezipiert hat, im Hinblick auf seine Weitertradierung des Geniekonzepts und die von ihm zum Teil perpetuierte „quasi-religiöse[], mythisierende[] und esoterisch-romantische[] Tradition“³¹⁸ mitzuberücksichtigen.

1.3.4 Das Vorwort von *Der Kampf mit dem Dämon* (1925)

Stefan Zweig war ein geübter Vor- und Geleitwortschreiber für neu herausgegebene Werke und Anthologien verschiedener europäischer Autoren. Wenn Vorworte vom Autor des Buches selbst stammen, wie im Falle von *Der Kampf mit dem Dämon*, so haftet ihnen ein gewisser programmatischer Gestus an. Insofern soll ein Blick auf das Vorwort dessen rhetorische Struktur und damit zusammenhängend genieästhetische Konzeptionen freilegen.

Gleich zu Beginn wird erinnernd an den traditionellen Paragone-Diskurs ein Vergleich mit den bildenden Künsten etabliert, der über den ersten Absatz hinweg aufrechterhalten wird. Vor dem Hintergrund der Tatsache, dass diese traditionell stärker mit dem Handwerk verbunden sind, mutet ein Vergleich im Kontext poetologischer Hinweise nicht ganz zufällig an. Zweigs generische Bezeichnung seiner in dem Band versammelten drei Künstler-Essays lautet angelehnt an die Malerei „Dichterbildnisse“ und Plutarch, Autor der griechisch-römischen Parallelbiographien, ist demnach „der früheste Porträtist des Wortes“. Die Gattungszuweisung wird durch weitere Anlehnungen an die bildende Kunst angereichert und auf diese Weise in einen ausführlichen Vergleich eingebettet. Dabei ist es gerade auch die Methode des Vergleichs, die Zweig als umfassendes poetisches Verfahren einführt und mit Praktiken der Malerei begründet. Mit dem Verweis auf Plutarch benennt Zweig ein Vorbild, von dem er sich zugleich

³¹⁷ „Doch uns gebührt es, unter Gottes Gewittern / Ihr Dichter! mit entblößtem Haupte zu stehen, / Des Vaters Stral, ihn selbst, mit eigner Hand / Zu fassen und dem Volk’ ins Lied / Gehüllt die himmlische Gaabe zu reichen“. Friedrich Hölderlin: *Wie wenn am Feiertage...* In: *Gesänge*. Editorischer Teil. Hg. v. D. E. Sattler. Frankfurt a. M. / Basel: Stroemfeld 2000 [1975] (= *Sämtliche Werke*. Frankfurter Ausgabe. Historisch-kritische Ausgabe. 20 Bde. u. drei Suppl.bde., Bd. 8/2), S. 558, V. 56–60. Der dichterische Produktionsvorgang wird in diesem Entwurf zentral verhandelt; dessen Abschluss „scheitert an dem Versuch, den Standort des lyrischen Subjektes und den Prozess des hymnischen Dichtens selber ins thematische Zentrum des Gedichtes zu rücken.“ Bart Philipsen: *Gesänge* (Stuttgart, Nürtingen, Homburg). In: Kreuzer, Johann (Hg.): *Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler ²2020, S. 359–387, hier S. 367.

³¹⁸ Müller: *Das Dämonische innen im Kreise der Natur*, S. 17.

abgrenzt: Im Gegensatz zu diesem will er seine ‚Porträts‘ nicht im „Biographisch-Historischen“, sondern im „Literarisch-Charakterologischen“ verortet wissen.³¹⁹

Nach dieser Standortbestimmung wendet das Vorwort sich den drei Dichtern zu, die in dem Band im Sinne des angekündigten typologischen Vergleichs versammelt sind. Ihre Ähnlichkeit wird darin festgemacht, dass sie vom „Dämonischen“ angetrieben werden und ihm erliegen. Nach einer ausführlichen Definition dessen, was als das „Dämonische“ verstanden werden soll, wird Goethe als „Gegenspieler“ vorgestellt, denn er habe im Unterschied zu Hölderlin, Kleist und Nietzsche das Dämonische zu bändigen gewusst.³²⁰ Subtil erkennbar wird anhand der Gegenüberstellung ‚mittlerer‘ und ‚höherer‘ Menschen nicht nur eine gewisse Sympathie, sondern auch ein vom Text bereitgestelltes erhöhtes Identifikationsangebot mit der Seite der ‚Künstler‘ gegenüber jener der ‚Bürger‘. In dieser Hinsicht ist der Wechsel der Pronomina von der 3. Person Plural („Sonst aber ersticken die gemessenen Menschen in sich den faustischen Drang, sie chloroformieren ihn mit Moral [...]“) bzw. der 3. Person Singular („der Bürger ist immer Urfeind des Chaotischen“) hin zur 1. Person Plural („Alles, was uns über unser Eigenwesen, unsere persönlichen Interessen spürerisch, abenteuerlich ins Gefährliche der Frage hinaustreibt, danken wir dem dämonischen Teile unseres Selbst.“), der sich im Übergang von der knapp geschilderten bürgerlichen Existenz zur im Folgenden relevanten künstlerischen Existenz vollzieht, bezeichnend.³²¹ Dem Kontrast zwischen unkünstlerischen und künstlerischen Menschen folgt sodann in der angekündigten Gegenüberstellung der exemplarische Typen versinnbildlichenden Autoren Goethe, Hölderlin, Kleist und Nietzsche eine Ausdifferenzierung des ‚Künstlers‘. Der Gegensatz von Goethe auf der einen und Hölderlin, Kleist und Nietzsche auf der anderen Seite wird durch eine Fülle motivischer sowie bildlicher Oppositionen anschaulich gemacht: Sesshaftigkeit (Goethe) versus Nomadentum (Hölderlin, Kleist, Nietzsche), Schwerkraft (Goethe) versus Flugkraft (Hölderlin, Kleist, Nietzsche), Weltgewinnung (Goethe) versus Weltflucht (Hölderlin, Kleist, Nietzsche), Kaufmann (Goethe) versus Spieler (Hölderlin, Kleist, Nietzsche), Erde (Goethe) versus Feuer (Hölderlin, Kleist, Nietzsche), lebensintegrativer Blick auf Kunst (Goethe) versus Kunstsublimierung (Hölderlin, Kleist, Nietzsche), Extensität (Goethe) versus Intensität (Hölderlin, Kleist, Nietzsche), Universalität (Goethe) versus Einseitigkeit (Hölderlin, Kleist, Nietzsche), Selbstbewahrung (Goethe) versus Selbstvernichtung (Hölderlin, Kleist, Nietzsche), Zentripetalkraft (Goethe) versus Zentrifugalkraft (Hölderlin, Kleist, Nietzsche) und schließlich

³¹⁹ Zweig: Der Kampf mit dem Dämon, S. 12.

³²⁰ Vgl. ebd., S. 16–18.

³²¹ Vgl. ebd., S. 13f.

die geometrischen Formeln Kreis (Goethe) versus Parabel (Hölderlin, Kleist, Nietzsche). Diese kontrastiven Analogiebildungen aus unterschiedlichen Bereichen (z.B. Sozialgeographie, Physik, bürgerliche Lebenswelten, Elementelehre, Mathematik) zeugen von einer minutiösen Ausgestaltung der grundlegenden Oppositionsformation. Dabei versieht Zweig die ‚Dämonischen‘ durch die Verwendung der Begrifflichkeiten ‚Nomadentum‘ und ‚Flugkraft‘ mit Attributen, die von manchen seiner Zeitgenossen späterhin auf ihn selbst angewendet werden sollten – so meint etwa Franz Werfel, Zweig sei weniger Emigrant als „Weltbürger“ und von allen Emigrant:innen am wenigsten „an die sogenannte Scholle gebunden“³²² gewesen. Im Vorwort von *Der Kampf mit dem Dämon* dominiert eine geradezu ‚plastische‘ Sprache – eine Beobachtung, die dem Vergleich mit den bildenden Künsten zu Beginn des Vorworts eine weitere Sinndimension hinzufügt. Auffällig sind insbesondere die zahlreichen Metaphern aus dem Naturreich und darunter vor allem kosmologische und chthonische Sprachbilder.³²³ Astronomische Begrifflichkeiten werden bedient, so erscheinen Hölderlin, Kleist und Nietzsche als Meteoriten, Goethe hingegen als Fixstern. Das Verfahren, Schriftsteller als Gestirne am Himmel zu verorten, verweist zurück auf die Apotheosen der antiken Mythologie – Ovid projiziert sich etwa selbst an den Sternenhimmel.³²⁴ Das Einschreiben in diese Tradition steht unter dem Signum einer Affirmation des Sakralcharakters von Dichtung. Abgesehen aber von dieser beide diametralen Künstlertypen in eine Apotheose überführenden Astralmetapher,³²⁵ die

³²² Franz Werfel: Stefan Zweigs Tod. In: Arens, Hanns (Hg.): Der große Europäer Stefan Zweig. München: Kindler 1956, S. 269–282, hier S. 273.

³²³ Neben vergeschlechtlichenden und Genealogie-Metaphern ist die Natur- und Himmelsmetaphorik – und innerhalb dieser vor allem der Bereich der Vier Elemente und Astralmetaphern – das am häufigsten bediente Paradigma für Sprachbilder im Geniediskurs um 1900. Vgl. Köhne: Geniekult um 1900, S. 114. Die Häufung von Sexualmetaphern und der genealogische Vorstellungshorizont, vor dem die künstlerische Arbeit als Kind des Künstlers erscheint, hat Kris und Kurz zufolge den Zweck, eine unmittelbare Verbindung zwischen Künstler und Kunstwerk herzustellen und die Entstehung eines Kunstwerks durch einen lebensnahen Vergleich anschaulicher und greifbarer werden zu lassen. Vgl. Kris / Kurz: Die Legende vom Künstler, S. 147.

³²⁴ „parte tamen meliore mei super alta perennis / astra ferar, nomen que erit indelebile nostrum [...]“. Ov. met., 15, 875f. P. Ovidii Nasonis Metamorphoses. Hg. v. William S. Anderson. Leipzig: Teubner 1981. In der Künstlerbiographik ist überdies die Parallelisierung von der Geburtsstunde des Protagonisten mit besonderen astronomischen Konstellationen geläufig, was Kris und Kurz ebenfalls mit der antiken Mythologie in Zusammenhang bringen. Vgl. Kris / Kurz: Die Legende vom Künstler, S. 77. Das Naheverhältnis zur Astrologie als populär-esoterischem Ableger dieses Ideenkomplexes ist offensichtlich. Zu denken ist nicht zuletzt an Goethe, der in *Dichtung und Wahrheit* seine Geburt mit Beobachtungen des Sternenhimmels in Verbindung bringt: Johann Wolfgang Goethe: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. Hg. v. Peter Sprengel. München / Wien: Hanser 1985 (= Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Hg. v. Karl Richter. München / Wien: Hanser 1985ff. 20 Bde., Bd. 16), S. 13.

³²⁵ Die stellaren Metaphern verbindet Köhne mit einem futurologischen Aspekt: „Das semantische Potenzial des Sterns besteht darin, dass er auf eine unerreichbare, jedoch begehrte Zukunft gerichtet ist, in der das ‚Genie‘, einem christlichen Schöpfergott oder Erlöser ähnlich, Helligkeit und Klarheit, Verbesserung und Fortschritt bringen soll.“ Köhne: Geniekult um 1900, S. 133. Weswegen der kosmologischen Erscheinung des Sterns allerdings eine zukunftsgerichtete Perspektive eignet, wird von Köhne nicht spezifiziert. Ganz im Gegenteil lässt sich von einer Überführung der Vergangenheit in die eigene Gegenwart sprechen: Gemäß der antiken Mythologie werden jene mythischen (und historischen) Persönlichkeiten nach dem Tod an den Sternenhimmel projiziert, die in ihrem Leben Bemerkenswertes geleistet haben oder aus anderen Gründen Teil des kollektiven Gedächtnisses werden und

vor dem Hintergrund der Tatsache, dass Zweig in beiden gleichermaßen die hohe Kunst repräsentiert sieht, nur konsequent ist, zeigt das Vorwort eine klare Differenzierung in der Zuweisung von Erd- und Himmelmetaphern: Mit Goethe werden die chthonischen Sprachbilder, mit den ‚Dämonischen‘ die kosmologischen Sprachbilder verknüpft. So erscheint Goethe in botanischer Metaphorik als der Verwurzelte, der immer weiter wächst: „Goethe wurzelt fest und immer tiefer, immer breiter greifen seine Wurzeln aus.“³²⁶ „[S]eine Verbundenheit“ „greift hinab zu Pflanze, Tier und Stein“.³²⁷ Das Element Erde erscheint gänzlich als das Goethe gemäße, wohingegen die ‚Dämonischen‘ den Elementen Luft und Feuer zugeordnet werden. Im Gegensatz zu Goethe werden sie „abgedrängt von der Erde“, sie fliehen vor ihr und werden immer „erdfremder“.³²⁸ Die Erd- und Himmelmetaphern unterstützen die Konstruktion eines absoluten Gegensatzes zwischen den diametral positionierten Figuren: Das Sphärische wird dem Irdischen gegenübergestellt, bürgerliche, materialistisch grundierte Existenz einerseits und künstlerische, freiheitsstrebende Existenz andererseits. Letztlich verweisen diese Gegenüberstellungen auf das Spannungsverhältnis ‚Kunst/Leben‘. Goethe gelingt es demnach, eine bürgerliche Existenz mit dem Künstlerdasein zu verbinden, wohingegen die ‚Dämonischen‘ alles Bürgerliche abstoßen und eine ausschließlich im Ästhetischen grundierte Daseinsform versinnbildlichen.

Verweise auf den Urmythos der Weltentstehung sind zu finden, wenn das ursprüngliche Chaos zur Sprache kommt.³²⁹ Es kann vermutet werden, dass mit der gehäuften Evokation von Erd- und Himmelmetaphern ebenfalls eine Anspielung auf den Mythos von Gaia und Uranos vorliegt. Gemäß dem Urmythos entsteht Schöpfung dann, wenn die beiden gegensätzlichen Prinzipien, Himmel und Erde, sich verbinden, und das kann als Botschaft des Zweig’schen Vorworts angesehen werden. Insofern überführt Zweig in diesem Vorwort mittels eines ausgeklügelten Systems an Sprachbildern das individuelle Kunstschaffen in eine übergeordnete Sphäre, für Kunst wird der Status einer Ersatzreligion beansprucht. Die Metaphorik hat Methode: Der Text schreibt sich nicht nur thematisch, sondern auch formal in den Geniediskurs des frühen 20. Jahrhunderts ein.

um die sich ein Erinnerungskult etabliert. Der Blick auf den Stern ist somit in die Vergangenheit gerichtet – was im Übrigen mit der physikalischen Realität übereinstimmt, da das Sternenlicht erst nach Millionen Lichtjahren die Erde erreicht und der wahrgenommene Sternenhimmel damit die kosmologische Vergangenheit wiedergibt. Vor dem Hintergrund dieses eminenten Vergangenheitsbezugs ist die Leistung der Astralmetapher zu verstehen: Das semantische Potenzial des Sterns als Leitbild besteht demnach darin, anhand von vergangenen Größen eine Orientierungshilfe für die Gegenwart und die nahe Zukunft zu gewinnen.

³²⁶ Zweig: Der Kampf mit dem Dämon, S. 19.

³²⁷ Ebd.

³²⁸ Ebd., S. 20f.

³²⁹ Vgl. ebd., S. 13 u. S. 17.

Zwar ist der Dämon Vorbedingung künstlerischen Schaffens („es gibt keine große Kunst ohne Dämonie, ohne das der Urmusik der Welt entflüsterte Wort“³³⁰), aber er bringt zugleich eine immanente Gefährdung mit sich:

Aber dieser Dämon ist nur ins solange eine freundlich fördernde Macht, als wir ihn bewältigen, als er uns dient zu Spannung und Steigerung: seine Gefahr beginnt, wo diese heilsame Spannung zu Überspannung wird, wo die Seele dem aufrührerischen Trieb, dem Vulkanismus des Dämonischen, verfällt. Denn der Dämon kann seine Heimat, sein Element, die Unendlichkeit, nur dadurch erreichen, daß er mitleidslos das Endliche, das Irdische, also den Leib, in dem er wohnhaft weilt, zerstört: er hebt an mit Erweiterung, aber drängt zur Zersprengung.³³¹

Im ersten Satz des Zitats kommt die Grundbedingung für eine erfolgreiche Symbiose der Antagonismen ‚Kunst‘ und ‚Leben‘ zum Ausdruck, die in der Bewältigung des Dämonischen liegt. Goethe ist der Textlogik zufolge diese Bemeisterung gelungen. Das ist aber kein selbsterklärender und einmalig abschließbarer Vorgang, sondern vielmehr ein fortwährender Kampf: „Goethe verbraucht ebensoviel heroische Kraft, um sich zu erhalten, wie die Dämonischen, um sich zu verschwenden.“³³² Künstlerisches Schaffen wird in beiden Fällen als kampfgeprägt vorgestellt, sodass Zweig der Entstehung von Kunstwerken grundlegend heroische und sublimen Züge verleiht.

Die Bewältigung des Dämonischen oder Überwältigung durch das Dämonische wird mit Geschlechterkodierungen versehen und dezidiert mit Sexualmetaphorik aufgeladen:

So gerät jeder geistige, jeder schöpferische Mensch unverweigerlich in den Kampf mit seinem Dämon, und immer ist es ein Heldenkampf, immer ein Liebeskampf: der herrlichste der Menschheit. Manche erliegen seinem hitzigen Andrängen wie das Weib dem Manne, sie lassen sich vergewaltigen von seiner übermächtigen Kraft, sie fühlen sich selig durchdrungen und überströmt vom fruchtbaren Element. Manche bändigen ihn und zwingen seinem heißen zuckenden Wesen ihren kalten, entschlossenen, zielhaften Manneswillen auf: durch ein Leben hin währt oft eine solche feindlich-glühende, liebevoll-ringende Umschlingung.³³³

Die Oxymora am Ende der Textstelle verdeutlichen den zwiespältigen Charakter des Verhältnisses zwischen Künstler:in und Dämon. Je nachdem, ob im „Liebeskampf“ der Mensch die Oberhand behält oder das ‚Dämonische‘, wechseln die genderspezifischen Vorzeichen. Erliegt die Künstlerpersönlichkeit dem Dämonischen, wie es der Text für Hölderlin, Kleist und Nietzsche propagiert, so erscheint sie als der weibliche, im umgekehrten Fall hingegen als der männliche Part. Dass die Vorstellung von Gewalt in diesem Zusammenhang zentral ist, zeigt auch der als Vergewaltigung imaginierte Zeugungsakt im physischen Liebeskampf. Mit Verweisen auf den Koitus wird der Zeugungsvorgang im Kleinen ebenso evoziert wie durch den Urmythos der Weltenzeugung durch Uranos und Gaia die Hervorbringung der Welt den

³³⁰ Ebd., S. 16.

³³¹ Ebd., S. 14.

³³² Ebd., S. 18.

³³³ Ebd., S. 14f.

Zeugungsvorgang im Großen repräsentiert. Auf diese Weise wird nicht zuletzt die enge Verwandtschaft von mythischen Konstellationen und dem künstlerischen Schaffensvorgang suggeriert, was eine sakrale Verehrung künstlerischer Existenzen zu legitimieren scheint.

Die traditionellen Metaphern des Geniediskurses werden in Zweigs Vorwort zu *Der Kampf mit dem Dämon* sämtlich aufgerufen; darüber hinaus wird die Opposition ‚Goethe vs. Hölderlin/Kleist/Nietzsche‘³³⁴ in Form von gedrängt auftretenden rhetorischen Figuren wie Chiasmen und Parallelismen dargestellt. Insofern folgt Zweig der rhetorischen Prämisse, dass im Sinne des *aptum* Stil und Inhalt einander entsprechen müssen.³³⁵

1.3.5 Zweig über Hölderlin

In seinem Hölderlin-Essay zieht Zweig alle Register, um über die von ihm beschriebene Hölderlin-Figur eine Kunstreligion zu beglaubigen. Hölderlin wird als Typus des von seiner Zeit gänzlich unverstandenen Genies in himmlische Sphären entrückt und zum *poeta vates* stilisiert.³³⁶ Franz Zinkernagels Einschätzung zufolge hat Zweig „als Künstler vor allem den Künstler gesehen und gezeichnet“ und dabei ein Bild entworfen, das sich mit dem des „Historiker[s]“ „nicht allenthalben deckt“. ³³⁷ Durchgehend wird im Text die Dichotomie ‚Himmel – Erde‘ aufrechterhalten und Hölderlin ersterem Prinzip zugeordnet. Das entspricht einem Modell, das auch für andere Texte Zweigs leitend ist, etwa für *Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam* oder für die *Schachnovelle*, wo jeweils die Intellektuellenfiguren bzw. ‚Geistesmenschen‘ Erasmus und Dr. B. als ‚Luftmenschen‘ repräsentiert werden und ihnen die

³³⁴ Éric Chevrel betrachtet die strukturelle Gegensatzbildung zwischen den „bewegten ‚dämonischen‘ Biographien von Hölderlin, Kleist und Nietzsche“ einerseits und „Goethes erhaltendem Lebensweg“ andererseits im Zusammenhang mit der Analogie, die in der kontrastiven Gegenüberstellung von Czentovic/Dr. B. in der *Schachnovelle* und Luther/Erasmus in *Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam* zu erkennen ist. Vgl. Éric Chevrel: Eine „Kunst ohne Werke“? – das Schachspiel zwischen Technik und Obsession in Stefan Zweigs *Schachnovelle*. In: Larcati, Arturo / Pesnel, Stéphane (Hg.): *Figures de l'artiste dans l'esthétique de Stefan Zweig*. *Austriaca* 45 (2020), Nr. 91, S. 225–237, hier S. 231. Zweigs kontrastive Figurenkonstellationen verweisen dabei nicht selten auf abstrakte binäre Formationen, etwa Humanismus vs. Reformation bzw. allgemein Kunst vs. Politik in den Biographien des „cycle humaniste“ *Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam*, *Maria Stuart* und *Castellio gegen Calvin*. Vgl. Gwenaëlle Zielinski: Replacer l'artiste au cœur du projet européen : portraits d'humanistes dans les biographies historiques de Stefan Zweig. In: Larcati, Arturo / Pesnel, Stéphane (Hg.): *Figures de l'artiste dans l'esthétique de Stefan Zweig*. *Austriaca* 45 (2020), Nr. 91, S. 209–223. Diese Struktur ist gemäß Stephan Resch auch für *Die Welt von Gestern* zu erkennen, in der die Künstler:innen und Intellektuellen die Rolle der vorübergehend Besiegten, aber moralisch Überlegenen einnehmen, während die nationalsozialistische Ideologie als Antagonist fungiert. Vgl. Stephan Resch: The vanquished heroes of Europe. Stefan Zweig's poetics of defeat in *The World of Yesterday*. In: *Oxford German Studies* 51 (2022), H. 2, S. 148–160, hier S. 157.

³³⁵ Vgl. Ueding / Steinbrink: *Grundriß der Rhetorik*, S. 224.

³³⁶ Konkret stellt Zweig eine Verbindung zum delphischen Orakel her. Vgl. Zweig: *Der Kampf mit dem Dämon*, S. 138f.

³³⁷ Franz Zinkernagel an Stefan Zweig am 23. September 1925. In: Zinkernagel, Franz: *Briefe und Schriften aus dem Nachlass*. Hg. u. kommentiert v. Frank Hieronymus. Basel: Schwabe Verlag 2020, S. 873–876, hier S. 873.

in der Erde Verwurzelten diametral gegenübergestellt werden.³³⁸ Schon als Kind gehört Hölderlin dem Ätherischen an, wobei eine Verschränkung des Himmlischen mit dem Topos des Kindheitsparadieses zum Vorschein kommt. Der Eintritt in Klosterschule und Internat wird als grober Einschnitt und Entfernung aus dem paradiesischen Zustand präsentiert: „Unablässig empfindet sich der ewig Unmündige aus den Himmeln – seiner Jugend, erster Ahnung, unbekannter Vorwelt – gewaltsam auf die harte Erde, in eine ihm widerstrebende Sphäre herabgeschleudert [...]“.³³⁹ Die Genitive in der Parenthese deuten auf die Ursprünge des als himmlisch Imaginierten, die unter anderem in der Kindheitsnaivität zu liegen scheinen. In der Konsequenz wird Hölderlin selbst als ausgewachsener Mann mit kindlichen Zügen gesehen.³⁴⁰ Das Himmlisch-Engelhafte wird über kindliche Attribute, die mit Idealen wie Unschuld und Reinheit verbunden sind, konstruiert, und Selbiges gilt für Genievorstellungen. Exemplarisch dafür sind die reformpädagogischen Diskussionen des frühen 20. Jahrhunderts zu nennen (vgl. I.2.3). Eine grundlegende Annahme von Reformpädagogik und Kunsterziehungsbewegung war jene der „Jugend“ als „Inbegriff der schöpferischen Genialität“³⁴¹ – vor diesem Hintergrund hat die Attribuierung von Jugendlichkeit an den bereits erwachsenen Dichter Methode. Im Rahmen der Debatten um schulische und erzieherische Reformen sind seit Beginn des 20. Jahrhunderts zahlreiche literarische Texte schulkritischen Inhalts entstanden, die eine rousseauistische Dichotomie zwischen freier Natur (einer unkultivierten Kinderseele gleichermaßen wie des Naturhaften im Sinne eines zivilisationsfernen Lebensraums) und normierenden Kulturzwängen (ausgeübt etwa in der Schule) zu einem stereotypen Dualismus entfalten, so beispielsweise in Hermann Hesses *Unterm Rad* (1906).³⁴² Die Beschreibung von Hölderlins gewaltsamer Entfernung aus seinem kindlichen Refugium lässt unschwer einen Bezug zu dieser kulturkritischen Topik erkennen.

³³⁸ Vgl. Werner Michler: „dieses gesegnete Missgeschick“. Stefan Zweigs *Sternstunden der Menschheit* und das Exil. In: Hebenstreit, Desiree et al. (Hg.): *Austrian Studies. Literaturen und Kulturen. Eine Einführung*. Wien: Praesens 2020, S. 453–462, hier S. 457.

³³⁹ Zweig: *Der Kampf mit dem Dämon*, S. 38.

³⁴⁰ Vgl. z.B. ebd., S. 101, S. 95, S. 156. Ähnliches gilt für Kleist, der Zweig zufolge auch als erwachsener Mann ein „rundes Knabengesicht“ aufweist. Vgl. ebd., S. 163.

³⁴¹ Herrmann: *Pädagogisches Denken und Anfänge der Reformpädagogik*, S. 170. Herrmann zitiert hier Gustav Wyneken.

³⁴² Vgl. Mix: *Die Schulen der Nation*, S. 41f. u. S. 207–209. Zweig schreibt Hermann Hesse über *Unterm Rad*: „Ich liebe diese tiefe und mit so wunderbarer Kunst erzählte Geschichte um ihrer Menschlichkeit willen. Es stehen Dinge darin, die ich selbst in meiner Knabenzeit empfunden hatte und dann wieder verloren: und mit dem Buch dämmerten mir alte Stunden herauf, jene herb-süßen, von denen man nie wußte, daß sie unser Schönstes sind.“ Stefan Zweig an Hermann Hesse am 17. Oktober 1905. In: Hesse, Hermann / Zweig, Stefan: *Briefwechsel*. Hg. v. Volker Michels. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006, S. 76f.

Immer wieder stellt der Text eine „obere, die höhere Welt“³⁴³ und eine „untere, die irdische“³⁴⁴ einander gegenüber. Hölderlins Urelement sei das Himmlische, weswegen er sich durch „Weltfeindschaft“³⁴⁵ auszeichne. In diesem Spannungsverhältnis „scheitert Hölderlin an der Disharmonie von seiner Einstellung zu Leben und Poesie“³⁴⁶: In Hölderlin will Zweig die unbedingte Dichterexistenz darstellen, die reine Repräsentationsform von *Kunst* als Leben. Die Dichtung ist demnach Hölderlins eigentliches Lebensprinzip, während er im ‚realen‘ Leben notwendig und iterierend scheitert. Im Vorgang des Dichtens unternimmt Hölderlin einen Ausflug in ätherische Höhen, gefährdend wirkt sich jedoch die notwendig abrupte Landung aus:

Goethe, Schiller, sie alle kommen aus der Dichtung wie von einer Reise, aus einem andern Lande, ermüdet manchmal, aber doch gesammelten Sinns und heiler Seele: Hölderlin schmettert aus dem dichterischen Zustand wie aus einem Himmel hinab und bleibt verwundet, zerschlagen, ein geheimnisvoll Ausgestoßener in der Sachwelt zurück.³⁴⁷

Dichten wird hier mit einer Reise verglichen, wobei Goethe und Schiller ‚am Boden bleiben‘, während Hölderlin gleichsam mit dem Flugzeug reist³⁴⁸ und jedes Mal eine Bruchlandung hinlegt. Auf diese Weise wird die tragische ‚Fallhöhe‘ erreicht, Vorbedingung der klassischen Tragödie, mit der Zweig im Vorwort das Leben der von ihm dargestellten Figuren ganz bewusst gleichsetzt: „[W]er das Leben als Tragödie lebt, hat das Sterben eines Helden.“³⁴⁹ Die Gewaltlosigkeit des sprachlichen Bildes ist auffällig, wobei sie durch die Gegenüberstellung zu Goethe und Schiller, die antinomisch dazu Gemächlichkeit repräsentieren, noch gesteigert wird. Da Hölderlin in der Luft unterwegs ist und notwendig abstürzt, wird er nicht nur modernisierend mit Flugzeugen, sondern auch mythisierend mit Phaethon gleichgesetzt.³⁵⁰

Umfangreiche Metaphernfelder sind als eines von vielen Merkmalen rhetorisch grundlegender Sprache in Zweigs Hölderlin-Essay zu finden. Der gesamte Text besteht nahezu ausschließlich aus uneigentlicher Redeweise, der Bildspenderbereich ist dabei fast immer das Naturhaft-Elementare. Ein markantes Beispiel, das an die Himmel-Metaphorik anknüpft, dem Text eine

³⁴³ Zweig: Der Kampf mit dem Dämon, S. 41.

³⁴⁴ Ebd.

³⁴⁵ Ebd., S. 38.

³⁴⁶ Zhao Leilian: Über die Hölderlin-Interpretation in Stefan Zweigs *Der Kampf mit dem Dämon. Hölderlin. Kleist. Nietzsche*. In: Yi, Zhang / Gelber, Mark H. (Hg.): *Aktualität und Beliebtheit. Neue Forschung und Rezeption von Stefan Zweig im internationalen Blickwinkel*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2015, S. 177–191, hier S. 191.

³⁴⁷ Zweig: Der Kampf mit dem Dämon, S. 70.

³⁴⁸ Vgl. dazu auch ebd., S. 118: „Durch diesen Mangel an Materie hat nun sein [Hölderlins, S.L.] Gedicht eine besondere Statik, es ruht nicht kreisförmig in sich selbst, sondern hält sich wie ein Flugzeug nur durch den Schwung [...]“. Nietzsche freilich hätte eine solche modernisierende Metaphorik nicht zugesagt. Vgl. Nietzsche: David Strauß, S. 73f. Zweig hingegen war einst ein Schüler Émile Verhaerens, der die moderne Technik und das anbrechende Zeitalter der Maschinen in seinem literarischen Werk pries.

³⁴⁹ Zweig: Der Kampf mit dem Dämon, S. 24.

³⁵⁰ Vgl. ebd., S. 71f.

tragische Spannung verleiht und sich unmittelbar an den traditionellen Geniediskurs anlehnt, ist die ausgedehnte Unwetter-Metaphorik³⁵¹. So werden Hölderlins Gedanken als „großartig wie Blitze aus irgendeinem Himmel der Genialität niederzuckend“³⁵² beschrieben, ein anderes Mal gleicht ein Satz aus einem Hölderlin-Brief einem „Blitz aus dem gestauten Gewölk“³⁵³, die Stimmung in *Der Tod des Empedokles* entspricht einer „finstere[n], schicksalsträchtige[n] Gewitterwolke“³⁵⁴ der „düster geballten Dichte“ von Hölderlins wolkenartigen Versen entfahren häufig „der zündende Blitz und der Donner der Wahrsagung“³⁵⁵ und die späteren Gedichte werden als „durchflackert von Blitzen und umhüllt von pythischen Dämpfen“³⁵⁶ bezeichnet; schließlich erscheinen seine „dichterische[n] Erleuchtungen“ in der Spätzeit als „durchaus blitzhaft“, „sie dauern nur kurz und brechen unvermutet aus dem finster rauschenden Gewölk seiner breithinrollenden Oden hervor, aber sie erhellen unendlichen Horizont“³⁵⁷. Freilich verbirgt sich dahinter ebenso wie hinter der generellen Evokation von Himmelsbildern das göttliche Prinzip, wobei Blitz und Unwetter an den Göttervater Zeus erinnern. Eine unmittelbare Anbindung an die griechische Mythologie ist im Text angelegt, der sich seinem Sujet gemäß an der griechischen Antike orientiert und mehrfach auf die Sehnsucht nach einem imaginären Griechenland zurückkommt.³⁵⁸ Mit Feuer- und Wasser-Metaphern,³⁵⁹ die ebenfalls

³⁵¹ Vgl. für einige Zitate bei Søren Kierkegaard, Knut Hamsun, Houston Stewart Chamberlain und Otto Weininger: Köhne: Geniekult um 1900, S. 117f.

³⁵² Zweig: Der Kampf mit dem Dämon, S. 80.

³⁵³ Ebd., S. 94.

³⁵⁴ Ebd., S. 109.

³⁵⁵ Ebd., S. 117.

³⁵⁶ Ebd., S. 128.

³⁵⁷ Ebd., S. 142. Der Kontrast zwischen Hell und Dunkel, der auch im Titel des entsprechenden Kapitels angedeutet wird (der Titel lautet „Purpurne Finsternis“), weist weitreichende semantische Bezüge auf: Von der Herausstellung von ‚Wahrheit‘ insbesondere in gnostischen und christlichen Kontexten bis hin zu Auf- und Abwertung des in Licht oder Dunkel Getauchten und damit einhergehenden genderrelevanten Überlegungen. Vgl. dazu Köhne: Geniekult um 1900, S. 119–122.

³⁵⁸ Vgl. z.B. Zweig: Der Kampf mit dem Dämon, S. 76, S. 90, S. 105, S. 143f..

³⁵⁹ Vgl. beispielsweise: „Dies ‚glühend Element‘, die Begeisterung, in der Hölderlins Seele lebt wie der Salamander im Feuer“ (ebd., S. 89); „Glück für diesen ewig Feurigen ist Entspannung“ (ebd., S. 92); „Hölderlins Wortquell, so unsagbar rein und gesiebt er ist, hat durchaus nichts Strömendes [...]“ (Ebd., S. 120); „Er [Hölderlins Rhythmus, S.L.] beginnt wie eine Quelle, zart, tönend, als wandernde Melodie, und endet tosend und herrlich aufschäumend wie ein Sturzbach.“ (Ebd., S. 126). Das ‚Reine‘ der Quelle entspricht als Topos dem Ursprünglichen und Originalen, das die Genieästhetik im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts postuliert hat, und verweist zurück auf Hölderlins eigenen Einsatz des Quellen-Sprachbilds in Anlehnung an genieästhetische Vorstellungen. Vgl. dazu Schmidt: Geschichte des Genie-Gedankens, Bd. 1, S. 406. Vgl. des Weiteren: „schließlich kann der Dichter den mächtig aus sich aufschwellenden Schwall nicht mehr dämmen und wird von ihm überflutet, als seine eigene Leiche schwimmt er hin auf den rasenden Wassern des Gesangs.“ (Zweig: Der Kampf mit dem Dämon, S. 127); „Etwas merkwürdig Wegloses geht durch diese großen Gedichte: sie fahren steuerlos in ein unendliches Meer, niemandem gehorchend als dem Gebot des Elements, dem Tönen von Jenseits her, jedes einzelne ein ‚bâteau ivre‘, das mit zerbrochenem Ruder den Katarakt singend hinabschießt.“ (Ebd., S. 128); „singend wie jene Indianer im Hiawathagedicht seines Schicksalsbruders Lenau stürzt er den brausenden Katarakt hinab.“ (Ebd., S. 136). – An den letzten beiden Beispielen fällt auf, dass die Erzählinstanz zunächst die Gedichte Hölderlins einzeln, dann auch Hölderlin selbst singend den Wasserfall hinabstürzen lässt. Dasselbe Bild wird hier gewiss absichtlich zweimal aufgerufen, wodurch ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen Werk und Biographie des Autors suggeriert wird. Da die Gedichte in diesem Sprachbild im Gegensatz zu Hölderlin als

sehr zahlreich sind, wird der Text um weitere naturhafte, der Antike entlehnte Begriffshorizonte und Bildspenderbereiche ergänzt. Eine relevante und andernorts näher zu untersuchende Fragestellung wäre diesbezüglich, wie sich Zweig im Detail sowohl hinsichtlich des Sprachstils bzw. der rhetorischen Mittel als auch mit Blick auf Themen und inhaltliche Bezüge bei seinem Vorbild Hölderlin bedient, wie sich also Übernahmen von der Sujetebene auf die Metaebene gestalten – die insofern naheliegend sind, als es sich bei dem Sujet um einen Dichter handelt, auf dessen Werk sich das essayistische Schreiben ja – mittelbar wie unmittelbar – bezieht.³⁶⁰ Zu Recht weist Elaine Chen darauf hin, dass in der Forschungsliteratur Kleist stets als biographisches Thema, kaum jedoch als literarischer Vorläufer Zweigs wahrgenommen wurde,³⁶¹ eine Feststellung, die mithin auch für Hölderlin zu gelten hat. Die unmittelbare Rückbezüglichkeit von Zweigs Essay auf Hölderlins eigenes Dichten und Denken und der diesem eingeschriebene Verweis auf die griechische Antike ist mit Blick auf die Blitz- und Feuermetaphorik zentral, weil Licht und Feuer bei Hölderlin metaphorisch das Wirken des Genius (im Sinne einer mythologischen, göttlichen Schutzmacht) anzeigen.³⁶²

Neben Metaphern und Vergleichen wird der Hölderlin-Essay durch zahlreiche weitere Elemente des traditionellen rhetorischen Redeschmucks strukturiert. Gleich zu Beginn werden die ersten beiden Absätze durch eine Anapher verbunden: Der erste Absatz des ersten Kapitels beginnt: „Das neue, das neunzehnte Jahrhundert liebt seine Jugend nicht.“³⁶³ Zu Beginn des nächsten Absatzes wird diese Feststellung wiederholt und näher ausgeführt: „Aber das neue Jahrhundert liebt diese seine kühne Jugend nicht, es hat Furcht vor ihrer Fülle, einen argwöhnischen Schauer vor der ekstatischen Kraft ihres Überschwangs.“³⁶⁴ Die Bestandteile des zweiten Satzteils ergeben eine Tautologie („Furcht vor ihrer Fülle“, „Schauer vor ihrem Überschwang“), und der erste Teil dieser Tautologie weist eine Alliteration („Furcht“, „Fülle“) auf. Auch der zweite Teil ist insofern lautlich markiert, als der postalveolare Frikativ [ʃ] sowohl im Wortanlaut von „Schauer“ als auch im Silbenanlaut des Kompositums „Überschwang“ vorkommt. Anaphern,

„bateau“ erscheinen, kann angenommen werden, dass er *mit* seinen Gedichten bzw. *in* seinen Gedichten den Katarakt hinabschießt. Noch ein weiteres Mal wird dieser Metaphernkomplex im letzten Kapitel benutzt, als es um die Rückkehr des bereits geistig umnachteten Hölderlin zu Reimversen geht: „Es ist, als ob der Ermüdbare und geistig Schwankende sich fürchtete, in freier Ode hinab in den reißenden Katarakt des Rhythmus zu stürzen; so hält er sich am Reim wie an einer Krücke.“ (Ebd., S. 151). Was die Verweise auf das steuerlose Wasserfahrzeug betrifft, schließt der Text erneut an etablierte Geniemetaphorik an. Vgl. Köhne: Geniekult um 1900, S. 124f.

³⁶⁰ Vgl. dazu Karin S. Wozonig: Die literarische Biografie zwischen Lebensbild und Selbstbild. In: Aussiger Beiträge 14 (2020), S. 201–214, hier S. 206.

³⁶¹ Vgl. Elaine Chen: Stranger than Fiction. Thomas Mann and Stefan Zweig on Goethe, Kleist, and the Struggle with the Daemon. In: High, Jeffrey L. / Collenberg-González, Carrie / Fischer, Bernd (Hg.): Heinrich von Kleist. Artistic and Aesthetic Legacies. Leiden / Amsterdam: Brill 2023 (= Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik 96), S. 65–85, hier S. 69f.

³⁶² Vgl. Schmidt-Dengler: Genius, S. 53.

³⁶³ Zweig: Der Kampf mit dem Dämon, S. 29.

³⁶⁴ Ebd., S. 30.

die nicht ganze Absätze, sondern einzelne Satzglieder in einem Satz betreffen, treten häufig auf,³⁶⁵ auch markante Inversionen sind vielfach zu finden,³⁶⁶ Archaismen³⁶⁷ und Alliterationen³⁶⁸, Parallelismen und Chiasmen³⁶⁹ kommen vor.

Nicht durch poetische Begabung zeichnet Hölderlin sich Zweigs Essay zufolge aus, sondern durch „die Fähigkeit seiner ekstatischen Zusammenfassung der ganzen Seele, des ganzen Seins in einen gesteigerten Zustand, jene einzige Gewalt der Erdflucht, des Sichverlierens ins Unendliche.“³⁷⁰ Als „Begeisterung“ und „Enthusiasmus“ wird dieser Zustand mehrfach angerufen und insbesondere mit Feuer-Metaphern verbunden – zu denken ist in der antiken Mythologie an den Genius als Schutzkraft³⁷¹ und in der christlichen Mythologie an die Beseelung durch den Heiligen Geist. Hölderlin steht nach Zweigs Darstellung für das Streben nach einem reinen, der zerstückelten irdischen Welt entgegenstehenden Ganzheitszustand,³⁷² der sich in einem Leben als Dichtung manifestiert und selbstredend utopisch ist. Damit verweist Zweig zurück auf die Verortung des Genies als integralem Teil der All-Natur gemäß Spinoza, wie sie nach Schmidt bei Hölderlin und auch bei Goethe zu finden ist – das genialische Wesen ist einerseits Ausdrucksform dieser All-Natur und strebt andererseits in sie zurück.³⁷³ Mit Blick auf Schiller und Hölderlin erkennt Schmidt-Dengler Harmonie als wesentliche Ordnungsmacht,

³⁶⁵ Vgl. etwa: „Noch blüht ihm die Lippe, noch tastet sein alternder Leib sich über die deutsche Erde, noch gehen seine Blicke blau vom Fenster hinüber in die geliebte Landschaft des Neckars, noch darf er die Lider frommen Blicks zum ‚Vater Äther‘, zum ewigen Himmel hin aufschlagen [...]“ (Zweig: Der Kampf mit dem Dämon, S. 32); „so fremd hängt er hinüber in die Zeit, so ausgeklungen tönt sein Name, so vergessen ist seine Herrlichkeit.“ (Ebd., S. 33); „Alles Irdische, alles Persönliche, alles Formhafte wird aufgezehrt in dieser vollkommensten Selbstvernichtung: ganz wesenlos, ganz nur orphische Musik wehen seine letzten Worte in den heimatlichen Äther zurück.“ (Ebd., S. 128).

³⁶⁶ Z.B.: „in des braven Tischlers Haus“ (ebd., S. 33); „silbernen Bogens strömen Flüsse durch Rebengelände“ (ebd., S. 35); „dem Fühlenden furchtbarste Herzensnot“ (zugleich eine Alliteration; ebd., S. 49); „des tiefverwandten Mörike Resignation und Idyllik“ (zugleich eine Antithese; ebd., S. 51).

³⁶⁷ Etwa: „handwerkliches Geschäft gattet sich fast übergangslos der bauerlichen Welt.“ (Ebd., S. 35).

³⁶⁸ Als einige markante Beispiele seien genannt: „Ein Leben lang sehnt er sich in diese Heimat als in den Himmel seines Herzens zurück [...]“ (Ebd., S. 36); „Hölderlins herrlicher Heroismus“ (ebd., S. 48); „Haus und Heim“ (zugleich ein Hendiadyoin; ebd., S. 48); „Fauna und Flora der Phantasie“ (ebd., S. 78); „gleichgültig gegen Geschwätz und Gefahr“ (ebd., S. 95).

³⁶⁹ Beispielsweise: „Von den Menschen kommt er, von den Göttern ist er gefordert“ (zugleich ein Parallelismus und eine Klimax; ebd., S. 58); „Er hat Goethe nicht erkannt [...] und Goethe niemals ihn“ (ebd., S. 83); „Was ihn zerbrechen soll, härtet ihn zuvor, und was ihn härtet, zerbricht ihn.“ (Ebd., S. 89); „die geliebte Frau aus verhaßtem Bett“ (zugleich ein Parallelismus und eine Antithese; ebd., S. 95); „so fordert Empedokles [...] nicht mehr ein großes Leben, sondern nur großen Tod.“ (Ebd., S. 109).

³⁷⁰ Ebd., S. 65.

³⁷¹ Vgl. Schmidt-Dengler: Genius, S. 53.

³⁷² Ein Zitat macht die gedankliche Verbindung von diesem Ganzheitszustand mit Enthusiasmus/Begeisterung und dem Element Feuer besonders deutlich: „Aber eben um dieser Allumfassung willen leidet der Meister an der zerstückelten Form des Lebens, daß alles Vorhandene an das Gesetz der Sukzession geknüpft ist, daß Stufen und Schwellen und Türen und Schranken das Lebendige ewig abteilen und auch der höchste Enthusiasmus nicht imstande ist, die Zerteiltheit der Menschen, die splitternde Form des Daseins in eine feurige Einheit umzuschmelzen.“ Zweig: Der Kampf mit dem Dämon, S. 111f.

³⁷³ Vgl. Schmidt: Geschichte des Genie-Gedankens, Bd. 1, S. 410f.

die genau wie die Instanz des Genius Anspruch auf Totalität erhebt.³⁷⁴ Ein grundlegendes Ganzheitsdenken ist somit schon im 18. Jahrhundert und später auch wieder bei Nietzsche kennzeichnend für den Geniediskurs, Schmidt ortet dahinter eine Reaktion auf die vielfachen Spezialisierungstendenzen der Moderne.³⁷⁵

Jegliche ‚Weltzugehörigkeit‘, jegliche Haftung im Wirklichen und somit jeglicher Realitätsbezug wird im Begriff der „Erdflucht“ pauschal abgelehnt. Hölderlins Dichtung muss ‚rein‘ sein³⁷⁶ und wird damit eigentlich substanzlos: „Salz und Brot, Vielfalt und Farbe fehlen vollkommen der Substanz seines Gedichtes, das unverweigerlich ätherisch, durchsichtig, gewichtlos bleibt und dem auch die dunkelsten Jahre nur das geheimnisvoll stofflose Wesen von Wolken, etwas Wehendes, Deutsames und Ahnungsvolles geben.“³⁷⁷ Analog zu dieser Substanzlosigkeit sind auch Zweigs Ausführungen über Hölderlin insgesamt auffallend inhaltsleer: Jenseits des stets präsenten heroischen Strebens hin zum ‚Höheren‘, das einer völligen Zweckfreiheit gleichkommt, wird Hölderlins Leben und Dichten in Zweigs Essay kaum greifbar. Kaum erfahren Rezipient:innen etwas über den Inhalt von Hölderlins *Hyperion* und *Der Tod des Empedokles*, denen im Essay jeweils ein Abschnitt gewidmet ist.³⁷⁸ Auch die Realien in Hölderlins Leben werden mit nur wenigen Worten gestreift, wohingegen durch zahlreiche Metaphorisierungen Dichtung sakralisiert und als Priestertum und Gottesdienst kultisch fundiert wird. Diese Feststellungen verweisen deutlich auf einen Bezug zu den anti-positivistischen Mythographien und kultischen Vereinnahmungen von Dichtung innerhalb des George-Kreises. Ein letztlich diffus bleibendes ‚Höheres‘ ist der einzige Legitimierungsgrund für die Anerkennung von Hölderlins Dichtung.³⁷⁹ Stellenweise macht der Text selbst klar, auf

³⁷⁴ Vgl. Schmidt-Dengler: Genius, S. 141 u. S. 151f.

³⁷⁵ Vgl. Schmidt: Geschichte des Genie-Gedankens, Bd. 2, S. 154. Vgl. auch Nietzsche: David Strauß, S. 58; hier bezieht sich die Kritik an der Fragmentarizität konkret auf gelehrte Texte. Ein Zusammenhang zur Bildungsdebatte ist insofern gegeben, als die Verfechter des realen Schulzweigs dem humanistischen Gymnasium vorwarfen, keine ganzheitlichen Menschen zu bilden, sondern stattdessen eine ‚Halbbildung‘ hervorzubringen – und ihrerseits versprochen, diesem Missstand Abhilfe zu schaffen. Vgl. Herrmann: Pädagogisches Denken und Anfänge der Reformpädagogik, S. 152f.

³⁷⁶ Vgl. dazu auch Stefan Zweig an Otto Heuschele am 2. Juni 1923: „[...] gerade, daß Hölderlin aus gewissen, sogar eng gespannten Grenzen der Begabung nur durch Reinheit emporwächst, finde ich groß. Und es ist seltsam, wie ähnlich er seinen Gegenspielern Kleist und Nietzsche in diesem Willen zum Unbedingten wird.“ In: Zweig: Briefe 1920–1931, S. 92.

³⁷⁷ Zweig: Der Kampf mit dem Dämon, S. 64.

³⁷⁸ Davon abgesehen dürfen Zweigs Werturteile über *Hyperion* und *Der Tod des Empedokles* als fragwürdig eingestuft werden. Vgl. Gottwald: Genie und Dämon, S. 113 sowie Leilian: Über die Hölderlin-Interpretation, S. 187. Letzterer findet diesbezüglich aber zu einem versöhnlichen und nachsichtigen Fazit: „Wir dürfen [...] Zweig nicht überfordern und uns über den Mangel an detaillierter Analyse von Hölderlins Werken beklagen.“ Vgl. ebd., S. 191. Dem ist (sicherheitshalber in gedanklicher Ergänzung einer weiteren Verneinung) wohl zuzustimmen.

³⁷⁹ Erinnert werden kann diesbezüglich an Nietzsches Ausspruch in *Menschliches, Allzumenschliches*, wonach die Originalgenies leer werden, wenn sie „von sich selber verlassen“ sind. Vgl. Nietzsche: Menschliches, Allzumenschliches I, S. 156.

welch spärlichem Grund seine Hölderlin-Verehrung aufrucht.³⁸⁰ Hölderlins poetisches Schaffen entspricht einer verabsolutierten Weltfremdheit, wird mystifiziert, als Magie und Geheimnis stilisiert³⁸¹ und erhält auf diese Weise einen hohen Exklusivitätswert. Die Götterverehrung wird durch eine Dichtungsverehrung ersetzt.³⁸² Doch völlig ohne Lebensbezug, funktionslos und inhaltsleer, führt Literatur sich selbst ad absurdum. Die Leere des Hölderlin-Essays wird durch Metaphernreichtum und bildliche Sprachgewalt überblendet³⁸³ – so wird das postulierte Genie nicht nur rhetorisch untermauert, sondern überhaupt erst sprachlich-diskursiv erzeugt.

I.3.6 Zweig über Kleist

Der Kleist-Essay postuliert summarisch gesehen eine die Makrostruktur prägende Antithese, die in diesem Fall nicht wie in anderen Texten Zweigs durch die kontrastive Gegenüberstellung zweier Figuren zum Ausdruck kommt, sondern dem Protagonisten inhärent ist. Das Grundprinzip des Textes besteht darin, Kleist als von zwei ihm in gleichem Maße – nämlich im „Übermaß“ – innewohnenden gegensätzlichen Extrempositionen bestimmt zu präsentieren, als einer „deadly tension between extreme passion and similarly extreme discipline“³⁸⁴ anheimgefallen; daher die Metapher von Pfeil und Bogen: „Er hat kein Ziel, er pfeilt nicht einer Stadt, einem Land, einer Absicht zu – er schnellt sich nur ab von dem überspannten Bogen, fort von sich selbst.“³⁸⁵ In den semantischen Kontext von Pfeil und Bogen gehören Jagd und Gewaltsamkeit, und tatsächlich werden in diesem Essay mehrfach Jagdbilder aufgerufen und

³⁸⁰ Dies ist der Fall, wenn etwa Hölderlins Epigontum in der Nachfolge Klopstocks und Schillers oder sein im Vergleich zu Schiller und Goethe geringer Wortschatz thematisiert werden. Vgl. Zweig: Der Kampf mit dem Dämon, S. 63f., S. 120, S. 124. Doch von dem Epigontum befreit Hölderlin sich Zweig zufolge im Laufe der Zeit, und die Einschränkung der Sprache begründet er mit dem unbedingten Reinheitsgebot, das Hölderlin seiner Dichtung zugrunde legt. Dennoch weist diese Beschränkung, die eine freiwillige Selbstbescheidung der sprachlichen Freiheit ist, auf die grundlegende Aporie des in Hölderlin gefeierten und letztlich unmöglichen Dichterdaseins hin.

³⁸¹ „Sein letztes Geheimnis bleibt Magie, unnachbildbar und heilig einmaliges Geschehen in der Sprache.“ Zweig: Der Kampf mit dem Dämon, S. 126.

³⁸² Vgl. auch hierzu Nietzsche: Menschliches, Allzumenschliches I, S. 144: „Die Kunst erhebt ihr Haupt, wo die Religionen nachlassen. Sie übernimmt eine Menge durch die Religion erzeugter Gefühle und Stimmungen, legt sie an ihr Herz und wird jetzt selber tiefer, seelenvoller, so dass sie Erhebung und Begeisterung mitzuteilen vermag, was sie vordem noch nicht konnte.“

³⁸³ „Metaphern haben eine konstitutive Funktion für den Geniediskurs. Sie werden eingesetzt, um eine transzendente Ebene zu eröffnen, um Tatsachen zu erschaffen oder um blinde Flecken, wackelige Konstruktionen und Ungereimtheiten im wissenschaftlichen Konzept auszubalancieren oder zu überdecken.“ Köhne: Geniekult um 1900, S. 115.

³⁸⁴ Chen: Stranger than Fiction, S. 66. Wie Chen zeigt, bedient sich Zweig mit der Formel „zuviel Zucht bei zuviel Zügellosigkeit“ eines Ausdrucks von Thomas Mann (*Der Tod in Venedig*), auf dessen Kleist-Rezeption Zweig demnach auch rekurriert. Vgl. ebd., S. 66–68. Chens Argumentation nach ist Zweigs Veranschaulichung von Kleists Kampf zwischen den beiden Polen von Zucht und Zügellosigkeit als treibender Kraft hinter seinem Erzählwerk und seinem Tod ein Zeichen für sein Bewusstsein darüber, dass Manns *Der Tod in Venedig* ein biographisches Palimpsest von Kleists Dämonen sei. Aschenbachs und Kleists Sublimationsprozess seien demnach vergleichbar. Vgl. ebd., S. 80–82.

³⁸⁵ Zweig: Der Kampf mit dem Dämon, S. 161.

der gesamte Text ist durchzogen von in ihrer Gewaltsamkeit markanten Sprachbildern. Der gespannte Bogen kann aber auch zu einem Musikinstrument und damit zu Kunst werden: „Kleist war überspannt im Sinne von: zu viel gespannt, er war von seinen Gegensätzen ständig auseinandergerissen und beständig bebend in dieser Spannung, die, wenn der Genius sie berührte, gleich einer Saite schwang und klang.“³⁸⁶ Musik als Ausdruck für Emotionen, als Steigerung des Gefühls und als Rauschkunst kommt ein hoher Stellenwert im Kleist-Essay zu. Die Bilder von gespanntem Bogen und klingender Saite bringen zugleich pointiert zum Ausdruck, was den Kleist-Essay ausmacht: Die Künstlerpersönlichkeit wird als innerlich zwischen Dichotomien aufgespannt gezeigt, was Leid verursacht und Fluchtversuche hervorruft, die mit Metaphern der Jagd veranschaulicht werden. Diese Spannung ist zugleich das Fundament für die durch die klingende Saite bildlich repräsentierte künstlerische Produktivität; die Saite wird aber erst zum Schwingen gebracht, „wenn der Genius sie berührt“ – damit das Leiden an der gespaltenen Persönlichkeit zu Kunst transformiert werden kann, ist ein externes Element, die Personifikation des „Genius“, vonnöten.

Drei wichtige Leitmotive des Kleist-Essays sind auszumachen: Das in mehreren Variationen abgewandelte Motiv der Spannung, das Motiv des Übermaßes (Kleist wird in diesem Essay auffallend oft als „Übertreiber“ bezeichnet; die Substantive „Übertreibung“, „Übermaß“ und „Superlativ“ treten in markanter Häufung auf) und das Motiv des Abgrundes, in den Kleist schließlich stürzt. Dieser Abgrund ist nicht in der äußeren Welt lokalisierbar, sondern befindet sich in Kleists Innerem: „Immer weiß er um den Abgrund, aber er weiß nicht, ob er vor ihm liegt oder hinter ihm, ob er das Leben ist oder der Tod. Kleists Abgrund ist innen, darum kann er ihm nicht entlaufen. Er trägt ihn mit sich wie seinen Schatten.“³⁸⁷ Der Sturz in den Abgrund in Form des Suizids wird in fatalistischer Perspektive als unausweichliches Schicksal dargestellt³⁸⁸ und als entscheidendes, Kleists literarisches Schaffen vervollständigendes und zu dessen Deutung benötigtes Ereignis gewertet. In Ergänzung zu Kleists Werken, allen voran *Prinz Friedrich von Homburg*, wird sein Tod als weiteres „Meisterwerk“³⁸⁹ bezeichnet, eine heroisierende und den Suizid verharmlosende Deutungsperspektive, in welcher Werk, künstlerisches Schaffen und Künstlerbiographie einander überlagern. Vor dem Hintergrund des Freitods wird Kleists Leben zu einer Tragödie ausgedeutet, hiermit handelt es sich also um eine

³⁸⁶ Ebd., S. 169.

³⁸⁷ Ebd., S. 161f.

³⁸⁸ Der für die Genieästhetik zentrale Glaube an Originalität und Ursprünglichkeit führt zur Affirmation eines prädestinierten Schicksals, wie Schmidt mit Bezug auf Hölderlin ausführt: „Dieses Moment der individuell-„charakteristischen“ Fixierung [...] ergibt sich aus der Absolutsetzung des Ursprungs. Es führt zur Dämonisierung, denn wenn die vom Ursprung her bestimmte Individualität unaufhebbar ist, dann erscheint sie auch als schicksalhaft.“ Schmidt: *Geschichte des Genie-Gedankens*, Bd. I, S. 406.

³⁸⁹ Zweig: *Der Kampf mit dem Dämon*, S. 233.

Vorführung von *Leben* als Kunst im Unterschied zu Hölderlin, der die *Kunst* als Leben repräsentiert. Ersichtlich wird an solchen Verortungen die angesichts des genieästhetischen Ideals vom ‚ganzen Künstler‘ zwangsläufig verschwimmende Grenze zwischen Leben und Kunst, was häufig in einer Verschränkung von öffentlichem und privatem Leben resultiert.³⁹⁰ Seit der Romantik kommt es zu einem „Kreislauf von Stilisierungen [...], in dem Text in Leben und Leben in Text überführt wird.“³⁹¹ Während Hölderlin eine Künstlerfigur darstellt, bei der sich die Künstlerpersönlichkeit im Werk auflöst und eine umfassende Entindividualisierung erlebt, wird mit dem Kleist-Essay eine Künstlerfigur gezeigt, deren Schaffen und Sein immer wieder auf ihr zerrissenes Inneres zurückverweist, dem sie nicht entfliehen kann. Mit dem Hölderlin-Essay wird eine Kunstform der Selbstentäußerung präsentiert, wohingegen im Kleist-Essay die kontinuierliche Auseinandersetzung mit dem eigenen Inneren und daraus resultierendes literarisches Kunstschaffen im Vordergrund steht. Stark betont wird dieser Logik gemäß die Triebhaftigkeit der Figur,³⁹² aber auch weitere irrationale Anlagen der menschlichen Psyche, im Text als „Zwielichtphänomene“ bezeichnet, werden als zentral dargestellt.³⁹³ Es wird deutlich, dass es hier nicht um eine unantastbare sakralisierte Kunstform geht, sondern um eine anders gelagerte Form der Heroisierung von Kunstschaffen, die eine enge Verbindung mit Liebestrieb und Tod eingeht.

Rhetorische Stilmittel spielen auch im Kleist-Essay eine bedeutende Rolle. Die Antithese ist nicht nur das grundierende Prinzip der Makrostruktur, sondern sie wird als solches erst in mikrostrukturellen Formen greifbar. Die Gegenüberstellungen können direkt auf Kleists innere Widersprüchlichkeit bezogen sein: „[...] seine Tragik ist nicht, daß er wie die meisten Menschen von dem einen zuviel und von dem andern zuwenig hatte, sondern er hatte von beidem zuviel; zuviel Geist bei zuviel Blut, zuviel Sittlichkeit bei zuviel Leidenschaft, zuviel Zucht bei zuviel Zügellosigkeit.“³⁹⁴ In Form eines Trikolons werden hier in einer anaphorischen und asyndetischen Struktur drei Oppositionspaare vorgestellt. Schon in der Satzhälfte zuvor findet sich im „Zuviel – Zuwenig“ eine antithetische Polarität. Eine andere Antithese kommt im Gegensatz von ‚Lebensplan‘ und ‚Todesplan‘, deren beide Kleist jeweils besessen habe,³⁹⁵

³⁹⁰ Vgl. Laferl / Tippner: Vorwort, S. 9 u. S. 17. Laferl und Tippner betonen unter Verweis auf Knut Hickethier, dass das Phänomen des ‚Stars‘ schon existiert, ehe sich noch die entsprechende Begriffsausprägung gebildet hat. Ein wesentliches Beispiel dafür stellen nach Hickethier die Theater dar, und diesbezüglich ist nur auf Stefan Zweigs erstes Kapitel „Die Welt der Sicherheit“ in der *Welt von Gestern* hinzuweisen, in welchem dieser frühe ‚Starkult‘ anschaulich wird. Vgl. Zweig: *Die Welt von Gestern*, S. 31f.

³⁹¹ Laferl / Tippner: Vorwort, S. 17.

³⁹² Vgl. hierzu das Kapitel „Pathologie des Gefühls“. In: Zweig: *Der Kampf mit dem Dämon*, S. 143–155.

³⁹³ Ebd., S. 208f.

³⁹⁴ Ebd., S. 180.

³⁹⁵ Vgl. ebd., S. 193, S. 224.

zum Ausdruck – wobei er seine ‚Lebenspläne‘ der Reihe nach verworfen, den ‚Todesplan‘ hingegen schließlich ausgeführt hat. Bevor der Essay zur Thematisierung dieses ‚Todesplans‘ übergeht, stellt er Kleists *Prinz Friedrich von Homburg* (in enger Verschränkung von Biographie und Werk den Tod des Autors im Werk antizipierend und sein Leben bilanzierend) als gehaltvollstes und wichtigstes Werk vor. In diesem Zusammenhang wird eine auch mit Blick auf die anderen beiden Essays in *Der Kampf mit dem Dämon* konzipierte Antithese von Zerstörung und Vollendung bedient:

[...] der zerstörteste deutsche Dichter gibt (eine Spanne kaum vor seiner Selbstvernichtung) der Nation die vollendetste Tragödie, so wie Hölderlin eine Stunde vor der letzten Dunkelheit seine welthaft tönende orphische Hymnik, wie Nietzsche vor dem Zerschellen des Geistes noch die höchste geistige Trunkenheit [...].³⁹⁶

Der hier als Antithese dargestellte Zusammenhang zwischen Künstlerpersönlichkeit und Werk interessiert Zweig in allen drei Essays dieses Bandes. Zum einen weist das Zitat darauf hin, dass Zweig in allen drei Fällen jeweils das letzte Werk vor dem Lebensende des Autors als das der größten Vollendung bewertet, was aber auch auf die dramatisierte Form der Essays zurückzuführen ist, der diese Stilisierung geschuldet sein kann, denn damit wird geschickt ein künstlerischer Höhepunkt vor der tragischen Wende und dem Niedersturz konstruiert.

Zum anderen weist das Zitat in zugespitzter Form auf die jeder Veröffentlichung inhärenten Grundproblematik von Schriftsteller:innen hin: Das Verschwinden der Autorenpersönlichkeit mit Abschluss des Werks. Sobald die Publikation und Zirkulation eines ihrer Werke autorisiert wird, geben Autor:innen es von sich weg und in die Hände anderer Personen, deren Rezeptionsvorgang nicht zugänglich und beeinflussbar ist. Die Veröffentlichung zieht zwingend die Trennung von Werk und Urheber:in nach sich; es kommt zu einer Spaltung zwischen Autor:in und dem sich verselbstständigenden Text und zum „Verschwinden bzw. zum Verstummen“ der Autorenpersönlichkeit, die im „Zwischenraum buchstäblich medialer Übertragung“ ein „symbolischer Tod“ ereilt³⁹⁷. Zweig interessiert sich vor allem für den Sonderfall, in welchem dieser ‚symbolische Tod‘ mit dem tatsächlichen biologischen Tod zusammenfällt. Der Autorentod stellt eine Radikalform der Trennung vom Werk dar und ist zugleich die Voraussetzung dafür, dass die Autorenpersönlichkeit ganz im Werk aufgehen kann: Im medio-diskursiven Zwischenraum geht sie unter, „um im Medium der Schrift unsterblich zu werden“³⁹⁸.

Wie der Hölderlin-Essay ist auch der Kleist-Essay von Sprachbildlichkeit geprägt. Zwei zentrale Metaphernfelder, die sich aus den Bildspenderbereichen der Jagd und der Musik

³⁹⁶ Ebd., S. 218.

³⁹⁷ Wetzel: Der Autor-Künstler, S. 18.

³⁹⁸ Ebd.

speisen, wurden bereits erwähnt und spiegeln sich auch in den Titeln der Essayabschnitte wider: So trägt der erste Abschnitt die Überschrift „Der Gejagte“, während der letzte Abschnitt des Essays mit „Musik des Untergangs“ betitelt ist. In dieser Hinsicht rahmen die Bildspender ‚Jagd‘ und ‚Musik‘ den Essay ein. Dem Titel gemäß wird am Ende des knappen ersten Abschnitts das Leben des Protagonisten als Hetzjagd metaphorisiert:

Kleistens Leben ist nicht Leben, sondern einzig ein Zujagen auf das Ende, eine ungeheure Jagd mit ihrem tierhaften Rausch von Blut und Sinnlichkeit, von Grausamkeit und Grauen, umrauscht von allen Fanfaren der Erregung und dem Halali der spürenden Lust. Eine ganze Meute von Unglück hetzt hinter ihm her: wie ein gejagter Hirsch wirft er sich in das Dickicht, faßt manchmal in jäher Wende des Willens einen der Hetzhunde des Schicksals, fällt sich sein Opfer – drei, vier, fünf blutheiße Werke, vom Stoß der Leidenschaft gefaßt – und jagt blutend weiter ins Gestrüpp.³⁹⁹

Auch diese metaphorische Schilderung ist antithetisch strukturiert: Lust und Grauen, Erregung und Grausamkeit stehen einander gegenüber. Der „tierhafte Rausch“ verweist auf das Elementare und Triebhafte, das im Kleist-Essay zentral gesetzt ist, und ist zugleich eine Reminiszenz auf den Dionysos-Kult, der – wie überhaupt Nietzsches Gegenüberstellung des Dionysischen und des Apollinischen – für alle in *Der Kampf mit dem Dämon* versammelten Essays eine Rolle spielt. Die Jagdmetapher lässt die Kleist-Figur eine Metamorphose durchleben, insofern sie aufgrund der dargestellten Szenerie zu Actaion wird. Dessen Vergehen war es, wie Ovid erzählt, die Jagdgöttin Diana nackt baden zu sehen – Lust und Sexualität sind hier nie weit weg. Kleist ist dem Abschnittstitel gemäß der Gejagte. Seine Auseinandersetzung mit den und die Bezwingung der persönlichen inneren Qualen resultiert in literarischen Werken, die in der Jagdmetaphorik als „Opfer“, als vom Hirsch getötete Hunde, erscheinen. Diesem sprachbildlichen Beispiel ist das extensive Bemühen um eine gewalthafte und zugleich gewaltige Darstellung anzusehen.

Nicht nur im Kontext von Jagdmetaphern ist ein gewalttätiger Sprachduktus vorherrschend; vielmehr dominiert dieser den gesamten Essay. Was auch immer Kleist unternimmt, es wird in Zweigs Darstellung zu einem ausbruchartigen Unterfangen: „über Nacht schleudert er seine Braut von sich“, ⁴⁰⁰ er „stürmt [...] in das gefährlich Grenzenlose der Dichtung hinein“⁴⁰¹ und ist „ein Desperado des Lebens“, der sich „in trotziger Herausforderung der Götter an ein Werk wirft“.⁴⁰² Die verwendeten Verben evozieren Leidenschaftlichkeit, Unbedingtheit und Abruptheit, und die Häufung von durch viele Kola unterteilten langen Sätzen ergibt ein rasches, gleichsam ‚gejagtes‘ Tempo. Insofern nähern sich Erzählverfahren und erzählter Gegenstand einander an.

³⁹⁹ Zweig: *Der Kampf mit dem Dämon*, S. 162.

⁴⁰⁰ Ebd., S. 187.

⁴⁰¹ Ebd., S. 189.

⁴⁰² Ebd., S. 190.

Musik(alität) tritt als Referenz mehrfach in Erscheinung, sie verbindet sich im Text mit dem Dionysisch-Rauschhaften, mit Ekstase und Eruption, und es geht auch hier um kompromisslose Unbedingtheit: Kleists Dramatik nähert sich musikalischer Kunstproduktion insofern an, als er „mit seiner ganzen Seele ins Drama hineingefahren“⁴⁰³ sei.

Das Abschlusskapitel ist dem Titel „Musik des Untergangs“ entsprechend durch zahlreiche Verweise auf Musik geprägt. Schon zu Beginn dieses letzten Abschnitts heißt es: „Von allen Toden ist kein Tod so umrauscht von Musik, so ganz Trunkenheit und Aufschwung als der seine; als dionysisches Opferfest endet dies ‚qualvollste Leben, das je ein Mensch geführt‘.“⁴⁰⁴ In diesem Zitat wird die auch an anderen Stellen zu bemerkende Verbindung von Musik und dem dionysischen Prinzip explizit anschaulich. Nur kurz darauf erscheint ein im Hölderlin-Essay doppelt auftretendes Bild in abgewandelter Form: „Singend wirft er sich hinab in den Abgrund.“⁴⁰⁵ Ein Grund für die mehrfache Nutzbarmachung dieses Sprachbildes mag die hohe Intensität der Antithese sein, wenn Singen als Ausdruck von Freude und Leichtherzigkeit mit Tod und Verderben in einem Sprachbild der Gewalt (dem Sturz in die Tiefe) zusammengeführt werden. Der Essay propagiert eine musikalisch grundierte Sterbe-Euphorie Kleists: „Musik, seine tiefste Neigung [...] – nun tut sie sich ihm auf, zum erstenmal strömt der Verschlussene über in Rhythmus und Melodie.“⁴⁰⁶ Kleists *Todeslitanei* wird zu seinem literarischen Œuvre gerechnet, sogar als „sein einziges wirkliches Gedicht“ bezeichnet, in welchem „das kalte Licht von Geist“ „von der Musik erlöst“ sei.⁴⁰⁷ Die durch Kant (gegen den der Hölderlin-Essay polemisiert) repräsentierte Epoche der Rationalität und Aufklärung wird im Duktus der Begeisterung verabschiedet, als Musik manifestiert sich der Siegeszug des Sinnlichen, Triebhaften, Abgründigen der menschlichen Seele. Zweigs Heroisierung des Doppelselbstmords mag befremdlich, wenn nicht alarmierend wirken, doch jeglicher Versuch, seine literarische Auseinandersetzung mit Kleists Tod nachträglich vor dem Hintergrund seines eigenen Suizids zu deuten,⁴⁰⁸ erscheint aufgrund der langen Zeitspanne zwischen diesen Ereignissen und der historisch völlig veränderten Vorzeichen wenig zielführend.

⁴⁰³ Ebd., S. 197.

⁴⁰⁴ Ebd., S. 229.

⁴⁰⁵ Ebd., S. 229. Vgl. I.3.5, S. 82f., Fußnote 359.

⁴⁰⁶ Ebd., S. 230.

⁴⁰⁷ Ebd., S. 230.

⁴⁰⁸ Diese Deutung wird insbesondere von Friderike Zweig geprägt. Vgl. Friderike Zweig: Stefan Zweig. Eine Bildbiographie. München: Kindler 1961, S. 124f.

I.3.7 Zweig über Nietzsche

Zweigs Nietzsche-Essay umfasst Ideen und Gedankenbilder, die auch in seinen Ausführungen zu Kleist, zu Hölderlin sowie zu Balzac begegnen. Erneut liegt ein Fall vor, der in der Verschaltung von inhaltlicher und formaler Ebene genieästhetisches Gedankengut und regelpoetische Rhetorikvirtuosität synthetisiert. Nietzsche wird bei Zweig zum unverständenen, weil aus der Zeit gefallenem ‚Genie‘ frisiert. Sowohl an diversen körperlichen Gebrechen⁴⁰⁹ als auch an der völligen Vernachlässigung durch seine Zeitgenossen und seiner daraus resultierenden großen Einsamkeit leidet Zweigs Nietzsche außerordentlich, womit er paradigmatisch das Ideal des leidenden Genies erfüllt, eine Rolle, die für ihn im Vergleich zu Balzac noch stärker maßgeschneidert zu sein scheint. Die Bilanz, die aus diesem leidvollen und dabei produktiven Leben zu ziehen ist, gilt hingegen für beide, wird aber im Nietzsche-Essay expliziter verhandelt. Die Frage nach dem Sinn des detailliert beschriebenen Leidenswegs des Protagonisten wird mit der Notwendigkeit des Leidens nicht so sehr für die künstlerische Produktivität an sich als vielmehr für die besondere Intensität, die die Werke der ‚Dämonischen‘ auszeichne, beantwortet. Die individuelle Auseinandersetzung mit dem eigenen Leiden, die aktive Konfrontation und das Ringen mit jenen Kräften, welche dem schaffenden Selbst entgegenstehen, ist demgemäß Voraussetzung für die Entstehung von Werken herausragender Größe – Zweigs Künstlertexte legitimieren über die leidvolle Künstlerbiographie bestimmte künstlerische Werke als ‚groß‘ und in der Konsequenz die Künstlerpersönlichkeit als ‚heroisch‘ und ‚genial‘. Zwischen dem Leiden an der eigenen Existenz und der Hervorbringung überzeitlicher Werke besteht demnach ein unhintergebarer Kausalzusammenhang, womit ein schicksalsgeleiteter Lebensweg suggeriert wird. Die Diskrepanz zwischen ‚großen‘ Werken und dem Unverständnis der Zeitgenossen wird auch deswegen in besonderem Maße akzentuiert, weil sie die idealtypische Voraussetzung für eine ‚Künstlertragödie‘ ist, und eine solche zu gestalten entspricht dem dezidiert benannten Anspruch des Essays. Damit liegt zugleich eine plausible Erklärung für die Heroisierung des Protagonisten in der Gattungslogik, denn eine Tragödie benötigt nun einmal einen Helden.

Friedrich Nietzsche erscheint im Unterschied zu Balzac selbst als Reflektierender und aktiv Bejahender seines Leidensproblems, weswegen im Nietzsche-Essay auf die Bedeutung der Notwendigkeit des Leidens genauer eingegangen wird:

⁴⁰⁹ Vgl. dazu Christof Windgätter: „Und dabei kann immer noch etwas verloren gehen –!“ Eine Typologie feder- und maschinenschriftlicher Störungen bei Friedrich Nietzsche. In: Giuriato, Davide / Stingelin, Martin / Zanetti, Sandro (Hg.): „Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen“. Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte. München: Fink 2005 (= Zur Genealogie des Schreibens 2), S. 49–74, hier S. 52–58.

[...] es ist das ein ganz geheimnisvoller (nicht auf den Tag bestimmbarer) Augenblick, eine jener blitzartigen Inspirationen inmitten seines Werkes, wo Nietzsche seine Krankheit für sich „entdeckt“, wo er im Staunen darüber, daß [...] in den tiefsten Depressionen, in den schmerzhaftesten Epochen seines Lebens ihm die Produktivität statt zu erlahmen, nur gewachsen ist, mit innerster Überzeugung proklamiert, daß diese Leiden, diese Entbehrung für ihn „zur Sache“, zur heiligen, ihm einzig heiligen Sache seines Lebens gehören. [...] Aus dem bloßen Anerkennen wird ein Erkennen, aus dem Erkennen eine Dankbarkeit. Denn aus dieser höheren Schau, die den Blick weghebt vom eigenen Leiden und das eigene Leben nur als einen Weg zu sich selber mißt, entdeckt er [...], daß er keiner Macht der Erde so sehr verbunden und verschuldet ist als seiner Krankheit, daß er gerade dem grimmigsten Folterknecht sein Höchstes dankt: die Freiheit. Die Freiheit der äußern Existenz, die Freiheit des Geistes. Denn überall, wo er ruhen, trüg werden, verdicken, verflachen, wo er vorzeitig sich in Amt, Beruf und Geistesform versteinern wollte, hat sie ihn mit ihrem Stachel gewaltsam herausgetrieben.⁴¹⁰

Die Unrast und das Nomadentum, die Nietzsches Leben dem Essay gemäß notwendig inhärent sind, die aber auch Ausdruck seiner Freiheit sind, werden demnach durch Krankheit hervorgerufen und verstärkt.⁴¹¹ Die Unverbundenheit zu anderen Menschen ist es wiederum, die Nietzsche erst ermöglicht, sich rücksichtslos und rückhaltlos in seinen Werken zu äußern, und umgekehrt ist es diese Rücksichtslosigkeit, welche ihm der Reihe nach alle Freundschaften entzieht⁴¹². Die soziale Sonderstellung und der Absolutheitsanspruch dem eigenen Werk gegenüber bilden einen Kausalzusammenhang, Freiheit und Unverbundenheit stellen die Möglichkeitsbedingung für jenen Absolutheitsanspruch dar. Die Bereitschaft, stets die ganze eigene Existenz einzusetzen und zu riskieren, zeichnet die ‚Dämonischen‘ aus.⁴¹³ Absolutheit und Unerbittlichkeit in Nietzsches Haltung sind in Zweigs Essay allgegenwärtig, sie erscheinen sogar als Grundlage für das ‚Tragische‘, das Zweig dem Leben Nietzsches zuschreibt: „Was Nietzsche die ‚tragische Gesinnung‘ nennt, die Entschlossenheit zum Äußersten in irgendeinem Gefühl, greift über vom Geist in das Schicksal und erzeugt die Tragödie.“⁴¹⁴ Gerade in diesem Anspruch, das Ganze zu geben, unterscheidet Nietzsche sich Zweigs Argumentationslogik nach von anderen deutschen Denkern, die ihm immer wieder vergleichend gegenübergestellt werden. Ein Vergleich bezieht sich auf monetäres Verhalten und charakterisiert Nietzsche als Hasardeur, die „Häuslichen“ (also jene Philosophen, welche sinnbildlich die bürgerliche Existenz

⁴¹⁰ Zweig: Der Kampf mit dem Dämon, S. 254f. Herv. im Orig.

⁴¹¹ Jin Xiuli bemerkt, dass die Krankheit auch deswegen von zentraler Wichtigkeit in Zweigs Argumentation ist, weil die Genesung aufgrund der durch die Krankheit angestoßenen Erfahrungen und Erkenntnisprozesse wertvoller sei als ein durchgehend aufrechterhaltener Gesundheitszustand. Xiuli stellt zudem fest, dass Zweigs Vorstellung von der Krankheit sich mit Nietzsches Ansichten deckt, der im Zuge einer Autosuggestion eine fingierte Übergesundheit beschwor. Vgl. Xiuli: In der geistigen Strömung der Zeit, S. 128 u. S. 131.

⁴¹² Vgl. Zweig: Der Kampf mit dem Dämon, S. 309: „Nietzsches Werk aber übt eine repulsive Wirkung, es drängt in gesteigertem Maße alles Befreundete von ihm ab und schält ihn immer gewaltsamer aus der Gegenwart heraus. Jedes neue Buch kostet ihn einen Freund, jedes Werk eine Beziehung.“ Zu verweisen ist hier auch auf den latent angedeuteten Ersatzcharakter der Werke für die verlorenen Freundschaften: Die Werke verdrängen die Freundschaften, sie treten an ihre Stelle und können, von anderen unverstanden wie Nietzsche selbst, die Rolle der Freunde für sich in Anspruch nehmen.

⁴¹³ „Goethe will immer Herr seines Schicksals bleiben, von den Dingen nur genau so viel nehmen, als er ihnen erlaubt (indes Nietzsche, Hölderlin, Kleist, die Verschwender, sich immer ungeteilt mit ganzer Seele jedem Eindruck hingeben [...]).“ Ebd., S. 293.

⁴¹⁴ Ebd., S. 277. Herv. im Orig.

repräsentieren) dagegen als Kapitalanleger: „Mögen sie [die „Häuslichen“, S.L.] weiter ihre Philosophie treiben im gewärmten Haus ihres Systems wie ein Geschäft, ehrlich und sparsam ihren Besitz zum Reichtum mehrend: ihn lockt nur das Spiel, der Einsatz des Letzten, der eigenen Existenz.“⁴¹⁵ Der Essay gestaltet nicht nur einen Gegensatz zwischen Nietzsches Nomadenleben und dem bürgerlich-sesshaften Leben anderer Philosophen, sondern auch in Nietzsche selbst wird ein ähnlicher Gegensatz verortet, der ein diachrones Verhältnis abbildet: Nietzsches Tätigkeit als Professor in Basel in seinen frühen Jahren wird der späteren Zeit gegenübergestellt, als er sich als Philosoph zwischen verschiedenen Orten bewegt. Während Zweiteres mit Freiheit gleichgesetzt und heroisch aufgeladen wird, wird das „sesshafte“ Gelehrtentum unter anderem als ‚verstaubt‘ und ‚langweilig‘ charakterisiert. So heißt es in lakonischer Formulierung über Nietzsches Professorentätigkeit in Basel: „Nietzsche beginnt damit, alt zu sein.“⁴¹⁶ Sein Leben wird sodann resümierend in drei Phasen eingeteilt, denen je unterschiedliche Zeitlichkeiten zugeordnet werden:

Der Blick des beginnenden Nietzsche ist vollkommen nach rückwärts gewandt in die „Historie“, in Totes und Gewesenes, seine Lebensfreude vermauert in eine Alte-Männer-Manie, seine Heiterkeit, sein Übermut in eine professorale Würde, sein Blick in Bücher und gelehrte Probleme. [...] Der wahre Nietzsche beginnt mit seinem Einbruch in die Gegenwart, der tragische Nietzsche, der unzeitgemäße, mit seinem Blick in die Zukunft, mit seiner Sehnsucht nach dem neuen, dem kommenden Menschen.⁴¹⁷

Argumentativ wird hier ein antithetisch gepolter Chiasmus aufgebaut zwischen Nietzsches biologischem Alter und den ihn beschäftigenden historischen Zeitstufen: Als junger Mensch betrachtet er die Vergangenheit, als alter Mensch hingegen die Zukunft. Zudem ist eine Klimax zu erkennen, die Steigerung besteht in der zunehmenden Wertigkeit mit jeder durchlebten Veränderung. Diese Wertigkeitssteigerung hat für die Beschäftigung mit der Vergangenheit, die der Tätigkeit des Klassischen Philologen entspricht, zur Konsequenz, am wenigsten erstrebenswert zu erscheinen. Hier wird über die plakative Antithese hinausgehend eine Historismus-Kritik wirksam, wie sie grundlegend von Nietzsche ausging und die Altertumswissenschaften in der Zeit der Entstehung des Nietzsche-Essays intern ebenfalls betraf: So versuchte Werner Jaeger (1888–1961), der fundamentalen Krise des Historismus zu begegnen, indem er die Klassische Philologie im Zeichen eines erneuerten Humanismus auf idealistische Grundlagen stellen wollte.⁴¹⁸ Eine Parallele zur Polemik in der *Welt von Gestern*,

⁴¹⁵ Ebd., S. 266.

⁴¹⁶ Ebd., S. 285.

⁴¹⁷ Ebd., S. 286f.

⁴¹⁸ Vgl. Manfred Landfester: Werner Jaegers Konzepte von Wissenschaft und Bildung als Ausdruck des Zeitgeistes. In: King, Colin Guthrie / Lo Presti, Roberto (Hg.): Werner Jaeger – Wissenschaft, Bildung, Politik. Berlin / Boston: de Gruyter 2017 (= Philologus Supplemente 9), S. 5–50. Zugleich sind Jaegers Bestrebungen als Antithese zu Oswald Spenglers (1880–1936) wirkmächtigem Postulat vom „Untergang des Abendlandes“

in der ein bestimmter als veraltet kritizierter pädagogischer Zugang angeprangert wird (vgl. I.2.1 und I.2.3), ist zu erkennen. Dem traditionellen Gelehrtentum, an anderer Stelle im Nietzsche-Essay auch als „dies krankhaft unbewegt hingelebte, hinter verhangenen Fenstern verbrachte Philologenleben“⁴¹⁹ bezeichnet, wird ähnlich wie in Goethes *Faust* insgesamt ein eindeutig negatives Urteil zuteil, es weist den Weg zu Krankheit und Pessimismus, wohingegen das „Licht des Südens“ und die „Klarheit des italienischen Himmels“ kontrastiv für Lebensfreude, Vitalität und Optimismus stehen.⁴²⁰ Hinter solchen lauten Parolen gibt sich Zweig jedoch selbst als Philologie-affin, ja als Philologe im Sinne des Wortursprungs zu erkennen, wenn er Nietzsches Sprachstil detailliert beschreibt und darüber ganz den Inhalt seiner Schriften zu vergessen scheint⁴²¹.

Musik spielt wie schon im Hölderlin- und im Kleist-Essay insbesondere im Hinblick auf Nietzsches tragödienhaft geformten ‚Untergang‘ eine Rolle: „Und wie er [Nietzsche, S.L.] endlich stürzt, wacht sie [die Musik, S.L.] noch über seiner erloschenen Seele; Overbeck, der zu dem geistig Geblendeten ins Zimmer tritt, findet ihn am Klavier, mit zuckenden Händen noch hohe Harmonien suchend, und wie sie den Verstörten heimbringen, singt er in erschütternden Melodien auf der ganzen Fahrt sein Gondellied.“⁴²² Darüber hinaus wird Nietzsche ähnlich wie Kleist als von Grund auf musikalisch dargestellt, wobei sich sein Verhältnis zur Musik von nebensächlichem Dilettantismus zu Virtuosität in Form einer besonders musikalischen Sprache wandelt.⁴²³ Nietzsches Musikzugewandtheit ist als Antithese zu der um ihn herrschenden absoluten Stille („Gletscherwelt der Stille“⁴²⁴) seiner letzten Jahre zu verstehen.

(1918/1922) aufzufassen. Vgl. ebd., S. 37. Vgl. auch Werner Jaeger: *Der Humanismus als Tradition und Erlebnis* (1919). In: Ders.: *Humanistische Reden und Vorträge*. Berlin: de Gruyter 1960, S. 17–30, insbes. S. 26.

⁴¹⁹ Zweig: *Der Kampf mit dem Dämon*, S. 298.

⁴²⁰ Vgl. ebd., Kap. „Entdeckung des Südens“, S. 253–263. Dass das milde Klima Italiens bei Zweig im Sinne einer traditionellen Nord-Süd-Opposition schon in frühen Texten einen zentralen Aussagewert darstellt, wurde von Arturo Larcari beschrieben. Vgl. Arturo Larcari: *Stefan Zweigs literarische Darstellung von Südtirol*. In: *Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv* 38/39 (2019/20), S. 237–253, insbes. S. 248, wo der Nietzsche-Essay in *Der Kampf mit dem Dämon* Erwähnung findet.

⁴²¹ Mark H. Gelber konstatiert, dass Zweig nicht an Nietzsches philosophischen Ideen interessiert ist, sondern stattdessen besonderes Gewicht auf seine außergewöhnliche Produktivität im Jahr 1888 knapp vor Beginn seiner Geisteskrankheit legt. Vgl. Mark H. Gelber: *Stefan Zweigs Nietzsche-Rezeption im Rahmen des Dämonischen*. In: Birk, Matjaž / Eicher, Thomas (Hg.): *Stefan Zweig und das Dämonische*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 45–54, hier S. 49f. Mit dieser Fokussierung Zweigs wird die Kategorie des Tragischen betont und zugleich kommt es damit – ähnlich wie im Kleist-Essay – zu einer Verschränkung von Kunst und Tod. Dies gilt umso mehr, als Zweig Nietzsche nicht als Philosophen, sondern als Künstler darstellt, womit Yves Iehl zufolge die Vernachlässigung des philosophischen Gedankenguts Nietzsches in *Der Kampf mit dem Dämon* zu erklären ist. Vgl. Iehl: *La figure de Nietzsche*, S. 128. Iehl betont auch, dass Nietzsches Geisteskrankheit von Zweig als notwendige Folgeerscheinung der Inbesitznahme durch die externe Kraft des Dämonischen dargestellt wird, die ihm zuvor die Erfahrung der außerordentlichen Produktivität ermöglicht. Vgl. ebd., S. 132.

⁴²² Zweig: *Der Kampf mit dem Dämon*, S. 307.

⁴²³ Vgl. den gesamten Abschnitt „Flucht zur Musik“ im Nietzsche-Essay. In: Ebd., S. 302–307.

⁴²⁴ Ebd., S. 308.

Wie die anderen beiden Essays dieses Künstler-Triptychons ist auch der Nietzsche-Essay dicht mit verschiedenartigen Sprachbildern besetzt. Wie insbesondere im Hölderlin-Essay sind hier einmal mehr Bildspender aus dem Bereich der Elemente Feuer, Wasser und Luft anzuführen, aber auch die im Kleist-Essay zentrale Jagd tritt als bildlicher Vergleich auf. Die Metapher der Gedankenblitze⁴²⁵ kommt ebenso vor wie Bildspender aus dem Bereich der Schifffahrt⁴²⁶. Besonders auffällig ist auch die Raubvogel-Metapher,⁴²⁷ die Aspekte der Jagd und des Elements Luft miteinander verbindet und ideal geeignet ist, um jene Freiheit und Übernationalität zu repräsentieren, die Zweigs Nietzsche-Figur im Kern ausmacht. Hinzuweisen ist außerdem auf die im Rahmen der Genieästhetik geläufigen Erotik-, Zeugungs- und Geburtsbilder⁴²⁸ im Essay über den „Denker der Schwangerschaft“⁴²⁹.

Da in *Der Kampf mit dem Dämon* eine prinzipielle Ausrichtung auf den Lebensendpunkt der Protagonisten erkennbar ist, ist eine Steigerung des ohnehin pathetischen, heroisch-erhabenen Stils im Zusammenhang mit der Schilderung jenes Endes und des unmittelbar davor angesetzten Schaffenshöhepunkts erwartbar. Ein Blick auf das vorletzte Kapitel im Nietzsche-Essay offenbart dementsprechend eine Wortwahl an ausgesuchtem Pathos, Wörter wie „Ekstase“, „Manie“ und „Genius“ treten mehrfach auf, die verwendeten Partizipien evozieren starke, rasche Bewegungen und implizieren mitunter physische Gewalt („überströmt“, „durchschossen“, „umwogt“, „niederstürzend“),⁴³⁰ kurz gesagt, es treffen viele Wörter mit starker Semantik aufeinander. Die kraftvolle Sprachlichkeit setzt sich im weiteren Verlauf fort, doch an dem Punkt, als keine Steigerung mehr möglich scheint, nimmt der Text plötzlich Zuflucht zur traditionellen Unsagbarkeitstopik; dies geschieht bezeichnenderweise an derjenigen Stelle, als der Text seine Aufmerksamkeit auf die künstlerische Inspiration lenkt:

Aber dies Wunder der Inspiration, den Schrecken und Schauer dieses fünf Monate lang ohne Pause niederbrechenden Gewitters von Produktion, wer darf es schildern, da er selbst in der Verzückerung des Dankes, in der Leuchtkraft unmittelbarster, erlebtester Durchföhlung sein Erleben geschildert hat? Man darf nur diese mit Blitzen gehämmerte Prosaseite abschreiben, wie er sie schrieb: [...].⁴³¹

⁴²⁵ Vgl. etwa ebd., S. 251.

⁴²⁶ In einer umfangreichen Allegorie wird Nietzsche zunächst als Freibeuter „auf den Meeren der deutschen Erkenntnis“ und dann übergangslos als in die Neue Welt aufbrechender zweifelhafter Kolonialist der Frühen Neuzeit imaginiert (vgl. ebd., S. 266f.).

⁴²⁷ Vgl. ebd., S. 271, S. 295 u. S. 319.

⁴²⁸ Eine ausgedehnte Passage, die kontrastierend Immanuel Kant und Friedrich Nietzsche gegenüberstellt, widmet sich dieser Metaphorik, wobei der ‚Erkenntnis‘ bzw. der ‚Wahrheit‘ in Form einer offengelegten Allegorie der weibliche Part zugeordnet wird, und der Umgang der beiden Philosophen mit ihr durch einen umfassenden Vergleich mit der Sphäre von Erotik, Partnerschaft und Geschlechtlichkeit ausgedrückt wird. Der diese Textstelle beinhaltende Abschnitt heißt bezeichnenderweise „Der Don Juan der Erkenntnis“ (Vgl. ebd., S. 260–262).

⁴²⁹ Derrida: Sporen, S. 140.

⁴³⁰ Zweig: *Der Kampf mit dem Dämon*, S. 314.

⁴³¹ Ebd., S. 316.

In diesem Fall wird dem Unsagbarkeitstopos elegant ausgewichen, indem ein anderer Autor vorgeschoben wird, der die betreffende Angelegenheit bereits besser geschildert habe – nämlich Nietzsche selbst. Nach einem ausführlichen Nietzsche-Zitat von einer ganzen Seite setzt sich die hohe Stillage unbeirrt fort, und nun kommt die Erzählinstanz in der 1. P. Singular zum Vorschein: „Dieser taumelnde, dieser selbst-hymnische Glückston, ich weiß es, die Ärzte sehen heute darin die Euphorie [...]. Aber doch, ich frage, wann ist mit einer so diamantenen Klarheit je der Zustand des schöpferischen Rausches so ins Ewige gegraben worden?“⁴³² Am Ende des Kapitels, als der endgültige Zusammenbruch des Protagonisten thematisiert wird, ändert der Text erneut seine Strategie: War die Erzählinstanz zuvor klar hervorgetreten, so verschwindet sie nun gänzlich und macht – unter Beibehaltung der 3. P. Singular – einer erlebten Rede bzw. einem inneren Monolog Platz. Damit wird das einleitend im Essay proklamierte „Monodram“⁴³³ narrativ eingelöst.

⁴³² Ebd., S. 317f.

⁴³³ Ebd., S. 205.

Vom Verehren zum Sammeln

Regelpoetik und Genieästhetik sind zwei gerne in Opposition gebrachte Konzeptionen des Verständnisses von Literatur- bzw. Kunstproduktion, die einander allerdings komplementär ergänzen und nur gemeinsam einen ganzheitlichen Eindruck von kulturhistorischen Vorstellungen des künstlerischen Schaffens ermöglichen. Interferenzen reichen weit zurück: In der Antike halten Cicero und Horaz eine Verbindung von technischen Mitteln und natürlichem Talent bzw. göttlicher Inspiration als ausschlaggebend für dichterisches Schaffen,⁴³⁴ in der Frühen Neuzeit haben die Humanisten zwar einen starken Bezug zur antiken Rhetoriktradition, machen sich aber zugleich für die Erneuerung des platonischen $\mu\alpha\upsilon\iota\alpha$ -Gedankens stark,⁴³⁵ und im 18. Jahrhundert bedient sich die programmatische Polemik der Genieästhetiker gegen die althergebrachte Regelpoetik ihrerseits verstärkt rhetorischer Mittel.⁴³⁶

Wenn Zweig sich mustergültig an die seit dem späten 18. Jahrhundert kursierenden Genie-Schablonen hält, so schreibt er sich in eine klar zu verortende Diskurstradition ein. Die Gründe dafür können vielfältig sein: Nicht von der Hand zu weisen ist Zweigs Orientierung am literarischen Markt bzw. an zeitgenössischen Trends, auf die mehrfach hingewiesen wurde.⁴³⁷ Die Bedienung des Genieparadigmas knüpft damit wohl auch an bestimmte Publikumsvorlieben an und der Erfolg von *Der Kampf mit dem Dämon*⁴³⁸ beweist, dass der Geniediskurs in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts marktgängig ist. Im Anschluss an diese Beobachtung erscheint die Frage berechtigt, ob nicht der Rückgriff auf die weithin bekannte

⁴³⁴ Vgl. Ueding / Steinbrink: Grundriß der Rhetorik, S. 38 u. S. 86f. sowie S. 216.

⁴³⁵ Vgl. etwa den Verweis auf Platon bei Erwähnung des Dichterwahns in Michel de Montaignes Essai über die Trunksucht (*De l'ivrongnerie*): Michel de Montaigne: Les Essais. Édition établie par Jean Balsamo, Michel Magnien et Catherine Magnien-Simonin. Paris: Gallimard 2007 (= Bibliothèque de la Pléiade 14), S. 358–367, hier S. 367. Montaigne beruft sich in diesem Punkt daneben auch auf Aristoteles. Vgl. auch Erasmus von Rotterdam: *Moriae encomium* / Lob der Torheit. Lateinisch / Deutsch. Übers. v. Anton J. Gail. Hg. v. Stefan Zathammer. Ditzingen: Reclam 2021 (= RUB 14198), S. 104f. u. S. 152f. Vgl. darüber hinaus allgemein Ueding / Steinbrink: Grundriß Rhetorik, S. 86f. Auch die Renaissancehumanisten teilen demnach Ciceros Vorstellung, dass ein (natürliches oder göttliches) Talent auf die Beherrschung der Technik und des damit einhergehenden Wissens angewiesen sei.

⁴³⁶ In der Empfindsamkeit und im Sturm und Drang wird der Eindruck von Spontaneität nicht einfach durch regelfreie und natürliche Äußerungen, sondern vermittelt rhetorischer Verfahren erzeugt. Vgl. Schmidt: Geschichte des Genie-Gedankens, Bd. I, S. 59. Sowohl Klopstock als auch Goethe und Hölderlin haben bei aller Proklamation eines genieästhetischen Anspruchs selbst in ihren auf freien Rhythmen basierenden Hymnen nicht das Verhältnis zur Form vergessen, letztlich zeigt sich bei ihnen die Konstruiertheit des nur scheinbar frei und regelunabhängig schaffenden Geniedichters. Vgl. ebd., S. 411.

⁴³⁷ Vgl. Daniela Strigl: Stefan Zweig und das Odol-Prinzip. Vom Erfinden einer Marke. In: Peck, Clemens / Wolf, Norbert Christian (Hg.): Poetologien des Posturalen. Autorschaftsinszenierungen in der Literatur der Zwischenkriegszeit. Paderborn: Fink 2017, S. 261–277, hier S. 265; Norbert C. Wolf: Der Großschriftsteller und sein *Hauptbuch*. Stefan Zweig als weltumspannender Literaturindustrieller. In: Fetz, Bernhard / Inguglia-Höfle, Arnhilt / Larcati, Arturo (Hg.): Stefan Zweig Weltautor. Wien: Zsolnay 2021 (= Profile 28), S. 17–29; Xiuli (unter Verweis auf Helmut Scheuer): In der geistigen Strömung der Zeit, S. 133.

⁴³⁸ Vgl. Elmar Locher: *Der Kampf mit dem Dämon. Hölderlin, Kleist, Nietzsche* (1925). In: Larcati, Arturo / Renoldner, Klemens / Wörgötter, Martina (Hg.): Stefan Zweig Handbuch. Berlin / Boston: de Gruyter 2018, S. 482–490, hier S. 483.

Genievorstellung es Zweig ermöglichte, die Publikumswirksamkeit mit einem anderen genuinen, verstärkt modernen Interesse am Prozessualen des künstlerischen Arbeitens zu kombinieren und ob er in diesem Zusammenhang auch als strategisch eingesetztes Mittel verstanden werden kann. Darüber hinaus sei an den virulenten Zusammenhang von Geniekult und Antisemitismus erinnert. Wie dargelegt, hat Edgar Zilsel mit seiner Kritik an der „Geniereligion“ die den Genialisierungstendenzen innewohnenden Gefährdungen früh und klarsichtig erkannt, wohingegen Zweig sich nicht zu dieser Problematik geäußert hat.

Dass das Geniekonstrukt im Allgemeinen die Funktion erfüllt, diverse essentielle Verfahren und Praktiken von Autorschaft wenn nicht abzuschaffen, so doch zumindest zu verdecken,⁴³⁹ ist für Stefan Zweigs literarisches Schreiben über andere Autoren ebenfalls von Bedeutung. Das Genie kommt, so die These, verstärkt dort ins Spiel, wo es nicht gelingt oder nicht restlos gelingen soll, die ‚handwerkliche‘ Produktion des künstlerisch tätigen Menschen nachzuvollziehen. Es ist aber auch zweckdienlich für die Heroisierung und Auratisierung der künstlerisch-kreativen Arbeit und damit zur Generierung und Vermittlung von Affektpotenzialen, was in einem größeren Zusammenhang auf die Bedeutung von Kunst insgesamt (etwa in Abgrenzung zur Sphäre von Technik und Technologie) verweist. Die rhetorischen Wirkungsabsichten *movere* und *delectare* sind für Zweigs biographisches und essayistisch-novellistisches Schreiben zur Künstlerthematik von Bedeutung, und damit im Einklang steht sein verstärkter Rückgriff auf traditionelle rhetorische Stilmittel, der zugleich dem *aptum* des sprachlich Vermittelten entspricht. Mit Blick auf die rhetorische Konstruiertheit ist es daher folgerichtig, wenn Pardaad Chamsaz Zweigs Trauerreden über Verstorbene in eine Reihe mit seinen Aufsätzen über das Sammeln und seine Arbeit an der Balzac-Biographie stellt.⁴⁴⁰ Zweigs Trauerreden auf verstorbene Kollegen und befreundete Zeitgenossen sind Legion; über diejenige für Sigmund Freud schreibt Werner Michler: „We are witnessing an intricate constellation of language, style and appropriateness, of affects, feelings and their textual representation, arranged according to national and discipline-specific cultures; that is to say, of rhetoric and performative speech acts.“⁴⁴¹ Michler zeigt, dass sich Zweig für seine Trauerrede an die römische Redetradition hält und im *genus grande* Katharsis und eine Ästhetik des Sublimen vermittelt.⁴⁴² Zweig erweist sich nicht nur damit als Erbe des 19. Jahrhunderts.

⁴³⁹ Vgl. Wetzel: Der Autor-Künstler, S. 160.

⁴⁴⁰ Vgl. die insgesamt klarsichtige Einleitung in Chamsaz: The Secret of Creation, S. 1–7.

⁴⁴¹ Werner Michler: Intellectual hero, most beloved master. Stefan Zweig and Sigmund Freud in British Exile. In: Shapira, Elana / Finzi, Daniela (Hg.): Freud and the émigré. Austrian émigrés, exiles and the legacy of psychoanalysis in Britain, 1930s – 1970s. Cham: Palgrave Macmillan 2020, S. 77–94, hier S. 84.

⁴⁴² Vgl. ebd., S. 86–89.

Das 19. Jahrhundert ist auch jenes, in welchem im Zuge von Historismus, Säkularisierung und dem sozialen Aufstieg des Bürgertums einerseits öffentlich zugängliche Museen eingerichtet werden und andererseits das Sammeln als private Tätigkeit sowie der Autographenhandel einen massiven Aufschwung erfahren. Günther Häntzschel bezeichnet Zweig insofern als große Ausnahme, als er einen literarischen Diskurs über das Sammeln, der Häntzschel zufolge ein Spezifikum des 19. Jahrhunderts ist (zu denken ist hier etwa an Adalbert Stifter und an Goethe), bis zur Zeit des Nationalsozialismus fortführt.⁴⁴³ Gegen Ende des 19. Jahrhunderts setzt Wilhelm Dilthey sich in der konsequenten Erweiterung der bewahrenden und sammelnden Tendenzen des Historismus für die Gründung von Literaturarchiven ein. Als privater Autographensammler bewegt sich Zweig mitten in diesen zeitgeschichtlichen Kontexten, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts fortwirken, und als Verfasser zahlreicher Aufsätze über das Sammeln von Autographen schreibt er sich in den damit verbundenen öffentlichen Diskurs ein. Dilthey perpetuiert zugleich den emphatischen Schöpferglauben im Zeichen singulärer Autorschaft, ein Leitbild, das auch für das private Sammeln von Autographen ausschlaggebend ist. Zwischen der Geniebewegung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und der Ausdifferenzierung des Autographensammelwesens im Laufe des 19. Jahrhunderts besteht ein unmittelbarer Zusammenhang, aber wie Bodo Plachta betont, geht damit auch ein zunehmendes Verständnis für die Textgenese einher, zumal das Sammeln von Autographen ‚immer schon‘ mit der Editionspraxis verknüpft ist.⁴⁴⁴ Ein allgemeineres Interesse am Nachvollzug von Textbewegungen entwickelte sich freilich zunächst nur nebenher, erst im frühen 20. Jahrhundert kommt es zu einem Umdenken, dessen „[w]ichtigster Gewährsmann“ nach Plachta Zweig ist.⁴⁴⁵ Insofern ist Zweigs Autographensammlung auf der einen Seite zwar durchaus als Artefakt eines Reliquienkults im Namen einer quasi-religiösen Genieästhetik aufzufassen⁴⁴⁶ – auf der anderen Seite aber ist sie Ausdruck eines quasi-philologischen Sammelinteresses in dem Sinne, als die Schriftdokumente dezidiert als Grundlage für den Nachvollzug von Schreibprozessen begriffen werden. Der nicht zu leugnende Persönlichkeitskult erscheint bei Zweig untrennbar verknüpft mit seinem genuinen Interesse am künstlerischen Prozess. Beide Ansatzpunkte sind in Zweigs

⁴⁴³ Vgl. Günther Häntzschel: *Sammel(l)ei(denschaft). Literarisches Sammeln im 19. Jahrhundert*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014, S. 183.

⁴⁴⁴ Vgl. Plachta: *Schriftdenkmal oder Textträger?*

⁴⁴⁵ Ebd., S. 85.

⁴⁴⁶ Vgl. hierzu auch Zilsel: *Die Geniereligion*, S. 106f. Zilsel kritisiert auch explizit das Interesse an Werkmanuskripten und vermutet dahinter einen „verkappte[n] Persönlichkeitswert“. Vgl. ebd., S. 181. Dass die Aufmerksamkeit, die geschriebenen Vorarbeiten zukommt, auch anders, z.B. rein positivistisch oder mit Fokus auf Werk- und Produktionsästhetik, betrachtet werden kann, zeigen die Entwicklung der historisch-kritischen Ausgaben ab dem 19. Jahrhundert und die heute üblichen Praktiken in der Editionsphilologie und *critique génétique*.

Ästhetik- und Poetikverständnis nicht voneinander zu lösen. Die spezifische Gemengelage an schreibend ausgelotetem epistemischen Interesse und zugleich damit vermittelter emphatischer Begeisterung ist die Voraussetzung für einen eigentümlichen Schreibstil, der oft als präventiös abgetan wurde, der aber – häufig im nicht-deutschsprachigen Kontext – auch zu ganz anderen Urteilen führen kann: So schätzt Eryck de Rubercy Zweigs Künstleressays als „un exemple unique dans le genre de la biographie“ ein und begründet das damit, dass Zweigs Stil nicht derjenige eines Kommentators, sondern derjenige eines Schöpfers sei⁴⁴⁷ – eine Zuschreibung, die Zweig seinerseits insbesondere mit Balzac in Verbindung bringt (womit sich wiederum der Kreis zur Schöpfungsemphase der Genieästhetik schließt).

Man ist jedenfalls gut beraten, davon Abstand zu nehmen, Zweig ausschließlich einer – gar anachronistischen – Genieverherrlichung zuzuschlagen. In *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens* verweist Zweig nicht zuletzt auf Edgar Allan Poes entsakralisierenden Poetikbericht⁴⁴⁸ und bezeugt in diesem Kontext Anerkennung für eine Perspektive auf den künstlerischen Prozess, die einer dezidierten Absage an die Genieästhetik entspricht. Seine Position eindeutig auf kunstreligiöse Überhöhungsbestrebungen festlegen zu wollen, kommt einer einseitigen und ungerechtfertigten Simplifizierung gleich. Daher wirft etwa Herwig Gottwalds Einschätzung, wonach Zweig in *Der Kampf mit dem Dämon* auf jene „Genie-Ästhetik“ rekurriere, „die zu seiner Zeit historisch längst überholt war“⁴⁴⁹, einige Fragen auf. Wie Gottwald im selben Beitrag darlegt, sind vergleichbare Stilisierungen auch bei Zeitgenossen Zweigs wie etwa Hugo von Hofmannsthal zu finden⁴⁵⁰ – also wohl doch nicht „längst überholt“. Zudem erkennt er an, dass Zweigs Essays auch „gegenläufige Tendenzen“ enthalten und daher insgesamt als „ambivalent und widersprüchlich“ anzusehen sind.⁴⁵¹ Dieses Urteil deutet auf eine gewisse Ratlosigkeit hin, mit der die Forschung wiederholt auf Zweigs Künstlertexte reagiert hat. Als diesbezüglich weiterführend könnte sich eine Beobachtung erweisen, die auch für Zweig als Sammler gilt: In seiner Auseinandersetzung mit den Objekten (seien es Sammelgegenstände oder Künstlerpersönlichkeiten als Gegenstände seiner Texte) erfolgt eine Art Verschmelzung von diesen mit seiner eigenen Person, sodass er etwa im Schreiben über die „Dämonischen“ sich nicht nur deren Themen bedient, sondern auch ein Stück weit ihren Stil annimmt.

⁴⁴⁷ Vgl. Eryck de Rubercy: Stefan Zweig. Un maître de la biographie. In: *Revue des deux mondes* 8/9 (Juillet/Août 2010), S. 101–107, hier S. 106.

⁴⁴⁸ Poe verwendet übrigens in seinem berühmten Aufsatz über die Konstruktion seines Gedichts *The Raven* typisch rhetorisches Gedankengut. Vgl. Ueding / Steinbrink: *Grundriß Rhetorik*, S. 161.

⁴⁴⁹ Gottwald: *Genie und Dämon*, S. 107.

⁴⁵⁰ Vgl. ebd., S. 113f.

⁴⁵¹ Ebd., S. 121.

SAMMELN

KAPITEL 1: Das Sammelstück zwischen Reliquie, Handelsgut und Abfall

II.1.1 Sammelkritik und Sammelskepsis

Sammelnde Praktiken, die als „Anthropologikum schlechthin [...] in allen Kulturen belegt“⁴⁵² sind, werden über die Jahrhunderte hinweg immer wieder kritisch gesehen. Dies gilt, wie Aleida Assmann anhand der Gattung der Charakterskizze erläutert, bereits im 17. Jahrhundert, wenn Sammler, Bibliophile und Antiquare als pedantisch und weltfremd dargestellt werden, um diese unerwünschte Umgangsform mit Kunst und Kultur gegen eine neue, die klassizistische Ästhetik auszuspielen.⁴⁵³ Es gilt aber auch am Ende des langen 19. Jahrhunderts, wenn der mit der historistischen Philologie gut vertraute Friedrich Nietzsche in *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben* den Sammlertypus als schwachen Bewahrer von Überkommenem charakterisiert.⁴⁵⁴ Und es gilt ebenso für Walter Benjamin und Ernst Jünger, beide passionierte Sammler, die die bürgerliche Akkumulationsmanie kritisieren und mit einer „Lähmung kreativer Kraft“ in Verbindung bringen.⁴⁵⁵ Darin stimmen sie mit Nietzsche überein, der im Zeichen einer Polemik gegen die historistische geisteswissenschaftliche Ausrichtung seiner Gegenwart eine übermäßige Beschäftigung mit der ‚Historie‘ als hemmend für das ‚Leben‘ – also nicht zuletzt: für die Hervorbringung neuer Kunst – betrachtet. In Nietzsches Unterscheidung einer monumentalischen, einer antiquarischen und einer kritischen Umgangsweise mit der Historie erscheint die Perspektive des Sammelnden besonders negativ:

Sie [die antiquarische Historie, S.L.] versteht eben allein Leben zu bewahren, nicht zu zeugen; deshalb unterschätzt sie immer das Werdende, weil sie für dasselbe keinen erratenden Instinkt hat – wie ihn zum Beispiel die monumentalische Historie hat. So hindert jene den kräftigen Entschluß zum Neuen, so lähmt sie den Handelnden, der immer, als Handelnder, etwelche Pietäten verletzen wird und muß.⁴⁵⁶

Zweig offeriert als Sammler mithin ein davon weitgehend differentes Bild; für ihn scheint sich das Sammeln sogar im Gegenteil mit künstlerischer Tätigkeit untrennbar zu verbinden, was durch die Tatsache, dass er die Rollen des produktiven Schriftstellers und des passionierten Sammlers über Jahrzehnte konstant in sich vereinte, nahegelegt wird und auch von ihm selbst

⁴⁵² Aleida Assmann / Monika Gomille / Gabriele Rippl: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Sammler – Bibliophile – Exzentriker. Tübingen: Narr 1998 (= Literatur und Anthropologie 1), S. 7–19, hier S. 8.

⁴⁵³ Vgl. Aleida Assmann: Der Sammler als Pedant. In: Assmann, Aleida / Gomille, Monika / Rippl, Gabriele (Hg.): Sammler – Bibliophile – Exzentriker. Tübingen: Narr 1998 (= Literatur und Anthropologie 1), S. 261–274.

⁴⁵⁴ Vgl. Nietzsche: Vom Nutzen und Nachteil der Historie, S. 119–123.

⁴⁵⁵ Vgl. Dominik Finkelde: Vergebliches Sammeln. Walter Benjamins Analyse eines Unbehagens im Fin de Siècle und in der europäischen Moderne. In: arcadia 41 (2006), H. 1, S. 187–202, hier S. 197.

⁴⁵⁶ Nietzsche: Vom Nutzen und Nachteil der Historie, S. 123. Herv. im Orig.

beobachtet wurde⁴⁵⁷. Der Frage, inwiefern Sammeln, statt als unproduktiv, passiv und statisch zu gelten, mit Produktivität, Aktivität und Dynamik zusammenhängt, wird weiter unten nachgegangen.

Sammeln scheint, und das legt Nietzsches kurze Sammelkritik und seine polemische Stoßrichtung in den *Unzeitgemäßen Betrachtungen* nahe, vielfach eng mit dem Bildungsbürgertum zusammenzuhängen: Es wird als Ausdruck einer bewahrenden, anti-revolutionären Gesinnung ebenso verstanden wie als Refugium, sei es als Flucht vor politischer Verantwortlichkeit, sei es als Alternative in einer Zeit geringer politischer Mitsprache.⁴⁵⁸ Um Sammlungen bedeutender Kulturgüter anlegen zu können, ist es abgesehen von der erforderlichen Kaufkraft zunächst eine unvermeidliche Bedingung, dass man kulturhistorisch informiert ist, um einzelnen Gegenständen überhaupt entsprechenden Wert beimessen und sie als sammlungswürdig einschätzen zu können. Insofern ist die traditionelle humanistische Bildung als Grundstein für den Aufbau einer Sammlung von Kulturgegenständen wie der Autographensammlung Stefan Zweigs von eminenter Bedeutung. Diese Vorbedingung ist Zweig als Notwendigkeit sehr bewusst und dementsprechend äußert er sich in seinen Aufsätzen über das Autographensammeln aus der Position des Überlegenen kritisch gegenüber Sammlern, die zwar über viel Geld, nicht aber über das nötige Hintergrundwissen zu ihren Sammelgegenständen verfügen, was aus seiner Sicht beispielsweise auf den englischen Autographensammler Alfred Morrison zutrifft:

Alfred Morrison [...] war ein reicher Mann, und ich glaube, sonst nichts mehr. Teilhaber einer Bierbrauerei und anderer höchst einträglicher industrieller Unternehmungen, faßte er eines Tages den Entschluß, eine Sammlung zu begründen, und zufällig war es eine Autographensammlung, die er begann. Weder besaß er wie Bovet in Paris noch wie Alexander Meyer-Cohn in Berlin die feine humanistische Bildung und jene innerliche Kunst der Lese, die nötig ist, eine Sammlung persönlich zu gestalten und ihr den eigenen Charakter aufzuprägen.⁴⁵⁹

In höflicher Zurückhaltung nennt Zweig als Gegenbeispiele humanistisch gebildeter Sammler nicht den eigenen Namen, aber aus seinem Text geht deutlich hervor, auf welcher Seite er sich (zu Recht) selbst verortet. Einem weiteren positiven Gegenbeispiel widmet Zweig einen eigenen Aufsatz: Karl Geigy-Hagenbach und seiner Sammlung. Mit Geigy-Hagenbach stand er

⁴⁵⁷ Vgl. Stefan Zweig: Handschriften als schöpferische Dokumente. In: Matuschek, Oliver: Ich kenne den Zauber der Schrift. Katalog und Geschichte der Autographensammlung Stefan Zweig. Mit kommentiertem Abdruck von Stefan Zweigs Aufsätzen über das Sammeln von Handschriften. Wien: Inlibris 2005 (= Antiquariat Inlibris Katalog 15), S. 117. In den nachfolgend erstzitierten Aufsätzen wird Matuscheks Katalog abgekürzt angeführt.

⁴⁵⁸ Das gilt etwa für Jünger. Vgl. Finkelde: Vergebliches Sammeln, S. 197 und Christoph Zeller: Magisches Museum. Aspekte des Sammelns in der Literatur des 19. Jahrhunderts. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 46 (2005), S. 74–103, hier S. 80. Zeller beschreibt dieses „Sanktuarium [...], das für die mangelnde politische Mitsprache zumindest teilweise entschädigte“, mit Blick auf Sammelmechanismen des 19. Jahrhunderts (Märchen, *Deutsches Wörterbuch*). Vgl. ebd., S. 79f.

⁴⁵⁹ Stefan Zweig: Die Sammlung Morrison. In: Matuschek: Ich kenne den Zauber der Schrift, S. 94f., hier S. 94.

seit den 1920er-Jahren im brieflichen Austausch⁴⁶⁰ und er hatte, wie er in dem Aufsatz erwähnt, mehrmals Gelegenheit, seine Sammlung in der Schweiz einzusehen. Für den Aufbau einer derart breitgefächerten Sammlung sei eine umfassende Universalbildung notwendig: „[W]ill man aber gar eine universale Sammlung aufbauen, so ist auch eine innere Universalität der Bildung nötig, um ihr etwas von der Weite des Weltbilds zu geben.“⁴⁶¹ Die gymnasiale und universitäre Bildungstradition ist neben autodidaktischen Aneignungsverfahren als ausschlaggebender Faktor für Zweigs Sammlerselbstverständnis und -selbstbewusstsein anzusehen und fungiert als entscheidende Voraussetzung für die Aneignung erforderlicher Kenntnisse, um eine Sammlung aktiv gestalten zu können, wodurch sie in Zweigs Augen die Bedeutung eines Kunstwerks erlangt. Das Sammeln von Autographen erfordert Zweig zufolge „geistige Kenntnis, wissende Neigung, forschende und nachforschende Mühe“,⁴⁶² es stellt also eine komplexe Tätigkeit dar, wie er in den meisten seiner Aufsätze über das Sammeln aus rechtfertigender Position betont. Als Grund für die tendenziell defensive Haltung in seinen zahlreichen Aufsätzen zur Sammelthematik kommt Kritik am und Unverständnis für das Sammeln insbesondere von Autographen infrage, die ihm insofern öfters begegnet sein dürften, als das Sammeln in der bürgerlichen Kultur des 19. Jahrhunderts modisch war, wohingegen Zweigs stark ausgeprägtes Interesse an Manuskripten anderer unter Schriftsteller:innen weitgehend singulär blieb⁴⁶³. Zu erwähnen ist hier etwa der in Beiträgen zu Zweigs Autographensammlung bereits mehrfach zitierte Tagebucheintrag Arthur Schnitzlers, in dem er von seiner ersten Begegnung mit Zweig berichtet und von dessen Ärger, als Schnitzler ihm erzählte, er habe noch kurz davor Manuskripte vernichtet:

Dr. Stefan Zweig kennen gelernt; sehr sympath. kluger junger Dichter. Über Rilke's Lebenskunst; über Religiosität. Zweig behauptet ‚religiöse‘ Menschen zahlreich draußen gefunden zu haben (Frau Verhaeren). – Seine Autographen- und Mscrpt.-sammlung. Er ersucht mich um Mscrpte. und zeigt sich sehr geärgert, dass ich gerade in der letzten Zeit die Mscrpt. von Sterben und Garlan verbrannt.⁴⁶⁴

⁴⁶⁰ Vgl. Matuschek: Ich kenne den Zauber der Schrift, S. 33. Vgl. außerdem ausführlich Ueli Dill: Karl Geigy-Hagenbach (1866–1949) und seine Autographensammlung. In: Bach, Maximilian / Martin, Dieter (Hg.): Ein Pantheon auf Papier. Die Sammlung Karl Geigy-Hagenbach (1866–1949) und die moderne Autographenfascination. Basel: Schwabe Verlag 2023 (= Publikationen der Universitätsbibliothek Basel 49), S. 15–57, insbes. S. 23–26. Zu Zweigs Aufsatz über Geigy-Hagenbach vgl. ebd., S. 47f.

⁴⁶¹ Stefan Zweig: Ein Sammler und seine Sammlung. Karl Geigy-Hagenbach zum 70. Geburtstag. In: Matuschek: Ich kenne den Zauber der Schrift, S. 142–146, hier S. 145.

⁴⁶² Stefan Zweig: Vom Handschriften-Sammeln. In: Matuschek: Ich kenne den Zauber der Schrift, S. 120–122, hier S. 121.

⁴⁶³ Vgl. dazu Matuschek: Ich kenne den Zauber der Schrift, S. 12: „Außerdem war er [Stefan Zweig, S.L.] der einzige Schriftsteller von Rang, der sich dieser Beschäftigung seinerzeit mit großem Ehrgeiz widmete, so daß er sich zahlreiche Werke noch zu Lebzeiten ihrer Autoren als Geschenke sichern konnte, ohne dabei einen Konkurrenten fürchten zu müssen.“

⁴⁶⁴ Arthur Schnitzler: Tagebuch 1903–1908. Hg. v. d. Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Wien: Verlag der ÖAW 1991, S. 336.

Zwar war Zweig mit vielen anderen Sammlern von Handschriften bekannt, neben dem schon erwähnten Geigy-Hagenbach insbesondere mit dem Goethe-Sammler und Insel-Verlagsleiter Anton Kippenberg, aber die Autographensammler- und Schriftstellerrolle vereinigte er wie kein anderer seiner Zeitgenossen, was zweifellos ein Grund dafür ist, dass er sich immer wieder auf den „Vater der deutschen Autographensammler“⁴⁶⁵ Goethe als Sammlervorbild berief.

Kritik am Sammeln von Autographen konnte von unterschiedlichen Standpunkten aus erfolgen und nicht alle davon waren für Zweig offenkundig problematisch. So konnte das Sammeln von Autographen etwa als dilettantisch eingestuft werden und ihm damit Mangel an Ernsthaftigkeit attestiert werden – ein Kritikpunkt, der sich auf das Autographensammeln als oberflächlicher Modeerscheinung bezieht und um dessen Entkräftigung Zweig sich in zahlreichen seiner Aufsätze zum Autographensammeln bemüht⁴⁶⁶. Damit stellte er sich genau wie Karl Geigy-Hagenbach und auch Eugen Wolbe, dessen *Handbuch für Autographensammler* (1923) weiter unten als Vergleichsbeispiel herangezogen wird, „in die legitimatorischen Argumentationslinien [...], die den Diskurs über das Autographenwesen von Beginn an prägten“⁴⁶⁷. Zur Abgrenzung von Dilettantismus ist gerade das Kriterium des Wissens vonnöten, Wissen im Sinne einer Urteils- und Handlungsermächtigung im Umgang mit einem voraussetzungsreichen Betätigungsfeld,⁴⁶⁸ das sich zwar nicht zuletzt aus der Erfahrung im Autographenhandel selbst ergibt, aber daneben auch einen breiten Fundus geistiger Bildung als Basis benötigt.

Eine gleichsam geringschätzende bzw. ignorante Sichtweise auf das Sammeln von Autographen ist nicht auf das kulturelle und literarische Feld zu Zweigs Lebzeiten beschränkt, sondern wird von Bodo Plachta 2010 und von Maximilian Bach und Dieter Martin noch 2023 auch für die (literaturwissenschaftliche) Forschung beobachtet.⁴⁶⁹ Es ist immerhin bemerkenswert, dass

⁴⁶⁵ Stefan Zweig: Die Welt der Autographen. In: Matuschek: Ich kenne den Zauber der Schrift, S. 103–107, hier S. 106.

⁴⁶⁶ Vgl. dazu auch Vedder: Autographen und ihre Faszinationsgeschichte, S. 187f.

⁴⁶⁷ Dieter Martin: Konflikt und Kooperation. Strategien zur Legitimation des Autographensammelns. In: Bach, Maximilian / Martin, Dieter (Hg.): Ein Pantheon auf Papier. Die Sammlung Karl Geigy-Hagenbach (1866–1949) und die moderne Autographenfaszination. Basel: Schwabe Verlag 2023 (= Publikationen der Universitätsbibliothek Basel 49), S. 87–97, hier S. 95.

⁴⁶⁸ Eckart Henning bezeichnet die „Zugangsvoraussetzungen“ zum Autographensammeln als „ziemlich anspruchsvoll – nicht nur in finanzieller Hinsicht.“ Eckart Henning: Eigenhändig. Grundzüge einer Autographenkunde. Berlin: J.A. Stargardt 2006, S. 7.

⁴⁶⁹ Vgl. Plachta: Schriftdenkmal oder Textträger?, S. 81 u. Maximilian Bach / Dieter Martin: Vorwort. In: Dies. (Hg.): Ein Pantheon auf Papier. Die Sammlung Karl Geigy-Hagenbach (1866–1949) und die moderne Autographenfaszination. Basel: Schwabe Verlag 2023 (= Publikationen der Universitätsbibliothek Basel 49), S. 9–11, hier S. 9: „Als Ganzes aber wurde die Sammlung [Karl Geigy-Hagenbachs, S.L.] – abgesehen von einer Basler Ausstellung im Jahr 1961 – nicht mehr gewürdigt. Dieser Umstand scheint insofern symptomatisch, als die grundlegende kulturhistorische Bedeutung des Autographensammelns in der Forschung bisher kaum präsent ist. [...] Ein wissenschaftliches Standardwerk zum Wissens- und Sammelobjekt ‚Autograph‘ stellt vor diesem

dem Sammeln von Autographen aus literaturwissenschaftlicher Perspektive trotz des *material turn* in den 1990er-Jahren und trotz des Aufkommens der *critique génétique* und der Schreibszenenforschung bislang kaum Interesse entgegengebracht wurde, während Sammelpraktiken aus kulturwissenschaftlicher und anthropologischer Sicht sehr umfassend untersucht wurden⁴⁷⁰. So steht, wie Sebastian Böhmer feststellt, die geringe Aufmerksamkeit, die dem Aspekt des Autographensammelns bei Goethe gewidmet wird, in keinem angemessenen Verhältnis zu der großen Bedeutung, die seine Selbstaussagen diesem Themenkomplex fast dreißig Jahre lang zuweisen.⁴⁷¹ Eine historische Monographie über Dichtermanuskripte, wie sie Zweig Franz Zinkernagel gegenüber vorschlagshalber erwähnt,⁴⁷² wurde nach wie vor nicht geschrieben, auch wenn im Rahmen der *critique génétique* ein vergleichbares Desiderat zur Sprache gebracht wurde.⁴⁷³ In der Verlängerung werden auch Literatausstellungen trotz ihres Bezugs zur Literaturwissenschaft im Sinne einer wechselseitigen Einflussnahme in der Forschung zu wenig beachtet.⁴⁷⁴ Die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit diesen Aspekten ist offensichtlich im Vergleich mit anderen einschlägigen Fächern unterentwickelt, sind doch in der jüngeren Museologie weithin präsenste Ansätze feststellbar, die Praktiken des Sammelns und Ausstellens für eine literaturwissenschaftliche Betrachtung gewinnbringend erscheinen lassen.⁴⁷⁵ Insgesamt ist dennoch in den letzten Jahren auch in der Literaturwissenschaft ein deutlich verstärktes Interesse an Fragestellungen der Materialität zu verzeichnen, mit dem entsprechende Projekte und Perspektivierungen einhergehen: Dies kommt sowohl relevanten Teildisziplinen wie der Editionswissenschaft zugute als auch einer Untersuchung literarischer Texte, die auf die Repräsentation von Dingen und deren semantische Aufladung fokussiert ist.⁴⁷⁶

Hintergrund ein spürbares Desiderat dar [...]. Dies gilt auch mit Blick auf die jüngst intensivierte Provenienzforschung sowie den Aufschwung der ‚material studies‘ und der historischen Praxeologie.“

⁴⁷⁰ Vgl. dazu Sarah Schmidt: Sprachen des Sammelns. Zur Einleitung. In: Dies. (Hg.): Sprachen des Sammelns. Literatur als Medium und Reflexionsform des Sammelns. Paderborn: Fink 2016, S. 13–27, hier S. 13–16; Assmann / Gomille / Rippl: Einleitung, S. 7f.

⁴⁷¹ Vgl. Sebastian Böhmer: Die Magie der Handschrift. Warum Goethe Autographe sammelte. In: Zeitschrift für Ideengeschichte 5 (2011), H. 4, S. 97–110, hier S. 97.

⁴⁷² „Ich glaube immer, es wäre fesselnd wie ein Roman, wenn irgend einmal die Geschichte, die Schicksale und Wanderungen der Handschriften und Briefe deutscher Dichter geschrieben würde.“ Stefan Zweig an Franz Zinkernagel am 22. Mai 1925. In: Zinkernagel: Briefe und Schriften aus dem Nachlass, S. 831.

⁴⁷³ Vgl. Louis Hay: La littérature des écrivains. Questions de critique génétique. Paris: Corti 2002, S. 95f.

⁴⁷⁴ Vgl. Peter Seibert: Literatausstellungen und ihre Geschichte. In: Bohnenkamp, Anne / Vandenrath, Sonja (Hg.): Wort-Räume, Zeichen-Wechsel, Augen-Poesie. Zur Theorie und Praxis von Literatausstellungen. Göttingen: Wallstein 2011, S. 15–37, hier S. 15.

⁴⁷⁵ Monika Schmitz-Emans fasst zusammen, dass in verstärktem Ausmaß das Interesse an Präsentationsformen und der narrative Charakter von Ausstellungen in den Fokus geraten. Vgl. Monika Schmitz-Emans: Sammeln als Thema und als poetologisches Modell. Über Poetiken des Sammelns und literarische Sammlerfiguren bei J. W. Goethe und Orhan Pamuk. In: Comparatio 9 (2017), H. 1, S. 41–59, hier S. 57.

⁴⁷⁶ Vgl. Susanne Scholz / Ulrike Vedder: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Handbuch Literatur & Materielle Kultur. Berlin / Boston: de Gruyter 2018 (= Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie 6), S. 1–17, hier S. 4.

Die Geschichte des Ortswechsels ausgewählter Autographen stellt Eugen Wolbe immerhin zwei Jahre vor Zweigs Anregung auszugsweise in seinem *Handbuch für Autographensammler* dar,⁴⁷⁷ das nicht das erste seiner Art ist: Schon 1856 wurde von Johannes Günther und Otto August Schulz ein *Handbuch für Autographensammler* publiziert,⁴⁷⁸ und 1963 sollte eine weitere Monographie dieser Art von Günther Mecklenburg⁴⁷⁹ folgen. 1971 erschien das Ullstein Autographenbuch von Hermann Jung mit zugehöriger Faksimilesammlung,⁴⁸⁰ und 2006 folgte ein knapper Abriss von Eckart Henning, Honorarprofessor für Archivwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin, der auch die zuvor genannten Publikationen in einem Überblick beschreibt⁴⁸¹. Alle genannten Darstellungen zu Autographen seit Wolbe gehen auf Zweig als Sammler und Autorität in Sachen Autographenkunde ein. Anders hingegen ist das bei literaturwissenschaftlichen Beiträgen: Der 2016 erschienene umfangreiche Sammelband mit dem Titel *Sprachen des Sammelns. Literatur als Medium und Reflexionsform des Sammelns* etwa bemüht sich zwar, schreibende und sammelnde Verfahren in ein enges Verhältnis zu setzen, doch im Unterschied zu den zuvor genannten Publikationen werden weder das Sammeln von Autographen noch Stefan Zweig in diesem Rahmen thematisiert.⁴⁸² Eine Ausnahme dieser markanten Leerstelle in der Literaturwissenschaft stellen mehrere Beiträge Ulrike Vedders dar, die eine Poetik des Sammelns postuliert und dabei auch ausführlich auf Stefan Zweig eingeht.⁴⁸³ Insofern weist Zweigs wiederholter Hinweis auf die Bezüge zwischen Autographensammeln und Philologie auf ein nach wie vor nicht näher ausgelotetes Verhältnis und damit auf ein offenes Forschungsdesiderat hin, und zugleich präsentiert sich Zweig dadurch gewissermaßen als Vordenker der *critique génétique*⁴⁸⁴ (vgl. dazu II.2.5).

Auch Ausstellungsformate werden in diesem Kontext erwähnt. Zugleich wird jedoch deutlich, dass mit Blick auf Fragestellungen zur Dingwelt in der Literaturwissenschaft noch Aufholbedarf besteht. Vgl. ebd., S. 8f.

⁴⁷⁷ Eugen Wolbe: *Handbuch für Autographensammler*. Berlin: Richard Carl Schmidt & Co 1923 (= Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler 22).

⁴⁷⁸ Johannes Günther / Otto August Schulz: *Handbuch für Autographensammler*. Leipzig: Schulz 1856.

⁴⁷⁹ Günther Mecklenburg: *Vom Autographensammeln. Versuch einer Darstellung seines Wesens und seiner Geschichte im deutschen Sprachgebiet*. Marburg: Stargardt 1963.

⁴⁸⁰ Hermann Jung: *Ullstein Autographenbuch. Vom Sammeln handschriftlicher Kostbarkeiten*. Frankfurt a. M. / Berlin / Wien: Ullstein 1971.

⁴⁸¹ Vgl. Henning: *Eigenhändig*, S. 21f. Henning geht außerdem auf verschiedene, meist kurzlebige Zeitschriften ein, die sich dem Autographenwesen verschrieben. Vgl. ebd., S. 29f.

⁴⁸² Im Personenregister gibt es keinen Eintrag zu Stefan Zweig.

⁴⁸³ Vgl. Vedder: *Zur Magie der Handschrift*; Vedder: *Poetik des Sammelns*; Vedder: *Autographen und ihre Faszinationsgeschichte*.

⁴⁸⁴ Vgl. dazu auch Vedder: *Autographen und ihre Faszinationsgeschichte*, S. 209. In einem ihrer Aufsätze erscheint Stefan Zweig bei Almuth Grésillon durch ein weit vorne im Text platziertes Zitat auch als ein solcher Vordenker. Vgl. Almuth Grésillon: ‚*Critique génétique*‘. *Handschriften als Zeichen ästhetischer Prozesse*. In: Falk, Rainer / Mattenklott, Gert (Hg.): *Ästhetische Erfahrung und Edition*. Tübingen: Niemeyer 2007 (= Beihefte zu editio 27), S. 73–86, hier S. 75. Als direkt einflussgebend für die Entstehung der *critique génétique* bezeichnet Louis Hay vor allem die deutsche Editionswissenschaft (mit deren zeitgenössischen Entwicklungen Zweig bis zu einem gewissen Grad durchaus vertraut war), und noch vordergründiger Schriftsteller wie Paul Valéry (mit dem Zweig ebenfalls bekannt war). Vgl. Hay: *La littérature des écrivains*, S. 95.

Sammeln wurde aber auch im Sinne eines ‚Reliquienkultes‘ als relevanter Bestandteil der Genieverehrung identifiziert,⁴⁸⁵ selbst wenn in der Forschung unterschiedliche Ansichten in Bezug auf die Frage bestehen, inwieweit und wie genau die Geniebewegung des 18. Jahrhunderts das Autographensammelwesen affiziert und modifiziert hat⁴⁸⁶. Diese Antriebskraft des Sammelns von Autographen wird von Zweig keineswegs dementiert, sondern ganz im Gegenteil in mehreren seiner Aufsätze noch unterstrichen. So erfährt man in einem in der *Neuen Freien Presse* erschienenen Aufsatz mit dem Titel *Die Welt der Autographen* (1923), dass der Aspekt des Personenkults eine entscheidende Voraussetzung für die Aktivität des Autographensammelns sei:

Ehe man derlei Blätter lieben und werten kann, tut es not, erst den Menschen zu lieben und zu werten, der sie beschrieben hat, man muß Ehrfurcht empfinden vor der Hand, die diese knisternden Blätter berührte und jene Feder geführt. Nur dann, wenn man solche Blätter als die sichtbaren Reliquien von Unsterblichen, als die sinnlichen Lebensspuren großer Existenzen ahnend erfaßt, nur dann kann ein geistiges und geisterhaftes Leben von diesen abgestorbenen Blättern in uns überklingen, ein Gefühl fast spektraler Gegenwart, wie sie wohl kein anderes Medium der Beschwörung ähnlich körperhaft erreicht.⁴⁸⁷

Das Gefühl von Ehrfurcht wird von Zweig in zahlreichen seiner Autographentexte als zentraler Bestandteil im Umgang mit Autographen eingefordert, als „Schlüssel [...], der das Verständnis eröffnet“⁴⁸⁸ fungiert es als Präregulativ. Zusätzlich ist hier von einer regelrechten Geisterbeschwörung die Rede, wobei die Formulierung der „spektrale[n] Gegenwart“ ein paradoxes „Zugleich von An- und Abwesenheit“⁴⁸⁹ bezeichnet. Richard Friedenthal macht die

⁴⁸⁵ „Schon äußerlich zeigt es sich, daß wir den Reliquien unserer großen Männer, ihren Autogrammen und Locken, ihren Federkielen und Tabakdosen eine ähnliche Schätzung widerfahren lassen, wie die katholische Kirche den Gebeinen, Geräten und Gewändern der Heiligen, wie die Hellenen den vermeintlichen Knochen des Theseus und anderer Kultheroen. Wir erbauen um die Gräber unserer Genies zwar keine Kapellen und opfern ihnen nicht schwarze Lämmer auf den Altären antiker Heroentempel, aber wir begraben jene gemeinsam in der Westminsterabtei und im Pariser Pantheon, oder wir errichten ihnen eine gemeinsame Walhalla, die zwar keine Gräber mehr, aber doch die Büsten der Verewigten, kurz, antike Kenotaphien enthält. Mit ähnlich heiliger Scheu wie nach Lourdes wallfahren wir zu diesen Geniegräbern, ziehen wir nach Weimar, nach Stratford on Avon und vor allem nach Bayreuth.“ Zilsel: *Die Geniereligion*, S. 53.

⁴⁸⁶ So ist bei Plachta, Seibert und Grésillon en passant zu lesen, dass die Aufmerksamkeit für Manuskripte sich mit dem Geniegedanken im 18. Jahrhundert deutlich erhöht habe; vgl. Plachta: *Schriftdenkmal oder Textträger?*, S. 82; Seibert: *Literaturausstellungen und ihre Geschichte*, S. 19; Almuth Grésillon: *Literarische Schreibprozesse*. In: Adamzik, Kirsten / Antos, Gerd / Jakobs, Eva-Maria (Hg.): *Domänen- und kulturspezifisches Schreiben*. Frankfurt a. M.: Lang 1997 (= *Textproduktion und Medium* 3), S. 239–253, hier S. 239. Sandra Potsch verankert den Ursprung der modernen Sichtweise auf Originale, also deren Erlangen des sie seither auszeichnenden Exklusivitätsstatus, in der Zeit der Genieästhetik. Vgl. Sandra Potsch: *Literatur sehen. Vom Schau- und Erkenntniswert literarischer Originale im Museum*. Bielefeld: transcript 2019 (= *Edition Museum* 37), S. 75f. Demgegenüber begreift Christian Benne die Entwicklung der Bedeutung von Handschriften für die Literatur als Emergenz und betont, dass die Genieästhetik in diesem Rahmen nur einen von mehreren Faktoren bildet, der zudem nicht einmal besonders ausschlaggebend gewesen sei. Vgl. Christian Benne: *Die Erfindung des Manuskripts. Zur Theorie und Geschichte literarischer Gegenständlichkeit*. Berlin: Suhrkamp 2015 (= *suhrkamp taschenbuch wissenschaft* 2147), S. 32f.

⁴⁸⁷ Zweig: *Die Welt der Autographen*, S. 103.

⁴⁸⁸ Stefan Zweig: *Sinn und Schönheit der Autographen*. In: Matuschek: *Ich kenne den Zauber der Schrift*, S. 136–140, hier S. 136.

⁴⁸⁹ Vedder: *Poetik des Sammelns*, S. 183; vgl. auch Vedder: *Autographen und ihre Faszinationsgeschichte*, S. 198.

Autographen als Grundlage für „einen intimen Zugang zu dem Wesen der Meister, näher und unmittelbarer als jede Biographie ihn geben konnte“ aus.⁴⁹⁰ Dieser Vorstellung entsprechend scheint Zweig eine genieästhetische Überhöhung von literarisch-künstlerischen Autoritäten keineswegs als problematisch, sondern vielmehr als Kernbestandteil des Sammelns wie seines persönlichen Umgangs mit Kunst und Literatur eingestuft zu haben. Vordergründig wird es wohl dieser Tatsache geschuldet sein, wenn er mit seinem Sammelinteresse heute trotz der feststellbaren Bezüge zu neueren literaturwissenschaftlichen Interessensgebieten oft nicht als modern wahrgenommen wird. Allerdings ist in Betracht zu ziehen, dass in den 1920er- und 1930er-Jahren, als die meisten Texte Zweigs zum Sammeln von Autographen erschienen, der Geniekult verbreitet war, wohingegen Zweig mit seinem genuinen Interesse am Nachvollzug des Schaffensprozesses anhand von dessen materiellen Spuren als Vorreiter zu gelten hat.⁴⁹¹ Ein verstärkter Fokus auf die ‚Genialität‘ der Urheber von Autographen kann also wenigstens zum Teil als bewusstes Entgegenkommen gegenüber den zeitgenössischen Rezipient:innen seiner Aufsätze verstanden werden, was aber nichts daran ändert, dass sich Ideen und Interessen darunter mischen, die heute von großer Aktualität sind. Das hat für die germanistische Editionswissenschaft bereits Plachta angemerkt, der mit Stefan Zweig eine Wende in der Bewertung von Dichterhandschriften gekommen sieht: Während davor die Manuskripte berühmter Dichter:innen als ‚Textdenkmal‘ begriffen und damit kultisch überhöht wurden, tritt bei Zweig neben dieses Interesse auch die Vorstellung vom Autograph als ‚Textträger‘, wie sie für die Editionsphilologie von zentraler Relevanz ist.⁴⁹² Dieser Beobachtung Plachtas entsprechend lässt sich in Zweigs Texten über das Autographensammeln, aber auch in seinen Texten über Künstlerpersönlichkeiten wiederholt die friedvolle Koexistenz von

⁴⁹⁰ Richard Friedenthal: Stefan Zweig und der humanitäre Gedanke. In: Ders.: ... und unversehens ist es Abend. Von und über R. F.: Essays, Gedichte, Fragmente, Würdigung, Autobiographisches. Hg. v. Klaus Piper. München / Zürich: R. Piper & Co. 1976, S. 109–126, hier S. 114.

⁴⁹¹ Natürlich reichen die Anfänge des Interesses an Autographen insgesamt in der Geschichte viel weiter zurück. Hay nennt beispielsweise den Sammler Simon de Plumetot, der schon im 15. Jahrhundert *brouillons* sammelte, und stellt fest, dass die Aufmerksamkeit für Autographen gleich alt sei wie das eigenhändige Schreiben selbst. Vgl. Hay: *La littérature des écrivains*, S. 113f. Zu beachten ist diesbezüglich, dass der Terminus ‚Autograph‘ historischen Veränderungen ausgesetzt war: So konnte im deutschen Sprachraum noch bis etwa Anfang des 19. Jahrhunderts auch die Abschrift von fremder Hand im Kontext eines Diktats als ‚Autograph‘ gelten. Vgl. Maximilian Bach: Autograph. Zur Begriffsgeschichte. In: Bach, Maximilian / Martin, Dieter (Hg.): *Ein Pantheon auf Papier. Die Sammlung Karl Geigy-Hagenbach (1866–1949) und die moderne Autographenfascination*. Basel: Schwabe Verlag 2023 (= Publikationen der Universitätsbibliothek Basel 49), S. 59–63, hier S. 60. Zudem waren auch Reproduktionstechniken im 19. Jahrhundert als „Autographie“ geläufig. Vgl. Maximilian Bach: *Fac simile. Autograph und Reproduktion seit 1800*. In: Bach, Maximilian / Martin, Dieter (Hg.): *Ein Pantheon auf Papier. Die Sammlung Karl Geigy-Hagenbach (1866–1949) und die moderne Autographenfascination*. Basel: Schwabe Verlag 2023 (= Publikationen der Universitätsbibliothek Basel 49), S. 99–108, hier S. 103. Dieses einstmals breitere semantische Spektrum deutet auf eine unterschiedliche Gewichtung des handschriftlichen Originals im Kontext historischer Wandelprozesse hin. Für einen allgemeinen Überblick über die Geschichte des Autographensammelns vgl. darüber hinaus Henning: *Eigenhändig*, S. 11–20.

⁴⁹² Vgl. Plachta: *Schriftdenkmal oder Textträger?*, S. 85.

genieästhetischen Prämissen und textgenetischen Interessen feststellen. Aus der literaturwissenschaftlichen Perspektive der 2020er-Jahre mag es befremden, dass Zweig sich trotz zentraler Fragestellungen, die er mit der heutigen Editionsphilologie und der *critique génétique* teilt, uneingeschränkt auf die Überhöhung der Textproduktionsinstanz einlässt, wodurch er sich nicht zuletzt freiwillig in die Rolle des Epigonen ein-schreibt. Unter dem Eindruck des Poststrukturalismus ist bei vielen Literaturwissenschaftler:innen eine gewisse Unsicherheit bezüglich der Frage nach der Autorposition entstanden. Doch trotz des Abrückens von der genialischen Überhöhung der Autorinstanz bleibt die Kategorie der Autorschaft in der Literaturwissenschaft lebendig und unumgänglich. Ohne Autor:in kein Autograph – dessen ist sich auch die *critique génétique* bewusst.⁴⁹³ Einmal abgesehen von im 21. Jahrhundert nicht mehr akzeptablen Genievorstellungen, denen Zweig noch vertraut, ist sein Hinweis auf den engen Zusammenhang zwischen Autographen und deren Urheber:innen durchaus berechtigt und als nicht von der Hand zu weisendes Faktum zu behandeln.

II.1.2 Die Rolle der Ehrfurcht und der Sakralcharakter von Sammelobjekten

„Am Anfang des Autographensammelns stand die Ehrfurcht – der Wunsch, die Schriftzüge eines verehrungswürdigen Menschen als körperliche Erinnerung an ihn zu bewahren.“⁴⁹⁴ So lautet der Eingangssatz eines Abschnittes über die Motive des Autographensammelns in Günther Mecklenburgs Abhandlung, der vorführt, dass das Sammeln von Autographen – genau wie das Verfassen von Biographien – im Kern die Entscheidung betrifft, was bzw. wer bewahrungs- und erinnerungswert ist, „verehrungswürdig“ oder auch „biographiewürdig“⁴⁹⁵. Die Fähigkeit zur Ehrfurchtsempfindung ist für Zweig ein Kernbestandteil eines Sammlerprofils.⁴⁹⁶ Genauso wenig wie andere Autographensammler, auch solche, die sich als

⁴⁹³ Wie Grésillon unterstreicht, macht die Beschäftigung mit handschriftlichen Textdokumenten und textuellen Vorstufen den Blick auf Autor:innen notwendig. Vgl. Almuth Grésillon: Literarische Handschriften. Einführung in die „critique génétique“. Übers. v. Frauke Rother u. Wolfgang Günther. Bern u.a.: Lang 1999 (= Arbeiten zur Editionswissenschaft 4), S. 34. Auch aus der archivarischen Perspektive gilt: „Wer von einem Nachlass spricht, kommt ohne den Begriff der Person nicht aus; im Nahbereich der Privatsphäre bleibt das personenzentrierte Erklärungsmuster unverzichtbar.“ Ulrich von Bülow: Papierarbeiter. Autoren und ihre Archive. Göttingen: Wallstein 2018, S. 21.

⁴⁹⁴ Mecklenburg: Vom Autographensammeln, S. 11.

⁴⁹⁵ Vgl. dazu Hannes Schweiger: Biographiewürdigkeit. In: Klein, Christian (Hg.): Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien. Stuttgart: Metzler 2022, S. 43–48.

⁴⁹⁶ Die Termini „Ehrfurcht“ und „Verehrung“ und entsprechende Abwandlungen treten in Zweigs Aufsätzen über das Sammeln von Autographen wiederholt auf. Vgl. insbes. Zweig: Die Welt der Autographen; zudem Stefan Zweig: Überschätzung der Lebenden. In: Matuschek: Ich kenne den Zauber der Schrift, S. 115f., hier S. 116; Zweig: Vom Handschriften-Sammeln, S. 120; Zweig: Sinn und Schönheit der Autographen, S. 136f.; Zweig: Ein Sammler und seine Sammlung, S. 145; Stefan Zweig: Die Autographensammlung als Kunstwerk. Faksimilebeigabe in: Matuschek: Ich kenne den Zauber der Schrift, S. 1–7, hier S. 2.

wissenschaftliche Autographensammler verstehen wie Eugen Wolbe, reflektiert oder problematisiert er den Usus, die Autographen als Reliquien anzusprechen und die Ehrfurcht vor ihren Urhebern kultisch zu überhöhen. Was in postmodernen Zeiten verdächtig anmutet, während es für Zweig und manche seiner sammelnden Zeitgenossen noch keine Schwierigkeiten verursachte, ist historisch und kulturanthropologisch gesehen ziemlich naheliegend. Sammelnde Praktiken begegnen in frühen Kulturen in erster Linie im Kontext der Götterverehrung und des Totenkults sowie im Mittelalter in den Schatzkammern an weltlichen Fürstenhöfen.⁴⁹⁷ Die noch in der Mitte des 19. Jahrhunderts erfolgte Praxis, Schiller-Autographen zu zerschneiden und an die ‚Fangemeinde‘ zu verteilen, ist mit Kai Sina und Carlos Spoerhase als Homologie zur christlichen Heiligen- und Märtyrerverehrung aufzufassen, welche ihrerseits von der Distribution von Körperteilen an Gläubige zehrt.⁴⁹⁸ Dieses markante Beispiel bietet Aufschluss über ein Kernelement des Sammelns, auf das Walter Benjamin hinweist: Der Sammler ist stets auch „Fetischdiener“ und hat durch seinen Besitz Anteil an der „kultische[n] Kraft“ des betreffenden Kunstwerks.⁴⁹⁹ Sowohl die Bezeichnung als Reliquie als auch die Benennung als Schatz, die bei Zweig gleichermaßen auftreten, werden durch den historischen Blick auf Sammelpraktiken plausibilisiert.

Religiosität, Ehrfurchtsempfinden und die Wertbeimessung bestimmter Objekte haben unmittelbar miteinander zu tun, nicht von ungefähr fügt sich die Genieästhetik des 18. Jahrhunderts glatt in diesen Kontext ein. Wie Krzysztof Pomian darlegt, erfüllen Sammelgegenstände die Funktion, den Kontakt zwischen dem Reich des Sichtbaren und jenem des Unsichtbaren aufrechtzuhalten.⁵⁰⁰ Diese Schlussfolgerung ist besonders nachvollziehbar mit Blick auf Grabbeigaben – die auch als „Urform der Nachlassüberlieferung“⁵⁰¹ verstanden werden können –, denn hier werden bestimmte Gegenstände Toten gewidmet und dabei meist

⁴⁹⁷ Vgl. Krzysztof Pomian: *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*. Übers. v. Gustav Roßler. Berlin: Wagenbach 1988 (= Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek 9), S. 20–37.

⁴⁹⁸ Vgl. Kai Sina / Carlos Spoerhase: *Nachlassbewusstsein. Zur literaturwissenschaftlichen Erforschung seiner Entstehung und Entwicklung*. In: *Zeitschrift für Germanistik* 23 (2013), H. 3, S. 607–623, hier S. 608f. Interessant ist daran, dass Zweig sich entsetzt zeigt über dieses Zerschnipseln von Manuskripten (vgl. Stefan Zweig: *Eine Faksimileausgabe von Heines „Deutschland, ein Wintermärchen“*. In: Matuschek: *Ich kenne den Zauber der Schrift*, S. 91–93, hier S. 92), wohingegen er das Sammeln von Einzelautographen, das zunächst als eine (freilich weniger grobe) Verlängerung derselben Praxis erscheint, selbst mit großem Eifer betreibt. Das zeigt, dass er damit ein entschieden anderes Selbstverständnis verbinden möchte als mit der Tätigkeit des Zerschneidens von Manuskripten. Zwar knüpft sein Umgang mit den Schriftdokumenten einerseits nahtlos an die Heiligenverehrung an, andererseits aber zeugt das Entsetzen über das mutwillige Eingreifen in die materielle Substanz der Dokumente von einer geschärften Sensibilität und einer entwickelten Vorsicht gegenüber den Autographen, deren Bewahrung und Konservierung damit in den Mittelpunkt des Interesses rückt.

⁴⁹⁹ Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In: Ders.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1963 (= edition suhrkamp 28), S. 7–44, hier S. 17, Fußnote 8.

⁵⁰⁰ Vgl. Pomian: *Der Ursprung des Museums*, S. 42f.

⁵⁰¹ Bülow: *Papierarbeiter*, S. 12.

vergraben oder versteckt, sodass sie für die Lebenden unsichtbar werden, aber für die Toten im Jenseits sichtbar bleiben. Das erinnert an Walter Benjamins Definition von der Aura eines Kunstwerks, die in der paradoxen Verschränkung von Nähe und Distanz besonders auf die maßgebliche Unnahbarkeit abhebt. Wie Benjamin präzisiert, meint die Aura „die Formulierung des Kultwerts des Kunstwerks in Kategorien der raum-zeitlichen Wahrnehmung.“⁵⁰² Das Unsichtbare ist nach Pomian alles, was räumlich oder zeitlich sehr weit entfernt liegt.⁵⁰³ Die designierten Gegenstände werden zu Mediatoren zwischen zwei Welten, die durch eine undurchlässige Grenze voneinander getrennt sind, also zwischen den Lebenden und den Toten sowie zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart. Diese Zusammenhänge erklären sehr gut das genieästhetische Interesse an Autographen. Dass die Praktik des Autographensammelns für Zweig unter anderem die Möglichkeit geboten hat, Zwiesprache mit Schriftstellern und Künstlern aus vergangenen Zeiten zu halten und in dieser Hinsicht das Autograph einen Kommunikationskanal zu Toten darstellt, wurde bereits von Ulrike Vedder angemerkt.⁵⁰⁴ Sie verweist auf Derrida, der in *Marx' Gespenster* das Spektrale als paradoxe Phänomenalität charakterisiert und zu bedenken gibt, dass diese Eigenschaft der gleichzeitigen Präsenz und Absenz nicht nur Tote betrifft, die – wie Hamlets Vater – als Geister wiederkehren, sondern dass sie auch auf alle Kulturerbgüter, die von den Toten auf die Lebenden kommen, zu beziehen ist.⁵⁰⁵ Dieses Heranholen von Nicht-(Mehr-)Erreichbaren ist auch schon in aller Deutlichkeit von Goethe formuliert worden, wenn er Johann Friedrich Blumenbach mitteilt, dass er gemeinsam mit seinem Sohn beginnen wolle, „Autographa zu sammeln, um uns auch Entfernte und Verstorbene zu vergegenwärtigen.“⁵⁰⁶ Die widersprüchliche Einheit von Nähe und Distanz zwischen dem Urheber des Autographen und dem Sammler wird von Wolbe ebenfalls thematisiert, seine Formulierung kann dabei anschaulich Pomians Ausführungen über die Funktion der Sammelgegenstände, eine Verbindung zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren herzustellen, illustrieren: „Zwischen dem längst dahingeschiedenen oder fernen

⁵⁰² Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, S. 16, Fußnote 7. Der Kultwert steht bei Benjamin dem Ausstellungswert des Kunstwerks gegenüber und damit hängen unmittelbar Praktiken der Sichtbarmachung und solche der Verbergung von Kunstwerken zusammen. Vgl. ebd., S. 19f.

⁵⁰³ Vgl. Pomian: Der Ursprung des Museums, S. 43.

⁵⁰⁴ Vgl. Vedder: Zur Magie der Handschrift, S. 144–146.

⁵⁰⁵ Vgl. ebd., S. 145f.

⁵⁰⁶ Johann Wolfgang Goethe an Johann Friedrich Blumenbach am 4. April 1806. In: Goethes Briefe, Bd. 19: 9. Mai 1805 – Ende 1807. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1895 (= Goethes Werke. Hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. 133 Bde. in 4 Abt. Weimar 1987ff., Abt. IV, Bd. 19), S. 119–121, hier S. 121. Zu dieser Vergegenwärtigung als magischer Form vgl. Böhmer: Die Magie der Handschrift, S. 108–110. Vgl. zudem Hermann Jung, der eine Linie von Goethe bis zu Zweig zieht: „Zweifelloso bewegte ihn [Goethe, S.L.] jedoch die fromme Beschwörung entfernter Geister mehr als der geschriebene Inhalt. Seine aus der ‚sinnlichen Anschauung‘ lebende Sammlerfreude wurde zum forwirkenden Symbol eines sensualistisch geprägten Sammlergeistes, der sich über Mörike und Brahms bis Stefan Zweig verfolgen lässt, hier freilich in sehr kritisch wertendem Stil.“ Jung: Ullstein Autographenbuch, S. 24.

Urheber und dem Besitzer eines Autographen webt eine geheime Beziehung: die zeitliche und räumliche Entfernung verflüchtigt sich vor dem Auge des sinnenden Betrachters, der Urheber tritt dem Sammler persönlich nahe.⁵⁰⁷ Voraussetzung dafür ist für Wolbe genau wie für Zweig das Empfinden von Ehrfurcht. Die paradoxe Verschränkung von Leben und Tod im Autograph verbindet sich eng mit dem Abfärben der Gefühle, das Edgar Zilsel mit besonderem Fokus auf den religiösen Hintergrund dieser Erscheinung in seiner Abhandlung über die Geniereligion erwähnt.⁵⁰⁸ Das Gefühl der Ehrfurcht färbt genau wie das Gefühl der Liebe Zilsel zufolge stark ab, überträgt sich also von der Person, für die Ehrfurcht oder Liebe empfunden wird, auf andere Personen und auf Gegenstände, mit denen sie in Berührung gekommen ist. Damit wird die enge emotionale Bindung von Sammelgegenstand und Sammler erklärbar – der Gegenstand erweist sich als Projektionsfläche für die Ehrfurcht des Sammelnden, sein Wert ergibt sich aus dieser Gefühlshaltung gegenüber vergangenen Menschen, kulturellen Werken und vielleicht der Menschheitsgeschichte insgesamt. Das ist Zweig sehr bewusst, der in mehreren seiner Aufsätze einleitend aus der Außenperspektive des Nicht-Sammlers Autographen als verstaubte Papiere und damit als Müll beschreibt,⁵⁰⁹ freilich nur, um in weiterer Folge diese Ansicht zu revidieren, womit er einem maßgeblichen „Transformationsprozess“ Ausdruck verleiht, der die Autographen von wertlosem Papier zu sammlungswürdigen Dokumenten macht⁵¹⁰. Mit Pomian und Zilsel gilt es festzuhalten: Autographen stellen wie alle Sammelgegenstände eine Verbindung zwischen der Welt des Sichtbaren und der Welt des Unsichtbaren her, die deswegen für die in der Welt des Sichtbaren Angesiedelten von Relevanz ist, weil sie die Welt des Unsichtbaren (die eigenen Ahnen, die kulturelle Vergangenheit) mit Ehrfurcht bedenken. Wenn Gegenstände die Funktion erhalten, eine Verbindung zum Unsichtbaren herzustellen, dann werden sie in einen ganz spezifischen Verwendungskontext integriert, der sich in erster Linie in der Exklusion vom Alltagsgebrauch manifestiert. Diese Gegenstände, von Pomian als „Semioforen“ bezeichnet, werden nicht (mehr) gebraucht oder benutzt.⁵¹¹ Sie sind aber trotzdem kein Müll, und zwar deswegen nicht, weil sie in höchstem Maße mit Bedeutung aufgeladen werden:

⁵⁰⁷ Wolbe: Handbuch für Autographensammler, S. 22.

⁵⁰⁸ Vgl. Zilsel: Die Geniereligion, S. 104–107. Herwig Gottwald verweist nicht nur hinsichtlich Zweigs Autographensammlung auf Zilsel, sondern schlägt darüber hinaus vor, Zweigs Essays in *Der Kampf mit dem Dämon* mit Zilsel kritisch zu lesen. Vgl. Gottwald: Genie und Dämon, S. 119f.

⁵⁰⁹ Vgl. Zweig: Die Welt der Autographen, S. 103; Zweig: Vom Handschriften-Sammeln, S. 120; Zweig: Sinn und Schönheit der Autographen, S. 136.

⁵¹⁰ Vgl. Vedder: Poetik des Sammelns, S. 182.

⁵¹¹ Darauf wird bereits von Walter Benjamin hingewiesen, der den Gebrauchswert der Gegenstände in der Tätigkeit des Sammelns durch einen Liebhaberwert substituiert sieht. Vgl. Walter Benjamin: Das Passagen-Werk. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1982 (= Gesammelte Schriften. Hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1972ff. 7 Bde. u. drei Suppl.bde., Bd. V.1), S. 53.

Die produktive Tätigkeit ist [...] in zwei verschiedene Richtungen orientiert zum Sichtbaren hin und zum Unsichtbaren hin, zur Maximierung der Nützlichkeit oder zur Maximierung der Bedeutung. [...] [D]amit einem Gegenstand von einer Gruppe oder einem Individuum Wert zugeschrieben werden kann, ist es erforderlich und hinreichend, daß dieser Gegenstand nützlich ist oder aber daß er mit Bedeutung versehen ist. Gegenstände, die weder die erste noch die zweite Bedingung erfüllen, sind ohne Wert. Sie sind faktisch keine Gegenstände mehr, sondern Abfall.⁵¹²

In dieser Hinsicht eignet Sammlungen eine weitere Dimension der Verschränkung von Lebendem und Totem, auf die von Boris Groys pointiert hingewiesen wird, indem er Museen grundlegend als „Friedhöfe der Dinge“, das Kunstmuseum dagegen als „eine Kirche für Dinge“ bezeichnet.⁵¹³ Allgemein sind Museen (und andere Arten von Sammlungen) Friedhöfe, weil jeder dort verwahrte Gegenstand aufgrund der Enthebung aus seinem Gebrauchszusammenhang „seiner Lebensfunktion beraubt, also tot“⁵¹⁴ ist. Das Sammeln und Ausstellen von Gegenständen kann diese demnach ihrem Tod überantworten, wenn das gesammelte Objekt dadurch seine ursprünglich intendierte Gebrauchsfunktion verliert. Aber eigentlich wird der Tod der Dinge durch die Sammlung ins Unbestimmte verzögert, denn ihr Tod im Sinne von Vernichtung und Zerstörung droht ihnen dann, wenn sie zu Abfall werden. Eine Sammlung von Autographen rettet Schriftstücke vor ihrem Tod als Abfall, die schriftlichen Dokumente werden als Verbindungsstück zu ehemals Lebenden begriffen und dadurch mit Bedeutung aufgeladen und vor ihrem eigenen Tod durch Zerstörung bewahrt. Wie dünn die Scheidewand zwischen Heiligtum und Müll bzw. zwischen teurem Sammelstück und Makulatur ist, führen Geschichten vor Augen wie diejenige des Autographenfreundes Radesey, der bei einem Antiquar in Wien zufällig eine in Notenpapier eingewickelte Wurst entdeckt, sich die Adresse des Greisslers geben lässt und auf diese Weise eine umfangreiche Sammlung von Musiker-Autographen vor dem Schicksal bewahrt, als Einwickelpapier für Feinkostprodukte zu enden⁵¹⁵ – womit den Autographen allerdings vorübergehend erneut ein Gebrauchswert zugewiesen wird, bevor sie endgültig zu Abfall werden. Auf eine private Sammlung von Autographen müsste somit vielmehr die Eigenschaft zutreffen, die Groys den modernen Kunstmuseen zuerkennt, sie müsste als „Kirche der Dinge“ zu gelten haben, wo die Dinge „ihre Umkehr, ihre Neugeburt, ihre Parusie [erleben]“ und „ihre Taufe [bekommen]“.⁵¹⁶ Das gilt für moderne Kunstmuseen Groys zufolge deshalb, weil die dort ausgestellten Kunstobjekte ihr Leben erst im Museum beginnen: „Das moderne Kunstmuseum ist nicht der Ort der Erinnerung,

⁵¹² Pomian: Der Ursprung des Museums, S. 50.

⁵¹³ Vgl. Boris Groys: Logik der Sammlung. Am Ende des musealen Zeitalters. München / Wien: Hanser 1997 (= Edition Akzente), S. 9.

⁵¹⁴ Ebd.

⁵¹⁵ Vgl. Wolbe: Handbuch für Autographensammler, S. 405f. Wolbe selbst gibt diese Geschichte nach Fischer von Röslerstamm wieder und führt daneben noch weitere sehr ähnliche Anekdoten aus der Welt der Autographensammler an. Vgl. ebd., S. 407f.

⁵¹⁶ Groys: Logik der Sammlung, S. 9.

denn die in ihm gesammelten Gegenstände galten vor ihrer Musealisierung nicht als Kunstwerke.“⁵¹⁷ Die moderne Kunst wird laut Groys erst durch die Logik der Sammlung zur Kunst, weswegen ein unumgänglicher, die Kunstproduktion regulierender Zwang zur Innovation besteht, denn bereits Vorhandenes wird nicht mehr in eine Sammlung aufgenommen. Der Mechanismus moderner Kunstproduktion, der von Groys analysiert wird, ist natürlich von der Praktik des Autographensammelns zu unterscheiden. Autographen sind der herkömmlichen Vorstellung nach als Teil des Werkentstehungsprozesses eines Kunstprodukts Schlacken oder Abfall, sie bleiben übrig, während das mit ihrer Hilfe vorbereitete Text-, Musik- oder Bildwerk in die Öffentlichkeit gelangt und dort in Reproduktionen kursiert. Durch die Aufnahme in institutionalisierte oder private Sammlungen werden sie vor der „Müllhalde“ der kulturellen Erzeugnisse bewahrt; in Museumsräumen und auf Wanderausstellungen können sie öffentlich gezeigt werden (wenn sie in den kunstmusealen Kontext aufgenommen werden, so ist freilich davon auszugehen, dass auch diese Entscheidung dem Muster der Innovation nach der von Groys festgestellten Logik der Sammlung folgt); in Archiven oder in Privatsammlungen werden sie dagegen verschlossen aufbewahrt und nur einem ausgewählten Kreis an Personen zugänglich gemacht. Im Unterschied zum modernen Kunstwerk hat das Autograph als Mittel und Werkzeug eines künstlerischen Schaffensvorgangs ursprünglich eine konkrete Funktion, es hat schon vor der Aufnahme in die Sammlung ein Leben und eine Lebensgeschichte – seine frühere Funktion und damit seine Lebensgeschichte sind sogar die Möglichkeitsbedingung einer Aufnahme in die Sammlung, denn ob das Autograph als Sammelobjekt wahrscheinlich wird, hängt wesentlich von der Bekanntheit des Werks ab, dessen Entstehung es dokumentiert, sowie von der Bekanntheit der Person, die sein:e Urheber:in ist.

Trotz stichhaltiger Analogien zwischen Sammlungen und der Institution der Kirche bzw. zwischen Sammelobjekten und Reliquien definiert Groys aber auch einen entscheidenden Unterschied dieser beiden Sphären: Während im kirchlichen Setting klare hierarchische Strukturen herrschen, die dafür sorgen, dass ein Element durch ein anderes substituierbar ist, sofern es den gleichen religiösen Sinn vermittelt, ohne dass dabei ästhetische Prinzipien vordergründig wären, ist die moderne Kunst und die moderne Sammlung gerade an ästhetischen Kriterien orientiert und nach formalen Gesichtspunkten strukturiert, weswegen eine Substituierbarkeit trotz inhaltlicher Entsprechung nicht möglich ist.⁵¹⁸ Groys zieht eine Parallele zu den jeweiligen Gesellschaftssystemen: streng definierte kirchliche Hierarchien vs. demokratische Gesellschaften in der Moderne. In dieser Hinsicht entsprechen private

⁵¹⁷ Ebd.

⁵¹⁸ Ebd., S. 41f.

Autographensammlungen den modernen Kunstmuseen, die Groys im Blick hat, nicht unbedingt. Zwar ist für private Sammler oftmals nicht der tatsächliche Inhalt eines Autographen von Bedeutung, sondern in vielen Fällen ist in erster Linie die/der Urheber:in ausschlaggebend für eine Aufnahme in die Sammlung.⁵¹⁹ Doch lässt sich dieses Interesse an Produzent:innen von Autographen im weiteren Sinne als inhaltliches Kriterium fassen. Wenn nämlich die Leitlinie einer Sammlung von Autographen lautet, möglichst viele verschiedene namhafte Autor:innen mit ihren Handschriften zu vereinen – und diese Prämisse gilt für viele Sammlungen und dürfte allgemein verbreitet sein, was sich bei Zweig etwa zeigt, wenn er an der Sammlung Geigy-Hagenbachs deren Universalität lobt⁵²⁰ –, so können zwei Autographen von gleicher Hand problemlos einander ersetzen. Manche Anzeichen deuten zudem darauf hin, dass Autographensammlungen grundlegend hierarchisch strukturiert sind.⁵²¹ Im Hinblick auf den generellen Unterschied, den Groys zwischen kirchlichen Strukturen und der modernen Kunstsammlung zieht, wonach sich Erstere über den Inhalt, Letztere über die Form definieren und Erstere durch Substituierbarkeit geprägt sind, Letztere dagegen nicht, scheint sich die Autographensammlung eher einer sakralen Institution denn einer modernen öffentlichen Kunstsammlung anzunähern.

⁵¹⁹ Das entspricht Benjamins Beobachtung, dass „die Einmaligkeit der im Kultbilde waltenden Erscheinung von der empirischen Einmaligkeit des Bildners [...] verdrängt“ wird. Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, S. 17, Fußnote 8.

⁵²⁰ „[...] Freunde und Feinde, Heilige und Schurken, Krieger und Philosophen, Maler und Musiker – wer immer das Schicksal unserer Welt tätig mitbestimmt hat und auf welche Art immer seinen Namen ruhmvoll aus dem Vergänglichen ins Unvergängliche erhoben, von dem ist hier ein Bildnis seines Wesens in der charakteristischen Form seiner Handschrift zu finden.“ Zweig: Ein Sammler und seine Sammlung, S. 142.

⁵²¹ Die Autographen werden nach Urheber:in klassifiziert, als wertvoller gelten dabei allgemein historische Persönlichkeiten vergangener Zeiten, „Klassiker“, weniger wertvoll sind dagegen Schriftstücke von Zeitgenossen (das stimmt deutlich mit Pomians Überlegungen überein: Persönlichkeiten früherer Zeiten gehören im Gegensatz zu Zeitgenossen bereits definitiv und unumkehrbar der Welt des Unsichtbaren an). Wolbe warnt davor, als Sammler den Fokus auf zeitgenössische Berühmtheiten zu legen, da man dabei Gefahr laufe, einem nur vorübergehenden Ruhm zu huldigen. Vgl. Wolbe: Handbuch für Autographensammler, S. 88–90 u. S. 105. Das Abflauen des öffentlichen Interesses an einer Persönlichkeit und deren künstlerischem Wirken entwertet auch die Autographen. Insofern ist eine Autographensammlung hierarchisch strukturiert: Je berühmter ein:e Autor:in oder ein Werk, umso höher steht das jeweilige Autograph in der Achtung und umso höher ist sein Marktwert. Und selbst wenn ein:e Sammler:in sich von persönlichen Vorlieben leiten lässt, die nicht unbedingt mit denjenigen des öffentlichen Autographenhandels kongruieren, misst sie/er den einzelnen Sammelstücken einen unterschiedlich hohen Wert bei. Auch wenn eine Sammlung von Autographen nicht im Sinne einer Hierarchiebildung angeordnet oder inszeniert sein muss, ist sie somit wesentlich durch hierarchische innere Wertigkeiten strukturiert.

II.1.3 Sammelwert und Marktwert

In Bezug auf das Verhältnis der Sammelobjekte zum kapitalistischen Markttreiben besteht ein grundlegendes Paradoxon darin, dass die Sammeltätigkeit und Sammelgegenstände einerseits als verschieden von Konsumgütern und ausgenommen aus der Logik und von den Zwängen der Ökonomie angesehen werden,⁵²² andererseits aber selbst in einen ökonomischen Kreislauf eingebunden sind und solcherart an den Mechanismen des globalen Kapitalismus teilhaben. Groys stellt sich genau wie Pomian die Frage, wie der Sammelwert eines Gegenstands zustande kommt, den Pomian dahingehend spezifiziert, dass er zwar einen Tauschwert, aber keinen Gebrauchswert impliziere.⁵²³ Dass das Sammeln in seine eigene Marktlogik eingebunden ist, wird von beiden gleichermaßen betont: „Jedes Kunstwerk ist auch eine Ware, aber es ist keine Konsumware, sondern vielmehr eine Sammelware – und unterliegt deshalb einer anderen Ökonomie als der Ökonomie des Konsummarktes.“⁵²⁴ Auch wenn Sinn und Zweck des Kaufs und Verkaufs von Sammelstücken nicht identisch ist mit jenem von Konsumgütern, für die der ökonomische Kreislauf zur Vernichtung führt, so folgt der Handel mit Sammelgütern doch denselben Regeln wie andere Handelsbereiche, indem der Wert der Einzelobjekte durch Angebot und Nachfrage bestimmt wird. Daraus ergibt sich neben der Frage, wie die Differenzierung des Status ‚Sammelware‘ vom Status ‚Gebrauchware‘ erfolgt, die weiterführende Überlegung, wie die Unterscheidung trotz letztlich ähnlicher Marktmechanismen gewahrt und geschützt werden kann. Während Groys die kategoriale Trennung von ‚Konsumware‘ und ‚Sammelware‘ in der ‚Logik der Sammlung‘ selbst begründet sieht (demnach werden Kunstwerke produziert, um gesammelt zu werden, und weil nur Neues als sammelwürdig einzustufen ist, unterliegen die Kunstwerke einem absoluten Zwang zur Innovation), verweist Pomian verstärkt auf intersoziale und gesellschaftliche Faktoren: „[D]ie Sammlungen sind für die Angehörigen des intellektuellen und künstlerischen Milieus Arbeitsinstrumente und Insignien sozialer Zugehörigkeit, für die Machthaber dagegen Insignien ihrer Überlegenheit und Instrumente, die der Beherrschung dieses Milieus dienen.“⁵²⁵ Auch für Autographensammler wie Zweig und Wolbe stellt sich dieselbe heikle Frage, die der Grund für Zweigs herablassenden Blick auf einen Sammler wie Alfred Morrison ist. Sie

⁵²² Das zeigt sich eindrücklich an Pomians Definition einer Sammlung als „Zusammenstellung natürlicher oder künstlicher Gegenstände, die zeitweise oder endgültig aus dem Kreislauf ökonomischer Aktivitäten herausgehalten werden“, Pomian: Der Ursprung des Museums, S. 16.

⁵²³ Vgl. Groys: Logik der Sammlung, S. 25; Pomian: Der Ursprung des Museums, S. 17f.

⁵²⁴ Groys: Logik der Sammlung, S. 25. In gleichem Sinne konstatiert auch Pomian, dass „der wertvolle Charakter der Sammlungs- und Museumsstücke“ durch das „Vorhandensein eines Marktes, auf dem sie zirkulieren und manchmal astronomische Preise erzielen“ bestätigt werde. Pomian: Der Ursprung des Museums, S. 14.

⁵²⁵ Pomian: Der Ursprung des Museums, S. 62.

begründet außerdem den bei beiden zu findenden und ihr Sammlerselbstverständnis wesentlich mitkonstituierenden Fokus auf die Kategorien der Ehrfurcht und der Pietät und ihre Betonung des voraussetzungsreichen wissens- und kompetenzorientierten Charakters des Autographensammelns.

Während sich bei Wolbe insgesamt kaum Reflexionen über die Eigenschaft des Autographen als Handelsgut finden, thematisiert Zweig in seinen Aufsätzen über das Autographensammeln diesen Aspekt mehrfach. Dabei wird deutlich, dass er sich mit der Diskrepanz zwischen Marktwert und individuell-ideellem Wert auseinandergesetzt und dabei eigene Lösungsansätze gefunden hat. Aus *Die Autographensammlung als Kunstwerk*, einem Aufsatz, der in Oliver Matuscheks Monographie über Zweigs Autographensammlung als Faksimile eines handschriftlich überarbeiteten Typoskripts beiliegt, geht etwa hervor, dass Zweig bewusst ist, wie dünn die Scheidewand zwischen unterschiedlichen Rollen in der ökonomischen Dynamik des Autographenhandels ist: „Nur Ernst und Leidenschaft steigern den Dilettantismus, ⁵²⁶ den des Sammlers, zum wirklichen Sammler, nur Persönlichkeit der Wahl und des Geschmacks unterscheidet ihn vom Händler.“⁵²⁶ Sowohl der Händler als Anbieter als auch der Sammler als Abnehmer sind in den ökonomischen Prozess der Veräußerung von Autographen gleichermaßen eingebunden. Dass sich die Rollen von Sammler und Händler daher mitunter überschneiden, zeigt sich an Wolbes Empfehlung, Autographen auch zu dem Zweck zu erwerben, sie bei Gelegenheit um eine höhere Summe weiterzuverkaufen.⁵²⁷ Zweig verweist ähnlich wie in seinem Aufsatz *Die Sammlung Morrison* auf Persönlichkeit als Differenzierungsmerkmal, wobei diese auf Individualität abhebende Kategorie an Auswahl und Geschmack gekoppelt wird. Die eigene, freie Entscheidung für und gegen Sammelstücke mache also den Sammler aus und hebe ihn vom Händler ab. Dass die Vorstellung einer rein individuellen Auswahl der jeweiligen Sammelgegenstände letztlich eine Illusion ist, da die sammelnde Praxis immer durch von außen vorgegebene Kriterien reguliert wird, ergibt sich anschaulich in der Lektüre von Wolbes *Handbuch für Autographensammler* (vgl. II.2.2, S. 141). Unterschwellig aber kommt in *Die Autographensammlung als Kunstwerk* eine weitere Diskrepanz zum Tragen, nämlich jene zwischen dem einerseits schmalen Grat, der die Rollen im ökonomischen Agieren voneinander trennt, und dem andererseits äußerst hohen Unterschied in der Wertigkeit, die mit den jeweiligen Sichtweisen auf das ‚Gut‘ Autograph verbunden ist: Vom Sammler werden immerhin die pathetischen Gemütsregungen der ‚Ehrfurcht‘ und ‚Pietät‘ eingefordert, wohingegen der Händler dem Autograph schlicht einen materiellen Preis

⁵²⁶ Zweig: *Die Autographensammlung als Kunstwerk*, S. 1.

⁵²⁷ Vgl. Wolbe: *Handbuch für Autographensammler*, S. 110.

zuzuerkennen hat. Wenn sich die Tätigkeiten des Händlers und des Sammlers nicht immer scharf abgrenzen lassen, ist die Definition von ‚Händler‘ vs. ‚Sammler‘ vor allem aufgrund der differenten Einschätzung der Autographen zu unternehmen: Insofern vermutet Zweig, dass der Dilettantismus ein ungefährlicherer Gegner sei als der Kommerzialisismus,

denn er [der Dilettantismus, S.L.] vermindert nur „den einen Wert, während der zweite“, das Geschäft, „i₁xx₂hn“ geradezu um-“ fälscht, indem er eine „m“ ideellen Wert noch einen materiellen beigesellt, und irgend einen lebendigen Besitz, der durch Leidenschaft, Wissen und Mühe zusammengetragen ist, durch ein paar Striche in einen Zahlenwert verwandeln will.⁵²⁸

In Bezug auf die Wertbeimessung des Objektes im ökonomischen Feld ist der Gegensatz demnach absolut, und dennoch kann die Grenze zwischen den Rollen ‚Händler‘ und ‚Sammler‘ unter Umständen durchlässig sein. Im Kern handelt es sich um eine Frage der Höherbewertung von Sammeldokumenten gegenüber Alltagsgegenständen, was ja auch bei Pomian und Groys entsprechend thematisiert wird. Der Aufsatz *Die Autographensammlung als Kunstwerk* stammt aus dem Jahr 1914; dagegen hatte Zweig selbst in seinen letzten Lebensjahren im Exil angesichts der mit dem Krieg einhergehenden Unsicherheiten begonnen, die Autographen verstärkt als Kapitalanlage wahrzunehmen,⁵²⁹ und auch für den gelernten Kaufmann Geigy-Hagenbach, von Zweig als vorbildlicher Sammler gelobt, lag diese Ansicht nahe⁵³⁰.

Weil aber Sammler und Händler auf einen gar nicht kleinen gemeinsamen Nenner zu bringen sind, kann sich die Bewertung ihrer Handlungsweisen im Umgang mit Autographen unabhängig von ihrer Rollenzuschreibung gestalten: So ist etwa das Agieren eines Sammlers wie Morrison in Zweigs Augen ‚schlecht‘, weil er seine Sammlung rein auf kapitalistisches Vermögen baut, ohne über den ‚geistigen Überbau‘ zu verfügen, der einen guten Sammler ausmacht. Ein Antiquar und Händler wie Emil Hirsch dagegen handelt ‚gut‘ und wird von Zweig mit dem offenbar höchsten Lob, das ihm für solche Fälle zur Verfügung steht, ausgezeichnet, indem er nämlich die Rolle des Händlers zurücktreten lässt und ihn im Sinne der humanistischen Tradition zum Künstler und Gelehrten stilisiert.⁵³¹

Die Einsicht, dass die ökonomische Logik des Autographenhandels abweiche von der herkömmlichen ökonomischen Logik, wird bereits von Zweig artikuliert und er erklärt auch, woran das liegt: Im Gegensatz zu Konsumware werden Autographen nicht eigens für den Markt produziert, „ein Brief Dürers oder Raphaels oder Monteverdis ist kein Handelsobjekt im gewöhnlichen Sinne, weil weder neu zu verfertigen noch jederzeit im Handel erhältlich.“⁵³² Das

⁵²⁸ Zweig: *Die Autographensammlung als Kunstwerk*, S. 1. „xx“ markiert zwei unleserliche Buchstaben unterhalb der maschinenschriftlichen Überschrift.

⁵²⁹ Vgl. Matuschek: *Ich kenne den Zauber der Schrift*, S. 83.

⁵³⁰ Vgl. Dill: *Karl Geigy-Hagenbach (1866–1949)*, S. 38.

⁵³¹ Vgl. Stefan Zweig: *Emil Hirsch zum 14. März 1936*. In: Matuschek: *Ich kenne den Zauber der Schrift*, S. 141.

⁵³² Zweig: *Ein Sammler und seine Sammlung*, S. 144.

gesamte Autographensammelwesen würde abgeschafft, wenn die Sammelobjekte mit Blick auf den Markt verfertigt würden. Der Autographenhandel ist lediglich eine sekundäre Erscheinung. Dabei erweisen sich die Autographen im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks als Relikt, das auf den verlorengegangenen Umgang mit Kunstwerken in früheren Epochen zurückverweist: Die Qualität der Echtheit, die das Kunstwerk unter den Umständen der technischen Moderne einbüßt, ist im Autographenhandel vordergründig und die Aura, die an das „Hier und Jetzt gebunden“ ist, wird im Dokument des Autographen maximiert.⁵³³ Das Raritätsempfinden reguliert die Eigenheiten des Autographenmarktes, lenkt ihn und treibt ihn an. Daraus ergibt sich in der Konsequenz ein völlig anderes Verhältnis des ‚Konsumenten‘ zu seiner Wunscherfüllung:

Und wer davon träumt, mit irgendeiner erdenkbaren Geldsumme in eiliger Frist eine derartige Sammlung zusammenstellen zu können, der würde rasch seines Irrtums gewahr. Denn es kann zwanzig, es kann dreissig Jahre dauern, ehe ein Blatt eines Händel, eines Lionardo, durch ein Wunder oder einen Zufall käuflich wird und meist bietet sich diese Gelegenheit dann wieder nur einen Augenblick lang, der sofort genutzt werden muss.⁵³⁴

Wie Zweig nicht müde wird zu betonen, kommt es im Autographenhandel eben nicht nur auf die zur Verfügung stehende Geldsumme an; anders als auf den westlichen kapitalistischen Märkten besteht nicht immer und nicht selbstverständlich die Aussicht auf sofortige Wunscherfüllung. Zu verweisen ist zudem auf eine andere Stelle, die eine nachgerade versöhnliche Haltung Zweigs gegenüber der unausbleiblichen Kommerzialisierung des Autographensammelns zum Ausdruck bringt: Weil Autographen käuflich zu erwerben sind und sich aber nur eine kleine Gruppe von Interessent:innen dieser voraussetzungsreichen Sparte zuwendet, ist es möglich, mit verhältnismäßig geringem finanziellen Aufwand „sich manchmal Seltenes und nie Wiederkehrendes zu sichern und unbewußt damit der Gemeinschaft zu erhalten.“⁵³⁵ Mit Benjamin gesprochen, stellt sich Zweig als Sammler der „Sisyphosaufgabe [...], durch seinen Besitz an den Dingen den Warencharakter von ihnen abzustreifen.“⁵³⁶ Das Verhältnis, in das Zweig die Preise der Autographen setzt, entspricht nicht den Maßstäben der konsum- und gebrauchorientierten Alltagswelt, sondern bezieht sich auf den immateriellen geistigen Wert, der für Zweig bei Weitem die dafür zu bezahlenden Geldsummen überragt.

⁵³³ Vgl. Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, S. 17f. u. S. 25.

⁵³⁴ Zweig: Ein Sammler und seine Sammlung, S. 144.

⁵³⁵ Zweig: Vom Handschriften-Sammeln, S. 122.

⁵³⁶ Benjamin: Passagen-Werk, S. 53.

II.1.4 Zweigs Autographensammlung in *Die Welt von Gestern* und in *Spiegelungen des Lebens* – zwei Texte im Dialog?

Die beiden Memoirenwerke des ehemaligen Ehepaares Zweig, Stefan Zweigs *Die Welt von Gestern* (1942) und Friderike Zweigs *Spiegelungen des Lebens* (1964), in einer vergleichenden Perspektive zu betrachten, stellt in mehreren Hinsichten ein lohnendes Verfahren dar⁵³⁷ – immerhin ist bekannt bzw. zweifelsfrei anzunehmen, dass beide Texte jeweils unter Einfluss des Gegenüber entstanden: Hatte sich Stefan Zweig für die Schreibe an der *Welt von Gestern* nicht nur auf seine eigenen, sondern auch auf Friderike Zweigs Erinnerungen verlassen und von ihr Vorschläge entgegengenommen,⁵³⁸ so standen umgekehrt Friderike Zweig die Memoiren ihres Ex-Mannes als Referenz zur Verfügung⁵³⁹.

Der ausführlichste Abschnitt, der sich in der *Welt von Gestern* der Tätigkeit des Autographensammelns widmet, ist im Hinblick auf den Aufbau des Buches eher spät zu finden: Im Kapitel „Sonnenuntergang“, das die biographisch vergleichsweise stabile Phase in den späten 1920er-Jahren und somit die Zeit vor Hitlers Machtergreifung schildert und sich unter anderem mit Zweigs Russlandreise (1928) und der Bekanntschaft mit Maxim Gorki auseinandersetzt, ist zu Beginn des letzten Drittels von Zweigs Sammlung die Rede. Unmittelbar zuvor berichtet Zweig von der Entstehung der Salzburger Festspiele und von den Veränderungen, die sich in der Stadt dadurch im Laufe der Zeit bemerkbar machten. Diese thematische Anordnung stellt eine beachtliche Parallele zwischen Friderike Zweigs *Spiegelungen des Lebens* und der *Welt von Gestern* dar, denn auch im Memoirenwerk von Zweigs erster Ehefrau wird die Autographensammlung an jener Stelle beschrieben, die sich mit genau dieser zeitlichen Phase beschäftigt, und wie in der *Welt von Gestern* werden unmittelbar zuvor die Salzburger Festspiele thematisiert⁵⁴⁰. Nicht zuletzt dieser Zusammenhang plausibilisiert den Vorschlag, *Spiegelungen des Lebens* hinsichtlich der Schilderung der Sammeltätigkeit als Ergänzung und Reaktion auf die *Welt von Gestern* zu lesen. Das wird zudem auch dadurch nahegelegt, dass in Friderike Zweigs *Spiegelungen* Stefan Zweigs Art der Sammeltätigkeit nur im Vorübergehen erklärt wird, sodass es scheint, als werde hier Zweigs Beschreibung in der *Welt von Gestern* als Prätext gewissermaßen vorausgesetzt. Zudem sind im

⁵³⁷ Vgl. Deborah Holmes: Frauenbilder „von Gestern“ – Autobiographische Spiegelungen von Stefan und Friderike Zweig. In: (friderike) zweigheft 24 (2020), S. 28–36 [Seitenangabe der Online-Version].

⁵³⁸ Das gilt insbesondere für das Kapitel „Eros Matutinus“, das als auf Friderike Zweigs Anregung zurückgehend bekannt ist. Vgl. Oliver Matuschek: Kommentar. In: Stefan Zweig: *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*. Hg. u. kommentiert v. Oliver Matuschek. Frankfurt a. M.: S. Fischer 2017, S. 465–638, hier S. 492, sowie Oliver Matuschek: Nachwort. In: Stefan Zweig: *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*. Hg. u. kommentiert v. Oliver Matuschek. Frankfurt a. M.: S. Fischer 2017, S. 639–663, hier S. 645.

⁵³⁹ Vgl. Holmes: Frauenbilder „von Gestern“, S. 28.

⁵⁴⁰ Vgl. Zweig: *Spiegelungen des Lebens*, S. 79–82.

Hinblick auf die Passage zur Autographensammlung weitere inhaltliche Übereinstimmungen zwischen beiden Memoirenwerken festzustellen. Eine bezeichnende Entsprechung ist etwa, dass in beiden Texten ein Besuch im British Museum und ein dort gezeigtes Ausstellungsstück ausschlaggebend für die Entstehung einer Biographie über Maria Stuart ist – während Friderike Zweig konkret schreibt, dass vor allem das Detail, das Schoßhündchen der schottischen Königin habe sich während der Enthauptung unter deren Krinoline geflüchtet, Auslöser für ein weiterführendes Interesse gewesen sei und in diesem Zusammenhang Mitleid als entscheidenden Motivator für Stefan Zweigs Schreibprojekt identifiziert,⁵⁴¹ hält sich Stefan Zweig in der *Welt von Gestern* allgemeiner und erwähnt lediglich einen „handschriftliche[n] Bericht über die Hinrichtung Maria Stuarts“⁵⁴². Ein weiterer Unterschied ist augenfällig: Stefan Zweig erzählt von dem Museumsbesuch in der 1. P. Singular, Friderike Zweig in der 1. P. Plural. Diese bemerkenswerte Abweichung ist für die Beschreibung der Sammeltätigkeit in beiden Texten insgesamt aussagekräftig und insofern ist Friderike Zweigs Initiative auch als korrigierende Reaktion auf die völlige Ausblendung ihrer Person in der *Welt von Gestern* zu verstehen,⁵⁴³ indem mit den *Spiegelungen des Lebens* die Perspektive der mitarbeitenden Partnerin ergänzt wird. Zudem kann überlegt werden, ob Friderike Zweig mit der Betonung ihrer Präsenz angesichts des denkwürdigen Museumsbesuchs nicht auch nachträglich ihr Mit(er)leben mit Stefan Zweig über die Trennung hinaus akzentuieren wollte.

⁵⁴¹ Vgl. ebd., S. 83.

⁵⁴² Zweig: *Die Welt von Gestern*, S. 406.

⁵⁴³ Vgl. Holmes: *Frauenbilder „von Gestern“*, S. 28. Auch von der früheren Zweig-Forschung wurde registriert, dass Friderike Zweig in der *Welt von Gestern* nicht erwähnt wird; vgl. u.a. Alberto Dines: *Tod im Paradies. Die Tragödie des Stefan Zweig*. Frankfurt a. M. / Wien / Zürich: Edition Büchergilde 2006, S. 525; Harry Zohn: *Das brennende Geheimnis des Stephen Branch oder eine Geschichte mit Moral von einem Arzt, der sich nicht selber helfen konnte*. In: Gelber, Mark H. (Hg.): *Stefan Zweig heute*. New York: Lang 1987 (= *New Yorker Studien zur neueren deutschen Literaturgeschichte* 7), S. 25–43, hier S. 38; Harry Zohn: *Friderike Maria Zweig*. In: Spalek, John M. / Strelka, Joseph (Hg.): *Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933*. Bd. 2: New York. Bern: Saur / Francke 1989, S. 1677–1693, hier S. 1678. Erklärungsansätze dazu sind durchaus vorhanden, so konstatieren Donald Prater und Ulrich Weinzierl, dass es Zweig darum gegangen sei, eine ganze Generation zu repräsentieren. Vgl. Donald A. Prater: *Stefan Zweig. Das Leben eines Ungeduldigen*. München / Wien: Hanser 1981, S. 418 u. Ulrich Weinzierl: *Autobiografie als Epochendarstellung*. In: Larcati, Arturo / Renoldner, Klemens / Wörgötter, Martina (Hg.): *Stefan Zweig Handbuch*. Berlin / Boston: de Gruyter 2018, S. 340–355, hier S. 353. Klemens Renoldner betont, dass Zweig bewusst die Entscheidung getroffen habe, sein Privatleben nicht öffentlich darzustellen und dass er während der Arbeit an der *Welt von Gestern* vor allem sein Lesepublikum in Nord- und Südamerika im Blick hatte. Vgl. Renoldner: *Stefan Zweig, die Welt von Gestern und was die Biographen daraus lernen*, S. 21f. Vgl. dazu folgenden Wortlaut aus einem Brief Stefan Zweigs an Alfredo Cahn vom 5. Juni 1941: „Auch die Selbstbiographie geht vorwärts. Sie wird ein umfangreiches und ich hoffe auch interessantes Buch werden, da sie sich nicht allzuviel mit meiner Person befasst und ich selbstverständlich nur auf diejenigen Personen eingehe, die nicht nur lokales österreichisches Interesse haben sondern Weltbedeutung wie Freud, Rathenau, Rodin oder Rilke.“ Stefan Zweig an Alfredo Cahn am 5. Juni 1941. Kopie. Literaturarchiv Salzburg, Sammlung Knut Beck, Ordner Briefe 1941, ohne Signatur. Aber auch der Geniediskurs und die „Marktlogik der Einzigartigkeit“ sind relevante Teilaspekte der Dynamik von Aus- und Einschlüssen. Vgl. Johanna Gehmacher: *Arbeitspaare. Kreativität, Hausarbeit, Geschlecht*. In: Holmes, Deborah / Wörgötter, Martina (Hg.): *Friderike ‚Zweig‘. Weibliche Intellektualität im frühen 20. Jahrhundert*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2023 (= *Schriftenreihe des Stefan Zweig Zentrum Salzburg* 15), S. 59–76, hier S. 62.

Die Tatsache, dass in den Erinnerungen die Autographensammlung insbesondere mit dem Haus auf dem Kapuzinerberg in Salzburg verknüpft wird, zeigt an, wie wichtig eine stabile und geräumige Wohnsituation für das umfassende Sammelprojekt war; zudem ist der literarische Erfolg eine wesentliche Bedingung für die Möglichkeit der Ausgestaltung der Sammlung, da er die Voraussetzung für die entsprechende Kaufkraft darstellt. Friderike Zweig deutet den Zusammenhang zwischen schriftstellerischem Erfolg und Sammelpotenzial an: „In den Salzburger Jahren, der vitalsten Zeit seines [Stefan Zweigs, S.L.] Schaffens, mehrten sich die Auflagen seiner Bücher, und seine Sammlung erreichte ihren Höhepunkt.“⁵⁴⁴

In den *Spiegelungen des Lebens* wird auch jene Rolle ersichtlich, die Friderike Zweig im Autographensammelprojekt zukam: Ihrer eigenen Schilderung zufolge war sie für die Systematisierung und Ordnung der ca. viertausend Autographenkataloge verantwortlich, die Zweig im Laufe der Zeit zusammengetragen hatte.⁵⁴⁵ Die verschiedenartigen Kenntnisse, die sie im Rahmen dieser Tätigkeit erworben hat, bezeichnet sie als „faszinierend und ungemein bereichernd“⁵⁴⁶. In der Schilderung der von Stefan Zweig veranlassten Auflösung der Sammlung im Zuge seines Weggangs aus Salzburg, durch die er somit auch über einen Teil von Friderike Zweigs Arbeit verfügte, drückt sich wohl nicht nur die Klage über den Verlust selbst aus:

Man kann verstehen, daß es mich tief geschmerzt hat, als Stefan in der ikonoklastischen Stimmung der Auflösung seines Besitzes die von mir mit großer Liebe betreuten Kataloge, mehrere tausend an der Zahl, mitsamt meiner nach verschiedenen Gesichtspunkten geführten Katalogisierung zu Händlern und anderen Interessenten gehen ließ, mich dem Glauben überlassend, er behielte sie weiterhin. So habe ich sie dann, wie so vieles anderes, nie wieder gesehen.⁵⁴⁷

Zwischen den Zeilen zeigt sich hier ein stummer Vorwurf angesichts von Zweigs Verfügungsgewalt über die Sammlung, die Friderike Zweig aufgrund ihrer Mitarbeit wohl in Ansätzen als gemeinsames Projekt betrachtet haben wollte. Auch das ist als responsive Bezugnahme auf die *Welt von Gestern* erklärbar, in der Stefan Zweig alle Belange der Sammlung ausschließlich auf seine eigene Person bezieht, was Zeugnis ablegt von in heterosexuellen Paarkonstellationen, in denen der männliche Part einen künstlerischen oder wissenschaftlichen Beruf ausübt, „verbreitete[n], aber bislang nicht erforschte[n] [...] Praktiken

⁵⁴⁴ Zweig: *Spiegelungen des Lebens*, S. 83f.

⁵⁴⁵ Vgl. ebd., S. 82 u. S. 85. Dieser Angabe entspricht die Tatsache, dass ein von Friderike Zweigs Hand angelegter Zettelkatalog erhalten ist, der heute im DLA Marbach aufbewahrt wird (Signatur: A:Zweig 82.82). Vgl. Kallías: Online-Katalog des Deutschen Literaturarchivs Marbach. URL: <https://www.dla-marbach.de/find/opac/id/BF00041683/> (letzter Zugriff am 08.06.2025).

⁵⁴⁶ Zweig: *Spiegelungen des Lebens*, S. 85.

⁵⁴⁷ Ebd.

der Kooperation wie der Vereinnahmung der Intellektualität und Kreativität von Frauen“⁵⁴⁸. Zwar ist auch in seiner Darstellung die Trauer über das Verlorene ersichtlich, doch Zweig rechtfertigt zugleich die Auflösung der Sammlung als eine „Kunst [...] des Abschiednehmens“, die Vedder als „eine Kunst des Überlebens“⁵⁴⁹ betrachtet. Diese Rechtfertigung Zweigs erfolgt für sich und vor sich allein:

Als die Zeit Hitlers einsetzte und ich mein Haus verließ, war die Freude an meinem Sammeln dahin und auch die Sicherheit, irgend etwas bleibend zu erhalten. Eine Zeitlang ließ ich noch Teile in Safes und bei Freunden, aber dann entschloß ich mich, gemäß Goethes mahnendem Wort, daß Museen, Sammlungen und Rstkammern, wenn man sie nicht fortentwickle, in sich erstarren, lieber Abschied zu nehmen von einer Sammlung, der ich meine gestaltende Mühe weiter nicht mehr geben konnte. [...] Immer war nur das Schaffen meine Freude, nie das Geschaffene. So klage ich dem einst Besessenen nicht nach. Denn wenn wir Gejagten und Vertriebenen in diesen Zeiten, die jeder Kunst und jeder Sammlung feind sind, eine Kunst noch neu zu lernen hatten, so war es die des Abschiednehmens von allem, was einstens unser Stolz und unsere Liebe gewesen.⁵⁵⁰

Aus dieser abweichenden Darstellung desselben Sachverhalts ergibt sich nachgerade eine Art Dialog der beiden Texte, ein posthumer, schriftlich und öffentlich geführter Austausch des ehemaligen Ehepaars. Auch die unterschiedliche Schwerpunktsetzung bei der Definition des Sammelns und der Sammlung in den beiden Texten ist aufschlussreich: Beide stimmen zunächst darin überein, dass das Sammeln eine voraussetzungsreiche Tätigkeit sei, die besondere Kenntnisse erfordere. So bekräftigt Friderike Zweig die Beteuerungen Stefan Zweigs, die sich in der *Welt von Gestern* und in diversen Aufsätzen über das Sammeln finden: „Ein erfolgreicher Sammler muß vor allem ein Kenner sein, ja fast ein Gelehrter.“⁵⁵¹ Entsprechend bezeichnet Stefan Zweig das Sammeln in der *Welt von Gestern* auch als „eine Art Wissenschaft“⁵⁵² und bringt damit in erster Linie seine eigene Meta-Sammlung in Verbindung, nämlich eben jene Sammlung an Autographenkatalogen, deren Betreuung laut eigener Aussage Friderike Zweig übertragen wurde.

Friderike Zweigs Memoiren ergänzen aber auch eine Dimension, die in der *Welt von Gestern* weniger berücksichtigt wird: Der Erwerb von Sammelstücken selbst und die damit

⁵⁴⁸ Gehmacher: Arbeitspaare, S. 61. Dass diese Haltung von Stefan Zweig im täglichen Zusammenleben und Zusammenarbeiten auch mit Blick auf sein Schriftstellertum relevant war, zeigt sich deutlich am Verhältnis zu Lotte Zweig bei näherer Betrachtung seiner (bzw. ihrer gemeinsamen) Arbeitsweise. Vgl. hierzu IV.1.3.2. Im Unterschied zu Friderike Zweig agierte jedoch Lotte Zweig im Rahmen dieser gravierenden Geschlechterdifferenz, ohne eigenständige künstlerische und intellektuelle Bestrebungen zu entwickeln. Zum von Auseinandersetzungen nicht verschont gebliebenen Arbeitsverhältnis zwischen Friderike Zweig und Stefan Zweig vgl. Simone Lettner: Konkurrenz, Subordination oder Co-Autorschaft. Das Arbeitsverhältnis von Friderike ‚Zweig‘ und Stefan Zweig. In: Holmes, Deborah / Wörgötter, Martina (Hg.): Friderike ‚Zweig‘. Weibliche Intellektualität im frühen 20. Jahrhundert. Würzburg: Königshausen & Neumann 2023 (= Schriftenreihe des Stefan Zweig Zentrum Salzburg 15), S. 77–95.

⁵⁴⁹ Vedder: Poetik des Sammelns, S. 185.

⁵⁵⁰ Zweig: Die Welt von Gestern, S. 377f.

⁵⁵¹ Zweig: Spiegelungen des Lebens, S. 83.

⁵⁵² Zweig: Die Welt von Gestern, S. 373.

einhergehende emotionale Anspannung werden hier veranschaulicht, wohingegen von Stefan Zweig der Fokus vermehrt auf die Motive und Ziele der Sammeltätigkeit, auf den Umgang mit den bereits zur Sammlung vereinten Stücken und auf die Benennung konkreter Sammelgegenstände, die Teil seiner ehemaligen Sammlung waren, gelegt wird. Es ist daher nur konsequent, wenn Stefan Zweig seine Sammlung mit einem Kunstwerk vergleicht, weil er dabei in erster Linie die aktive Gestaltungsarbeit nach bereits erfolgter Akquise vor Augen hat,⁵⁵³ während Friderike Zweig die Akquise selbst betrachtet und die Assoziation eines sportlichen oder auch spielerischen Wettkampfs aufruft⁵⁵⁴. Über die Situation vor der Entscheidung, wohin ein angebotenes Autograph kommen würde, berichtet sie: „Wenn Stefan Zweig eben im Begriff stand, für ein neues Autograph zu bieten, war, ohne daß seine Umgebung die Ursache erriet, eine nervöse Spannung fühlbar, die dann bis zur Entscheidung des Wettbewerbs anhielt.“⁵⁵⁵ Im Gesamten liefert Friderike Zweig einen persönlicheren Zugang zu der Sammlung, indem sie sich selbst und Stefan Zweig in ein Verhältnis dazu setzt und auch die hochgradig emotionale Komponente jenseits von Glücks- und Verehrungsgefühlen nicht verschweigt. Letztere finden aber auch Erwähnung und fügen den vordergründig sachlichen Motiven für die Sammeltätigkeit, wie sie in der *Welt von Gestern* benannt werden, eine persönlichere, affektiv grundierte Erklärung bei: „Spieleifer, ja Spielbetrieb [sic] ist aber beim Sammeln unerlässlich; er paarte sich bei Stefan Zweig, als er fünfzehnjährig zu sammeln begann, mit seiner Heldenverehrung.“⁵⁵⁶ Zweigs Interesse an frühen Entwürfen und mit Korrekturen versehenen Vorarbeiten, also an den avant-textes, begründet die langjährige Partnerin konkret am Beispiel der Balzac-Korrekturfahnen mit der Ähnlichkeit zu seiner eigenen Arbeitsweise, sodass auch dieses spezifische Sammelziel persönlich grundiert erscheint: „Er, der seine eigenen, ihm wichtigen Werke noch in den Druckbogen immer wieder mit Eintragungen versah, war begeistert, als ihm dann ein Manuskript Balzacs in die Hand fiel, das sich wie ein zerpflühtes Feld ausnahm und das eines seiner geliebtesten Stücke wurde.“⁵⁵⁷ Gerade das, was als Hintergrundinformation in der *Welt von Gestern* tendenziell fehlt, der persönliche und psychologische Zugang im Rahmen der Darstellung der eigenen Biographie,⁵⁵⁸ wird mit den *Spiegelungen des Lebens* gewissermaßen nachgeliefert. Friderike Zweig nutzt damit die von ihr bewusst inszenierte „bisweilen machtvolle, bisweilen problematische Position der Witwe eines

⁵⁵³ Vgl. ebd., S. 372 u. S. 377.

⁵⁵⁴ Vgl. Zweig: *Spiegelungen des Lebens*, S. 82 u. S. 84.

⁵⁵⁵ Ebd., S. 82.

⁵⁵⁶ Zweig: *Spiegelungen des Lebens*, S. 82.

⁵⁵⁷ Zweig: *Spiegelungen des Lebens*, S. 83. Zu Stefan Zweigs literarischer ‚Verwertung‘ dieses Sammelstücks vgl. III.2.3.

⁵⁵⁸ Vgl. dazu Matuschek: Nachwort, S. 654f.

großen Mannes“⁵⁵⁹, um ihre eigene Perspektive in der Rolle der Mitarbeiterin und der verwaltenden sowie sorgsam Hausfrau auf die Sammelaktivität einzubringen. Folgendes Fazit zieht sie zu Stefan Zweigs Autographensammlung, das zugleich ein Appell ist: „Doch wer Stefan Zweig in einem privaten Sinn kennenlernen will, darf an ihm als Sammler und Apostel der Autographen nicht vorbeigehen. Als solcher zeigt er sich, durch alle die Jahre, als heldenverehrender Jüngling, als der Bewunderer und Dienende, der er bis an sein Ende blieb.“⁵⁶⁰

Für Friderike Zweig ist klar, dass die persönliche Leidenschaft des Autographensammelns eine Möglichkeit bietet, sich Stefan Zweig als Privatperson anzunähern. Doch seine Sammelaktivität brachte Zweig in vielfacher Hinsicht außerdem mit Vertreter:innen öffentlicher Institutionen in Verbindung, die das Sammeln von Archivalien als ihre Aufgabe betrachten. Zweigs umfassendes Netzwerk ermöglichte es ihm, in Bezug auf verschiedenste Fragen als Informant zu fungieren, und zudem bewegte er selbst sich als Sammler wie als Kunst- und Literaturvermittler mehrfach an der Grenze zum Aufgabenbereich öffentlicher Kultureinrichtungen. Das nachfolgende Kapitel geht diesen Zusammenhängen nach.

⁵⁵⁹ Gehmacher: Arbeitspaare, S. 59. Vgl. zudem ebd., S. 71–74.

⁵⁶⁰ Zweig: Spiegelungen des Lebens, S. 85.

KAPITEL 2: Sammeln als Aufgabe von Institutionen und Neigung von Privatpersonen

II.2.1 Das Sammeln als private vs. öffentliche Tätigkeit

Der Zusammenhang zwischen Sammeltätigkeiten und deren öffentlichem oder privatem Charakter unterliegt historischen Wandlungen – während in der abendländischen Kultur einstmals Einzelpersonen hauptsächlich im kultischen Bereich für die Verwaltung von Sammlungen verantwortlich waren, ist seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts eine umfassende Institutionalisierung und Säkularisierung von Gesammeltem erfolgt, wodurch der Privatsammler in eine exzentrische Position geraten ist.⁵⁶¹ Voraussetzung hierfür sind Bewegungen und Tendenzen im 19. Jahrhundert wie Historismus und Nationalismus, die die Ausbildung und Ausdifferenzierung des modernen Museums nach sich zogen.⁵⁶² Die öffentliche Sammlung ist somit quasi als Standardfall anzusehen, doch diese Konstellation ist historisch gewachsen, die institutionell-öffentliche Charakteristik des Sammelns musste sich erst gegen die „vordem private[] Obsession“ durchsetzen⁵⁶³. Dabei kann sich der institutionalisierte Anspruch, Sammlungen zu errichten und zu pflegen, seinerseits seiner geschichtlichen Logik nicht entziehen: „Sammeln ist die selbst schon historische Variable eines geschichtswissenschaftlichen Paradigmas, wonach das Vergangene zu sichten, zu katalogisieren und zu verstehen sei.“⁵⁶⁴ Diese Selbstverständlichkeit des Sammelanspruchs betrifft auch die Hinterlassenschaften des schriftstellerischen Arbeitsszenarios: Die Idee, dass Werkmanuskripte, Skizzen und Schreibwerkzeuge sowie weitere den Arbeitsprozess und die Lebensumstände dokumentierende Gegenstände von Autor:innen gesammelt und konserviert werden, gerät zusehends in den Fokus institutioneller Aufmerksamkeit, sodass die „Bewahrung und Erschließung sowie die Publikation und Interpretation von schriftstellerischen Hinterlassenschaften in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts institutionell und konzeptuell bereits zum literarischen Sachverhalt ‚Schriftstellernachlass‘ verdichtet“⁵⁶⁵ war. Schon im frühen 20. Jahrhundert ist also ebenso wie in der Gegenwart die öffentliche Zuständigkeit für und die öffentliche Beanspruchung von materiellen und immateriellen Kulturgütern dominant und wirkungsmächtig, und insofern verwundert es nicht, wenn sich Privatsammler wie Zweig und Eugen Wolbe öffentlichen Sammeleinrichtungen gegenüber positionieren, indem sie sie

⁵⁶¹ Vgl. Assmann / Gomille / Rippl: Einleitung, S. 13.

⁵⁶² Vgl. Schmitz-Emans: Sammeln als poetologisches Modell, S. 55f.

⁵⁶³ Vgl. Zeller: Magisches Museum, S. 77f.

⁵⁶⁴ Ebd., S. 78.

⁵⁶⁵ Sina u. Spoerhase: Nachlassbewusstsein, S. 607. Vgl. zudem ebd., S. 619f.

kommentieren und sich zu ihnen in ein bestimmtes Verhältnis setzen. Dabei beziehen sie sich aber noch nicht dezidiert auf die noch junge Einrichtung des Literaturarchivs, sondern vor allem auf die ältere des Museums. Bis zum Zweiten Weltkrieg existierten in Deutschland mit dem Schillerhaus in Marbach (ab 1859), dem Goethe-Haus am Großen Hirschgraben in Frankfurt am Main (ab 1863) und dem Goethe-Haus am Frauenplan in Weimar (ab 1885) drei große Literaturmuseen, die aus Gedenkstätten an ehemaligen Wohnorten hervorgingen und ganz auf die beiden zentralen Figuren der Weimarer Klassik ausgerichtet waren; dazu kommen weitere autorzentrierte Museumsgründungen im frühen 20. Jahrhundert, wie etwa das Lessing-Museum in Berlin (ab 1905), das Wieland-Museum in Biberach (ab 1907), das Hebbel-Museum in Wesseln (ab 1911) und das Kleist-Museum in Frankfurt an der Oder (ab 1922/23).⁵⁶⁶

Bei Zweig treten anhand von Einzelbemerkungen sowohl indirekte Zugeständnisse an öffentliches Sammeln als der unmarkierten Normalität als auch Versuche auf, die Übermacht der kulturellen Sammeleinrichtung ‚Museum‘ zu unterlaufen, während Wolbe mit seinem *Handbuch für Autographensammler* eindeutig Stellung gegen öffentliches Sammeln bezieht, was als Auflehnung gegen die Vormachtstellung der institutionalisierten Sammlungen zu sehen ist. Dass staatliche Museen allgemein als zentrale Einrichtungen für das Sammeln gelten, zeigt sich, wenn Zweig Privatsammlungen wie diejenigen Anton Kippenbergs und Karl Geigy-Hagenbachs lobend mit Museen gleichsetzt oder sie noch über jene hinaushebt. So stellt er fest, dass die Goethe-Sammlung seines Verlegers – dem Titel des Aufsatzes, *Bericht über ein Goethe-Museum*, gemäß – „heute längst schon keine Sammlung mehr, sondern ein Museum“ sei, „von dem wir nur hoffen wollen, daß es einstmals in seiner Ganzheit der Nation erhalten bleibe und das allein jede Stadt, die es sich aneignete, zur Pilgerstätte und Goethe-Stadt erheben würde.“⁵⁶⁷ Tatsächlich sollten mit den Sammelstücken Kippenbergs nach dem Zweiten Weltkrieg, im Goethejahr 1949, in Marburg öffentliche Ausstellungen veranstaltet werden und 1956 schließlich in Düsseldorf ein drittes Goethe-Museum gegründet werden, das auf der ehemaligen Sammlung Kippenbergs beruhte.⁵⁶⁸ Der Gegensatz von öffentlicher Reichweite und einzelner Privatsammler wird von Zweig ganz bewusst intensiviert, wenn er unmittelbar davor die Individualität Kippenbergs akzentuiert: „Kippenberg, wo liegt das?, wird vielleicht erstaunt mancher Leser fragen. Aber nein, Kippenberg, das ist kein Ort und keine Stadt, sondern ein einzelner Mann, Professor Dr. Anton Kippenberg in Leipzig [...]“⁵⁶⁹ – der Vergleich mit einem

⁵⁶⁶ Vgl. Seibert: *Literaturausstellungen und ihre Geschichte*, S. 20f. u. S. 22.

⁵⁶⁷ Stefan Zweig: *Bericht über ein Goethe-Museum*. (Der Katalog der Sammlung Kippenberg.) In: Matuschek: *Ich kenne den Zauber der Schrift*, S. 123–125, hier S. 123.

⁵⁶⁸ Vgl. Seibert: *Literaturausstellungen und ihre Geschichte*, S. 26 u. S. 29.

⁵⁶⁹ Zweig: *Bericht über ein Goethe-Museum*, S. 123.

Museum und die Betonung der gesellschaftlichen (und, mit Blick auf die angedeuteten touristischen Bewegungen, auch wirtschaftlichen) Relevanz fungiert als rhetorische Strategie, um die Leistung des einzelnen Mannes Kippenberg größer und bedeutender erscheinen zu lassen. Der Gedanke an jene in Zweigs literarischen Texten häufig begegnende Konstellation, wonach äußerlich Unterlegene letztlich moralische Sieger sind und sich somit eine Umkehr der Hierarchien beobachten lässt, liegt nicht fern. An Max Unger schreibt Zweig im Dezember 1932 über Hans Conrad Bodmers Beethoven-Sammlung: „Gegen Museen bin ich immer kulant und die Sammlung Bodmer ist schon heute als ein Museum zu betrachten.“⁵⁷⁰ Im gleichen Stil wird zudem die Privatsammlung Geigy-Hagenbachs mit öffentlichen Sammlungen parallelisiert und letztlich über jene hinausgehoben:

Diese Schatzkammer Basels, Schatzkammer auch der Schweiz und darüber hinaus der ganzen kunstfreudigen Welt ist die Handschriftensammlung Karl Geigy-Hagenbachs, die universellste vielleicht und die kultivierteste, die ein Privatmann in Europa besitzt und durchaus im Range den jahrhundertalten, den grossen Sammlungen der öffentlichen Bibliotheken gleichzustellen und sogar sie an Geschlossenheit des Aufbaus fast ausnahmslos übertreffend.⁵⁷¹

Die Metapher der Schatzkammer ist aus historischem Blickwinkel betrachtet adäquat, wie weiter oben bereits erwähnt (vgl. II.1.2, S. 113); sie verweist aber vor allem auf die große Bedeutung der Sammelgegenstände und impliziert, dass diese behütet werden müssen⁵⁷². Über die sich anschließenden Superlative, die im Vergleichsrahmen privater Sammlungen verbleiben, geht die Steigerung schließlich noch hinaus, indem die Sammlung Geigy-Hagenbachs zunächst großen öffentlichen Sammlungen gleichgestellt und in einem letzten Steigerungsschritt sogar als ihnen überlegen präsentiert wird. Eine wichtige Voraussetzung für den Aufbau einer solch reichhaltigen Sammlung besteht für Zweig wie oben gezeigt im Erwerb einer möglichst ausgeprägten Universalbildung, und in seinem Aufsatz über Geigy-Hagenbach nennt er das Rezept dafür: Man müsse viel lesen, viel reisen – und vor allem alle wichtigen öffentlichen Sammeleinrichtungen kennen: „Jede europäische Galerie, jedes Museum ist ihm vertraut, von jeder Gestalt der Geschichte weiss der Vielgereiste und Vielbelesene das Wichtigste und Wesentliche.“⁵⁷³ Die öffentlichen Sammelinstitutionen (Bibliotheken, Galerien, Museen) erscheinen somit als respektgebührende Autoritäten, deren Bestimmung und Nutzen in ihrer Vorbildfunktion zu finden ist, über die sie bildend wirken. Insgesamt gestaltet sich die bei Zweig vorzufindende Wechselwirkung zwischen Privatsammler und öffentlichem

⁵⁷⁰ Stefan Zweig an Max Unger am 21. Dezember 1932. In: Ladenburger, Michael (Hg.): Das „kollektive Sammler-Empfinden“. Stefan Zweig als Sammler und Vermittler von Beethoveniana. Begleitbuch zu einer Ausstellung des Beethoven-Hauses Bonn. Bonn: Verlag Beethoven-Haus Bonn 2015 (= Begleitpublikationen zu Ausstellungen des Beethoven-Hauses 23), S. 12f., hier S. 12.

⁵⁷¹ Zweig: Ein Sammler und seine Sammlung, S. 142.

⁵⁷² Vgl. Pomian: Der Ursprung des Museums, S. 15.

⁵⁷³ Zweig: Ein Sammler und seine Sammlung, S. 145.

Sammelort facettenreicher und der Triumph des Privaten über das Öffentliche subtiler als bei Wolbe, der in folgender Passage seines *Handbuchs* Letzteres in Misskredit bringt:

Wer nicht die Möglichkeit hat, seine Sammlung einem verständnisvollen Leibeserben zu überantworten, pflegt seine Schätze einem Museum oder einer Bibliothek zu stiften. Ein solches Legat wird mit großer Freude begrüßt; die Zeitungen rühmen den Stifter als einen feinsinnigen, hochherzigen Freund von Kunst und Wissenschaft; berufene und unberufene Schriftsteller beuten die Handschriften wissenschaftlich aus. Und ihr Schicksal? Zu Konvoluten vereinigt, verkümmern die einst so oft und so gern betrachteten Blätter im festverschlossenen Schrank. Nur einzelne Prachtstücke liegen im Schaukasten zur allgemeinen Besichtigung aus.⁵⁷⁴

Wolbe distanziert sich von der Begeisterung über die Tradition, eine Privatsammlung in eine öffentliche Sammlung zu überführen, denn wie aus diesem Zitat hervorgeht, sind es seiner Ansicht nach die privaten Sammler und ihr spezifischer (Fetisch- und Reliquienverehrungscharakter annehmender) Umgang mit den Dokumenten, die in einem höheren Geltungsbereich stehen als die Pflege der Autographen in öffentlichen Institutionen. Den Autographen sei demnach am besten gedient, wenn ein oder wenige Verehrer sie immer wieder aufs Neue betrachten und studieren. Wolbes Position, die für einen sehr selektiv beschränkten Zugang zu den Autographen votiert, hat mit Enttäuschungen ob des Unverständnisses anderer Zeitgenossen zu tun, und seine Einstellung gegenüber Museen und anderen staatlichen Sammeleinrichtungen hängt unmittelbar mit einer aristokratischen Vorstellung von der Gemeinschaft der Privatsammler zusammen (vgl. dazu auch den nachfolgenden Abschnitt dieser Arbeit, II.2.2). Die von Wolbe kritisch betrachtete Praxis, eine private Sammlung in eine öffentliche umzuwidmen, wäre von Zweig für seine eigene Sammlung nach seinem Tod angedacht gewesen, wie er in der *Welt von Gestern* schreibt:

Meine wohlervogene Absicht war, diese einmalige Sammlung nach meinem Tode demjenigen Institut zu überlassen, das meine besondere Bedingung erfüllen würde, nämlich alljährlich eine bestimmte Summe auszusetzen, um die Sammlung weiterhin in meinem Sinne zu vervollständigen. So wäre sie nicht ein starres Ganzes geblieben, sondern lebendiger Organismus, fünfzig und hundert Jahre über mein eigenes Leben hinaus sich ergänzend und vervollständigend zu einer immer schöneren Ganzheit.⁵⁷⁵

In Zweigs rückwärtsgewandter Utopie⁵⁷⁶ (er schreibt diese Zeilen im Konjunktiv, nachdem er bereits einen wesentlichen Teil seiner Sammlung veräußert und zurückgelassen hat) soll nicht

⁵⁷⁴ Wolbe: *Handbuch für Autographensammler*, S. 418.

⁵⁷⁵ Zweig: *Die Welt von Gestern*, S. 377.

⁵⁷⁶ Über das Projekt der *Welt von Gestern* als „retrospektive Utopie“ vgl. Clemens Peck: Utopie. In: Larcati, Arturo / Renoldner, Klemens / Wörgötter, Martina (Hg.): *Stefan Zweig Handbuch*. Berlin / Boston: de Gruyter 2018, S. 670–680, hier S. 676f. Vgl. weiters Resch: *Stefan Zweig und der Europa-Gedanke*, S. 283–293. Rezent in diesem Zusammenhang ist die Argumentation David Fontanals', der die *Welt von Gestern* als „a testament that encapsulates a moral message“ betrachtet und folgende Lesart vorschlägt: „In my analysis, *Die Welt von Gestern* is an invitation to mourn and long for a dream that has only been partially realized, offering a rereading/rewriting of history whereby the author exposes both his *Weltanschauung* and ethical program so that it can be re-appropriated and re-envisioned by future generations.“ David Fontanals: „Ich weiß nicht wohin“: Utopic (Re)orientations and the Articulation of Stefan Zweig's European Legacies of Commitment in *Die Welt von Gestern*. In: Larcati, Arturo / Resch, Stephan (Hg.): „Ich habe meiner Person niemals so viel Wichtigkeit

einfach die Geschlossenheit der Sammlung durch die Spende an die Öffentlichkeit gewahrt bleiben – eine ohnehin irrige Annahme, jedenfalls Wolbe zufolge⁵⁷⁷ –, sondern vor allem ist es ihre Dynamik, die erhalten hätte werden sollen. Diese Idee Zweigs ist als modern anzusehen, da der darin zum Ausdruck gelangende Grundgedanke sich ohne Weiteres im Museum im Fluss wiederfinden lässt, welches das Konzept der statischen Sammlung im Museum negiert⁵⁷⁸. Dass sich für Zweig angesichts öffentlicher Sammeleinrichtungen eine versöhnlichere Haltung beobachten lässt als für Wolbe, ist wenig verwunderlich, wenn sein Credo ernstgenommen wird, das er an derselben Stelle der *Welt von Gestern* formuliert:

Daß ich mich nie als den Besitzer dieser Dinge empfand, sondern nur als ihren Bewahrer in der Zeit, war selbstverständlich. Nicht das Gefühl des Habens, des Für-mich-Habens lockte mich, sondern der Reiz des Vereinens, die Gestaltung einer Sammlung zum Kunstwerk. Ich war mir bewußt, mit dieser Sammlung etwas geschaffen zu haben, was als Gesamtheit des Überdauerns würdiger war als meine eigenen Werke.⁵⁷⁹

Zweigs Sammlerverständnis ist demnach in einem gewissen Sinne von vornherein auf die Öffentlichkeit ausgerichtet: Er sammelt, um zu bewahren, und zwar in einer überindividuellen Perspektive,⁵⁸⁰ und sein Ziel ist es, ein Kunstwerk zu schaffen, was wiederum darauf hindeutet, dass sein Sammelmotiv nicht nur altruistisch ist. Mit dem Vorsatz der Errichtung eines Kunstwerks erhebt Zweig nämlich zugleich den Anspruch, selbst gesammelt zu werden – was ihm denn auch widerfahren ist, jedoch nicht als Autographensammler-Künstler, sondern als Schriftsteller, und gerade als solcher musste er entgegen seiner Bescheidenheitsbekundungen immerhin damit gerechnet haben⁵⁸¹.

Die private Sammeltätigkeit dient ebenso der Wahrung von Materialität wie jene von öffentlichen Institutionen.⁵⁸² Zweigs Anliegen ist es nicht zuletzt, auf diesen Umstand aufmerksam zu machen, wobei er insbesondere die Beschäftigung mit Autographenkatalogen als essentiell für wissenschaftliche Erkenntnisse vermitteln möchte:

Für eine Naturgeschichte, eine Biologie des Ruhmes sind [...] diese alten Kataloge das eigentliche Handbuch. Bald wird auch ihre Zeit kommen, bald werden die Kataloge selbst katalogisiert werden (so wie ja in Frankreich schon ein Buch der Zusammenfassung erschien),

beigemessen.“ Zu Rezeption und Nachleben von *Die Welt von Gestern*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2024 (= Schriftenreihe des Stefan Zweig Zentrum Salzburg 22), S. 231–247, hier S. 245. Herv. im Orig.

⁵⁷⁷ Vgl. Wolbe: Handbuch für Autographensammler, S. 419.

⁵⁷⁸ Vgl. Groys: Logik der Sammlung, S. 59–62.

⁵⁷⁹ Zweig: *Die Welt von Gestern*, S. 377.

⁵⁸⁰ Insofern beteuert Zweig, dass er beim Erwerb neuer Stücke gern und selbstverständlich den öffentlichen Einrichtungen den Vortritt lasse. Vgl. etwa Stefan Zweig an Julius Wahle am 10. November 1913. In: Zweig: Briefe 1897–1914, S. 283f.

⁵⁸¹ „Ein Autor, der zu Lebzeiten eine gewisse Resonanzschwelle der öffentlichen Aufmerksamkeit überschritten hat, muss spätestens seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts damit rechnen – und gerade die zunehmend philologisch ausgebildeten Schriftsteller vertrauen darauf –, dass nicht nur das Werk, sondern auch der Nachlass Gegenstand der Philologie werden wird.“ Sina / Spoerhase: Nachlassbewusstsein, S. 620.

⁵⁸² Vgl. Plachta: Schriftdenkmal oder Textträger?, S. 81. Vgl. auch Henning: Eigenhändig, S. 17, und das Plädoyer Mecklenburgs in diesem Sinne: Mecklenburg: Vom Autographensammeln, S. 128–131.

bald werden sie, die erst nur Sammlern dienten, selbst Objekt eines Sammlers sein. Und bald werden selbst die Bibliotheken und die Museen das bemerken, was wir seit langem wissen: daß in diesen flüchtigen Heften, die durch Jahrzehnte achtlos als Katalogmakulatur in den Papierkorb geworfen wurden, mehr atmosphärische Zeitstimmung der Geistesgeschichte steckt als in den meisten Dissertationen, und sie werden jedem einzelnen dankbar sein, der sie mit ahnendem Gefühl bewahrt und vor der Vernichtung gerettet hat.⁵⁸³

Mit diesen zukunftsgerichteten affirmativen Bekundungen wird die Überzeugung von der Bedeutung der Autographenkataloge gefestigt, aber zugleich steht ein in der zitatzugezogener Gegenwart offener Bruch im Raum: Die Haltung der 1. P. Pl. (Zweig hat diesen Beitrag in *Die Autographen-Rundschau* und damit in einem auf die Sammelwelt spezialisierten Organ veröffentlicht) steht in Opposition zu jenen, die bislang nicht die Wichtigkeit der Kataloge erkannt haben. Diese sind als die Vertreter der öffentlichen Institutionen zusammenzufassen, während die Gruppe der Sprechinstanz durch Privatsammler gebildet wird. 21 Jahre nach Zweigs Tod wird Mecklenburg Zweigs Anliegen aufgreifen und ein stärkeres Bewusstsein für die Bedeutung der Autographenkataloge von öffentlichen Institutionen einfordern.⁵⁸⁴ Neben einer Aufwertung des Privatsammlers können Zweigs Zeilen auch als Kritik an der zeitgenössischen Philologie gelesen werden, wenn Dissertationen im Vergleich mit Autographenkatalogen als weniger relevant für die Grundlagenforschung eingestuft werden, wodurch vor allem jene honoriert werden, die diese Kataloge bewahren (auch wenn diese zufällig ihrerseits Träger eines akademischen Dokortitels sind wie der Autor dieser Kritik selbst). Insgesamt erscheinen hier die privaten Sammler als freiwillige und bedeutende Hilfsdiener der geisteswissenschaftlichen Fächer, und tatsächlich ist von Zweig bekannt, dass er im Umgang mit seinen Sammelstücken freigebig war, wenn es galt, wissenschaftlichen Initiativen etwa durch Leihgaben für Ausstellungen oder durch die Erlaubnis zur Reproduktion entgegenzukommen.⁵⁸⁵ Das stimmt mit dem Bild überein, das er von sich in der *Welt von Gestern* zeichnet.⁵⁸⁶ Zweig hatte auch konkrete Vorschläge dafür, wie er mit seiner Sammlung an Autographenkatalogen der Wissenschaft dienlich sein konnte: So appelliert er an Max Unger, „eine gut dokumentierte Geschichte der Beethoven-Autografen“ zu schreiben, um damit eine wissenschaftliche Lücke zu schließen, und er bietet im selben Zuge an, ihm Material aus seiner

⁵⁸³ Stefan Zweig: Über Autographenkataloge. In: Matuschek: Ich kenne den Zauber der Schrift, S. 100.

⁵⁸⁴ Vgl. Mecklenburg: Vom Autographensammeln, S. 128. Als gelobtes Vorbild erscheint hier das Deutsche Literaturarchiv Marbach, das Zweigs Katalogsammlung erworben hat. Das DLA Marbach bewahrt insgesamt 2.964 Antiquariats- und Autographenkataloge aus Zweigs ehemaliger Sammlung auf. Vgl.: Kallías: Online-Katalog des Deutschen Literaturarchivs Marbach. URL: <https://www.dla-marbach.de/find/opac/id/BF00041683/> (letzter Zugriff am 08.06.2025).

⁵⁸⁵ Vgl. Matuschek: Ich kenne den Zauber der Schrift, S. 34 u. 38. Diese Großzügigkeit von Seiten Zweigs beschied ihm unter Umständen auch Unannehmlichkeiten, so etwa, als er sich genötigt sah, ein Kleist-Autograph zurückzugeben, da es sich im Zuge seiner Verleihung als gestohlen entpuppte. Vgl. ebd.

⁵⁸⁶ Vgl. Zweig: Die Welt von Gestern, S. 377.

Katalogsammlung zur Verfügung zu stellen.⁵⁸⁷ Besonders anschaulich zeigt sich Zweigs Rolle und Bedeutung als Autographensammler im zeitgenössischen wissenschaftlichen Gefüge anhand seines Briefwechsels mit dem Hölderlin-Forscher Franz Zinkernagel (1878–1935): Vermittelt über Carl Viëtor im Frühjahr 1925,⁵⁸⁸ ist insbesondere in den folgenden drei Jahren ein recht reger Austausch zwischen Zinkernagel und Zweig zustande gekommen, in dessen Rahmen Zweig mehrfach bereitwillig seine Hölderlin-Autographen an Zinkernagel zum Abgleich für seine philologische Arbeit an einem (letztlich nicht veröffentlichten) Variantenapparat verlieh und ihm weitere Auskünfte über Hölderlin-Dokumente im Autographenhandel erteilte.⁵⁸⁹ Im Spätsommer 1925 weilte der Lektor des Insel Verlags, Fritz Adolf Hünich, bei Zweig und arbeitete dessen umfangreiche Autographenkatalogsammlung auf Hinweise über Hölderlin-Manuskripte für Zinkernagel durch; das Ergebnis dieser Untersuchungen, die dank Zweigs „freundliche[r] Bereitschaft und Mithilfe“ ermöglicht wurden, legte er ihm am 15. September 1925 „in siebzig Zetteln“ vor.⁵⁹⁰

In seinem Aufsatz *Beschwerde gegen einen Verleger*, der einen für seine Verhältnisse ungewohnt scharfen Tonfall anschlägt, zeigt Zweig anhand eines Negativbeispiels deutlich, wie er die Rolle der sammelnden Privatperson im Verhältnis zu Wissenschaft und Öffentlichkeit begreift: Die Familie Brockhaus wird von Zweig der „Vergewaltigung eines europäisch berühmten Werkes“ angeklagt,⁵⁹¹ da sie das Manuskript von Casanovas Lebensbeschreibung unzugänglich verwahrte. Zu tun ist es Zweig um Einblick für Wissenschaftler:innen, damit eine verlässliche Edition der Autobiographie auf den Weg gebracht werden könne, eine Arbeit, die ihm zufolge von hoher Relevanz sowohl für die Casanova-Forschung als auch für die Erforschung der Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts ist.⁵⁹² Zweig macht klar, wo er die

⁵⁸⁷ Stefan Zweig an Max Unger am 21. Dezember 1932. In: Das „kollektive Sammler-Empfinden“, S. 12. Zu den Hintergründen dieses Briefes und für eine Erklärung, warum Unger auf Zweigs Vorschlag nicht eingehen konnte vgl. ebd., S. 16–20, insbes. S. 18f. Auch den Kleist-Forscher Georg Minde-Pouet weist Zweig auf seine Sammlung an Autographenkatalogen als nützliches Tool für seine Forschungen hin. Vgl. Stefan Zweig an Georg Minde-Pouet am 13. Juni 1919. In: Zweig, Stefan: Briefe 1914–1919. Hg. v. Knut Beck, Jeffrey B. Berlin u. Natascha Weschenbach-Feggeler. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1998, S. 280f.

⁵⁸⁸ Vgl. Carl Viëtor an Franz Zinkernagel am 27. April 1925. In: Zinkernagel: Briefe und Schriften aus dem Nachlass, S. 814f.

⁵⁸⁹ Vgl. zu diesem Briefwechsel auch Erika Capovilla: Stefan Zweigs Hölderlin-Autografen. Ein Beitrag zur Typologie des ‚romantischen‘ und ‚dämonischen‘ Dichters im Netzwerk der Hölderlin-Renaissance. In: Stefan Zweig und Friedrich Hölderlin. Eine literarische Begegnung. Würzburg: Königshausen & Neumann [In Vorbereitung.]

⁵⁹⁰ Fritz Adolf Hünich an Franz Zinkernagel am 15. September 1925. In: Zinkernagel: Briefe und Schriften aus dem Nachlass, S. 869.

⁵⁹¹ Stefan Zweig: *Beschwerde gegen einen Verleger*. In: Matuschek: Ich kenne den Zauber der Schrift, S. 113f., hier S. 114.

⁵⁹² Tatsächlich wurde das Manuskript von Giacomo Casanovas *Histoire de ma vie* erst am 23. Februar 1960 der Öffentlichkeit zugänglich gemacht und somit fast 150 Jahre lang von Brockhaus unter Verschluss gehalten. Stefan Zweig kritisiert diesen Umstand ebenfalls in seinem Essay über Casanova (Stefan Zweig: *Drei Dichter ihres Lebens. Casanova – Stendhal – Tolstoi*. Hg. u. m. einer Nachbemerkung v. Knut Beck. Frankfurt a. M.: S. Fischer

Rechte und Pflichten von Sammlern verortet: Autographen sind als Bestandteil von Werken, „die der Welt gehören als ihr eigentliches Erbe von einem ihrer Unsterblichen“,⁵⁹³ Gegenstand öffentlichen Interesses und „ein Gut der lebendigen Geistesgeschichte“⁵⁹⁴ und insofern für die interessierte Allgemeinheit zu bewahren, also vor allem wissenschaftlich zugänglich zu halten. Renata Schellenberg verweist auf die Öffnungen, die das private Sammeln in Goethes *Der Sammler und die Seinigen* durch die Briefform, aber auch durch die Besuche Außenstehender im privaten Raum zur Besichtigung der Sammlung auszeichnen. Durch die Zuschaltung diverser Stimmen erhalte der Text „the appearance of a dynamic, and at times polemical, forum“ und vor allem werde die Sichtweise auf die Gegenstände der Kollektion modifiziert:

[T]he discursive element that continuously accompanies the possession of these objects in textual form has an effect on how they are perceived. It allows them not to be viewed as rooted in a single person's possession, and, instead, forces the reader to regard them as a form of intellectual capital, to be viewed and discussed and repeatedly evaluated in abstract epistemological terms.⁵⁹⁵

Ein solches Verständnis des „intellectual capital“ zeichnet gleichermaßen Zweigs Sichtweise auf Autographen aus, weswegen er die Familie Brockhaus für ihr Verhalten scharf kritisiert. Die Bemerkungen Schellenbergs sind auch relevant für Zweigs lebensweltliche Sammelosphäre, auch bei ihm erhielten Besucher:innen Einblick in seine private Sammlung, und daneben war es sein ausdrücklicher Wunsch, dass seine Sammlung nicht nur der Autographen, sondern auch der Autographenkataloge zu Forschungszwecken benutzt werde, was etwa Albert Einsteins musikwissenschaftlichen Interessen zugutekam⁵⁹⁶. Auch der briefliche Austausch mit anderen Sammlern, Verlegern und Antiquaren war von großer Bedeutung, nicht zuletzt aus sammelpraktischen Gründen. Insofern lebte Zweig seine eigene individuelle Form des ‚dynamisch-polemischen Forums‘, das Schellenberg für Goethes *Der Sammler und die*

³2004 (= Gesammelte Werke in Einzelbänden. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1981ff.), S. 32), aus dem im Vorwort der ersten kritischen Ausgabe in der Bibliothèque de la Pléiade zitiert wird. Vgl. Gérard Lahouati: Préface. Un miroir magique. In: Casanova: Histoire de ma vie. Bd. 1. Édition établie sous la direction de Gérard Lahouati et Marie-Françoise Luna, avec la collaboration de Furio Luccichenti et Helmut Watzlawick. Paris: Gallimard 2013 (= Bibliothèque de la Pléiade 132), S. IX–XXVIII, hier S. XII f. Im Jahr 2010 erwarb die Bibliothèque nationale de France das Manuskript, wodurch das Projekt dieser 2013–2015 erschienenen dreibändigen Edition, die das Manuskript getreu wiedergibt, erst ermöglicht wurde. Vgl. Marie-Françoise Luna: Note sur la présente édition. In: Casanova: Histoire de ma vie. Bd. 1. Édition établie sous la direction de Gérard Lahouati et Marie-Françoise Luna, avec la collaboration de Furio Luccichenti et Helmut Watzlawick. Paris: Gallimard 2013 (= Bibliothèque de la Pléiade 132), S. XCV–CII, hier S. XCV. Entsprechend programmatisch heißt es zu Beginn der editorischen Notiz: „La présente édition de l'*Histoire de ma vie* se veut une approche nouvelle du texte comme de son auteur. Nous avons eu à cœur de respecter cette œuvre longtemps malmenée, dont aucune édition jusqu'ici n'avait osé prendre tout à fait au sérieux le manuscrit, dans sa composition singulière et sa langue italianisante.“ Ebd.

⁵⁹³ Zweig: Beschwerde gegen einen Verleger, S. 114.

⁵⁹⁴ Ebd.

⁵⁹⁵ Renata Schellenberg: The Self and Other Things: Goethe the Collector. In: Publications of the English Goethe Society 81 (2012), H. 3, S. 166–177, hier S. 173.

⁵⁹⁶ Vgl. Harry Zohn: Stefan Zweig as a Collector of Manuscripts. In: The German Quarterly 25 (1952), H. 3, S. 182–191, hier S. 189.

Seinigen benennt. Wohl hätte Zweig sich allerdings einen noch intensiveren Austausch und eine Anbindung an wissenschaftliche Recherchen gewünscht. Dass das individuelle Sammeln nicht nur Ausdruck eines lebendigen Austausches, sondern ebenso von Vereinsamung sein kann, zeigt er mit der Novelle *Die unsichtbare Sammlung*, deren Protagonist das Bild des isolierten, in seiner eigenen, vermittelt seiner Sammelgegenstände selbst gezimmerten Parallelwelt gefangenen Sammlers vorstellt⁵⁹⁷ (vgl. II.3.4.2). Auch Goethes Sammelpraxis, die nach kurzer Zeit von einer gemeinsam mit seinem Sohn August begonnenen Unternehmung zu einer Einzelaktivität mutierte,⁵⁹⁸ kann trotz des Potenzials für Öffnungen in *Der Sammler und die Seinigen* als Hinweis auf das Einzelgängerische des Autographensammelns aufgefasst werden.

II.2.2 Eugen Wolbe: *Handbuch für Autographensammler*

1923 ist in Berlin das *Handbuch für Autographensammler* von Eugen Wolbe erschienen. Wolbe war mit Zweig bekannt und in brieflichem Austausch – bezüglich seiner Monographie hat er sich mit ihm in Verbindung gesetzt, um seine Zustimmung zur Charakterisierung von Zweigs Schriftbild einzuholen,⁵⁹⁹ die auf Zweigs Vorschlag hin leicht abgewandelt in einem Halbsatz im dreizehnten Kapitel „Autograph und Graphologie“ zu stehen kam.⁶⁰⁰ Das *Handbuch für Autographensammler* ist ein interessantes Zeugnis im Vergleich mit den Aufsätzen Stefan Zweigs, weil Wolbe sich als Vertreter einer Gruppe wissenschaftlicher Sammler begreift⁶⁰¹ und weil es in Bezug auf das Sammeln von Autographen eine Ergänzung des Bildes vom ‚Zeitgeist‘ der 1920er-Jahre darstellt.

In seinem Geleitwort verweist Wolbe auf das erste *Handbuch für Autographensammler* im deutschsprachigen Raum, das 1856 von Johannes Günther und Otto August Schulz vorgelegt wurde und rechtfertigt seine Initiative der Neuumsetzung eines solchen Projekts annähernd siebenzig Jahre später damit, dass sich der Interessentenkreis in der Zwischenzeit deutlich erweitert habe.⁶⁰² Vierzig Jahre später sollte erneut ein vergleichbares Werk von Günther Mecklenburg veröffentlicht werden. Ein Vergleich dieser drei Monographien mit Blick auf

⁵⁹⁷ Nach Elisabeth Erdem ist „die Kunstsammlung das einzige relevante Bezugssystem im Leben des alten Mannes“, der durch das körperliche Handicap der Erblindung einen völligen Realitätsverlust erlebt und in die Isolation gerät, wohingegen die Figuren der Ehefrau und der Tochter durch ihre Fähigkeit, die vom Protagonisten negierte harte Gegenwart zu erdulden, zu den eigentlichen ‚Heldinnen‘ der Erzählung avancieren. Vgl. Elisabeth Erdem: *Die unsichtbare Sammlung* (1925). In: Larcati, Arturo / Renoldner, Klemens / Wörgötter, Martina (Hg.): Stefan Zweig Handbuch. Berlin / Boston: de Gruyter 2018, S. 217–221, hier S. 218f.

⁵⁹⁸ Vgl. Böhmer: *Die Magie der Handschrift*, S. 98.

⁵⁹⁹ Vgl. Matuschek: *Ich kenne den Zauber der Schrift*, S. 81.

⁶⁰⁰ „Die weiche Abgerundetheit von Stefan Zweigs Schriftzügen steht im Einklang zu seinem Wesen und Schaffen, wie die stolzen Buchstaben, die Herbert Eulenberg aufs Papier bannt, von Würde und Selbstbewußtsein zeugen.“ Wolbe: *Handbuch für Autographensammler*, S. 424.

⁶⁰¹ Vgl. Jung: *Ullstein Autographenbuch*, S. 57.

⁶⁰² Vgl. Wolbe: *Handbuch für Autographensammler*, S. 9.

Vorformen jenseits des deutschsprachigen Raumes, wie etwa Pierre-Jules Fontaines *Manuel de l'amateur d'autographes* (Paris 1836) wäre für eine Einschätzung der mentalitätsgeschichtlichen Entwicklung des Autographensammelns von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts mit Sicherheit von hohem Interesse. Hier müssen sich die Ausführungen allerdings darauf beschränken, Wolbes *Handbuch* als zeitlich paralleles Werk inhaltlich auf Analogien und Differenzen zu Zweigs Aussagen über das Sammeln hin zu untersuchen.

Bereits das Bild der Sammlergemeinde,⁶⁰³ das Wolbe durch Inklusion und Exklusion knapp vor Augen geführter Sammler- und Charaktertypen zeichnet, nähert sich Zweigs Denkhorizont deutlich an: Wolbe spricht von einer Vergemeinschaftung an Sammlern, „die zu ihren Jüngern kaum ‚Snobs‘ zählt, wohl aber den weltfremden Gelehrten, den mühsam ringenden Schriftsteller, den an Idealen, aber nicht an irdischen Schätzen reichen Schulmeister und den strebenden Studenten.“⁶⁰⁴ Zahlreiche Figuren aus Zweigs Œuvre könnten mit diesen Worten treffend charakterisiert werden – Buchmendel, Erasmus und Castellio, die Schriftsteller in seinen Künstlerbiographien, der Student und sein Professor aus *Verwirrung der Gefühle*, der Sammler in *Die unsichtbare Sammlung* –, und nicht zuletzt Zweig selbst. Dem von Wolbe hingegen der Zugehörigkeit des Kreises enthobenen Personenstand eignet aufgrund der kontrastiven Gegenüberstellung zu den zuerst genannten positiven Sammlertypen, die ausschließlich in männlicher Form aufgeführt werden, ein misogyner Zug: „Junge und alte Jungfern haben den Autographensammler durch ihr würdeloses Auftreten in den Augen der Öffentlichkeit herabgesetzt und sogar mit dem Odium der Lächerlichkeit belastet“,⁶⁰⁵ ist Wolbe überzeugt. Insofern reiht sich sein Geleitwort in die Belegstellen für die Exklusion von Weiblichkeit aus dem Geniekult ein – dass die Sammeltätigkeit bei Wolbe eine kultische Überhöhung erfährt, zeigt sich auch daran, dass er die Mitglieder der von ihm adressierten Sammlergemeinde „Jünger“ nennt. Ein augenfälliger Zusammenhang zwischen der akademischen Genieforschung und Wolbes Abhandlung über das Autographensammelwesen,

⁶⁰³ Auch wenn Wolbes Ausführungen einen hermetisch abgeschlossenen Sammlerkreis nahelegen scheinen, so ist festzuhalten, dass die Autographensammler im deutschsprachigen Raum nur lose organisiert waren. Als Bindeglieder fungierten vor allem Autographenhändler und Zeitschriften, deren langlebigste mit dem Titel *Mittheilungen für Autographensammler* (1884–1893) von Eduard Fischer von Röslerstamm herausgegeben wurde. Zur Gründung eines Vereins für Autographensammler, wie sie etwa von dem Berliner Autographensammler und -händler Albert Cohn gefordert wurde, ist es hingegen nicht gekommen. Stattdessen entstanden jedoch ab dem Ende des 19. Jahrhunderts einige Literatur- und Bibliophilen-Gesellschaften. Vgl. Maximilian Bach: Foren des Autographensammelns. Vergesellschaftungsformen seit Mitte des 19. Jahrhunderts. In: Bach, Maximilian / Martin, Dieter (Hg.): Ein Pantheon auf Papier. Die Sammlung Karl Geigy-Hagenbach (1866–1949) und die moderne Autographenfaszination. Basel: Schwabe Verlag 2023 (= Publikationen der Universitätsbibliothek Basel 49), S. 119–129.

⁶⁰⁴ Wolbe: *Handbuch für Autographensammler*, S. 10.

⁶⁰⁵ Ebd.

die sich als wissenschaftliche Untersuchung versteht, besteht nicht zuletzt darin, dass Wolbe den Forscher (also sich selbst) als geistesverwandt mit den als heroische Größen verehrten Urhebern von sammelwürdigen Autographen darstellt und damit nicht nur eine implizite Selbstgenialisierung betreibt,⁶⁰⁶ sondern auch das kultische Ehrfurchtsempfinden legitimiert – es ergibt sich ein nahtloser Kreisschluss:

Wenn der einfache Mensch, der dem Autographensammeln fernsteht, handschriftliche Erinnerungszeichen an einen Großen dieser Erde mit ehrfürchtiger Scheu betrachtet, darf man es dem Geistesverwandten, dem Forscher, dem Kundigen kaum verdenken, wenn er dem Autograph gegenüber aus stolzer Zurückhaltung heraustritt oder in religiöse Andacht versinkt.⁶⁰⁷

Doch parallel dazu begegnen bei Wolbe genau wie bei Zweig Gedankenansätze, die das Fundament für einen heutigen literatur- und editionswissenschaftlichen Umgang mit ‚avant-textes‘ bilden – so die Annahme, dass sich mithilfe der Autographen ein besserer Einblick in die Werkgenese und in die kreativ-schaffende Tätigkeit von Autor:innen gewinnen lasse und auch die Überlegung, dass sie relevant für die Editionswissenschaft im Sinne der Konstitution einer kritischen Textfassung und für die Geschichtswissenschaft im Sinne einer Aufhellung historischer Tatsachen seien.⁶⁰⁸ Bezeichnend ist sowohl für Wolbe wie auch für Zweig, dass die aus der Perspektive des 21. Jahrhunderts konträren Vorstellungswelten von genieästhetischer Überhöhung und rationaler, Objektivität anstrebender wissenschaftlicher Untersuchung eine friedliche Koexistenz führen.⁶⁰⁹ So ist bei Wolbe unmittelbar nach einem Hinweis auf den Nutzen der Autographen für Erkenntnisse über den literarischen Arbeitsprozess von der „Ergriffenheit“ des „pietätvolle[n] Sammler[s]“ und von der „Weihe“ und dem „Zauber“, welche von Autographen ausgingen, die Rede.⁶¹⁰ Dass seine Vorstellung vom Nachvollzug des Schöpferischen am materiellen Befund vage geblieben sein dürfte, legt nicht zuletzt das Illustrationsbeispiel nahe, auf das er in diesem Kontext verweist und das einen sehr gleichmäßigen und linearen handschriftlichen Brief Friedrichs des Großen zeigt, der ohne Streichungen und Änderungen jedweder Art auskommt.⁶¹¹ Nicht nur Zweig als Schriftsteller, sondern auch Wolbe als Sammler mit dezidiertem Wissenschaftsanspruch gerät angesichts des Versuchs einer Veranschaulichung des literarischen Schaffensprozesses in eine metaphorische Diktion, etwa wenn er ausführt, dass „die Sonde wissenschaftlicher Forschung“ es dem

⁶⁰⁶ Vgl. zur Parallele mit der (geisteswissenschaftlichen) Genieforschung im frühen 19. Jahrhundert Köhne: Geniekult um 1900, S. 16–20.

⁶⁰⁷ Wolbe: Handbuch für Autographensammler, S. 23.

⁶⁰⁸ Vgl. ebd., S. 24f. u. S. 28. Das Verhältnis zwischen Autographensammeln und wissenschaftlicher Tätigkeit ist dabei durchaus als ein wechselseitiges gedacht: Wolbe gibt zu bedenken, dass so mancher Forscher aus den historischen Disziplinen mehr oder minder zwangsläufig zum Sammler von Autographen werde. Vgl. ebd., S. 35f.

⁶⁰⁹ Vgl. etwa Stefan Zweig: Die unterirdischen Bücher Balzacs. In: Matuschek: Ich kenne den Zauber der Schrift, S. 96–99; Zweig: Handschriften als schöpferische Dokumente.

⁶¹⁰ Vgl. Wolbe: Handbuch für Autographensammler, S. 25.

⁶¹¹ Vgl. ebd., Abb. 1., S. 8.

„gelehrten Sammler“ ermöglicht, „einen Einblick in das Leben und Weben poetischen Schaffens“ zu gewinnen, „indem sie enthüllt, wie der Dichter mit der Form gerungen, wie er aus der granitenen Wucht kerniger Darstellung die letzten Feinheiten wohl lautender Stilistik herausmeißelte und den Teppich seines Ideenreichtums mit den Goldfäden sprühender Gedanken durchwob.“⁶¹² Wenn es um die konkrete Schilderung des poetischen Vorgangs gehen soll, greift Wolbe auf eine verstärkt uneigentliche Ausdrucksweise zurück. An diesen Befund lässt sich die Vermutung anschließen, dass die Tätigkeit literarischen (und allgemein künstlerischen) Schaffens als Teil einer Topik des Unsagbaren den Rückgriff auf die Ekphrasis provoziert – was mit kultureller Konvention ebenso zusammenhängen kann wie mit dem realen Unvermögen, den tatsächlichen Handlungsvorgang in adäquate und präzise Worte zu bringen, womit die metaphorischen Umschreibungen zu einer Art Katachrese würden.

Von Relevanz für Wolbes Handbuch ist insbesondere ein pädagogischer Aspekt: Das Handbuch möchte als Hilfestellung für Anfänger dienen und somit den Kreis der Autographensammler erweitern,⁶¹³ es möchte quasi als Hilfsmittel für den Initiationsprozess des in die Sammlergemeinschaft zu integrierenden Neulings fungieren. Mit diesem Anspruch vertritt Wolbe die Position des Priesters als Kenner und Wahrer des ‚Autographenkults‘. Wolbe schlägt konkret vor, im Schulunterricht mit Autographen als Anschauungsmaterial zu arbeiten. Hier wird eine sammlerspezifische Sichtweise greifbar, wie sie Walter Benjamin in den Fragmenten zum Passagen-Werk skizziert, wonach jedes Sammelobjekt eine „Enzyklopädie aller Wissenschaft“ jener Bereiche darstelle, die von ihm repräsentiert werden.⁶¹⁴ Einer solchen Ansicht nach kann der Beschäftigung mit Autographen eine in hohem Maß unterstützende Funktion für das Akquirieren von Weltwissen zukommen, aber parallel dazu trägt sie laut Wolbe – gemäß einem umfassenden humanistischen Bildungsverständnis Humboldt’scher Prägung – auch maßgeblich zur Persönlichkeitsbildung bei.⁶¹⁵ Umgekehrt weist Wolbe auf die zahlreichen Fähigkeiten und Erfordernisse hin, die für einen Autographensammler notwendig sind: Kenntnis von Fremdsprachen, Vertrautheit mit der Diplomatik, Handschriften- und Urkundenkunde, Wissen über die Geschichte des Buchwesens, der Schreibkunst und des Postwesens sowie auch eine manuelle Geschicklichkeit für den eigenhändigen Umgang mit den verletzlichen Dokumenten werden dabei aufgezählt.⁶¹⁶ Autographensammeln bildet – und setzt gleichzeitig eine umfassende Bildung voraus, bei Wolbe wie bei Zweig.⁶¹⁷ Es ergibt sich ein

⁶¹² Ebd., S. 75.

⁶¹³ Vgl. ebd., S. 10f.

⁶¹⁴ Vgl. Benjamin: Das Passagen-Werk, S. 271.

⁶¹⁵ Vgl. Wolbe: Handbuch für Autographensammler, S. 32f.

⁶¹⁶ Vgl. ebd., S. 34.

⁶¹⁷ Vgl. Zweig: Ein Sammler und seine Sammlung, S. 144f.

zirkuläres Verhältnis, wobei jedoch offen bleibt, wie genau sich der Austausch zwischen für die Tätigkeit vorausgesetzten Kompetenzen und durch die Tätigkeit erworbenen Kompetenzen gestaltet.

Über die Funktion bzw. Motivik des Sammelns ist bei Wolbe ebenfalls Aufschlussreiches zu finden: Er verweist auf die Gefahr des Imponiergehaves für die Sammeltätigkeit und betont demgegenüber, dass das Sammeln eine ganz persönliche und individuelle Angelegenheit sein solle.⁶¹⁸ Eine Facette der sozialen Funktion des Sammelns, nämlich das Beeindrucken anderer mittels der Sammelobjekte, wird damit als unerwünscht negiert. Gerade aber die Tatsache, dass er diese soziale Handlungsweise als problematisch zur Sprache bringt, legt nahe, dass sie eine nicht unwesentliche Rolle spielt. In diesem Zusammenhang ist es Wolbe ein Anliegen, das Sammeln als subjektiv-individuelle Aktivität darzustellen: „Wir sammeln nicht für andere, sondern nur für uns. Unser Geschmack ist allein maßgebend; über die Wahl der aufgenommenen Stücke und ihre Einordnung sind wir niemandem Rechenschaft schuldig.“⁶¹⁹ Dass dem nicht immer und nicht ausschließlich so ist, zeigt Wolbe selbst mit seinem Handbuch, das zahlreiche normative Ansichten über ‚gutes‘ und ‚richtiges‘ Sammeln impliziert;⁶²⁰ dass außerdem das Sammeln tatsächlich viel mit sozialen Funktionen zu tun hat, wird schon in seinem Geleitwort anhand der Darstellung der Autographensammler als Gemeinschaft ersichtlich. Es liegt somit nahe, dass das Sammeln von Autographen innerhalb der ‚Sammlergemeinde‘ allgemein anerkannten Konventionen und somit institutionellen Regeln (im Sinne einer sozialen Institution des Sammelns) folgt. Wenn Sammler ihre Tätigkeit als individualistisch darstellen, mag das hinsichtlich einzelner Praktiken zwar angemessen sein, doch die Idee einer uneingeschränkten Handlungs- und Entscheidungsfreiheit im Sinne eines völlig unabhängigen Agierens ist eine nicht mit der Realität kompatible Wunschvorstellung.

⁶¹⁸ Vgl. Wolbe: Handbuch für Autographensammler, S. 98f.

⁶¹⁹ Ebd., S. 99.

⁶²⁰ Das betrifft etwa die inhaltliche Umgebung des eben Zitierten, denn hier ist die Rede davon, dass angesichts tagesaktueller Berühmtheiten große Vorsicht geboten sei, da ihr Ruhm oft nicht von Dauer sei. Wolbes Darstellung ist hier zugleich normativ und imperativ: Man solle Autographen berühmter und kulturell allgemein anerkannter Urheber:innen sammeln, wird suggeriert, denn die anderen seien nicht bedeutend. Doch dass dieses Kriterium der Berühmtheit problematisch ist, wird von Wolbe insofern erkannt, als er die Schwierigkeit einer graduellen Abstufung oder einer Grenzziehung von Ruhm thematisiert. Vgl. ebd., S. 108. Freilich kann er aber dieses Problem nicht im Raum stehen lassen, sondern versucht im darauffolgenden Abschnitt, ihm durch möglichst konkrete Vorgaben und Vorschläge (etwa über sammelwürdige und nicht-sammelwürdige Schriftsteller seiner Gegenwart, wobei er Stefan Zweig zu Ersteren rechnet) Herr zu werden. Vgl. ebd., S. 108–110. Ganz ähnlich wie Wolbe unterscheidet auch Zweig zwei verschiedene Arten von Ruhm und auch bei ihm fungiert diese Differenzierung als ausschlaggebendes Kriterium für Sammelwürdiges: „Was ich dagegen falsche Autographen nennen möchte – sie sind entsetzlich häufig – wären diejenigen, die keine sind, das heißt Handschriften von Menschen, die aufzubewahren keinen Wert hat, weil ihr Ruhm der eines Zufalls, einer Nichtigkeit war und die nur unnütz die Schränke füllen.“ Stefan Zweig: Von echten und falschen Autographen. In: Matuschek: Ich kenne den Zauber der Schrift, S. 118f., hier S. 119.

Dass die Soziallogik der Inklusion eines Kreises an gleichgesinnten Interessenten mit derjenigen einer Exklusion einer (offenbar weitaus größeren) Gruppe der Nicht-Interessenten einhergeht, kommt nicht nur bei Zweig,⁶²¹ sondern verstärkt auch bei Wolbe zum Ausdruck, wenn er dem Autographensammler Weltfremdheit attestiert und konstatiert, dass er von anderen Menschen als Sonderling belächelt werde.⁶²² Die Absonderung eines kleinen Kreises an Sammlerfreunden von einem größeren Kreis an Sammlergegnern wird von Wolbe in weiterer Folge fortgeführt und mit nicht unerheblichen Konsequenzen in Verbindung gebracht: So beschreibt er die Reaktionen von Nicht-Sammlern beim Vorzeigen von Sammelobjekten als enttäuschend und schlussfolgert, dass der Sammler kaum anders könne, als „sein Museum nur einem Kreise treuerprobter Gesinnungsgenossen zu öffnen.“⁶²³ Sein Kapitel über die „Geschichte des Autographenwesens“ schließt Wolbe demgemäß mit einem Wunsch ab: „Der Autographenkult bleibe auch fürderhin auf seine kleine, stille Gemeinde beschränkt. Unsere ernste, auf der Kunst, verständnisvoll zu sammeln, aufgebaute Wissenschaft ist der lauten Öffentlichkeit ebenso abhold wie der protzigen Schaustellung inmitten von Prunk und Luxus.“⁶²⁴ Sammler sind für Wolbe Persönlichkeiten, die „fast ausnahmslos den besten Gesellschaftsklassen angehören“⁶²⁵ und „fast ausnahmslos geistig hochstehende Männer und Frauen“⁶²⁶ sind – ‚bessere Menschen‘ sozusagen. Mit diesem utopischen Entwurf einer kleinen Sammlerwelt in Verbindung mit seinen pädagogischen Ansprüchen entbehrt Wolbes Handbuch nicht einer gesellschaftskritischen Facette. In jedem Fall aber ist es darauf gerichtet, mithilfe von moralischen Wertkategorien ein bestimmtes Sammlerverhalten als unerwünscht auszuschließen und ein anderes zu fördern. Ausgeschlossen werden soll die Sammlung als eine Zurschaustellung, bei welcher die Funktion der Repräsentation vordergründig ist. Gegen diese Art des Autographensammelns erhebt auch Zweig Einwände, wie sein Beitrag über den Sammler Morrison verdeutlicht.⁶²⁷ Mit Pomian ist zu sagen, dass Zweig und Wolbe mit der Betonung von Wissenschaftlichkeit, Bildung und verschiedenartigen Kompetenzen als Voraussetzung des ‚wahren‘ und ‚guten‘ Sammelns auf die Unterscheidung der

⁶²¹ Vgl. Zweig: Vom Handschriften-Sammeln, S. 120: „Man kann sie nicht an die Wände spannen, die Autographen, man kann nicht sein Zimmer schmücken mit ihnen, man kann nicht prahlen damit und realen Reichtum zeigen; man muß still und geduldig warten, bis irgend einmal in der Zeit ein Zweiter oder ein Dritter zufällig kommt, der ihr geheimes Leben ahnt, ihren geistigen Gehalt mit zu genießen weiß.“ Vgl. auch Zweig: Ein Sammler und seine Sammlung, S. 144, wo das Sammeln wie das Dichten ähnlich wie einmal in der *Welt von Gestern* (S. 179) als beliebte Tätigkeit in jungen Jahren erwähnt wird, woraus sich aber nur wenige das Dilettantische überwindende Sammler (und Dichter) entwickelten.

⁶²² Vgl. Wolbe: Handbuch für Autographensammler, S. 115.

⁶²³ Ebd., S. 125.

⁶²⁴ Ebd., S. 198.

⁶²⁵ Ebd., S. 115.

⁶²⁶ Ebd., S. 126.

⁶²⁷ Vgl. Zweig: Die Sammlung Morrison.

gesellschaftsstrukturellen Hierarchien pochen, wonach die Sphäre des Wissens, der das Künstler- und Intellektuellenmilieu angehört, höher steht als jene des Reichtums.⁶²⁸ Konsequenterweise negiert Wolbe die Frage, ob Autographensammeln Luxus sei⁶²⁹:

Luxusgegenstände sind nur Äußerlichkeiten, mit denen wohlhabende Leute sich und andere blenden. Das Autograph verkriecht sich scheu vor der Öffentlichkeit; in seiner Truhe will es nicht gestört werden, aber eindringlich und unterhaltlich spricht es, wenn der Blick eines kundigen Betrachters auf ihm ruht. Das soll Luxus sein? / Nein, das Autograph ist kein Luxus.⁶³⁰

Auffallend ist die Anthropomorphisierungsstrategie, die Wolbe hier verfolgt: Die Darstellung des Autographen als handelnder Entität scheint die Vorstellung der unmittelbaren Präsenz derjenigen menschlichen Instanz zu evozieren, auf die es zurückverweist. Somit tritt das Autograph in Vertretung seiner:s Urhebers:in in einen Dialog mit wissenden Sammler:innen. Initiiert wird dieses Sprechen aber erst durch den Blick des „kundigen Betrachters“, ein geheimes Einverständnis, das entfernt an die Kompetenz von Schamanen und Pferdeflüsterern erinnert. Die Voraussetzung zur Aufnahme in den illustren Kreis der Sammler ist nicht nur an Wissen und einschlägige Kompetenzen geknüpft, sondern mithin auch an eine empirisch nur schwer prüfbare Bedingung: Es ist die Empfindung der Ehrfurcht, die ja auch bei Stefan Zweig begegnet.⁶³¹ Zweig und Wolbe sind sich einig darin, dass Ehrfurcht und Pietät gegenüber den Sammelobjekten bei den Mitmenschen selten vorkommen:

Die Freude am Autograph ist etwas so Persönliches, daß nur derjenige sich für das Sammeln begeistert, der Kenntnisse mit Pietät vereinigt. Wie selten finden sich Menschen, welchen dies Gefühl der Ehrfurcht gegenüber den schriftlichen Andenken innewohnt! Demgemäß ist das wissenschaftliche Autographensammeln in Deutschland – vom Kreis der Eingeweihten abgesehen – eine „terra incognita“.⁶³²

Bei Wolbe erscheint, wie bei Zweig, das Sammeln als voraussetzungsreiche Tätigkeit, die Kenntnisse und besondere Fähigkeiten erfordert und damit bereits von vornherein gewisse Zugangsbeschränkungen zur Gruppe der Autographensammler etabliert. Komplettiert wird das Anforderungsschema an einen Sammler durch die Bedingung der Ehrfurchtsempfindung.

⁶²⁸ Vgl. Pomian: Der Ursprung des Museums, S. 62f. Vgl. hierzu Zweig: Die Autographensammlung als Kunstwerk, S. 2. An dieser Stelle nimmt Zweig eine Generalunterscheidung von ‚dilettantischem‘ und ‚wahrem‘ Autographensammler vor und vergleicht das Interesse des Letzteren mit demjenigen des Philologen, erhebt es also in die Sphäre des Wissens schlechthin, um es auf diese Weise klar vom ‚dilettantischen‘ Sammeln abzugrenzen.

⁶²⁹ Wichtig ist diesbezüglich ein konkreter politischer Hintergrund: Wolbe bezieht sich mit dieser Frage auf die sogenannte ‚Luxussteuer‘, die am 24. Dezember 1919 vom Deutschen Reichstag eingeführt worden war und die es namentlich privaten Autographensammlern erheblich erschwerte, ihrer Sammeltätigkeit nachzugehen. Vgl. Martin: Konflikt und Kooperation, S. 87.

⁶³⁰ Wolbe: Handbuch für Autographensammler, S. 397. Herv. im Orig.

⁶³¹ Vgl. insbes. Zweig: Die Welt der Autographen; zudem Zweig: Überschätzung der Lebenden, S. 116; Zweig: Vom Handschriften-Sammeln, S. 120; Zweig: Sinn und Schönheit der Autographen, S. 136f.; Zweig: Ein Sammler und seine Sammlung, S. 145; Zweig: Die Autographensammlung als Kunstwerk, S. 2.

⁶³² Wolbe: Handbuch für Autographensammler, S. 137.

II.2.3 Zweigs Sammelleidenschaft und die akademische Philologie

Eine Durchsicht von Zweigs Aufsätzen über das Sammeln von Autographen ergibt rasch, dass es ihm ein besonderes Anliegen war, Verbindungen zur und stellenweise ebenso Abgrenzungen von der akademischen Disziplin der Philologie herzustellen. Als Privatsammler befindet sich Zweig zwar gegenüber den institutionellen Einrichtungen zur Archivierung und Bewahrung kultureller Güter – Bibliotheken, Archive, Forschungsstätten, Museen – in einer ex-zentrischen Position, doch die von ihm eingenommene Rolle wird wesentlich über Bezüge zu jenen Repräsentant:innen der Öffentlichkeit, Wissenschaft und Forschung definiert. Als „wichtiger Dreh- und Angelpunkt im Netzwerk von Sammlern, Händlern, Verlegern und Wissenschaftlern“⁶³³ steht Zweig in vielfältiger Weise im Austausch mit Vertretern öffentlicher Institutionen und fungiert als ihr Kooperationspartner,⁶³⁴ und die öffentlichkeitswirksame Relevanz der von ihm gesammelten Kulturträger ist grundlegend für seine Selbstwahrnehmung und sein Rollenverständnis als ambitionierter Sammler. Insbesondere der Briefwechsel mit dem Hölderlin-Forscher Franz Zinkernagel (zwischen 1925 und 1935) verdeutlicht dies in mehreren Hinsichten: Zinkernagel bittet Zweig mehrfach um Ratschläge und Auskünfte, die dieser stets bereitwillig erteilt.⁶³⁵ Umgekehrt teilt Zinkernagel mit Zweig einige der Ergebnisse seiner Forschungsarbeit an Hölderlin-Manuskripten.⁶³⁶

Zudem konnte Zweig auf Eigeninitiative Betätigungen nachgehen, die traditionellerweise in den Aufgabenbereich von Gelehrten und Archivar:innen fallen. Das gilt beispielsweise für seine Entscheidung, anlässlich Mozarts 175. Geburtsjubiläums eine Faksimilierung eines der von ihm erworbenen Mozartbriefe an Anna Maria Thekla Mozart („Bäsle-Briefe“) einschließlich Transkription in Auftrag zu geben.⁶³⁷ Die gedruckten Dokumente wurden mit einem Kommentar von Zweig an seine Freunde verschickt – ein ähnliches Vorgehen, wie es für kulturelle und wissenschaftliche Zentren zu vergleichbaren Anlässen üblich ist. Zweigs Aktivitäten im Kulturbetrieb seiner Zeit waren bekanntermaßen sehr weitläufig, er erfüllte bei Weitem nicht nur als Schriftsteller repräsentative Funktionen, sondern fungierte in einem viel umfassenderen Sinne als Kulturvermittler. Sein Selbstverständnis als passionierter Sammler ist mit diesen Betätigungen im kulturellen Sektor eng verknüpft. Die Sammelaktivität, die mit

⁶³³ Ladenburger (Hg.): Das „kollektive Sammler-Empfinden“, S. 106.

⁶³⁴ Ein Brief an Anton Bettelheim verdeutlicht, dass Zweig von sich aus Forscher anschrieb, um sie über Stücke in seiner Sammlung zu informieren, die seiner Einschätzung nach für ihr Interessensgebiet von Relevanz sein konnten. Vgl. Stefan Zweig an Anton Bettelheim am 2. August 1912. In: Zweig: Briefe 1897–1914, S. 259f.

⁶³⁵ Für ein eindruckliches Beispiel vgl. etwa Franz Zinkernagel an Stefan Zweig am 23. September 1925 und Stefan Zweigs Antwortbrief an Zinkernagel am 26. September 1925. In: Zinkernagel: Briefe und Schriften aus dem Nachlass, S. 873–876.

⁶³⁶ Vgl. z.B. Zinkernagel an Zweig am 14. Juni 1925 und am 5. Juli 1925. In: Ebd., S. 842–844 u. S. 850f.

⁶³⁷ Vgl. Matuschek: Ich kenne den Zauber der Schrift, S. 49.

diversen Aufsätzen zur Sammelthematik einhergeht, aber auch Zweigs zahlreiche Vor- und Nachworte, seine Herausgeberschaft von Anthologien und die Rezensionen literarischer Werke rücken ihn in die Nähe des Tätigkeitsfeldes von Archivar:innen, Literaturwissenschaftler:innen und Kritiker:innen, und mit Blick auf diese meist weniger beachteten Textsorten und Interessensgebiete Zweigs lässt er sich nachgerade als ‚Amateur-Philologe‘ bezeichnen, zumal seine Kenntnisse sowohl der Literaturgeschichte als auch der zeitgenössischen europäischen Literatur außerordentlich reich waren.⁶³⁸ Die Lektüre eines Textes wie etwa *Eine Faksimileausgabe von Heines „Deutschland, ein Wintermärchen“* (1916) verstärkt diesen Eindruck nicht allein aufgrund der darin enthaltenen philologisch relevanten Informationen über Reinschrift und Entwurf zum titelgebenden Werk Heines, sondern auch, weil Zweig eine für seine eigene Position relevante Stellungnahme zu der Frage abgibt, was Philologie bedeute: „Philologie, die ja nichts anderes ist als eine erhabene Neugier nach der Entstehung des dichterischen Werkes, nach dem Mysterium der Schöpfung, sonst meist ein mechanisch logischer Prozeß, kann hier intuitiv geübt werden, gleichsam nicht als Wissenschaft, sondern als spürende, ahnende Kunst [...]“⁶³⁹ – bezeichnend ist diese Aussage insbesondere deswegen, weil zwei Konstanten in Zweigs Aufsätzen über das Sammeln hier zugleich begegnen. Denn Zweig betreibt eine doppelstufige Aufwertung seiner Sammelleidenschaft, indem er die Autographensammlung einerseits als Kunstwerk etablieren möchte und andererseits die Nähe zur Philologie und damit zur Wissenschaft unterstreicht. In der Definition von Philologie, die Zweig hiermit vorstellt, begegnen sich Wissenschaft und Kunst im Interesse für Werkurschriften. Dass die Idee einer intuitiven Philologie als Kunst grundlegend nicht dem Begriff entspricht, den Zweig sich von der zeitgenössischen akademischen Disziplin machte, sondern dass viel eher die zweite im Zitat angebotene Vorstellung von Philologie als „mechanisch logische[m] Prozeß“ Aufschluss über seine Konzeption der wissenschaftlich-philologischen Tätigkeit gibt, die demnach an den positivistischen Zugängen in der Forschung orientiert ist und gegen sie polemisiert, verdeutlicht ein Zitat aus jenem Text, in welchem Zweig programmatisch die Autographensammlung zum Kunstwerk erklärt:

Der wahre Autographensammler will von einer anderen Seite wie der Philologe, aber mit der gleichen Leidenschaft in das Wesen des ‚w_‘s‘chaffenden Menschen eindringen und zwar in eben jenen ‚h_‘g‘heimnisvollsten Augenblick aller Augenblicke, den der Schöpfung. Und so wie der

⁶³⁸ In seinen Briefen liebäugelt Zweig selbst einmal – allerdings rein hypothetisch – mit der akademischen Tätigkeit: „Gäbe es eine lockere Bindung zu Universitäten, so würde ich selber heute eine anstreben, nicht so sehr aus dem Verlangen des Lehrens, sondern aus dem, von der immer neuen Jugend selber zu lernen.“ Stefan Zweig an Ernst Sander am 25. Mai 1927. In: Zweig: Briefe 1920–1931, S. 189–191, hier S. 191. Diese Selbstaussage sollte freilich nicht überbewertet werden, aber als aufschlussreich darf jedenfalls die Andeutung betrachtet werden, dass Zweig vor allem die Verpflichtungen und die Bindung scheute, die mit einer universitären Anstellung einhergehen.

⁶³⁹ Zweig: Eine Faksimileausgabe von Heines „Deutschland, ein Wintermärchen“, S. 91.

Philologe sich durch Nachweise analytisch das Entstehen einer künstlerischen Idee und die Form ihrer Durchbildung fasslich zu machen sucht, so spürt der Handschrift_n_`e`n-Liebhaber intuitiv aus dem Manuskript Widerstand des Schaffenden, sieht hier den feurigen Fluss des Produktiven und auf der nächsten Seite ihn erlahmen und `an` Klippen zah_h_`l`loser Korrekturen zerschellen.⁶⁴⁰

Zweig erkennt Analogien und Differenzen zwischen dem philologischen und dem sammlerischen Agieren. Interessant sind insbesondere die Differenzen, weil sie aufzeigen, was für ihn nicht zur Philologie gehört: Es ist ein freier, „intuitiver“ Blick auf Dichtermanuskripte, der in der philologischen Tätigkeit demnach keinen Raum hat. Die philologische Tätigkeit ist eine analytische, die Nachweise zu erbringen hat, was auf ein Naheverhältnis zu den faktenorientierten Naturwissenschaften verweist. In einigen weiteren von Zweigs Aufsätzen wird in Nebenbemerkungen eine gewisse Abgrenzung zur positivistischen Philologie greifbar. Das zeigt sich etwa anlässlich einer kurzen Erwähnung der Sammlung Richard M. Meyers:

An materieller Bedeutung vielleicht nicht zurückstehend, ist die Sammlung Richard M. Meyers doch vom künstlerischen Standpunkt aus weniger interessant. Sie ist eine rechte gelehrte und germanistische Sammlung deutscher Literatur, eine jener Bibliotheken, die im letzten eigentlich nichts als ein Goedeke sein wollen, das heißt, sämtliche Ausgaben in Vollständigkeit in den eigenen Räumen zu besitzen, die jenes Handbuch katalogisch verzeichnet.⁶⁴¹

Auch in der Besprechung des Katalogs seines Sammlerkollegen und Verlegers Anton Kippenberg erscheint die Philologie negativ behaftet, wenn Zweig sich erleichtert darüber zeigt, „daß man das philologisch Exakte nicht allzu hemmend fühle“, weil zahlreiche Faksimiles „mitten im germanistisch genauen Bücherkreise als das Leben vortäuschende lebendige Gegenwart erscheinen, so daß auch der beschauende und bloß genießende Sinn neben dem forschenden erfreulichst zu seinem Rechte kommt.“⁶⁴² Gelehrtentum und kontemplativer Kunstgenuss werden hier thematisch auseinandergehalten. Die Einschätzung des Gelehrtentums ist vom traditionsbehafteten Begriff einer historistisch-positivistischen Philologie geprägt, die sich durch Genauigkeit und Exaktheit, aber auch durch Lebensferne auszeichnet; mit seinem Begriff eines künstlerisch-philologischen Tätigseins, das er in der Beschreibung der Faksimileausgabe von *Deutschland, ein Wintermärchen* andeutet, bezieht Zweig demgegenüber eine an die Geisteswissenschaft erinnernde Gegenposition und konturiert einen Ausweg. Trotz der Hinweise auf ein grundlegendes Naheverhältnis von Philologen und Sammlern sind Zweigs Ansicht nach letztlich gerade Künstler:innen prädestiniert für ein tieferes Verständnis von Autographen, da sie die mit dem Schaffensprozess einhergehenden Komplikationen aus der eigenen Lebensrealität kennen und deswegen in der Lage seien, tiefere

⁶⁴⁰ Zweig: Die Autographensammlung als Kunstwerk, S. 2.

⁶⁴¹ Stefan Zweig: Die drei Meyer-Sammlungen. In: Matuschek: Ich kenne den Zauber der Schrift, S. 110–112, hier S. 111.

⁶⁴² Zweig: Bericht über ein Goethe-Museum, S. 124.

Ehrfurcht für das Schaffen eines anderen zu empfinden,⁶⁴³ und Ehrfurcht ist, wie bereits thematisiert, der von Zweig beschworene ‚Schlüssel‘ – der Schlüssel zum Reliquienschrein gewissermaßen, denn sobald die Kategorie der ‚Ehrfurcht‘ aufgerufen wird, ist es mit der kultischen Verehrung der Handschriften nicht weit her. Doch jenseits kultischer Verehrung, jenseits des Mit- und Nachempfindens aus der Künstlerperspektive und jenseits der zweckfreien Freude an der Betrachtung von Handschriften treibt Zweig immer auch die Idee um, sich anhand von Autographen einem ‚Naturgeheimnis‘ zu nähern,⁶⁴⁴ und diese Motivation kongruiert mit forschender Neugier als Basis wissenschaftlicher Bestrebungen. Im Zeichen dieser geteilten forschenden Neugier steht beispielsweise der Austausch mit Zinkernagel, was dieser im entschuldigenden Gestus angesichts der vielen an Zweig gerichteten Fragen pointiert zum Ausdruck bringt: „Verzeihen Sie, dass ich Sie mit all dem drangsaliere. Aber ich weiss, Ihre Opferbereitschaft für unsern Hölderlin ist nicht geringer als die meinige.“⁶⁴⁵ Einerseits macht Zweig sich also für sein Sammeln von Autographen eine Anbindung an die Philologie zunutze, um der Diskreditierung des außer-institutionellen Sammelns als einer Belanglosigkeit entgegenzuwirken, andererseits grenzt er sich vom in der Philologie betriebenen Positivismus dezidiert ab – übrig bleibt sein persönlicher, dem Künstlerblick geschuldeter Zugriff auf die Autographen und die originelle Idee der Autographensammlung als Kunstwerk im Sinne einer sublimen Wertschätzung und Kult-ivierung abendländischer Kulturgüter.

⁶⁴³ Vgl. Zweig: Sinn und Schönheit der Autographen, S. 137.

⁶⁴⁴ Vgl. ebd.

⁶⁴⁵ Zinkernagel an Zweig am 27. Oktober 1927. In: Zinkernagel: Briefe und Schriften aus dem Nachlass, S. 1365f., hier S. 1366.

II.2.4 Wilhelm Dilthey und die Gründung von Literaturarchiven

II.2.4.1 Hintergründe und Zuordnung von Diltheys Archivschriften

Am 16. Januar 1889 hielt Wilhelm Dilthey den ersten wissenschaftlichen Vortrag im Rahmen der abendlichen Zusammenkünfte der kurz zuvor neu gegründeten Gesellschaft für Literatur in Berlin (1888–1938),⁶⁴⁶ der den Titel *Archive für Litteratur!* trug; in der 58. Nummer der *Deutschen Rundschau* wurde dieser in leicht veränderter Fassung und mit abgewandeltem Titel (das Ausrufezeichen wurde in der publizierten Version getilgt) veröffentlicht. Noch im selben Jahr erschien im *Archiv für Geschichte der Philosophie II* außerdem ein Aufsatz mit dem Titel *Archive der Literatur in ihrer Bedeutung für das Studium der Geschichte der Philosophie*. Alle drei Dokumente sind wichtige Referenzpunkte und bilden in ihrer Gesamtheit und ihrer wechselseitigen Bezugnahme⁶⁴⁷ die Textgrundlage für Diltheys vielbeachtete Forderung nach der Einrichtung von Literaturarchiven. An dieser Stelle sollen die beiden Aufsätze, die unterschiedliche Intentionen zum Hintergrund haben und je einen anderen Adressatenkreis ansprechen,⁶⁴⁸ hinsichtlich im Zusammenhang der vorliegenden Arbeit relevanter Aspekte und Fragestellungen untersucht werden.

Diltheys Initiative wird in der Forschung als „Urszene“⁶⁴⁹ bzw. seine Rede vom 16. Januar 1889 auch als „eine Art Gründungsdokument“⁶⁵⁰ und als „Geburtsstunde“ des modernen

⁶⁴⁶ Die Gesellschaft für deutsche Literatur wurde am 18. November 1888 gegründet; zu den Kontexten und Hintergründen vgl. Hans-Harald Müller / Mirko Nottscheid: *Wissenschaft ohne Universität, Forschung ohne Staat. Die Berliner Gesellschaft für deutsche Literatur (1888–1938)*. Berlin / Boston: de Gruyter 2011 (= *Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte* 70/304). Für einen konzisen Überblick über die in diesem Buch näher erläuterten Forschungsergebnisse vgl. zudem Hans-Harald Müller / Mirko Nottscheid: *Zwischen Forschung und Geselligkeit. Die Berliner „Gesellschaft für deutsche Literatur“ (1888–1938) und ihre Stellung innerhalb des wissenschaftlich-philologischen Vereinswesens zwischen Kaiserreich und Nationalsozialismus*. Ein Forschungsbericht. In: *Scientia poetica* 24 (2020), S. 409–432.

⁶⁴⁷ Dilthey verweist selbst bereits in seinem ersten Aufsatz auf den Vortrag zurück und in seinem zweiten Aufsatz auf den Vortrag und den ersten Aufsatz. Vgl. Wilhelm Dilthey: *Archive für Literatur*. In: *Zur Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts. Portraits und biographische Skizzen, Quellenstudien und Literaturberichte zur Theologie und Philosophie im 19. Jahrhundert*. Hg. v. Ulrich Herrmann. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht ³1991 (= *Wilhelm Dilthey: Gesammelte Schriften*. Ab Bd. XV hg. v. Karlfried Gründer. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht / Stuttgart: Teubner 1914ff., Bd. XV), S. 1–16, hier S. 1, u. Wilhelm Dilthey: *Archive der Literatur in ihrer Bedeutung für das Studium der Geschichte der Philosophie*. In: *Die Jugendgeschichte Hegels und andere Abhandlungen zur Geschichte des deutschen Idealismus*. Hg. v. Herman Nohl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht ³1963 (= *Wilhelm Dilthey: Gesammelte Schriften*. Hg. v. Bernhard Groethuysen et al. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht / Stuttgart: Teubner 1914ff., Bd. IV), S. 555–575, hier S. 555.

⁶⁴⁸ Vgl. diesbezüglich Herbert Kopp-Oberstebink: *Das Literaturarchiv als Laboratorium der Kulturforschung. Wilhelm Diltheys Beitrag zu einer Epistemologie des Archivs*. In: Dallinger, Petra-Maria / Hofer, Georg / Judex, Bernhard (Hg.): *Archive für Literatur. Der Nachlass und seine Ordnungen*. Berlin / Boston: de Gruyter 2018 (= *Literatur und Archiv* 2), S. 121–138.

⁶⁴⁹ Jürgen Thaler: *Zur Geschichte des Literaturarchivs. Wilhelm Diltheys „Archive für Literatur“ im Kontext*. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 55 (2011), S. 361–374, hier S. 361.

⁶⁵⁰ Kai Sina / Carlos Spoerhase: *„Gemachtwordenheit“*. Über diesen Band. In: Dies. (Hg.): *Nachlassbewusstsein. Literatur, Archiv, Philologie 1750–2000*. Göttingen: Wallstein 2017 (= *Marbacher Schriften, Neue Folge* 13), S. 7–17, hier S. 11.

Literaturarchivs“⁶⁵¹ bezeichnet. Nachträglich kommt ihr zweifelsohne eine herausragende Stellung zu, im zeitgenössischen Kontext resultierte sie zunächst konkret in einer Vereinsgründung (Litteraturarchiv-Gesellschaft, gegründet am 6. Dezember 1891)⁶⁵² und im Aufbau einer Sammlung an Nachlassmaterialien in den Räumlichkeiten der Königlichen Bibliothek in Berlin. Auch in Österreich hatten der neu begründete Diskurs und die ersten in die Praxis umgesetzten Schritte Folgen⁶⁵³: Vor allem Jakob Minor, August Sauer und Carl Glossy nahmen Diltheys Anregungen kurze Zeit später auf und diskutierten sie im spezifischen Kontext der österreichischen Literatur und Nationalpolitik. Wichtig ist in diesem Zusammenhang die Gründung des Literarischen Vereins in Wien, aber auch die Handschriftensammlung der Stadtbibliothek. Während die von Dilthey angestoßene Diskussion rund um die Einrichtung von Literaturarchiven auch für die österreichische Debatte und konkret für einschlägige Schriften von Minor und Sauer maßgeblich war, entwickelte sich die Wiener Stadtbibliothek zunächst unter der Leitung von Carl Glossy (1889–1904) zum Dichterarchiv, sodann unter der Leitung von Johann Eugen Probst (1904–1922) mittels eines umfassenden Katalogisierungssystems zu einer vorbildlichen Institution, die Diltheys Forderungen nach Erschließung und Systematisierung des handschriftlichen Nachlasses früher als andere entsprechende Einrichtungen in die Praxis umsetzte⁶⁵⁴.

Zentral für die zeitgenössischen Zusammenhänge ist die kurze Zeit vorher erfolgte Gründung des Goethe-Archivs in Weimar (1885), das 1889 den Nachlass Friedrich Schillers übernahm.⁶⁵⁵ Selbst wenn die faktische Bedeutung dieser konkurrierenden Einrichtung für Diltheys Bestrebungen „nicht geklärt“⁶⁵⁶ ist, so muss ein Verweis auf die parallel zu Diltheys Programmatik bereits beginnende Institutionalisierung des Archivwesens jedenfalls erwähnt

⁶⁵¹ Julia Danielczyk: Archive für Literatur. Editionsunternehmungen oder hilfswissenschaftliche Institutionen? Ein Beitrag zur Erforschung der Geschichte der österreichischen Literaturarchive (1878–1918). In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 33 (2009), H. 2, S. 102–144, hier S. 106.

⁶⁵² Vgl. Hans-Harald Müller / Mirko Nottscheid: Dilthey und einige Folgen. Die Berliner Literaturarchiv-Gesellschaft und die Idee archivalischer Sammlungen im Ausgang des 19. Jahrhunderts. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 45 (2020), H. 2, S. 370–385, hier S. 375.

⁶⁵³ Vgl. auch im Folgenden zur historischen Situation in Österreich ausführlich Danielczyk: Editionsunternehmungen oder hilfswissenschaftliche Institutionen?

⁶⁵⁴ Vgl. ebd., S. 131–139.

⁶⁵⁵ Vgl. Thaler: Zur Geschichte des Literaturarchivs, S. 364.

⁶⁵⁶ Müller / Nottscheid: Dilthey und einige Folgen, S. 378. Helmut Kopp-Oberstebrink verweist seinerseits darauf, dass die Handschriftensammlung in Berlin, die sich in der Folge von Diltheys Vortrag in der Königlichen Bibliothek konstituierte, „als Gegenkonzeption zum Weimarer Institut“ fungierte, da es Dilthey gerade um den Abbau des Mythos vom Kulturheros gegangen sei und in Berlin entsprechend Nachlässe von weniger ‚bedeutenden‘ Personen gesammelt wurden, wohingegen in Weimar mit den Nachlässen von Goethe und Schiller gerade das Konzept des Kulturheros gestärkt wurde. Vgl. Herbert Kopp-Oberstebrink: Kulturheroen vor und nach dem Archiv. Über eine Denkfigur zwischen Sakralisierung und Profanisierung im langen deutschen 19. Jahrhundert. In: Andronikashvili, Zaal et al. (Hg.): Kulturheros. Genealogien, Konstellationen, Praktiken. Berlin: Kadmos 2017 (= LiteraturForschung 28), S. 599–629, hier S. 622.

werden, ist daraus doch zu ersehen, dass Diltheys Texte nicht zuletzt auf schon Bestehendes bzw. in dieser Zeit aktuell Entstehendes reagieren (müssen). Diltheys Unternehmung bewegt sich allerdings gleich in mehreren Hinsichten zwischen den Institutionen: Steht sie einerseits in einem unklaren Verhältnis zu den unmittelbaren Nachbarn, den Bibliotheken als kooperierende oder rivalisierende Einrichtungen⁶⁵⁷ – Dilthey schlägt in beiden Aufsätzen vor, für die Bibliotheken eine zentrale Verwaltungsstelle mit einem Gesamtkatalog aufzubauen,⁶⁵⁸ er betont aber auch die Notwendigkeit, die zu errichtenden Literaturarchive institutionell von den Bibliotheken zu trennen⁶⁵⁹ –, so erfolgt andererseits zu ihrer Veranschaulichung und Stärkung ein dezidierter Verweis auf die bereits etablierten Staatsarchive als vorbildliches Vergleichsbeispiel⁶⁶⁰; darüber hinaus verhält sie sich eben auch irgendwie zum Weimarer Projekt als der Umsetzung von Diltheys Idee in einer ähnlichen, aber etwas anderen Weise.

Einen weiteren wesentlichen Bezugspunkt für Diltheys Argumentation bildet neben der öffentlich-institutionellen auch die private Sphäre, die aus Legitimierungsgründen durchwegs negativ gefärbt erscheint. Dies bezieht sich in besonders hohem Maße auf Erben und Familien als Nachlassverwalter, doch auch private Sammler werden von Dilthey in beiden Aufsätzen mit einigem Misstrauen bedacht. Er moniert, dass der gegenwärtige Zustand in Bezug auf den Umgang mit literarischen Nachlässen „unerträglich“ sei.⁶⁶¹ In *Archive für Literatur* findet sich zur Änderung ebendieses „unerträglichen“ Zustandes folgende Forderung: „Was in Familienarchiven vorhanden ist, was sich auf Bibliotheken gerettet hat und was Sammler besitzen: von diesem allen muß soviel als möglich in großen Archiven der Literatur gesammelt werden, deren Charakter dem der Staatsarchive ähnlich ist.“⁶⁶² In diesem Zitat äußert sich der Wunsch der Übernahme von Nachlässen aus drei unterschiedlichen Aufbewahrungskontexten: Von den Bibliotheken als öffentlicher Stelle, von den Familien als den Erben und von privaten Sammlern. Hier wird in Ansätzen ersichtlich, dass nicht zuletzt die im 19. Jahrhundert

⁶⁵⁷ Vgl. dazu auch Thaler: Zur Geschichte des Literaturarchivs.

⁶⁵⁸ Vgl. Dilthey: *Archive für Literatur*, S. 3 u. Dilthey: *Archive der Literatur in ihrer Bedeutung für das Studium der Geschichte der Philosophie*, S. 573.

⁶⁵⁹ „Die Entwicklung drängt zu solchen selbständigen, von den Bibliotheken getrennten Anstalten hin.“ Dilthey: *Archive für Literatur*, S. 8.

⁶⁶⁰ „Neben die Staatsarchive, auf deren Verwertung jetzt alle politische Historie beruht, müssen Archive für Literatur treten.“ Dilthey: *Archive für Literatur*, S. 7. „Dies ist der Begriff von Archiven der Literatur, wie dieselben mir vorschweben. Ein Hilfsmittel der Geschichtswissenschaft, das den politischen Archiven nicht gleichwertig, doch aber nahestehend wäre.“ Ebd., S. 9. „Sobald als möglich muß dann an irgendeiner Stelle mit dem Zusammenlegen der Handschriften in einem Staatsarchiv der Literatur angefangen werden.“ Dilthey: *Archive der Literatur in ihrer Bedeutung für das Studium der Geschichte der Philosophie*, S. 574.

⁶⁶¹ Vgl. Dilthey: *Archive der Literatur in ihrer Bedeutung für das Studium der Geschichte der Philosophie*, S. 555: „Die Gefahr besteht, daß von dem, was Privatpersonen besitzen, immer mehreres verloren gehe. Dieser Zustand ist unerträglich.“ Vgl. außerdem Dilthey: *Archive für Literatur*, S. 9.

⁶⁶² Dilthey: *Archive für Literatur*, S. 8.

„weitverbreitete[] bildungsbürgerliche[] Freizeitbeschäftigung“⁶⁶³ des Autographensammeln eine Negativfolie für Diltheys im Interesse der Forschung vorgebrachte Ansprüche darstellt. Angesichts des offenkundigen Konkurrenzverhältnisses zwischen Privatsammler und Forscher (mit Pomian gesagt, zwischen der Hierarchie des Reichtums und der Hierarchie des Wissens⁶⁶⁴) in Bezug auf den Erwerb von Nachlassdokumenten ist es geradezu erstaunlich, dass finanzkräftige Freizeitsammler nicht noch viel stärker kritisiert werden. Kommt einerseits durchaus das Bewusstsein zum Ausdruck, dass private Sammler als Konkurrenten zum nationalen Sammelauftrag zu gelten haben, so setzt Dilthey andererseits doch auf Kooperation.⁶⁶⁵ Etwas deutlicher tritt immerhin im Aufsatz *Archive der Literatur in ihrer Bedeutung für das Studium der Geschichte der Philosophie* eine ablehnende Haltung gegenüber dem privaten Sammelwesen und insbesondere gegen den Autographenhandel hervor: „Und was ist nun ihr Schicksal [das Schicksal von Kants Nachlassdokumenten, S.L.] gewesen! Viermal mindestens, daß wir wissen, sind erhebliche und wichtige Teile dieses Nachlasses unter dem Hammer des Auktionators, in den Händen der Geldspekulation gewesen.“⁶⁶⁶ Das Beispiel von Handschriftenauktionen soll offensichtlich eine abschreckende Wirkung ausüben und wird daher explizit als rein kapitalistische Zweckentfremdung (Geldspekulation) bezeichnet, und dementsprechend ist Diltheys maßgebliche Argumentationslinie in beiden Aufsätzen die Warnung vor der Verderbnis von Handschriften in Privatbesitz: „Und der Verlauf der Dinge muß auch an diesen Papieren [den Nachlassdokumenten aus dem 19. Jahrhundert, S.L.], wie an denen der früheren Jahrhunderte sein Werk tun: bleiben sie in Privatbesitz, so muß dieser überall Zerstörung und Zersplitterung mit sich bringen.“⁶⁶⁷ Demgegenüber wird die Konservierung und Pflege von Nachlässen von öffentlicher Hand als Remedium in Aussicht gestellt.

Zum einen ist Diltheys einseitige Beurteilung des privaten Sammelwesens ungerecht, wenn man sich vor Augen führt, dass große Autographensammlungen aus privatem Besitz entscheidend zur Bewahrung von seltenen Dokumenten beigetragen haben, ehe das staatlich organisierte Archivwesen überhaupt eine Rolle spielte⁶⁶⁸. Sammler wie Stefan Zweig oder auch Karl Geigy-Hagenbach, von Zweig in seiner Würdigung zu dessen 70. Geburtstag als leuchtendes Vorbild inszeniert, kooperierten aktiv mit Philologen und liehen öffentlichen

⁶⁶³ Bach / Martin: Vorwort, S. 9.

⁶⁶⁴ Vgl. Pomian: Der Ursprung des Museums, S. 62f.

⁶⁶⁵ Vgl. Martin: Konflikt und Kooperation, S. 92f.

⁶⁶⁶ Dilthey: *Archive der Literatur in ihrer Bedeutung für das Studium der Geschichte der Philosophie*, S. 568.

⁶⁶⁷ Dilthey: *Archive für Literatur*, S. 12.

⁶⁶⁸ Vgl. Bach / Martin: Vorwort, S. 9; vgl. außerdem Müller / Nottscheid: Dilthey und einige Folgen, S. 381f. sowie Martin: Konflikt und Kooperation, S. 93.

Einrichtungen wiederholt ihre Sammelstücke für diverse Ausstellungen.⁶⁶⁹ Zum anderen ist sie aus Diltheys Perspektive nachvollziehbar, da seine Forderung nach öffentlicher Konservierung von Nachlässen mit dem Wunsch nach verstärkter Kontrolle der betreffenden Dokumente von wissenschaftlicher Seite aus einhergeht. Zudem steht das Interesse des privaten Autographensammlers, handschriftliche Zeugnisse möglichst vieler verschiedener Persönlichkeiten zu versammeln,⁶⁷⁰ durchaus diametral dem wissenschaftlichen Bestreben gegenüber, den Nachlass einer Person zusammenzuhalten.⁶⁷¹

Die Antwort auf die Frage, wie ein angemessener Umgang mit den Nachlassdokumenten im Sinne Diltheys sich gestalten sollte, ist im traditionellen philologischen Betätigungsfeld der Editionswissenschaft zu finden: Dilthey war zu dem Zeitpunkt, als er für die öffentlich organisierte Erschließung von Nachlassmaterial warb, als Herausgeber mit der Ausgabe der *Gesammelten Schriften* von Immanuel Kant beschäftigt,⁶⁷² weshalb er im zweiten Aufsatz zur Veranschaulichung auch das Beispiel von Kants Nachlass bemüht. Die Praxis des Edierens ist, und das ist auch der historischen Entwicklung der Germanistik geschuldet,⁶⁷³ zentrale Voraussetzung für das Plädoyer für eine Gründung von Literaturarchiven und ist zweifelsohne mitgemeint, wenn Dilthey von den Vorzügen solcher zukünftiger Einrichtungen für die wissenschaftliche Arbeit spricht; zugleich ist darauf hinzuweisen, dass „in historischer Perspektive anstelle der archivarischen Bibliothekare oder der bibliothekarischen Archivare Wissenschaftler, Editoren, auftauchten, die zuerst als ‚Archivare‘ für Literatur auftraten.“⁶⁷⁴ Angesichts der engen Verschränkung und Bedingtheit von Editionswissenschaft und Archiv liegt es nahe, dass Dilthey sich in seinen beiden Aufsätzen auf editionsphilologische Tätigkeiten bezieht. In *Archive für Literatur*, jenem Aufsatz, der sich an eine breite, bildungsbürgerliche Öffentlichkeit wendet,⁶⁷⁵ ist dies jedoch nur eingeschränkt der Fall: Am Ende des Aufsatzes findet sich der Hinweis, dass die Etablierung von verschiedenen themenspezifischen

⁶⁶⁹ Vgl. für Stefan Zweig: Matuschek: Ich kenne den Zauber der Schrift, S. 38; für Karl Geigy-Hagenbach: Dill: Karl Geigy-Hagenbach (1866–1949), S. 48–52.

⁶⁷⁰ Genau diese Ambition gibt die *Welt von Gestern* wieder: „Solche Blätter [Entwurfsmanuskripte, S.L.] von allen großen Dichtern, Philosophen und Musikern, solche Korrekturen und somit Zeugen ihres Arbeitskampfes zu vereinigen, war die zweite, wissendere Epoche meines Autographensammelns.“ Zweig: *Die Welt von Gestern*, S. 372f.

⁶⁷¹ Vgl. Martin: *Konflikt und Kooperation*, S. 92.

⁶⁷² Vgl. Thaler: *Zur Geschichte des Literaturarchivs*, S. 372; für eine genauere Darstellung der biographischen Lage Diltheys in jenem Zeitraum und zu den ideellen Zusammenhängen zwischen Kant-Ausgabe und Archiv-Aufsätzen vgl. Frithjof Rodi: Dilthey und die Kant-Ausgabe der Preußischen Akademie der Wissenschaften. In: *Dilthey-Jahrbuch* 10 (1996), S. 107–134.

⁶⁷³ Als die Disziplin sich im Laufe des 19. Jahrhunderts allmählich auch der neueren Literatur zuzuwenden begann, begründete dies zunächst vor allem eine Goethe-Philologie, deren zentrales Ziel eine letztgültige Werkedition und zudem die umfassende Biographisierung auf Basis der Dokumente des Nachlasses war. Vgl. Sina / Spoerhase: *„Gemachtwordenheit“*, S. 10.

⁶⁷⁴ Thaler: *Zur Geschichte des Literaturarchivs*, S. 363.

⁶⁷⁵ Vgl. Kopp-Oberstebrink: *Laboratorium der Kulturforschung*, S. 124.

Literaturarchiven die Editionsarbeit erleichtern würde.⁶⁷⁶ Interessant ist, dass unmittelbar nach diesem Hinweis ein fingierter Einwand folgt: „Man wird sagen: Papier und wieder Papier! Bricht nicht doch der neue Alexandrinismus herein?“⁶⁷⁷ ein Einwand, um dessen Entkräftigung sich Dilthey in den darauffolgenden Sätzen bemüht. Dies legt die Vermutung nahe, dass die öffentliche Anerkennung editionsphilologischer Arbeit bei einem breiter gefächerten Rezipient:innenkreis keineswegs gesichert war. Im zweiten Aufsatz hingegen, *Archive der Literatur in ihrer Bedeutung für das Studium der Geschichte der Philosophie*, der an ein philosophisches und geistes- und kulturhistorisches Fachpublikum adressiert war,⁶⁷⁸ wird die deutsche Philologie und mit dieser die editionswissenschaftliche Tätigkeit, die zwar nicht namentlich genannt wird, aber dennoch als Bezugspunkt greifbar ist, schon zu Beginn als eine von zwei entscheidenden Voraussetzungen für die Entstehung einer wissenschaftlichen Geschichte der Philosophie ins Feld geführt.⁶⁷⁹ Später erfolgen im Rahmen der Präsentation von Kants Nachlassdokumenten Verweise auf verschiedene Editionen von Kants Schriften,⁶⁸⁰ die verdeutlichen, wie unmittelbar sich editionswissenschaftliche Fragestellungen und Überlegungen zu Nachlässen ergänzen und gegenseitig bedingen und wie selbstverständlich diese enge Verbindung für Dilthey war. Schließlich verlautbart Dilthey in Bezug auf das Beispiel Kant, dass erst, wenn Kants Nachlass an einer zentralen Stelle zusammengeführt worden sei, „eine abschließende Kantausgabe hergestellt werden [kann]“, was als „Ehrenpflicht der Berliner Akademie [d.i. die Königlich Preußische Akademie der Wissenschaften zu Berlin, S.L.]“ bezeichnet wird.⁶⁸¹ Wenn die Erwähnung von Editionsarbeit auch in diesem zweiten Aufsatz nicht unmittelbar vordergründig ist, so scheint das an anderen Gründen zu liegen als im ersten Aufsatz: Während der erste Aufsatz im Zuge der Erwähnung von wissenschaftlichen Editionen von einer defensiven Argumentation geprägt ist, wird im zweiten, fachspezifischen Aufsatz die Kenntnis von Hintergründen und Bedeutung der kritischen Editionspraxis offenbar vorausgesetzt. Dies ist nicht weiter erstaunlich, meint eine wissenschaftliche Behandlung von Nachlassmaterial um 1900 doch hauptsächlich eine editionswissenschaftliche Bearbeitung.⁶⁸² Anhand der je nach Publikum variierenden Darstellung wird die Editionsarbeit letztlich aber in beiden Aufsätzen Diltheys als wichtige Referenz zur Legitimierung von Literaturarchiven greifbar.

⁶⁷⁶ Vgl. Dilthey: *Archive für Literatur*, S. 15.

⁶⁷⁷ Ebd.

⁶⁷⁸ Vgl. Kopp-Oberstebink: *Laboratorium der Kulturforschung*, S. 124.

⁶⁷⁹ Vgl. Dilthey: *Archive der Literatur in ihrer Bedeutung für das Studium der Geschichte der Philosophie*, S. 557.

⁶⁸⁰ Vgl. ebd., S. 567f.

⁶⁸¹ Ebd., S. 569.

⁶⁸² Vgl. Thaler: *Zur Geschichte des Literaturarchivs*, S. 368.

II.2.4.2 Diltheys Argumentation für Literaturarchive: Zwischen Konsolidierung der Philologie und Emphasisierung von Handschriften

In Diltheys Plädoyer für die Errichtung von Literaturarchiven verschränken sich zwei argumentative Elemente: Zum einen pocht er auf die Notwendigkeit solcher Archive im Sinne eines Forschungsdesiderats und verbindet diese Forderung mit umfassenden Bestrebungen einer Erneuerung der Geisteswissenschaften und mit der Bemühung um eine philosophische Grundierung derselben;⁶⁸³ zum anderen kommt in seiner Darlegung der Notwendigkeit von Archiven für die Literatur auch das seit der Goethezeit virulent gewordene Moment der Dichterverehrung zum Ausdruck⁶⁸⁴. In jener Wendung, mit der Dilthey in *Archive für Literatur* zuerst eine Begründung vorbringt, sind diese beiden Elemente gleichermaßen enthalten: „Dennoch scheinen mir aus der Pietät gegen unsere Schriftsteller und aus dem Bedürfnis unserer Forschung neue Anforderungen zu entstehen, die sich auf Erhaltung, Sammlung und zweckentsprechende Eröffnung der Quellen beziehen.“⁶⁸⁵ Mit der beiordnenden Konjunktion werden hier in grammatikalischer Ausgewogenheit einerseits die „Pietät gegen unsere Schriftsteller“ und damit ein Argument, das insbesondere aufgrund des Possessivpronomens auch im Sinne eines nationalen Interesses gelesen werden könnte⁶⁸⁶ und das einer Institutionalisierung der Dichterverehrung das Wort redet, andererseits das sehr allgemein gehaltene „Bedürfnis unserer Forschung“ und damit der Hinweis auf die Notwendigkeit von Grundlagenarbeit zur Etablierung der Philologie als Wissenschaftsdisziplin⁶⁸⁷ genannt. Wissenschaft, die ihrem Ideal gemäß nach Objektivität und Allgemeingültigkeit strebt, sowie verstärkt subjektzentrierte Affektion und auf das Individuum bezogene Erfahrung wie im Falle des Dichterkultes gehen hier somit Hand in Hand.

⁶⁸³ Vgl. Müller / Nottscheid: Dilthey und einige Folgen, S. 371f.; Tom Kindt: Nachlassphilologie um 1900. Diltheys Archive für Literatur. In: Sina, Kai / Spoerhase, Carlos (Hg.): Nachlassbewusstsein. Literatur, Archiv, Philologie 1750–2000. Göttingen: Wallstein 2017 (= Marbacher Schriften, Neue Folge 13), S. 331–344, hier S. 339–343.

⁶⁸⁴ Vgl. Claude D. Conter: Des Dichters Locke. Organisierte Auratisierungslust zwischen Archivaufgaben und Theorieanspruch. In: Grizelj, Mario (Hg.): Vor der Theorie. Immersion – Materialität – Intensität. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014 (= Film – Medium – Diskurs 54), S. 375–394, S. 378.

⁶⁸⁵ Dilthey: Archive für Literatur, S. 3.

⁶⁸⁶ Angesichts der politischen Einleitung und des Schlusses des ersten Archivaufsatzes, der gleichsam als nationaler Appell gestaltet ist, ist diese Dimension nicht zu verkennen. Dass der Nationalismus als Argument von Dilthey allerdings vordergründig als politisches Kalkül gegenüber potenziellen staatlichen Fördergebern verwendet wurde, wurde von Rodi herausgestellt; vgl. Rodi: Dilthey und die Kant-Ausgabe, S. 109f. Gleichwohl bildet natürlich der politische Kontext und insbesondere die Reichsgründung 1871 den Rahmen für Diltheys Initiative. Vgl. dazu auch Kopp-Oberstebrink: Kulturheroen vor und nach dem Archiv, S. 607–614.

⁶⁸⁷ Die Tatsache, dass die Beschäftigung mit neuerer Literatur sich als Universitätsfach erst etablieren musste und dass in diesem Kontext das Bedürfnis nach „Bestandssicherung, -sammlung und -übersicht“ bedeutend war, ist als Hintergrund für die rege Diskussion rund um Diltheys Vorschlag zu sehen. Vgl. Müller / Nottscheid: Dilthey und einige Folgen, S. 384f.

In beiden Aufsätzen wird die Bedeutung der nachgelassenen Handschriften wesentlich mit der Autorenpersönlichkeit in Verbindung gebracht. So heißt es in *Archive für Literatur*: „Bücher sind Kräfte in einem abgeleiteten Sinne; wir suchen den Menschen, der hinter ihnen steht.“⁶⁸⁸ Analog dazu wiederholt Dilthey diese Ansicht auch im zweiten Aufsatz: „Das fertige Buch spricht für sich wenig von dem Geheimnis seiner Entstehung aus. Pläne, Skizzen, Entwürfe, Briefe: in diesen atmet die Lebendigkeit der Person [...].“⁶⁸⁹ Diese Anschauung, die in beiden Aufsätzen zentral gesetzt wird, deutet auf das Potenzial einer Auratisierung hin, so kommt „den beglaubigten Elementen der *persona* des Autors“ – und damit der konkreten Materialität von Literatur, also insbesondere den Handschriften, aber auch anderen materiellen ‚Rückständen‘, die nicht zwangsläufig direkt auf den künstlerischen Prozess verweisen müssen (etwa Dichterlocken) – „eine auratisierungsmaximierende Potenz“ zu.⁶⁹⁰ Doch zugleich führt von dieser Vorstellung auch ein direkter Weg zu Diltheys anthropologisch-,psychologisch‘ geprägter Konzeption der Historie und insbesondere der Geschichte der Philosophie,⁶⁹¹ wie er sie in Ansätzen im zweiten Aufsatz umreißt: Wichtig für Diltheys Auffassung sind die Wechselwirkungen von individueller Erfahrung und geistigen Bewegungen, denen die Ansicht zugrunde liegt, dass ein „Verstehen von Hervorbringungen und Handlungen wesentlich Verstehen der hervorbringenden und handelnden Personen ist“⁶⁹².

Neben dem Interesse am literarischen Nachlass aus editionswissenschaftlichen Gründen werden von Dilthey auch weitere Anknüpfungspunkte für die Forschung in den Blick genommen. Demnach sei die Untersuchung des Nachlasses auch geeignet, um zu einem besseren Textverständnis im Rahmen von Interpretation und Textanalyse zu gelangen, was allerdings nicht im Sinne schreibprozessualer Betrachtungen des Handschriftenmaterials gemeint ist. Stattdessen geht es um den „Zusammenhang, in welchem es [das literarische Werk, S.L.] in der Seele seines Verfassers entstand“⁶⁹³. Zu bedenken ist diesbezüglich, dass Diltheys Verständnis von Handschriften sich keineswegs auf Vorstufen und Notizen zum literarischen Text beschränkt, sondern dass ebenso Korrespondenzen, Tagebucheinträge etc. mitgemeint sind; es geht also um den Werkentstehungskontext als umfassendes Gesamtgefüge, das auch mittelbare bzw. ‚textexterne‘ Zeugnisse einschließt. Im Übrigen ist an das eben kurz erwähnte Bild zu erinnern, das Diltheys Vorstellung historischer Prozesse prägte und für das das Handeln von Einzelpersonen in ihrer spezifischen Wechselwirkung mit den geistigen ‚Strömungen‘ der

⁶⁸⁸ Dilthey: *Archive für Literatur*, S. 4.

⁶⁸⁹ Dilthey: *Archive der Literatur in ihrer Bedeutung für das Studium der Geschichte der Philosophie*, S. 562.

⁶⁹⁰ Conter: *Des Dichters Locke*, S. 378.

⁶⁹¹ Vgl. Rodi: *Dilthey und die Kant-Ausgabe*, S. 111–113.

⁶⁹² Kindt: *Nachlassphilologie um 1900*, S. 336.

⁶⁹³ Dilthey: *Archive für Literatur*, S. 5.

Zeit ausschlaggebend ist. Entstehungsumstände, Einflüsse und historische Gegebenheiten sind daher wichtige Faktoren, die für das Textverständnis relevant sind und anhand der Nachlassdokumente erschlossen werden können – und das gilt nicht nur auf individueller Ebene, sondern auch für Kollektive, was Dilthey am Beispiel der Romantik illustriert.⁶⁹⁴ Doch auch die Überlegung, den Ursprung des kreativen Schaffens anhand der Nachlassmaterialien ausfindig zu machen, tritt in Diltheys erstem, auf seine Rede zurückgehenden Aufsatz auf und wird als ‚ästhetisches‘ Interesse greifbar, während die Skizzierung des umfassenden Werkentstehungskontextes als ‚literarhistorisches‘ Interesse bezeichnet wird.⁶⁹⁵ Dieser zusätzliche Aspekt war für Dilthey keineswegs weniger entscheidend als der erstgenannte, denn ein zentrales Anliegen war ihm die Entwicklung einer neuen Poetik, die auf der „empirischen Untersuchung des Schaffensvorgangs der Dichter“⁶⁹⁶ basieren sollte. Abgesehen von diesen klar erkennbaren und benennbaren Anknüpfungspunkten stellt er außerdem als vage Prognose in Aussicht, dass mit der Gründung von Literaturarchiven ein hohes Innovationspotenzial in der Forschung einhergehe und die Etablierung neuer wissenschaftlicher Methoden ermöglicht werde:

Es kann phantastisch erscheinen, und ich möchte es doch aussprechen. Was wohlgeordnete Sammlungen des Nachlasses von Schriftstellern der literarhistorischen Wissenschaft einmal werden leisten können, zu welchen neuen Methoden sie einst anregen und befähigen werden: das läßt sich von unserem Standorte aus noch gar nicht ermesen.⁶⁹⁷

Doch abgesehen von jener Argumentationslinie, die auf inhaltliche Bereicherungen der Wissenschaft dank der Berücksichtigung von Handschriften (und allgemein ungedrucktem und/oder schwer zugänglichem Material) abhebt, sind auch deutliche Ansätze der Emphasisierung und Auratisierung in Diltheys beiden Aufsätzen auszumachen⁶⁹⁸: Dilthey schreibt vom „Atem der Menschen [...], welcher uns aus Entwürfen, Briefen, Aufzeichnungen entgegenkommt“⁶⁹⁹, davon, dass „das handschriftliche Material [...] Farbe, Wärme und Wirklichkeit des Lebens über die unzähligen wirkenden Kräfte, die hier tätig gewesen sind[, ergießt]“⁷⁰⁰ und vom „Leben, das von Handschriften ausströmt“⁷⁰¹; gegenüber „vereinzelt und

⁶⁹⁴ Vgl. ebd., S. 5f.

⁶⁹⁵ Vgl. ebd., S. 6.

⁶⁹⁶ Tom Kindt / Hans-Harald Müller: Dilthey gegen Scherer. Geistesgeschichte contra Positivismus. Zur Revision eines wissenschaftshistorischen Stereotyps. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 74 (2000), H. 4, S. 685–709, hier S. 699. Kindt und Müller heben hervor, dass Diltheys Ansicht in diesem Punkt wie auch in einigen anderen mit den Bestrebungen Wilhelm Scherers kongruierte und dass es sich bei dem vielfach postulierten Gegensatz der beiden weitgehend um einen nachträglich konstruierten handelt.

⁶⁹⁷ Dilthey: Archive für Literatur, S. 6.

⁶⁹⁸ Vgl. auch Sina / Spoerhase: ‚Gemachtwordenheit‘, S. 11.

⁶⁹⁹ Dilthey: Archive für Literatur, S. 5.

⁷⁰⁰ Ebd., S. 5f.

⁷⁰¹ Ebd., S. 6.

kühl dastehenden Druckwerken“ sind es seiner Ansicht nach „Entwürfe und Briefe“, die „einen inneren lebensvollen Zusammenhang herstellen.“⁷⁰² Entsprechend heißt es im zweiten Aufsatz, dass die Handschriften „unmittelbare[] intime[] Lebensäußerungen“⁷⁰³ enthalten. In diesem „Gegensatz zwischen leichenstarrem Gedrucktem und lebendiger Handschrift“⁷⁰⁴ kommt eine Aufwertung der handschriftlichen Textträger und eine damit einhergehende Abwertung der Drucktexte zum Vorschein.

Darüber hinaus schwingt Dilthey sich zu einem idealistisch-heroischen Credo auf: „Wir wollen mit unseren großen Schriftstellern an den idealen Sinn des Lebens glauben; dies setzt wie aller Glaube voraus, daß wir diese Menschen kennen, lieben und verehren.“⁷⁰⁵ Es fällt nicht schwer, mit einem entsprechend gelagerten Interesse eine solche Aussage gewissermaßen als Legitimierung von Kunstreligion und Dichterkult seitens einer wissenschaftlichen Instanz aufzufassen. Dass dies nicht vordergründig Diltheys Intention entsprochen haben wird, legen andere Formulierungen nahe: So ist nicht zuletzt die Rede von „Gleichaltrige[n], die mitstreben und mitarbeiten“⁷⁰⁶, von der „Kooperation vieler Personen“⁷⁰⁷ oder auch der „Kooperation vieler gescheiter, charaktervoller und tüchtiger Menschen“⁷⁰⁸ – das Idealbild vom individuellen Kulturheros löst sich hier andeutungsweise in Kooperationen, intellektuelle Bewegungen und Netzwerke auf.⁷⁰⁹ Dennoch und trotz Diltheys Plädoyer für die hermeneutische Bedeutung von Handschriften ist es vor allem ihr durch die Auratisierung zustande kommender „Zeugniswert“, der, wie insbesondere Praktiken des Ausstellens zeigen, maßgeblich ist und dabei den inhaltlichen Aspekt überlagert und verdeckt.⁷¹⁰ Insofern ergibt sich auch die Motivation zur Gründung von Literaturarchiven weniger aus „der Verwissenschaftlichung des Umgangs mit Literatur“, sondern ist stattdessen vielmehr „letzte Konsequenz der über die Jahrhunderte evolutionär sich wandelnden Dichterverehrung“.⁷¹¹

⁷⁰² Ebd., S. 5.

⁷⁰³ Dilthey: Archive der Literatur in ihrer Bedeutung für das Studium der Geschichte der Philosophie, S. 562.

⁷⁰⁴ Sina / Spoerhase: ‚Gemachtwordenheit‘, S. 11.

⁷⁰⁵ Dilthey: Archive für Literatur, S. 4.

⁷⁰⁶ Dilthey: Archive der Literatur in ihrer Bedeutung für das Studium der Geschichte der Philosophie, S. 564.

⁷⁰⁷ Ebd., S. 565.

⁷⁰⁸ Dilthey: Archive für Literatur, S. 13.

⁷⁰⁹ Vgl. Kopp-Oberstebrink: Kulturheroen vor und nach dem Archiv, S. 617–620.

⁷¹⁰ Vgl. Seibert: Literatúrausstellungen und ihre Geschichte, S. 19.

⁷¹¹ Anett Lütteken: Das Literaturarchiv – Vorgeschichte(n) eines Spätlings. In: Dallinger, Petra-Maria / Hofer, Georg / Judex, Bernhard (Hg.): Archive für Literatur. Der Nachlass und seine Ordnungen. Berlin / Boston: de Gruyter 2018 (= Literatur und Archiv 2), S. 63–88, hier S. 66.

Stefan Zweig, der sich Diltheys Postulat entsprechend⁷¹² immer auch für den hinter einer Künstlerfigur stehenden Menschen interessiert,⁷¹³ integriert die bei Dilthey erkennbare Tendenz der Auratisierung, die sich über die Prämisse einer unmittelbaren Verbindung von Handschrift und (meist nicht mehr zugänglicher) lebendiger Person konstituiert, in seine Schriften im Kontext des Autographensammelns. In gewisser Weise besteht sogar ein Anklang an die Dilthey'sche Vorstellung einer Wechselwirkung von handelnder Einzelperson und sie umgebendem ‚Zeitgeist‘, wenn Zweig etwa in *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens* den Einzelnen innerhalb eines Kollektivs an Zeitgenossen, mit dem er die historische Situiertheit teilt, betrachtet:

Aufregender Gedanke: da ist ein Mensch, geformt wie alle andern, er schläft in einem Bett, er ißt an einem Tisch, er ist gekleidet wie ich und du und wir alle. Wir gehen an ihm auf der Straße vorbei, wir haben vielleicht in der Schule mit ihm zusammen auf der gleichen Bank gesessen, in nichts ist er äußerlich anders wie wir. Und plötzlich gelingt diesem einen Menschen etwas, was uns allen versagt ist. Er hat das Gesetz, in das wir Menschen gebannt sind, zerbrochen, er hat die Zeit besiegt, denn während wir anderen sterben und spurlos vergehen, bleibt etwas von ihm für immer bestehen.⁷¹⁴

Der Einfluss der Umwelt und der äußeren Lebensumstände wird bei Zweig allgemein in erster Linie als zu überwindendes Hemmnis greifbar. Gleichzeitig zeigt ein literarisches Projekt wie die *Sternstunden der Menschheit*, dass Zweig offenbar mit Diltheys Konzept von historischen Prozessen, die sich auf konkrete handelnde Einzelpersonen zurückführen lassen, konform geht. Eine Ähnlichkeit zu Diltheys Gedankenwelt zeigt sich überdies am Ende des Zitates: Mit dem Kunstwerk bleibt laut Zweig auch ein Teil des Künstlers „für immer bestehen“. An späterer Stelle im selben Aufsatz drückt Zweig diesen Sachverhalt geradezu ontologisch aus: „Das wirkliche Wesen gibt jeder Mensch nur in dem, was er schafft.“⁷¹⁵ Auch für Dilthey sind die lebende und handelnde Person und das der Nachwelt überlieferte Werk direkt verbunden,⁷¹⁶ und

⁷¹² Siehe oben, hier zur Wiederholung das einschlägige Zitat Diltheys: „Bücher sind Kräfte in einem abgeleiteten Sinne; wir suchen den Menschen, der hinter ihnen steht.“ Dilthey: *Archive für Literatur*, S. 4.

⁷¹³ Vgl. Strigl: Stefan Zweig und das Odol-Prinzip, S. 272. Zugleich erinnert die Priorisierung der Künstlerperson vor dem Kunstwerk an Hippolyte Taine, dem Zweigs Dissertation gewidmet ist. Vgl. Rubercy: Stefan Zweig. *Un maître de la biographie*, S. 102.

⁷¹⁴ Stefan Zweig: *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens*. In: *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens*. Essays. Hg. u. m. einer Nachbemerkung v. Knut Beck. Frankfurt a. M.: S. Fischer 2007 (= *Gesammelte Werke* in Einzelbänden. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1981ff.), S. 242–260, hier S. 349. Vgl. zu diesem Gedankengang auch Zweig: *Sinn und Schönheit der Autographen*, S. 136f.

⁷¹⁵ Zweig: *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens*, S. 368.

⁷¹⁶ Vgl. etwa: „Die Begriffe, durch welche die Welt gedacht wird, behaupten ihre Existenz unabhängig von dem Kopfe, in welchem sie entstanden sind. Aber in diesen Gedanken und Gestalten pulsiert das Herzblut eines Menschen, in jedem Worte ist der Atem desselben. Aus der Gesellschaft dieser mächtigen Personen, gleichsam aus deren Aufnahme in das eigene Seelenleben entsteht seinen Hörern oder Lesern eine dauernde Erhöhung des eigenen Lebens, eine Zunahme an innerer Kraft. So liegt die tiefste und dauerndste Wirkung literarischer Werke auf uns eben darin, daß die Dichter und Denker selber zu einem Teil unseres eigenen Lebens werden.“ Dilthey: *Archive für Literatur*, S. 4.

das Bindeglied zwischen beiden bilden die Handschriften, weswegen sie als ‚lebendig‘ und ‚warm‘ im Gegensatz zu den ‚kalten‘ Drucken imaginiert werden.

Genau wie für Dilthey ist auch für Zweig das Interesse am Menschen ausschlaggebend für die Bedeutung der Handschriften: „Und je mehr wir an solchen Gestalten die Dauer fühlen – an einem Beethoven, Goethe, Michelangelo, Napoleon –, um so mehr sucht unser Sinn die Zeichen ihrer Menschlichkeit.“⁷¹⁷ Vergleichbar ist auch der Wortlaut in *Sinn und Schönheit der Autographen*: „Um Handschriften verstehend zu lieben, um sie zu bewundern, um von ihnen angeregt und erschüttert zu sein, müssen wir vorerst gelernt haben, den Menschen zu lieben, dessen Lebenszüge in ihnen verewigt sind.“⁷¹⁸ Die Ausgangsbasis ist bei Dilthey und Zweig also dieselbe: Beide verstehen Handschriften nicht zuletzt als Schlüssel zur ‚dahinterstehenden‘ Persönlichkeit, die ein bestimmtes Werk hervorgebracht hat. Während Dilthey dabei einen sehr offenen und breiten Begriff von ‚Literatur‘ gelten lässt und etwa auch wissenschaftliche Werke dezidiert miteinschließt, interessieren Zweig in erster Linie Künstler:innen, aber seine biographischen Projekte zeigen, dass auch er sein Interesse weiter ausdehnte und etwa Persönlichkeiten aus der politischen Öffentlichkeit ebenfalls berücksichtigte.

II.2.5 Der Sammler Zweig als Vordenker der *critique génétique*

Ein gewisses Naheverhältnis von manchen Ideen Zweigs im Kontext seines Sammelinteresses zur Forschungsrichtung der *critique génétique* wurde in Einzelfällen bereits postuliert.⁷¹⁹ Der verstärkte Fokus auf die Prozessualität und damit zusammenhängend auf die materiellen Zeugen des Schreibens, wie textuelle Vorstufen und Schreibgeräte, wie er für die Forschungsrichtung der *critique génétique* kennzeichnend ist, kongruiert bis zu einem gewissen Grad mit Zweigs Sammelinteresse und mit dem daraus resultierenden Schreiben über die literarisch-künstlerische Arbeitsweise anderer, weswegen Bezüge und Parallelen, die eine vielfach unvermutete Aktualität Zweigs herausstellen, naheliegen.

Oliver Matuschek weist zwar auf einige Ungenauigkeiten hin, die Zweig sich in der Katalogisierung und Datierung seiner gesammelten Autographen zuschulden kommen ließ,⁷²⁰ doch alleine die Tatsache, dass es ein einigermaßen ausgeklügeltes Katalogsystem gab, deutet bereits auf ein beträchtliches Ordnungsbewusstsein bzw. die Notwendigkeit zur Ordnung dieser Sammlung hin, wodurch sie tendenziell in die Nähe wissenschaftlich ausgerichteter Archive und Bibliotheken rückt. Zweigs Intention und Ehrgeiz, die mit seinem Sammeln verbunden

⁷¹⁷ Zweig: Die Welt der Autographen, S. 104.

⁷¹⁸ Zweig: Sinn und Schönheit der Autographen, S. 136.

⁷¹⁹ So etwa bei Chamsaz: The Secret of Creation, programmatisch etwa auf S. 10, und bei Plachta: Schriftdenkmal oder Textträger?, S. 85.

⁷²⁰ Matuschek: Ich kenne den Zauber der Schrift, S. 28.

sind, lassen sich bis zu einem gewissen Grad als Forschergeist ansehen, auch wenn seine Methodik des Sammelns und Einordnens und die weitere Nutzung der Autographen nicht eigentlich wissenschaftlich ist oder sein will. In einem seiner Texte über das Autographensammeln weist Zweig darauf hin, dass eine Sammlung ein vielfältiges Wissensangebot darstelle.⁷²¹ Sammeln und Wissenserwerb bedingen sich seiner Ansicht nach wechselseitig:

So steigert sich – und dies ist für mein Gefühl das Wunderbarste am Sammeln – Besitz am Wissen und Wissen wiederum am Besitz; je länger einer sammelt, um so kenntnisreicher muss er auf seinem Gebiete werden und umgekehrt wieder: je kenntnisreicher er wird, um so sinnvoller wird er verstehen, seine Kollektion auszugestalten.⁷²²

Wissen generiert eine Sammlung per se jedoch noch nicht, sondern erst „eine[] Reihe von kritischen Operationen“ in der Beschäftigung mit den Sammelobjekten kann zur persönlichen Wissenserweiterung führen.⁷²³ In Zweigs Fall war eine weiterführende Auseinandersetzung mit den Autographen durchaus gegeben, sodass er sich aufgrund seiner Sammelleidenschaft nicht nur umfassende Kompetenzen im Lesen von Handschriften aneignete,⁷²⁴ sondern beispielsweise auch als Gutachter herangezogen wurde, wenn es um Authentizitätsfragen einzelner Autographen ging⁷²⁵. Seine private Sammeltätigkeit hatte somit eine in Fachkreisen bzw. von anderen namhaften Privatsammlern geachtete Expertise zur Folge. Seine intensive Auseinandersetzung mit verschiedenen handschriftlichen Arbeitsentwürfen und sein damit zusammenhängendes Nachdenken über künstlerische Schaffensweisen kann auch in Verbindung zu einem Interesse an textgenetischen Fragen treten. In *Meine Autographen-Sammlung* definiert Zweig das Sammelziel, ein „Charakterbild [...] der schöpferischen Produktionsweise“ zu entwerfen: „So möchte meine Sammlung allmählich sich über bloße Sammelei zu einem enzyklopädischen Charakterbild nicht nur der schöpferischen Schrift, sondern auch der schöpferischen Produktionsweise steigern.“⁷²⁶ Sammeln hängt Zweigs Ansicht nach eng mit Gestaltung zusammen, es geht nicht um eine bloße Ansammlung von

⁷²¹ Vgl. den Aufsatz über die Sammlung Karl Geigy-Hagenbachs, in dem Zweig staunt, „wie viel an geistigem Reichtum [...] in diesen Briefen [den Briefen der Sammlung Geigy-Hagenbachs, S.L.] noch zu finden [ist], wie viel an Charakterologie durch den sinnfälligen Vergleich der verschiedenen Schriftführung zu lernen, wie viel auch an Wissen aus solcher Fülle zu gewinnen [...]“. Zweig: Ein Sammler und seine Sammlung, S. 143.

⁷²² Ebd., S. 145.

⁷²³ Vgl. Plachta: Schriftdenkmal oder Textträger?, S. 79f. Ähnliche Beobachtungen teilt auch Nikolaus Wegmann mit, allerdings mit negierendem Gehalt. Vgl. Nikolaus Wegmann: Im Reich der Philologie. Vom Sammeln und Urteilen. In: König, Christoph (Hg.): Konkurrenten in der Fakultät. Kultur, Wissen und Universität um 1900. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch 1999 (= Fischer-Taschenbücher 14262, Forum Wissenschaft: Figuren des Wissens), S. 260–272, hier S. 264.

⁷²⁴ Vgl. Oliver Matuschek: Autographensammlung. In: Larcati, Arturo / Renoldner, Klemens / Wörgötter, Martina (Hg.): Stefan Zweig Handbuch. Berlin / Boston: de Gruyter 2018, S. 618–623, hier S. 622.

⁷²⁵ Vgl. Matuschek: Ich kenne den Zauber der Schrift, S. 38.

⁷²⁶ Stefan Zweig: Meine Autographen-Sammlung. In: Matuschek: Ich kenne den Zauber der Schrift, S. 128–132, hier S. 128.

Objekten, sondern darum, mit diesen Objekten zu operieren, sie anzuordnen zweifellos, aber auch sie zu untersuchen und sich in ihre Betrachtung zu vertiefen. Aus diesem Verständnis heraus ist auch sein Sammelziel einer Enzyklopädie handschriftlicher Schaffensdokumente und die Vorstellung der davon abgeleiteten Typologie des kreativen Prozesses selbst zu betrachten. Dem scheint die kontrastive Gegenüberstellung des ‚Schaffenstypus Mozart‘ vom ‚Schaffenstypus Beethoven‘ in *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens*⁷²⁷ zu entsprechen, und dementsprechend vermutet Matuschek diesen ursprünglich als Vortrag konzipierten Text als Vorarbeit für das nicht in die Tat umgesetzte Projekt einer umfassenderen Studie über Produktionsweisen in Literatur, Musik und den bildenden Künsten.⁷²⁸ Doch gerade anhand des Beispiels ‚Mozart – Beethoven‘ erweist sich, dass Zweig im Bemühen um eine Veranschaulichung des künstlerischen Prozesses letztlich etablierten Modellierungen und eingeschliffenen Stereotypen folgt: Er schreibt die Legende vom mühelosen, gleichsam verspielten Schaffensprozess Mozarts fort und bedient sich mit der behaupteten Gegensätzlichkeit von Beethovens Arbeitsweise einer traditionsreichen und formelhaft wiederholten Kontrastierung der beiden Musiker.⁷²⁹ Anhand der überlieferten Autographen der beiden Musikerikonen definiert Zweig in *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens* dabei prinzipiell nichts anderes als das, was sich in der Editionswissenschaft als die oppositionellen Muster ‚Kopfarbeiter‘ vs. ‚Papierarbeiter‘ etablieren sollte.⁷³⁰ Aber trotz seines Faibles für kontrastive Schärfungen, dem er auch in *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens* nachgibt, legt Zweig in weiterer Folge klar die Einsicht dar, dass Mischformen die Norm seien.⁷³¹ Er beschäftigt sich in der Gegenüberstellung der Schaffentypen ‚Mozart‘ und ‚Beethoven‘ sowie in der Beschreibung der gegensätzlichen Entstehungsbedingungen der *Marseillaise* und des Gedichts *The Raven* von Edgar Allan Poe (sich implizit auf *The Philosophy of Composition* beziehend) mit der Frage, wie hoch der Bewusstseinsanteil am schöpferischen Vorgang ist und schlussfolgert, dass es eine Mischung aus bewussten und unbewussten Vorgängen sei, die die Entstehung künstlerischer Werke bedinge:

Schöpferische Entladung entsteht fast immer nur durch Spannung zwischen zwei gegensätzlichen Elementen, und so wie sich in der Natur das Männliche und das Weibliche zur Zeugung verbinden muß, so sind im künstlerischen Zeugungsakt immer beide Elemente gemischt, Unbewußtheit und Bewußtheit, Inspiration und Technik, Trunkenheit und Nüchternheit. [...] Wenn wir also zu einer

⁷²⁷ Vgl. Zweig: *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens*, S. 359–362.

⁷²⁸ Vgl. Matuschek: *Ich kenne den Zauber der Schrift*, S. 81.

⁷²⁹ Vgl. Stachel: *Das Krokodil im roten Rock*, S. 213f.

⁷³⁰ Vgl. etwa Bodo Plachta: *Editionswissenschaft. Handbuch zu Geschichte, Methode und Praxis der neugermanistischen Edition*. Stuttgart: Anton Hiersemann 2020, S. 74–82; zudem Grésillon: *Literarische Handschriften*, S. 89; Almuth Grésillon: *Critique Génétique*. In: Hemecker, Wilhelm (Hg.): *Handschrift*. Wien: Zsolnay 1999 (= Profile 4), S. 115–124, hier S. 118; Almuth Grésillon: *Literarische Schreibprozesse*, S. 241.

⁷³¹ Vgl. Zweig: *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens*, S. 364f.

Formel kommen wollen, so darf das eigentliche Geschehnis im künstlerischen Prozeß nicht heißen „Inspiration *oder* Arbeit“, sondern „Inspiration *plus* Arbeit“. Schaffen ist ein beständiges Ringen zwischen Unbewußtheit und Bewußtheit.⁷³²

Sinngemäß auf einer Linie mit Zweigs Aussagen befindet sich Almuth Grésillons Verweis auf die Kombination aus beiden gegensätzlichen poetologischen Traditionen ‚Trieb‘ und ‚Berechnung‘, die gemeinsam erst das kreative Schaffen ausmachen; Grésillon bezieht sich dabei ebenfalls auf Edgar Allan Poe und daneben auf Majakowskijs *Wie macht man Verse*.⁷³³ Die Vorstellung von bewusstem wie unbewusstem Tätigsein als gleichermaßen essentiellen Bestandteilen des künstlerischen Produktionsprozesses erinnert an eine ähnliche wichtige Verbindung gemäß Zweig, die die „beiden Tugenden des Künstlers“⁷³⁴ betrifft: Geduld und Leidenschaft, also Vernunft auf der einen, Gefühl auf der anderen Seite⁷³⁵ – eine Kombination, die Zweig zufolge auch entscheidend für das Sammeln ist.⁷³⁶

Besonders deutlich kommen Parallelen zwischen Zweigs Interesse an Autographen und den Ansätzen der *critique génétique* in *Die unterirdischen Bücher Balzacs* (1917) zum Ausdruck. Zugleich aber begegnen darin auch Anklänge an genieästhetische metaphorische Paradigmen, die aufzeigen, wie untrennbar verschränkt die Prinzipien von Geniegläubigen und textgenetischen Interessen bei Zweig sind.⁷³⁷ In Zweigs Aufsatz über Balzacs ‚avant-textes‘⁷³⁸ – oder eigentlich vielmehr seine ‚entre-textes‘, wenn man bedenkt, wie in Balzacs Arbeitspraxis erst die maschinelle Setztechnik die darauffolgende manuelle Revision bedingt – manifestiert sich der Bezug zum Geniedenken am Beginn, als Zweig angesichts der schiereren Fülle von Balzacs schriftstellerischer Produktion auf seit dem 18. Jahrhundert gebräuchliche Naturmetaphern zurückgreift, die die literarische Produktion mit den Elementarphänomenen eines Vulkanausbruchs und eines Wasserfalls in Verbindung bringen⁷³⁹ und die auch in anderen Künstlertexten Zweigs zur Anwendung kommen. Zugleich ist Balzac als bei Zweig auftretende

⁷³² Ebd., S. 365.

⁷³³ Vgl. Grésillon: *Literarische Handschriften*, S. 18f.

⁷³⁴ Zweig: *Die Autographensammlung als Kunstwerk*, S. 7.

⁷³⁵ Vgl. Bülow: *Papierarbeiter*, S. 205.

⁷³⁶ Vgl. Zweig: *Meine Autographen-Sammlung*, S. 128 u. Zweig: *Die Autographensammlung als Kunstwerk*, S. 7.

⁷³⁷ „Zweig is a bridge between a theoretical tradition of authorial originality and a modern textual materiality and these two aspects are in constant tension.“ Chamsaz: *The Secret of Creation*, S. 12f. Dass allerdings auch die textgenetische Fokussierung von Schriftmaterial Gefahr läuft, einen Fetischcharakter anzunehmen, darauf weist Colette Becker in Form einer Negatio hin: „Il ne s’agit pas de remplacer un fétichisme (celui du texte définitif) par un autre (celui de l’inachevé, du fragment) [...]“. Colette Becker: *Quelques perspectives sur la critique génétique*. In: *Revue d’Histoire littéraire de la France* 95 (1995), H. 6, S. 163–168, hier S. 166.

⁷³⁸ Trotz Grésillons tendenziell kritischer Position zu diesem Begriff aufgrund einer ihm inhärenten Textzentriertheit soll er hier in weiterer Folge verwendet werden, weil er eingängiger und anschaulicher auf die Materialien verweist, die mit dieser Bezeichnung gemeint sind, als der von Grésillon vorgeschlagene Alternativbegriff „dossier génétique“ (vgl. Grésillon: *Literarische Handschriften*, S. 139f.), der bereits gewisse Sammel- und Ordnungspraktiken einer außenstehenden kritischen Instanz zu implizieren scheint.

⁷³⁹ Vgl. Stefan Zweig: *Die unterirdischen Bücher Balzacs*, S. 96.

Figur gut geeignet, um zu zeigen, dass hier nicht nur Geniepotenzial aufgebaut und beschworen wird, sondern die Idee des voraussetzungslosen Originalgenies des 18. Jahrhunderts gleichzeitig unterminiert wird, denn Balzac erscheint bei Zweig als ‚Arbeitergenie‘, dessen Bewunderung sich vor allem aus seiner großen Arbeitsleistung speist. Die Entscheidung, die Genieauffassung dahingehend zu modifizieren, wird nicht zuletzt mit Zweigs intensiver Beschäftigung mit Manuskripten und Arbeitsentwürfen zusammenhängen, denn diese legt es nahe, „die Idee eines initialen Schöpfungsmoments“ zu hinterfragen und demgegenüber den langwierigen Produktionsprozess zu betonen⁷⁴⁰.

Im Balzac-Aufsatz sind demgemäß Ähnlichkeiten zu modernen editionsphilologischen Termini erkenntlich. So benennt Zweig die Arbeitsdokumente Balzacs als seine ‚Zeugen‘ – zu denken ist hier zunächst an Plachtas Unterscheidung zwischen einem mit Ehrfurcht behafteten Schriftdenkmal und dem editorisch interessierenden Textträger, aber in Zweigs Text liegt eine Doppeldeutigkeit vor. Die Textzeugen erscheinen hier nämlich nicht primär als greifbares Material, von welchem ein Editionsprozess seinen Ausgang nimmt, sondern vor allem im Rahmen eines Vergleichs mit einer imaginären Gerichtsszene. Balzacs Ankläger sind seine Neider, die ihn beschuldigen, er habe seine Romane nicht selbst geschrieben, seine Zeugen sind demgegenüber seine Manuskripte, die der Beweisführung dienen, dass die Anschuldigungen nicht rechtens sind – ‚Autographen‘ als *Selbstschriften* in einem sehr unmittelbaren Beglaubigungszusammenhang, der zugleich viel über die Hintergründe des Begriffs des ‚Textzeugen‘ aussagt. Dieser Vergleich fungiert aber auch als Überleitung, in weiterer Folge wird die Bedeutung der Textzeugen Balzacs nämlich mit der Sichtbarmachung der literarischen Prozessualität begründet:

Die Romanmanuskripte Balzacs gehören zu den wertvollsten Offenbarungen des episch dichterischen Prozesses, es sind Phänomene einzigartiger Natur, weil in ihnen der dichterische Reinigungs- und Gestaltungsprozeß, der sich doch sonst meist im Unbewußten, im Unsichtbaren vollzieht, dokumentarisch in allen Stadien des Überganges niedergelegt ist. Schon zu Balzacs Lebzeiten gingen dunkle Gerüchte von diesen seltsamen Zwischenwesen der Korrektorexemplare um, die, halb Manuskript und halb schon Druck, sich proteusartig verwandelten und immer mehr dem definitiven Bild entgegenformten.⁷⁴¹

Nach einem indirekten Zitat Théophile Gautiers spricht Zweig die Prophezeiung aus, dass die Untersuchung der ‚avant-textes‘/‚entre-textes‘ Balzacs „einmal ein ganzes Geschlecht von Philologen an die Arbeit rufen wird“⁷⁴² – hier wird zugleich der Nexus von Wissenschaft und Kunst betont, da sowohl junge Schriftsteller (laut Gautier) als auch Philologen (laut Zweig) sich für Balzacs Manuskripte und Korrekturbögen zu interessieren hätten. Der Begriff des

⁷⁴⁰ Vgl. Potsch: Literatur sehen, S. 83.

⁷⁴¹ Zweig: Die unterirdischen Bücher Balzacs, S. 96.

⁷⁴² Ebd., S. 97.

„Zwischenwesen[s]“ wird gegen Ende des Aufsatzes im Ausdruck „Amphibien zwischen Buch und Manuskript“⁷⁴³ erneut aufgegriffen, und an dieser Stelle wird die Bedeutung dieses Textmaterials ein weiteres Mal unterstrichen und die Prophezeiung der Wichtigkeit für eine erst noch zukünftige Episteme wiederholt. Die mehrfache Bezeichnung der ‚entre-textes‘ Balzacs als „Zwischenwesen“ bzw. „Amphibien“ zeugt von Zweigs Bewusstsein für und Interesse an der Übergangsform dieser Schriftdokumente, die ihren Status und ihre Bedeutung prozessual verändern. Am Ende seines Aufsatzes bilanziert Zweig, dass noch niemals „ein Dichter die Tür seiner Arbeitsstube weiter aufgetan [habe] für die spätere Welt als Balzac“ und dass daher Dankbarkeit für die Bewahrung dieser Materialien angebracht sei.⁷⁴⁴ Er abstrahiert abschließend von Balzacs individueller Schreibszenen und stellt die Bedeutung der schriftlichen Arbeitsspuren in einen allgemeineren Zusammenhang, wenn er die Meinung vertritt, dass sie autorenunabhängig den „Kampf um die epische Form von der Genesis bis zur Schöpfung“ zeigten und „ein wichtiges Kapitel zur Genesis unseres Romans und der epischen Kunst aller Zeiten bilden werden“.⁷⁴⁵ In solch historiographischer Perspektivierung sieht er zugleich das Potenzial einer künftigen Forschungsrichtung, das er pathetisch artikuliert: „Hier wie überall sind eben die heroischen Leistungen der Vergangenheit die werdende Wissenschaft der Zukunft [...]“⁷⁴⁶ Freilich ist dieser Schlusssatz Zweigs, der sich in dem Wunsch fortsetzt, die Korrekturen Balzacs mögen später „ein klares Gesetz der Kunst und die kristallene Formel für die wundervoll komplexe Substanz seiner Erscheinung“ werden, ein aus gegenwärtiger Perspektive unerreichtes und wohl auch unerreichbares Desiderat geblieben, woran die Tatsache, dass es mit dem Forschungsinteresse der *critique génétique* kongruiert,⁷⁴⁷ nichts ändert. Was Zweig in diesem Aufsatz nämlich schuldig bleibt, ist die Erwähnung des Umstands, dass selbst der Idealfall eines quasi lückenlosen ‚Zeugenstandes‘ an ‚avant-textes‘/‚entre-textes‘ nicht mehr als die hypothetische Rekonstruktion des Schaffensprozesses erlaubt, da komplexe kognitionspsychologische Vorgänge während des Schreibens anhand der materiellen Dokumente nicht unmittelbar erkennbar werden.⁷⁴⁸ Die Aufgabe der *critique génétique* besteht

⁷⁴³ Ebd., S. 99.

⁷⁴⁴ Von Bernhild Boie wird Balzacs Umgang mit seinen Manuskripten und Korrekturbögen, die er häufig aufbewahrte, binden ließ und dann verschenkte, als Beispiel für ein Umdenken im 19. Jahrhundert angeführt, welches die mühevollen Entstehungsarbeiten gegenüber der Vollendung eines Werks in den Vordergrund gerückt habe. Vgl. Bernhild Boie: *L'écrivain et ses manuscrits*. In: Hay, Louis (Éd.): *Les manuscrits des écrivains*. Paris: CNRS éditions / Hachette 1993, S. 34–53, hier S. 42f.

⁷⁴⁵ Vgl. Zweig: *Die unterirdischen Bücher Balzacs*, S. 99.

⁷⁴⁶ Vgl. ebd.

⁷⁴⁷ Im Vorspann ihrer Einführung in die *critique génétique* verortet Grésillon die Bedeutung von Handschriften und textuellen Vorstufen für Forscher:innen in deren „Wunsch, am Geheimnis des Schaffens teilzuhaben, es zu erfassen und in Wissen umzusetzen“ und sie verweist in diesem Zusammenhang auf die etymologische Verwandtschaft der Begriffe ‚genesis‘ und ‚gnosis‘. Vgl. Grésillon: *Literarische Handschriften*, S. 11f.

⁷⁴⁸ Vgl. ebd., S. 36f.

demgemäß darin, die Spur einer Handlung („la trace d'un acte“) zu rekonstruieren und nicht die Bewegung eines Geistes („le mouvement d'un esprit“): „non ce que l'écrivain *voulait dire* mais ce qu'il *a dit*.“⁷⁴⁹ Allerdings sollte man die Hoffnung Zweigs auf eine restlose Enträtselung des Geheimnisses der künstlerischen Produktion ohnehin nicht allzu ernst nehmen – denn mit dem Geheimnisvollen würde das Schöpferische notwendig auch an Spielraum zur narrativen Ausgestaltung einbüßen, die für Zweigs Schaffen von eminenter Bedeutung war.⁷⁵⁰

Ein Anklang an die Geistersphäre lässt sich nicht von der Hand weisen, wenn Zweig erklärt, anhand der verschiedenen Materialien, die den Werkentstehungsprozess dokumentieren, empfinde man „wunderbar stark das Gefühl seiner schöpferischen persönlichen Gegenwart“⁷⁵¹. Zweifelsohne geht es bei Zweig immer wieder um Vergegenwärtigung – das betrifft ganz grundlegend seine Sammelambition von Handschriften, aber auch beispielsweise seine Reisen, die er zu Recherchezwecken für seine Biographien unternahm. Der Nachvollzug von ‚Lebensspuren‘ (wie er die Autographen unter Bezugnahme auf Goethe nennt⁷⁵²) diene der Anregung seiner schriftstellerischen Phantasie, also seiner eigenen Gestaltungskraft. Wenn Zweig mit der Geistersphäre liebäugelte, dann im unmittelbaren Kontext der eigenen Produktivität. Wie sehr er sich durch diese „schöpferische[] persönliche[] Gegenwart“ anregen ließ und wie sehr sich dies auf sein literarisches Schreiben auswirken konnte, zeigt ebenfalls der Balzac-Aufsatz anschaulich. Als Zweig, der die Korrekturfahnen von *Une ténébreuse affaire* im März 1914 in Paris erworben hatte,⁷⁵³ offenkundig auf Basis seiner Kenntnis derselben den Überarbeitungsprozess der ersten in der Druckerei gesetzten ‚placards‘ schildert, ist sein Stil von Pathos und Bildlichkeit geprägt. Auffällig ist die Verwendung mehrerer Aktionsverben, die eine gewisse Gewalttätigkeit implizieren:

Denn nun, wenn der bewußte Künstler in ihm das Gedruckte vor sich sah, die Phantasmagorie, die der wütige Träumer in ihm im Fieber der Nacht hingeschrieben, so überkam ihn eine Art stilistischer Wut. Mit wilden Schlangenlinien stellte er die Worte um, schaufelte ganze Sätze weg, stopfte Absätze zwischen die Zeilen, überschüttete mit sechs oder sieben Seiten neuen Manuskripts die einzelnen Fahnen, ließ hundert Einschiebungen, die vergebens mit Ziffern und Zeichen versehen wurden, auf einem Blatt wirr durcheinander wirbeln, quer zwischen die einzelnen Fahnen wurde neues Manuskript gestopft, und was schließlich dem erschreckten Auge

⁷⁴⁹ Vgl. Hay: *La littérature des écrivains*, S. 18. Herv. im Orig. Im gleichen Buch erwähnt Hay aber andere Wissenschaftsdisziplinen wie die Neurophysiologie und die Kognitionswissenschaft, die sich gerade den mentalen Vorgängen beim Schreiben widmen. Vgl. ebd., S. 116f.

⁷⁵⁰ So beschreibt auch Chamsaz Zweigs Annäherung an den kreativen Prozess als eine Form, „where creation is material and processual and where the secret will always be secret.“ Chamsaz: *The Secret of Creation*, S. 27.

⁷⁵¹ Zweig: *Die unterirdischen Bücher Balzacs*, S. 98.

⁷⁵² Dabei lässt sich nicht nur dieser Begriff, sondern auch die Vorstellung einer geisterhaften Präsenz der Schreiber in und mit den von ihnen beschriebenen Schriftstücken auf Goethe zurückführen. Vgl. Böhmer: *Die Magie der Handschrift*, S. 108–110.

⁷⁵³ Vgl. Matuschek: *Ich kenne den Zauber der Schrift*, S. 168.

sich darbot, war ein hieroglyphisches Durcheinander, anscheinend sinnlos, von Zeichen und Zahlen. Kein Wunder, daß diese Korrekturbogen der Schrecken der Pariser Setzer wurden!⁷⁵⁴

Verbalausdrücke wie „wegschaufeln“, „(dazwischen) stopfen“, „überschütten“, „durcheinander wirbeln lassen“ unterstützen den Eindruck aggressiver Aktivität, der in diesem Textabschnitt auch durch andere Signale erzeugt wird. Dieser Sprachstil zeugt aber nicht nur von gesteigertem Pathos, sondern erhöht durch die Emotionalisierung der Textproduktionsvorgänge auch die Unterhaltsamkeit bzw. gar die Komik des Textes. Unter Voraussetzung einer gewissen Distanznahme zum Inhalt erlaubt die Schilderung daher eine amüsante und recht wenig pathetische Lesart.

Zweig betont wiederholt, dass es nicht sein Sammelziel sei, Reinschriften zu akquirieren, sondern dass er sich vor allem für überarbeitete Entwürfe interessiere.⁷⁵⁵ Damit befindet er sich auf einer Linie mit den Ansichten von namhaften Vertreter:innen der *critique génétique*, die Streichungen vorwiegend positiv als Zugewinn einschätzen, der einen Schatz an Möglichem offenbart.⁷⁵⁶ Die *critique génétique* lässt es sich angelegen sein, die teleologische Betrachtung von Texten und damit die Fokussierung ihres – nur scheinbar festgelegten – Endstadiums zu revidieren, und vor diesem Hintergrund der Akzentuierung des Prozessualen gewinnen Wucherungen der ‚avant-textes‘ in alle Richtungen an Bedeutung.

Die sinnliche Erfahrung im Umgang mit Handschriften ist für Zweig ein ausschlaggebender Faktor: Autographen sind für ihn „Schriftstücke [...], die unmittelbar den schöpferischen Augenblick eines Werkes versinnlichen“⁷⁵⁷ und auf diese Weise „Einblick in die Genesis der Gestaltung geben“⁷⁵⁸. In diesem Punkt lässt sich die *critique génétique* wie eine Fortsetzung der Zweig’schen Argumentationslinie verstehen, wenn Grésillon einer Fetischisierung der handschriftlichen Dokumente der schriftstellerischen Produktion entgegenhält, dass eine sinnliche Betrachtung die Voraussetzung für die intellektuelle Annäherung an den Schreibprozess sei:

Deshalb halte ich dafür, daß sinnliche Anschauung beim ersten Kontakt mit der Handschrift in Wirklichkeit einen ersten Zugang zum intellektuellen Erfassen und Verstehen des Schreibprozesses liefert. Indem mein Auge halbbewußt die Topographie der beschriebenen Seite

⁷⁵⁴ Zweig: Die unterirdischen Bücher Balzacs, S. 98.

⁷⁵⁵ Vgl. Zweig: Meine Autographen-Sammlung, S. 128; Zweig: Handschriften als schöpferische Dokumente, S. 117; besonders betont wird der Wert der ‚Urschrift‘ auch in Zweig: Die Welt der Autographen, S. 106 u. Zweig: Vom Handschriften-Sammeln, S. 120f. Vgl. außerdem Zweig: Die Welt von Gestern, S. 181.

⁷⁵⁶ Vgl. Grésillon: Literarische Handschriften, S. 90. Der Streichung widmet Grésillon an dieser Stelle einen eigenen Abschnitt (vgl. ebd., S. 89–96), und sie erwähnt, dass die Textgenetiker:innen aufgrund ihres besonderen Fokus auf die Erscheinung der Streichung gelegentlich „Streichungsforscher“ genannt wurden, warnt aber im gleichen Kontext vor der Fetischisierung von Streichungen. Vgl. ebd., S. 92.

⁷⁵⁷ Zweig: Handschriften als schöpferische Dokumente, S. 117.

⁷⁵⁸ Ebd.

ablotet, das Geschriebene zu entziffern versucht und es mönchisch treu kopiert, beginne ich zu verstehen, welche Dynamik hinter den gefrorenen Schriftzeichen am Werk war.⁷⁵⁹

An dieser Ausdrucksweise Grésillons zeigt sich durchaus eine Nähe zu literarischem Erzählen, der Stil erinnert stückweise an einen Erlebnisbericht. Aus archivarischer Perspektive unterstreicht auch Ulrich von Bülow den Mehrwert von Handschriften als sinnlichen Objekten in epistemologischer Hinsicht, etwa als Grundlage für die Textinterpretation.⁷⁶⁰ Während die *critique génétique* aber das Ziel verfolgt, schreibendes Schaffen wissenschaftlich zu untersuchen, lässt Zweig sich durch die von Überarbeitungsspuren gezeichneten Textträger in seiner schriftstellerischen Phantasie anregen, die es ihm erlaubt, ganze Szenerien (‘Schreib-Szenen’ im wahrsten Wortsinn, vgl. den nachfolgenden dritten Teil der vorliegenden Arbeit) zu entwerfen und den Schreibprozess psychologisch auszugestalten. Textgenetiker:innen müssen demnach zu ihrem Untersuchungsobjekt eine kritische Distanz gewinnen, Zweig hingegen muss die Einfühlung stärker forcieren. Dabei ist davon auszugehen, dass die im Umgang mit gesammeltem Manuskriptmaterial aus der Autographensammlung rezeptiv eingeübte Haltung des Nachvollziehens produktionsästhetisch in Zweigs Abfassung von Künstlerbiographien und -novellen fortgeführt wird, wobei sich das Verhältnis von Autor-Subjekt und betrachtetem Objekt (Manuskript bzw. Künstlerfigur als ‚Protagonist‘) als Einfühlungs-Kontinuum mit gradueller Steigerung denken lässt.⁷⁶¹ Die Ausgangshypothesen des Textgenetikers und des Schriftstellers mögen einander ähneln, doch die weitere Behandlung des Materials divergiert auseinander; Zweig nimmt die Autographen zwar in vielen Fällen seinerseits ebenfalls zum Schreibanlass, schreibt aber nicht mit dem Selbstverständnis eines Wissenschaftlers, sondern mit demjenigen eines Schriftstellers. In den Kontext dieser doch sehr unterschiedlichen Motivationen, die die schreibende Beschäftigung mit den Manuskripten leiten, gehört auch eine weitere entscheidende Differenz zwischen Zweig und modernen Textgenetiker:innen: Während Letztere darum bemüht sind, ein möglichst vollständiges *dossier génétique* zu erstellen, das den Entstehungsprozess eines Werks über einen umfassenden Zeitraum hinweg dokumentiert und erlaubt, prozessuale Änderungen im Laufe der Zeit systematisch nachzuvollziehen, spiegelt Zweigs Autographensammlung in den meisten Fällen nur punktuelle Entstehungsmomente wider, da er zumeist nur Einzelblätter besaß.⁷⁶² Ihm dienten diese Dokumente als sinnliche Vergegenwärtigungen des künstlerischen Schaffens und damit als Anregungen für eigenes

⁷⁵⁹ Grésillon: Handschriften als Zeichen ästhetischer Prozesse, S. 76f.

⁷⁶⁰ Vgl. Bülow: Papierarbeiter, S. 8.

⁷⁶¹ Chamsaz dagegen erkennt hier zwei unterschiedliche Modi im Umgang mit dem Material: Einerseits die völlige Zurücknahme eigener Subjektivität im Falle des Biographen Zweigs, andererseits die Betonung der Subjektivität durch die Vermittlung einer ästhetischen Erfahrung beim Sammler Zweig. Vgl. Chamsaz: The Secret of Creation, S. 11f.

⁷⁶² Vgl. ebd., S. 35.

Schreiben, indirekt womöglich als Vorbilder, wobei die Phantasie und die nachvollziehende Einfühlung problemlos von einem überschaubaren Einzeldokument ihren Ausgang nehmen können. Im Gegensatz dazu muss für die Textgenetik ein möglichst vollständiger Überblick das Leitprinzip sein.

Trotz dieser gravierenden Unterschiede ist es beachtenswert, wie sich Zweigs grundsätzliche Vorstellungen und seine Faszination in einem allgemeineren Verständnis mit den Postulaten der *critique génétique* decken: Der „Reiz ‚dieses ‚des‘ Sammelns“ von Autographen bzw. Werkschriften⁷⁶³ ergibt sich für ihn durch das „Zurücktreten eines Seins in sein Werden, eines ‚E ‚G‘ erschaffenen in sein Entstehen“⁷⁶⁴ und in seinem Aufsatz über Balzac legt er Wert darauf hervorzuheben, dass dieser Autor, der ihn so sehr faszinierte, mit seinen Werken niemals recht zu einem Ende bzw. zu einer endgültigen Version gefunden habe⁷⁶⁵ – genau solche Fälle des Schreibens interessieren die *critique génétique* besonders⁷⁶⁶. In einem Standardwerk der *critique génétique* schreibt Louis Hay: „Leur démarche [la démarche des études de genèse, S.L.] est bien simple dans son principe : il s’agit de comprendre une œuvre par son devenir et non par son seul aboutissement.“⁷⁶⁷ Damit schließt Hay sich dem Vokabular Goethes aus seinem berühmten Brief an Carl Friedrich Zelter vom 4. August 1803 ebenso an wie dem Gedankenhorizont Zweigs. Mit einem Verweis auf dieses Goethe-Zitat⁷⁶⁸, das als direktes Zitat

⁷⁶³ Der Terminus „Werkschriften“ verweist auf Zweigs eigene Definition seiner Sammelstücke in einem Aufsatz von 1930, in dem er den Begriff ‚Werkschriften‘ gegenüber ‚Autographen‘ bevorzugt. Vgl. Zweig: *Meine Autographen-Sammlung*, S. 128.

⁷⁶⁴ Zweig: *Die Autographensammlung als Kunstwerk*, S. 3.

⁷⁶⁵ Vgl. Zweig: *Die unterirdischen Bücher Balzacs*, S. 98f.

⁷⁶⁶ Vgl. die auch Balzac einschließenden Beispiele für Überarbeitungen von bereits gedruckten und publizierten Texten bei Boie: *L’écrivain et ses manuscrits*, S. 39f. Vgl. auch Hay: *La littérature des écrivains*, S. 26f. Besonders gerne wird von der *critique génétique* auf Paul Valéry verwiesen, der Grésillon zufolge „einer der eifrigsten Gewährsmänner der ‚critique génétique‘“ (Grésillon: *Literarische Handschriften*, S. 37) wurde, was sie in ihrem Einführungsbuch übrigens eindrucksvoll durch zahlreiche Verweise auf Valérys Schaffensweise und auf seine Auffassung vom Schaffensprozess unterstreicht.

⁷⁶⁷ Hay: *La littérature des écrivains*, S. 118.

⁷⁶⁸ Goethe an Carl Friedrich Zelter, 4. August 1803: „Natur- und Kunstwerke lernt man nicht kennen wenn sie fertig sind; man muß sie im Entstehen aufhaschen, um sie einigermaßen zu begreifen.“ Goethe, Johann Wolfgang: *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1799 bis 1832*. Hg. v. Hans-Günter Ottenberg u. Edith Zehm in Zusammenarbeit m. Anita Golz u.a. München / Wien: Hanser 1991 (= Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe. Hg. v. Karl Richter. München / Wien: Hanser 1985ff. 20 Bde., Bd. 20/1), S. 43. Der Kommentar in der Münchner Ausgabe vermerkt zu dieser Briefstelle: „Von G[oethes] historisch-genetischem Erkenntnis-Konzept [...] gingen immer wieder Impulse für bestimmte Forschungsrichtungen aus, von der Quellenkritik in den ersten historisch-kritischen Textausgaben des 19. Jh.s bis zur heutigen ‚critique génétique‘ französischer Schule.“ Johann Wolfgang Goethe: *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1799 bis 1832*. Hg. v. Edith Zehm in Zusammenarbeit m. Hans-Georg Dewitz u.a. München / Wien: Hanser 1998 (= Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe. Hg. v. Karl Richter. München / Wien: Hanser 1985ff. 20 Bde., Bd. 20/3), S. 146. Ein anschauliches Beispiel für die Wirkkraft, die dieses Zitat in editionswissenschaftlichen Zusammenhängen entfaltet, wäre etwa der mehrfache Rückgriff darauf als Legitimationsgrundlage für Friedrich Beißner im Rahmen seiner Hölderlin-Editionsarbeit. Vgl. Roland Reuß: *Schicksal der Handschrift, Schicksal der Druckschrift. Notizen zur ‚Textgenese‘*. In: *Text. Kritische Beiträge* 5 (1999), S. 1–25, hier S. 7–10.

auch am Eingang des Aufsatzes *Die unterirdischen Bücher Balzacs* platziert wurde,⁷⁶⁹ hat Zweig schon einige Jahrzehnte früher auf exakt die gleiche Fokusverlagerung gepocht:

Und da Goethes Wort ewig wahr bleibt, daß es nicht genügt, Kunstwerke in ihrer Vollendung zu kennen, um sie zu begreifen, sondern nur, wenn man ihr Entstehen verfolgt, so kann man vielleicht manche literarische, manche musikalische Kunstwerke in ihrer ganzen Tiefe erst erfassen, wenn man dank des Mediums der Autographen ihren Weg und ihr Werden miterlebt.⁷⁷⁰

Doch das Goethe-Zitat kann nicht nur für ein modernes Verständnis von der Dynamik der ‚avant-textes‘ in Unabhängigkeit vom publizierten Text eintreten, sondern der Blick auf die Entwürfe kann auch für den abgeschlossenen Text und dessen Deutung vereinnahmt werden. Gegen eine entsprechende editionsphilologische Umgangsweise mit Entwürfen und Texten richtet sich Roland Reuß, wenn er die Umarbeitung der im Entwurfsmanuskript manifest werdenden Arbeitsspuren in textuelle Gebilde in Form von Stufenapparaten der historisch-kritischen Editionen kritisiert und stattdessen für einen Rückgriff auf Faksimile und diplomatische Umschrift plädiert.⁷⁷¹ Damit wird nicht allein die teleologische Ausrichtung auf einen edierten Text deutlich abgeschwächt, sondern Reuß betont im selben Zuge, dass die Idee eines besseren Textverständnisses durch den Einbezug von Dokumenten früherer handschriftlicher Arbeitsphasen kritisch zu überdenken sei. Als hermeneutische Interpretationshilfe hat Zweig seinerseits jedoch die textuellen Vorstufen kaum begriffen, sondern eher als Mittel zum Nachvollzug des emotiv-psychologischen Hergangs der kreativen Arbeit und als greifbaren Anknüpfungspunkt im Sinne einer geistigen Vergemeinschaftung. Dieses Verständnis von Archivdokumenten bildet die Ausgangsbasis für Zweigs Schreiben über das Schreiben, dessen Hintergrund ganz wesentlich seine Sammeltätigkeit und die in diesem Rahmen erworbenen Kenntnisse bilden. Dabei ergeben sich vielfältige Wechselbezüge zwischen dem Sammeln und dem Schreiben, die nicht zuletzt Aufschluss über eine gewisse Wesensverwandtschaft beider Aktivitäten geben. Das nachfolgende Kapitel verdeutlicht anhand von einigen Beispielen entsprechende Annäherungen und Übergänge.

⁷⁶⁹ Vgl. Zweig: *Die unterirdischen Bücher Balzacs*, S. 96.

⁷⁷⁰ Zweig: *Sinn und Schönheit der Autographen*, S. 138.

⁷⁷¹ Vgl. Reuß: *Schicksal der Handschrift*.

KAPITEL 3: Wechselbezüge zwischen Sammeln und Schreiben

II.3.1 Die Autographensammlung als Kunstwerk?

In *Die Autographensammlung als Kunstwerk* nennt Zweig einleitend folgende Punkte, die eine Sammlung an ein Kunstwerk annähern: Sammlung und Kunstwerk wollen beide die in sich abgerundete Nachbildung eines Universums im Kleinen sein, sie streben beide nach Vollendung, ohne sie jemals zu erreichen, und sie sind beide gefährdet durch Dilettantismus und Kommerzialisierung.⁷⁷² Eine Sammlung wird als ein architektonisches Konstrukt verstanden und insofern terminologisch von einer Ansammlung oder Anhäufung abgegrenzt.⁷⁷³ Sowohl eigenes Kunst- und Weltwissen als auch die Fähigkeit zur Ehrfurchtsempfindung vor dem Autograph als Substitut eines großen Künstlers sind für Zweig neben individuellen Persönlichkeitsmerkmalen die elementaren Grundlagen zur Erstellung einer Sammlung, die keine Ansammlung sein soll. Die in der Klassik wurzelnde Idee einer ganzheitlichen Bildung, die auch Persönlichkeitsbildung ist, verschränkt sich hier mit der genieästhetischen Grundhaltung aus dem späten 18. Jahrhundert zum Rettungsversuch des traditionellen Kunstideals gegenüber Massenkonsum und Verabsolutierung der Ökonomie. Auch Andreas Urs Sommer unterscheidet die Tätigkeit des „idealtypische[n] Sammler[s]“ „vom bloßen Horten“ und nennt „eine kreative Kompetenz, eine Welterschaffungs- und Weltordnungskompetenz“ als entscheidend für erstere.⁷⁷⁴ Wird eine Sammlung als Kunstwerk bewertet, so zeigt sich die Sammeltätigkeit insofern als voraussetzungsreich und komplex, als sie „einen kreativen Umgang mit Materialitäten, Ordnungsmustern, Sammlungskriterien und dem kulturellen Archiv [impliziert]“,⁷⁷⁵ dessen Gelingen von individuellen Persönlichkeitsmerkmalen und von

⁷⁷² Vgl. Zweig: *Die Autographensammlung als Kunstwerk*, S. 1.

⁷⁷³ Diese Abgrenzung ist in jenen Aufsätzen besonders zentral, die eine Polemik gegen den kapitalistischen Sammelantrieb enthalten. Vgl. Zweig: *Die Sammlung Morrison*, S. 94; Zweig: *Überschätzung der Lebenden*, S. 116. In letztgenanntem Beitrag verbindet sich mit der Kapitalismuskritik ein offenkundiger Amerikapessimismus, der ein auf bildungsbürgerlichen Kriterien beruhendes europäisches Überlegenheitsgefühl zum Ausdruck bringt; vgl. z.B. auch: Stefan Zweig: *Parsifal in New York* (1911), in: *zweigheft* 26 (2021), S. 8–10; vgl. dazu: „In der Epoche des Exils wird sich Stefan Zweig der Entfernung zwischen Nordamerika und Europa durch das eigene Erleben noch deutlicher bewusst. Man spürt bei ihm eine gewisse Geringschätzung der amerikanischen ‚Unbildung‘.“ Jacques Le Rider: *Europa-Konzeptionen*. In: Larcati, Arturo / Renoldner, Klemens / Wörgötter, Martina (Hg.): *Stefan Zweig Handbuch*. Berlin / Boston: de Gruyter 2018, S. 748–754, hier S. 749. Insgesamt ist Zweigs Amerikabild als ambivalent zu bewerten und es zeichnen sich im Laufe seines Lebens wechselnde Grundhaltungen gegenüber den USA ab. Vgl. Bastian Spangenberg: *Amerika-Bilder von Stefan Zweig. Demokratieverehrung und die Angst vor der Monotonisierung der Welt*. In: Dahlmanns, Karsten / Jachimowicz, Aneta (Hg.): *Geliebtes, verfluchtes Amerika. Zu Antiamerikanismus und Amerikabegeisterung im deutschen Sprachraum 1888–1933*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2022, S. 229–239.

⁷⁷⁴ Andreas Urs Sommer: *Sammeln*. In: Ders.: *Die Kunst des Zweifelns. Anleitung zum skeptischen Denken*. München: Beck 2005, S. 94–97, hier S. 96.

⁷⁷⁵ Vedder: *Autographen und ihre Faszinationsgeschichte*, S. 206.

zahlreichen intellektuellen Einzeloperationen abhängt. Zweig schlägt vor, die aktiv gestaltete Sammlung als lebendigen Organismus zu imaginieren, und indem er sie als Ausdruck der Persönlichkeit des Sammlers begreift,⁷⁷⁶ postuliert er ein intimes Band zwischen Sammelndem und Sammlung, zwischen handelndem, ‚gestaltendem‘ Subjekt und ‚gestalteten‘ Objekten. Das Faksimile von *Die Autographensammlung als Kunstwerk*, das Matuscheks Werk über Zweigs Autographensammlung beigegeben ist, offenbart einen in dieser Hinsicht markanten Satz, der in der Überarbeitung von Zweig getilgt wurde: „Eine wirklich künstlerisch angelegte Sammlung kann ebenso das Bild des Menschen und seines Geschmacks geben wie ein Buch, dass [sic] er verfasst, ein Werk, das er geschrieben hat.“⁷⁷⁷ Der sich hier manifestierende Gedankengang lädt ein zu einer werktranszendenten psychologischen Interpretation nicht nur von literarischen Texten, sondern auch von Kunstsammlungen und nähert mit dem Postulat eines rezeptionsästhetischen Ähnlichkeitsverhältnisses literarisches Werk und Sammlung einander an. Unabhängig von dem engen Rückbezug zwischen Urheber/auctor und Geschaffenem, der hier für Text und Sammlung proklamiert wird, ist vor allem der Ansatz auffallend, dass eine Sammlung ‚gelesen‘ werden kann, also Gegenstand eines hermeneutischen Verfahrens wird. Zweig nennt des Weiteren „Phantasie, Leidenschaft und Geschmack“⁷⁷⁸ als drei notwendige Voraussetzungen, die ein Sammler mitbringen müsse, damit seine Sammlung zu einem Kunstwerk werden könne. Die erste genannte Eigenschaft ist ein Schlüsselbegriff für künstlerisches Wirken und vor allem für fiktionales Schreiben im Sinne des Erfindens von ‚Geschichten‘,⁷⁷⁹ doch Zweig zufolge ist sie auch ein Kernbestandteil des Anforderungsprofils für einen guten Sammler.⁷⁸⁰ Leidenschaft, die zweite von Zweig in *Die Autographensammlung als Kunstwerk* erwähnte Vorbedingung für einen guten Sammler, ein semantisch weiter Begriff, ist hier im Kontext einer persönlichen Neigung zu einer individuell betriebenen, außer-institutionellen und damit ex-zentrischen Tätigkeit⁷⁸¹ situiert. Hinsichtlich

⁷⁷⁶ „Ist der Sammler eine Persönlichkeit, so trägt die Sammlung seine ‚individuellen‘ Züge, ist er leer und flach, so wird sie ein Katalog.“ Zweig: *Die Autographensammlung als Kunstwerk*, S. 1.

⁷⁷⁷ Ebd.

⁷⁷⁸ Ebd.

⁷⁷⁹ ‚Schöpfungskraft‘ und daher auch eine besonders ausgeprägte Phantasie ist ein, wenn nicht der wesentliche Bestandteil der Vorstellung vom Genie, dem insgesamt ein „relativ stabiler, traditioneller Komplex von Zuschreibungen“ eignet. Werner Michler: *Ermächtigung des Publikums und Entmächtigung des Künstlers*, S. 347.

⁷⁸⁰ Hier lässt sich auch eine Brücke zum Rezeptionsvorgang schlagen, mit dem die Praxis des Sammelns ja eng verbunden ist, wenn man bedenkt, dass die Fähigkeit der Einbildungskraft (insbesondere im medientechnischen Zeitalter vor Erfindung der bild- und tongeprägten Populärmedien) als Folge der allgemeinen Alphabetisierung entscheidend im Lesevorgang vorausgesetzt wurde. Vgl. Kittler: *Aufschreibesysteme 1800/1900*, S. 141.

⁷⁸¹ Während in der Vorgeschichte das Wissen noch durch Einzelpersonen (etwa Priester) verwaltet wurde, ist diese Aufgabe in der Neuzeit in institutionelle Settings übergegangen, weswegen der Privatsammler eine exzentrische Figur abgibt. Vgl. Assmann / Gomille / Rippl: *Einleitung*, S. 13.

des Geschmack-Begriffs ergibt sich schließlich die weitreichende Frage, inwiefern dieser der Ästhetik des 18. Jahrhunderts verpflichtet ist.⁷⁸²

Ein Konnex von Schreiben, Lesen und Sammeln wurde von der kulturwissenschaftlichen Sammelforschung mehrfach postuliert, wobei nicht zuletzt mit Blick auf etymologische Aspekte (*legere, colligere*) insbesondere die Praktiken des Lesens und des Sammelns (das auch ein Auf-Lesen ist) in ein Naheverhältnis gesetzt wurden⁷⁸³. Doch wie es in der Einleitung des Sammelbands „Sammler – Bibliophile – Exzentriker“ heißt, lässt sich Sammeln als Textprinzip nicht allein auf die Rezeptionsseite beziehen, sondern ebenso auf die Produktionsseite.⁷⁸⁴ Monika Schmitz-Emans plädiert in diesem Sinne für ein poetologisches Modell, das sich am Sammeln orientiert (*ut collectio poiesis*) und weist auf eine Analogie zwischen Sammelobjekt und noch unabgeschlossenem literarischem Text hin: Beiden komme ein doppelter Zeitbezug an der Schwelle zwischen Vergangenheit und Zukunft zu.⁷⁸⁵ Insofern ergeben sich zwischen Zweigs Postulat des künstlerischen und kunstvollen Charakters einer Sammlung und der kulturwissenschaftlichen Sammelforschung sowie ersten Ansätzen einer literaturwissenschaftlichen Verknüpfung von Sammeln und Schreiben thematische Berührungspunkte. Der zitierte getilgte Satz in *Die Autographensammlung als Kunstwerk* zeigt, inwiefern eine Sammlung von Zweig implizit mit Lektüre- und Interpretationsverfahren in Verbindung gebracht wird.

⁷⁸² In jedem Fall erscheint auch mit diesem Schlagwort eine Qualität, die in der genuinen Subjektivität zu verorten ist: „Mit dem Geschmacksbegriff wird das Schöne in der Tat so eng mit der menschlichen Subjektivität verbunden, daß es sich allenfalls durch das Vergnügen, das es bereitet, durch die *Empfindungen* und Gefühle, die es in uns erweckt, bestimmen läßt.“ Luc Ferry: Der Mensch als Ästhet. Die Erfindung des Geschmacks im Zeitalter der Demokratie. Stuttgart: Metzler 1992, S. 24. Herv. im Orig. Zugleich bedingt das Aufkommen der Ästhetik in der Moderne das Phänomen des ‚Genies‘, und die Einbildungskraft – oder eben, wie hier bei Zweig, die Phantasie – wird zur zentralen Potenz, „die in der Hervorbringung vollkommen neuer Kunstwerke mit dem Göttlichen rivalisiert.“ Ebd., S. 36. Kittler zufolge wird jedoch die Sonderstellung der Einbildungskraft in der „Universalkunst“ Dichtung um 1900 wiederum abgeschafft – nun wird Literatur „Wortkunst von Worte-machern.“ Kittler: Aufschreibesysteme, S. 301.

⁷⁸³ Vgl. Wegmann: Im Reich der Philologie, S. 264; Dominik Finkelde: Musealisierte Welt. Zum Motiv des Sammelns bei Benjamin, Flaubert und Balzac. In: Witte, Bernd (Hg.): Topographien der Erinnerung. Zu Walter Benjamins Passagen. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008 (= Benjamin-Blätter 3), S. 248–257, hier S. 252f.; Monika Reif-Hülser: „Exuberance is Beauty“. William Blake – der Revolutionär als Sammler. In: Assmann, Aleida / Gomille, Monika / Rippl, Gabriele (Hg.): Sammler – Bibliophile – Exzentriker. Tübingen: Narr 1998 (= Literatur und Anthropologie 1), S. 227–250, hier S. 239.

⁷⁸⁴ Vgl. Assmann / Gomille / Rippl: Einleitung, S. 10. Im Übrigen hatte laut Foucault schon Seneca zur abwechselnden Tätigkeit des Lesens und des Schreibens geraten mit dem Argument, dass Schreiben ein Sammeln von Gelesenem sei. Vgl. Michel Foucault: Über sich selbst schreiben. In: Zanetti, Sandro (Hg.): Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte. Berlin: Suhrkamp 2015 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 2037), S. 49–66, hier S. 54f.

⁷⁸⁵ Vgl. Schmitz-Emans: Sammeln als poetologisches Modell, insbes. S. 41f. u. S. 57.

II.3.2 Sammeln als Leitprinzip für Gesamtwerkkonzeptionen: Balzac und Zweig

Die sammelnde Vorgehensweise ist auch als wesentliches Verfahren für die Textproduktion Zweigs zu bestimmen. Das betrifft unter anderem die Frage der Anordnung geschriebener Texte und die Konzeption des eigenen Schreibens im Werkkontext und damit in der Gesamtschau. Hier zeigt Zweig eine Tendenz zur Gruppenbildung von Texten, die häufig bereits publizierte Texte nachträglich in eine Reihe einfügt und die sehr viel mit einer Sammlung gemein hat: Das gilt etwa für seinen Erzählzyklus mit dem Titel *Die Kette*⁷⁸⁶ sowie für die *Sternstunden der Menschheit*, einem Sammeltitle für verschiedene Kurztexte, denen sukzessive weitere Texte zugeordnet wurden – gleichsam wie eine dynamische Sammlung immer wieder Erweiterungen erfährt. Es gilt aber auch für das als umfangreiches Projekt geplante Biographienkollektiv der *Baumeister der Welt*, das der gleichen Anreicherungslogik folgte und letztlich neun Essays in Form von drei Trilogien umfasste – seine letzte Trilogie an Essays zu historischen Persönlichkeiten, *Die Heilung durch den Geist* (1931), rechnete er nicht dezidiert der Reihe *Baumeister der Welt* zu⁷⁸⁷. Kirk Wetters zieht eine Parallele zwischen den *Sternstunden* und den *Baumeistern*, da beide Projekte komplementäre und kontrastierende Zugänge zu geschichtlichen Triebkräften und dem literarischen Umgang mit ihnen darstellen.⁷⁸⁸ Klemens Renoldner wiederum bezeichnet Zweigs *Baumeister der Welt* als „geschicktes Recycling“,⁷⁸⁹ da die Texte häufig zuvor in anderen Publikationszusammenhängen erschienen. Dementsprechend handelt es sich nicht zuletzt um eine kommerzielle Strategie des sogenannten ‚Großschriftstellers‘, doch in jedem Fall gilt es festzuhalten, dass mit einer solchen nachträglichen Neuordnung im Zeichen der Werkverwaltung größere Linien gezogen werden, wodurch das Gesamtwerk in den Blick gerät. Anzuschließen wäre mit Blick auf Zweigs Balzac-Darstellung an das Motiv des Demiurgen, das im Rahmen der eingängigen Schilderung von Balzacs Arbeitsweise auftritt (vgl. III.2.2.2, S. 285). Dass es sich bei den *Baumeistern der Welt* im Vergleich zu diversen Plänen Zweigs⁷⁹⁰ nur um ein teilweise realisiertes Arbeitsprojekt handelt, verweist auf das Kriterium der Fragmentarität, das charakteristisch und wesentlich für

⁷⁸⁶ Vgl. Susanne Buchinger: Ausgaben nach dem Ersten Weltkrieg, Editionen und Bibliografien. In: Larcati, Arturo / Renoldner, Klemens / Wörgötter, Martina (Hg.): Stefan Zweig Handbuch. Berlin / Boston: de Gruyter 2018, S. 883–891, hier S. 883.

⁷⁸⁷ Vgl. Herwig Gottwald: *Die Heilung durch den Geist. Mesmer, Mary Baker-Eddy, Freud* (1931). In: Larcati, Arturo / Renoldner, Klemens / Wörgötter, Martina (Hg.): Stefan Zweig Handbuch. Berlin / Boston: de Gruyter 2018, S. 497–505, hier S. 498.

⁷⁸⁸ Vgl. Wetters: A Transcendent Word, S. 168.

⁷⁸⁹ Klemens Renoldner: „Der Held wird nicht untergehen“. Stefan Zweigs Kampf für (und mit) Charles Dickens. In: Görner, Rüdiger / Renoldner, Klemens (Hg.): Zweigs England. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014 (= Schriftenreihe des Stefan Zweig Zentrum Salzburg 5), S. 49–63, hier S. 60.

⁷⁹⁰ Vgl. Müller: Stefan Zweigs literarische Porträtkunst, S. 32f.

Sammlungen ist, und es erinnert zugleich an Balzacs Megaprojekt der *Comédie humaine*.⁷⁹¹ Es scheint fast, als spräche Balzac aus Zweig, wenn dieser im Zuge der Schilderung seiner Pläne für *Die Baumeister der Welt* sich selbst zum eigentlichen Baumeister einer alternativen Welt stilisiert: „J’ai tout un monde à construire, et ma pauvre vie suffira-t-elle à cette tâche immense?“⁷⁹² Den Zusammenhang zwischen der Konstruktionsmetapher des Baumeisters und Zweigs Bewunderung für Balzac erkennt bereits Donald Prater: „Das architektonische Konzept, dieser großartige Entwurf eines Bauwerks, das nun Stein für Stein vollendet werden mußte, verdankte wohl einiges Zweigs Bewunderung von Balzacs dämonischer Energie. Seinem unruhigen Geist fehlte jedoch die stetige Geduld, wie sie für eine *Comédie humaine* erforderlich war.“⁷⁹³ Dass Zweig mit den *Baumeistern der Welt* versuchte, Balzacs *Comédie humaine* nachzueifern, schlägt auch Michel Reffet vor.⁷⁹⁴ Den verschiedenen Forschungsmeinungen zufolge bewegt sich Zweigs Textreihe der *Baumeister* also irgendwo zwischen einem marketingstrategischen Wiederverwertungsprojekt und dem ultimativen Lebensziel. Was Zweig an der *Comédie humaine* neben dem gewaltigen Ausmaß des Plans und dem damit einhergehenden ausgeklügelten System fasziniert haben dürfte, war wohl gerade auch die Unabgeschlossenheit des Unternehmens. Einerseits reiht sich Balzac damit nämlich in die Reihe der von Zweig porträtierten tragisch Scheiternden ein, andererseits lockte ihn in seiner sammelnden Tätigkeit ebenfalls gerade das Unabschließbare, was eine Textstelle aus dem Aufsatz *Meine Autographen-Sammlung* verdeutlicht:

Freilich – alle Mühe und Fleiß, alle Geduld und Kennerschaft und Leidenschaft können auch vereinigt nicht erreichen, das Unmögliche möglich zu machen und eine Sammlung wirklich vollzählig. Immer werden erlauchte Namen, repräsentative Stücke noch fehlen müssen, aber gerade dieser Vollendung eines Planes sich nähern und sie nie vollkommen erreichen, ist ja der eigentlichste Reiz, der jedem Sammler die Spannung erhält und mit der Freude an dem Gelingen die Hoffnung auf noch zu Erringendes vereint.⁷⁹⁵

Zweig war die Unabschließbarkeit einer Sammlung als deren Möglichkeitsbedingung klar bewusst und gerade deswegen erscheint ihm die sammelnde Aktivität als faszinierend und

⁷⁹¹ Zweigs *Baumeister der Welt* und Balzacs *Comédie humaine* wurden etwa von Michel Reffet bereits miteinander in Verbindung gebracht, wobei Zweigs Projekt angesichts der schieren Fülle und der überlegenen Bandbreite von Balzacs Romanwelt das Nachsehen hat. Vgl. Reffet: *Balzac und der Dämon*, S. 71. Auch Zweigs letztes Romanfragment (*Clarissa*) betrachtet Reffet vor dem Hintergrund eines Konkurrenzverhältnisses zu Balzac. Vgl. ebd., S. 72.

⁷⁹² Stefan Zweig an Romain Rolland am 4. Mai 1925. In: Rolland / Zweig: *Correspondance 1920–1927*, S. 500–503, hier S. 501f. Jahre später freilich nimmt dieses Motiv der anderen Welt eskapistische Züge an, und dies gerade im Zusammenhang mit der Arbeit an der Balzac-Biographie: „[...] ich brauchte eine Welt, um mich der anderen zu entziehen, die mich bedrückt und von der ich mich nicht zerdrücken lassen will.“ Stefan Zweig an Felix Braun, undatiertes Brief, vermutlich Ende Januar 1939. In: Zweig, Stefan: *Briefe 1932–1942*. Hg. v. Knut Beck u. Jeffrey B. Berlin. Frankfurt a. M.: S. Fischer 2005, S. 237–240, hier S. 239. Unterstreichungen im Orig.

⁷⁹³ Prater: *Das Leben eines Ungeduldigen*, S. 198f.

⁷⁹⁴ Vgl. Reffet: *Balzac und der Dämon*, S. 71.

⁷⁹⁵ Zweig: *Meine Autographen-Sammlung*, S. 129.

begeisternd für den Sammler. Eine Analogie zu seinem literarischen Großprojekt der ‚Baumeister der Welt‘ liegt hier nahe, wenn man sich an den Wortlaut der Einleitung zu *Der Kampf mit dem Dämon* erinnert:

Psychologe aus Leidenschaft, Gestalter aus gestaltendem Willen, treibe ich meine Bildnerkunst nur, wohin sie mich treibt, nur den Gestalten entgegen, denen ich mich zutiefst verbunden fühle. So ist schon von innen her jeder Komplettierung eine Grenze gesetzt, und ich bedaure diese Einschränkung durchaus nicht, denn das notwendig Fragmentarische erschreckt nur den, der an Systeme im Schöpferischen glaubt und hochmütig vermeint, die Welt des Geistes, die unendliche, rund auszirkeln zu können: mich aber lockt an diesem weiten Plan gerade die Zwiefalt, daß er an Unendliches rührt und sich doch keine Grenzen stellt. Und so baue ich, langsam und leidenschaftlich zugleich, mit meinen selbst noch neugierigen Händen den durch Zufall begonnenen Bau weiter hinauf in das kleine Himmelstück Zeit, das unsicher über unserem Leben hängt.⁷⁹⁶

Bezeichnend ist mit Blick auf das Verhältnis zu Balzac besonders der letzte Satz des Zitats, denn auch Balzac hat die *Comédie humaine* als Bauwerk metaphorisiert,⁷⁹⁷ und in einem Brief an Zulma Carraud gebraucht er das Verb „bâtir“ ebenfalls im Zusammenhang mit seinem literarischen Werk⁷⁹⁸. Erkennbar ist in dieser Sprachbildlichkeit eine Annäherung an die porträtierten Figuren der *Baumeister der Welt* qua Analogie.⁷⁹⁹ Fragmentarität ist dabei in den Augen Zweigs kein Manko, sondern ein reizvolles Faszinosum, und das gilt für die sammelnde Tätigkeit gleichermaßen wie für Schreibprojekte.⁸⁰⁰ Eine Autographensammlung ist ja an und für sich schon die Zelebrierung des Fragments, da sie aus Einzelfragmenten besteht, die aus ihrem je spezifischen Kontext der Textgenese herausgelöst und durch die Sammlung in ein alternatives Ordnungsprinzip eingliedert werden. Die romantische Hochschätzung des Fragments kommt so in einer bestimmten Ausdrucksform auch hier zum Tragen. Wenn Pardaad Chamsaz mit Blick auf die *Sternstunden der Menschheit* und auf Zweigs Autographenessays zu

⁷⁹⁶ Zweig: *Der Kampf mit dem Dämon*, S. 12.

⁷⁹⁷ Vgl. Honoré de Balzac: *Illusions perdues*. Préface de la première édition (1837). In: *Contes drolatiques précédés de La Comédie humaine (œuvres ébauchées, II – préfaces)*. Établissement du texte, notices et notes par Roger Pierrot. Index de la Comédie humaine par Fernand Lotte. Paris : Gallimard 1965 (= Bibliothèque de la Pléiade 141), S. 331–334, hier S. 332 u. S. 334. Auch Händels Arbeit am *Messias* wird als architektonische Konstruktion metaphorisiert. Vgl. III.2.1.3, S. 273, Fußnote 1218.

⁷⁹⁸ „[...] je suis persécuté par d’écrasants travaux, c’est toujours la même chose, des nuits, des nuits, et toujours des volumes, ce que je veux bâtir est si élevé, si vaste!“ Balzac an Zulma Carraud am 1. August 1840. In: Balzac, Honoré de: *Correspondance II: 1836–1841*. Édition établie, présentée et annotée par Roger Pierrot et Hervé Yon. Paris: Gallimard 2011 (= Bibliothèque de la Pléiade 575), S. 792f., hier S. 793. Dieser Ausspruch dürfte auf Zweig einen besonderen Eindruck gemacht haben, denn er findet sich auch in den Vorarbeiten zur Balzac-Biographie: Im früheren Typoskript ist er im Rahmen des achten Kapitels über Balzacs Arbeitsweise mit lila Tinte von Zweig festgehalten worden. Vgl. Typoskript 1. Fassung 1799–1833, Fredonia, State University of New York, Daniel A. Reed Library, Stefan Zweig Collection, SC001, 32.1 (SZ-AP2/W-G23.8), [Kapitel 8], Einlageblatt 1^v. Zu den materiellen Hintergründen vgl. IV.1.1. Dieses Archivdokument wird nachfolgend mit der Sigle „fTS“ zitiert (vgl. Literaturverzeichnis, S. 478).

⁷⁹⁹ Aufschlussreich scheint diesbezüglich auch der folgende persönliche Hinweis Friedenthals: „Etwas vom Architekten war in ihm [Zweig, S.L.], wie er auch im privaten Leben das Bauen und die Hauspläne liebte.“ Friedenthal: *Zweig und der humanitäre Gedanke*, S. 119.

⁸⁰⁰ Auch Zweigs Balzac-Biographie schreibt sich laut Chamsaz in eine regelrechte Logik der Unmöglichkeit der Vollendung ein. Vgl. Chamsaz: *The Secret of Creation*, S. 230.

bedenken gibt, dass Zweig die Momenthaftigkeit des kreativen Schaffens sowie historischer Ereignisse zuungunsten der Perspektive prozessualer Dauer favorisierte,⁸⁰¹ so lässt sich diese Anmerkung gedanklich auch weiterführen zu der Überlegung, inwiefern der sammelnde Impetus Zweigs schriftstellerisches Arbeiten strukturell dahingehend determinierte, dass er kleine, fragmentarische Formen, die Gestaltung herausgelöster Einzelszenen bevorzugte, die miteinander durch Analogie und Typenbildung in Verbindung gesetzt und so gemäß einer Sammlung konstruiert werden.

Ausschlaggebend ist insbesondere ein spezifischer Schreibmodus im Zeichen der Typologie, bei Zweig explizit genannt als „Typologie des Geistes“,⁸⁰² aber schon von Balzac nicht zuletzt mit Blick auf die in der *Comédie humaine* thematisierten Sammlungen⁸⁰³ erprobt, sodass Balzacs typologischer Blick Zweig nachhaltig beeinflusste⁸⁰⁴. Das Grundprinzip der Typologienbildung gleicht schon an und für sich einem Strukturverfahren des Sammelnden, ist dieser doch stets (wie insbesondere Zweig betont⁸⁰⁵) auf die gestaltende Anordnung von Einzelementen aus, darauf, diese in ein sinnfälliges Verhältnis zueinander zu setzen. Sowohl für Sammlungen als auch für textuell hergestellte Typologien ist zu bedenken, dass durch diese Verfahren die einzelnen Bestandteile eine Bedeutungsveränderung erfahren, die auch als ein Zugewinn an Bedeutung empfunden werden kann. Das Verfahren der Typologie ist also kennzeichnend für die Tätigkeit des Sammelns und wird bei Balzac und bei Zweig ebenso als strukturbildend für ihr Werk mit Blick auf eine integrative Gesamtkonzeption ihres Schaffens greifbar; Wetters versteht dementsprechend die *Sternstunden* und die *Baumeister* als „a double typology [...] based on Goethe’s morphological polarity of *Dämon* [*daimon*, character] and *Tyche* [*das Zufällige*, chance, fortune].“⁸⁰⁶ Vor diesem Hintergrund wird auch die künstlerische Arbeitsweise typologisch gefasst – bei Zweig, indem er Formen künstlerischer Betätigung in den *Sternstunden der Menschheit* und in seinen Künstlerbiographien literarisch gestaltet und durch die Ensemblebildung seiner Texte aneinanderreicht oder auch einander gegenüberstellt, aber zuvor auch schon bei Balzac⁸⁰⁷. Der Gegensatz von künstlerischem Gestaltungswillen und

⁸⁰¹ Vgl. ebd., S. 56.

⁸⁰² Vgl. Zweig: Der Kampf mit dem Dämon, S. 12.

⁸⁰³ Vgl. Nicole Mozet: Le passé au présent. Balzac ou l’esprit de la collection. In: *Romantisme* 31 (2001), H. 112, S. 83–94, hier S. 85.

⁸⁰⁴ Vgl. Chamsaz: The Secret of Creation, S. 179.

⁸⁰⁵ Vgl. z.B. Zweig: Die Sammlung Morrison, Zweig: Überschätzung der Lebenden, Zweig: Meine Autographen-Sammlung.

⁸⁰⁶ Wetters: A Transcendent Word, S. 169. Herv. im Orig.

⁸⁰⁷ „Les collections fictives de *La Comédie humaine*, toutes profondément différentes les unes des autres, peuvent se lire comme autant de façons de collectionner et/ou d’écrire. Dans ce domaine également, Balzac a procédé sur le mode de la typologie.“ Mozet: Le passé au présent, S. 85.

Zufall, den Wetters als konzeptionell leitend für Zweigs beide Serienprojekte ausmacht, definiert gleichsam ein grundlegendes Spannungsfeld in jedem der Zweig'schen Künstlertexte. Balzacs Sammeln wird von Zweig in seiner fragmentarischen Biographie beschrieben, wobei Matuschek hier den erfahrenen Kenner als Kritiker des Dilettanten identifiziert.⁸⁰⁸ Da Zweig sich in seinem Sammeln anders als Balzac sehr früh auf eine bestimmte Domäne spezialisiert und es darin zu anerkannter Professionalität gebracht hat, erscheint es naheliegend, dass er sich in diesem Bereich Balzac überlegen fühlte, eine entscheidende Ergänzung zu Reffets psychologischer Analyse des Minderwertigkeitskomplexes gegenüber Balzac bei dem Epigonen Zweig⁸⁰⁹. Mit dem direkten Vergleich mit Balzac könnte auch die Tatsache in Verbindung stehen, dass Zweigs Selbstvertrauen primär auf seiner Rolle des Sammlers sowie des Kulturvermittlers und nur sekundär auf derjenigen des Schriftstellers gründete, da er Balzac als Romanschriftsteller wohl als weit über seiner eigenen Leistung stehend empfand, wohingegen er sich als Sammler gegenüber Balzac als Experte fühlen konnte.

In Bezug auf die Frage, wie Sammlungen, die Tätigkeit des Sammelns und die sammelnden Akteure literarisch verhandelt werden, wären sowohl bei Balzac als auch bei Zweig mehrere Beispiele zu berücksichtigen. Abgesehen von der pointierten Darstellung von Sammeldilettantismus in der Balzac-Biographie ist in Zweigs Fall insbesondere auf *Die unsichtbare Sammlung* zu verweisen, eine Novelle, die das Sammeln von Autographen und die Abschottung des Sammlers von der Außenwelt literarisch gestaltet (vgl. II.3.4.2). Darüber hinaus könnte ein genauer Blick auf Zweigs Œuvre zahlreiche Stellen ausweisen, die sich auf das Sammelwesen direkt oder indirekt beziehen. Im Falle von Balzac sind ebenfalls mehrere Sammler und Sammlungen in der *Comédie humaine* zu finden, darunter jene, die der Protagonist Raphaël in *La Peau de Chagrin* (*Das Chagrinleder*) kennenlernt. Während im ersten Fall der ungewusste Verlust einer ehemals reichen und kostbaren Sammlung im Mittelpunkt steht, wird im zweiten Fall gerade die überbordende Fülle und schiere Endlosigkeit des Sammelns verhandelt. In beiden Texten ließen sich wohl genuine Ängste von Sammelnden als wirksam ausmachen, die einerseits mit Sabotage und Verlustängsten, andererseits mit Entgrenzung, Wucherung und Unübersichtlichkeit zusammenhängen.

⁸⁰⁸ Vgl. Matuschek: Ich kenne den Zauber der Schrift, S. 83.

⁸⁰⁹ Vgl. Reffet: *Balzac* und der Dämon.

II.3.3 Fiktionalisierungstendenzen in Zweigs Aufsätzen über das Sammeln

Stefan Zweigs Verfahren der narrativen Ausgestaltung, die ihren Ausgang von materiellen Textträgern bewunderter Künstler nimmt, lässt sich sehr gut in den Aufsätzen im Umkreis seiner Sammeltätigkeit beobachten. Schon diese Aufsätze zeigen, wie eng die Wechselwirkung von materieller Anregung durch Autographendokumente und seiner gestaltenden Fantasie sein konnte. Im Aufsatz *Die unterirdischen Bücher Balzacs* etwa wird anhand von Zweigs Schilderung der Beziehungen zwischen Balzac und den Setzern in der Druckerei anschaulich, wie Zweig ausgehend sowohl vom materiellen handschriftlichen Befund wie auch von bekannten Anekdoten beginnt, eine Geschichte zu erzählen. Zur narrativen Ausgestaltung gehört wesentlich die Emotionalisierung der Vorgänge, die Zweig nicht zuletzt durch seine rhetorisch-stilistische Spracharbeit erzeugt. Auch explizit benannte Gefühlsregungen werden den handelnden Instanzen mitunter zugeschrieben: So ist von „eine[r] Art stilistischer Wut“ Balzacs die Rede, wenn er seine eigenen Texte in Form von Korrekturfahnen gedruckt vor sich sieht, und als die von ihm überarbeiteten Druckfahnen zurück in die Druckerei gelangen, wird mit der Synekdoche vom „erschreckten Auge“ ein Stimmungsbild der Setzer vermittelt.⁸¹⁰

Sowohl die literarische bzw. künstlerische Arbeit am Werk, der kreative Schaffensprozess, als auch andere historische Augenblicke, denen Zweig gemäß seines „Sternstunden“-Konzepts⁸¹¹ eine besonders konzentrierte ‚Dosis‘ an Bedeutung beimisst, werden ausgehend von der materiellen Basis der Autographen zu literarisch gestalteten Szenen – im einen Fall handelt es sich um den „schöpferischen Augenblick“ darstellende ‚Schreib-Szenen‘, im anderen Fall sind es ‚weltgeschichtliche Szenen‘,⁸¹² ebenfalls verbürgt durch ein schriftliches Dokument. Eine thematische Trennung dieser beiden Interessensgebiete bei gleichzeitiger Engführung auf dem Gebiet des Autographensammelns begegnet schon bei Zweig selbst im Aufsatz *Sinn und Schönheit der Autographen*, der zuerst als Vortrag auf der *Sunday Times Book Exhibition* gehalten wurde.⁸¹³ Zunächst spricht Zweig hier den Autographen einen hohen Erkenntniswert in Bezug auf den künstlerischen Gestaltungsprozess zu und nennt konkret das Beispiel von

⁸¹⁰ Zweig: *Die unterirdischen Bücher Balzacs*, S. 98.

⁸¹¹ Vgl. Stefan Zweig: *Sternstunden der Menschheit. Historische Miniaturen*. Hg. v. Werner Michler u. Martina Wörgötter. Wien: Zsolnay 2017 (= *Das erzählerische Werk. Salzburger Ausgabe*. Hg. v. Werner Michler u. Klemens Renoldner. Wien: Zsolnay 2017ff., Bd. 1), S. 11f.

⁸¹² Die Aufgliederung in historisch-weltpolitisch bedeutsame Momente und Augenblicke künstlerischer Produktivität spiegelt sich in der Themenwahl für die *Sternstunden der Menschheit* wider. Zur Aufteilung von Zweigs Sujets in den *Sternstunden*-Texten vgl. Werner Michler / Martina Wörgötter: Nachwort. In: Zweig, Stefan: *Sternstunden der Menschheit. Historische Miniaturen*. Hg. v. Werner Michler u. Martina Wörgötter. Wien: Zsolnay 2017 (= *Das erzählerische Werk. Salzburger Ausgabe*. Hg. v. Werner Michler u. Klemens Renoldner. Wien: Zsolnay 2017ff., Bd. 1), S. 410–423, hier S. 417–419.

⁸¹³ Vgl. Matuschek: *Ich kenne den Zauber der Schrift*, S. 158.

Beethovens Arbeitsweise. Er beschreibt ausgehend von seiner Kenntnis von Beethoven-Autographen und von Anekdoten über ihren Urheber, wie Beethoven draußen auf den Feldern komponiert und seine Einfälle in ein kleines Notizbuch geschrieben habe.⁸¹⁴ In einer erzähltechnisch geschickten Umkehr wird Beethoven aus der Außenperspektive der ihn beobachtenden Bauern beschrieben, was ihm – nur vorübergehend und außerdem durch die referierende Instanz metadiegetisch kommentierend eingerahmt – das Aussehen eines Narren verleiht („sie hielten ihn für einen Narren, einen ‚Trottel‘, wie sie sagten“⁸¹⁵). In dieser Szene begegnen deutliche Tendenzen einer Narrativierung, die sich im Folgenden fortsetzen:

Und den ganzen Seelenzustand des Künstlers während der Arbeit kann man dann von Blatt zu Blatt erregt verfolgen. Hier strömt die Schrift heiß und rasch, kaum vermag sie dem schöpferischen Einfall zu folgen, dort stockt sie plötzlich, bricht ab, setzt noch einmal an, fällt abermals zurück, und man spürt, hier findet der Dichter, der Musiker nicht das rechte Wort, nicht den melodischen Übergang. In dem magischen Spiegel der Schrift können Sie hier Müdigkeit gleichsam mit eigenen Augen anschauen und dort Erschöpfung, manchmal am zornigen Riß sogar die Verzweiflung und jetzt wieder das Sichemporraffen zum letzten, zum endgültigen Sieg.⁸¹⁶

Diese teils metaphorische Um- und Beschreibung des Schreibvorganges ist nicht nur ein Versuch, das künstlerische Schaffen in Worte zu fassen, wie er übrigens auch in Beiträgen von Forscher:innen der *critique génétique* begegnet, sondern zugleich wird hier mit emotionalisierenden Veranschaulichungen das narrative Potenzial der Textträger vor Augen geführt, das sich Zweig in seinen literarischen Texten zunutze macht. Zweig betrachtet die Autographen als Zeugen für den „Seelenzustand des Künstlers“ und lässt dabei unreflektiert, dass erst er selbst bzw. eine von ihm eingesetzte narrative Instanz die Behauptungskraft dieser jeweiligen inneren Zustände (Müdigkeit, Erschöpfung, Zorn, Verzweiflung, etc.) generiert (vgl. III.2.3). Stattdessen reduziert er den erzählerisch-gestalterischen Einfluss ähnlich wie im Vorwort der *Sternstunden der Menschheit*, indem er – so wie dort mit der narrativen Ausgestaltung und der Historie an sich⁸¹⁷ – die deutende Leistung als dem Autographen inhärent internalisiert. Im weiteren Verlauf des Aufsatzes bzw. Vortragstextes kommt Zweig dann auf die historischen Momente zu sprechen, die sich in Autographen manifestieren können:

Aber nicht nur künstlerische, sondern auch historische Lebensaugenblicke vermag man mit Phantasie aus geschriebenen Dokumenten bildhaft zu erkennen. Ist der menschliche Sinn einmal der Phantasie aufgetan und gewillt, jede solche Lebensspur selbst als etwas Lebendiges zu betrachten, so wird uns kein einziges dieser Blätter mehr wie totes Papier, wie ein raschelndes

⁸¹⁴ Vgl. Zweig: Sinn und Schönheit der Autographen, S. 137.

⁸¹⁵ Ebd.

⁸¹⁶ Ebd., S. 138.

⁸¹⁷ Vgl. Werner Michler über Zweigs Vorworte zu den *Sternstunden*: „Die sujetorganisierende Leistung wird der ‚Geschichte‘ selbst zugeschrieben, sie organisiere latente Spannungen, Zufälle und Subjekte nach dem Muster literarischer Autorschaft so, dass sie augenblickshaft und ‚dramatisch‘ – also agonal, personal und auf Spannung hin orientiert – zum Austrag kämen.“ Werner Michler: *Sternstunden der Menschheit* (1927). In: Larcari, Arturo / Renoldner, Klemens / Wörgötter, Martina (Hg.): Stefan Zweig Handbuch. Berlin / Boston: de Gruyter 2018, S. 323–329, hier S. 326.

welches Blatt berühren. Auch das historische Autograph kann manchmal erschütternde Gewalt ausüben, weil aus seinen Schriftzügen eine Szene sich plötzlich plastischer aufbaut, als es Biograph und Dichter vermöchten.⁸¹⁸

Das ‚historische Autograph‘ verfügt demnach ebenfalls über eine narrative Eigenständigkeit jenseits von erzählerischer und gestaltender Lenkung durch „Biograph und Dichter“. Zweig spannt eine Interaktionssituation zwischen Autograph und Rezipient:in auf, für die vorgeblich keine Vermittlungsinstanz vonnöten ist – einzig Phantasie auf Seiten der Rezipient:innen wird als notwendige Voraussetzung für ein erfolgreiches Lesen des narrativen Zeugnisses erachtet. Damit schmälert er den Einfluss seiner eigenen Tätigkeit als „Biograph und Dichter“ erheblich, von der er zugleich im weiteren Textverlauf ein eindrucksvolles Zeugnis ablegt, wenn er narrativ-fiktionalisierend die Sterbeszene Beethovens gestaltet, ausgehend von einem Brief mit dessen Unterschrift:

Seit drei Monaten liegt Beethoven im Krankenbette, der einstmals feste und schwere Körper ist leicht und schwach geworden wie der eines Kindes, längst hat die abgemagerte blutleere Hand nicht mehr die Kraft, Noten zu schreiben oder auch nur mehr einen Brief. Der Sterbende, der selber nicht weiß, daß er sterben muß, ist gequält von den finstersten Sorgen. Wie soll er leben können, wenn er nicht schaffen kann, wie die Miete bezahlen? Aber da ist drüben jenseits des Meeres ein Land, und er weiß, dort liebt, dort achtet man ihn.⁸¹⁹

Hier wird aus auktorialer Perspektive ein Überblick über die Lage gegeben und berichtet, was die Figur Beethoven nicht weiß (dass sie sterben wird); ebenso hat die referierende Instanz auch die Möglichkeit, in die Gedanken der Figur Einblick zu nehmen und diese wiederzugeben, was Gérard Genette zufolge ein stichhaltiger Hinweis auf einen fiktionalen Text ist⁸²⁰. Auch die mit Adjektiven und einem Vergleich („wie der eines Kindes“⁸²¹) angereicherte Beschreibung von Beethovens Konstitution steht im Zeichen einer Narrativierung. Insofern kommt Zweigs stilisierende und formende Spracharbeit anschaulich zum Ausdruck, eine Arbeit, die er im selben Aufsatz verdrängt, wenn er das Autograph als alleinige Erkenntnisquelle ohne jegliche vermittelnde Betätigung präsentiert. Die von Zweig derart plastisch veranschaulichte Sterbeszene Beethovens ist in einen konkreten Sammelzusammenhang einzuordnen: In der ausführlichsten Passage in der *Welt von Gestern*, die dem Sammeln von Autographen gewidmet ist und in der ein Abschnitt nahezu wortgetreu aus *Sinn und Schönheit der Autographen* übernommen wurde,⁸²² berichtet Zweig über seine sukzessive Akquirierung der zentralen Gegenstände für die private Musealisierung von Beethovens Sterbeszene (vgl. den Abschnitt

⁸¹⁸ Zweig: *Sinn und Schönheit der Autographen*, S. 138.

⁸¹⁹ Ebd.

⁸²⁰ Vgl. Gérard Genette: *Fiktion und Diktion*. A. d. Französischen v. Heinz Jatho. München: Fink 1992, S. 76f.

⁸²¹ Dabei handelt es sich zudem um einen höchst auffallenden Vergleich, nämlich um ein geniediskursives Versatzstück, das zurückverweist auf den um die Jahrhundertwende und im frühen 20. Jahrhundert verbreiteten Mythos vom Kind als Künstler. Vgl. dazu I.2.3.

⁸²² Vgl. Zweig: *Die Welt von Gestern*, S. 372 u. Zweig: *Sinn und Schönheit der Autographen*, S. 137.

„Balzac, Beethoven und ihre Schreibtische“, insbes. S. 201–205). In diesen Kontext gehört somit auch Zweigs Darstellung von Beethovens letzten Stunden, die er dramatisierend-literarisierend in den einige Jahre nach Erwerb der Gegenstände (1929) entstandenen Vortrag *Sinn und Schönheit der Autographen* (1935) integriert.

II.3.4 Sammeln als Motiv und Thema in fiktionalen Texten

Stefan und Friderike Zweig haben sich beide mit der Thematik des Sammelns nicht nur rückblickend in ihren Lebenserinnerungen (vgl. II.1.4), sondern auch in fiktionalen Texten beschäftigt, und dies während jener Zeit, in der sie ein Liebes- und Arbeitspaar waren. Im Jahre später entstandenen Romanfragment *Clarissa* nimmt das Motiv des Sammelns dann erneut eine wichtige Rolle ein und zugleich erweisen sich hier die Verfahren des Schreibens und des Sammelns als aufs Engste miteinander verschränkt. Die Untersuchung der Frage, wie Sammlerfiguren in diesen Texten charakterisiert werden, ist besonders im Hinblick auf Geschlechterkonstellationen und Machtdispositionen im Kontext des Sammelwesens aufschlussreich – denn nicht nur hinsichtlich kreativer Arbeit war es für Frauen im 20. Jahrhundert nach wie vor deutlich schwerer als für Männer, sich in freischaffenden Bereichen zu etablieren,⁸²³ sondern auch im Autographensammelwesen dominieren männliche Aktanten⁸²⁴. In der nachfolgenden Untersuchung von *Vögelchen* (1919), *Die unsichtbare Sammlung* (1925) und *Clarissa* (1941/42) wird vorausgesetzt, dass für fiktionale Texte andere Rahmenbedingungen gelten als für autobiographische und dass keineswegs von den Texten aus unmittelbar auf reale Lebensverhältnisse zu schließen ist. Vielmehr bieten die fiktionalen Texte alternative Gestaltungsspielräume, um auf eine andere Art zentrale motivische Schwerpunkte und figurative Konstellationen auszuloten, die im Rahmen von Sammelaktivitäten bedeutend sein können.

⁸²³ Zu pauschal und die diversen Aktivitäten von Frauen vernachlässigend mutet diesbezüglich allerdings die Behauptung an, dass Kreativität bis ins 20. Jahrhundert hinein nahezu ausschließlich männlich besetzt gewesen sei. Vgl. Laferl / Tippner: Vorwort, S. 23.

⁸²⁴ Eine Ausnahmeerscheinung stellt Annette von Droste-Hülshoff dar, die über eine eigene Autographensammlung verfügte. Vgl. dazu – und zu ihrem im Hinblick auf die Schreibszenenforschung bemerkenswerten Dinggedicht *Das Autograph* (1842) – Vedder: Autographen und ihre Faszinationsgeschichte, S. 198–200.

II.3.4.1 Vögelchen

In Friderike Zweigs Roman *Vögelchen*, der 1919 im Fischer Verlag veröffentlicht wurde, treten mit Adalbert Mannsthal und Clemens Urbacher zwei Protagonisten auf, die der Hauptfigur Arabella alias ‚Vögelchen‘ nahestehen und die sich als Miniaturensammler betätigen.⁸²⁵

Die titelgebende Hauptfigur wächst bei ihrem Stiefvater Adalbert Mannsthal auf, einem reichen Fabriksbesitzer, der sie absichtsvoll von Bildung und Aufklärung fernhält, um ihre kindliche Naivität zu erhalten, und sie im Alter von fünfzehn Jahren ohne ihr Wissen um die Vorgänge entjungfert. Arabella entwickelt daraufhin früh und zugleich vollkommen unbewusst eine ausgeprägte Libido und gehört im Laufe ihres Lebens vielen Männern sexuell an, zudem übt sie auf so gut wie jeden Mann, der in ihr Leben tritt, eine eigentümliche Faszination aus. Ihr Wunsch, ihre große Liebe Imanuel Givo zu heiraten und mit ihm eine Familie zu gründen, scheitert allerdings nicht zuletzt aufgrund ihrer Vorgeschichte. In dem Roman scheint die Thematik des Sammelns auf den ersten Blick angesichts des bemerkenswerten Fokus auf Formen von gelebter Erotik und auf die unterschiedlichsten Paarkonstellationen und Familienentwürfe nicht vordergründig zu sein. Auf einen zweiten Blick jedoch erweist sich diese Vermutung als Irrtum: Ganz im Gegenteil ist das Motiv des Sammelns unmittelbar mit dem Handlungsang verweben und zentral für die Figurenpsychologie Mannsthals, dessen Fanatismus für seine Miniaturensammlung aufs Engste mit seinen parthenophilen Neigungen verschränkt ist. Eine Gegenfigur stellt Clemens Urbacher dar, der als Sammler und hinsichtlich ‚Vögelchen‘ mit Mannsthal rivalisiert.

In einem Kapitel des Romans wird Mannsthal auch als Jugendlicher und junger Erwachsener geschildert, eine Analepse, die ihn schon früh als kühl berechnend und partheno- oder gar pädophil veranlagt⁸²⁶ zeigt: Als junger Erwachsener verführt er die etwas jüngere Lola Ritter, die er bereits in der Kindheit kennenlernte – in einer Episode im Wald entblößte Lola damals für ihn ihre Genitalien –, und verschuldet eine Nervenkrankheit der von ihm schwangeren Frau. Dabei erweist sich Mannsthals sexuelle Leidenschaft in der Episode mit Lola ebenso wie später im Verhältnis zu Arabella als mit einer beharrlichen Geduld verbunden. Die Verschränkung der konträren Charaktereigenschaften der Leidenschaft und der Geduld ist laut Stefan Zweig eine

⁸²⁵ Übrigens stellt Friderike Zweig mit den *Spiegelungen des Lebens* insofern einen Zusammenhang zu *Vögelchen* her, als sie in beiden Fällen jenes Kapitel, das den Ringstraßentheaterbrand in Wien (1881) thematisiert, als „Gottesgericht“ betitelt.

⁸²⁶ Als Mannsthal erfährt, dass Lola schwanger ist, hält er um ihre Hand an, woraufhin sich folgender kleiner Dialog ergibt: „„Aber du liebst mich ja nicht,“ sagte sie, als sie allein waren. Seine Werbung schien ihr unwahrscheinlich. / „Nein, ich liebe dich nicht,“ antwortete er. „Ich liebe die kleine Loli.““ Friderike Maria Winternitz: *Vögelchen*. Roman. Berlin / Wien: S. Fischer 1919, S. 73.

Voraussetzung, die ein erfolgreicher Sammler mitbringen muss⁸²⁷, und ganz in diesem Sinne beschreibt Mecklenburg Zweig als „ernsten, bei aller Leidenschaft aber nie die Beherrschung verlierenden Autographenliebhaber.“⁸²⁸ In der Kreuzung zweier entgegengesetzter psychologischer Dispositionen, die im ‚richtigen‘ Mischverhältnis vorhanden sein müssen, um mit Blick auf ein bestimmtes Ziel ‚erfolgreich‘ zu sein, ergibt sich hier zwischen dem grundsätzlich abstrakt zu verstehenden idealen Sammlerprofil und der spezifischen fiktiven Romanfigur ein gewisser Ähnlichkeitsbezug.

Das Sammeln von Bildern spielt im Rahmen der wohlweislich geplanten ‚Eroberung‘ Lolas in *Vögelchen* eine zentrale Rolle, da Mannsthal ihr in der scheinbar absichtslosen Annäherungsphase „nicht ganz einwandfreie Bilder“⁸²⁹ zeigt. Die Anziehungskraft und die psychischen Folgen, die von solchem Bildmaterial für sexuell unerfahrene und bisher nicht medial mit pornographischen Inhalten konfrontierte Jugendliche ausgehen können, werden gegen Ende des Romans mit einem pädagogischen Impetus verhandelt. Hier befindet sich Arabella gemeinsam mit ihrem Stiefbruder Wolfgang, der zu diesem Zeitpunkt genau fünfzehn Jahre alt ist (ein leitmotivisch wiederkehrendes Alter in diesem Roman⁸³⁰), im ehemaligen Haus Clemens Urbachers. Als Arabella ins Zimmer tritt, sieht sie den Jungen über ein „Mappenwerk“⁸³¹ gebeugt:

Blaß und verzerrt stierte er auf ein Bild, das seine zitternden Hände hielten. Ein Blick genügte und Arabella packte das Heft, es ihm zu entreißen. Auf dem Umschlag las sie von Urbachers sauberer Schrift geschrieben: „Kopien aus der Sammlung Mannsthal.“ Dazu ein P. in der Klammer. Es erwies sich, daß sie zu schwach war, dem Jungen den gefährlichen Band aus den Händen zu winden. Wie ein hungriges Tier, das um seine Futterschüssel kämpft, sah er sie aus seinen glühenden Augen an, während seine verklammerten Finger sich zu Eisen krampften. Als sie dennoch siegte, lachte er blödsinnig, drohte sie zu küssen und frech zu werden.⁸³²

Die Konfrontation mit dem pornographischen Bildmaterial löst bei Wolfgang eine jähe Verhaltensänderung aus, seine Reaktion auf Arabellas Versuch, ihm die Mappe wegzunehmen, fällt bestialisch aus und er verhält sich der älteren Stiefschwester gegenüber plötzlich respektlos. Die Miniaturen aus Mannsthals Sammlung verschulden damit eine entscheidende Verhaltensänderung, die sich ungünstig auf die Genderbalance auswirken kann.

Bei den in *Vögelchen* thematisierten Miniaturensammlungen besteht also schon aufgrund ihres Sujets zweifellos ein enger Zusammenhang zwischen Sammelstück und Sexualität. Ein Ähnlichkeitsverhältnis zwischen dem Erregungszustand des Sammlers und sexuellem

⁸²⁷ Vgl. Zweig: *Meine Autographen-Sammlung*, S. 129.

⁸²⁸ Mecklenburg: *Vom Autographensammeln*, S. 70.

⁸²⁹ Winternitz: *Vögelchen*, S. 71.

⁸³⁰ Vgl. dazu z.B. ebd., S. 384: „Eine seltsame Erregung erfaßte sie [Arabella, S.L.]. Sie selbst war ja damals fünfzehnjährig gewesen wie dieser Junge, der jetzt keuchend die Arme um sie breitete.“

⁸³¹ Ebd., S. 383.

⁸³² Ebd., S. 384.

Begehren suggeriert auch jener Tagebucheintrag Stefan Zweigs, in dem er im März 1914 vom Erwerb der Korrekturfahnen von *Une ténébreuse affaire* berichtet⁸³³:

Dann gehe ich – ach es regnet, regnet ja noch immer ohne Ende – zum Buchhändler Blaisot, an den mich Messein wegen der Auction gewiesen hat und kaufe dort – blitzschnell, hastig, gierig trotz des Gefühls vielleicht zu überzahlen – den Roman von Balzac „Une ténébreuse affaire“. Ich bin dann ganz erregt, wirr, unfähig klar zu denken, aufgestachelt und das kühlt sich in einer Begegnung. Ich besuche dann Marcelle und wir verbringen in bestem Frieden – trotzdem – die Nacht.⁸³⁴

Deutlicher als in der *Welt von Gestern* tritt in diesem intimen Egodokument eine Art impulsgesteuerte Faszination an Autographen hervor, die sich scheinbar unmittelbar körperlich auswirkt. Die chronologische Auflistung an Ereignissen suggeriert, dass der beschriebene Erregungszustand schließlich in der Zusammenkunft mit der Pariser Geliebten sexuell abreagiert wird, wenngleich die Bedeutung des konzessiven Adverbs in der Parenthese nicht ohne Weiteres aufgelöst werden kann. Dass es sich hier jedoch ausschließlich um einen Bezug im Sinne einer Analogie handelt, sei nachdrücklich festgehalten; Zweig sammelte keine erotischen und kinderpornographischen Miniaturen wie Mannsthal, und die Behauptung Elias Canettis, Zweig habe ihm als „heiliges Stück“ seiner Sammlung einen Brief Napoleons mit einem Spermarest (von Napoleon) gezeigt,⁸³⁵ geht entschieden zu weit, wie Oliver Matuschek betont:

Spätestens sein [Canettis, S.L.] Versuch, Zweig mit Verweis auf den besagten Brief Napoleons als „erbärmlichen Wicht“ zu entlarven, läßt deutlich erahnen, wessen Phantasie hier Blüten trieb. Denn, davon ausgegangen, daß dieses merkwürdige Dokument überhaupt existiert, ist es nirgends sonst erwähnt und zu keinem Zeitpunkt in der Sammlung nachweisbar; Canettis Abneigung gegen Zweig dagegen ist legendär.⁸³⁶

Ein Naheverhältnis zwischen Erotik und Sammelleidenschaft besteht im Sinne einer Analogie jedenfalls im Motiv der Jagd, das den Sammler als Jäger und das Gesammelte als Beute erscheinen lässt. Ein Vergleich mit der Jagd tritt bei Stefan Zweig sowohl im Kontext seiner Aufsätze über das Autographensammeln⁸³⁷ als auch mit Blick auf literarische Produktion, insbesondere im Kleist-Essay,⁸³⁸ hervor. In sehr radikaler Zuspitzung und die Gestaltungsspielräume literarischer Fiktion nutzend thematisiert Friderike Zweigs *Vögelchen* die schmale Trennlinie zwischen beehrtem Sammelobjekt und beehrtem Liebesobjekt: Mannsthal nährt seine päd- und parthenophile Neigung durch seine Sammlung an Miniaturen,

⁸³³ Vgl. hierzu Chamsaz: *The Secret of Creation*, S. 172: „Zweig’s reflection sexualizes the acquisition of the manuscript, as he sketches a clear emotional trajectory, climaxing in the purchase and easing in the arms of his lover.“

⁸³⁴ Stefan Zweig: *Tagebücher*. Hg. u. m. einer Nachbemerkung v. Knut Beck. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1984 (= *Gesammelte Werke in Einzelbänden*. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1981ff.), S. 76.

⁸³⁵ Vgl. Matuschek: *Ich kenne den Zauber der Schrift*, S. 33f.

⁸³⁶ Ebd., S. 34.

⁸³⁷ Vgl. Zweig: *Sinn und Schönheit der Autographen*, S. 137.

⁸³⁸ Vgl. diesbezüglich I.3.6, S. 86f. u. S. 89f.

überträgt die durch die Sammeltätigkeit geförderten persönlichen Eigenschaften des taktischen Kalküls und der Geduld auf seinen Umgang mit Frauen und lebt auf perfide Weise seine Lust aus, in Jugendjahren mit Lola Ritter, später dann mit der eigenen Stieftochter Arabella. Dass diese allerdings nicht einfach nur das Opfer Mannsthals ist, sondern durchaus weibliche Handlungsspielräume auslotet, wurde von Marlen Mairhofer gezeigt.⁸³⁹

Arabella begreift erst spät und zunächst eher intuitiv den fatalen Zusammenhang zwischen Mannsthals Miniaturensammlung und seiner abnormen Sexualität, die sie ebenfalls erst allmählich als solche einordnen kann, da sie lange nicht mit den entsprechenden sozialen Konventionen vertraut ist. Als sie dem Freund Clemens Urbacher nach vielen Jahren wiederbegegnet – Mannsthal hatte Urbacher schon früh absichtsvoll aus Arabellas Umkreis entfernt – und dieser aufgrund seiner beginnenden Erblindung seine Sammlung zum Verkauf anbietet, entschließt sich Arabella in einer spontanen Gefühlsaufwallung, die Sammlung zu kaufen, und zwar einzig, um sie Mannsthal vorzuenthalten:

In diesen Tagen der äußersten Erregung war sie hellsehtig und spürte den geheimen Zusammenhang, die geheime Verknüpfung ihrer selbst mit den zarten Gebilden der Mannsthalschen Sammlung, von denen die Urbachers eine auserwählte, aber viel geringere Anzahl besaß. Ein Haß quoll plötzlich gegen diese Bildchen in ihr auf, genährt durch die Erzählungen ihrer Mutter, die vor Jahren gegen die Sammelleidenschaft Adalberts vergeblich gekämpft hatte. Dieser Haß aber lag in seinen Wurzeln viel tiefer: Arabella witterte das lasterhafte Tier, die grausame Gier eines kalten Genießers, der ihr Leben für immer aus den natürlichen Bahnen gelenkt hatte. Eine Liste der Besucher lag auf, sie unterschrieb sich und las den Namen von Mannsthals Kunsthändler. Es war ihr sofort klar, daß dieser für ihn eine Sammlung erwerben wollte, die Adalbert locken mußte wie keine andere. Blitzartig entschloß sie sich, diesen Kauf zu vereiteln.⁸⁴⁰

Schon vor ihrem Besuch bei Urbacher befindet sich Arabella in einem Zustand der „äußersten Erregung“, was damit zu erklären ist, dass sie auf eine Wiederbegegnung mit ihrer großen Liebe Imanuel Givo hinfiebert.⁸⁴¹ In der Beschäftigung mit Urbachers Sammlung wird sie mit ihrer eigenen Vergangenheit konfrontiert, und zunächst löst dies eine spontane und intensive emotionale Reaktion aus, die durch ihr inzwischen erweitertes Wissen ermöglicht wird: Nicht nur hat sie nachträglich erst das Konzept der Jungfräulichkeit kennengelernt und verstanden, dass die Unmöglichkeit, Givo zu heiraten, damit in Verbindung steht, sondern sie hat auch von ihrer Mutter, von der Mannsthal sie ebenfalls lange Zeit ferngehalten hat, Näheres über Mannsthals Vergangenheit als Sammler erfahren, sodass sie einen Zusammenhang zu ihren persönlichen Erlebnissen herzustellen vermag. Dadurch erhält Arabella gewissermaßen einen

⁸³⁹ Vgl. Marlen Mairhofer: „Also dies ist dein Kind, dein Täubchen, dein Weibchen“. Weibliche Handlungsspielräume in Friderike Winternitz' Roman *Vögelchen*. In: Holmes, Deborah / Wörgötter, Martina (Hg.): Friderike ‚Zweig‘. Weibliche Intellektualität im frühen 20. Jahrhundert. Würzburg: Königshausen & Neumann 2023 (= Schriftenreihe des Stefan Zweig Zentrum Salzburg 15), S. 145–153.

⁸⁴⁰ Winternitz: *Vögelchen*, S. 377.

⁸⁴¹ Vgl. ebd., S. 373.

tiefenpsychologischen Einblick in Mannsthals Charakter – bezeichnenderweise ist vom „lasterhafte[n] Tier“ die Rede, was daran erinnert, dass der Stiefbruder Wolfgang plötzlich animalische Züge annimmt, nachdem er mit Material aus Mannsthals Sammlung in Berührung gekommen ist. Auf diese Weise zeigt der Text, dass durch die Sammlung und Betrachtung von einschlägigem Bildmaterial das Triebleben evoziert wird, und suggeriert eine unmittelbare Auswirkung auf die Geschlechterkonstellationen innerhalb des fiktionalen Figurengefüges.

Mit der Figur Clemens Urbachers wird Mannsthal ein deutlich positiverer Entwurf eines Sammlers gegenübergestellt: Urbacher sammelt die gleichen Gegenstände wie Mannsthal, doch er begibt sich nicht auf ungesetzliche Abwege wie jener. Weil er den ehemaligen Freund kennt und über seine Neigungen Bescheid weiß, möchte auch Urbacher nicht, dass seine Sammlung in Mannsthals Hände kommt. Wie er Arabella mitteilt, ist er gewiss, dass Mannsthal beabsichtige, ihm „diese Opfer zu entreißen.“⁸⁴² Mit Arabellas Reaktion wird bereits auf jene Konfliktsituation zwischen ihr und Mannsthal vorausgewiesen, die im folgenden Kapitel mit dem Titel „Kampf“ geschildert wird.⁸⁴³

Die Wiederbegegnung mit Mannsthal in Urbachers ehemaligem Haus erfolgt für beide Seiten überraschend, denn Arabella hat den Kauf inkognito abgewickelt. Unmittelbar zuvor ereignet sich die bereits thematisierte Szene mit Arabellas Stiefbruder Wolfgang. Der Fanatismus des Sammlers Mannsthal tritt deutlich zutage, als dieser die Bilder von Urbachers Sammlung betrachtet, und in der narrativen Vermittlung des Geschehens aus Arabellas Beobachterperspektive wird unmissverständlich ein Bezug zu ihrer frühen sexuellen Inbesitznahme greifbar, den die Figur selbst herstellt:

Er beugte sich tief herab, umschlang, verschlang mit den Augen die kleinen Kunstwerke und streckte die zitternden Finger aus, ein oder das andere zu erfassen. Mit Grauen erkannte Arabella den Blick, den heißkalten Blick, die bebenden Finger, die mit derselben Gier sie spinnengleich umgarnt hatten, dieselbe konzentrierte Aufmerksamkeit, dieselbe bebende Besessenheit drückte sich in seinen Zügen aus. [...] Zum ersten Male fühlte sie zu tiefst [sic] das Abnorme ihres kindlichen Erlebnisses, es schnürte, es umpreßte ihre Kehle, es blies ihr den Atem stoßweise aus der Brust, es sträubte ihr Haar, als stünde der Teufel in Person vor ihr und tränkte die Luft um sie her mit Schwefelgestank.⁸⁴⁴

Arabella erlebt hier eine starke emotionale, sich unmittelbar physisch auswirkende Abwehrreaktion, die sich aus der Erinnerung an die Geschehnisse der Vergangenheit und aus der retrospektiven Neubewertung des Sachverhalts erklärt. Die Sammlung, die einen maßgeblichen Verstärkungsfaktor von Mannsthals sexuellen Vorlieben bildet, ist zugleich jener Gegenstand, über den diese kathartische Konfrontation ermöglicht wird. In der

⁸⁴² Ebd., S. 381.

⁸⁴³ Vgl. ebd.

⁸⁴⁴ Ebd., S. 385f.

Miniaturensammlung bündeln sich also jene Spannungslinien, die den Handlungsgang des Romans zentral bestimmen.

Hatte Mannsthal schon geglaubt, dass er leichtes Spiel haben würde,⁸⁴⁵ so belehrt Arabella ihn eines Besseren: Es gelingt ihr, ihn aus dem Haus zu weisen und sie steckt sich vor ihm sogar eine Brosche an, die er besonders begehrt, eine Geste, die „Vorenthalt und trotzige Aneignung eines Bildes, das in Wahrheit nie der Realität entsprach“,⁸⁴⁶ bedeutet. Dementsprechend betont Mairhofer, dass „Arabella und alle anderen Frauen des Romans, wenngleich sie auch ständigen Objektifizierungsversuchen ausgesetzt sind“, nicht in der Opferrolle verharren und auch in der narrativen Darstellung gerade nicht als Objekt präsentiert werden⁸⁴⁷ – der Roman behandelt also „nicht nur die Geschichte männlichen Machtmissbrauchs, sondern auch Geschichten von weiblichen Handlungsspielräumen.“⁸⁴⁸

II.3.4.2 Die unsichtbare Sammlung

In Stefan Zweigs Novelle *Die unsichtbare Sammlung*, die 1925 in der *Neuen Freien Presse* erstveröffentlicht wurde, berichtet ein Berliner Kunstantiquar von einer „Episode aus der deutschen Inflation“, wie der Untertitel des Textes lautet – gemeint ist sein Besuch bei dem vermeintlichen Besitzer einer Kupferstichsammlung in einer kleinen Provinzstadt in Sachsen, dessen Sammlung jedoch von seiner Ehefrau und seiner Tochter aufgrund der sozialen und finanziellen Not veräußert worden ist. Die Sammelleidenschaft des Forst- und Ökonomierats a.D. hat unmittelbare Auswirkungen auf die Frauen im engsten familiären Umkreis: Weil ihm die Sammlung von Kupferstichen persönlich das Höchste ist, muss sich die Familie in vielen Hinsichten stark einschränken und jahrelang Verzicht üben. Sowohl Adalbert Mannsthal in *Vögelchen* als auch der Forst- und Ökonomierat in dieser Novelle repräsentieren fanatische Sammler und werden damit für die Literatur des frühen 20. Jahrhunderts gewissermaßen selbst zu einem Sammelstück, der alte Mann in *Die unsichtbare Sammlung* als „anachronistisches Original“,⁸⁴⁹ Adalbert Mannsthal als sexualdeviantes Original.

Die Ehefrau und die Tochter in *Die unsichtbare Sammlung* verhalten sich – in patriarchalen Kategorien gedacht – ‚gehorsam‘ und ‚pflichtbewusst‘, doch als der Sammler infolge des Krieges erblindet und das Interesse am Weltgeschehen sowie jeglichen Realitätsbezug verliert

⁸⁴⁵ Auffallend ist, dass diese Information aus einer Textstelle mit interner Fokalisierung aus Arabellas Perspektive sowie aus dem Dialog zwischen Mannsthal und Arabella hervorgeht. Vgl. ebd., S. 386: „Aber da stand er ja noch, da ging er ja noch, ohne sie zu beachten, umher und tat, als wäre dies alles doch schon unantastbar sein Eigen.“ Vgl. weiters den Dialog auf S. 386f.

⁸⁴⁶ Mairhofer: Weibliche Handlungsspielräume, S. 152.

⁸⁴⁷ Ebd., S. 153.

⁸⁴⁸ Ebd., S. 147.

⁸⁴⁹ Vedder: Poetik des Sammelns, S. 179.

und die Frauen angesichts der mit der Inflation einhergehenden Versorgungsnot keinen Rat mehr wissen, entschließen sie sich, heimlich die kostbaren Sammelstücke sukzessive zu verkaufen und die Blätter in den Mappen durch wertloses Papier zu ersetzen. Der alte Sammler mit Vornamen Herwath kann somit weiterhin ungestört seiner (nun in doppelter Hinsicht als Wahn zu bezeichnenden) Passion fröhnen, auch nach dem Besuch des Berliner Antiquars, der den beiden Frauen zuliebe vortäuscht, die Sammlung sei noch vollständig vorhanden.

In *Die unsichtbare Sammlung* ist eine männlich dominierte Sammlerwelt vorzufinden, in der Frauen zunächst scheinbar das Nachsehen haben und sich im Rahmen des paternalistischen Ordnungssystems mit ihrer Rolle als Verzichtende begnügen. Das asymmetrische Geschlechterverhältnis bildet die Vorbedingung für die umfangreiche Kupferstichsammlung, die der alte Mann im Laufe der Zeit zusammengetragen hat. Dass die Frauen jahrelang durch Opferbereitschaft am Wachstum der Sammlung mitbeteiligt sind, wird jedoch im Text nur nebenbei und über die Figurenrede des Mannes selbst vermittelt, sodass die Perspektive der Frauen diesbezüglich nicht greifbar wird:

„Da ist einmal einer, der etwas versteht“, jubelte er [der ehemalige Forst- und Ökonomierat, S.L.], triumphierend zu den Seinen [seiner Ehefrau und seiner Tochter, S.L.] hingewandt. „Endlich, endlich einmal einer, von dem auch ihr hört, was meine Blätter da wert sind. Da habt ihr mich immer misstrauisch gescholten, weil ich alles Geld in meine Sammlung gesteckt: es ist ja wahr, in sechzig Jahren kein Bier, kein Wein, kein Tabak, keine Reise, kein Theater, kein Buch, nur immer gespart und gespart für diese Blätter. Aber ihr werdet einmal sehen, wenn ich nicht mehr da bin – dann seid ihr reich, reicher als alle in der Stadt, und so reich wie die Reichsten in Dresden, dann werdet ihr meiner Narrheit noch einmal froh sein.“⁸⁵⁰

Kaum geht aus dem Zitat hervor, dass die Entbehrungen von den Frauen mitgetragen werden, was von einer gewissen Selbstverständlichkeit dieses Sachverhalts im Kontext der patriarchalen Familienverhältnisse zeugt. Der letzte Satz des Zitates verdeutlicht, wie sich der Sammler die Zukunft seiner Sammlung nach seinem Tode vorstellt: Er betrachtet sie auch bereits als Kapitalanlage für seine Hinterbliebenen, denen er Reichtum in Aussicht stellt – was voraussetzt, dass sie aufgelöst und die Einzelstücke daraus verkauft werden. Zwar ist es angesichts dieser Zukunftsprojektion wohl nicht so, dass die Opfer, die seine Frau und Tochter zu bringen hatten, vollständig unter der Wahrnehmungsgrenze des Sammlers verschwinden,⁸⁵¹ doch seinem Wunsch gemäß sollen die Frauen eine Kompensation für die langjährigen Entbehrungen erst nach seinem Tod erfahren, was dennoch auf ein egozentrisches Weltbild schließen lässt. Dass die Sammelstücke einstweilen bereits ohne sein Wissen veräußert wurden, weil die Familie

⁸⁵⁰ Stefan Zweig: *Die unsichtbare Sammlung*. In: *Verwirrung der Gefühle. Erzählungen* Bd. II (1913–1926). Hg. v. Elisabeth Erdem u. Klemens Renoldner. Wien: Zsolnay 2019 (= *Das erzählerische Werk. Salzburger Ausgabe*. Hg. v. Werner Michler u. Klemens Renoldner. Wien: Zsolnay 2017ff., Bd. 3), S. 403–420, hier S. 417.

⁸⁵¹ So bei David Turner: *Moral Values and the Human Zoo. The Novellen of Stefan Zweig*. Hull: Hull University Press 1988, S. 155f.

ansonsten nicht hätte überleben können, ahnt der Sammler nicht und die Frauen wagen es nicht, ihn über die realen Umstände der Inflationszeit aufzuklären. Dementsprechend konstatiert Elisabeth Erdem, dass die beiden Frauenfiguren „durch ihre Leidensfähigkeit und umfangreichen Kompensationsleistungen die eigentlichen ‚Heldinnen‘ der Novelle darstellen.“⁸⁵² Diese gendersensible Perspektive stellt eine wichtige Ergänzung zum Verständnis der Sammeltätigkeit dar, da dadurch der Blick auch auf das umgebende Sozialgefüge gerichtet wird: Während die Aktivität des Sammelns nämlich als kompensatorisch für individuelle Interessen, die angesichts der beruflichen und familiären Anforderungen des Alltagslebens oftmals zurücktreten müssen, aufgefasst werden kann,⁸⁵³ wird hiermit ersichtlich, dass umgekehrt das engste soziale Umfeld der sammelnden Person von einer Reduktion der materiellen wie emotionalen Zuwendung zugunsten der Sammlung betroffen ist. In Zweigs Novelle wird dieser Sachverhalt eher verdeckt deutlich, da auch der das Geschehen narrativ vermittelnde Ich-Erzähler an der Situation der beiden Frauen kein vertieftes Interesse zeigt⁸⁵⁴. Dennoch entpuppt sich das Sammelwesen anhand des Kurztextes als wirtschaftlich, räumlich und sozial aufs Engste mit dem Haushalt verbunden, sodass es das unmittelbare familiäre Umfeld stets mitbetrifft und hier auf mehreren Ebenen Ausverhandlungen von Wertigkeiten stattfinden müssen.

Obwohl, wie Erdem bemerkt, die Schlusspassage der Novelle eine explikatorische und exkulpernde Wirkung ausübt,⁸⁵⁵ wird die Sammlerfigur auch als skurriler Charakter greifbar, sodass die Erzählstimme in der Novelle insgesamt ein ambivalentes Bild des Sammlers vermittelt. Noch am Schluss der Erzählung, als der auf ein Geschäft erpicht gewesene Ich-Erzähler, geläutert von dem Erlebnis,⁸⁵⁶ von Rührung ergriffen Abschied nimmt, ist auch vom „Wahn“ des Alten die Rede, wenngleich dieser als „gütige[r] Wahn“ attribuiert wird.⁸⁵⁷ Dabei vollzieht sich in der Erzählhaltung im Laufe der Handlung eine Veränderung der Bewertung des Protagonisten zu dessen Gunsten: Hatte sich der Kunstantiquar in seinem Bericht anfänglich noch eher skeptisch und arrogant-herablassend gegenüber dem langjährigen Kunden, der ihm persönlich unbekannt war, gezeigt, so erfährt er durch die persönliche Begegnung einen Gesinnungswandel und nimmt gerührt Abschied von der Familie. Allerdings ist anzunehmen, dass diese Rührung nicht allein der Ahnungslosigkeit, der Blindheit und der kompromisslosen Kunstbegeisterung des Sammlers, sondern auch der Hingabe und dem Opferwillen der

⁸⁵² Erdem: *Die unsichtbare Sammlung* (1925), S. 219.

⁸⁵³ Vgl. Dill: Karl Geigy-Hagenbach (1866–1949), S. 38.

⁸⁵⁴ Vgl. Turner: *Moral Values and the Human Zoo*, S. 156.

⁸⁵⁵ Vgl. Erdem: *Die unsichtbare Sammlung* (1925), S. 219.

⁸⁵⁶ Vgl. Turner: *Moral Values and the Human Zoo*, S. 147f. u. S. 290.

⁸⁵⁷ Zweig: *Die unsichtbare Sammlung*, S. 420.

Frauenfiguren gilt. Da der Ich-Erzähler sich auf das Täuschungsspiel der Frauen einlässt, solidarisiert er sich mit ihnen, die sich letztlich (wenn auch notgedrungen) über das paternalistische Reglement hinwegsetzen und sich, wenn sie im komplexen Sammelkosmos eigenmächtig agieren, ein Stück weit emanzipieren.

II.3.4.3 Sammeln und Schreiben in *Clarissa*: Vater Schuhmeisters Kartothek

Geschriebenes nimmt als *fait accompli* einen beachtlichen Stellenwert im skizzenartigen Handlungsgang des Romanfragments *Clarissa* ein: Ein Telegramm ihres Vaters beruft Clarissa vor der Zeit aus der Klosterschule ab, zwei Jahre später verständigt sie erneut ein Telegramm ihres Vaters von der politischen Gefahrenlage unmittelbar vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges und veranlasst damit ihre Rückkehr aus dem sorglos-heiteren Urlaub in Oberitalien; ein drittes Telegramm des Vaters im Oktober 1914 informiert Clarissa vom Fronttod ihres Bruders und verschuldet einen Ohnmachtsanfall, infolgedessen sie erkennen muss, dass sie schwanger ist. Als Telegramm empfangene Botschaften leiten also jeweils entscheidende Wendepunkte im Leben der Protagonistin und im Handlungsverlauf des Romanfragments ein. Als Clarissa ein Telegramm von Hofrat Silberstein in Empfang nimmt, das eine Einladung zu einem persönlichen Gespräch enthält und den Grundstein für ihre Anstellung als Assistentin bei dem berühmten Wiener Neurologen legt, wird darüber ansatzweise reflektiert, wobei die Erzählperspektive im Graubereich zwischen Erzählerbericht und erlebter Rede anzusiedeln ist (eine gewisse perspektivische Offenheit muss dem Text diesbezüglich gerade auch wegen seiner fragmentarischen Gestalt zugestanden werden): „Eigentlich *das* erste Telegramm, *das* sie wieder erhalten seit jenem, das sie aus dem Kloster abberief.“⁸⁵⁸ Mit diesem Fingerzeig wird der exklusive Status von Telegrammbotschaften klar markiert, was als proleptisches Element mit Blick auf die später erfolgenden – unheilvollen – telegraphischen Nachrichten des Vaters betrachtet werden kann.

Dem Vater kommt im Rahmen der schriftlichen Kommunikation der Protagonistin mit der Außenwelt offenkundig eine Sonderstellung zu. Nicht nur ist er es, der mit seinen Telegrammen jeweils eine weitreichende Zustandsänderung bei Clarissa bewirkt und somit handlungstreibend wirkt, sondern hinsichtlich des medialen Austauschs mit anderen fungiert er umgekehrt mehr als einmal als entscheidende Abwehrstelle. Sowohl Marion als auch Léonard versuchen oder intendieren an unterschiedlichen Punkten im Verlauf der erzählten Zeit, Clarissa brieflich zu

⁸⁵⁸ Stefan Zweig: *Clarissa*. Romanfragment. Hg. v. Simone Lettner u. Werner Michler. Wien: Zsolnay 2024 (= Das erzählerische Werk. Salzburger Ausgabe. Hg. v. Werner Michler u. Klemens Renoldner. Wien: Zsolnay 2017ff., Bd. 7), S. 44. Die Kursivierung markiert nicht im Originalmanuskript enthaltene Elemente, die zur Erleichterung der Lesbarkeit von Herausgeberseite ergänzt wurden.

erreichen. Als Marion Clarissa während des Krieges als Unterhaltungskünstlerin im Feldtheater wieder begegnet, bekennt sie, dass sie nach ihrer Flucht aus der Klosterschule gerne den Kontakt zu ihrer ehemaligen Schulkameradin gesucht hätte, doch gehemmt war: „An deinen Vater zu schreiben hab ich mich nicht getraut.“⁸⁵⁹ Léonard seinerseits versucht nach Kriegsende, brieflich zu Clarissa durchzudringen, wird darin allerdings von Vater Schuhmeister, der seine Briefe zurückhält, gehindert (man ist versucht zu vermuten, dass Freud eine solche Konstellation nicht unkommentiert gelassen hätte).

Noch an einer anderen Stelle deutlich früher in der erzählten Handlung besteht eine extravagante Verbindung des schriftlichen Mediums zu Vater Schuhmeister: Als dieser vom Militärdienst entlassen wird, verständigt er seine Tochter und seinen Sohn darüber in Form einer schriftlich aufgesetzten Rede, die er vor ihnen performt. Die emotional angespannte Lage wird durch die Schriftlichkeit abgefedert – blockiert Schuhmeister Marion und Léonard in ihrem Wunsch, Clarissa schriftlich zu kontaktieren, so benötigt er hier seinerseits in der mündlichen Kommunikation mit seinen Kindern ein mediales Zwischenglied, das er zwischen diese und sich schieben kann. Die Intimität des Familiengesprächs im engen Kreis wird durch dieses mediale Setting subvertiert, anstelle einer vertrauten Atmosphäre herrscht jener steril-offiziöse Ton, der an die Umgangsformen im militärischen Milieu erinnert.

In all den genannten Fällen ist kein Blick auf den Prozess des Schreibens selbst freigeräumt. Trotz der auffallend großen Bedeutung von schriftlichen Botschaften sind in diesem Fragment keine Schreib-Szenen, nicht das Schreiben *in actu*, enthalten. Eine Ausnahme bildet eine stark fragmentarische und damit inhaltlich nicht klar ausgeführte Szene, mit der wohl ein verhinderter Versuch von Clarissas Kontaktaufnahme zu Léonard geschildert werden sollte: „Es wurde November und Dezember 1918, Januar. Sie auf den Brief. Alles beisammen. Innerlich. Hat er mich vergessen. Lebt er mit seiner Frau? Ist er gefallen? Nicht den Mut. Sie schrieb eine Zeile. Allein. Schrieb eine Karte. Antwort.“⁸⁶⁰ Da in den nachfolgenden Notizen deutlich wird, dass es zu keiner Kontaktaufnahme kommt – Léonards Briefe werden von Clarissas Vater zurückgehalten und Clarissa wiederum hatte sich „geschämt, selbst zu schreiben, seit sie mit ihrem Manne schlief“⁸⁶¹ –, kann in Zweifel gezogen werden, ob die erwähnte geschriebene Karte eigentlich je abgeschickt wurde, selbst wenn das nachfolgende Einzelstichwort „Antwort.“ das zunächst nahelegen würde. In groben Zügen wird hier auf die Situation des Schreibens verwiesen und die emotionale Anspannung, mit der in Umständen wie den hier

⁸⁵⁹ Ebd., S. 117.

⁸⁶⁰ Ebd., S. 141.

⁸⁶¹ Ebd., S. 146.

geschilderten – eine lange Periode der erzwungenen Funkstille zu einem geliebten Menschen, ein gemeinsames Kind, von dem jener gar nichts weiß, Ende des Krieges und damit die erste Möglichkeit einer Kontaktaufnahme seit Jahren – jedenfalls zu rechnen ist, angedeutet. Entsprechend wird zunächst auch die Schreibmöglichkeit aufgrund der Gefühlsbelastung negiert: „Nicht den Mut.“ Doch offensichtlich ist der Wunsch und der innere Drang zu schreiben stärker, denn unmittelbar darauf folgt die Information, dass die Protagonistin sozusagen versuchsweise eine Zeile zu Papier bringt. Hier ist an die Schreib-Szene Rouget de Lisles zu denken, in der ebenfalls zunächst ein Element von überschaubarem Umfang notiert wird, das dann offensichtlich die rasche Weiterarbeit ermöglicht (vgl. III.2.1.1, S. 250f.). Ähnlich könnte sich die Sachlage hier gestalten, sofern anhand der fragmentarischen Notizen Schlussfolgerungen möglich sind: Von einer geschriebenen Zeile gelangt man zu einer geschriebenen Karte, vom Einzelelement, das den Startpunkt setzt, hin zum Ganzen, die Perspektive auf das fertige Produkt ist hier gleichsam inhärent.

Vielversprechende Hinweise auf Praktiken des Schreibens ergeben sich im Romanfragment insbesondere über den (nur vermeintlichen) Umweg des Sammelns: Oberstleutnant Schuhmeister tritt in erster Instanz zu Beginn der skizzierten Handlung als Sammler auf. Seine Sammlung dient – seiner militärischen Tätigkeit gemäß – der österreichisch-ungarischen Armee:

Denn Schuhmeister [...] sah im Aufbau eines systematisch angelegten Informationsdienstes die Vorbedingung kriegesischen Erfolgs; er sammelte mit einem Eifer, der ihm redliche Bewunderung gerade des nachbarlichen deutschen Generalstabes eintrug, alle denkbaren Daten über die auswärtigen Armeen, ordnete und ergänzte sie unablässig in sauberen reservaten Faszikeln, in die er niemandem Einblick gewährte [...].⁸⁶²

Aus dieser Sammelaktivität ergibt sich für Schuhmeister eine doppelte Identität, die ihn von den übrigen Militärs, bei denen er leicht spöttisch als „Statisticus“⁸⁶³ gilt, abhebt. Das Sammeln, ursprünglich fraglos zweckgebunden, entfaltet eine Eigendynamik und entwickelt sich dabei gleichsam zu einer Beschäftigung mit eigenem Recht, zu einem intransitiven Tun im grammatischen Medium nach Barthes⁸⁶⁴: „Aus Pflichtgefühl und Überzeugung begonnen, wurde dieses Sammeln von mehr und mehr Details sowie ihre schriftliche und tabellarische Zusammenstellung für ihn zur Passion und beinahe zur Manie; sie erfüllte bis zum letzten Rand

⁸⁶² Ebd., S. 10f.

⁸⁶³ Ebd., S. 10.

⁸⁶⁴ Vgl. Roland Barthes: Schreiben, ein intransitives Verb? In: Zanetti, Sandro (Hg.): Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte. Berlin: Suhrkamp 2015 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 2037), S. 240–250. Dem ist aber hinzuzufügen, dass eine deutliche Zweckgebundenheit von Schuhmeisters Sammeltätigkeit trotz allem bestehen bleibt. So erklärt er später seinen Kindern gegenüber, er habe „nicht zum Spiele jede Stunde meiner Jahre an diese Arbeit gewandt, sondern ausschließlich, dass sie in der Stunde der Gefahr unserem Vaterlande dienlich sein könnte.“ Zweig: Clarissa, S. 34.

sein durch den frühen Verlust der Gattin leer gewordenen Leben.“⁸⁶⁵ Wichtig ist hier auch das Indiz auf das Sammeln als einer Ersatzhandlung, als Substitut für Sozialkontakt.

Die materiellen und situativen Details, die eine Schreibszene rahmen und gestalten, finden sich in den Notizen zu Schuhmeisters militärstatistischer Sammlung abgebildet und prägen in ihrer eigenen spezifischen Materialität den Ansatz einer Sammelszene aus: Während das bisher Zitierte mit einer kleinen Ausnahme⁸⁶⁶ auf der rechten Textseite notiert wurde, sind auf der Ergänzungsseite links gegenüber weiterführende Elemente und Hinweise zu finden, in denen sich nicht zuletzt ein gewisses Interesse an den materiellen Grundlagen für den Aufbau einer Sammlung artikuliert. Die linke Seite des Notizbuchs, die Zweig als offenen Raum für diverse weiterführende Notizen nutzte (zur funktionalen Trennung von linker und rechter Seite im *Clarissa*-Notizbuch vgl. IV.2.2, S. 425–427), stellt performativ den engen Bezug von Schreiben und Sammeln aus: Das Schreiben *ist* hier zuallererst ein Sammeln, die verschiedenen Einzelelemente, die für die darzustellende Schreib- und Sammelszene von Bedeutung sind, werden selbst gesammelt und in einer Aufzählung auf dem frei zu nutzenden Schreibraum der linken Ergänzungsseite gebündelt. Dort stößt man auf die Information, dass drei bzw. vier Zimmer als „Laboratorium“ für diese umfassende Sammlung und die damit einhergehenden Aufbereitungsarbeiten dienen und es ist von „[r]oten“ und „grünen Tinten“ und „[g]espitzten Bleistifte[n]“ die Rede.⁸⁶⁷ Eine andere Notiz wiederum erinnert an die Schreib-Szene in Zweigs Balzac-Biographie, da auch auf die Materialität der Kleidung während der Schreibtisch Tätigkeit abgehoben wird, und diese ist in beiden Fällen vor allem eines: gemütlich. Ähnlich wie Balzac in seiner speziellen Schreibkutte arbeitet Schuhmeister „[i]m Hausrock, den steifenden Kragen abgetan und / weicher in Bewegung“ – genau wie in der Beschreibung von Balzacs Schreibarbeit (vgl. III.2.2.3) findet sich hier also der Zusammenhang von Kleidung und uneingeschränkter Bewegungsfreiheit, die auch im übertragenen Sinne als mentale Agilität zu verstehen ist. Das Negativpendant dazu kommt im Falle Schuhmeisters klar zum Tragen, es ist der tägliche Zwang des ärarischen Dienstes, für den sinnbildlich der „steifende[] Kragen“ steht. Hiermit ist dem Szenario zugleich der Gegensatz von Individuum und Kollektiv, Intimität und Öffentlichkeit, eigener Wohnung und dem ‚Draußen‘ eingeschrieben. Die Evokation von

⁸⁶⁵ Ebd., S. 11.

⁸⁶⁶ Der Wortlaut „reservaten Faszikeln, in die er niemandem Einblick gewährte“ befindet sich ursprünglich auf der linken Ergänzungsseite, wird aber als Einfügung an der betreffenden Stelle innerhalb des Textes auf der rechten Seite ausgewiesen.

⁸⁶⁷ Vgl. hier und im Folgenden Zweig: *Clarissa*, S. 172.

Pflichtschuldigkeit und militärischer Disziplin erinnert zudem an den Bezirkshauptmann Franz von Trotta in Joseph Roths *Radetzkmarsch*.⁸⁶⁸

Zwei weitere Hinweise auf der linken Seite deuten auf nicht ausgeführte Vergleiche hin und könnten geradewegs als Stichpunkte für einen historischen Abriss über das Kulturphänomen des Sammelns betrachtet werden, denn mit der Erwähnung eines „Raritätencabinetts“ und einer „Schatzkammer“ wird auf zwei Ausprägungen von Sammlungen verwiesen, die innerhalb der epochenübergreifenden kultur- und wissensgeschichtlichen Entwicklung Europas ihren festen Ort haben.⁸⁶⁹ Diesbezüglich interessant ist Odo Marquards Klassifizierung des Sammelns, wonach das Raritätenkabinett für die Zeit des durch *curiositas* motivierten ‚entdeckenden Sammelns‘ vom 15. bis zum 18. Jahrhundert Zeugnis ablege und die Sammlung hier auch als „Inversion der Reise“ zu gelten habe⁸⁷⁰ – ein Zusammenhang, der für Zweigs doppeltes Interesse am Sammeln und Reisen aufschlussreich erscheint.

Neben der Materialität kommt auch die mit dem Sammeln verbundene Emotionalität in den linksseitigen Hinzufügungen zum Ausdruck, es wird auf die „Lust an Systematisierung“ und auf „die kleinen Freuden der Sauberkeit und Symmetrie / die der Künstler kennt“ verwiesen. Es darf angenommen werden, dass mit dem Verweis auf die Kunst nicht zuletzt an Literatur und an jene Bereiche des Künstlerischen gedacht wird, für die Schreiben essentiell ist.

So ergibt sich anhand der Schilderung von Schuhmeisters Sammlung in der Zusammenschau der funktional getrennten linken und rechten Seite des Notizbuches ein trotz fragmentarischem Status recht ausführliches Panorama der Aktivität des Sammelns. Die Details, die auf den linken Seiten als Textzusätze manifest werden, eröffnen ein vielfältiges und vielgestaltiges Potenzial im Sinne von Anregungen und Denkanstößen rund um die Thematik des Sammelns und führen in dieser Hinsicht, wie bereits erwähnt, zugleich das Schreiben als Sammeln vor.

Das Sammeln mündet auch für Schuhmeister ins Schreiben: Zunächst bedingt das damit einhergehende Klassifizieren, Ordnen und Systematisieren bereits die Nutzung des Speichermediums Schrift, indem eine Kartothek aufgebaut wird; in weiterer Folge kommt es

⁸⁶⁸ In der Zweig-Forschung wurde bereits mehrfach auf eine Ähnlichkeit zwar nicht von *Clarissa*, aber von *Ungeduld des Herzens* zu Roths *Radetzkmarsch* hingewiesen. Vgl. u.a. Michler: Intellectual hero, most beloved master, S. 81.

⁸⁶⁹ Zu Fürstenschatzkammern vgl. Pomian: Der Ursprung des Museums, S. 33–36. Das Raritätenkabinett bzw. die Wunderkammer steht in der europäischen Tradition in einem Nachfolgerverhältnis zu den höfischen Schatzkammern und ist zugleich als Vorläufer des modernen (insbesondere des ethnologischen) Museums anzusehen. Vgl. Jutta Eming / Marina Münkler: Wunderkammern – Materialität, Narrativik und Institutionalisierung von Wissen. In: Eming, Jutta et al. (Hg.): Wunderkammern. Materialität, Narrativik und Institutionalisierung von Wissen. Wiesbaden: Harrassowitz 2022 (= Episteme in Bewegung 29), S. 1–18, hier S. 1f. u. S. 4.

⁸⁷⁰ Vgl. Odo Marquard: Wegwerfgesellschaft und Bewahrungskultur. In: Grote, Andreas (Hg.): Macrocosmos in microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800. Opladen: Leske + Budrich 1994 (= Berliner Schriften zur Museumskunde 10), S. 909–918, hier S. 912f.

aber auch zu Veröffentlichungen Schuhmeisters, die auf seine Sammlung zurückgehen. So informiert der Text darüber, dass Schuhmeister nach dem Tod seiner Frau auch abends zuhause „mit Feder, Schere, Lineal [...] Kartothek nach Kartothek anlegte, die dann seinen öffentlich publizierten ‚Militärstatistischen Tabellen‘ dienten, in denen freilich das geheimste Material im vaterländischen Interesse vorenthalten wurde.“⁸⁷¹ Auch Schuhmeisters zwangsweise Demissionierung geht auf ein Schriftstück zurück, ein „Referat“ bzw. „Memorandum“, das auf seinen sich aus der Sammlung ergebenden „Berechnungen“ beruht und das, in die falschen Hände gelangt, den Ausschlag für das vorzeitige Karriereende gibt.⁸⁷² Doch nicht nur bei Schuhmeister selbst resultiert das Sammeln in konkreter Schreibearbeit, sondern auch auf seine Tochter dehnt sich der Konnex Sammeln/Schreiben aus:

Gleich bei seinem ersten Besuche nach seiner Rückkehr aus Petersburg und dem Wiedereintritt in das Kriegsministerium brachte er [Schuhmeister, S.L.] der Elfjährigen einen Stoß gleichgeschnittener Papierbogen mit, deren oberster als Muster von ihm sauber vorliniert war. Jeden Tag sollte Clarissa von nun ab ein solches Blatt ausfüllen, indem sie vermerkte, was sie in jeder Unterrichtsstunde gelernt, welche Bücher sie gelesen, welche Stücke sie auf dem Klavier geübt; sieben solcher Blätter hatte sie dann sonntags mit einem begleitenden Brief an den Vater abzusenden, der derart das innere Wachstum seines Kindes in seiner Weise hilfreich zu fördern meinte, indem er sie nötigte, schon von frühester Kindheit an sich zu Pflichtbewusstsein und beharrlichem Ehrgeiz zu erziehen. In Wahrheit bedingte gerade das Mechanische des Rapportierens, dass über den täglichen Vermerken Clarissa die Übersicht über diese Jahre verlor, denn die Eindrücke, statt sich zu sammeln und auszuformen, zerstaubten und zerbröselten sich durch dies vorzeitige Berichten und kaum reif geworden, stellte sie aus eigenem Willen diese Marotte nicht weiter ein.⁸⁷³

Der Vater bringt seine Tochter dazu, „die traditionelle Technik des Rückblicks auf ein vergangenes Lebensstück (etwa den Tag)“⁸⁷⁴ zu üben und auf diese Weise jede Woche eine Miniaturesammlung, bestehend aus sieben Blättern, zu erstellen und ihm zu schicken. Wöchentlich laufen diese Sendungen also bei ihm ein und er fügt sie zu einer großen Sammlung zusammen:

Aber sie konnte sich doch tiefer Rührung nicht enthalten, als sie nach ihres Vaters Tode die Zetteln, die gelebten Tage, geordnet in seinem Schreibtisch fand. Jeder Monat war mit einem Bändchen umschnürt, das Schulsemester dann in einem besonderen Karton verwahrt, in dem ihre Schulzeugnisse und ein Bericht der Oberin über ihre Fortschritte und ihr Verhalten lag [...].⁸⁷⁵

Parallel zur Sammlung von militärischen Daten legt der Vater damit eine Sammlung biographischer Daten seiner Tochter an. Seine Sammelpraxis induziert eingeübte Verhaltensmuster zum Zwecke der Welt- und Lebensstrukturierung, sie wird von einer

⁸⁷¹ Zweig: Clarissa, S. 11.

⁸⁷² Vgl. ebd., S. 34f.

⁸⁷³ Ebd., S. 12f.

⁸⁷⁴ Rüdiger Campe: Die Schreibszene, Schreiben. In: Gumbrecht, Hans Ulrich / Pfeiffer, K. Ludwig (Hg.): Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 925), S. 759–772, hier S. 763.

⁸⁷⁵ Zweig: Clarissa, S. 13.

„fortgesetzt[en]“ „Übung“ zur „Gewohnheit“ und schließlich zur „Fessel“⁸⁷⁶ und bringt nicht zuletzt auch die von der Tochter verlangte Schreibarbeit hervor. Auf diese Weise erzeugen sammelnde Praktiken schreibende Praktiken und diese führen wiederum zur Entstehung neuer Sammlungen von Geschriebenem. Dieses zirkuläre Phänomen prägt einen umfassenden und generationenübergreifenden Lebensmodus aus, der Denk- und Handlungsweisen bestimmt. Der Fiktion gemäß grundiert er auch die dargebotene Erzählung, da durch die beibehaltene „Marotte“⁸⁷⁷ des Aufzeichnens nicht etwa eine klare Übersicht über die eigene Biographie zustandekommt, sondern sich stattdessen gemäß der Vorstellung, dass die Schrift „ein Stück Leben weg sein“ lasse,⁸⁷⁸ die Erinnerungen verwirren. Doch das Sammeln/Schreiben verschuldet nicht nur Gedächtnislücken, sondern die Entdeckung dieser zweiten großen Sammlung des Vaters wird überhaupt erst zum Ausgangspunkt für Clarissas Versuch, ihr Leben zu erinnern, und damit setzt der Fiktion gemäß der Lebensbericht aus der Retrospektive ein: „Zur Probe blätterte Clarissa einige dieser Zetteln auf. Sie sagten nichts. [...] So suchte sie sich zu besinnen, wie es wirklich gewesen und wenig nur kam in ihr Erinnern zurück aus diesen verschollenen Tagen.“⁸⁷⁹ Mit diesem Satz wird der ‚Vorspann‘ beschlossen und übergeleitet zur eigentlichen Erzählung von Clarissas Leben. Auf eindrückliche Weise und in der Verzahnung mehrerer Ebenen wird in Zweigs letztem Romanfragment damit das in der Forschung mittlerweile erkannte poetologische Potenzial sammelnder Tätigkeiten⁸⁸⁰ vorweggenommen.

⁸⁷⁶ Ebd., S. 12.

⁸⁷⁷ Ebd., S. 13.

⁸⁷⁸ Campe: Die Schreibszenen, Schreiben, S. 763.

⁸⁷⁹ Zweig: Clarissa, S. 13.

⁸⁸⁰ Vgl. Schmitz-Emans: Sammeln als poetologisches Modell.

Vom Sammeln zum Schreiben

In seinem kurzen Beitrag zu einer Umfrage mit dem Titel *Was Sammler sagen* bringt Zweig das Aufbauen einer Sammlung als Ersatzbetätigung bei mangelnder schriftstellerischer Eignung ins Spiel – demnach sei das Sammeln

der große Trost aller nicht ganz produktiven und doch beseelten Naturen, denn hier kann die bloße Neigung schöpferisch werden, und wem die Gabe der Mitteilung in Wort und Schrift versagt ist, vermag doch in einer Sammlung von Werten der Kunst sein Wesen als einen Wert und seine Neigung als ein Gestaltetes, als ein Kunstwerk zu hinterlassen.⁸⁸¹

Die Tüftelei an einem Sammlungs-Kunstwerk als produktive Nutzbarmachung der Fantasie und der Liebe zu Kunstwerken erscheint somit als Substrat für künstlerische Ambitionen,⁸⁸² woran zugleich deutlich wird, welche Wertigkeitshierarchie Zweigs Verständnis vom Sammeln im Verhältnis zu seinen eigenen literarischen Texten zugrunde liegt. Dass Zweig seine Sammeltätigkeit, die von ihm gesammelten Entwurfsmaterialien und metonymisch das gesamte Werk anderer höher bewertete als sein eigenes, zeigt sich auch insofern, als er die Vorarbeiten zu eigenen literarischen Texten häufig nicht aufbewahrte. Dem entspricht Evelyne Polt-Heinzls Feststellung, dass Zweig sich schon als Teenager Karl Emil Franzos gegenüber als Autographensammler gleichsam auf Augenhöhe präsentierte, während er als Dichter als Epigone in Erscheinung getreten sei.⁸⁸³

Das Ineinanderspielen sammelnder, lesender und schreibender Verfahren ist gelebte Realität in Zweigs Schreibszenen. Über William Blake – den Zweig bekanntlich sehr schätzte und dessen 1906 erworbene Zeichnung *King John* ihn als eines von nur wenigen Sammelstücken jahrzehntelang begleitete⁸⁸⁴ –, berichtet Monika Reif-Hülser, dass die Sammelleidenschaft in seinen Schriften eine Fortsetzung erfahre. Sie macht für Blake ein Programm des Einschreibens, Neu-Schreibens und Um-Schreibens älterer Texte geltend und hält fest, dass Blake als Autor zugleich Sammler sei, der sich seine eigene „imaginäre Bibliothek“ aufbaue.⁸⁸⁵ Der Fall Zweig ist dem nicht unähnlich: Zweig schreibt sich a posteriori in fremde Schreibszenen ein (gemäß Vilém Flusser ist das Schreiben eine eindringende Geste⁸⁸⁶), und umgekehrt schreibt er die fremden Autographen in seine eigenen Texte ein.

⁸⁸¹ Stefan Zweig: Was Sammler sagen. Ergebnisse einer Rundfrage der Buchhandlung Perles für den Bücherwurm-Almanach. In: Matuschek: Ich kenne den Zauber der Schrift, S. 109.

⁸⁸² Dieser Gedankengang findet sich laut Monika Schmitz-Emans auch bereits in *Der Sammler und die Seinigen*. Vgl. Schmitz-Emans: Sammeln als poetologisches Modell, S. 50.

⁸⁸³ Vgl. Polt-Heinzl: Goethe in einer Momentaufnahme Stefan Zweigs, S. 121.

⁸⁸⁴ Vgl. Matuschek: Ich kenne den Zauber der Schrift, S. 14.

⁸⁸⁵ Vgl. Reif-Hülser: „Exuberance is Beauty“, S. 231.

⁸⁸⁶ Vgl. Vilém Flusser: Die Geste des Schreibens. In: Zanetti, Sandro (Hg.): Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte. Berlin: Suhrkamp 2015 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 2037), S. 261–268, hier S. 261.

Das Sammelinteresse kann dem Schreiben vorgängig sein – dies gilt etwa für Zweigs Beschäftigung mit William Blake, die entgegen seiner ursprünglichen Pläne in keinem eigenen Text über Blake resultierte,⁸⁸⁷ sowie mit der *Marseillaise*, über die er einen Text schrieb, der in die Sammlung *Sternstunden der Menschheit* aufgenommen wurde, obwohl er in diesem Fall das Autograph nicht erwarb, weil es sich als Fälschung entpuppte⁸⁸⁸ –, es ist aber auch denkbar, dass ein Schreibvorhaben über eine historische Figur zum Ausgangspunkt für Bestrebungen wird, Autographen dieser Persönlichkeit zu erwerben. Im ersten Fall wird Zweigs Sammelaktivität zum impulsgebenden Movens seiner schriftstellerischen Betätigung, im zweiten Fall beginnt das Schreiben als Sammeln, stets aber ist die Sammelpraxis essentiell für die Schreibarbeit. Abgesehen von schriftlichen Dokumenten, die Zweig Aufschluss über die Handschrift der von ihm Porträtierten gaben, nutzt er für sein historisch-biographisches Schreiben zudem Bildquellen, die ihm vermittels einer „Poetik der Physiognomie“ ermöglichten, Persönlichkeiten zu gestalten⁸⁸⁹.

Sammeln ist bei Zweig nicht zuletzt ein Textverfahren: Viele seiner Texte beschäftigen sich mit historischen Ereignissen und Persönlichkeiten, und schon aufgrund dessen beginnt das Schreiben seiner Biographien und seiner historischen ‚Miniaturen‘ als ein Sammeln, wie frühe Arbeitsstufen zu Texten der *Sternstunden der Menschheit* nahelegen, die eine deutliche Ähnlichkeit zu Exzerpten aufweisen und aus denen sich dann sukzessive eigene Gedankenverbindungen und Formulierungen entwickeln.⁸⁹⁰ Zwischen dem literarischen Genre der Biographie und der Kulturtechnik des Sammelns bestehen ohnehin vielfältige Bezüge. Aber

⁸⁸⁷ „Zweig zeigte sich fasziniert von Blakes Werk, mit dem er sich eingehend beschäftigte, und übertrug für sich selbst einige Gedichte aus dem Englischen. Dies ist ein frühes Beispiel für seine Fähigkeit, sich – von einzelnen Fundstücken ausgehend – mehr und mehr in ein Gebiet zu versenken, auch wenn im Falle Blakes daraus kein größeres Werk entstand.“ Matuschek: Ich kenne den Zauber der Schrift, S. 14. Zweigs Begeisterung für Blake drückt sich in seinen eigenen Worten anschaulich in einem Brief an Max Mell vom 2. Juli 1906 aus: „Von London bringe ich mir viel mit, vor allem ein Erlebnis: William Blake. Den Dichter kannte ich vorher ein wenig, den Maler konnte ich mir erst hier entdecken: es ist ein unsagbar grosses Werk und dabei noch blank. Nur Leute mit reinen Händen – Swinburne, Yeats, Rossetti, Symons – haben daran gerührt und noch nicht der Litteraturpöbel. Kennen Sie Kassner’s Aufsatz über ihn in ‚die Künstler, die Mystik und das Leben‘, diese schöne Studie, die nur wie alle Kassners mehr verwirrend als veranschaulichend ist. Mir ist es gelungen, meiner Begeisterung einen Altar zu gewinnen: ich habe eine Originalzeichnung, den schönsten der ‚Visionären Köpfe‘ für viel Geld aber doch unsäglich billig erstanden [eine Zeichnung], die eines der herrlichsten Blätter ist das ich kenne. Wenn Sie es in Wien lieb gewinnen gebe ich Ihnen einen Platinabdruck zu gutem Gedenken. Informative Bücher oder Reproduktionen gibt es leider über Blake nur zu phantastischen Preisen: ich denke selbst über ihn eine kleine Monographie zu schreiben.“ Stefan Zweig an Max Mell am 2. Juli 1906. Nachlass Max Mell, Wienbibliothek im Rathaus, ZPH 891.

⁸⁸⁸ Vgl. Matuschek: Ich kenne den Zauber der Schrift, S. 38.

⁸⁸⁹ Vgl. Clemens Woldan: ‚Archäologie der inneren Kultur‘. Überlegungen zu einer Poetik der Physiognomie in Stefan Zweigs historisch-biographischem Werk. In: Ders. (Hg.): Stefan Zweig. Biographie, Politik und Medien. Würzburg: Königshausen & Neumann 2024 (= Schriftenreihe des Stefan Zweig Zentrum Salzburg 21), S. 255–282, hier S. 280.

⁸⁹⁰ Vgl. Simone Lettner: Wie Stefan Zweig schreibt. Themenseite stefanzweig.digital. URL: <https://stefanzweig.digital/o:szd.thema.2/sdef:TEI/get?locale=de> (letzter Zugriff am 07.07.2025).

auch Zweigs fiktionale, nicht primär auf historischen Begebenheiten beruhende Texte scheinen in der Entstehungsphase eng mit Sammeltechniken verknüpft zu sein; so klagt er hinsichtlich seines letzten Romanprojekts, das posthum als *Clarissa* ediert werden sollte, in einem Brief an Friderike Zweig, dass er für diese Arbeit zehn Jahrgänge österreichischer Zeitungen durchlesen müsste, die ihm nicht zur Verfügung stehen⁸⁹¹. Dieser Roman ist ebenso Fragment geblieben wie Zweigs Biographie über Balzac, der Roman „Postfräuleingeschichte“ (posthum erschienen als *Rausch der Verwandlung*), die Biographie über Montaigne und – bezeichnenderweise – eine geplante „Autographennovelle“⁸⁹². Das Fragmentarische verbindet sich besonders eng mit dem mithin zwangsläufig fragmentarisch bleibenden Sammelwesen. In der *Welt von Gestern* schreibt Zweig über seine Autographensammlung: „Immer war nur das Schaffen meine Freude, nie das Geschaffene. So klage ich dem einst Besessenen nicht nach.“⁸⁹³ Die Tätigkeit des Sammelns verweist notwendigerweise auf das Unabgeschlossene und das Offene und gerade darin liegt für Zweig ein besonderer Reiz, wie er an anderer Stelle darlegt.⁸⁹⁴ Bei Assmann/Gomille/Rippl figurieren neben Fragmentarität außerdem Rearrangement und Gattungsmischung als Verfahren des Sammelns.⁸⁹⁵ Rearrangement spielt bei Zweig ebenfalls eine große Rolle, da insbesondere in seinen biographischen Texten diverse Quellen, darunter historische Publikationen und Autographen, aufgegriffen werden und in den neuen Texten Eingang finden. Ein bezeichnendes Beispiel wäre etwa *Castellio gegen Calvin*, in dem lange Passagen aus Castellios und Calvins Schriften wiedergegeben und kommentiert werden,⁸⁹⁶ oder auch die Balzac-Biographie, die zahlreiche Zitate aus Werken und Briefen Balzacs enthält. Auch das Verfahren der Gattungsmischung ist für Zweig zu bedenken, immerhin zeigt eine Sammlung wie die *Sternstunden der Menschheit* anschaulich, welche Besonderheiten und Mischformen in Bezug auf die gattungstheoretische Einordnung bei Zweig auftreten können.⁸⁹⁷ Abgesehen von Bezügen zwischen Schreibtechniken und Sammeltechniken sowie zwischen Textgenres bzw. der Textaufmachung und dem Arrangement von Sammlungen kann Sammeln insofern in ein Naheverhältnis zur Literatur treten, als es selbst Thema literarischer Texte sein kann. Auch dafür gibt es zahlreiche Belege in Zweigs Texten: Das Paradebeispiel ist *Die*

⁸⁹¹ Vgl. Stefan Zweig an Friderike Zweig am 27. Oktober 1941. In: Zweig: Briefe 1932–1942, S. 319f.

⁸⁹² Vgl. Matuschek: Ich kenne den Zauber der Schrift, S. 56.

⁸⁹³ Zweig: Die Welt von Gestern, S. 378.

⁸⁹⁴ Zweig: Meine Autographen-Sammlung, S. 129.

⁸⁹⁵ Vgl. Assmann / Gomille / Rippl: Einleitung, S. 18.

⁸⁹⁶ Zur Funktion der diversen Zitate in diesem biographischen Text und in *Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam* sowie *Maria Stuart* vgl. Gwenaëlle Zielinski: Mythologies d'Europe. L'élaboration de la pensée européenne de Stefan Zweig à travers ses biographies historiques. Thèse de doctorat, Nantes 2021, hier S. 62–68.

⁸⁹⁷ Vgl. Michler: *Sternstunden der Menschheit* (1927), S. 326f. Demgegenüber nimmt Norbert C. Wolf Zweig nicht als „generisch revolutionär“ wahr, gesteht ihm aber immerhin zu, „innovative Akzente im Gattungsspektrum der literarischen Großproduktion gesetzt zu haben.“ Wolf: Der Großschriftsteller und sein *Hauptbuch*, S. 23.

unsichtbare Sammlung, aber auch Balzac erscheint in der unabgeschlossenen Biographie als (freilich dilettantischer) Sammler, und zu denken ist außerdem an Figuren wie Buchmendel oder den Englischprofessor aus *Verwirrung der Gefühle*. Abgesehen davon hatte Zweig weitere Texte über die Sammelleidenschaft geplant, wie die von Matuschek erwähnte, im Entwurfsstadium verbliebene „Autographennovelle“ oder ein über eine erste Idee wohl nicht hinausgekommenes monumentales Werk über das Sammeln von Handschriften, in das auch Faksimilematerial hätte integriert werden sollen.⁸⁹⁸

Für Zweig sind Handschriften erstens Zeugen des kreativen Arbeitsprozesses von Künstlerkollegen, -vorgängern und -vorbildern, zweitens sind sie Inspirationsquellen für sein eigenes kreatives Schaffen, womit sich bereits ein dichtes Netz an Wechselwirkungen ergibt. Drittens ist seinem Verständnis nach die Sammlung dieser Autographen selbst schon ein Kunstwerk, was eine weitere Verdichtung dieses Netzwerks an Bezügen zwischen der Kulturpraxis des Sammelns und der Kulturpraxis des künstlerischen Schaffens zur Folge hat: Die Autographen, ‚left-overs‘ der künstlerischen Produktion, werden in ein neues Werk integriert, ein Verfahren der Aneignung, das dem Prinzip nach an Montage- und Collagetechniken erinnert. Sie hatten ihren ursprünglichen Platz und ihre ursprüngliche Bedeutung in einem spezifischen Werkentstehungszusammenhang und werden durch die Aufnahme in eine als Kunstwerk verstandene Sammlung in einen neuen Werkentstehungszusammenhang überführt; ihren fragmentarischen Charakter behalten sie in beiden Anordnungskontexten aber bei. Als Träger bedeutungsvoller Spuren, die bestimmte Momente im Rahmen künstlerisch-kreativer Arbeit dokumentieren bzw. ‚bezeugen‘ sollen, werden sie einerseits in der Sammlung zu Bauelementen eines neuartigen Kunstwerks und andererseits in Zweigs Texten zum Ausgangspunkt von Schreib-Szenen, und auch auf diese Weise gehen sie in ein neu entstehendes – nun literarisches – Werk über.

⁸⁹⁸ Vgl. Matuschek: Ich kenne den Zauber der Schrift, S. 81.

Exkurs I: Beethoven, Balzac und ihre Schreibtische: ‚Bett‘ der Schreibszene und damit Arbeitsgerät, Fetisch oder Altar

Was Balzac für Zweig im Bereich der Literatur war, das galt ihm Beethoven im Bereich der Musik, nämlich als größter, unermüdlicher Arbeiter.⁸⁹⁹ Balzacs Schreibtisch widmet Zweig in seiner Biographie eine eigene Passage – Beethovens Schreibtisch dagegen hatte er zu Hause stehen. Im Jahr 1929 erwarb er diesen zusammen mit einigen anderen Gegenständen, mit denen er sich in der Lage sah, den Moment von Beethovens Tod wie in einem Museum darzustellen, und überschritt damit die klar definierten Grenzen seines Sammelinteresses. Wie Matuschek berichtet, konnte sich Zweigs „Erzähl- und Fabulierfreude“ an diesen Gegenständen „noch mehr entzünden [...] als an manchem Blatt Papier“,⁹⁰⁰ was sich in der *Welt von Gestern* niederschlägt, aber auch etwa in einer Liste mit dem Titel *Lebensreliquien Beethovens*:

Bei der Abfassung der für den privaten Gebrauch angefertigten Liste konnte Zweig einmal mehr seine Begeisterung nicht zügeln, und so entstand keine trockene Aufzählung, sondern eine kleine Ausarbeitung, die in ihrer Diktion durchaus an die historischen Biographien oder die *Sternstunden der Menschheit* erinnert.⁹⁰¹

Relevant für Zweigs Beethoven-Bezug ist zum einen sein Austausch mit Romain Rolland,⁹⁰² der 1903 eine Biographie über Beethoven veröffentlichte⁹⁰³ und sich auch in weiterer Folge über viele Jahre hinweg intensiv mit Beethoven beschäftigte,⁹⁰⁴ und zum anderen sein Kontakt zum Beethoven-Forscher Max Unger (1883–1959), der durch einige Briefe und Postkarten aus den Jahren 1932–1939 bezeugt ist⁹⁰⁵. Unger beriet den Schweizer Beethoven-Sammler Hans Conrad Bodmer (1891–1956), der mit Zweig bei Beethoveniana konkurrierte, bis bei Zweig durch die veränderten politischen Umstände eine Verlagerung der Interessensschwerpunkte in seiner Sammeltätigkeit einsetzte. In weiterer Folge engagierte sich Zweig aber dennoch für wertvolle Beethoven-Sammelstücke und unterstützte durch diverse Hinweise an Unger die Sammeltätigkeiten Bodmers.⁹⁰⁶ Durch die Vermittlung Ungers gelang es Zweig, am 15. März

⁸⁹⁹ Vgl. dazu Ladenburger (Hg.): Das „kollektive Sammler-Empfinden“, S. 35.

⁹⁰⁰ Matuschek: Ich kenne den Zauber der Schrift, S. 50f. Für die Auflistung der einzelnen Sammelobjekte inkl. relevanter Metadaten vgl. ebd., S. 359–362.

⁹⁰¹ Ebd., S. 51.

⁹⁰² Vgl. dazu ausführlich Régine Battiston: La Beethoven mania de Stefan Zweig. In: Fraisse, Luc / Voegelé, Augustin (Éd.): *Écrire avec Beethoven. Beethoven dans la littérature européenne*. Paris: Honoré Champion Éditeur 2023 (= *Le dialogue des arts* 11), S. 139–171.

⁹⁰³ Romain Rolland: *Vie de Beethoven*. Paris: Librairie Hachette 1914 [1903] (= *Vies des hommes illustres*). Zuerst erschienen 1903 in den *Cahiers de la quinzaine*.

⁹⁰⁴ Vgl. Battiston: La Beethoven mania, S. 154.

⁹⁰⁵ Im Begleitbuch zu einer von 12. Mai bis 4. Oktober 2015 im Beethoven-Haus Bonn gezeigten Ausstellung werden die transkribierten Briefe einschließlich zahlreicher Abbildungen wiedergegeben und kommentiert. Vgl. Ladenburger (Hg.): Das „kollektive Sammler-Empfinden“.

⁹⁰⁶ Dies gilt ganz besonders für Zweigs Einsatz anlässlich des Verkaufs der Sammlung Wilhelm Speyers (1934); in diesem Kontext fand im November 1934 in London eine Ausstellung statt, für die Zweig den Vortrag mit dem

1933 die kaum zugängliche Sammlung Hans Conrad Bodmers in Zürich zu besichtigen,⁹⁰⁷ und als bewährter „homme de réseaux“⁹⁰⁸ vermittelte er zudem zwischen Unger und Rolland⁹⁰⁹ sowie zwischen Unger und Geigy-Hagenbach⁹¹⁰.

Während Stefan Zweig einen Tag nach dem Kauf des Beethoven-Schreibtisches in wehevoller Pathetik gegenüber Romain Rolland von einer „sainte relique“⁹¹¹ spricht, erwähnt Friderike Zweig in den *Spiegelungen des Lebens* deutlich später aus der Retrospektive, dass ihr Ehepartner die Diskussion über den Kauf eines Autos sofort fallenließ, um stattdessen den Schreibtisch zu erwerben.⁹¹² Auch wenn oder gerade weil es sich bei dieser Episode um ein Stück Fiktionalisierung handelt,⁹¹³ ist sie mit Blick auf Hartmut Böhmes Feststellung, dass das Auto das „zentrale Kultobjekt der Moderne“⁹¹⁴ sei, besonders aufschlussreich: Stefan Zweig kultiviert demnach einen Reliquienzauber, der in Opposition zu modernen Fetischen steht. Mit ihrer Anekdote aus der Retrospektive stützt Friderike Zweig somit das Bild von Zweig als einem weltabgewandten, quasi aus der Zeit gefallenem Künstler-Sammler.⁹¹⁵ Die wohl intendierte Wirkung, seine Hingabe für das Autographensammeln erzählerisch zu akzentuieren, wird durch diese Aussage, wonach Zweig auf einen teuren Gebrauchsgegenstand zugunsten eines Sammelstücks verzichtet habe, zweifellos erreicht. In der *Welt von Gestern* findet sich folgende Überzeugung Zweigs, die wie eine – allerdings in mehrfachem Sinne anachronistische – Antwort auf diesen Sachverhalt wirkt: „Damals waren meine literarischen Einnahmen freilich noch nicht zureichend, um in großem Stil zu kaufen, aber jeder Sammler weiß, wie sehr es die Freude an einem Stücke steigert, wenn man sich eine andere Freude versagen mußte, um es zu erwerben.“⁹¹⁶ Diese Bemerkung findet sich im Kontext einer chronologisch früheren

Titel *Sinn und Schönheit der Autographen* verfasste. Vgl. Ladenburger (Hg.): Das „kollektive Sammler-Empfinden“, S. 56.

⁹⁰⁷ Vgl. Ladenburger (Hg.): Das „kollektive Sammler-Empfinden“, S. 38.

⁹⁰⁸ Battiston: La Beethoven mania, S. 144.

⁹⁰⁹ Vgl. Ladenburger (Hg.): Das „kollektive Sammler-Empfinden“, S. 62–64 u. Battiston: La Beethoven mania, S. 162f.

⁹¹⁰ Vgl. Ladenburger (Hg.): Das „kollektive Sammler-Empfinden“, S. 36f.

⁹¹¹ Stefan Zweig an Romain Rolland am 26. Juni 1929. In: Rolland, Romain / Zweig, Stefan: Correspondance 1928–1940. Édition établie, présentée et annotée par Jean-Yves Brancy. Paris: Albin Michel 2016, S. 109f., hier S. 110.

⁹¹² Zweig: *Spiegelungen des Lebens*, S. 98.

⁹¹³ Vgl. Matuschek: Ich kenne den Zauber der Schrift, S. 41.

⁹¹⁴ Vgl. Hartmut Böhme: „Das Strahlen fetischistischer Dinge des Konsums: Autos und Mode“. In: Blättler, Christine / Schmieder, Falko (Hg.): In Gegenwart des Fetischs. Dingkonjunktur und Fetischbegriff in der Diskussion. Wien: Turia + Kant 2014, S. 31–52, hier S. 33.

⁹¹⁵ Damit schreibt sie sich womöglich unwillkürlich, womöglich aber auch ironisierend in den tradierten essentialistischen Geschlechterdiskurs ein. Vgl. dazu Jennifer Clare: Das „Sekretärchen“ und der „Künstler im ächten Sinne des Wort’s“. Kollektives Schreiben unter dem Aspekt der Geschlechtlichkeit. In: Ehrmann, Daniel / Traupmann, Thomas (Hg.): Kollektives Schreiben. Paderborn: Brill / Fink 2022 (= Zur Genealogie des Schreibens 28), S. 243–262.

⁹¹⁶ Zweig: *Die Welt von Gestern*, S. 182.

Lebensphase, als Stefan Zweig gerade seine erste eigene Wohnung bezogen hatte. Dennoch kommt darin eine grundlegende Mentalität zum Ausdruck, die mit Friderike Zweigs Anekdote kompatibel ist. In der *Welt von Gestern* schildert Stefan Zweig darüber hinaus, wie er die unterschiedlichen Sammelgegenstände, die Beethovens Sterbestunde vergegenwärtigen, durch eine Verknüpfung von Zufällen (das eigene aktive Sammelinteresse und seine Bekanntheit als Sammler innerhalb eines weit gespannten Netzwerkes außer Acht lassend) erworben habe. In der *Welt von Gestern* wird die ursprüngliche Anordnung der Gegenstände und damit der in Analogie zur ‚Schreibszene‘ geradezu als ‚Sterbeszene‘ zu bezeichnende „unvergängliche[] Augenblick“⁹¹⁷ selbst verhandelt, wohingegen Friderike Zweig in den *Spiegelungen des Lebens* die Aufbewahrung und Inszenierung des Schreibtisches im Haus auf dem Kapuzinerberg vor Augen führt. Friderike Zweig geht also von der eigenen Beobachtung und dem Selbsterlebten aus, Stefan Zweig hingegen mengt in seine Beschreibung der Sammelgegenstände seine künstlerische Phantasie und imaginiert anhand der Objekte jenen Moment, den er durch diese bewahrt wissen wollte. Das geht aus der Detailbeschreibung der fraglichen Gegenstände hervor: Stefan Zweig schreibt von der „Geldkassette, die er [Beethoven, S.L.] bis zum letzten Augenblick neben seinem Bette verwahrt“⁹¹⁸ und vom „Schreibpult, auf dem er noch im Bett die letzten Kompositionen und Briefe niedergeschrieben“⁹¹⁹, während Friderike Zweig offensichtlich das räumliche Arrangement der Dinge bei den Zweigs zuhause beschreibt: „Auf dem einfachen doch edlen Möbelstück stand die Kassette, aus der er seinem Neffen Geld und abermals Geld gab, und unter Glas eine Haarlocke Goethes und eine seiner Kielfedern. In dem schönen Saal aufgestellt, war hier eine altarartige Stätte geschaffen.“⁹²⁰ Die Bezeichnung als „altarartige Stätte“ ist durchaus wörtlich zu nehmen und daher sehr aufschlussreich, verdeutlicht sie doch den Anteil an kultusanaloger Würdigung – hier nimmt die Sammelpraxis unmissverständlich Reliquienkultcharakter an; Zilsels Beobachtung vom Abfärben des Ehrfurchtsgefühls⁹²¹ ist diesbezüglich zentral. Auch ein Text wie *Tolstois Antlitz*, der eine

⁹¹⁷ Ebd., S. 377.

⁹¹⁸ Ebd., S. 376.

⁹¹⁹ Ebd.

⁹²⁰ Zweig: *Spiegelungen des Lebens*, S. 84. Friderike Zweig spricht hier wohl irrtümlich von einer Haarlocke Goethes anstatt von der Haarlocke Beethovens. Die Haarlocke wird heute ebenso wie der Schreibtisch im Beethoven-Haus in Bonn aufbewahrt und ist im bereits mehrfach erwähnten Ausstellungskatalog auch abgebildet: Vgl. Ladenburger (Hg.): *Das „kollektive Sammler-Empfinden“*, S. 9. Zweig besaß in seiner Sammlung aber tatsächlich außerdem eine Haarlocke Goethes und eine weitere von Lenau. Vgl. Vedder: *Autographen und ihre Faszinationsgeschichte*, S. 204.

⁹²¹ Vgl. Zilsel: *Die Geniereligion*, S. 104–107.

Verschmelzung von Totenmaske und verehrtem Toten vor Augen führt, gehört in diesen Kontext.⁹²²

Wenn Stefan Zweig Beethoven als den „Allerverehrtesten“⁹²³ bezeichnet, so kann das gemäß der generalisierenden Ausrichtung der *Welt von Gestern* aber auch darauf verweisen, dass Beethoven „im Lauf des 19. Jahrhunderts zunehmend als Idealtypus des genialen Komponisten imaginiert wurde.“⁹²⁴ In dieser Tradition steht offensichtlich auch Rolland⁹²⁵ und in weiterer Folge ebenso Zweig. Dem bereits etablierten kollektiven Werturteil vertrauend zeigt sich Zweig somit als typischer Vertreter der sozialen Gruppe des kulturaffinen gehobenen Bildungsbürgertums und inszeniert als solcher eine kultische Künstlerverehrung. Aus wirkungsästhetischer Perspektive lässt sich vom Versuch sprechen, eine auratische Erfahrung im Rahmen bildungsbürgerlicher Kunstreligiosität⁹²⁶ durch den Erwerb und das Ausstellen der Gegenstände im eigenen Heim auf Dauer zu stellen. Die ausgestellte Konstellation an persönlichen Gegenständen entspricht damit den Arrangements in zum Museum umfunktionierten Dichterhäusern und kann quasi als „Wallfahrtsort“⁹²⁷ verstanden werden.

Hat Stefan Zweig in der *Welt von Gestern* zuvor noch betont, dass er sein Sammelprogramm über mehrere Stufen dahingehend aufgebaut hatte, dass er letztlich im Sinne einer „Veredelung“ seiner Sammlung die ‚großen‘ Künstler mit einer Handschrift desjenigen Werks, das „sie für die Welt unsterblich gemacht hat“, versammeln wollte,⁹²⁸ so weicht er mit seinen Beethoveniana entschieden davon ab, ohne diese Tatsache eigens zu reflektieren. Stattdessen spricht er davon, dass er den Moment von Beethovens Tod als „diesen letzten, denkwürdigen und wahrhaft unvergänglichen Augenblick in einer optischen Form bewahrt[]“⁹²⁹ habe. Diese Formulierung und die Tatsache, dass Zeugnisse von Beethovens Todesstunde umstandslos in Zweigs eigentlich hochspezialisierte Sammlung eingehen konnten, weist auf eine eigenwillige Konzeption vom Tod eines aufgrund seines Œuvres als unsterblich erachteten Künstlers hin, wonach das Sterben selbst gleichsam zum integrativen Teil des künstlerischen Werks wird –

⁹²² Vgl. Claudia Öhlschläger: Die Totenmaske als Medium der kleinen Form. Zur Mehrdeutigkeit von Ahnenkult und Historie im frühen 20. und 21. Jahrhundert. In: *Scientia poetica* 27 (2023), S. 77–102, hier S. 85f.

⁹²³ Zweig: *Die Welt von Gestern*, S. 375.

⁹²⁴ Stachel: *Das Krokodil im roten Rock*, S. 213.

⁹²⁵ „Romain Rolland donne aux *Cahiers de la Quinzaine* la première de ses grandes biographies où il exprime sa conception d’un héroïsme humanitaire : *Vie de Beethoven* (1903) est un hymne au musicien.“ Battiston: *La Beethoven mania*, S. 154.

⁹²⁶ Vgl. Conter: *Des Dichters Locke*, insbes. S. 377f. u. S. 381f.

⁹²⁷ Diesen Begriff gebraucht Sabine Mainberger in kritischer Distanz mit Blick auf die Ausstellung von Arbeitszimmern berühmter Verstorbener. Vgl. Sabine Mainberger: *Schreibtischporträts. Zu Texten von Arno Schmidt, Georges Perec, Hermann Burger und Francis Ponge*. In: Siegert, Bernhard / Vogl, Joseph (Hg.): *Europa. Kultur der Sekretäre*. Zürich / Berlin: diaphanes 2003 (= *Sequenzia*), S. 175–192, hier S. 176.

⁹²⁸ Zweig: *Die Welt von Gestern*, S. 372–374.

⁹²⁹ Ebd., S. 376f.

insbesondere ist in diesem Zusammenhang an den Kleist-Essay zu denken, wo der Doppelsuizid von Heinrich von Kleist und Henriette Vogel hymnisch verklärt und in Kleists künstlerisches Werk eingereiht wird.⁹³⁰ Mit seiner Auffassung von den ‚Reliquien‘ um die Todesstunde Beethovens scheint Zweig an diese Vorstellung anzuknüpfen, was an das ‚Dämonische‘ in seinem Schaffen und Leben erinnert. Doch im Kontext des Sammelwesens ist die Verschränkung von Leben und Tod, Vergänglichkeit und Dauer, Sterben und Unsterblichkeit im Allgemeinen ausgesprochen charakteristisch, denn damit wird auf den Kristallisationspunkt von ebensolchen reliquienartigen Sammelobjekten und gleichermaßen auf den Sinn der Sammeltätigkeit selbst verwiesen.⁹³¹

Die für Stefan Zweigs Werk charakteristische Akzentuierung des auf Dauer gestellten Augenblicks ist nun im Moment des Schreibens und in jenem des Sterbens besonders präsent: Es handelt sich ganz allgemein jeweils um Formen einer Zustands- bzw. Wesensveränderung – etwas, das zuvor da war (ein lebendiger Organismus oder ein leeres Blatt Papier), wird in diesem Moment wesenhaft verändert und diese Veränderung ist irreversibel, wodurch der Augenblick gleichsam auf Dauer gestellt wird. Das fertige Werk ebenso wie der Tod stehen am Ende eines Prozesses als ein Faktum, das von den materiellen Gegebenheiten des Prozesses selbst abgelöst ist. In diesem abstrakten Zusammenhang begegnet Zweigs Reliquienverehrung von Beethovens Schreibtisch seinem Interesse an Schreibszenen. So wie Zweig sich für Beethovens Schreibtisch interessiert, weil er als Möbelstück Teil der ‚Sterbeszene‘ Beethovens ist, interessiert er sich auch für ihn, weil Beethoven ihn ehemals als Arbeitsgerät genutzt hat. Seine Verehrung von Beethovens Schreibtisch und die Hommage an Balzacs Schreibtisch sind nicht zuletzt als besondere Sensibilität für die Bedeutung des Schreibtisches in der Schreibszenen zu bewerten. Es handelt sich um ein integratives Verständnis des Schreibens, wonach der Schreibtisch nicht marginal, sondern zentral zur Schreibszenen gehört.⁹³²

⁹³⁰ „Sein Schicksal und seine Atmosphäre sind integrierender Bestandteil seines Werkes: deshalb scheint mir die oft gestellte Frage, wie weit er, gesundet und von seinem Fatum erlöst, die deutsche Tragödie noch erhoben hätte, töricht und fremd. Seines Wesens Wesen war Spannung und Gespanntheit, seines Schicksals unabweisbarer Sinn Selbstzerstörung durch Übermaß: darum ist sein freiwillig früher Tod ebenso sehr sein Meisterwerk wie der ‚Prinz Friedrich von Homburg‘: denn immer muß neben den Gewaltigen, die Herren des Lebens sind wie Goethe, von Zeit zu Zeit einer erstehen, der das Sterben meistert und aus dem Tode ein Gedicht über die Zeiten schafft.“ Zweig: *Der Kampf mit dem Dämon*, S. 233.

⁹³¹ Vgl. dazu etwa Pomians Konzept der ‚Semiophoren‘: Pomian: *Der Ursprung des Museums*, insbes. S. 38–50.

⁹³² Das ist für das Schreiben in der Moderne alles andere als atypisch, denn Reflexionen über das Arbeitsgerät Schreibtisch existieren in großen Mengen. Vgl. Mainberger: *Schreibtischporträts*, S. 175f.; David Österle: „Ja, zeige mir deinen Schreibtisch, und ich sage dir, wer du bist...“ – *Schreibtischerkundungen* bei Werner Kofler und Peter Handke. In: Gansel, Carsten / Lehnen, Katrin / Oswalt, Vadim (Hg.): *Schreiben, Text, Autorschaft* Bd. 1. *Zur Inszenierung und Reflexion von Schreibprozessen in medialen Kontexten*. Göttingen: V&R unipress 2021 (= *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur und Medien* 27,1), S. 267–288, hier S. 267–269.

Das wusste auch Franz Kafka: Gerhard Neumann stellt mit einem langen Zitat aus Kafkas Tagebuch in der Nacht vom 24. auf 25. Dezember 1910 eine – eigentlich verhinderte – Schreibszene vor, in der Kafka seinen Schreibtisch als Schreibtheater imaginiert, wobei die in der Umgebung des Schreibplatzes zu findenden Gegenstände als sich unangemessen betragende Zuschauer anthropomorphisiert werden. „[D]as Stück, das gespielt wird, ist im Zuschauerraum“, der Autor hingegen steht auf der Bühne, so Neumann.⁹³³ Hier wäre zu ergänzen, dass das Stück, das eigentlich gespielt werden *soll*, nicht gespielt werden *kann* – aufgrund des Szenarios, das sich alternativ dazu im Zuschauerraum entwickelt. So wird dieses Schreibtischtheater und die zugleich verhinderte Schreibszene⁹³⁴ von Kafka folgendermaßen eingeleitet: „Jetzt habe ich meinen Schreibtisch genauer angeschaut und eingesehn, daß auf ihm nichts Gutes gemacht werden kann.“⁹³⁵ Die grundsätzliche Aufgabe des Schreibtisches ist es, als Bühne – oder, gemäß Neumann, als ‚Bett‘ für die Schrift⁹³⁶ bzw. den Schreibakt oder auch den Schreibfluss, womit die traditionsreichen Schöpfungsmetaphern vom künstlerischen Schaffen als Zeugungsakt einerseits und als Naturphänomen des fließenden Wassers andererseits evoziert werden – zu dienen, die Schreibszene ist die Darbietung, welche auf dieser Bühne umgesetzt wird. Die Zuschauer, die sich bei Kafka ungebührlich verhalten und ihr eigenes Stück aufführen, sind die Utensilien auf und rund um den Schreibtisch, die potenziell immer auch zu Mitspielern in dem eigentlich aufzuführenden Schreibstück werden können. Kafkas Text inszeniert somit das Scheitern des Schreibtisches „als einem bewährten Disziplinierungsmöbel“⁹³⁷. Aber er präsentiert auch paradigmatisch eine *tabula plena*, einen Tisch, „auf dem sich Veränderungen manifestieren, an dem Zeit und der Flux des Lebens sich zeigen“⁹³⁸ und damit idealtypisch den Zustand geistiger Arbeit⁹³⁹. Eine Schreib-Szene mit

⁹³³ Gerhard Neumann: Die Schreibszene. Im Leben und in der Literatur. Ein Aperçu. In: Lubkoll, Christine / Öhlschläger, Claudia (Hg.): Schreibszenen. Kulturpraxis – Poetologie – Theatralität. Freiburg i. Br. / Berlin / Wien: Rombach 2015 (= Rombach Wissenschaften Reihe Litterae 213), S. 25–29, hier S. 29.

⁹³⁴ Damit korrespondiert übrigens eine „ausgesetzte“ Schreibszene im *Process*. Vgl. Rüdiger Campe: Schreiben im *Process*. Kafkas ausgesetzte Schreib-Szene. In: Giuriato, Davide / Stingelin, Martin / Zanetti, Sandro (Hg.): „Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen.“ Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte. München: Fink 2005 (= Zur Genealogie des Schreibens 2), S. 115–132.

⁹³⁵ Franz Kafka: Tagebucheintrag vom 24. Dezember 1910. In: Tagebücher. Hg. v. Hans-Gerd Koch, Michael Müller u. Malcolm Pasley. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1990 [Lizenzausgabe mit Genehmigung von Schocken Books Inc.] (= Franz Kafka: Schriften Tagebücher Briefe. Kritische Ausgabe. Hg. v. Jürgen Born et al. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1982ff.), S. 137.

⁹³⁶ Neumann: Die Schreibszene, S. 27.

⁹³⁷ Mona Körte: Papier, Schrift und Feuer. Zu einer produktiven Konstellation. In: Lethen, Helmut / König, Anna-Maria (Hg.): Konstellationen – Versuchsanordnungen des Schreibens. Göttingen: V&R unipress 2013 (= Schriften der Wiener Germanistik 1), S. 51–66, hier S. 53.

⁹³⁸ Mainberger: Schreibtischporträts, S. 183.

⁹³⁹ Perec berichtet in einem kurzen Text über die Gegenstände auf seinem Schreibtisch, wie der Tisch sich nach dem Aufräumen, das am Ende oder am Beginn eines bestimmten Arbeitsprojekts steht, während des Fortschritts der Arbeit zunehmend mit Gegenständen füllt. Vgl. Georges Perec: Notes concernant les objets qui sont sur ma table de travail. In: Ders.: Penser/Classer. Paris: Hachette 1985 (= Textes du XX^e siècle), S. 17–23, hier S. 18f.

entgegengesetzten Vorzeichen, bei der das Arrangement auf dem Schreibtisch in seiner Akribie die Disziplinierung als Gelingensbedingung erfolgreichen Schreibens vorführt, beschreibt dagegen Stefan Zweig anhand von Balzac; was bei Kafka die suspendierte Schreib-Szene ist, zeigt sich hier im Gegenteil als unausgesetzte Schreib-Szene. Die Bedeutung des Schreibtisches als solchem und der Anordnung der Dinge auf ihm erweist sich auch hier als entscheidend für die Möglichkeit oder Unmöglichkeit des Schreibens und stellt damit heraus, wie die Materialität der Objekte entscheidende Steuerungsfunktionen für eine Schreibsituation erfüllt⁹⁴⁰. Das Material, das in den Schreibvorgang involviert ist, wird nicht nur sorgsam arrangiert, sondern auch akribisch auf seine Qualifikationen geprüft (also einem Casting für die Rolle in der Schreibszene unterworfen). Im Gegensatz zum Tagebucheintrag Kafkas herrscht hier die größtmögliche Ordnung auf und rund um die ‚Bühne‘; alle Gegenstände, die Zuschauer wie Mitspieler sein können, sind lediglich deshalb vor Ort, weil sie in unmittelbarer Relation zum vorgeführten Schreibstück stehen. Präsentiert wird der Schreibtisch damit gleichsam als *tabula rasa*, wie sie Georges Perec zufolge bezeichnenderweise charakteristisch für jenen Tisch ist, an dem Macht ausgeübt wird.⁹⁴¹

Zur Linken liegen die unbeschriebenen Blätter geschichtet, Blätter eines ganz bestimmten, sorgfältig ausgewählten Papiers gleichmäßigen Formats. [...] Ebenso sorglich sind die Federn vorbereitet, Rabenfedern (er will keine andern); neben dem Tintenfaß – nicht dem kostbaren aus Malachit, das ihm Verehrer geschenkt haben, sondern dem einfachen seiner Studentenjahre – stehen noch zur Reserve ein bis zwei Flaschen Tinte. Jede Vorsorge muß getroffen werden, damit der ständige Fortgang der Arbeit nicht Abbruch leide. Auf der rechten Seite des engen Tisches noch ein kleines Notizbuch, in das er zwischendurch Einfälle und Gedanken für spätere Kapitel vorausnotiert. Sonst nichts: keine Bücher, keine Behelfe, kein aufgehäuftes Material.⁹⁴²

Die Gefahr eines ‚Gegenstückes‘, das im Zuschauerraum statthat, wird hier gebannt, doch es bedarf einiger Anstrengung und minutiöser Vorkehrungen, dies zu bewerkstelligen, und dazu gehört innerhalb der Zweig’schen Schreib-Szene einiger deskriptiver Aufwand, ehe das Schreiben den Anfang nehmen kann.⁹⁴³ Der Imperativ des Aufräumens, der Kafkas Feststellung der Unordnung unterlegt ist, wird in Zweigs Schreib-Szene umgesetzt und als Möglichkeitsbedingung für den Schreibfluss, hier mit positiven Vorzeichen, dargestellt. Dennoch werden in ihrer Negativität auch bei Balzac/Zweig zwangsläufig sämtliche Potentialitäten einer Störung, Hemmung, Behinderung und Unterbrechung mitevoziert. Perecs Fingerzeig auf die Schreibtische der Mächtigen ist durchaus weiterführend, erinnert er doch an

⁹⁴⁰ Vgl. Körte: Papier, Schrift und Feuer, S. 53.

⁹⁴¹ Vgl. Georges Perec: *Le Saint des Saints*. In: Ders.: *l’infra-ordinaire*. Paris: Éditions du Seuil 1989 (= *La librairie du XX^e siècle*), S. 89–95, insbes. S. 91f.

⁹⁴² Zweig: Balzac, S. 183.

⁹⁴³ In diesen Rückstellungen des Schreibansfangs gerät derselbe zugleich in den Blick als „Zone einer verschärften Krise“. Hubert Thüning: *Anfangen zu schreiben*. Einleitung. In: Thüning, Hubert / Jäger-Trees, Corinna / Schläfli, Michael (Hg.): *Anfangen zu schreiben*. Ein kardinales Moment von Textgenese und Schreibprozeß im literarischen Archiv des 20. Jahrhunderts. München: Fink 2009 (= *Zur Genealogie des Schreibens* 11), S. 9–25, hier S. 14.

die gängige Balzac-Napoelon-Analogie⁹⁴⁴ und daran, dass Zweig Balzac in erster Linie als Persönlichkeit des starken Willens darstellt, der sich eher zufällig über das Schriftstellerdasein seinen Weg bahnt,⁹⁴⁵ der jedoch auf diese Weise eine Macht ausübt, die sich der Erzählhaltung in der Balzac-Biographie zufolge letztlich als bedeutend weitreichender erweist denn politische Macht:

Aber das Schicksal, weiser als Balzacs innerste Wünsche, versagt ihm ein solches voreiliges Genügen [bezogen auf Balzacs zuvor erwähnten Wunsch, eine reiche Witwe zu heiraten, S.L.], weil es mehr von ihm will. Es sperrt dem staatsmännischen Denker in ihm die Möglichkeit, sein Talent auf einer Ministerbank zu prostituieren, es versagt dem Geschäftsmann Balzac die Chance, durch Spekulationen das erträumte Vermögen zu erraffen, es hält ihm alle die reichen Witwen vom Wege, denen er nachjagt. Es verwandelt seine anfängliche Passion für den Journalismus in einen Abscheu und Ekel vor aller Zeitungsschreiberei, nur um ihn zurückzustoßen und anzuketten an den Schreibtisch, von dem aus sein Genie nicht nur die engeren Zonen des Abgeordnetenhauses, der Börse, eines elegant verschwenderischen Lebens, sondern die ganze Welt beherrschen kann.⁹⁴⁶

Es ist also gerade der Schreibtisch des Schriftstellers, von dem Zweigs Text zufolge demnach eine eigentümliche Macht ausgeht, die nicht räumlich und zeitlich begrenzt ist. Perecs Auffassung von der *tabula rasa* – die ihrerseits einen Gegensatz zur *tabula plena* des künstlerisch Tätigen mitbedingt – wird bei Zweig dahingehend modifiziert, dass dem Schriftsteller eine Wirkungsmacht eigener Logik zuerkannt wird, die in der hierarchischen Wertigkeit höher steht als weltpolitische Macht.

⁹⁴⁴ Vgl. hier insbes. Zweig: Balzac, S. 124. Vgl. zudem I.3.2.

⁹⁴⁵ Vgl. ebd., S. 138f.

⁹⁴⁶ Ebd., S. 140f.

Exkurs II: Die Urszene des Schreibens bei Lévi-Strauss und Derrida

Das, was man als den Ursprung der ‚Schreibszenen‘ bezeichnen könnte, ist zu einem Mythos geworden. Gemeint ist nicht die von Lévi-Strauss in den *Tristes tropiques* berichtete ‚Urszene‘ der Repräsentation von Schreiben und Geschriebenem durch die Utiarity-Gruppe, bei der er und sein Team sich einige Zeit für ethnographische Studienzwecke aufhielten, und insbesondere durch den Gruppenanführer beim Warenaustausch mit anderen Nambikwara-Gruppen. Diese Szenen mögen sich auf diese oder jene Weise zugetragen haben und bilden damit zwar die Voraussetzung und die Basis für Lévi-Strauss’ Schilderungen in den genannten Texten, aber erst diese Texte ihrerseits wiederum bedingen einen sie aufgreifenden weiterführenden intellektuellen Diskurs, dessen berühmtester Akteur und Träger Jacques Derrida heißt. Hat sich Derrida 1966 anlässlich einer US-amerikanischen Konferenz mit seinem Beitrag „Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences“ kritisch gegenüber Lévi-Strauss geäußert und damit ein eigenes beachtliches Verweissystem begründet,⁹⁴⁷ so ist in der wenig später erschienenen umfangreichen Studie *De la grammatologie* (1967) ein ganzes Kapitel der vertieften Kritik an den erwähnten Texten Lévi-Strauss’ gewidmet. Lévi-Strauss’ Darstellungen und Derridas Repliken sind in den entsprechenden kultur- und geisteswissenschaftlichen Diskussionsforen zu allgemein bekannten und referentialisierten Größen avanciert⁹⁴⁸ und in diesem Kontext quasi-mythologisiert worden.⁹⁴⁹ Einige Beobachtungen, die sich aus den entsprechenden Passagen der *Tristes tropiques* und der *Grammatologie* ergeben, können sich im Hinblick auf hier interessierende Fragestellungen, die zwischen dem Bereich der Autographenkunde und jenem von ausgewählten ‚Schreib-Szenen‘, also zwischen dem zweiten und dem dritten Großkapitel dieser Arbeit, angesiedelt sind, jedenfalls als erhellend erweisen. Um auf Lévi-Strauss’ Kapitel 28 der *Tristes tropiques* mit dem Titel *Leçon d’écriture* zurückzukommen, seien – einmal abgesehen von der darin enthaltenen Trennung zwischen dem geschilderten Vorfall und der später erfolgenden Reflexion desselben, die Derrida in der

⁹⁴⁷ „[...] Derrida’s essay has been included in thousands of books and articles, and more than that has become an integral moment in the popular memory of his life.“ M. C. McGrady: The Bricolage of a Myth: Re-Reading Derrida Reading Lévi-Strauss fifty years after. In: Word and Text. A Journal of Literary Studies and Linguistics 7 (2017), H. 1, S. 235–242, hier S. 235.

⁹⁴⁸ Vgl. z.B. Christopher Johnson: Lévi-Strauss: The writing scene revisited. In: Modern Language Review 92 (1997), H. 3, S. 599–612, hier S. 599.

⁹⁴⁹ Es gibt aber Einwände gegen Derridas Kritik: Von McGrady wurde etwa darauf hingewiesen, dass Derrida in seiner Auseinandersetzung mit Lévi-Strauss dessen Ansichten deutlich übertrieben habe sowie dass er schlussendlich selbst nicht den von ihm aufgestellten Forderungen gerecht wird. Vgl. McGrady: The Bricolage of a Myth. Rüdiger Campe beobachtet, dass Derrida in seiner Anschuldigung gegenüber Lévi-Strauss, den Begriff des Schreibens zu eng zu fassen, selbst einem noch stärker eingeschränkten Schreibbegriff aufsitzt. Vgl. Rüdiger Campe: Writing Scenes and the Scene of Writing. A Postscript. In: Modern Language Notes 136 (2021), H. 5 (Comparative Literature Issue), S. 1114–1133, hier S. 1121.

Grammatologie expliziert und die man mit Rüdiger Campe als Grundlage der Ausdifferenzierung zwischen ‚Schreibszene‘ und ‚Schreib-Szene‘ verstehen kann⁹⁵⁰ – insbesondere drei Aspekte des Textes fokussiert: Erstens die darin vorgestellte Motivation und Veranlassung jener Begegnung, die überhaupt zum ‚Showing Off‘ des Utiarity-Gruppenanführers und damit zur ‚Schreibstunde‘ geführt hat, zweitens die im Text genutzten wertenden Zuschreibungen der berichteten Ereignisse und drittens die von Derrida nur en passant erwähnte⁹⁵¹, besonders aufschlussreiche Szene, die zwischen dem berichteten Ereignis der Repräsentation einerseits (der ‚Schreibszene‘) und der nachträglichen, zeitlich und räumlich davon getrennt erfolgenden Reflexion (der ‚Schreib-Szene‘) andererseits zu lokalisieren ist: Lévi-Strauss’ Erfahrung eines profunden und potenziell hochgefährlichen Orientierungsverlusts im Busch.

Der entsprechende Abschnitt in den *Tristes tropiques* referiert auf eine Forschungsreise in Brasilien, im Rahmen derer sich Lévi-Strauss mit einem Team von fünfzehn Personen, fünfzehn Maultieren und dreißig Rindern 1938 einige Monate lang rund fünfhundert Kilometer nördlich von Cuiaba in einem wüstenähnlichen Plateaugebiet aufgehalten und das Leben einer Gruppe der indigenen Nambikwara während der in nomadischer Lebensweise zugebrachten Trockenzeit studiert hat. Die Veranlassung zur Begegnung jener Gruppe, bei der sich Lévi-Strauss und sein Team aufhält, mit weiteren Nambikwara-Gruppen an einem gemeinsamen Rückzugsort im Beisein der westlich zivilisierten Fremden um Lévi-Strauss besteht im Wunsch des Ethnologen, zu einem klareren Verständnis über die Population der Nambikwara zu diesem Zeitpunkt zu kommen. Im Text ist explizit die Rede davon, dass Lévi-Strauss die Gruppe bzw. deren Anführer „überreden“ („convaincre“) musste, ihn – und sein Team – zu diesem Treffen mitzunehmen.⁹⁵² Bereits hier zeigt sich, dass die jeweils in eine Handlung involvierten Akteure in den *Tristes tropiques* häufig merkwürdig unkonkret bleiben, was in erster Linie darauf zurückzuführen ist, dass in der textuellen Referenz oftmals ein synekdochisches Verhältnis zwischen den Autoritätspersonen und den übrigen Mitgliedern einer Gruppe besteht (insbesondere von Lévi-Strauss ist oft in der 1. P. Sg. die Rede, was nicht selten als *pars pro toto* für das komplette Team zu verstehen ist). Die gesamte geschilderte Episode, auf der die Reflexion über das Medium Schrift basiert, geht also zurück auf Lévi-Strauss’ Eigeninitiative.⁹⁵³ Das ist insofern von Bedeutung, als man dem Ethnologen keineswegs den unschuldigen und weitgehend unbeteiligten Part des stillen Beobachters zuschreiben kann, was

⁹⁵⁰ Vgl. Campe: *Writing Scenes and the Scene of Writing*, S. 1116–1118.

⁹⁵¹ Vgl. Derrida: *De la grammatologie*, S. 184.

⁹⁵² Vgl. Claude Lévi-Strauss: *Tristes tropiques*. Paris: Plon 1955 (= *Terre Humaine*), S. 348.

⁹⁵³ Vgl. dazu Johnson: *The writing scene revisited*, S. 605f.

bereits Derrida angemerkt hat. In Bezug auf eine andere Begebenheit, die von Lévi-Strauss berichtet wird, konstatiert Derrida: „[L]a simple présence du voyeur [= Lévi-Strauss bzw. der Ethnologe, S.L.] est un viol.“⁹⁵⁴ Auch konkret im Kontext des Kapitels zur Schreibstunde erwähnt Derrida die stets präsente „violence ethnographique“⁹⁵⁵. Diese Gewalt im Sinne einer Einwirkung auf das gegebene Gefüge⁹⁵⁶ äußert sich im vorliegenden Fall nicht allein in der beobachtenden Rolle, sondern geht eindeutig darüber hinaus. Dabei ist anhand mancher Textsignale und der erzählten Ereignisse ersichtlich, dass die Expedition und das Zusammentreffen mit den anderen Nambikwara-Gruppen mit einer erhöhten negativen Emotionalität auf Seiten offenbar aller Beteiligten einhergeht; eine latent aggressive Grundstimmung scheint omnipräsent zu sein.

Bedeutsam vor dem Hintergrund der chronologisch und narrativ später folgenden Reflexion der Rolle des Schreibens ist insbesondere, dass Lévi-Strauss die Intention einer – wenn auch rudimentären – Volkszählung verfolgt. Damit schließt er an jene soziopolitisch grundierten Schreibpraktiken an, die er in seiner Reflexion als (zumindest potenziell) oppressiv charakterisieren wird, Schreibpraktiken, die mit ausdifferenzierten Sozialgefügen wie Städten und Staaten in Verbindung stehen und der Verwaltung dieser komplexen Systeme dienen⁹⁵⁷. Eine Gemeinsamkeit zwischen Lévi-Strauss' Vorhaben und behördlichem Schreiben ist der Wunsch nach einer gewissen Kontrolle, der sich in der Sammlung von numerischen Daten ausdrückt. Eben gerade weil die Nambikwara nicht über eine Schriftkultur im westlichen Verständnis verfügen, macht sich der Ethnograph seinerseits daran, das fehlende schriftliche Kontrollwesen zu ersetzen. Dass Lévi-Strauss tief in der von ihm kritisierten Schrifttradition verwurzelt ist, leugnet er zwar selbst keineswegs; trotzdem ist dieser Sachverhalt wohl als Teil jenes Phänomens zu sehen, das von Derrida als „ethnocentrisme [...] manié et pensé comme anti-ethnocentrisme“⁹⁵⁸ beschrieben wird. Damit hängt auch Derridas grundlegender Einwand gegen Lévi-Strauss zusammen, dass jener die essentiell schriftbasierte Charakteristik seiner eigenen Arbeit als Ethnograph und damit als Repräsentant der westlichen Wissenschaftstradition nicht berücksichtige und mit seiner Schriftkritik den Wert der eigenen Tätigkeit unterminierte.⁹⁵⁹

⁹⁵⁴ Jacques Derrida: *De la grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit 1967, S. 166.

⁹⁵⁵ Ebd., S. 178.

⁹⁵⁶ Christopher Johnson benennt das als „warping of social space“, ausgelöst durch die Anwesenheit des Ethnologen und seiner Begleitung. Vgl. Johnson: *The writing scene revisited*, S. 605.

⁹⁵⁷ Vgl. Lévi-Strauss: *Tristes tropiques*, S. 354.

⁹⁵⁸ Derrida: *De la grammatologie*, S. 177.

⁹⁵⁹ „With his dis-ambiguating conceptuality Derrida lays bare, in Lévi-Strauss's partisanship for the indigenous culture and against the oppressive power of writing, a moment of political illusion and conceptual self-contradiction. Culture, thinking, and science would not have any systematic place in Lévi-Strauss's account of

Das Schreiben als das „offizielle Denken“ des Abendlandes⁹⁶⁰ ist ein sich fortwährend reproduzierendes und damit selbst perpetuierendes: Eine Schreibtätigkeit ruft beständig eine neue hervor und die Schreibszenen bedingen sich gegenseitig. So ist Lévi-Strauss' schriftlicher Bericht über die Schreiberfahrungen der Nambikwara in eine spezifische Situation gegenseitiger Irritation eingebettet, die ausgelöst wurde durch seinen Wunsch, einen vordergründig schriftbasierten Beitrag zu jener datensammelnden europäischen Wissens- und Schrifttradition zu leisten, in der er selbst steht. Zu sehen ist außerdem, dass es per se keinen unbeteiligten Zuseher geben kann, eine Involviertheit ist ‚immer schon‘ *part of the game*. Dies trifft auch essentiell auf das Sammeln, Betrachten und Beschreiben von Handschriften zu, sei es nun im Rahmen des Autographensammelwesens oder im Rahmen philologischer Arbeit.

Daraus ergeben sich weitreichende Konsequenzen für die Thematisierung von Schreibszenen, aus welcher Perspektive, Grundhaltung und Motivation auch immer sie erfolgt, und es liegt nicht zuletzt nahe, dass Neutralität und Objektivität in diesem Rahmen keine erreichbaren Größen sein können. Das gilt auch für Lévi-Strauss' nachträglichen, autobiographisch geprägten Bericht über die Begegnung mit den Nambikwara in den *Tristes tropiques*. Derridas Betonung der Einwirkung durch die bloße Präsenz des Ethnographen ist auch deswegen wesentlich, weil Lévi-Strauss die eigene Rolle im Kapitel „Leçon d'écriture“ auffallend stark reduziert. Christopher Johnson weist darauf hin, dass Lévi-Strauss in seiner Schilderung offensichtlich daran gelegen ist, die Aufmerksamkeit auf das Agieren des Gruppenanführers zu konzentrieren und in diesem Zusammenhang die Verantwortung für das Geschehen auf ihn zu übertragen, obwohl es nicht unwahrscheinlich sei, dass entgegen Lévi-Strauss' Darstellung nicht das Handeln des Gruppenanführers in dieser spezifischen Situation der Auslöser dafür war, dass jener in weiterer Folge von seinen Leuten verlassen wurde, sondern viel eher der Besuch von Lévi-Strauss und seinem Team bei dieser Gruppe.⁹⁶¹ In direktem Zusammenhang damit steht Lévi-Strauss' ambivalente Haltung dem Gruppenanführer gegenüber: Sein vorausschauendes und kalkulierendes Handeln ruft bei Lévi-Strauss zwar einerseits Bewunderung hervor, ist ihm andererseits aber hochgradig suspekt, und das nicht zuletzt, weil es an Handlungsweisen aus der europäischen Tradition erinnert.⁹⁶²

Die unmittelbare Involviertheit des Autor-Erzählers ist somit offensichtlich und seine emotionale Voreingenommenheit ist ausschlaggebend für die Präsentation des Geschehens. Das

things, and he would even risk the scholarly and scientific claims of his own undertaking.” Campe: *Writing Scenes and the Scene of Writing*, S. 1121.

⁹⁶⁰ Flusser: *Die Geste des Schreibens*, S. 267.

⁹⁶¹ Vgl. Johnson: *The writing scene revisited*, insbes. S. 608–612.

⁹⁶² Vgl. ebd., S. 611.

zeigt sich auch an den (nicht nur) attributiven Zuschreibungen, die im Rahmen der geschilderten Ereignisse zu finden sind und die aufschlussreich im Hinblick auf die Konzeption der Schreibszene sind. Die Expedition zum Sammelplatz der verschiedenen Nambikwara-Gruppen wird zunächst als „voyage [...] fort risqué“ eingeführt, um unmittelbar darauf als „épisode grotesque“ und drei Absätze später als „aventure“ bezeichnet zu werden.⁹⁶³ Damit hängt ein diffuses Bedrohungsgefühl zusammen, das bereits vor dem Zusammentreffen mit den anderen Gruppen greifbar wird, als das Team um Lévi-Strauss bemerkt, dass sie nur in Begleitung bewaffneter Männer und ohne Frauen und Kinder unterwegs sind – zwar stellt sich wenig später heraus, dass es sich schlichtweg um eine Maßnahme des „vorausschauenden“ („prévoyant“) Gruppenanführers gehandelt hat, der die Frauen und Kinder bereits früher auf den Weg geschickt hatte,⁹⁶⁴ doch die latente Spannung scheint bestehen zu bleiben bzw. wird jedenfalls spätestens bei der Begegnung mit den übrigen Nambikwara-Gruppen erneuert. Ebendiese Spannung stellt nicht zuletzt ein narratives Mittel dar, das dem Text eine gewisse literarische Qualität verleiht, wofür der Begriff „aventure“ als maßgeblich für den Bereich episch-fiktionalen Erzählens einsteht.

Daran schließt – nach einer Rückblende, die darüber informiert, wie die Nambikwara auf die Distribution von Schreibmaterial durch Lévi-Strauss reagiert hatten – die Inszenierung des Mediums Schrift durch den Gruppenanführer an, der im Zuge des Warenaustauschs mit den übrigen Gruppen vermeintlich von einer Liste abliest, wer welche Geschenke zu erhalten habe. Tatsächlich aber kann er nicht im herkömmlichen Schriftverständnis lesen und schreiben und die Liste besteht statt aus Schriftzeichen aus „gewundenen Linien“ („lignes tortillées“⁹⁶⁵). Für Lévi-Strauss geht daraus hervor, dass der symbolische und soziologisch fundierte Gehalt des Schreibens und der Schrift dem Informationsgehalt vorgängig sei: „L’écriture avait donc fait son apparition chez les Nambikwara [...]. Son symbole avait été emprunté tandis que sa réalité demeurait étrangère. Et cela, en vue d’une fin sociologique plutôt qu’intellectuelle.“⁹⁶⁶ Die Position, die in der Erzählhaltung zum Ausdruck kommt, ist die Überraschung eines alphabetisierten Angehörigen der westlichen Kulturtradition mit der klaren Prämisse vom Primat des Inhalts und der Kommunikationsfunktion der Schrift.⁹⁶⁷ Die Begebenheit wird von Lévi-Strauss als „Komödie“ („comédie“) klassifiziert, eine aufschlussreiche

⁹⁶³ Lévi-Strauss: *Tristes tropiques*, S. 348f.

⁹⁶⁴ Vgl. ebd., S. 348.

⁹⁶⁵ Ebd., S. 350.

⁹⁶⁶ Ebd., S. 352.

⁹⁶⁷ Derrida kritisiert an Lévi-Strauss nicht zuletzt diese Unterscheidung zwischen einem „soziologischen“ und einem „intellektuellen“ Zweck der Schrift als „une différence fort problématique entre le rapport intersubjectif et le savoir.“ Derrida: *De la grammatologie*, S. 185.

Gattungszuweisung, an die sich das Konzept der Schreibszene als unmittelbar anschlussfähig erweist. Mit dieser generischen Bestimmung geht der Verweis auf eine „*hésitation affectée*“ einher, die Lévi-Strauss am Gruppenanführer als schauspielerische Leistung während seiner performativen Darbietung zu erkennen meint. Dabei handelt es sich klarerweise um eine Zuschreibung von außen, um eine Interpretationsleistung seitens des Berichterstatters, die mit dessen zwiespältiger Haltung gegenüber dem Gruppenanführer in Verbindung steht. In weiterer Folge wird das Handeln des Gruppenanführers als „*mystification dont je venais à mon insu d’être l’instrument*“ bezeichnet und für das entstandene Stimmungsbild allgemeiner Irritation verantwortlich gemacht.⁹⁶⁸ Diese Zuschreibung ist vor dem Hintergrund einer tiefen Verunsicherung des Ich-Erzählers über die Bedeutung des Erlebten zu sehen; aus der voreingenommenen Perspektive des alphabetisierten Europäers ergibt die berichtete Szene keinen oder nur einen zweifelhaften Sinn, was durch die offensichtlich pejorativ eingesetzte Bezeichnung „*mystification*“ ausgedrückt wird. Auffällig ist des Weiteren, dass der Berichterstatter sich selbst als „*instrument*“ empfindet und damit seine eigene Rolle in die reine Passivität verweist, zusätzlich verstärkt durch die Modalergänzung „*à mon insu*“. Auf diese Weise erscheint die Szene als geplanter, möglicherweise perfider Akt des berechnenden Gruppenanführers und Lévi-Strauss nicht nur als unschuldiger Zuseher, sondern auch gewissermaßen als stummes ‚Opfer‘. Gleichzeitig lehnen sich die Bezeichnungen des Geschehnisses als „*Komödie*“ und als „*Mystifikation*“ gegen den eigenen Geltungsverlust auf und versuchen, ihm Grenzen zu setzen.

Daraus ergibt sich im Hinblick auf die Essenz und Charakteristik der Schreibszene, dass Schilderungen von Schreibvorgängen und Reflexionen über die Funktion und das Mittel des Schreibens sich (bewusst oder unbewusst, aber wohl unvermeidlich) in einen unmittelbaren Dialog mit der literarischen Tradition begeben, wenn sie etwa zur Klassifikation des Geschilderten auf literarische Gattungszuweisungen zurückgreifen oder wenn sie mit narrativen Mitteln der Spannungserzeugung arbeiten. Auch zeigt sich, dass die Frage nach der Rollenverteilung und Regieführung innerhalb der Schreibszene eine Frage der Perspektive ist, von der aus die Wahrnehmung erfolgt bzw. im Text vermittelt wird, und dass – insbesondere, aber nicht ausschließlich, in einem autobiographischen Kontext – im Hintergrund bestimmte Darstellungsabsichten wirksam werden, die sich aus kulturellen Wertevorstellungen ergeben und mit der Inszenierung von Autorschaft zusammenhängen.

⁹⁶⁸ Lévi-Strauss: *Tristes tropiques*, S. 350f.

In jener Szene, die sich an die Begegnung mit den Indigenen und den Warenaustausch anschließt und der Reflexion über die Funktion des Schreibens vorausgeht, wird die aktive Handlungsmacht des Protagonisten auf ganz andere Weise stark eingeschränkt: Lévi-Strauss verliert den Anschluss an seinen Tross und findet sich mit seinem Maultier allein und orientierungslos im Busch. Als ihm außerdem noch das Maultier abhandenkommt, deponiert er seine Ausrüstung, um es wieder einzufangen und in weiterer Folge festzustellen, dass es ihm unmöglich ist, jenen Ort wiederzufinden, an dem er seine Ausrüstung zurückgelassen hat. Geschildert wird der Forscher hiermit als dezidierter Antiheld, der sich in einer fremden und potenziell feindlichen Umgebung exponiert hat: „Le soleil descendait sur l’horizon, je n’avais plus d’arme et je m’attendais tout le temps à recevoir une volée des flèches. Peut-être n’étais-je pas le premier à pénétrer dans cette zone hostile, mais mes prédécesseurs n’en étaient pas revenus [...]“.⁹⁶⁹ Lévi-Strauss findet sich an einem Ort wieder, der an bewusst aufgesuchte Einsamkeitsorte von Eremiten erinnert; wie Thomas Macho schreibt, sind Schreiben und Lesen Bestandteil der Einsamkeitstechniken, die Einöde fungiert dabei als neutrale Bühne für „die vielfältigsten, buntesten Auftritte von Bedeutungen und Symbolen“.⁹⁷⁰ Bei dem in den *Tristes tropiques* präsentierten Szenario tritt die Einöde aber nicht als neutraler Einschreibraum auf, sondern drängt sich in den Vordergrund, es handelt sich somit um eine Art veränderter Lese- und Schreib-Szene: Das Herumirren in der unbekannten und unverstandenen Umgebung kann als Parallele zur Lektürebewegung in einem Text aufgefasst werden. So wie die Nambikwara nicht verstehen, die Zeichen auf dem Papier zu lesen, mangelt es den Europäer:innen demnach an Lektürekenntnis der „tausend Dinge, die aus der Wildnis einen Text machen, der von Lesekundigen entziffert werden kann.“⁹⁷¹ Die beiden Nambikwara, die Lévi-Strauss schließlich finden und ihm auch seine Ausrüstung wieder aushändigen können, treten als Spurenleser auf: „[D]eux Nambikwara étaient revenus sur leurs pas dès qu’on eut remarqué mon absence et me suivaient à la trace depuis la mi-journée; retrouver mon matériel fut pour eux jeu d’enfant.“⁹⁷² Carlo Ginzburg zufolge kommt kurz vor der Wende zum 20. Jahrhundert das epistemologische Modell des Indizienparadigmas auf, an dem sich die Humanwissenschaften orientieren (und das vom galileischen, quantifizierenden System der Naturwissenschaften abzusetzen ist) und dessen Ausdruck in einer Analogie zwischen Conan Doyles Sherlock Holmes, Sigmund Freuds

⁹⁶⁹ Ebd., S. 351.

⁹⁷⁰ Thomas Macho: Mit sich allein. Einsamkeit als Kulturtechnik. In: Assmann, Aleida / Assmann, Jan (Hg.): Einsamkeit. München: Fink 2000 (= Archäologie der literarischen Kommunikation 6), S. 27–44, hier S. 40.

⁹⁷¹ Rebecca Solnit: Die Kunst, sich zu verlieren. Ein Führer durch den Irrgarten des Lebens. A. d. Amerikanischen v. Michael Mundhenk. München: Piper 2009, S. 15.

⁹⁷² Lévi-Strauss: *Tristes tropiques*, S. 351f.

Psychoanalyse und Giovanni Morellis Analysemethode von Gemälden zu finden ist.⁹⁷³ Als Ursprung des Indizienparadigmas vermutet Ginzburg die Orientierungsarbeit des neolithischen Jägers angesichts dessen essentieller Fähigkeit des Spurenlesens, dem „vielleicht ältesten Gestus in der Geschichte des menschlichen Intellekts“⁹⁷⁴. Ginzburgs Konzept des Indizienparadigmas ist als Scharnierstelle zwischen Zweigs Sammelinteresse, das im vorhergehenden Teil der Arbeit behandelt wurde, und Schreib-Szenen in literarischen Texten, die im nachfolgenden Teil der Arbeit untersucht werden, zu betrachten. Der Vergleich mit der urzeitlichen Sphäre der Jagd steht dem Autographensammelwesen im Hinblick auf den kompetitiven Autographenhandel ohnehin nahe, aber nicht nur an das Verfolgen von ‚Spuren‘ auf der Suche nach neuen, potenziell zu erwerbenden Autographen ist hier zu denken, sondern auch an Zweigs versuchsweise Darlegung einer Typologie der künstlerischen Arbeitsweise, die ihren Ausgang von solchen Autographen nimmt und die er in *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens* gerade mit der Kriminalistik in Verbindung bringt, die auch für Ginzburg ein relevantes Bezugssystem bildet.

Derrida tritt seinerseits als Fürsprecher eines unmittelbaren Naheverhältnisses von Schrift und (menschlichen) Spuren in einer Landschaft auf. Er ist bemüht, von einem Schriftverständnis auszugehen, das das phonetische Notationssystem transzendiert und auf allgemeinere und verbreitetere Strukturen abhebt, und in diesem Zusammenhang denkt er die Gewalt („violence“) als grundlegend und schlägt im selben Kapitel von *De la grammatologie* (wenn auch in einer auf den ersten Blick unscheinbaren Parenthese) einen engen Nexus von Schrift und menschlichen Einschreibungen in die Natur vor:

[I]l faudrait méditer d'ensemble la possibilité de la route et de la différence comme écriture, l'histoire de l'écriture et l'histoire de la route, de la rupture, de la *via rupta*, de la voie rompue, frayée, *fracta* [...]. [...] [I]l est difficile d'imaginer que l'accès à la possibilité des tracés routiers ne soit pas en même temps accès à l'écriture.⁹⁷⁵

Ein sehr ähnlicher Wortlaut findet sich auch in *Freud et la scène de l'écriture*, woraus Johnson schlussfolgert, dass Derridas Insistieren auf diesem Schriftmodell relativ unabhängig vom jeweiligen Kontext – also den besprochenen Werken einmal Lévi-Strauss', einmal Sigmund Freuds – ist.⁹⁷⁶

⁹⁷³ Vgl. Carlo Ginzburg: Spurensicherung. Der Jäger entziffert die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst. In: Ders.: Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst. A. d. Italienischen v. Gisela Bonz u. Karl F. Hauber. Berlin: Wagenbach 1995 (= Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek 50), S. 7–44, hier insbes. S. 7–15.

⁹⁷⁴ Ebd., S. 18.

⁹⁷⁵ Derrida: *De la grammatologie*, S. 158.

⁹⁷⁶ Vgl. Christopher Johnson: *System and Writing in the philosophy of Jacques Derrida*. Cambridge: Cambridge University Press 1993, S. 71f.

Während Lévi-Strauss den Zwischenfall im Busch als „incident ridicule“⁹⁷⁷ beiseite schiebt, was erneut einem Versuch gleichkommt, die Gewichtung einer Situation stark eingeschränkter individueller Handlungsmacht innerhalb der Gesamtanlage der Erzählung drastisch zu reduzieren, ist er offenkundig alles andere als unbedeutend. Wenn im allgemeinen Verständnis von Schrift als gewaltsame Markierung auch die vom Menschen hinterlassenen Spuren in der Wildnis dem System Schrift zugehörig sind bzw. im allgemeinen Verständnis vom Text als Gewebe oder Gefüge auch die Umgebung, durch die Lévi-Strauss irrt, zu einem Text wird, dessen Zeichen er nicht zu lesen versteht, dann bewegt er sich mit einer Oberflächlichkeit und Verlorenheit durch das fremde Zeichensystem, die eine Parallele zur Imitation der Schreibbewegungen durch die Nambikwara in Unkenntnis des semiotischen Systems des Alphabets bilden. Ein thematischer Zusammenhang von Lévi-Strauss' Gegenüberstellung der westlichen Schriftkultur und der quasi den menschlichen ‚Urzustand‘ repräsentierenden Nambikwara in den *Tristes tropiques* zu Ginzburgs Überlegungen kondensiert sich im Motiv des Spurenlesens, das sich als Parallele zur textuellen Lektürebewegung erweist und damit grundverschiedene semiotische Systeme vor Augen führt. Ginzburg zufolge orientiert sich das Indizienparadigma wesentlich am Modell der medizinischen Semiotik, entscheidend ist jeweils die Untersuchung individueller Merkmale (Symptome), die sich als empirische Daten der sinnlichen Wahrnehmung präsentieren.⁹⁷⁸ Die Konfrontation mit einem völlig fremden Zeichenensemble zeigt, wie voraussetzungsreich das gemeinhin als selbstverständlich hingenommene Agieren im vertrauten eigenen semiotischen System ist. Prädestiniert für die Thematisierung entsprechender Alteritätserfahrungen und die Auseinandersetzung mit verschiedenartigen Zeichensystemen sind zweifelsohne Reisetexte.⁹⁷⁹ Zu den notwendigen Voraussetzungen der erfolgreichen Selbstermächtigung innerhalb eines komplexen semiotischen Gesamtgefüges zählen neben der Instruiertheit und der Erfahrung nicht zuletzt spezifische Utensilien, die für die Bewegung in bzw. die aktive Teilnahme an diesem System unerlässlich sind. Bezeichnend ist, dass die indigenen Freunde mithilfe ihrer Spurenlesetechnik Lévi-Strauss just in jenem Moment auffinden, als dieser soeben den Beschluss gefasst hat, sich des prometheischen ‚Urakts‘ menschlicher Selbstermächtigung zu bedienen, nämlich Feuer zu machen.⁹⁸⁰

⁹⁷⁷ Lévi-Strauss: *Tristes tropiques*, S. 352.

⁹⁷⁸ Vgl. Ginzburg: *Spurensicherung*, S. 14–16, S. 31 u. S. 38.

⁹⁷⁹ Entsprechend konstatiert David Scott, dass „the question of the sign's decipherability [...] central to many European travel texts“ ab dem 19. Jahrhundert geworden sei. Vgl. David Scott: *The smile of the sign. Semiotics and travel writing in Barthes, Baudrillard, Butor and Lévi-Strauss*. In: *Studies in Travel Writing* 7 (2003), H. 2, S. 209–225, hier S. 213.

⁹⁸⁰ Vgl. Lévi-Strauss: *Tristes tropiques*, S. 351.

In der Konfrontation mit dem genuin Anderen werden allgemeine Prinzipien ersichtlich, die für die Bewegung innerhalb des vertrauten kulturellen Horizonts leitend sind: Es handelt sich um Prozesse einerseits der Selbstermächtigung, andererseits auch der Selbstkontrolle, die suspendiert werden, wenn das bekannte semiotische System verlassen oder pervertiert wird. Insofern ist diese zwischen die demonstrative ‚Lesekomödie‘ des Nambikwara-Anführers und Lévi-Strauss’ Reflexion über die ontologische Charakteristik des Schreibens eingeschaltete Szenerie des Sich-Verirrens in Wechselwirkung und als Supplement zu den beiden umgebenden Textabschnitten zu betrachten. Eine Verbindung zwischen diesen Episoden scheint nicht nur kausallogisch über die rein chronologische Abfolge hinauszugehen (da nämlich, wie es im Text heißt, Lévi-Strauss, noch von diesem Ereignis aufgewühlt – „tourmenté“ –, sich im Zustand der Schlaflosigkeit zur Reflexion der Schriftkultur anschickt), sondern darüber hinaus in frappierenden inhaltlichen Analogien begründet zu sein. Laut Ginzburg ist der erste Geschichtenerzähler der spurenlesende Jäger, „weil er als einziger fähig war, in den stummen – wenn nicht unsichtbaren – Spuren der Beute eine zusammenhängende Folge von Ereignissen zu lesen.“⁹⁸¹

In *De la grammatologie* kritisiert Derrida vordergründig Lévi-Strauss’ Strukturalismus als Phonozentrismus und als Rousseauismus, wobei Campe darauf hinweist, dass er – anders als Lévi-Strauss – damit letztendlich auf ein Schriftverständnis fokussiert bleibt, das mit dem Begriff *la scrittura* umrissen werden kann und das die Schrift in ihrer Abgeschlossenheit bzw. als Notationssystem meint⁹⁸². Demgegenüber sekundär, da lediglich in untergeordneter Rolle in die Argumentationsstruktur eingegliedert, tritt die Differenzierung zweier Momente in Lévi-Strauss’ Schilderung in den *Tristes tropiques* auf: Zum einen „la scène de l’extraordinaire incident“⁹⁸³ („die Szenerie des ‚außerordentlichen Zwischenfalls‘“⁹⁸⁴), zum anderen „une réflexion historico-philosophique sur la scène de l’écriture“⁹⁸⁵ („eine historisch-philosophische Reflexion über die Szene der Schrift“⁹⁸⁶), etwas später auch als „[l]a remémoration de la scène“⁹⁸⁷ („[d]as Erinnern der Szene“⁹⁸⁸) bezeichnet. Derrida differenziert zwischen der „leçon d’écriture“ (dies ist auch der Titel des Kapitels in den *Tristes tropiques*) und einer „leçon de

⁹⁸¹ Ginzburg: Spurensicherung, S. 16.

⁹⁸² Vgl. Campe: Writing Scenes and the Scene of Writing, S. 1116 u. S. 1121f.

⁹⁸³ Derrida: *De la grammatologie*, S. 178.

⁹⁸⁴ Jacques Derrida: *Grammatologie*. Übersetzt von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974 (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 417), S. 213.

⁹⁸⁵ Derrida: *De la grammatologie*, S. 178.

⁹⁸⁶ Derrida: *Grammatologie*, S. 214. Es ist mit Blick auf Campes Beobachtung, dass Derrida in seinen Ausführungen strikt dem ‚la scrittura‘-Konzept folgt, aufschlussreich, dass von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler in der Übersetzung der Ausdruck „Schrift“ – und nicht „Schreiben“ – gewählt wird.

⁹⁸⁷ Derrida: *De la grammatologie*, S. 184.

⁹⁸⁸ Derrida: *Grammatologie*, S. 220.

l'écriture“,⁹⁸⁹ an die konzeptuell und terminologisch die „scène de l'écriture“ anzuschließen ist, die in *Freud et la scène de l'écriture* mit performativ-repräsentativen (im Sinne eines *staging*, einer Bühnenwirksamkeit) und prozessualen Qualitäten einhergeht⁹⁹⁰ – womit er auf die Schreibszenenforschung vorausweist.

Derrida nimmt hiermit explizit eine Untergliederung vor, die sich implizit schon bei Lévi-Strauss findet, denn es sind zwei unterschiedliche, räumlich und zeitlich voneinander getrennte Szenarien, die in den *Tristes tropiques* auf den Komplex des Schreibens Bezug nehmen und gemeinsam unter dem Titel und Schlagwort der ‚Schreibstunde‘ figurieren: Das ist zum einen der Vorfall bei der Begegnung mit den anderen Nambikwara-Stämmen, der zudem eine Rückblende auf Lévi-Strauss' Verteilen von Stiften und Papier und sich daran anschließende Schreibimitationen der Nambikwara enthält (was bei Derrida konzeptuell nicht voneinander unterschieden, sondern gemeinsam unter dem Begriff des „außerordentlichen Zwischenfalls“ behandelt wird). Zum anderen handelt es sich um das aus diesem „außerordentlichen Zwischenfall“ resultierende nächtliche Reflektieren über die Bedeutung und Funktion der Schriftlichkeit. Hier knüpft Campe an und differenziert mit Derrida eine „writing scene“ (Schreibszenen, der „außerordentliche Zwischenfall“) von einer „scene of writing“ (Schreib-Szene, die Reflexion über die Szene):

The writing scene implies something like the possibility of a reflection on that scene, a reflection in which an image or a double can be formed which one might call the 'scene of writing' in order to distinguish it from the 'writing scene' as the primary object of the 'empirical perception'. [...] [L]iterary works are produced in writing scenes and as literary texts they are capable of producing – but not necessarily bound to produce – scenes of writing within themselves. This is a self-reference in and of literary texts, in which they take account of a fundamental and yet overlooked piece of reality, that is, the empirical event of their own being written.⁹⁹¹

Wie aus dieser Definition hervorgeht, verweist die ‚Schreibszenen‘ oder ‚writing scene‘ auf den empirischen Fakt des Schreibens selbst, doch dabei ist stets im Blick zu behalten, dass auf diesen nicht (oder nur in sehr eingeschränkter Weise) direkt Bezug genommen werden kann, sondern lediglich auf Spuren, die dieser Prozess hinterlässt, und auf Berichte darüber. Diese Vorgehensweise wird ja auch von Derrida in *De la grammatologie* verfolgt: Er bezieht sich mit seiner Unterscheidung der zwei Momente in beiden Fällen auf Lévi-Strauss' Text und damit nur indirekt auf den berichteten empirisch wahrgenommenen „außerordentlichen Zwischenfall“. Auch diese Beobachtung zeigt erneut, was bereits in der Betrachtung der *Tristes tropiques* zu sehen ist: Das Verhandeln des Schreibens und seine Selbstreferentialität sind grundlegend

⁹⁸⁹ Derrida: *De la grammatologie*, S. 178.

⁹⁹⁰ Vgl. Johnson: *System and writing in Derrida*, S. 65–108, insbes. S. 91: „What is essential in Derrida's reading of Freud is not the static scene of writing, but its dynamic *mise en scène*: ‚Freud et la [mise en] scène de l'écriture.‘“ Herv. und Element in Klammern im Orig.

⁹⁹¹ Campe: *Writing Scenes and the Scene of Writing*, S. 1118.

textuell konzipiert und schreiben sich nicht nur in eine allgemeine (westliche) Schriftkultur, sondern innerhalb derselben dezidiert in die literarische Tradition ein. In diesem Zusammenhang scheint die Frage berechtigt, inwieweit der „extraordinaire incident“ Derridas mit Goethes Schlagwort der „unerhörten Begebenheit“⁹⁹² in Verbindung gebracht werden könnte. In Zweigs novellistisch geprägtes *Sternstunden*-Konzept⁹⁹³ fügte sich eine entsprechende Geschichte jedenfalls nahtlos ein.

⁹⁹² Johann Peter Eckermann: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Hg. v. Heinrich Hubert Houben. Leipzig: Brockhaus ²¹1925, S. 178 (Eintrag vom 29. Januar 1827).

⁹⁹³ Vgl. Michler: *Sternstunden der Menschheit* (1927), S. 326.

SCHREIBEN I

KAPITEL 1: ‚Schreiben‘ in der (Literatur-)Wissenschaft

III.1.1 Die Schreibszenen als literaturwissenschaftliches Konzept

Wer sich gegenwärtig mit dem Komplex, den man als ‚Schreibszenenforschung‘ auf einen Begriff bringen kann, befassen möchte, muss schnell bemerken, dass es sich dabei um ein Konglomerat disparater und heterogener Überlegungen handelt, die zudem mit einem verstärkt interdisziplinären Impetus⁹⁹⁴ einhergehen. So wird, wer sich diesem theoretischen Umfeld nähert, rasch versucht sein, über eine kulturwissenschaftliche Perspektive innerhalb der Literaturwissenschaft hinauszudenken und etwa Überlegungen aus den Disziplinen der Schreibdidaktik,⁹⁹⁵ der Linguistik,⁹⁹⁶ der Soziologie⁹⁹⁷ und der Editionswissenschaft⁹⁹⁸ einzubeziehen. In einem weiteren Sinn könnten zudem die Medien- und Theaterwissenschaft wie die Kognitionspsychologie als fruchtbare Nachbarwissenschaften berücksichtigt werden. Neben einer grundlegenden Interdisziplinarität⁹⁹⁹ rückt damit auch ein internationales Forschungsfeld verstärkt in den Blick: Wenn an die Schreibdidaktik gedacht wird, so sind etwa US-amerikanische Studien zum *creative writing* nicht auszublenden; wer wiederum die jüngeren editionswissenschaftlichen Entwicklungen anvisiert, der kommt nicht an der

⁹⁹⁴ Vgl. dazu grundlegend Susanne Knaller / Doris Pany-Habsa / Martina Scholger (Hg.): Schreibforschung interdisziplinär. Praxis – Prozess – Produkt. Bielefeld: transcript 2020 (= Edition Kulturwissenschaft 214), darin v.a. die Einleitung der Herausgeberinnen (S. 9–16), insbes. S. 9f.

⁹⁹⁵ Vgl. etwa Stephanie Dreyfürst / Nadja Sennewald (Hg.): Schreiben. Grundlagentexte zur Theorie, Didaktik und Beratung. Opladen / Toronto: Budrich 2014 (= utb 8604: Schlüsselkompetenzen). Ein in diesem Kontext häufig genanntes und in Einzelheiten kritisiertes Konzept ist dasjenige von John R. Hayes und Linda Flower, das in diesem Sammelband resümierend vorgestellt wird: Linda Flower / John R. Hayes: Schreiben als kognitiver Prozess. Eine Theorie. In: Dreyfürst, Stephanie / Sennewald, Nadja (Hg.): Schreiben. Grundlagentexte zur Theorie, Didaktik und Beratung. Opladen / Toronto: Budrich 2014 (= utb 8604: Schlüsselkompetenzen), S. 35–56.

⁹⁹⁶ Vgl. Hanspeter Ortner: Schreiben und Denken. Tübingen: Max Niemeyer 2000 (= Reihe Germanistische Linguistik 214); Andi Gredig: Schreiben mit der Hand. Begriffe – Diskurse – Praktiken. Berlin: Frank & Timme 2021 (= Sprachwissenschaft 49).

⁹⁹⁷ Wegweisend hierfür ist Carolin Amlinger: Schreiben. Eine Soziologie literarischer Arbeit. Berlin: Suhrkamp 2021.

⁹⁹⁸ Exemplarisch zu nennen wäre Martin Schubert (Hg.): Materialität in der Editionswissenschaft. Berlin / New York: de Gruyter 2010 (= Beihefte zu editio 32).

⁹⁹⁹ Diese Interdisziplinarität ist aber im Hinblick auf ihre Möglichkeitsbedingungen und auf ihr Gelingen einer kritischen Prüfung zu unterziehen. So ist es in der Umsetzung durchaus nicht immer leicht, die unterschiedlichen disziplinären Zugänge in einen gewinnbringenden Dialog zu überführen. Vgl. Katja Barthel: Schreibszenen historisieren – methodologische Überlegungen zu einer Erforschung des Flüchtigen. In: Dies. (Hg.): Dynamiken historischer Schreibszenen. Diachrone Perspektiven vom Spätmittelalter bis zur klassischen Moderne. Berlin / Boston: de Gruyter 2022 (= Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 168), S. 1–28, hier S. 6f. Erfolgreiche Kooperationen beziehen sich meist auf bestimmte bereits auf die Zusammenarbeit ‚eingespielte‘ Disziplinen. Vgl. Susanne Knaller / Doris Pany-Habsa / Martina Scholger: Schreibforschung interdisziplinär. In: Dies. (Hg.): Schreibforschung interdisziplinär. Praxis – Prozess – Produkt. Bielefeld: transcript 2020 (= Edition Kulturwissenschaft 214), S. 9–16, hier S. 9f. In den beiden hier zitierten Sammelbänden wird jeweils der Versuch unternommen, die disziplinenübergreifende Vielfalt abzubilden (Schreibforschung interdisziplinär, 2020) bzw. für Schreibszenen innerhalb der germanistischen Literaturwissenschaft einen diachronen Querschnitt vorzustellen, der nicht nur Beiträge der Neueren deutschen Literatur, sondern auch der Älteren deutschen Literatur einschließt (Dynamiken historischer Schreibszenen, 2022).

französischen *critique génétique* vorbei und ebenso wenig an den international im Trend liegenden Digital Humanities. Insofern wird man schnell gewahr, dass eine Unternehmung wie die Verortung des eigenen Forschungsinteresses im Bereich der ‚Schreibszenen‘ um die Frage kreist, wo sinnvollerweise Grenzen gesetzt werden sollen. Dazu kommt des Weiteren, dass es sich bei den ‚Schreibszenen‘ um ein mehrfach aktualisiertes Thema handelt, das insbesondere in jüngerer Zeit in der Forschung wiederholt aufgegriffen wird und zu verschiedenen thematischen Kombinationen anregt (beispielsweise Schreibszenen und Inszenierung/Theater, eine schon grundlegend dem Begriff der ‚Szene‘ inhärente Kombination, auf die zurückzukommen sein wird; Schreibszenen des Kollektiven;¹⁰⁰⁰ Schreibszenen und Historizität;¹⁰⁰¹ Schreibszenen und Praxeologie;¹⁰⁰² dazu Vorschläge, den Schreibszenen weitere ‚Szenen‘, die mit Vorgängen im Produktions-, Distributions- und Rezeptionsprozess von Literatur korrespondieren, an die Seite zu stellen, so etwa Leseszenen¹⁰⁰³ oder Druckszenen¹⁰⁰⁴). Diese dynamischen Entwicklungen sind einerseits erfreulich, weil sie den hohen Grad an Produktivität des Konzepts der Schreibszenen aufzeigen; andererseits besteht aber die Gefahr, die Frage aus den Augen zu verlieren, worum es bei der Idee der ‚Schreibszenen/Schreib-Szene‘ denn ‚eigentlich‘ geht. Der Umstand, dass die Bände der Reihe *Zur Genealogie des Schreibens*,¹⁰⁰⁵ auf die als Ursprung der Schreibszenenforschung stets zu rekurren ist, sich von Beginn an „hauptsächlich auf Einzelstudien [konzentriert]“¹⁰⁰⁶ haben, kann dabei als zusätzlich verstärkender Faktor wirken. Gleiches gilt im Übrigen schon für den

¹⁰⁰⁰ Vgl. Daniel Ehrmann / Thomas Traupmann (Hg.): Kollektives Schreiben. Paderborn: Brill / Fink 2022 (= *Zur Genealogie des Schreibens* 28).

¹⁰⁰¹ Vgl. Katja Barthel (Hg.): Dynamiken historischer Schreibszenen. Diachrone Perspektiven vom Spätmittelalter bis zur klassischen Moderne. Berlin / Boston: de Gruyter 2022 (= *Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte* 168).

¹⁰⁰² Vgl. Alena Heinritz / Julia Nantke (Hg.): Autor:innenschaft und/als Arbeit. Zum Verhältnis von Praktiken, Inszenierung und Infrastrukturen. Paderborn: Brill / Fink 2024 (= *Literatur und Ökonomie* 9); von unmittelbarem Interesse ist in diesem Zusammenhang zudem die von Yvonne Al-Taie und Jennifer Clare organisierte Tagung „Die Praxeologie der Schreibszenen. Schreiben und Lesen als Raum- und Beziehungspraxis 1750–1900“, die von 13. bis 15. März 2024 an der Universität Hildesheim stattfand.

¹⁰⁰³ Vgl. Irina Hron-Öberg / Jadwiga Kita-Huber / Sanna Schulte (Hg.): Leseszenen. Poetologie – Geschichte – Medialität. Heidelberg: Winter 2020 (= *Beiträge zur neueren Literaturgeschichte* 407) (darin: Nico Pethes: Leseszenen. Zur Praxeologie intransitiver Lektüren in der Literatur der Epoche des Buchs, S. 101–132); Julika Griem: Szenen des Lesens. Schauplätze einer gesellschaftlichen Selbstverständigung. Bielefeld: transcript 2021 (= *Wie wir lesen – Zur Geschichte, Praxis und Zukunft einer Kulturtechnik* 3).

¹⁰⁰⁴ Vgl. Uwe Wirth: Die Schreib-Szene als Editions-Szene. Handschrift und Buchdruck in Jean Pauls *Leben Fibels*. In: Stingelin, Martin (Hg.): „Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum“. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte. München: Fink 2004 (= *Zur Genealogie des Schreibens* 1), S. 156–174.

¹⁰⁰⁵ Vgl. insbes.: Martin Stingelin (Hg.): „Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum“. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte. München: Fink 2004 (= *Zur Genealogie des Schreibens* 1); Davide Giuriato / Martin Stingelin / Sandro Zanetti (Hg.): „Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen“. Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte. München: Fink 2005 (= *Zur Genealogie des Schreibens* 2); Davide Giuriato / Martin Stingelin / Sandro Zanetti (Hg.): „System ohne General“. Schreibszenen im digitalen Zeitalter. München: Fink 2006 (= *Zur Genealogie des Schreibens* 3); Davide Giuriato / Sandro Zanetti / Martin Stingelin (Hg.): „Schreiben heißt: sich selber lesen“. Schreibszenen als Selbstlektüren. Paderborn: Brill / Fink 2019 (= *Zur Genealogie des Schreibens* 9).

¹⁰⁰⁶ Barthel: Schreibszenen historisieren, S. 18.

Beitrag Campes,¹⁰⁰⁷ der als der Gründungstext der ‚Schreibszene‘ schlechthin immer wieder angerufen wird, ohne dass er eigentlich programmatischen Anspruch dezidiert für sich proklamieren wollen würde.

Die Beobachtung, dass die Schreibszenenforschung vorwiegend mit Einzelstudien arbeitet, lässt sich nicht auf die Anfänge dieser Forschungsrichtung beschränken, sondern setzt sich in den weiteren in diesem Umfeld entstandenen Arbeiten und Projekten fort;¹⁰⁰⁸ in einem Sammelband, der dreißig Jahre nach der Veröffentlichung von Campes Aufsatz das Konzept der Schreibszene erstmals in den USA zugänglich macht, wird diesbezüglich kritisch angemerkt, dass in der deutschsprachigen Kanonisierung die Tendenz bestehe, die Schreibszene als „ready-made theory“ aufzufassen und auf Einzelfälle anzuwenden, wobei die heterogenen und kontingenten Elemente der Schreibszene inventarisiert werden.¹⁰⁰⁹ Somit erscheint die Frage berechtigt, welchen Mehrwert eine weitere Einzelstudie, die sich maßgeblich auf die Schreibszene beruft, überhaupt beanspruchen kann. Man kann sich aber auch mit der Gegenfrage aufhalten, wie denn eine alternative Beschäftigung mit diesem Thema aussehen könnte, und hier wird die Angelegenheit schnell heikel, denn man wird zwangsläufig auf die prinzipiell werk- und autorenbasierte Literaturgeschichtsschreibung zurückgeworfen, der letztlich auch (post-)poststrukturalistische Forschungsrichtungen wie eben die Schreibszenenforschung oder etwa auch die *critique génétique* verpflichtet bleiben. Auch wenn man sich darauf verständigt, aus heuristischen und literaturbetriebspragmatischen Gründen weitgehend dieser Klassifizierungsmethode treu zu bleiben (wie es trotz gelegentlicher Kritik¹⁰¹⁰ nach wie vor Usus ist), kann in diesem Rahmen immer noch problematisiert werden, dass die schreibprozessorientierte Literatur- und Editionswissenschaft ihren Ausgang letztlich stets von einzelnen Autor:innen nimmt.¹⁰¹¹ So betont Louis Hay 2002 in seinem Standardwerk

¹⁰⁰⁷ Vgl. Campe: Die Schreibszene. Schreiben.

¹⁰⁰⁸ So auch in jenem Sammelband, in dessen Einleitung diese Kritik vorgebracht und plausibel gemacht wird: Barthel (Hg.): Dynamiken historischer Schreibszenen.

¹⁰⁰⁹ Vgl. Bryan Klausmeyer / Andrea Krauß / Johannes Wankhammer: Scenes of Writing. An Introduction. In: Modern Language Notes 136 (2021), H. 5 (Comparative Literature Issue), S. 965–970, hier S. 968.

¹⁰¹⁰ Vgl. etwa Stephan Kammer: Die Schreibszene sozialisieren! Kollaboratives Schreiben, Schreiben. In: Barthel, Katja (Hg.): Dynamiken historischer Schreibszenen. Berlin / Boston: de Gruyter 2022 (= Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 168), S. 89–113; zudem Daniel Ehrmann / Thomas Traupmann: Kollektive schreiben, kollektives Schreiben. Zur Einführung. In: Dies. (Hg.): Kollektives Schreiben. Paderborn: Brill / Fink 2022 (= Zur Genealogie des Schreibens 28), S. 1–19.

¹⁰¹¹ Die *critique génétique* hat ihren Ursprung sogar in einem punktuellen und auf den Autor Heinrich Heine zentrierten Ereignis, insofern nämlich, als ein Großteil von dessen Werkmanuskripten 1966 an die Bibliothèque nationale in Paris übergeben wurde und im Anschluss eine Heine-Gruppe am CNRS (Centre national de la recherche scientifique) gegründet wurde, aus der sich das ITEM (Institut des textes et manuscrits modernes) entwickeln sollte, wofür der Heine-Forscher Louis Hay maßgeblich verantwortlich zeichnet. Vgl. Grésillon: Literarische Handschriften, S. 12f. In Auseinandersetzung mit dem berühmten Postulat vom ‚Tod des Autors‘ (Barthes) verweist Grésillon dezidiert darauf, dass die *critique génétique* Handschriften als „Raum, wo die Frage nach dem Autor in neuem Licht untersucht werden kann“, begreift. Ebd., S. 34.

zur *critique génétique*, *La littérature des écrivains. Questions de critique génétique*, dass eine umfassende Literaturgeschichte der Manuskripte und ihrer Erforschung noch aussteht,¹⁰¹² und damit übereinstimmend konstatiert auch Almuth Grésillon in ihrem ebenso grundlegenden Buch *Literarische Handschriften. Einführung in die „Critique génétique“*, dass das Verhältnis von Werkgenese und Literaturgeschichte ungeklärt sei¹⁰¹³. Eine Antwort auf dieses uneingelöste Desiderat und einen Klärungsversuch liefert Christian Benne mit seiner 2015 publizierten Studie *Die Erfindung des Manuskripts. Zur Theorie und Geschichte literarischer Gegenständlichkeit*, wofür er jedoch auf konkrete Materialstudien verzichtet und diese Entscheidung mit einem exkulpatorischen Fingerzeig auf die Gefahr, andernfalls in einen Materialfetischismus zu geraten,¹⁰¹⁴ quittiert. Die schwierige Vereinbarkeit von philologisch-kritischer Arbeit mit Manuskripten und literaturhistorischer Theorie über Manuskripte, die sich damit auch anhand dieser luziden Untersuchung zeigt, ist letztlich strukturell bedingt: Wie Martin Stingelin zu bedenken gibt, kann die Erschließung des spezifischen Forschungsfeldes der Schreibszene „nur historisch und philologisch im Einzelfall nachträglich“ als ‚Re-Konstruktion‘ erfolgen.¹⁰¹⁵ In einem Postskript zum dreißig Jahre früher publizierten Aufsatz gibt Campe seinerseits den Ratschlag, sich auf Einzelindividuen oder kleinere Gruppen von Schreibenden für die Untersuchung von Schreibszenen zu beschränken, auch wenn er darüber hinaus zu bedenken gibt, dass die Konzeption der Schreibszene zugleich die durch romantische Autorschaft konstituierten engen Grenzen transzendieren kann, da sie auch auf das jeweilige Schreibumfeld und damit auf einen potenziell ins Offeneweisenden größeren Kontext gerichtet ist.¹⁰¹⁶ Der ernstzunehmenden Kritik hingegen, wonach mit der Schreibszene wie mit einer vorgefertigten und jederzeit auf einen spezifischen Einzelfall anwendbaren Theorie hantiert werde, begegnet die vorliegende Arbeit mit umfassenden eigenständigen deskriptiv-analytischen Untersuchungen von literarischen Textabschnitten sowie von die Textgenese dokumentierendem Archivmaterial, die sich in ihren Grundsätzen an der Schreibszene orientieren und dementsprechend an der Rückbezüglichkeit der ausgewählten vorgestellten Schreib-Szenen – im Sinne von textuellen Inszenierungen von Schreibvorgängen – auf Schreibszenen – im Sinne von nachträglich aus dem Archivmaterial zu rekonstruierenden Schreibprozessen – interessiert sind. Daran ist die Makrostruktur der Studie ausgerichtet. Dabei

¹⁰¹² Hay: *La littérature des écrivains*, S. 95f.

¹⁰¹³ Grésillon: *Literarische Handschriften*, S. 39.

¹⁰¹⁴ Benne: *Die Erfindung des Manuskripts*, S. 39.

¹⁰¹⁵ Vgl. Martin Stingelin: ‚Schreiben‘. Einleitung. In: Ders. (Hg.): „Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum.“ Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte. München: Fink 2004 (= *Zur Genealogie des Schreibens* 1), S. 7–21, hier S. 18.

¹⁰¹⁶ Vgl. Campe: *Writing Scenes and the Scene of Writing*, S. 1125f.

folgt sie Campes Vorschlag, die Schreibszenen nicht als Theorie, sondern vielmehr als ein Angebot zur „analytische[n] Beschreibung“¹⁰¹⁷ einer Typik des Schreibens zu verstehen, zumal gerade die Denkstruktur der Typologie in Stefan Zweigs Auseinandersetzung mit künstlerischem Schaffen als zentral auszumachen ist. Ansätze an Typologisierungsversuchen sind insbesondere in seinen Annäherungen an Schreibweisen und kreative Gestaltungsweisen ersichtlich.

Die Überlegungen hinsichtlich der Autoren- und Werkzentrierung gehen aber mit berechtigten Einwänden einher. So weist Katja Barthel auf die fokusverengende Wirkung hin, die der Konzentration auf die Schreibszenen weniger einzelner, nahezu ausschließlich männlicher Autoren geschuldet ist,¹⁰¹⁸ und wenn sie diese „Gestirne“ nennt, so entbehrt dies angesichts der Tatsache, dass sich zumindest die Geisteswissenschaft¹⁰¹⁹ im Anschluss an poststrukturalistisches Wissen vor der Genietopik zu hüten bestrebt ist, keineswegs einer ironisch oder auch polemisch anmutenden Note. Der vorliegende Untersuchungsgegenstand stellt aber dennoch ein Novum dar, handelt es sich doch bei Stefan Zweig um einen Autor, zu dem trotz der Tatsache, dass in seinem Fall eine hervorragende Ausgangs- und Quellenlage gegeben ist, bisher nicht im Rahmen der Schreibszenenforschung gearbeitet worden ist. Dass er allerdings ein weiterer weißer männlicher Autor ist, bleibt freilich einschränkend anzuerkennen, doch dies muss nicht zwangsläufig hinderlich, sondern kann je nach Perspektive der Fragestellung unter Umständen sogar erkenntnisfördernd sein. So ist es dieser Arbeit ein Anliegen, unter Berücksichtigung feministischer Forschungen die zentrale Rolle weiblicher ‚Mitspielerinnen‘ in der Schreibarbeit hervorzuheben sowie eine kritische Befragung der männlich dominierten heroisch-genielastigen Perspektive auf den künstlerischen Produktionsprozess, die Zweig genau wie viele seiner Zeitgenossen vertritt, anzubieten.

Die Erwähnung weiblicher ‚Mitspielerinnen‘ gilt nicht allein einer voraussetzenden Gendersensibilität, sondern ist ein Fingerzeig auf eine damit zusammenhängende wesentliche Kritik am Fokus auf individuelle Schreiber:innenszenen, die mit potenziell im Schreib(szenen)diskurs verborgenen geniediskursiven Resten in Verbindung steht: Schreiben ist vor allem seit dem genieästhetischen Schöpfungs- und Ursprungsideal als genuin einsame

¹⁰¹⁷ Campe: Die Schreibszenen. Schreiben, S. 770.

¹⁰¹⁸ Barthel: Schreibszenen historisieren, S. 8.

¹⁰¹⁹ Wenigstens in Gegenüberstellung zu den Naturwissenschaften, für die Felicitas Hoppe zu bedenken gibt, dass ein gewisses Pathos, das sich aus das Genialische zelebrierenden Metaphern speist, durchaus noch eine Rolle spielt. Vgl. Felicitas Hoppe: Schreiben I. Mythos Inspiration. In: Hoffmann, Ludger / Stingelin, Martin (Hg.): Schreiben. Dortmunder Poetikvorlesungen von Felicitas Hoppe. Schreibszenen und Schrift – literatur- und sprachwissenschaftliche Perspektiven. Paderborn / München: Brill / Fink 2018 (= Zur Genealogie des Schreibens 20), S. 11–24, hier S. 17.

Tätigkeit imaginiert und inszeniert worden,¹⁰²⁰ und nach Stephan Kammer hat der Begriff der ‚Schreibszene‘ bzw. die sich daraus speisende Forschungslinie einen erheblichen Teil dazu beigetragen, „diese Geste schreibender Einsamkeit gleichsam hinterrücks und ganz gegen die eigenen analytischen Absichten in der Modellanordnung ihres Verständnisses vom Schreiben überdauern zu lassen.“¹⁰²¹ Für das vorliegende Forschungsvorhaben ist dies umso triftiger, insofern Zweig selbst mehrfach geniediskursive Aktualisierungen vornahm, die angesichts seiner hohen Popularität und breitenwirksamen Rezeption vermutlich einen nicht geringen Einfluss auf gewisse Entwicklungstendenzen in Bezug auf die Vorstellung von künstlerischer Arbeit ausübten. Gleichzeitig ist aber Zweig auch so manch ausgesprochen moderne Sichtweise auf den Schreibprozess zuzugestehen. Es ist dieses Oszillieren zwischen traditionalistischer Reaktualisierung des Genieparadigmas auf der einen Seite und einem immer wieder artikulierten, aktuellen Fragestellungen der Forschung entsprechenden Interesse am Schreibvorgang auf der anderen Seite, das Zweigs Schreiben über das Schreiben anderer faszinierend erscheinen lässt. In diesem Kontext ist sicherlich die Frage klärungsbedürftig, weshalb der Rückgriff auf die Genietopik eine derart bedeutende Rolle spielt und es gilt, sowohl mit Blick auf Zweigs eigene Schreibszene als auch für die von ihm beschriebenen Schreib-Szenen (männlicher) historischer Persönlichkeiten das jeweilige soziale Umfeld einschließlich weiblicher Akteurinnen einzubeziehen und darauf zu achten, was in diesen Darstellungen ausgeblendet und verdrängt wird und auf welche Weise dies geschieht.

Mit dem vielfach zitierten Ausdruck von der Schreibszene bzw. dem Schreiben als „nicht-stabile[m] Ensemble von Sprache, Instrumentalität und Geste“¹⁰²² wurde von Rüdiger Campe die Formel geprägt, die sich durch die weitere Ausdifferenzierung in eine bereits bei Campe angelegte und dann von Martin Stingelin nochmals explizierte ‚Schreibszene‘ einerseits und eine ‚Schreib-Szene‘ andererseits insbesondere ausgehend vom Projekt *Zur Genealogie des Schreibens* als fruchtbar für den literatur- und kulturwissenschaftlichen Diskurs erweisen sollte. Campe zufolge ist der Vorgang des Schreibens ein Komplex heterogener ineinander verwobener Elemente, die in die drei besagten Hauptstränge unterteilt werden können, wobei diese drei Stränge einerseits eng miteinander verflochten und andererseits für sich genommen als Faktoren irreduzibel sind: Sprache bzw. Semantik, Instrumentalität bzw. Technologie und Geste bzw. Körperlichkeit. Der Begriff ‚Semantik‘ geht auf das altgriechische σημαίνειν zurück und ist als Bedeutungslehre ein Teil der Semiotik, die sich mit der Untersuchung von Zeichen in der

¹⁰²⁰ Vgl. Ehrmann / Traupmann: Kollektive schreiben, Kollektives schreiben, S. 1f.

¹⁰²¹ Kammer: Die Schreibszene sozialisieren!, S. 94.

¹⁰²² Campe: Die Schreibszene. Schreiben, S. 760.

menschlichen Kultur beschäftigt. Die ‚Instrumentalität‘ verweist etymologisch (*instrumentum*) unmittelbar auf das Werkzeug oder die Gerätschaft, mit dem/der eine Tätigkeit ausgeführt wird. Die ‚Gestik‘ wiederum bezeichnet als *gestus* die Körperhaltung und insbesondere die Bewegung der Hände (von Rhetoren und Schauspielern etwa)¹⁰²³ und hängt dabei direkt mit dem Verb *gerere* zusammen, das – im übertragenen Wortgebrauch – sowohl ‚sich benehmen‘ als auch eine Handlung ‚ausführen, vollziehen‘ meinen kann¹⁰²⁴. Demnach situiert sich die ‚Schreibszene‘ zwischen der Theorie von (sprachlichen) Zeichen und der Operationalisierbarkeit mittels Schreibwerkzeug und Körperbewegung. Vor dem etymologischen Hintergrund erscheint die Frage berechtigt, ob und inwiefern die Semiotik in die Schreibszenenforschung Eingang finden kann, die in der Schreib-Urszene bei Claude Lévi-Strauss zentral mitverhandelt wird (vgl. den Exkurs „Die Urszene des Schreibens bei Lévi-Strauss und Derrida“, S. 217); weiters sind die übertragenen Bedeutungen von ‚gerere‘ von Interesse, das im einen Fall den Handlungsvollzug, also im Rahmen des Schreibens den konkreten Schreibakt, benennt, im anderen Fall aber auch auf eine grundlegende Komponente eines jeden Schreibvorgangs hindeutet, nämlich auf die Notwendigkeit der Disziplinierung (‚sich benehmen‘).

Die Differenzierung zwischen ‚Schreibszene‘ und ‚Schreib-Szene‘ wird von Stingelin, Giuriato und Zanetti damit begründet, dass in zweiterem Fall sich das Schreiben an sich selbst aufhält – wobei sie auch Überlegungen zur sich daraus ergebenden Frage anstellen, was es eigentlich bedeuten kann, dass sich das Schreiben an *sich* aufhält¹⁰²⁵ –, was zumeist mit diversen Formen von Widerstand einhergeht; hier wird auf Nietzsches *Zur Genealogie der Moral* zurückgegriffen, dieser Titel bildet auch die Vorlage für die Projektbezeichnung *Zur Genealogie des Schreibens*. In Anlehnung an das Geschichtsverständnis, das Nietzsche an einer Stelle in seiner Streitschrift darlegt, ist die damit verschlagwortete Unternehmung als „die Geschichte der Interpretationen von Schreibprozessen“¹⁰²⁶ zu verstehen. Die ‚Schreibszene‘ ist dabei „die historisch und individuell von Autorin und Autor zu Autorin und Autor veränderliche

¹⁰²³ Vgl. Karl Ernst Georges: Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch. URL: <http://www.zeno.org/Georges-1913/A/gestus> (letzter Zugriff am 07.08.2025).

¹⁰²⁴ Vgl. Karl Ernst Georges: Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch. URL: <http://www.zeno.org/Georges-1913/A/gero+%5B1%5D> (letzter Zugriff am 07.08.2025).

¹⁰²⁵ Vgl. Davide Giuriato / Martin Stingelin / Sandro Zanetti: Einleitung. In: Dies. (Hg.): „Schreiben heißt: sich selber lesen“. Schreibszenen als Selbstlektüren. München: Fink 2008 (= *Zur Genealogie des Schreibens* 9), S. 9–17, hier S. 13; Sandro Zanetti: Über Schreiben als Kulturtechnik hinaus – Literaturwissenschaftliche Schreibprozessforschung. In: Barthel, Katja (Hg.): *Dynamiken historischer Schreibszenen*. Berlin / Boston: de Gruyter 2022 (= *Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte* 168), S. 29–42, insbes. S. 29–34.

¹⁰²⁶ Sandro Zanetti: (Digitalisiertes) Schreiben. Einleitung. In: Giuriato, Davide / Stingelin, Martin / Zanetti, Sandro (Hg.): „System ohne General“. Schreibszenen im digitalen Zeitalter. München: Fink 2006 (= *Zur Genealogie des Schreibens* 3), S. 7–26, hier S. 8f.

Konstellation des Schreibens“¹⁰²⁷ gemäß der von Campe definierten instabilen Heterogenität der sie ausmachenden Faktoren (Sprache – Instrumentalität – Gestik), ohne dass es dabei um eine Problematisierung des Vorgangs ginge; steht jedoch Letztere im Vordergrund, so wird die ‚Schreib-Szene‘ als Beschreibungskategorie herangezogen. Pointiert ausgedrückt, geht es mit Stingelin um die Unterscheidung von Schreiben als Prozess (Schreibszene) vs. Schreiben als Problem (Schreib-Szene).¹⁰²⁸ In der Einleitung des die Reihe *Zur Genealogie des Schreibens* eröffnenden Tagungsbandes wurden die drei zentralen Komponenten Sprache/Semantik – Instrumentalität/Technologie – Gestik/Körperlichkeit um weitere systematische Analysemodi ergänzt, welche als ‚Rahmen‘, ‚Rolle‘ und ‚Regie‘ definiert wurden.¹⁰²⁹ Damit wird einerseits das Setting, in das jeder Schreibvorgang eingebunden ist, berücksichtigt, andererseits die Frage nach der Relationalität und Interaktion der verschiedenen Schreibfaktoren gestellt. Die Begriffe ‚Rahmen‘ (der mit einer Bühne in Verbindung gebracht wird), ‚Rolle‘ und ‚Regie‘ verweisen auf ein dramaturgisches Verständnis als Grundlage für die Konzeptualisierung. Jedoch ist zu beobachten, dass die von Stingelin erwähnten Zusatzkategorien bereits bei Campe angelegt sind und dass der performative Charakter des Schreibens und damit auch die Inszenierungspraktiken, die mit dem Schreiben unweigerlich verbunden sind, von Grund auf konstitutiv sind.¹⁰³⁰ Dass Schreiben immer in einen sozialen Kontext eingebettet ist, ist also eine Erkenntnis, die im Konzept der ‚Schreibszene‘ bereits angelegt ist. Um als ‚Szene‘ wahrgenommen zu werden, ist eine beobachtende Instanz vonnöten, sodass nicht nur eine produktive, sondern gleichermaßen eine rezeptive Rolle ausschlaggebend ist.¹⁰³¹ Zudem zeigt die Definition des Schreibvorgangs als ‚Szene‘ im Sinne einer Theatermetapher auch an, dass es um Ausschnitthaftes geht, um einen Teil eines größeren Gesamtkomplexes, welcher im Bildspenderbereich das gesamte Theaterstück wäre. Damit übereinstimmend werden in der literaturwissenschaftlichen Analysearbeit im Rahmen der Schreibszenenforschung spezifische Einzelelemente, Teilabschnitte und Einzelphänomene des Schreibvorgangs fokussiert, wobei

¹⁰²⁷ Stingelin: ‚Schreiben‘. Einleitung, S. 15.

¹⁰²⁸ Vgl. ebd.: „Die Singularität jeder einzelnen ‚Schreibszene‘ entspringt der Prozessualität des Schreibens; die Singularität jeder einzelnen ‚Schreib-Szene‘ der Problematisierung des Schreibens, die (es) zur (Auto-)Reflexion anhält (ohne daß es sich gerade in seiner Heterogenität und Nicht-Stabilität gänzlich transparent werden könnte).“

¹⁰²⁹ Vgl. ebd., S. 8.

¹⁰³⁰ Insofern ist es müßig, eine eigene Kategorie der ‚Theatralität‘ in das Konzept integrieren zu wollen, wie von Anke Bosse vorgeschlagen. Vgl. Anke Bosse: Schreiben über das Schreiben. Schreibszene, Überlappungszone und Schreib-Szene bei Robert Musil. In: Barthel, Katja (Hg.): Dynamiken historischer Schreibszenen. Berlin / Boston: de Gruyter 2022 (= Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 168), S. 261–277, hier S. 262f.

¹⁰³¹ „We should note that ‚scene‘ on its own combines the active meaning of a certain unity of action with the meaning of something which we can perceive onstage like an image and a painting.“ Campe: Writing Scenes and the Scene of Writing, S. 1116.

dieses Zerlegen als Komplexitätsreduktion sich im Rahmen der Episteme als operativ notwendiges Verfahren zur Beschreibung der Vorgänge und zur Erkenntnisgenerierung erweist. In *Diesseits des Virtuellen*, dem achtzehnten Band von *Zur Genealogie des Schreibens*, haben die Herausgeber:innen auf die Möglichkeit aufmerksam gemacht, dass Schreiben nicht nur literarisch, sondern auch in anderen Kunstgattungen wie dem Film oder der Malerei reflektiert werden könne. Dabei unterscheiden sie eine ‚primäre‘ von einer ‚ästhetisch repräsentierten‘ Schreibszenen. Letztere verweist demnach auf die wie immer geartete künstlerische (z.B. literarische oder filmische) Inszenierung der Schreibszenen, während Erstere gefasst wird als „diejenige, welcher der publizierte und sodann interpretierte Text seine Entstehung, seine Genese verdankt.“¹⁰³² Die Ausgangsbasis hierfür bildet Stingelins Definition der ‚Schreibszenen‘/‚Schreib-Szenen‘, sodass die Differenzierung anhand der Kategorie des Widerstands erfolgt. Wird hingegen die Trennung der beiden Begriffsdimensionen mit Campe weiter gefasst, so wird sehr rasch die Unterteilung in eine ‚ästhetisch repräsentierte‘ und in eine ‚primäre‘ Schreibszenen obsolet, da Letztere schlichtweg der ‚Schreibszenen‘ und Erstere der ‚Schreib-Szenen‘ entspricht. Abgesehen von der fraglichen Trennschärfe der begrifflichen Unterscheidungen ist hingegen die Überlegung, verschiedene Gattungen und mediale Repräsentationsformen mit Blick auf die Schreibszenen zu thematisieren, bedenkenswert. Ohne über den Punkt entscheiden zu wollen, in welchen Dimensionen der Einbezug von anderen Kunstmedien zu denken wäre – ob etwa von einer Mal-Szenen zu sprechen wäre, wenn ein Bild (s)ein Gemalt-Werden zeigt, oder ob das Grundprinzip, wie in der Einleitung von *Diesseits des Virtuellen* vorgeschlagen, unabhängig von der jeweiligen Kunstform auf alle künstlerischen Inszenierungsformen übertragbar sein solle –, ist hier nur darauf hinzuweisen, dass auch innerhalb der Literatur die Gattungsproblematik für die Schreibszenen durchaus reflexionsbedürftig wäre. Macht es etwa einen Unterschied, ob eine Schreib-Szenen in einem Brief oder Tagebuch oder in einem Roman oder Drama zutage tritt? Spielt es eine Rolle, ob dabei jeweils das Schreiben eines Textes des spezifischen Genres thematisiert wird oder eine andere Form des Schreibens? Dass das Grundprinzip übertragbar ist und in allen Künsten produktiv wirksam sein dürfte, liegt angesichts der hohen Selbstreflexivität von künstlerischen Ausdrucksweisen auf der Hand.

Die theoretische Auseinandersetzung mit der begrifflichen Unterscheidung einer ‚Schreibszenen‘ von einer ‚Schreib-Szenen‘ kann, wie erwähnt, mitunter zu Schwierigkeiten

¹⁰³² Urs Büttner / Mario Gotterbarm / Frederik Schneeweiss / Stefanie Seidel / Marc Seiffarth: Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Diesseits des Virtuellen. Handschrift im 20. und 21. Jahrhundert*. Paderborn / München: Brill / Fink 2015 (= *Zur Genealogie des Schreibens* 18), S. 9–30, hier S. 24.

führen.¹⁰³³ Dem dieser Arbeit zugrundeliegenden Verständnis nach, das weniger an den Einleitungen der Bände *Zur Genealogie des Schreibens* als an Campes Aufsatz von 1991 und dem hilfreichen Postskript von 2021 orientiert ist, ist in die ‚Schreibszene‘ der (imaginierte oder reale) Schreibprozess in seiner Gesamtheit mitsamt ihm äußerlicher, auf ihn einwirkender Faktoren einbezogen. Insofern ist die ‚Schreibszene‘ als das umfassendere der beiden Konzepte aufzufassen, wohingegen die ‚Schreib-Szene‘ als Verdoppelung und zugleich Teil der ‚Schreibszene‘¹⁰³⁴ eine spezifische Ausprägung, einen Sonderfall (der allerdings gar nicht so selten vorkommt) im Schreiben meint, nämlich ein Schreiben, mit welchem (selbst-)reflexiv auf das Schreiben Bezug genommen wird. Das bedeutet, dass die Untersuchung von ‚Schreib-Szenen‘ sich auf bestimmte Textstellen gründet, in denen das Schreiben selbst und konkrete Schreibprozesse thematisiert werden. Dies ermöglicht Mikroanalysen, die von der sprachlich-textuellen Struktur ausgehen. ‚Schreibszenen‘ zu behandeln bedeutet hingegen einen Rückgriff auf Archivmaterial und auf andere Dokumente aus dem Arbeitsumfeld, die es erlauben, die Spuren von zum Schreiben gehörenden, allerdings per se nicht einzuholenden Prozessen¹⁰³⁵ zu verfolgen und die somit Rahmen und Möglichkeitsbedingungen des Schreibvorgangs anschaulich werden lassen. Dem Konzept der Schreibszene ist demnach eine binäre Logik inhärent, nach der sich die ihm zuzurechnenden Untersuchungen sowohl mit Mikroanalysen literarischer Textpassagen (ad ‚Schreib-Szene‘) als auch mit Fragen zur näheren und weiteren Schreibumgebung (ad ‚Schreibszene‘), ebenso mit einer detailfokussierten Auswertung von Archivmaterial wie mit theoretischen Reflexionen im Rahmen des oben knapp skizzierten Diskursspektrums verbinden lassen. Im Idealfall wird eine Kombination mikro- und makrostruktureller Zugriffe angestrebt und die Rückbezüglichkeit der ‚Schreib-Szene‘ auf die ‚Schreibszene‘¹⁰³⁶ untersucht.

Dem dargelegten terminologischen Verständnis nach wird in vorliegender Arbeit Stefan Zweigs ‚Schreibszene‘ untersucht, wenn anhand von Archivmaterial in Fredonia und in Salzburg der Frage nachgegangen wird, wie sein schriftstellerisches Arbeiten vor sich ging; als ‚Schreib-

¹⁰³³ Dies gilt auch, wenn in einer Einführung zum Kreativen Schreiben, die sich für die Definition von selbigem maßgeblich auf die Schreibszene beruft, die Konzepte der ‚Schreibszene‘ und der ‚Schreib-Szene‘ vertauscht werden. Vgl. Oliver Ruf: *Kreatives Schreiben. Eine Einführung*. Tübingen: Narr 2016 (= utb 3664), S. 28f.

¹⁰³⁴ „The writing scene implies something like the possibility of a reflection on that scene, a reflection in which an image or a double can be formed which one might call the ‚scene of writing‘ in order to distinguish it from the ‚writing scene‘ as the primary object of the ‚empirical perception‘. [...] [L]iterary works are produced in writing scenes and as literary texts they are capable of producing – but not necessarily bound to produce – scenes of writing within themselves.“ Campe: *Writing Scenes and the Scene of Writing*, S. 1118.

¹⁰³⁵ Vgl. Sandro Zanetti: *Logiken und Praktiken der Schreibkultur. Zum analytischen Potential der Literatur*. In: Wirth, Uwe (Hg.): *Logiken und Praktiken der Kulturforschung*. Berlin: Kadmos 2008 (= *Wege der Kulturforschung* 1), S. 75–88, hier S. 76; Zanetti: *Über Schreiben als Kulturtechnik hinaus*, S. 32f.

¹⁰³⁶ Vgl. Campe: *Writing Scenes and the Scene of Writing*, S. 1122.

Szenen‘ sind hingegen jene Textpassagen in Zweigs Œuvre zu fassen, in denen mehr oder weniger ausführlich das künstlerische Schreiben selbst der primäre Gegenstand ist, wobei es hier einerseits um das Schreiben historischer Persönlichkeiten, andererseits um rein fiktive Schreib-Szenen gehen kann. Dabei ist allerdings der Umstand in Betracht zu ziehen, dass Zweig eben gerade nicht sein eigenes Schreiben, sondern das Schreiben anderer thematisiert; ein Bewusstsein dieser Differenz scheint von großer Bedeutung zu sein, um sich dem Komplex der ‚Schreib-Szenen‘ und ‚Schreibszenen‘ bei Zweig adäquat anzunähern, denn im Unterschied zu Zeitgenossen wie Kafka oder Valéry hat sich Zweig nur selten selbstreflexiv in schriftlicher Form mit seinem Schreibprozess auseinandergesetzt. Das sollte jedoch nicht damit gleichgesetzt werden, dass er sich etwa nicht auch die großen und kleinen poetologischen und autorschaftsrelevanten Fragen stellte, die Schriftsteller:innen der Vergangenheit wie der Gegenwart gleichermaßen umtreiben. Seine Auseinandersetzung mit seinem persönlichen Künstlerdasein darf im Gegenteil als lebensbestimmend gelten und hat sich in hohem Maß in seinem literarischen Werk niedergeschlagen, das sowohl zahlreiche Künstlerbiographien als auch Künstlernovellen umfasst – und selbst in jenen Texten, die auf den ersten Blick nicht unmittelbar mit Kunst zu tun haben, wird das Künstler- und Intellektuellendasein verhandelt.¹⁰³⁷ Vor diesem Hintergrund ist es naheliegend, dass Schreib-Szenen bei Zweig eine große Bedeutung zukommt, zumal wenn man bedenkt, welch großen Wert Zweig seiner umfangreichen Autographensammlung beimaß, die es ihm ermöglichte, fremden Schreibszenen nachzuspüren. Angeregt von diversen literarischen Entwürfen anderer Schriftsteller und seinem genuinen, auch auf die eigene Tätigkeit bezogenen Interesse am künstlerischen Arbeitsprozess verfasste Zweig immer wieder Texte, in denen die Thematik des Künstlerdaseins und das künstlerische Schaffen vordergründig sind, wobei der Gegenstand des literarischen Schreibens durch literarisches Schreiben selbst behandelt, reflektiert, in Szene gesetzt wird – literarisches Schreiben bringt also wiederum neues literarisches Schreiben hervor. Diese immer wieder unternommenen Versuche, schreibend dem Schreiben anderer zu begegnen, sind als Zweigs persönlicher Ausdruck der Beschäftigung auch mit seinem eigenen Schreiben und seiner eigenen Künstleridentität anzusehen.¹⁰³⁸ Es handelt sich also einerseits per definitionem um ‚Schreib-Szenen‘ par excellence; andererseits ist Zweigs Schreiben über das Schreiben anderer

¹⁰³⁷ Vgl. Zielinski: *Remplacer l'artiste au cœur du projet européen*; Chevrel: „Eine Kunst ohne Werke“; Virginie Lecorchey: *Montaigne. Entre éloge de la liberté individuelle et mythe du génie solitaire*. In: Larcati, Arturo / Pesnel, Stéphane (Hg.): *Figures de l'artiste dans l'esthétique de Stefan Zweig*. *Austriaca* 45 (2020), Nr. 91, S. 193–207.

¹⁰³⁸ Vgl. etwa Karl Müllers Überlegungen zur Künstlertrilogie *Der Kampf mit dem Dämon*: „Dass Zweigs auffällig insistierende Auseinandersetzung mit dem Dämonischen [...] auch Selbstbezügliches und Selbstspiegelndes eines Schriftstellers mitteilt, der ausgesprochen scheu mit seinem ‚Urgeheim‘, seinem ‚letzten Sein‘ umgegangen ist, ist sehr wahrscheinlich. [...] Dem gefährdeten, ja tragisch scheiternden Schöpferischen, ist er auf der Spur.“ Müller: *Das Dämonische „innen im Kreise der Natur“*, S. 16.

aber auch anders gelagert. Da er nicht, wenigstens nicht nach außen hin, sein eigenes schreibendes Vorgehen be-schreibt, wird er zum Grenzgänger zwischen Literat und Forscher, der einerseits empirisch anhand von ihm vorliegendem Archivmaterial versucht, sich seinem Untersuchungsgegenstand anzunähern, andererseits aber bleibt er selbst Schriftsteller bzw. konstituiert er sich als solcher auch durch sein literarisches Schreiben über das literarische Schreiben anderer, in welches naturgemäß persönliche Erfahrungen der eigenen künstlerischen Tätigkeit eingehen. Er bezieht sich auf andere durchaus in selbstreflexiver Weise, um sich von diesen Idolen und Vorgängern inspirieren zu lassen, aber auch, um sich von ihnen abzugrenzen. Bereits zu Beginn dieses Abschnitts wird die Schreibszenenforschung als sehr offenes Konzept präsentiert, das ein Weiterdenken in verschiedene Richtungen plausibilisiert. In der vorliegenden Arbeit wird der Versuch unternommen, sie mit Überlegungen aus dem Bereich der Schreibdidaktik und des Kreativen Schreibens in einen Dialog zu bringen. Der nachfolgende Abschnitt diskutiert daher die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der beiden wissenschaftlichen Zugänge zum Schreibprozess, und am Ende des dritten Teils werden aus den Analysen von Texten über künstlerische Arbeit bei Zweig einzelne Aspekte isoliert und mit Überlegungen aus dem Umfeld von Schreibdidaktik und Kreativem Schreiben in Verbindung gebracht.

III.1.2 Die Schreibszenenforschung im Dialog mit der Schreibdidaktik und dem „Kreativen Schreiben“

Die Schreibszenenforschung ist eine literaturwissenschaftlich basierte Herangehensweise an Texte und an die Frage nach der Textproduktion, die im Zeichen des *material turn* und poststrukturalistischer (anti-hermeneutischer) Theorien gemäß gängiger Praktiken in der Disziplin verfährt; sie versammelt diverse, oft punktuelle Einzeluntersuchungen, die den Ausgang von Textdokumenten (Briefen, Tagebucheinträgen und natürlich literarischen Texten) nehmen und im Rahmen der Untersuchung derselben theoretische Überlegungen anstellen. Eine schematische, auf die etablierten Basiskategorien der ‚Schreibszene‘/‚Schreib-Szene‘ zugeschnittene Perspektivierung ist in den meisten Fällen nicht zu finden, stattdessen scheinen diese als mitunter abstrakter Rahmen oder auch als im Allgemeinen verbleibende Empfehlung mit Analysen verbunden zu werden, die sich im breiteren diskursiven Umfeld (*Material Studies*, Fortführung von Thesen bei Barthes, Foucault, Derrida, Deleuze/Guattari u.a., Verweise auf medienhistorische Zugänge) situieren.

Während das Konzept der ‚Schreibszene‘ trotz sehr anschaulicher und klar perspektivierter Grundannahmen also in der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung letztlich von

großer Offenheit geprägt ist, was mithin als ein wichtiger Grund für die Popularität des Konzeptes zu verstehen ist, kann wiederum schreibdidaktischen Beiträgen, die sich innerhalb der Schreibforschung gewissermaßen am anderen Ende des Spektrums befinden, die Propagierung eines teilweise wenig flexiblen Modellcharakters in Bezug auf Schematisierungsversuche des Schreibvorgangs attestiert werden. Dass sich diese Feststellung auf allgemein zu beobachtende Tendenzen bezieht und zunächst unabhängig davon besteht, wie in Einzelfällen mit diesen Zugängen jeweils gearbeitet wird, versteht sich. Der grundlegend unterschiedliche Charakter von literaturwissenschaftlicher Schreibszenenforschung und *Creative Writing*/Schreibdidaktik erklärt sich nicht unwesentlich aus ihrem jeweiligen Untersuchungsinteresse sowie aus den dafür gewählten methodischen Verfahrensweisen: Die Schreibdidaktik interessiert sich als anwendungsorientierte, auf institutionalisiertes (schulisches und wissenschaftliches) Schreiben bezogene Disziplin vordergründig für kognitive Abläufe des Schreibens als inhaltsgenerierendem Akt, wohingegen die auf literarisches Schreiben bezogene Schreibszenenforschung kaum Textproduktionsmechanismen per se in den Blick nimmt, sondern stattdessen die Wechselwirkungen zwischen und die Interaktionen von Materialien, Körpern und Sprache sowie Formen der Inszenierung des Schreibens fokussiert. Methodisch arbeitet die Schreibdidaktik in erster Linie mit empirischen Untersuchungen, welche einen Schreibprozess in dessen Vollzug begleiten und dokumentieren,¹⁰³⁹ wohingegen die Schreibszenenforschung in der Vergangenheit liegende oder auch fiktive bzw. fikionalisierte Schreibprozesse anhand von verfügbarem Material, wie Archivdokumenten, Selbst- und Fremdaussagen in Briefwechsel, Tagebüchern u.a. sowie literarischen Textpassagen, (re-)konstruiert. Beide Zugänge sind mit heuristischen Grenzen konfrontiert: Quellen, die einen in der Vergangenheit liegenden Schreibprozess anschaulich werden lassen, sind nur beschränkt verfügbar und liefern selbst bei guter Befundlage nur einen Teil der relevanten Informationen, weswegen die vergangene Situation nie zur Gänze mitsamt all ihren Implikationen aufgerufen werden kann. Bei empirischen Studien ist eine gewisse Unschärfe und Verzerrung einzukalkulieren, die sich durch den Laborkontext bzw. das künstlich aufgebaute Setting, in das der Schreibprozess eingebettet ist und die damit einhergehenden veränderten Einstellungen der Versuchspersonen gegenüber ihrem Schreiben ergeben. Trotz der verschiedenen Hintergründe, Methodik und Schwerpunkte von Schreibszenenforschung und Schreibdidaktik ergibt sich zwischen beiden Zugängen eine

¹⁰³⁹ In der Vordergründigkeit des experimentellen Moments und der Testsituation, in deren Rahmen Wortmaterial von Proband:innen produziert wird, besteht ein gewisser Bezug zu psychophysischen Experimenten um 1900. Vgl. Kittler: Aufschreibesysteme 1800/1900, S. 249–276.

gewisse Schnittmenge aufgrund des geteilten Interesses am Schreiben als Prozess. In jüngerer Zeit wurden von schreibdidaktischer Seite aus Vorschläge einer Integration von Konzepten wie der Schreibsituationenforschung und der Perspektive der soziologischen Praxeologie eingebracht,¹⁰⁴⁰ und umgekehrt sind auch in manchen Beiträgen der Schreibsituationenforschung klassische schreibdidaktische Modelle wie das weithin bekannte von Hayes/Flower (1980) berücksichtigt worden¹⁰⁴¹. Ein Dialog dieser Ansätze könnte sich für beide Seiten als sinnvoll erweisen: So stellt Doris Pany-Habsa fest, dass die integrative Grundidee der ‚Schreibsituation‘ in der Schreibdidaktik ein Umdenken befördern könne, das auf den stärkeren Einbezug von für das Schreiben zentralen Faktoren wie Schreibmaterial, Körper und Umgebung abhebt und das gegen eine isolierende Betrachtung einzelner Dimensionen des Schreibens gerichtet ist.¹⁰⁴² Aber auch die Schreibsituationenforschung kann durch eine produktive Auseinandersetzung mit didaktischen, kognitionspsychologischen oder linguistischen Modellen zum Schreibvorgang bereichert werden, einerseits durch Erkenntnisse aus der Analyse empirischer Daten zu in actu beobachteten Schreibsituationen, andererseits indem sie sich in ein Verhältnis zu solchen Schreibmodellen setzt und dadurch ihr eigenes Profil klarer konturiert. Besonders populär sind im Rahmen der prozessorientierten Schreibdidaktik das bereits erwähnte kognitive Schreibmodell von Hayes/Flower¹⁰⁴³, das Konzept des ‚Knowledge Telling‘ vs. ‚Knowledge Transforming‘ von Bereiter/Scardamalia (1987)¹⁰⁴⁴ sowie daran anknüpfend die Ergänzung um das ‚Knowledge Crafting‘ von Kellogg (2008)¹⁰⁴⁵ und die Schreibstadien nach Bereiter (assoziatives – performatives – kommunikatives – kritisches – epistemisches Schreiben). Zudem sind in den 1980er- und 1990er-Jahren einige Studien entstanden, die sich dem sozialen

¹⁰⁴⁰ Vgl. Doris Pany-Habsa: „Seien Sie sicher, das wird für Sie kränkend sein“. Ein reflexiv-praxeologischer Blick auf das wissenschaftliche Schreiben. In: Knaller, Susanne / Pany-Habsa, Doris / Scholger, Martina (Hg.): Schreibforschung interdisziplinär. Praxis – Prozess – Produkt. Bielefeld: transcript 2020 (= Edition Kulturwissenschaft 214), S. 81–98; Sabine Dengscherz: Perspektiven auf Schreibsituationen. Das PROSIMS-Schreibprozessmodell für professionelles Schreiben in mehreren Sprachen. In: Knaller, Susanne / Pany-Habsa, Doris / Scholger, Martina (Hg.): Schreibforschung interdisziplinär. Praxis – Prozess – Produkt. Bielefeld: transcript 2020 (= Edition Kulturwissenschaft 214), S. 49–64, insbes. S. 60f.

¹⁰⁴¹ Vgl. Claas Morgenroth: Kollaboratives Schreiben. In: Ehrmann, Daniel / Traupmann, Thomas (Hg.): Kollektives Schreiben. Paderborn: Brill / Fink 2022 (= Zur Genealogie des Schreibens 28), S. 263–281, insbes. S. 277–281; Claas Morgenroth: ‚Aufzeichnen‘. In: Hoffmann, Ludger / Stingelin, Martin (Hg.): Schreiben. Dortmunder Poetikvorlesungen von Felicitas Hoppe. Schreibsituationen und Schrift – literatur- und sprachwissenschaftliche Perspektiven. Paderborn / München: Brill / Fink 2018 (= Zur Genealogie des Schreibens 20), S. 143–162.

¹⁰⁴² Vgl. Pany-Habsa: „Seien Sie sicher, das wird für Sie kränkend sein“, S. 87.

¹⁰⁴³ John R. Hayes / Linda Flower: Identifying the Organization of Writing Processes. In: Gregg, Lee W. / Steinberg, Erwin R. (Hg.): Cognitive Processes in Writing. An Interdisciplinary Approach. Hillsdale, NJ: Erlbaum 1980, S. 3–30.

¹⁰⁴⁴ Carl Bereiter / Marlene Scardamalia: The Psychology of Written Composition. London / New York: Routledge 1987.

¹⁰⁴⁵ Ronald T. Kellogg: Training writing skills: A cognitive developmental perspective. In: Journal of Writing Research 1 (2008), Nr. 1, S. 1–26.

Charakter der Kulturtechnik Schreiben widmen,¹⁰⁴⁶ der in kognitionswissenschaftlich ausgerichteten Ansätzen notorisch vernachlässigt wird. Einen Sonderstatus kann man der linguistischen Studie *Schreiben und Denken* von Hanspeter Ortner¹⁰⁴⁷ zuerkennen, in deren Rahmen sowohl wissenschaftliches als auch literarisches Schreiben untersucht wird.

In der vorliegenden literaturwissenschaftlichen Arbeit wird die Schreibszenenforschung als nutz- und erweiterbares Basiskonzept begriffen; kognitionspsychologische und schreibdidaktische Theoreme, die sich verstärkt mit schreibaktelevanten kognitiven Vorgängen befassen, werden dabei als potenziell die Analyse literarischer Inszenierungen des Schreibens bereichernd aufgefasst. Leitend ist hierfür die Annahme, dass ein Anschluss an schreibdidaktische Modelle in enger Zusammenschau mit Überlegungen zu Schreibszenen möglicherweise hilfreich für eine Systematisierung der disparaten Vorgänge und Teilaspekte des Schreibens sein könnte. Allerdings sind die anwendungsorientierten und modellbasierten Zugänge jeweils nur insoweit als gewinnbringend anzusehen, als sie den Blick für die Offenheit und Vielfalt von Schreibszenen und Schreib-Szenen nicht verstellen, sondern durch weitere Komponenten bereichern. Insofern sind die Ansätze der stark auf kognitives Geschehen ausgerichteten Forschungen, die unter dem Einfluss der Kognitiven Psychologie vor mehr als vierzig Jahren entstanden, auf die in der Schreibdidaktik aber bis heute häufig rekurriert wird, in einer literaturwissenschaftlichen Arbeit freilich nur begrenzt und mit Vorbehalten ‚verwertbar‘.

Eine Reflexion über die Standortbestimmung der Schreibdidaktik bedingt die Frage nach dem Verhältnis zur Rhetorik mit, die immerhin über Jahrhunderte die bewährte Methode der Vermittlung von Schreibtechniken und der Schreibkunst war und erst in jüngerer Zeit, nicht zuletzt aufgrund so mancher historischer Zäsuren und so mancher Missverständnisse, in Verruf geraten ist. In den USA war der Rhetorik in der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts durchaus eine hohe Aufmerksamkeit und eine bemerkenswerte Dynamik beschieden, wie das Feld der ‚New Rhetoric‘ beweist. Ansätze des ‚Writing‘ grenzen sich jedoch mehr oder weniger bewusst von der rhetorischen Tradition ab, die offenbar als mächtige Vorgängerin im Bereich der eigenen Untersuchungsinteressen stillgestellt werden muss. Es ist dabei nicht zu übersehen, dass die didaktische Schreibprozessforschung letztlich unter der Hand just altbewährte rhetorische Muster (re-)aktualisiert, etwa wenn in einem Überblicksartikel über

¹⁰⁴⁶ Vgl. Gabriele Ruhmann / Otto Kruse: Prozessorientierte Schreibdidaktik. Grundlagen, Arbeitsformen, Perspektiven. In: Dreyfürst, Stephanie / Sennwald, Nadja (Hg.): Schreiben. Grundlagentexte zur Theorie, Didaktik und Beratung. Opladen / Toronto: Budrich 2014 (= utb 8604: Schlüsselkompetenzen), S. 15–34, hier S. 23.

¹⁰⁴⁷ Vgl. Ortner: Schreiben und Denken.

„Prozessorientierte Schreibdidaktik“ die fünf „Arbeitssegmente“ Planen – Material sammeln – erste Rohfassung – Überarbeiten – Formatieren genannt werden,¹⁰⁴⁸ die an die rhetorischen Produktionsstadien der Rede (*intellectio – inventio – dispositio – elocutio – memoria – actio*) erinnern. Insofern wird ein reflektierter Einbezug schreibdidaktischer Überlegungen nicht ohne einen Rückgriff auf die klassische Rhetoriktradition auskommen.

Der Titel des 2020 erschienenen Sammelbandes *Schreibwissenschaft – eine neue Disziplin*¹⁰⁴⁹ repräsentiert in seiner elliptischen Formulierung weniger ein Postulat denn eine Fragestellung, doch die These von der bisher nicht erfolgten Gründung eines neuen Fachs der „Schreibwissenschaft“ wird hiermit zumindest in den Raum gestellt, wenngleich als Ergebnis der Diskussionen im Tagungsband festgehalten wird, dass die Schreibwissenschaft aktuell keine volle eigenständige Disziplin sei, dass sie (noch) keine eigenen Methoden und Theorien entwickelt habe und in hohem Maße interdisziplinär ausgerichtet sei, sodass von einer „Interdisziplin“, „Multidisziplin“ oder „Transdisziplin“ gesprochen werden könne.¹⁰⁵⁰ Die Schreibwissenschaft, die sich demnach mit der Erforschung des Schreibens befasst und im Kern handlungsorientiert im Sinne einer angewandten Wissenschaft ist,¹⁰⁵¹ deckt sich natürlich nicht mit dem Begriff des „Kreativen Schreibens“, aber sie steht in jedem Fall, das machen die eben genannten Definitionskriterien bereits deutlich, in einem Naheverhältnis zu Letzterem, wobei die genaue Ausprägung dieses Verhältnisses an anderer Stelle zu diskutieren wäre.

„Kreatives Schreiben“, das an verschiedenen Orten mit personenorientierten Beschreibungen (Schreiben unter Anweisung einer Lehrperson, Schreiben von Laien) assoziiert wird,¹⁰⁵² ist schon an und für sich kein eindeutiger Begriff, sondern geht je nach Fokus mit unterschiedlichen Nuancierungen einher: Die englische Version des „Creative Writing“, dessen etymologisches Derivat das „Kreative Schreiben“ ist, verweist auf die US-amerikanische und später auch angelsächsische Tradition des Konzepts, während für das Deutsche vorgeschlagen wurde, durch die Wahl von Groß- oder Kleinschreibung des Adjektivs jeweils entweder auf eine

¹⁰⁴⁸ Ruhmann / Kruse: Prozessorientierte Schreibdidaktik, S. 24f.

¹⁰⁴⁹ Birgit Huemer et al. (Hg.): *Schreibwissenschaft – eine neue Disziplin. Diskursübergreifende Perspektiven*. Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2020 (= *Schreibwissenschaft* 2). Die erwähnten Gesellschaften sind *gefsus (Gesellschaft für Schreibdidaktik und Schreibforschung e.V., Deutschland)*, *GewissS (Gesellschaft für wissenschaftliches Schreiben, Österreich)* und *FwS (Forum wissenschaftliches Schreiben, Schweiz)*.

¹⁰⁵⁰ Vgl. Birgit Huemer / Ursula Doleschal / Jennifer Steiner / Carmen Mertlitsch: Über diesen Band. Ergebnisse eines innovativen Tagungskonzeptes. In: Huemer, Birgit et al. (Hg.): *Schreibwissenschaft – eine neue Disziplin. Diskursübergreifende Perspektiven*. Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2020 (= *Schreibwissenschaft* 2), S. 9–21, hier S. 13–17.

¹⁰⁵¹ Vgl. ebd., S. 13–15.

¹⁰⁵² Vgl. etwa Hanns-Josef Ortheil: Flüsternde Musen. Eine kurze Geschichte des „Kreativen Schreibens“. In: *Bollettino dell'Associazione Italiana di Germanistica* 7 (2014), S. 87–99, hier S. 89; Therese Chromik: *Theorie und Praxis des Kreativen Schreibens*. Frankfurt a. M. et al.: Lang 2012 (= *Polnische Studien zur Germanistik, Kulturwissenschaft und Linguistik* 1), S. 75.

institutionell verankerte Schule („Kreatives Schreiben“) oder auf literarisches und kreatives Schreiben in einem allgemeineren Sinne („kreatives Schreiben“) zu verweisen.¹⁰⁵³ Daneben wird aus Gründen, die in der speziellen Entwicklungsgeschichte des „Kreativen Schreibens“ in den deutschsprachigen Ländern zu sehen sind,¹⁰⁵⁴ im Deutschen auch ein „altes Kreatives Schreiben“ von einem „neuen Kreativen Schreiben“ differenziert. Trotz dieser begrifflichen Abweichungen bestehen aber zwischen den damit bezeichneten Traditionen gemeinsame Ursprünge,¹⁰⁵⁵ die im 19. Jahrhundert auf dem nordamerikanischen Kontinent zu verorten sind¹⁰⁵⁶. Da „k/Kreatives Schreiben“ auf die Professionalisierung und Etablierung von literarischem bzw. kreativem Schreiben im Ausbildungsbereich und die damit einhergehende Theoretisierung und Didaktisierung verweist“,¹⁰⁵⁷ steht zu vermuten, dass es ein (nicht unbeträchtlicher) Teil dessen sein könnte, womit sich eine Disziplin der „Schreibwissenschaft“ befasst bzw. woraus sie unter anderem besteht. Gemein haben sie darüber hinaus auch jene Fachrichtungen, die ihnen traditionell vermehrt Aufmerksamkeit zuteil werden lassen: Kognitionspsychologie, Linguistik, Pädagogik, sowie natürlich auch die Literaturwissenschaft. Dass Letzterer ein Sonderstatus in ihrer Beziehung zu Kreativem Schreiben zukommen könnte, suggeriert zumindest Oliver Ruf, wenn er in jenem Kapitel seiner Einführung zum Kreativen Schreiben, das einer Definition des Konzepts gewidmet ist, dieses sehr unmittelbar mit der literaturwissenschaftlichen „Schreibszenen“ zusammenführt und von einer „Kreativen Schreibszenen“ spricht. Dabei ist allerdings festzustellen, dass von Ruf die Überlegungen zur „Schreibszenen“ und zur „Schreib-Szenen“ auf die jeweils verkehrten Termini projiziert werden,¹⁰⁵⁸ weswegen sein Vorschlag eigentlich derjenige einer „Kreativen Schreibszenen“ sein müsste; es stellt sich aber auch die Frage, ob eine solche Engführung methodisch überhaupt gewinnbringend sein kann. Vielmehr ist davon auszugehen, dass die beiden Konzepte auf unterschiedliche Umgangsweisen mit der vielschichtigen Tätigkeit des Schreibens verweisen: Das literaturwissenschaftliche Konzept der Schreibszenen untersucht das – vor allem literarische – Schreiben in seiner Gesamtheit und in seinen heterogenen Faktoren theoretisch und aus einer gewissen zeitlich-räumlichen Distanz und beschäftigt sich in diesem Rahmen etwa mit

¹⁰⁵³ Vgl. Weertje Willms / Martina Backes: Einführung. In: Dies. (Hg.): Kontexte kreativen Schreibens. Eine Standortbestimmung in Theorie und Praxis. Berlin: Frank & Timme 2021, S. 9–21, hier S. 11f.

¹⁰⁵⁴ In den 1980er-Jahren firmierte in Deutschland unter der Bezeichnung „Kreatives Schreiben“ eine Alternativbewegung, die sich bewusst nicht mit dem literarischen Establishment identifizieren wollte, in das letztendlich das „Kreative Schreiben“ dennoch überführt wurde. Vgl. Ruf: Kreatives Schreiben, S. 75f.; Stephan Porombka: Abgewandt. Angewandt. Zugewandt. Über die Beziehung von Literaturwissenschaft und Kreativem Schreiben. In: Zeitschrift für Germanistik 16 (2006), H. 3, S. 597–609, hier S. 598f.

¹⁰⁵⁵ Willms / Backes: Einführung, S. 11.

¹⁰⁵⁶ Vgl. Ruf: Kreatives Schreiben, S. 50–64, insbes. S. 51–57.

¹⁰⁵⁷ Willms / Backes: Einführung, S. 12.

¹⁰⁵⁸ Vgl. Ruf: Kreatives Schreiben, S. 29f.

Selbstinszenierungen und Selbstreflexionen von Autor:innen, während das Kreative Schreiben auf ein Setting abhebt, in dem eben dieses Schreiben und das mit ihm einhergehende umfassende Wissen anderen anwendungsorientiert vermittelt wird. Aus diesem Grund erscheint es angeraten, die begriffliche Trennschärfe zu wahren. Zudem lässt sich mit genau umgekehrtem Blick auf das Verhältnis auch davon sprechen, dass eine Unterkategorie des Kreativen Schreibens aufgrund eines zu großen Naheverhältnisses nicht bedeutsam werden kann: Das Schreiben, das im Rahmen des Kreativen Schreibens trainiert werden soll, ist ja gerade literarisches/kreatives Schreiben, das (im Regelfall zeitlich-räumlich versetzt) mit herkömmlichen literaturwissenschaftlichen Methoden analysiert werden kann (und wird). Hier eine Trennung vorzunehmen, könnte eine kritische, das Kreative Schreiben marginalisierende Sichtweise zusätzlich stärken, die aufgrund des wirkungsmächtigen Genieparadigmas im literaturwissenschaftlichen und -kritischen Diskurs ohnehin eine gewisse Tradition hat¹⁰⁵⁹.

Damit soll nicht gesagt sein, dass die beiden Zugänge des Kreativen Schreibens und der Schreibszenenforschung einander nicht gegenseitig bereichern können, im Gegenteil ist es auch gerade hierfür von Vorteil, von zwei grundsätzlich eigenständigen Begrifflichkeiten auszugehen, die auf eine unterschiedliche forschungsgeschichtliche Tradition zurückgehen. Die Neuprägung, die Ruf vornimmt, ist deshalb von großem Interesse, weil sie trotz der verhandelten Einwände zeigt, dass eine Verbindung von Kreativem Schreiben und der literaturwissenschaftlichen Schreibszenenforschung als naheliegend gelten darf, da in beiden Fällen ‚das Schreiben‘ als Fertigkeit mitsamt seinen diversen Voraussetzungen und Notwendigkeiten im Mittelpunkt steht – wie immer es näher bestimmt und mit welchem Untersuchungsinteresse und Erkenntnisziel es dabei auch betrachtet werden mag. Sowohl von literaturwissenschaftlicher Seite als auch von Seite des Kreativen Schreibens werden dementsprechend diese Bezugsmöglichkeiten betont. Stephan Porombka, ehemaliger Leiter der Studiengänge „Literarisches Schreiben“ und „Kreatives Schreiben und Kulturjournalismus“ an der Universität Hildesheim, nennt mit Blick auf die Frage, inwiefern Literaturwissenschaft und Kreatives Schreiben wechselseitig voneinander profitieren können, auf der einen Seite die Wichtigkeit einer umfassenden Lektüre (und damit von Kenntnissen der Gegenwartsliteratur wie solcher der Literaturgeschichte) im Rahmen von Studiengängen des Kreativen Schreibens und auf der anderen Seite die Tatsache, dass eine Annäherung an das Kreative Schreiben der Literaturwissenschaft hinsichtlich eines tieferen Textverständnisses sowie hinsichtlich der sich zunehmend etablierenden angewandten Literaturwissenschaft dienlich sein kann. Dabei weist

¹⁰⁵⁹ Vgl. hierzu z.B. Thomas Klupp: *Literarische Schreibratgeber – eine typologisierend-vergleichende Untersuchung*. Frankfurt a. M. et al.: Lang 2015 (= *Literarisches Leben heute* 4), S. 8–10.

er darauf hin, dass Zweitgenanntes bewusst im Sinne einer Verbindung anstatt einer Entkoppelung von Theorie und Praxis zu verstehen ist und spricht in diesem Kontext auch von einer „zugewandte[n]‘ Literaturwissenschaft“.¹⁰⁶⁰ Mit Verweis auf jene entscheidenden Phänomene des Wandels in der Literaturwissenschaft, die in mehreren Hinsichten (etwa kulturwissenschaftlich, produktionsästhetisch und editionsphilologisch) die Frage nach dem Dynamischen und dem Werden innerhalb der Literatur forcieren, das Machen und weniger das Gemachte, das Schreiben und weniger den Text, und die auch Letzteren selbst als ein offenes, potenziell unabschließbares Gebilde in den Blick rücken, unterstreicht Porombka die Anschlussmöglichkeiten an das Kreative Schreiben, und verweist in einer Fußnote auch auf den ersten Band in der Reihe *Zur Genealogie des Schreibens*.¹⁰⁶¹ Von literaturwissenschaftlicher Seite aus hebt Anke Bosse, die ihrerseits den auch bei Porombka angesprochenen Wandel des Interessensschwerpunktes in der Literaturwissenschaft als ‚turn‘ verschlagwortet und vier wesentliche ‚turns‘ (*linguistic turn, medial turn, material turn, performative turn*) damit in Zusammenhang bringt, die Schreibszenenforschung – die sie als ‚Schreibprozessforschung‘ bezeichnet¹⁰⁶² – ganz besonders als anschlussfähig für eine ‚Schreibwissenschaft‘ hervor und führt als gemeinsamen Nenner von Creative Writing und Schreibszenenforschung den Blick auf Performance und Prozess an, jedoch ohne auf potenzielle Bereicherungen aus der anderen Richtung (vom Kreativen Schreiben aus) einzugehen.¹⁰⁶³ Campe liefert bereits einen zentralen Hinweis, der für den Einbezug von Kreativem Schreiben als zentralem Interessensgebiet für die literaturwissenschaftliche Schreibszenen spricht, indem er anregt, „statt nach *Darstellungsformen* der ‚Schreib-Szene‘ nach den *Imperativen* ihrer Inszenierung“¹⁰⁶⁴ zu suchen. Er bezieht sich in weiterer Folge auf das Zeitalter des Humanismus, in welchem die Regelpoetik und Rhetoriklehre bekanntermaßen dominant wirksam war. Heutige Schreibratgeber im Umfeld von Kreativem Schreiben sowie auch Studiengänge zum Kreativen Schreiben setzen sich zwangsläufig auch mit dem Erbe der antiken Rhetoriktradition und mit der Frage, inwieweit literarisches Schreiben als Handwerk vermittelbar sein kann, auseinander, und gehören insofern in den Kontext der von Campe als zentral herausgestellten

¹⁰⁶⁰ Vgl. Porombka: Abgewandt. Angewandt. Zugewandt.

¹⁰⁶¹ Vgl. ebd., S. 606 (und Fußnote 37).

¹⁰⁶² Diese Bezeichnung soll hier im Sinne der begrifflichen Einheitlichkeit nicht übernommen werden, stattdessen wird konsequent von Schreibszenenforschung gesprochen, zumal sich auch in linguistischer/didaktischer Tradition bereits der Terminus ‚Schreibprozessforschung‘ ausgebildet hat und eine Variation in der Benennung hier für Verwirrung sorgen könnte.

¹⁰⁶³ Vgl. Anke Bosse: Schreibprozesse erforschen und darstellen. Literaturwissenschaftliche Zugänge. In: Huemer, Birgit et al. (Hg.): Schreibwissenschaft – eine neue Disziplin. Diskursübergreifende Perspektiven. Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2020 (= Schreibwissenschaft 2), S. 195–209.

¹⁰⁶⁴ Campe: Die Schreibszenen. Schreiben, S. 764. Herv. im Orig.

Inszenierungsimperative. Es ist somit durchaus als sinnvoll zu erachten, ein Naheverhältnis zwischen Kreativem Schreiben und literaturwissenschaftlicher Schreibszenenforschung anzunehmen. Auch mit Blick auf historische Zusammenhänge lässt sich für einen Ansatz argumentieren, der beide Forschungsperspektiven gemeinsam berücksichtigt.

Der Kreativitätsbegriff, der heute in aller Munde ist und der Andreas Reckwitz' „Kreativitätsdispositiv“ zufolge der entscheidende Faktor schlechthin für die Arbeits-, Organisations-, Städteplanungs- und Freizeitwelt in der postmodernen Gesellschaft ist,¹⁰⁶⁵ und das mit ihm einhergehende Konzept sind historisch gesehen relativ junge Entwicklungen, die in engem Zusammenhang zum ihnen vorausgehenden Geniedenken stehen. Die Herkunft des Wortes aus lat. *creatum*, das als Basis für das englische *creativity* fungiert, woraus sich wiederum dt. *Kreativität* ergibt,¹⁰⁶⁶ verweist auf diesen Bezug (*creare*: schaffen, erschaffen, erzeugen). Damit verbunden ist auch die Vorstellung der *creatio ex nihilo*, die im biblischen Mythos auf die göttliche Schöpfung, in weiterer Folge aber auch auf Hervorbringungen von als ‚Genies‘ betitelter Menschen gemünzt war, wie denn auch das ‚Genie‘ vom Ebenbild Gottes (Young) zu seinem Ersatz mutiert.¹⁰⁶⁷ Im Deutschen wird der Begriff der Kreativität erst ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gebraucht, er löst dabei die deutsche Wortprägung des ‚Schöpferischen‘ ab, wobei es insofern zu einer Begriffserweiterung kommt, als „die alte Vorstellung von Schöpfertum universalisiert, entsubstantialisiert und denobilitiert“¹⁰⁶⁸ wird. In der Gegenwart ist es daher kaum möglich, eine einheitliche Definition für diesen in unterschiedlichen Bereichen und Zusammenhängen verwendeten Terminus anzuführen.¹⁰⁶⁹ Das Originalgenie bricht bekanntermaßen mit den Traditionen, folgt höchstens selbstaufgestellten Regeln¹⁰⁷⁰ und erteilt der *imitatio* und der Regelpoetik eine Absage. Originalität und damit Innovation sind zum leitenden Kriterium mutiert, das sich in der

¹⁰⁶⁵ Vgl. Reckwitz: Die Erfindung der Kreativität. Zur Einführung des ‚Kreativitätsdispositivs‘ vgl. insbes. S. 15.

¹⁰⁶⁶ Vgl. Ursula Ziaja: Was ist Kreativität? In: Willms, Weertje / Backes, Martina (Hg.): Kontexte kreativen Schreibens. Eine Standortbestimmung in Theorie und Praxis. Berlin: Frank & Timme 2021, S. 25–37, hier S. 27.

¹⁰⁶⁷ Vgl. Blamberger: Das Geheimnis des Schöpferischen, S. 62f.

¹⁰⁶⁸ Ebd., S. 29.

¹⁰⁶⁹ Vgl. Ziaja: Was ist Kreativität?, S. 25f. u. S. 27.

¹⁰⁷⁰ „Genie ist das Talent (Naturgabe), welches der Kunst die Regel gibt. Da das Talent, als angeborenes produktives Vermögen des Künstlers, selbst zur Natur gehört, so könnte man sich auch so ausdrücken: Genie ist die angeborene Gemütsanlage (ingenium), durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt. [...] Man sieht hieraus, daß Genie 1) ein Talent sei, dasjenige, wozu sich keine bestimmte Regel geben läßt, hervorzubringen: nicht Geschicklichkeitsanlage zu dem, was nach irgend einer Regel gelernt werden kann; folglich daß Originalität seine erste Eigenschaft sein müsse. 2) Daß, da es auch originalen Unsinn geben kann, seine Produkte zugleich Muster, d.i. exemplarisch sein müssen; mithin, selbst nicht durch Nachahmung entsprungen, anderen doch dazu, d.i. zum Richtmaße oder Regel der Beurteilung, dienen müssen.“ Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft. Hg. v. Wilhelm Weischedel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp ¹¹1990 (= Werkausgabe in 12 Bden., Bd. 10; suhrkamp taschenbuch wissenschaft 57), S. 241f. Herv. im Orig. Vgl. zu Kants Genie-Begriff Schmidt: Geschichte des Genie-Gedankens, Bd. 1, S. 354–380.

Gesellschaft als derart wirkmächtig erweisen sollte, dass Reckwitz von „Regime des Neuen“¹⁰⁷¹ (im Plural, weil es davon mehrere Ausprägungen gibt) spricht. Damit in Einklang steht die immer wieder zitierte (an Kant erinnernde, vgl. dazu das Zitat aus der *Kritik der Urteilskraft* in Fußnote 1070 dieses Abschnitts) Definition von „Kreativität“ von Sternberg/Lubart, wonach sich Kreativität als Fähigkeit gestaltet, ein sowohl *neues* als auch *angemessenes* Produkt herzustellen.¹⁰⁷² Die so grundsätzliche Ausrichtung am Neuen bestätigt sich auch im Befund von Boris Groys, dass die „Logik der Sammlung“ im modernen Kunstmuseum einen Zwang zur Innovation produziert,¹⁰⁷³ und in Beiträgen zum Kreativen Schreiben, wenn Versuche, sich vom Plädoyer der Innovation zu lösen, als abweichend von einer implizit vorausgesetzten Norm eigens thematisiert werden.¹⁰⁷⁴

Auf die Genieästhetik geht demnach die Ansicht zurück, dass es eine Notwendigkeit von Kunst und Wissenschaft darstelle, ‚innovativ‘ zu sein und Neues hervorzubringen, eine Ansicht, die sich auch auf die Praktiken des Kreativen Schreibens auswirkt.¹⁰⁷⁵ Die etymologischen und historischen Bezüge lassen augenscheinlich werden, dass der Geniegedanke der zentrale Vorläufer für das Kreativitätskonzept ist, wobei es im Übergang vom Ersteren zum Zweiteren zu einer ‚Demokratisierung‘ gekommen ist¹⁰⁷⁶, die sich mit kritischem Impetus auch als Entindividualisierung fassen lässt¹⁰⁷⁷. Hierfür sind Annahmen in der Forschung zentral, die sich angestoßen durch die psychologische Kreativitätsforschung in den USA herausgebildet haben, wonach Kreativität teilweise lernbar sei und mit verschiedenen Methoden eine Messung von Kreativität durchgeführt werden könne.¹⁰⁷⁸ Die Annahme der Lernbarkeit führt jedoch konzeptuell wieder in den Bereich der Rhetoriktradition, und das nicht nur im übertragenen, sondern mit Blick auf das Kreative Schreiben in einem sehr konkreten Sinn. In der antiken Rhetorik ist die ‚Übung‘ ein zentraler, um nicht zu sagen, der hauptsächliche Bestandteil der Ausbildung eines guten Rhetors; die *exercitatio* besteht aus rezeptiven (Lese- und Hörübungen)

¹⁰⁷¹ Vgl. Reckwitz: Die Erfindung der Kreativität, S. 38–48.

¹⁰⁷² Vgl. Ziaja: Was ist Kreativität?, S. 26.

¹⁰⁷³ Vgl. Boris Groys: Logik der Sammlung, S. 25–45, insbes. S. 30f.

¹⁰⁷⁴ Vgl. dazu etwa: „Um den leidigen Originalitäts-Mythos in Frage zu stellen, ermutige ich meine Studenten beispielsweise, sich für ihre eigene Arbeit bei Texten anderer Autoren zu bedienen, zu rauben und zu plündern.“ Christophe Nirav: Schreiben als Reaktion – ein postmoderner Blick auf das Schreiben und die Pädagogik des Schreibens. In: Haslinger, Josef (Hg.): Schreiben lernen, Schreiben lehren. Frankfurt a. M.: S. Fischer 2006 (= Fischer-Taschenbücher 16967), S. 207–223, hier S. 207.

¹⁰⁷⁵ So benennt Christophe Nirav vier Mythen, die seiner Erfahrung als Vermittler von literarischem/kreativem Schreiben gemäß hemmend auf Schreibende wirken: Der Genie-Kult, der Mythos des leidenden sowie jener des weisen Dichters (und des tiefgründigen Textes), und schließlich der Mythos der Originalität, wobei die drei letztgenannten Punkte unmittelbar an ersteren anschließen. Vgl. Nirav: Schreiben als Reaktion, S. 208–210.

¹⁰⁷⁶ Vgl. Carsten von Wissel: Wissenschaftliche Kreativität. Arbeitspapier 251 der Hans Böckler Stiftung. Düsseldorf: Setzkasten 2012. URL: https://www.boeckler.de/de/faust-detail.htm?sync_id=HBS-005218 (letzter Zugriff am 16.07.2025), S. 12.

¹⁰⁷⁷ Vgl. Blamberger: Das Geheimnis des Schöpferischen, S. 30f.

¹⁰⁷⁸ Vgl. ebd., S. 23–28; Ziaja: Was ist Kreativität?, S. 28–30.

wie produktiven (Schreib- und Sprechübungen) Elementen.¹⁰⁷⁹ Cicero spricht von einer „gewissermaßen spielerischen Übung“ (*exercitatione quasi ludicra*),¹⁰⁸⁰ die vor allem in der Rhetorikausbildung von Bedeutung ist, und er betont die hohe Relevanz von Schreibübungen.¹⁰⁸¹ Die Analyse verschiedener Schreibratgeberarten durch Thomas Klupp, einer Abschlussarbeit im Rahmen des Studiengangs „Kreatives Schreiben und Kulturjournalismus“ an der Universität Hildesheim, führt alle drei von ihm ausgemachten Arten der Schreibratgeberliteratur in wesentlichen Aspekten auf die antike Rhetoriklehre zurück.¹⁰⁸² Dabei arbeiten die sogenannten prozessorientierten Schreibratgeber dezidiert mit diversen Schreibübungen. Das Verfahren dürfte Parallelen zur antiken Didaktik aufweisen: Ausgegangen wird in den *progymnasmata* (den Vorübungen) der antiken Rhetorik nämlich zunächst von weniger komplexen Übungen, die sich auf einzelne Teilbereiche der Rede (und somit auch des Schreibens) beziehen und die allmählich gesteigert werden zur Ausarbeitung komplexerer Themenstellungen, und zentral ist die Idee der *imitatio* von als besonders gut geltenden Mustern und Vorzeigbeispielen mit dem Ziel der *aemulatio*.¹⁰⁸³

Folgt man der Annahme von Reckwitz, so ergibt sich aus dem Schlagwort der Kreativität nachgerade das grundlegende Handlungsmuster für die westlichen Gesellschaften seit den 1980er-Jahren, das in verschiedenen Lebensbereichen sowohl angestrebt („Kreativitätswunsch“) als auch eingefordert („Kreativitätsimperativ“) wird¹⁰⁸⁴ und dessen Vorbild das Kunstfeld und das künstlerische Schaffen bilden¹⁰⁸⁵. Die eingangs erwähnte Überlegung einer neuen Disziplin der ‚Schreibwissenschaft‘ und das Kreative Schreiben fügen sich mit Blick auf die Bedeutung des Kreativitätsbegriffs demnach in einen sehr komplexen sozial- und mediengeschichtlichen Zusammenhang ein, der sich aus historisch gewachsenen Tendenzen ebenso ergibt wie aus prägenden Konstellationen der (Post-)Moderne, die, wie Reckwitz’ Untersuchung nahelegt, weit über den eigentlichen Interessensbereich der Literatur(geschichte) hinausgreifen. Für den hier interessierenden Kontext ist jedenfalls festzuhalten, dass eine Analyse von literarischen Textstellen, die Anleihen nicht nur aus der Schreibszenenforschung, sondern gleichermaßen aus dem Bereich der Schreibdidaktik und des Kreativen Schreibens nimmt, auch in theoretischer Hinsicht gerechtfertigt ist. Es ist mithin von einem engen Zusammenhang von Genieästhetik, Regelpoetik und Kreativitätspostulat

¹⁰⁷⁹ Vgl. Ueding / Steinbrink: Grundriß der Rhetorik, S. 329–333.

¹⁰⁸⁰ Cicero: De oratore, 1,147. In: Marcus Tullius Cicero: De oratore / Über den Redner. Lateinisch / Deutsch. Hg. u. übers. v. Theodor Nüßlein. Düsseldorf: Patmos / Artemis & Winkler 2007 (= Sammlung Tusculum), S. 66–69.

¹⁰⁸¹ Cicero: De oratore, 1,150–1,153, S. 68–71.

¹⁰⁸² Vgl. Klupp: Literarische Schreibratgeber.

¹⁰⁸³ Vgl. Ueding / Steinbrink: Grundriß der Rhetorik, S. 329 u. S. 332.

¹⁰⁸⁴ Vgl. Reckwitz: Die Erfindung der Kreativität, S. 10.

¹⁰⁸⁵ Vgl. ebd., S. 17.

auszugehen, die zugleich als die zentralen Ideologien erscheinen, an denen sich die Kunst ‚immer schon‘ abarbeitet.

Die theoretischen Reflexionen dieses Kapitels bilden die Basis, um im Folgenden mithilfe detaillierter Textanalysen die Repräsentationen künstlerischer und vor allem schreibender Tätigkeit in drei Erzählungen aus der Sammlung *Sternstunden der Menschheit* sowie im achten Kapitel der Balzac-Biographie zu untersuchen. Gefragt wird dabei nach der Darstellung von jenen Aspekten des Schreibens, die von der Schreibszenenforschung als relevant herausgestellt wurden.

KAPITEL 2: Schreib-Szenen bei Stefan Zweig

III.2.1 Schreib-Szenen in den *Sternstunden der Menschheit*

III.2.1.1 „[D]er Straße, den Journalen abgeborgt“ und vom „Genius der Stunde“ zum Werk verwandelt: Die Schreib-Szene in *Das Genie einer Nacht*

Mit dem 1937/38 im Wiener Montagblatt *Der Morgen* erstveröffentlichten Text über die Entstehung des auf Claude Joseph Rouget de Lisle zurückgehenden *Chant de guerre pour l'armée du Rhin*, später bekannt geworden als *La Marseillaise*, wendet sich Stefan Zweig einmal mehr einem Stoff zu, der in das Umfeld der Französischen Revolution gehört – eine Epoche, die anhaltende Faszination auf ihn ausgeübt hat, wie anhand des „Werkkomplexes“¹⁰⁸⁶ *Adam Lux* – *Das Lamm des Armen* – *Joseph Fouché* (und in weiterer Folge bzw. in loserem Zusammenhang dazu außerdem die Biographie über Marie Antoinette, 1932) klar ersichtlich. Neben dem ohnehin bereits bestehenden Interesse am historischen Umfeld, in das das Lied gehört, dürfte insbesondere eine Episode aus Zweigs Autographensammeltätigkeit den Ausschlag für die in einer weiteren *Sternstunden*-Erzählung resultierende Beschäftigung mit den Ursprüngen der französischen Nationalhymne gegeben haben: So wurde Zweig in seiner Salzburger Zeit einmal vermeintlich das Manuskript des Liedtextes angeboten, das er jedoch nicht erwarb, weil es sich als Fälschung erwies.¹⁰⁸⁷ Es ist dies eines der nicht wenigen anschaulichen Beispiele für den Konnex von Sammeln und Schreiben bei Zweig.

Der Einstieg in den Text verortet die Schreib-Szene im historischen Kontext zu Beginn des Ersten Koalitionskrieges (1792–1797), um gewissermaßen ein Tableau der Stimmung in Frankreich und insbesondere in Straßburg zu zeichnen. Den Hauptprotagonisten, Rouget de Lisle, führt der Text erst gegen Ende der Einleitung ein, also nach dem ersten Fünftel seines Gesamtumfangs, während der Auftraggeber für das Kriegslied, der Straßburger Bürgermeister Frédéric de Dietrich, schon im dritten Absatz erstmals Erwähnung findet. Die Phrasen, die von den Straßburgern im Rahmen von Ansprachen und in Proklamationen, also gleichermaßen in schriftlicher wie mündlicher Rede, bedient werden und auf Französisch wiedergegeben werden, sind deutlich an die *Marseillaise* angelehnt („Aux armes, citoyens! L'étendard de la guerre est déployé!“¹⁰⁸⁸ „Aux armes, citoyens! Qu'ils tremblent donc, ces despotes couronnés!“¹⁰⁸⁹).

¹⁰⁸⁶ Vgl. Erika Capovilla: „Die Lust, mit Problemen zu spielen“. Il Werkkomplex della Rivoluzione francese di Stefan Zweig come laboratorio della dialettica Macht – Moral (*Adam Lux*, *Das Lamm des Armen*, *Joseph Fouché*). In: *Studia Austriaca* 34 (2026). [In Vorbereitung.]

¹⁰⁸⁷ Vgl. Matuschek: Ich kenne den Zauber der Schrift, S. 38.

¹⁰⁸⁸ Stefan Zweig: *Das Genie einer Nacht*. In: *Sternstunden der Menschheit*. Historische Miniaturen. Hg. v. Werner Michler u. Martina Wörgötter. Wien: Zsolnay 2017, S. 193–210, hier S. 194f.

¹⁰⁸⁹ Ebd., S. 195.

Daraus ergibt sich ein raffiniertes Wechselspiel mit den Modi und Medien der Rede: Ausgehend vom Text der schriftlich fixierten Hymne, dessen Entstehung hier aufgerollt wird, wird diesem vorgängige mündliche Rede sowie schriftliche Rede in flüchtigeren Medien wie Flugblättern imaginiert und ihrerseits wiederum als (Figuren-)Rede in einem weiteren schriftlichen Text mit künstlerischem Anspruch präsentiert. Das einführende Panoramabild ist nicht zufällig gewählt und für die Schreib-Szene keineswegs nebensächlich; vielmehr wird damit bereits die Entstehung des Liedes antizipiert. Zweigs Erzähltext führt quasi die (hypothetische) Umkehrbewegung vom geschriebenen Text zu den an seinem Ursprung liegenden Redeversatzstücken kriegspropagandistischer Aufwiegelungen vor – wobei nicht auszuschließen ist, dass die Erinnerung an die mehr als zwanzig Jahre zurückliegende Kriegsstimmung in Wien am Vorabend und zu Beginn des Ersten Weltkriegs, von ihm in der *Welt von Gestern* evoziert,¹⁰⁹⁰ als lebensweltliche Grundierung fungiert haben könnte. Wenn also der Protagonist und eigentliche Urheber der Hymne, Rouget, vergleichsweise spät auf den Plan tritt und zunächst ein Stimmungsbild unter Einschluss bedeutungsschwerer Parolen gezeichnet wird, so ist dies implizit als proleptische Darlegung der Eigenheit dieses Werks, das im weiteren Verlauf der Erzählung als ein seinem spezifischen Entstehungsumfeld entstammendes Diskurskonglomerat vorgestellt wird, zu werten. Während die sprachlich-diskursive und atmosphärische Einbettung der Werkentstehung in Zweigs Erzählung an Bedeutung gewinnt, rückt die Individualität des Autors Rouget konträr zu anderen Künstlertexten und -episoden Zweigs in den Hintergrund. Der Text betreibt einigen Aufwand, um den französischen Offizier als durchschnittlich, oder gemäß dem Untertitel der *Marie Antoinette* (1932) als „mittleren Charakter“, auszuweisen, wobei diese Zuschreibungen insbesondere die Qualität seiner künstlerischen Arbeiten betreffen. Rouget wird als „dieser nette, nicht gerade hübsche, aber sympathische Offizier“ eingeführt, der „eine recht nette Hymne an die Freiheit geschrieben hat“¹⁰⁹¹ – die Wiederholung des ambivalenten Adjektivs ‚nett‘, das hier unzweifelhaft diminuierende Zwecke erfüllt, ist augenfällig und stimmt mit der ausgestellten Beiläufigkeit des Auftrags, ein Kriegslied für die Rheinarmee zu dichten, der vom Straßburger Bürgermeister an Rouget ergeht, überein. Zweigs Methode scheint jedoch an das zeittypische Narrativ anzuschließen, denn auch in einem nur kurz vor seinem „Sternstunden“-Text veröffentlichten Buch über die *Marseillaise* wird ein Kontrast aufgespannt zwischen dem

¹⁰⁹⁰ Vgl. Zweig: *Die Welt von Gestern*, S. 242–252. Über Ernst Lissauer heißt es hier, mit dem *Haßgesang gegen England* hatte er „[ü]ber Nacht [...] den feurigsten Ruhm, den sich ein Dichter je in diesem Kriege erworben“. Ebd., S. 252. Dabei kommt jedoch deutlich die Ambivalenz von kriegsbedingtem Ruhm zum Vorschein, die auch für Rouget gilt, ohne dass dieser Sachverhalt in *Das Genie einer Nacht* explizit thematisiert wird.

¹⁰⁹¹ Zweig: *Das Genie einer Nacht*, S. 196.

„eine[n] Tag, da er [Rouget, S.L.] – selber wußte er nicht, wie – Unsterbliches geschaffen hatte“ und den übrigen „sechundsiebzig Jahren, die er auf Erden wandelte“.¹⁰⁹² Dieses Buch von Hermann Wendel folgt in der Schilderung der nächtlichen Schreibszenen offenkundig der Biographie von Julien Tiersot über Rouget, die aufgrund klar erkennbarer Parallelen zu Zweigs Beschreibung als intertextueller Vorläufer zu identifizieren ist. Die soeben geschilderten Textstrategien, die Rouget als Einzelelement in einen größeren Kontext einbinden und die Bestandteile der *Marseillaise* auf gleichsam in der Luft liegende Parolen zurückführen, sind von diesem Vorgänger bereits angewandt worden.¹⁰⁹³

Die Schreib-Szene im engeren Sinn wird einleitend erneut gerahmt: Ähnlich wie in der umfassenden Schreib-Szene im 8. Kapitel der Balzac-Biographie (vgl. III.2.2.2) wird in den ersten Sätzen eine auf die Stadt ausgeweitete Perspektive eingenommen, die in generisch-anonymen Bemerkungen das kriegsvorbereitende nächtliche Treiben evoziert und das Schreiben somit in die ‚Bühne‘ des Stadtgeschehens einbettet, noch ehe in einer Fokusverengung das Arbeitszimmer oder der Arbeitstisch als ‚Bühne‘ für das Schreiben fungieren.¹⁰⁹⁴ Im Unterschied zur Schreib-Szene Balzacs aber handelt es sich hierbei nicht um einen unbedingten Gegensatz und somit nicht um die Präsentation eines hermetisch abgeschlossenen Schreibens innerhalb einer konträr gepolten Umwelt; denn auch wenn das hiermit vorgestellte Schreiben allein im Zimmer vor sich geht, bleibt es der Außenwelt durch den situativen Affekt sowie durch die ihr entlehnten Diskursversatzstücke verbunden.

Eben diese Diskursversatzstücke, die schon einleitend in der Erzählung völlig unabhängig von deren Protagonisten aufgerufen werden, treten nun in Verbindung mit Rouget und erweisen sich als fruchtbar für den gleich darauf erfolgenden rauschhaften, exaltierten Schreibprozess. Rouget sitzt zunächst nicht etwa ruhig am Schreibtisch – das wäre dem einleitend erzähltechnisch kunstvoll aufgebauten Zustand der Erregung, der ihn genau wie die gesamte

¹⁰⁹² Hermann Wendel: *Die Marseillaise. Biographie einer Hymne*. Zürich: Europa-Verlag 1936, S. 17. In einer früheren Biographie über Rouget von Julien Tiersot wird im Vorwort der Umstand, dass Rougets Leben stets auf den kurzen Augenblick seiner Arbeit an der *Marseillaise* reduziert werde sowie der damit einhergehende Wunsch, das zu ändern, zum Anlass für das Buch erklärt. Vgl. Julien Tiersot: *Rouget de Lisle. Son œuvre – sa vie*. Paris: Librairie Ch. Delagrave 1892, S. X. Auch hier wird jedoch Rouget in weiterer Folge als „médiocre poète et vulgaire amateur de musique“ bezeichnet und es werden die äußeren Umstände maßgeblich für die Entstehung der *Marseillaise* verantwortlich gemacht. Vgl. ebd., S. 47.

¹⁰⁹³ Auch hier wird der Bürgermeister Dietrich vor dem Autor der Hymne eingeführt und der Text rechtfertigt diese Vorgehensweise auch: „Frédéric Dietrich a joué un tel rôle dans l’histoire de l’origine de notre chant national qu’il nous a paru nécessaire de faire faire tout d’abord sa connaissance au lecteur.“ Tiersot: *Rouget de Lisle*, S. 57. Zur narrativen Technik der Rückführung von Wortbestandteilen der *Marseillaise* auf die tagesaktuellen Parolen vgl. ebd., S. 87.

¹⁰⁹⁴ Wenn, wie Stephan Kammer vorschlägt, das Arbeitszimmer architektonisch dem Theater gleichkommt, welches wiederum die Bühne der Schreibszenen (also vornehmlich den Schreibtisch) einrahmt (vgl. Kammer: *Die Schreibszenen sozialisieren!*, S. 95f. u. S. 101f.), so betrifft diese perspektivische Erweiterung die nächste Stufe und bettet also den architektonischen Komplex des Theaters in die topologische Stadtstruktur ein, womit in Zweigs Erzählung das Schreiben als in größere Zusammenhänge und Rahmungen integriert anschaulich wird.

Stadt erfasst hat, nicht angemessen –, sondern „stapft [...] in seinem engen Zimmer auf und nieder“¹⁰⁹⁵ und stellt sich die alle Zeiten und literarische Epochen transzendierende herausfordernde Frage des Anfangens¹⁰⁹⁶ in Form einer Geminatio, also besonders drängend: „Wie beginnen? Wie beginnen?“¹⁰⁹⁷ Die nächste Information, die der Text liefert, bezieht sich auf ebenjene Phrasen, die seit Bekanntwerden der Kriegserklärung Frankreichs überall zu hören und zu lesen waren; es sind dieselben wie zu Beginn der Erzählung, nur hier etwas bruchstückhafter wiedergegeben und durch Auslassungspunkte aneinandergereiht, das Gedankengut repräsentierend, das den Dichter *prae actu* beschäftigt – *res* und vor allem auch entsprechende *verba* sind somit in diesem Stadium bereits vorhanden. Die Hürde des Anfangens wird genommen, indem zwei erste Zeilen „[h]alb unbewusst“¹⁰⁹⁸ notiert werden – sich für den Produktionsvorgang interessierenden Rezipient:innen kann nicht entgehen, dass die Ratio offenbar spätestens ab dem Moment, in dem das Schreibwerkzeug das Blatt Papier berührt und markiert, nicht mehr allein das Sagen hat –, die sich als „Widerhall, Widerklang, Wiederholung“¹⁰⁹⁹ des zuvor in Reden und Proklamationen Gehörten erweisen. Dabei handelt es sich um die beiden Eingangsverse der *Marseillaise*: „Allons, enfants de la patrie, / Le jour de gloire est arrivé!“¹¹⁰⁰ Somit fallen der Anfang (des Textes) und das Anfangen (zu schreiben) zusammen.¹¹⁰¹ Unmittelbar nach den beiden zitierten Versen vermeldet die Erzählinstanz lakonisch: „Dann hält er inne und stutzt. Das sitzt. Der Ansatz ist gut.“¹¹⁰² Damit wird eine erste selbstkritische Prüfung des eben Produzierten vor Augen geführt: Schreiben ist in erster Linie

¹⁰⁹⁵ Zweig: Das Genie einer Nacht, S. 198.

¹⁰⁹⁶ „Natürlich waren die Schreibpraktiker jenseits der explizit mythischen Konstruktionen von alters her bestrebt, das Anfangen mittels Kodifizierung der Anfänge zu erleichtern. *Medias in res* statt *ab ovo* empfahl Horaz, indem er sich auf die homerischen Ursprünge der Dichtung berief, oder daß man, habe man erst einmal begonnen, schon halb vollendet habe. Analog riet die Rhetorik je nach beabsichtigter Wirkung zu *ordo naturalis* oder *artificialis*, half mit einer *captatio benevolentiae* über die Schwelle und leitete im übrigen zu planmäßigem Vorgehen von der Erfindung über die Anordnung zur Ausformulierung an. Und bis in die Neuzeit riefen Dichter die Musen, göttliche Hilfe, das Herz einer Dame oder das Gehör eines Fürsten an, um in den Text und zur Sache zu kommen.“ Thüning: Anfangen zu schreiben, S. 12.

¹⁰⁹⁷ Zweig: Das Genie einer Nacht, S. 198.

¹⁰⁹⁸ Ebd.

¹⁰⁹⁹ Ebd.

¹¹⁰⁰ Ebd.

¹¹⁰¹ Interessant ist diese Verortung des Anfangens beim Anfang im Kontext der Fiktionalisierung des Schreibvorgangs insbesondere deswegen, weil hier aus der Perspektive eines Schreibens des 20. Jahrhunderts ein solches des späten 18. Jahrhunderts betrachtet wird; zwischen diesen historischen Schreibszenen liegen hundertfünfzig Jahre Literaturgeschichte und damit die Zäsuren zweier Aufschreibesysteme. Während im 20. Jahrhundert in verstärktem Ausmaß schriftliche Textzeugen des literarischen Arbeitsprozesses sowie Reflexionen über denselben vorhanden sind, kann dies für die Entstehungszeit der *Marseillaise* nicht gleichermaßen gelten, da die Dokumentation, Thematisierung und Reflexion des Schreibens erst ab Mitte des 18. Jahrhunderts in bedeutendem Maß zunimmt. Vgl. Thüning: Anfangen zu schreiben, S. 10f.

¹¹⁰² Zweig: Das Genie einer Nacht, S. 198.

ein Sich-selber-Lesen.¹¹⁰³ Die Selbstlektüre und das heißt, die Evaluierung des Hervorgebrachten, wird erst durch dessen Materialisierung möglich.¹¹⁰⁴

Nach einer ersten versuchsweisen Rhythmusfindung unter instrumenteller Zuhilfenahme der praktischerweise im Zimmer vorhandenen Geige,¹¹⁰⁵ die sich als ebenso mühelose Tätigkeit erweist wie gerade zuvor die Wortfindung, setzt der *furor poeticus*, der Schreibrausch oder ‚Flow‘ ein: Offensichtlich bestärkt durch die positiv verlaufene Selbstprüfung und angeregt durch die beiden bereits vorhandenen Verszeilen¹¹⁰⁶ und eine auf sie passende Melodie schreibt Rouget „[h]astig“, und zwar „nun schon getragen, nun schon mitgerissen von der Kraft, die in ihn gefahren ist“.¹¹⁰⁷ Diese Ausdruckweise verdeutlicht bereits, dass hier weniger Rouget Handlungsspielraum zugestanden wird als vielmehr einem externalisierten und divinisierten psychologischen Zustand. Es handelt sich um ein Schreiben, das ganz im Zeichen des Affekts steht, wobei eine Verbindung unterschiedlicher, gegensätzlicher Gefühle (Liebe und Hass, Angst und Vertrauen) die Ausgangsbasis bildet.¹¹⁰⁸ Nicht nur das Schreiben vollzieht sich im ‚Fluss‘, auch die Gefühle ‚strömen zusammen‘¹¹⁰⁹, die mithin in die Alltagssprache übergegangene und sich auch im modernen psychologischen Flow-Begriff manifestierende Wassermetaphorik, die an geniediskursive Zusammenhänge erinnert, ist unüberschbar. Ein

¹¹⁰³ Vgl. Max Frisch: Tagebuch 1946–1949. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976 (= Bibliothek Suhrkamp 261), S. 22. Vgl. auch Ludwig Jäger: Störung und Transparenz. Skizze zur performativen Logik des Medialen. In: Krämer, Sybille (Hg.): Performativität und Medialität. München: Fink 2004, S. 35–73, hier S. 47.

¹¹⁰⁴ Dies ist nicht als uneingeschränkt geltendes Bedingungsverhältnis aufzufassen, im Gegenteil: Grundsätzlich können auch rein gedankliche, also mental repräsentierte ‚Prätexte‘ einer ‚Lektüre‘ und entsprechenden Evaluierungs- und gegebenenfalls Revisionsvorgängen unterzogen werden. Vgl. Otto Ludwig: Lesen, um zu schreiben. Ein schreibtheoretischer Aufriss. In: Giuriato, Davide / Stingelin, Martin / Zanetti, Sandro (Hg.): „Schreiben heißt: sich selber lesen.“ Schreibszenen als Selbstlektüren. München: Fink 2008 (= Zur Genealogie des Schreibens 9), S. 301–311, hier S. 310f. Es ist jedoch festzustellen, dass materialisierte Sprachgebilde andere Formen von Revisions- und Weiterbearbeitungsmechanismen auslösen als nicht-materialisierte, und dass somit dem Geschriebenen, aber insbesondere dem Prozess des Schreibens selbst eine eigene produktive Qualität und eine zentrale Funktion für selbstkontrollierende Aktivitäten zukommt.

¹¹⁰⁵ Im Vorläufertext von Tiersot und auch bei Wendel ist dieses Instrument das erste Objekt, auf das die narrative Aufmerksamkeit in Rougets Stube gerichtet wird: „Il rentra et monta dans sa chambre, la tête bouillante. Son violon était sur la table.“ Tiersot: Rouget de Lisle, S. 86. „In seinem Zimmer, Grande Rue 126, steht das Fenster auf. Die Geige liegt auf dem Bett.“ Wendel: Die Marseillaise, S. 24.

¹¹⁰⁶ Die Wechselwirkung von Schreiben und Lesen und die Tatsache, dass die Lektüre von bereits Geschriebenem in vielerlei Hinsicht das noch zu Schreibende mitgestaltet, wird von Otto Ludwig konzeptuell in den Begrifflichkeiten des kontrollierenden, formulierungsbedingten und heuristischen Lesens gefasst. Vgl. Ludwig: Lesen, um zu schreiben, S. 307–309.

¹¹⁰⁷ Zweig: Das Genie einer Nacht, S. 198f.

¹¹⁰⁸ Zweig ist damit einer interessanten und komplexen Fragestellung auf der Spur – Emotionen im Kontext künstlerischer Arbeit sind ein noch heute in der Forschung eher wenig beleuchtetes Thema. Vgl. Susanne Knaller: Schreiben und Emotion. Vorschläge für ein literaturwissenschaftliches Modell. In: Knaller, Susanne / Pany-Habsa, Doris / Scholger, Martina (Hg.): Schreibforschung interdisziplinär. Praxis – Prozess – Produkt. Bielefeld: transcript 2020 (= Edition Kulturwissenschaft 214), S. 97–113, hier S. 101.

¹¹⁰⁹ „Und mit einem Mal strömt alles zusammen: alle die Gefühle, die sich in dieser Stunde entladen, alle die Worte, die er auf der Straße, die er bei dem Bankette gehört, der Hass gegen die Tyrannen, die Angst um die Heimat, das Vertrauen zum Siege, die Liebe zur Freiheit.“ Zweig: Das Genie einer Nacht, S. 199. Weiterführend wäre diesbezüglich Koschorke: Körperströme und Schriftverkehr. Allerdings argumentiert Koschorke in eine Richtung, die in der vorliegenden Arbeit nicht weiterverfolgt werden kann.

spätes Typoskript, das im Wesentlichen bereits dem Wortlaut der publizierten Fassung entspricht und ausschließlich kleinräumige handschriftliche Korrekturen enthält, die von Lotte Zweigs Hand stammen dürften (zur Zusammenarbeit von Stefan und Lotte Zweig vgl. IV.1.3.2), zeugt dabei von dem Bestreben, einen harmonischen Ausgleich zwischen emotionaler Angspanntheit einerseits und Leichtigkeit des Schaffens andererseits herzustellen: So wurde hier ein Abschnitt des Wortlauts „Rouget braucht gar nicht zu dichten, zu erfinden, er braucht nur in Reime zu bringen, in den hinreissenden Rhythmus die Worte zu pressen, die heute an diesem einzigen Tage von Mund zu Mund gegangen“ handschriftlich abgewandelt zu „in den hinreissenden Rhythmus seiner Melodie die Worte zu setzen“.¹¹¹⁰ Indem das Aktionsverb „pressen“ durch den neutraleren Verbal Ausdruck „setzen“ ersetzt wird, wird in Bezug auf den Arbeitsvorgang ein Sprachduktus favorisiert, der die Mühelosigkeit und Widerstandslosigkeit des Prozesses unterstreicht.

Wie schon beim Verfertigen der ersten beiden Verse ist es auch in der Weiterarbeit eigentlich gar nicht Rouget, der dichtet und komponiert, sondern für die sprachliche Arbeit sind es die Parolen des ‚Volksmundes‘, die er aufgreift und verarbeitet (und diese Art des Arbeitsprozesses wird von der narrativen Instanz nicht als „dichten“, das als „erfinden“ etymologisch eingeführt wird, anerkannt), für die musikalische Arbeit ist es der „Rhythmus der Straße, der Stunde“, dessen er sich bedient. Mit dieser Vorstellung folgt Zweig getreu den Schilderungen von Julien Tiersot und Hermann Wendel; Letzterer schreibt in seiner „Biographie“ der *Marseillaise* unter anderem, dass „das revolutionäre Frankreich durch seinen [Rougets, S.L.] Mund spricht“¹¹¹¹. Die Übernahme von gehörten und gelesenen Phrasen und Floskeln ist noch ein recht eingängiges Phänomen, das grundsätzlich rational nachvollzogen werden kann. Anders verhält es sich mit dem rätselvollen Begriff des „Rhythmus der Straße, der Stunde“, der näher spezifiziert wird als „dieser Rhythmus des Trotzes und der Herausforderung, der in dem Marschschritt der Soldaten, dem Schmettern der Trompeten, dem Rasseln der Kanonen liegt.“¹¹¹² Auch hier liegt allerdings eine klare Parallele zu den Vorläufertexten von Tiersot und Wendel vor, die suggerieren, dass Rouget den Rhythmus nachgerade aus der gespannten Luft gegriffen habe.¹¹¹³ An dieser Stelle nun kommt bei Zweig der „Genius der Stunde“¹¹¹⁴ ins Spiel

¹¹¹⁰ Stefan Zweig: Das Genie einer Nacht. Typoskript, Nachlass Richard Friedenthal, DLA Marbach, Kasten 44, S. 8 (Signatur: A:Friedenthal, Richard).

¹¹¹¹ Wendel: Die Marseillaise, S. 24.

¹¹¹² Zweig: Das Genie einer Nacht, S. 199.

¹¹¹³ Vgl. Tiersot: Rouget de Lisle, S. 86f.; Wendel: Die Marseillaise, S. 24.

¹¹¹⁴ Nicht von einem ‚Genius der Stunde‘, aber von einem ‚Genius der Zeit‘ spricht Goethe in einem Brief vom 26. Dezember 1825 an C.F. v. Reinhard. Vgl. Goethes Briefe, Bd. 40: August 1825 – März 1826. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger 1907 (= Goethes Werke. Hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. 133 Bde. in 4 Abt. Weimar 1987ff., Abt. IV, Bd. 40), S. 197–203, hier S. 198.

– nicht Rouget, sondern er sei es eigentlich, der diesen mysteriösen „Rhythmus der Straße“ vernehme, und einmal evoziert, leistet dieser ‚Genius der Stunde‘ Außerordentliches: Wie der Text nahelegt, ist es nun nämlich wieder nicht und erst recht nicht ‚eigentlich‘ Rouget, der schreibt, sondern es ist der ‚Genius der Stunde‘, der ihm das Geschriebene eingibt: „Wie unter fremdem Diktat schreibt hastig und immer hastiger Rouget die Worte, die Noten hin – ein Sturm ist über ihn gekommen, wie er nie seine enge, bürgerliche Seele durchbrauste.“¹¹¹⁵ Analog dazu lautet die Darstellung Wendels: „Ach, nur ein schwaches, willenloses Gefäß ist er, in das sich der Geist einer ganzen freiheitstrunkenen Nation ergießt; die ungewöhnliche Stunde reißt ihn, einen mittelmäßigen Wanderer im Tal poetischer und musikalischer Banalitäten, jäh zu einem Gipfel empor.“¹¹¹⁶ Versatzstücke aus dem Geniediskurs sind auch bei Wendel deutlich erkennbar, ohne dass er dezidiert auf den Begriff des ‚Genies‘ zurückgreift.

Zweigs Be-Schreibung des Schreibflow-Erlebnisses läuft in weiterer Folge aus in rhetorisch überformten, traditionell genieästhetischen Wendungen, ehe sich – nach vollendeter Schöpfung – die Er-Schöpfung einstellt: „Er schläft einen abgründigen Schlaf, der wie ein Tod ist. Und tatsächlich ist schon wieder der Schöpfer, der Dichter, der Genius in ihm gestorben.“¹¹¹⁷ Die unterschiedlichen inneren Zustände der Hauptfigur werden vom syntaktisch-stilistisch changierenden Erzählduktus begleitet: So korrespondieren sehr knappe, kurze Sätze etwa mit Rougets kritischer Selbstprüfung nach dem Notat der ersten beiden Verse (ein solcherart verknappender Stil lässt die Überraschung über das Gelungene anschaulich werden), der Erregungszustand während der (vorgeblich genialisch inspirierten) Entwurfsarbeit an dem Lied wird durch längere Sätze mit vielen Kola und mit zahlreichen Kommata sowie Gedankenstrichen und Doppelpunkten als Interpunktionssignalen veranschaulicht, und die alltägliche und automatisierte Handlung des Zubettgehens nach erfolgter Schreibarbeit wird inmitten der sprachlich markierten Außergewöhnlichkeit, die die Arbeit am Gedicht darstellt, durch einen kurzen, zäsurfreien Satz mitgeteilt („Rouget löscht das Licht und wirft sich hin auf sein Bett.“¹¹¹⁸).

Diese Schreib-Szene ist durch eine Verschränkung von schreibpraxisbezogenen und geniediskursiven Elementen charakterisiert. Besonders zu Beginn der Szene lassen sich

¹¹¹⁵ Zweig: Das Genie einer Nacht, S. 199.

¹¹¹⁶ Wendel: Die Marseillaise, S. 24.

¹¹¹⁷ Zweig: Das Genie einer Nacht, S. 200. Der hier applizierte Gemeintopos vom Schlaf als Bruder des Todes (im antiken Mythos durch das göttliche Brüderpaar Hypnos und Thanatos versinnbildlicht) ließe weitreichende kulturhistorische und philosophische Überlegungen zu; zu verweisen ist jedenfalls auf den Nachtkult der Jenaer Romantik, für welchen die Vorstellung vom ewigen Schlaf als Metapher des Todes von Bedeutung ist. Vgl. Eva Kocziszký: Der Schlaf in Kunst und Literatur. Konzepte im Wandel von der Antike zur Moderne. Berlin: Reimer 2019, S. 150.

¹¹¹⁸ Zweig: Das Genie einer Nacht, S. 200.

beschreibbare Einzelphänomene des Schreibens aus dem narrativen Gefüge isolieren und mit bekannten schreibdidaktischen und rhetorischen Überlegungen in Verbindung bringen (das Auf- und Abgehen vor dem Anfangen, die schwierige Frage nach dem Anfangen und die Übersicht über das gedankliche Ideenarsenal, das Notieren eines ersten Einfalls und die sich unmittelbar anschließende Selbstlektüre), wohingegen im weiteren Verlauf der Schilderung bis zum Abschluss der Schreibarbeit die Entlehnungen aus dem Genieparadigma gehäuft auftreten. Dabei entspricht der pathetischen Genieaffirmation der rhetorisch ausgeschmückte, sprachlich aufwendig konstruierte Abschnitt dieser Schreibszene, während die klarer konturierten und benennbaren Einzelschritte des Arbeitens von einem vergleichsweise nüchternen Ausdruck geprägt sind. Derjenige Bestandteil des Schreibens, der heute psychologisch mit dem Flow-Begriff erklärt werden würde, wird von Zweig irrationalisiert und mit mythosanalogen Komponenten besetzt. So ergibt sich eine Konstellation von offengelegten und veranschaulichten Teilprozessen in Verbindung mit verborgen bleibenden Elementen, die Schreib-Szene gestaltet sich als „offenbar und geheimnisvoll zugleich“¹¹¹⁹.

Ähnlich wie in der Balzac-Schreib-Szene unterteilt sich – entgegen der von der Erzählinstanz aufgestellten Behauptung, das Werk sei in einem nächtlichen bzw. frühmorgendlichen Zuge fertiggestellt worden¹¹²⁰ – die geschilderte Arbeit in eine Nacht- und in eine Tagarbeitsszene. Die nächtliche Tätigkeit ist in beiden Fällen vergleichbar, es handelt sich um das schnelle, handschriftliche, ‚unbewusste‘ Schreiben, doch während die Tagarbeit in Balzacs Fall aus allein im Arbeitszimmer durchgeführten Korrekturen von bereits gesetzten Texten besteht, kommt es in der Entstehung der *Marseillaise* nun zu einer kollektiven Weiterbearbeitung. Zunächst zeigt Rouget, der sich am nächsten Morgen bezüglich seiner eigenen Kreation unsicher ist, einem Regimentskameraden das von ihm geschriebene Lied; dieser „schlägt nur einige kleine Änderungen vor“¹¹²¹. Hierbei handelt es sich um eine erste Korrekturszene unter Beteiligung einer zweiten Person, das Schreiben, das in Rougets Fall der Erzählung gemäß ja nie wirklich individuell unabhängig und autonom war, wird zu einem sozialen Gegenstand und in einem kooperativen Rahmen situiert. Damit ist ein paradigmatischer Fall von produktionsästhetischer Kollektivität angezeigt, die sich zumeist gar nicht in der gemeinsamen, parallelen Arbeit an einem literarischen Text, sondern eher im Austausch anhand von Texten manifestiert¹¹²² (also

¹¹¹⁹ Stefan Zweig: Die Marienbader Elegie. In: Sternstunden der Menschheit. Historische Miniaturen. Hg. v. Werner Michler u. Martina Wörgötter. Wien: Zsolnay 2017 (= Das erzählerische Werk. Salzburger Ausgabe. Hg. v. Werner Michler u. Klemens Renoldner. Wien: Zsolnay 2017ff., Bd. 1), S. 32–42, S. 33.

¹¹²⁰ Vgl. Zweig: Das Genie einer Nacht, S. 200.

¹¹²¹ Ebd., S. 201. Bei Tiersot und bei Wendel wird dieses Szenario ebenfalls wiedergegeben und mit zusätzlichen Details versehen: So wird der Name des Kameraden als Masclet angegeben und konkretisiert, welche Änderung er vorschlägt. Vgl. Tiersot: Rouget de Lisle, S. 87f.; Wendel: Die Marseillaise, S. 25.

¹¹²² Vgl. Ehrmann / Traupmann: Kollektive schreiben, kollektives Schreiben, S. 7.

etwa in Form von Besprechungen von bereits geschriebenen Texten, was entsprechende – sicher häufig wiederum individuell vorgenommene – Nachbearbeitungen nach sich ziehen kann). In weiterer Folge bringt Rouget seinem Auftraggeber, dem Bürgermeister Dietrich, das Lied und es wird von den beiden singend (Rouget) und Klavier spielend (Dietrich) erprobt.

Wenn im Anschluss das Musikstück über die mutmaßlich bereits übernommenen Korrekturen des anonymen Freundes hinausgehend weiterbearbeitet wird, so kommt es nun zu einer direkteren Form kollektiven Schreibens und zu einer Form weiblicher Ko-Autorschaft: Es ist Frau Dietrich, die Frau des Bürgermeisters, die anbietet, „als gelernte Musikerin, die sie ist, gleich die Begleitung auszuarbeiten“¹¹²³. Während die Erzählinstanz im Falle von Rouget einen gewissen Aufwand betreibt, um die etwaige Erwartungshaltung, dass er ein Künstlergenie sei, zu zerstreuen (der Genius ist der Narration gemäß nicht er selbst als Person, sondern es handelt sich um eine externalisierte eigenständige Potenz, die ihn nur für wenige Stunden ‚beseelt‘¹¹²⁴), wird dies im Falle der weiblichen Ko-Autorschaft offensichtlich als gar nicht notwendig erachtet. Diesbezüglich ist die Erzählung repräsentativ für die gesamte Sammlung der *Sternstunden*¹¹²⁵ und dieser Umstand weist auf die im 20. Jahrhundert virulenten genderdifferenten Ansprüche und Wertigkeiten in Bezug auf künstlerisch-kreative ‚Genialität‘: Ein sich künstlerisch betätigender Mann wird offenbar rasch als potenzielles Genie angesehen, weswegen die anti-genialischen Charakteristika Rougets explizit hervorgehoben werden, um einem solchen ‚Missverständnis‘ vorzubeugen; die Tätigkeit der Frau des Bürgermeisters wird dagegen mit einer gewissen Selbstverständlichkeit lediglich als Zu-Arbeit für die Arbeit des Mannes betrachtet – wie denn auch Frau Dietrich sozial immer schon als „Frau des Bürgermeisters“ verortet und ihre Identität damit über die Funktion ihres Mannes konstituiert ist. Der weitere Verlauf der Erzählung ist in dieser Hinsicht sogar noch bezeichnender, denn durch das Zitat einer (immerhin sieben Sätze umfassenden) Briefstelle wird Frau Dietrich ein ansehnlicher Platz in Zweigs Text eingeräumt. Doch dies ist ambivalent, denn in gleichem Maße, in welchem sie die weibliche Stimme ungefiltert in Erscheinung treten lässt, ist der narrativen Rahmung daran gelegen, deren Meinung in Misskredit zu bringen: Frau Dietrich wird mangelndes Kunstverständnis angekreidet, da sie nicht in der Lage gewesen sei, den exklusiven Gehalt der ersten Aufführung der *Marseillaise* in ihrem Hause zu erkennen und

¹¹²³ Zweig: *Das Genie einer Nacht*, S. 201.

¹¹²⁴ Vgl. diesbezüglich Wendelin Schmidt-Denglers Unterscheidung zwischen ‚Genie‘ und ‚Genius‘: Schmidt-Dengler: *Genius*, S. 257. Vgl. dazu auch I.1.1, S. 19.

¹¹²⁵ Vgl. Harald Gschwandtner: *Sternstunden der Männlichkeit. Stefan Zweigs historische Miniaturen*. In: Fetz, Bernhard / Inguglia-Höfle, Arnhilt / Larcati, Arturo (Hg.): *Stefan Zweig Weltautor*. Wien: Zsolnay 2021 (= *Profile* 28), S. 191–201. Konkret für *Das Genie einer Nacht* registriert Gschwandtner, dass Frau Dietrich im Kontext schöpferischer Genialität nur eine assistierende Funktion erfüllt. Vgl. ebd., S. 193f.

diese stattdessen „zu einem gesellschaftlichen Ereignis banalisiert“ habe, was mit der Briefstelle belegt wird.¹¹²⁶ Bezeichnend ist, dass eine Einschätzung Frau Dietrichs, die in diesem Briefzitat noch in der bereits erwähnten späten Typoskriptfassung des Textes zu finden ist und erst in Folge einer weiteren Überarbeitung offenbar gestrichen wurde, dieser Behauptung gewissermaßen entgegensteht, denn Frau Dietrich bezeichnet das neue Stück hier als „ein besserer Gluck, lebendiger und belebter.“¹¹²⁷ Was in der schließlich publizierten Fassung im Rahmen der kritischen Bewertung des Urteils von Frau Dietrich durch die Erzählinstanz unberücksichtigt bleibt, ist die jahrhundertlange männliche Dominanz im Kunst- und Kulturbetrieb, die Frauen stets in Nebenrollen verwies; der Vorwurf, die Straßburger Musikerin banalisere die Aufführung des Stückes, ist vor dem Hintergrund der sozio- und kulturhistorischen Einbettung derselben differenziert zu betrachten, zumal sie ihren eigenen Anteil an dem Stück in dem Brief nicht verschweigt: „Ich für mein Teil habe meine Begabung für Orchestrierung dabei angewandt und arrangiere die Partitur für Klavier und andere Instrumente, so dass ich viel zu arbeiten habe.“¹¹²⁸ Die Banalisierung des Liedes und seiner ersten Aufführung ist im Kontext des männlichen Hegemonialanspruchs auf künstlerische Genialität demnach als Reaktion auf die Tatsache anzusehen, dass die ‚Frau Bürgermeisterin‘ selbst ihren Beitrag zur Fertigstellung des Werks geleistet hat, und ist vor dem Hintergrund der Prämissen des essentialistischen Geschlechterdiskurses nur folgerichtig.¹¹²⁹

III.2.1.2 Schreib-Szene auf Reisen, Kalligraphie-Szene, Gedichtanalyse: *Die Marienbader Elegie*

Die Beschäftigung mit Goethe ist „ein großes Thema, ein Zweig’sches Lebensthema“,¹¹³⁰ wenngleich dabei festzustellen ist, dass Goethe literarisch nicht in einer eigenen umfangreicheren Arbeit Zweigs, sondern insbesondere als Antitypus der ‚dämonisch getriebenen‘ Autoren Hölderlin, Kleist und Nietzsche (*Der Kampf mit dem Dämon*, 1925) in Erscheinung tritt. Mit dem momenthaft zugespitzten ‚Erlebnis‘ seiner letzten Leidenschaft, die zugleich eine „unerhörte Begebenheit“¹¹³¹ par excellence ist, begegnet Zweig Goethe in Form

¹¹²⁶ Vgl. Zweig: *Das Genie einer Nacht*, S. 202.

¹¹²⁷ Stefan Zweig: *Das Genie einer Nacht*. Typoskript, Nachlass Richard Friedenthal, DLA Marbach, Kasten 44, S. 11 (Signatur: A:Friedenthal, Richard).

¹¹²⁸ Zweig: *Das Genie einer Nacht*, S. 202.

¹¹²⁹ Vgl. zu den in weiblichen und männlichen Selbstpositionierungen zutage tretenden Prägungen des essentialistischen Geschlechterdiskurses und den Auswirkungen auf die Arbeit und/oder das Zusammenleben in heterosexuellen Konstellationen im 19. Jahrhundert Clare: *Das „Sekretärchen“ und der „Künstler im ächten Sinne des Wort’s“*, S. 255–259.

¹¹³⁰ Michler: *Zweig und Goethe*.

¹¹³¹ „Es kam sodann zur Sprache, welchen Titel man der Novelle geben solle; wir thaten manche Vorschläge, einige waren gut für den Anfang, andere gut für das Ende, doch fand sich keiner, der für das Ganze passend und also der rechte gewesen wäre. ‚Wissen Sie was, sagte Goethe, wir wollen es die Novelle nennen; denn was ist

des *Sternstunden*-Textes *Die Marienbader Elegie*. Goethe zwischen Karlsbad und Weimar, 5. September 1823 aber auch dann, „als Goethe über seinen eigenen Antitypus gefasst werden kann“, wenn er also vorübergehend selbst als ‚dämonisch getrieben‘ erscheint.¹¹³² Der relativ kurze Text wurde am 2. September 1923 anlässlich des 100-jährigen Bestehens von Goethes *Elegie* im Morgenblatt der *Neuen Freien Presse* erstveröffentlicht.

Der Text setzt sich aus kurzen Abschnitten unterschiedlichen Inhalts und unterschiedlicher Charakteristik zusammen, die sich im Wesentlichen folgendermaßen verslagworten lassen: Einleitend findet man sich *medias in res* in der Postkutsche auf der Rückreise nach Weimar und damit mitten in einer Schreib-Szene auf Reisen (S. 32f.), woraufhin sich nach zwei Goethe-Zitaten über seine Gedichte im Allgemeinen und die *Elegie* von Marienbad im Besonderen, die von Zweig kommentiert und ergänzt werden (S. 33), sowie nach biographischen Anmerkungen zur lebensweltlichen Verortung von Goethes ‚letzter Leidenschaft‘ zu Ulrike von Levetzow (S. 33–35) mit einer Überleitung, in der ‚der Genius‘ mythosanalog als externalisierte, metaphysische Schaffenskraft auftritt (S. 35f.), das Kernstück der Erzählung anschließt, das eine Art umgekehrte und psychologisierende Gedichtteilinterpretation vorstellt (S. 36–39). Darauf folgt eine weitere Schreib-Szene, wobei es sich diesmal um eine Kalligraphie-Szene handelt (S. 40), ehe der Text mit einem knappen Ausblick auf Goethes weitere literarische Arbeit nach Abschluss der *Elegie*, die als ein Akt des Sammelns und Vollendens vorgestellt wird, schließt (S. 41f.). Gröber strukturiert, ließe sich davon sprechen, dass die behelfsmäßig als umgekehrte Gedichtteilinterpretation bezeichnete Passage von je einer Schreib-Szene gerahmt wird.

Dieser Text eignet sich gut dafür, Zweigs Oszillieren zwischen einer literarisch-fiktionalisierenden und einer dokumentarisch-philologischen Position zu veranschaulichen, denn es lässt sich feststellen, dass die eben skizzierten Abschnitte in unterschiedlichem Ausmaß entweder einen verstärkt narrativen oder einen verstärkt quellenorientierten Gehalt aufweisen. Ähnlich wie als Autographensammler kommt Zweig somit auch als Erzähler eine gewisse Nahestellung zur Philologie zu, denn er arbeitet grundlegend mit denselben Gegenständen und nähert sich diesen zunächst sogar auf dieselbe Weise an. Die daraus resultierenden Texte unterscheiden sich daher in erster Linie graduell voneinander. Das gilt umso mehr, als auch diejenigen Arbeiten der zeitgenössischen Literaturwissenschaft, an denen Zweig sich zum Teil

eine Novelle anders als eine sich ereignete unerhörte Begebenheit. Dies ist der eigentliche Begriff, und so Vieles, was in Deutschland unter dem Titel Novelle geht, ist gar keine Novelle, sondern bloß Erzählung oder was Sie sonst wollen.“ Eckermann: Gespräche mit Goethe, S. 178 (Eintrag vom 29. Januar 1827). Herv. im Orig. Das Zitat zeugt von der Applizierung generischer Titel bei (zumindest dem späten) Goethe, die „Marienbader“ *Elegie* ist ein weiteres Beispiel hierfür.

¹¹³² Michler: Zweig und Goethe.

orientiert haben dürfte, wie etwa die Goethe-Biographien Albert Bielschowskys¹¹³³ oder auch Friedrich Gundolfs¹¹³⁴, ihrerseits einen verstärkt narrativen (Bielschowsky) bzw. poetisch-mythisierenden (Gundolf) Gehalt aufweisen. Der Einstieg in Zweigs Text, der wie bereits erwähnt ein unmittelbarer ist, ist von typisch narrativen Elementen geprägt: Auf die vorangestellte, raumzeitlich-situative Einbettung des Geschehens folgt eine kurze Landschafts- und Wetterbeschreibung von poetischem Duktus („der Morgen schauert schon herbstlich kühl, scharfer Wind geht durch die abgeernteten Felder, aber blau spannt sich der Himmel über geweitete Landschaft“¹¹³⁵), ehe die Protagonisten Goethe, Stadelmann und John eingeführt werden. Im Präsens und extern fokalisiert wird die Reise in der Postkutsche und das Aufzeichnen der Verse an den Raststationen geschildert. Die nächste Passage, die von zwei Goethe-Zitaten strukturiert wird, welche mit Blick auf die *Elegie* kommentiert werden, erinnert in ihrer sorgsam rhetorischen Grundierung dagegen eher an einen mündlichen Vortrag, narrative Elemente spielen hier keine Rolle. Im Abschnitt über den Aufenthalt in Marienbad und die Liebe zu Ulrike von Levetzow mischen sich knappe Zitate Goethes, stärker literarisiert-narrative Sätze¹¹³⁶ und kommentierende Einschübe der Erzählinstanz¹¹³⁷. Am markantesten ist sicherlich jene über vier Seiten zu verfolgende Passage, in welcher der Text quasi in ‚Wechselrede‘ mit der *Elegie* selbst tritt, sie wurde oben als Kernstück der Erzählung definiert und als ‚umgekehrte Gedichtteilinterpretation‘ bezeichnet. Es wird gleich darauf zurückzukommen sein – jedenfalls ist zu bemerken, dass diesem Abschnitt tendenziell (und verstärkt wiederum zu Beginn) ein narrativer Charakter eignet. Die letzten drei Seiten stellen schließlich eine Verquickung von narrativen Einheiten, Briefzitaten (Goethe, Eckermann, Zelter) und historisch verbürgten werkbiographischen Fakten mit Literarisierungen dar. Mit vergleichendem Blick lässt sich feststellen, dass die von Zweig gewählte Strategie der Verschränkung von Zitaten aus Briefen und Tagebüchern Goethes wie seiner Zeitgenossen und von Ausschnitten aus der *Elegie* und aus anderen Texten mit erzählerischen Passagen, die den Kontext der Textentstehung als Geschichte zu vergegenwärtigen suchen, insbesondere mit Textverfahren in Bielschowskys und Emil Ludwigs Darstellung zur Entstehung der

¹¹³³ Albert Bielschowsky: Goethe. Sein Leben und seine Werke. 2 Bde. München: Beck 1895–1903.

¹¹³⁴ Friedrich Gundolf: Goethe. Berlin: Bondi 1916.

¹¹³⁵ Zweig: Die Marienbader Elegie, S. 32.

¹¹³⁶ Vgl. etwa: „Wie ein Knabe schwärmt der Vierundsiebzighährige: kaum dass er die lachende Stimme auf der Promenade hört, lässt er die Arbeit und eilt ohne Hut und Stock zu dem heiteren Kinde hinab.“ Ebd., S. 35.

¹¹³⁷ Beispielsweise in folgendem Satz: „Aber er wirbt auch wie ein Jüngling, wie ein Mann: das groteskeste Schauspiel, leicht satyrhaft im Tragischen, tut sich auf.“ Ebd., S. 35.

Marienbader Elegie übereinstimmt.¹¹³⁸ Dabei ist zu beobachten, dass die von Zweig gewählten Zitate Goethes und seines Umfelds mitunter bereits in den Vorgängertexten zu finden sind.¹¹³⁹ Der Rückgriff auf Goethes Tagebucheintragungen als aussagekräftiges Hilfsmittel zur Rekonstruktion der Entstehung der Elegie wird auch in der Edition der Urschrift (also den Notizen im „Schreibkalender für das Jahr 1822“) von 1991 genutzt,¹¹⁴⁰ ebenso wie die dialogische Kombination von Brief-, Tagebuch- und Gedichtzitaten mit – zum Teil durchaus narrativ geprägtem – Kommentar in der Veranschaulichung des Entstehungskontextes¹¹⁴¹. Im Vergleich zu den Texten von Gundolf, Ludwig und Bielschowsky sind hingegen die in dem ‚Sternstunden‘-Text über die *Marienbader Elegie* enthaltenen Schreib-Szenen als originell zu bezeichnen. Beiden Schreib-Szenen kann ein Sonderstatus sowohl innerhalb einer (hypothetischen) Schreib-Szenen-Typologie als auch innerhalb von Goethes Schreibszenen zuerkannt werden: Zum einen, weil es sich mit einer Schreib-Szene auf Reisen und einer Kalligraphie-Szene um je spezifische Ausprägungen von Schreib-Szenen handelt,¹¹⁴² zum anderen, weil Goethe hier in beiden Fällen selbst Schreiber – also nicht Diktierender – ist. Natürlich gibt es andere Situationen auch, in denen Goethe als aktiv Schreibender auftritt und er schildert sich in dieser Rolle auch selbst,¹¹⁴³ aber wie Zweigs Erzählung gleich zu Beginn

¹¹³⁸ Vgl. Albert Bielschowsky: Goethe. Sein Leben und seine Werke. Bd. 2. München: 101906, S. 480–487; Emil Ludwig: Goethe. Geschichte eines Menschen. Bd. 3. Stuttgart / Berlin: J.G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger 1920, S. 295–318.

¹¹³⁹ Der Großteil der Kurzzitate, die auf S. 34 in Zweigs *Marienbader Elegie* enthalten sind, sind bei Ludwig ebenfalls zu finden: Dass Musik Goethe „auseinanderfalte“, dass ihm „beim Damenwechsel die meisten hübschen Kinder in die Hand kamen“ und die Erwähnung von „konziliante[n] Träume[n]“. Vgl. Ludwig: Goethe, S. 300f. u. S. 305. Ebenso ist bereits Zelters Ausruf, als er Goethe besucht und krank vorfindet, bei Ludwig wiedergegeben. Vgl. Zweig: Die *Marienbader Elegie*, S. 41 u. Ludwig: Goethe, S. 316. Auch in anderen Details ist eine Nähe zu Ludwigs Schilderung zu erkennen, etwa in der behaupteten Schadenfreude des Großherzogs von Sachsen-Weimar und Eisenach, der für Goethe bei ihrer Mutter um die Hand von Ulrike von Levetzow anhält. Vgl. Zweig: Die *Marienbader Elegie*, S. 35 u. Ludwig: Goethe, S. 306. Die Verse aus dem *Tasso* (Zweig: *Marienbader Elegie*, S. 36) sind wiederum in leicht abgewandelter Form bei Gundolf und bei Bielschowsky zu finden. Vgl. Gundolf: Goethe, S. 712 u. Bielschowsky: Goethe, S. 484.

¹¹⁴⁰ Vgl. Christoph Michel: Geschichte des Textes. In: Goethe, Johann Wolfgang: *Elegie von Marienbad*. Urschrift September 1823. Hg. v. Jürgen Behrens u. Christoph Michel. Frankfurt a. M. / Leipzig: Insel 1991 (= Insel Taschenbuch 1250), S. 101–116, insbes. S. 101–106.

¹¹⁴¹ Vgl. Jürgen Behrens: Biographischer Hintergrund. *Marienbad 1821–1823*. In: Goethe, Johann Wolfgang: *Elegie von Marienbad*. Urschrift September 1823. Hg. v. Jürgen Behrens u. Christoph Michel. Frankfurt a. M. / Leipzig: Insel 1991 (= Insel Taschenbuch 1250), S. 87–99.

¹¹⁴² Für ein weiteres Beispiel einer Kalligraphie-Szene vgl. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann: Der goldene Topf. Ein Märchen aus der neuen Zeit. München: dtv Bibliothek der Erstausgaben 1997, S. 64–68, S. 79–90, S. 101f.

¹¹⁴³ Goethes Selbstbericht einer bestimmten Art seines Schreibens in *Dichtung und Wahrheit* wurde von der Schreibszenenforschung an prominenter Stelle aufgegriffen. Vgl. Stingelin: ‚Schreiben‘. Einleitung, S. 9f. Stingelin bezieht sich hier auf Goethe, der über den Gebrauch des Bleistifts statt der Feder berichtet, und macht daran Goethes Anspruch fest, über das Schreiben in seiner Gesamtheit zu verfügen. Das Zitat und Stingelins Verständnis desselben wurden von Daniel Ehrmann einer differenzierten Betrachtung unterzogen, die vor dem Hintergrund von zeitgenössischen Schreibsanleitungen darauf aufmerksam macht, dass das von Goethe in betreffendem Zitat vorgestellte Schreiben mit den Schreibkonventionen seiner Zeit (vom an den rhetorischen Produktionsstadien orientierten Arbeitsprozess über die Schreibhaltung – diszipliniertes Sitzen vs. Stehen – bis hin zum Gebrauch von Bleistift statt Feder) bricht und sich sowie seinen Inhalt damit als außergewöhnlich legitimiert. Vgl. Daniel Ehrmann: *Seelenorte. Literarische Produktion zwischen schreibenden Köpfen und*

nahelegt und wie es für Goethes späte Schaffensphase auch belegt ist, kommt dem Diktat als eine für sein künstlerisches Tätigsein zentrale Praxis ein entscheidender Stellenwert zu. Der Hinweis darauf ist in der ersten Erwähnung des Sekretärs John enthalten, der vorgestellt wird als „der Sekretär, dessen Hand fast alle Goethe-Werke des neuen Jahrhunderts zum ersten Mal geschrieben.“¹¹⁴⁴ Hände sind in der Literatur von Zeitgenossen Zweigs von einiger Relevanz, nehmen mitunter einen ganz zentralen Stellenwert ein,¹¹⁴⁵ und auch in Zweigs Texten wird ihnen mehrfach eine besondere Aufmerksamkeit zuteil¹¹⁴⁶. Als Schreiberhände werden sie zum ominösen Interface zwischen materiellen, gestischen und semantischen Bewegungen des Schreibakts. Die scheinbare Reduktion des Sekretärs auf seine Schreiberhand steht damit zugleich im Zeichen sakraler Überhöhung (erst recht mit Blick auf die Autographenleidenschaft des Autors). Dabei ist zu betonen, dass in dieser nur vermeintlichen Nebenbemerkung eben nicht die Hand des ‚Autorsubjekts‘ Goethe, sondern die seines Assistenten in den Fokus gerät, ein Indiz auf die Literaturproduktion als in ihrer Gesamtheit kollektiven Leistung.¹¹⁴⁷

In den beiden Schreib-Szenen im eigentlichen Sinne ist es aber Goethe, der schreibt, die beiden Begleiter in der Reisekutsche erscheinen hier nur als stumme Beobachter und quasi Staffierung der Szenerie, deren Blickwinkel allerdings eingenommen werden kann („In der ersten

denkenden Händen. In: Knaller, Susanne / Pany-Habsa, Doris / Scholger, Martina (Hg.): Schreibforschung interdisziplinär. Praxis – Prozess – Produkt. Bielefeld: transcript 2020 (= Edition Kulturwissenschaft 214), S. 137–155, hier S. 145–148. Was in diesem Kontext jedoch auch bei Ehrmann zu wenig (und bei Stingelin gar nicht) beleuchtet wird, ist der Befund, dass es sich bei dem Bericht Goethes um ein Schreiben handelt, das eigenes Schreiben aus der Rückschau in einem gewissermaßen Bilanz ziehenden Textgenre zur Sprache bringt, womit im Übrigen ein Naheverhältnis zu Zweigs (ebenfalls mit Vorsicht zu betrachtender) Selbstaussage über das eigene Schreiben in der *Welt von Gestern* (Zweig: Die Welt von Gestern, S. 341f.) gegeben ist.

¹¹⁴⁴ Zweig: Die Marienbader Elegie, S. 32.

¹¹⁴⁵ Vgl. Rainer Maria Rilke: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. In: Prosa und Dramen. Hg. v. August Stahl. Frankfurt a. M. / Leipzig: Insel 1996 (= Werke. Kommentierte Ausgabe in 4 Bden. Hg. v. Manfred Engel et al. Frankfurt a. M. / Leipzig: Insel 1996, Bd. 3), S. 453–635, hier S. 519–521. Vgl. auch die Zeichnungen von Händen von Paul Valéry: Cahier „Tabulae meae Tentationum“ (1897–1899). Paul Valéry: Cahiers 1894–1914, Bd. II. Édition intégrale établie, présentée et annotée sous la co-responsabilité de Nicole Celeyrette-Pietri et Judith Robinson-Valéry. Paris: Gallimard 1988, Pl. XI. Diese Beispiele werden (zusammen mit Kafka und Robert Walser) auch von Stephan Kammer aufgerufen, er betrachtet sie vor dem epochenspezifischen Hintergrund, der sich über die Linien des Vormarsches der Schreibmaschine im modernen Büro und der Graphologie konturiert, als „Verfremdungswahrnehmungen und Ent-Fremdungstechniken im Verhältnis zwischen ‚Ich‘ und ‚Hand‘“. Vgl. Stephan Kammer: Graphologie, Schreibmaschine und die Ambivalenz der Hand. Paradigmen des Schreibens um 1900. In: Giuriato, Davide / Stingelin, Martin / Zanetti, Sandro (Hg.): „Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen“. Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte. München: Fink 2005 (= Zur Genealogie des Schreibens 2), S. 133–152, hier insbes. S. 150f.

¹¹⁴⁶ Vgl. etwa: Stefan Zweig: Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau. In: Verwirrung der Gefühle. Erzählungen Bd. II (1913–1926). Hg. v. Elisabeth Erdem u. Klemens Renoldner. Wien: Zsolnay 2019 (= Das erzählerische Werk. Salzburger Ausgabe. Hg. v. Werner Michler u. Klemens Renoldner. Wien: Zsolnay 2017ff., Bd. 3), S. 421–497, insbes. S. 440–447.

¹¹⁴⁷ Es ist auch nicht die Literaturproduktion als solche in ihrer Gesamtheit, die mit dem als illusorisch enttarnten Bild des einsam Schaffenden kompatibel ist, sondern vielmehr die bewusste und aktiv gestaltete (Selbst- und Fremd-)Stilisierung und Inszenierung im Rahmen von Autorschaft, wenn es also vordergründig um Fragen der öffentlichkeitswirksamen Repräsentation und Vermarktung im Literaturbetrieb geht. Vgl. zu diesem Themenkomplex u.a. die Beiträge in: Ehrmann / Traupmann (Hg.): Kollektives Schreiben sowie Kammer: Die Schreibszenen sozialisieren!

Relaisstation steigt er [Goethe] aus, die beiden Gefährten sehen ihn hastig mit der Bleifeder Worte auf ein zufälliges Blatt schreiben“¹¹⁴⁸). Damit wird ein Schreiben im Singular präsentiert, wohingegen der Schreibkalender von 1822, der die offenbar frühesten Notizen des Gedichts enthält, zunächst einmal in seiner Materialität offenlegt, dass er nicht nur von Goethe, sondern u.a. auch von dessen Diener Johann Carl Stadelmann beschrieben wurde¹¹⁴⁹ – allerdings beziehen sich die Notizen Stadelmanns nicht auf das Gedicht, sondern betreffen die Technik der Herstellung von bemaltem Glas sowie eine Ausgabenliste aus Marienbad und dürften zeitlich vor den Notizen zur Elegie entstanden sein¹¹⁵⁰. Zweifelsohne ist die Tatsache, dass der für die erste Gedichtniederschrift verwendete Textträger zuvor zwischen verschiedenen Schreiberhänden zirkulierte, von Interesse. Zweig konnte jedoch davon keine Kenntnis haben, da besagter Schreibkalender erst annähernd vierzig Jahre nach seinem Tod auftauchte.¹¹⁵¹

Die Fokussierung einzelner Körperstellen wie in der Vorstellung des Sekretärs setzt sich weiter fort: Gedanken oder Gefühle des Protagonisten Goethe zeigt die narrative Instanz über äußerlich Wahrnehmbares an, über die „Lippe des alternden Mannes“¹¹⁵², die sich seit Antritt der Kutschfahrt „nicht mehr geregt“ habe und über den „sinnende[n], in sich gefangene[n] Blick“¹¹⁵³ – damit greifen Physiognomik und Schreiben, wie auch sonst häufig in Zweigs historisch-biographischem Werk, ineinander¹¹⁵⁴. In dieser beschränkten Perspektive und unter Zuhilfenahme von Goethes Tagebuch wird die Entwurfsarbeit an der *Elegie* auf der Rückreise aus Karlsbad nach Weimar geschildert. Dabei kommt es zu einer virtuoson Verquickung dreier verschiedener Bewegungsabläufe, die das Setting des Schreibens als primordialen Faktor zeigen: Der Bewegung der Kutsche,¹¹⁵⁵ des Schreibens und Goethes „innere[r] Bewegung“.

¹¹⁴⁸ Zweig: Die Marienbader Elegie, S. 32.

¹¹⁴⁹ Vgl. Cornelia Ortlieb: Schreiben im Kollektiv von Händen und Dingen. Goethes Schreibkalender von 1822/23. In: Ehrmann, Daniel / Traupmann, Thomas (Hg.): Kollektives Schreiben. Paderborn: Brill / Fink 2022 (= Zur Genealogie des Schreibens 28), S. 23–49, hier insbes. S. 27. Neben dem einigermaßen berühmten Taschenkalender von 1822 ist, wie Ortlieb in ihrem Beitrag zeigt, auch der damit in engem Zusammenhang stehende Taschenkalender von 1823, der zur gleichen Zeit ebenfalls in Verwendung war, vordergründig für den Entstehungskontext der *Elegie*. Vgl. dazu auch Michel: Geschichte des Textes, S. 107.

¹¹⁵⁰ Vgl. Johann Wolfgang Goethe: Elegie von Marienbad. Urschrift September 1823. Hg. v. Jürgen Behrens u. Christoph Michel. Frankfurt a. M. / Leipzig: Insel 1991 (= Insel taschenbuch 1250), S. 55.

¹¹⁵¹ Der Schreibkalender wurde im Jahr 1980 vom Freien Deutschen Hochstift/Frankfurter Goethe-Museum aus dem englischen Autographenhandel erworben, ohne dass Vorbesitzer und die Wege, die dieses Dokument bis dahin gegangen war, bekannt sind. Vgl. Arthur Henkel: Geleitwort. In: Goethe, Johann Wolfgang: Elegie von Marienbad. Urschrift September 1823. Hg. v. Jürgen Behrens u. Christoph Michel. Frankfurt a. M. / Leipzig: Insel 1991 (= Insel taschenbuch 1250), S. 9–15, hier S. 9.

¹¹⁵² Zweig: Die Marienbader Elegie, S. 32.

¹¹⁵³ Ebd.

¹¹⁵⁴ Vgl. Woldan: „Archäologie der inneren Kultur“.

¹¹⁵⁵ Evelyne Polt-Heinzl weist darauf hin, dass die mehrfach erwähnte rollende Kutsche entgegen den historischen Gegebenheiten den Eindruck einer rastlosen Heimreise erzeugt. Vgl. Polt-Heinzl: Goethe in einer Momentaufnahme Stefan Zweigs, S. 132.

Unbewegt sitzt er [Goethe, S.L.] im Wagen, nur der sinnende, in sich gefangene Blick deutet auf innere Bewegung. In der ersten Relaisstation steigt er aus, die beiden Gefährten sehen ihn hastig mit der Bleifeder Worte auf ein zufälliges Blatt schreiben, und das Gleiche wiederholt sich auf dem ganzen Wege bis Weimar bei Fahrt und Rast. In Zwotau, kaum angekommen, im Schloss Hartenberg am nächsten Tage, in Eger und dann in Pößneck, überall ist es sein Erstes, das im rollenden Gefährt Übersonnene in eilender Schrift zu vermerken.¹¹⁵⁶

Solange die Kutschenräder rollen, gibt sich Goethe innerlich bewegt, aber äußerlich unbeweglich seinen Gedanken hin und formt im Kopf die Verse seines Gedichts. Sobald der Wagen stillsteht, kommt die Schreibbewegung in Gang, das bis dahin nur gedanklich Formulierte wird aufgeschrieben, die innere Bewegung wird zur äußeren, körperlichen. Dabei handelt es sich um ein narrativ geschickt inszeniertes Spiel mit diesen gegenläufigen Bewegungen, dem das Schriftbild der Originalhandschrift widerspricht.¹¹⁵⁷ Obwohl der Schreibkalender von 1822 zu Zweigs Lebzeiten verschollen war, hätte er dennoch die Möglichkeit gehabt, die Information, dass Goethe direkt während der Fahrt geschrieben hat, aufzufinden: Der ebenfalls bereits für erste Vorarbeiten im Zusammenhang mit der Elegie von Marienbad stehende Schreibkalender von 1823 war damals bereits bekannt und Bernhard Suphan vermutete schon 1900 im Beiheft zur Faksimileausgabe der Reinschrift unter Berufung auf dieses Dokument, dass Goethe sich unmittelbar während der Fahrt Notizen gemacht hatte.¹¹⁵⁸

Der Schreibvorgang vollzieht sich Zweig zufolge „hastig“ und in „eilender Schrift“ – Widerstände auf den Ebenen von Zeichen, Konvention, Orthographie, Semantik, Grammatik und Botschaft/Ideen¹¹⁵⁹ sind nicht auszumachen, das zu Schreibende ist ‚schon da gewesen‘, es beruht auf einem dem Schreiben vorgängigen und zeitlich-räumlich dissoziierten, immateriellen Konzeptionsakt. Bedient werden rein zufällige materielle ‚Mitspieler‘ (diametral entgegengesetzt zu Balzacs nächtlicher Schreibszene, für welche die einzelnen materiellen Mitspieler sorgfältig auf die Eignung für die ihnen zugedachte Rolle geprüft werden).¹¹⁶⁰ Bleifeder und „zufälliges Blatt Papier“ stehen im Kontrast zum Wert des durch sie Aufgezeichneten, sind aber als der Schreibsituation (dem Schreiben unterwegs) angemessen

¹¹⁵⁶ Zweig: Die Marienbader Elegie, S. 32.

¹¹⁵⁷ „[W]ie die Autopsie der unterschiedlichen Handschriften von derselben Schreib-Hand deutlich macht, sind die meisten Verse im Kalender offenbar tatsächlich unter den erschwerten Bedingungen unterwegs, bei einer oder mehreren Kutschfahrten verfasst worden. Die regelmäßigen stoßweisen Erschütterungen der Schriftzüge und ihre notgedrungen unterschiedliche Größe und Form lassen diese Ausnahmesituation des Schreibens deutlich erkennen.“ Ortlieb: Schreiben im Kollektiv von Händen und Dingen, S. 33. Ortlieb zitiert des Weiteren Volker Neuhaus, der auf die Vorbereitungsarbeiten für dieses Schreiben unterwegs hinweist, zu denen die Installation eines klappbaren Schreibbretts in Goethes Reisekutsche gehört.

¹¹⁵⁸ Vgl. Michel: Geschichte des Textes, S. 105.

¹¹⁵⁹ Vgl. Flusser: Die Geste des Schreibens, S. 262.

¹¹⁶⁰ Sowohl eine erste fragmentarische als auch eine erste vollständige Niederschrift des Gedichts, die auf die Rückreise aus Böhmen zurückgehen, werden noch heute als Archivalien bewahrt. Vgl. Bernd Witte: *Trilogie der Leidenschaft*. In: Ders. et al. (Hg.): Goethe-Handbuch. Sonderausgabe. Stuttgart: Metzler 2004, S. 481–490, hier S. 481.

und praxisbezogen einzig sinnvoll zu verstehen, ähnlich den Beschreibstoffen, die für unterwegs entstehende Notizen gern genutzt werden (Notizhefte, Blöcke) – jedoch gerade nicht, um vorläufig Festgehaltenes zu bewahren,¹¹⁶¹ das in darauffolgenden Arbeitsvorgängen sprachlich präzisiert und ausgearbeitet wird, sondern um bereits ‚Fertiges‘ zu speichern, das dann nicht mehr überarbeitet, sondern direkt kalligraphiert (also in eine seinem Inhalt angemessene äußere Form überführt) wird. Es ist naheliegend und wird durch den textuellen Befund der Urschrift bestätigt, der von Tilgungen geprägt ist und mehrfache Überarbeitungen diverser Verse enthält, dass es sich um einen inszenatorischen Kniff handelt, der nicht präzise die realen Schreibvorgänge repräsentiert.¹¹⁶² Doch im Vergleich mit einem anderen Zeugnis ist Zweigs Schreib-Szene durchaus als präzise anzusehen: Sie entspricht genau jener Schilderung, die Goethe Johann Peter Eckermann zufolge selbst von der Entstehung dieser Elegie gegeben hat:

„Ich schrieb das Gedicht, unmittelbar als ich von Marienbad abreis'te [sic] und ich mich noch im vollen frischen Gefühle des Erlebten befand. Morgens acht Uhr auf der ersten Station schrieb ich die erste Strophe und so dichtete ich im Wagen fort und schrieb von Station zu Station das im Gedächtniß Gefaßte nieder, so daß es Abends fertig auf dem Papiere stand. Es hat daher eine gewisse Unmittelbarkeit und ist wie aus einem Gusse, welches dem Ganzen zu Gute kommen mag.“¹¹⁶³

Die Stilisierung dieser Schreib-Szene geht also nicht auf Zweig zurück, sondern folgt der Inszenierung von Goethe selbst, durch die Folie des Berichts von Eckermann, sodass sie an der Wahrung und Vermittlung einer bereits etablierten Legende der künstlerischen Produktion mitarbeitet. Im Kontext von Goethes Selbstentwurf spricht Bernd Witte im Goethe-Handbuch von einer „Verzerrung der Entstehungsgeschichte, die erst seit der Wiederentdeckung der Urschrift berichtigt werden konnte“¹¹⁶⁴ – eine „Verzerrung“, an der Zweig sich aktiv beteiligte, wäre hier zu ergänzen.

Auch auf materieller Ebene werden Widerstände, die sich gerade auch im Hinblick auf ‚einfache‘ Schreibgeräte wie einer Bleifeder bzw. einem Bleistift einstellen können,¹¹⁶⁵ in

¹¹⁶¹ Vgl. hierzu allgemein Matthias Thiele: Schreibtechniken des Notierens. In: Hoffmann, Ludger / Stingelin, Martin (Hg.): Schreiben. Dortmunder Poetikvorlesungen von Felicitas Hoppe. Schreibszenen und Schrift – literatur- und sprachwissenschaftliche Perspektiven. Paderborn / München: Brill / Fink 2018 (= Zur Genealogie des Schreibens 20), S. 115–142; für die hier relevante Thematik vgl. insbes. S. 125f. u. S. 132f.: „Als dem Notieren zuarbeitende Schreibinstrumente eignen sich vor allem moderne Stifte: der Bleistift, der Buntstift, der Filzstift, der Kugelschreiber und der Füllfederhalter. [...] Die aufgeführten Schreibstifte zeichnen sich dadurch aus, daß sie leicht tragbar und einfach mitzuführen sind, umstandslos gezündet werden können und dem schnell losschreibenden Einsatz entgegenkommen.“

¹¹⁶² Vgl. Ortlieb: Schreiben im Kollektiv von Händen und Dingen, insbes. S. 28–30. Vgl. auch Goethe: Elegie von Marienbad. Urschrift September 1823, S. 17–50 sowie einen Tagebucheintrag Goethes, der auf Überarbeitungen während der Rückreise nach Weimar hinweist, in: Michel: Geschichte des Textes, S. 103 u. S. 106.

¹¹⁶³ Eckermann: Gespräche mit Goethe, S. 59 (Eintrag vom 15. November 1823).

¹¹⁶⁴ Witte: *Trilogie der Leidenschaft*, S. 487.

¹¹⁶⁵ „Beide Formen des Bleistifts sind durch spezifische Widerstände gekennzeichnet: ihre Minenspitzen können insbesondere beim schnellen, hastigen oder mit Druck ausgeführten Schreiben sowohl leicht brechen als auch das

Zweigs Text über die Entstehung der *Marienbader Elegie* keineswegs thematisiert. Die kurze Kalligraphie-Szene ist in mehrfacher Hinsicht als gegensätzlich zu der Entwurfsarbeit auf der Heimreise zu begreifen: Hastiges und eiliges Schreiben wird nun substituiert durch die „kunstvolle Abschrift“, die „mit großen, feierlichen Lettern“ vollzogen wird und drei Tage in Anspruch nimmt.¹¹⁶⁶ Schnelles Schreiben unterwegs steht dem langsamen (Ab-)Schreiben zuhause gegenüber; während in ersterem Fall dem Schreiben vordergründig die Funktion des Veräußerlichens von gedanklich bereits Konzipiertem und damit primär eine inhaltsbezogene Bedeutung zukommt, handelt es sich in zweiterem Fall um ein Schreiben, dessen hauptsächlicher Zweck seine Formvollendung ist. Hier wird nun das Schreiben zum eigentlichen Selbstzweck und zum Schreiben im grammatischen Medium gemäß Barthes.¹¹⁶⁷ Die psychologische Komponente, die Beschäftigung mit dem eigenen Gedicht als Selbsthilfe, wird betont,¹¹⁶⁸ was in weiterer Folge durch jene Leseszene, in der Zelter dem erkrankten Goethe mehrfach seine eigene Elegie vorliest, eine weitere Zuspitzung erfährt¹¹⁶⁹. Von der heilsamen Wirkung des Gedichts während Goethes Erkrankung ist auch in Zweigs Vorgängertexten zu lesen.¹¹⁷⁰ Indem die Langsamkeit der Kalligraphie-Szene herausgestellt wird, werden verdeckt die zahlreichen, in formgerichtetem Schreiben zwangsläufig virulenten Widerstände innerhalb des Schreibprozesses vernehmbar, auch wenn ihnen nicht die narrative Aufmerksamkeit gilt. Die Kalligraphie-Szene wird ergänzt durch eine Referenz auf die Buchbinderarbeit, die den sorgsamsten Umgang mit kostbarem Material zusätzlich betont und Goethe nicht nur als Dichter-Schreiber, sondern auch als Buchhandwerker in Erscheinung treten lässt.

Im Mittelteil des Erzähltextes treten Erzählstimme und Gedicht in eine Wechselrede, indem aus Goethes *Elegie* Abschnitte selektiert werden, die nach analogem Muster wie bei einer Gedichtinterpretation zitiert und kommentiert werden. Dabei wird, Goethes zuvor zitiertem

Papier beim auftragenden Kritzeln einreißen – zumindest bei den Härtegraden der Mine in den Stärkebereichen H.“ Thiele: Schreibtechniken des Notierens, S. 133.

¹¹⁶⁶ Zweig: Die Marienbader Elegie, S. 40. Diese Schreibszene und ihre Dauer von drei Tagen (17.–19. September 1823) sind historisch verbürgt. Vgl. Witte: *Trilogie der Leidenschaft*, S. 481. Vgl. zudem Michel: Geschichte des Textes, S. 103f. Hier wird aus Goethes Tagebuch zitiert, aber zugleich darauf hingewiesen, dass die Abschrift des Gedichtes vor allem am Morgen erfolgte, was nahelegt, dass nicht die vollen drei Tage dieser Tätigkeit gewidmet wurden.

¹¹⁶⁷ „Im Akt des Schreibens handelt der moderne Schriftsteller; gleichzeitig wirkt das Schreiben auf ihn zurück.“ Hayden White: Schreiben im Medium. In: Zanetti, Sandro (Hg.): Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte. Berlin: Suhrkamp 2015 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 2037), S. 251–260, hier S. 254. Herv. im Orig.

¹¹⁶⁸ „Die Tage sind ärgerlich und verdrießlich, sein Heiratsplan hat im Hause nur Hohn gefunden, den Sohn sogar zu Ausbrüchen offenen Hasses verleitet; nur in den eigenen dichterischen Worten kann er bei dem geliebten Wesen weilen.“ Zweig: Die Marienbader Elegie, S. 40.

¹¹⁶⁹ Vgl. ebd., S. 41.

¹¹⁷⁰ Vgl. Bielschowsky: Goethe, S. 485; Ludwig: Goethe, S. 316. Gundolf spricht mit Blick auf frühere Erfahrungen Goethes bilanzierend von Goethes Fähigkeit, aus „der Krisis selbst die Kraft sie zu heilen“ zu ziehen. Gundolf: Goethe, S. 707.

Bonmot folgend, dass Gedichte ein „Tagebuch innerer Zustände“ seien,¹¹⁷¹ nach Signalen für solche inneren Zustände während der gedanklich-sprachlichen Arbeit gesucht. Ausgehend von ausgewählten zitierten Versen der Elegie wird somit ein erlebnis- und affektorientierter Rückübersetzungsversuch in die mobile Gedichtwerkstatt erprobt; der situativen Einbettung (Schreib-Szene unterwegs) wird dabei ebenso Rechnung getragen wie der emotionalen Zerrissenheit und Aufwühlung des Protagonisten. Der momenthaft kondensierte Inhalt dieser „Sternstunde“ ist ja mithin die Sublimierung einer emotional hochschwierigen, aber vergänglichen persönlichen Krise in ein künstlerisches Werk von bleibendem Wert,¹¹⁷² eine Spannung, die schon Gundolf als „Kampf zwischen Leidenschaft und Weisheit, zerstörendem Augenblick und gefährdeter Ewigkeit“¹¹⁷³ veranschaulicht hat.

Die spezifische Art der Gedichtlektüre, die zugleich ein literarisch produktives Fortschreiben ist, bedient sich nun also einerseits analytischer Techniken, andererseits aber einer narrativen Ausgestaltung, die vor allem zu Beginn anschaulich wird:

Sinnend sitzt nun der greise Mann im fortrollenden Wagen, unmutig bewegt von der Ungewissheit innerer Fragen. Noch war Ulrike frühmorgens mit der Schwester beim „tumultuarischen Abschied“ zu ihm hingeeilt, noch hatte ihn der jugendliche, der geliebte Mund geküsst, aber war dieser Kuss ein zärtlicher, war er ein töchterlicher? Wird sie ihn lieben können, wird sie ihn nicht vergessen? Und der Sohn, die Schwiegertochter, die unruhig das reiche Erbe erharren, werden sie eine Heirat dulden, die Welt, wird sie seiner nicht spotten? Wird er im nächsten Jahre ihr nicht weggealtert sein? Und wenn er sie sieht, was darf er vom Wiedersehen erhoffen? / Unruhig wogen die Fragen. Und plötzlich formt sich eine, die wesentlichste, zur Zeile, zur Strophe – die Frage, die Not wird zum Gedicht, der Gott hat ihm gegeben, „zu sagen, was ich leide“.¹¹⁷⁴

Der Einstieg in die Elegie, die erste Verszeile („Was darf ich vom Wiedersehen hoffen“), wird mit den Mitteln der erlebten Rede als dem Gedicht vorgängiger Gedanke, als eine Frage unter mehreren (wenngleich „die wesentlichste“), die den Dichter beschäftigen, präsentiert. Insofern lässt sich von einer ‚Rückübersetzung‘ sprechen: Das Gedicht bildet die Ausgangsbasis für

¹¹⁷¹ Zweig: Die Marienbader Elegie, S. 33. Im Original differiert der Wortlaut freilich und bezieht sich gar nicht unmittelbar auf Goethes eigene Gedichte, sondern auf einen Ratschlag an Eckermann: „Und dann setzen Sie unter jedes Gedicht immer das Datum wann Sie es gemacht haben.“ Ich sah ihn fragend an, warum das so wichtig? „Es gilt dann, fügte er hinzu, zugleich als Tagebuch Ihrer Zustände.“ Eckermann: Gespräche mit Goethe, S. 50 (Eintrag vom 29. Oktober 1823).

¹¹⁷² Deutlich formuliert wird dies nicht nur von Zweig, sondern auch in der Forschungsliteratur: „Die leidenschaftliche Begegnung mit Ulrike von Levetzow im Marienbader Sommer 1823 [...] bescherte ihm [Goethe, S.L.] zwar das wohl erschütterndste seiner Gedichte, die sogenannte *Elegie* von Marienbad, brachte ihn aber auch an den Rand des Todes.“ Mathias Mayer: Das lyrische Spätwerk 1819–1832. In: Witte, Bernd et al. (Hg.): Goethe-Handbuch. Sonderausgabe. Stuttgart: Metzler 2004, S. 436–449, hier S. 436. Witte, der die *Elegie* in erster Linie als Goethes „radikale[n] Widerruf seiner symbolischen Natur- und Kunstauffassung“ präsentiert, gibt jedoch zu bedenken, dass Goethe den rezeptionsästhetischen Schwerpunkt der lebensweltlichen Bezüge bewusst gesteuert und das Gedicht somit als Ausdruck eines spezifischen Lebensmoments herausgestellt habe, um von dessen eigentlichem, umfassend-poetologischen Thema abzulenken – wobei etwas unklar bleibt, womit ein solch aufwendiges Ablenkungsmanöver zu erklären ist. Vgl. Witte: *Trilogie der Leidenschaft*, S. 487f. u. S. 490.

¹¹⁷³ Gundolf: Goethe, S. 710.

¹¹⁷⁴ Zweig: Die Marienbader Elegie, S. 36.

dieses narrative Verfahren, welches hypothetisch auf die ihm zugrunde liegenden Redeversatzstücke in Form von Gedanken seines Urhebers schließt; somit wird erzähltechnisch eine umgekehrte Bewegung zur eigenen Analyseleistung vollführt, indem zuerst die Regungen, Gefühle und Gedanken der Figur, die ja tatsächlich anhand des Gedichtes erschlossen wurden, dargestellt und die Verszeilen als daraus hervorgehend behauptet werden. Bemerkenswert ist daran die Unmittelbarkeit in der Beziehung von gedanklichem Ausdruck und Gedicht: Der Gedanke wird ‚direkt‘ zur metrisch strukturierten Zeile, die nächste Stufe nach der *inventio* ist bereits die *elocutio*. Der Textbeginn entspricht dem Schreibbeginn, Anfang (des Textes) und Anfangen (zu schreiben) fallen also zusammen,¹¹⁷⁵ was in diesem Fall mit dem Materialbefund konform geht.¹¹⁷⁶ Genau genommen ist noch nicht einmal die Unterscheidung zwischen *inventio* und *elocutio* nötig, da der Ausdruck im Gedicht mit dem postulierten Gedankengut sprachlich bereits übereinstimmt. Insofern wird das rhetorische Regelwerk entlang der Linie freien, affektvollen Schöpfertums suspendiert,¹¹⁷⁷ während der Text selbst jedoch mit traditioneller Rhetorik operiert. Das Zitat demonstriert darüber hinaus das beständige Aufgreifen (und Abwandeln bzw. produktive Anverwandeln) von Goethe-Zitaten, sei es etwa aus den Gesprächen mit Eckermann oder eben aus dem *Torquato Tasso*, wobei dieser leicht veränderte Dramenvers¹¹⁷⁸ von Goethe selbst der *Elegie* als Motto vorangestellt wurde. Die Verschaltung von Gedicht und Erzählstimme wird anhand sieben weiterer Strophen fortgeführt, wobei die Anordnung von Anfang, Mitte und Ende berücksichtigt und dadurch suggeriert wird, dass die Einzelteile der Elegie chronologisch in dieser Abfolge entstanden seien.¹¹⁷⁹ Das Verhältnis zwischen zitiertem Gedichttext und kommentierendem Erzähltext

¹¹⁷⁵ Vgl. Thüring: Anfangen zu schreiben, S. 10f.

¹¹⁷⁶ Vgl. Witte: *Trilogie der Leidenschaft*, S. 483; Ortlieb: Schreiben im Kollektiv von Händen und Dingen, S. 33; Goethe: Elegie von Marienbad. Urschrift September 1823, S. 46f.; Michel: Geschichte des Textes, S. 109f. Michel vermutet, dass vier Verse der ersten sechszeiligen Strophe bereits vor der Abfahrt nach Karlsbad am 25. August 1823 und somit vor der letzten Wiederbegegnung mit Ulrike von Levetzow entstanden sind, während die übrigen Teile des Gedichts sukzessive auf der Rückfahrt nach Weimar ausgearbeitet wurden. Dabei sind seiner am materiellen Befund orientierten Vermutung zufolge die frühesten Entwürfe am Ende des Kalenders situiert. Vgl. Michel: Geschichte des Textes, S. 109–113. Die Abbildung der vier Verse der ersten Strophe zeigt im Vergleich zu den übrigen Notizen ein deutlich verändertes, sehr regelmäßiges Schriftbild, das eine Niederschrift während der Wagenfahrt kaum plausibel erscheinen lässt. Vgl. Goethe: Elegie von Marienbad. Urschrift September 1823, S. 46f.

¹¹⁷⁷ Mit Blick auf Goethes in Fußnote 1143 bereits erwähntem Selbstentwurf in *Dichtung und Wahrheit* ist zu sagen, dass eine solche Darstellung durchaus mit der Selbstinszenierung des Dichters konform geht. Vgl. Ehrmann: Seelenorte, S. 145–148.

¹¹⁷⁸ In *Torquato Tasso* lautet der Vers: „Gab mir ein Gott, zu sagen wie ich leide.“ Vgl. Johann Wolfgang Goethe: *Torquato Tasso*. Studienausgabe. Hg. v. Bodo Plachta. Stuttgart: Reclam 2013 (= RUB 18945), S. 121 (Erstdruck 1790) u. S. 215 (Bühnenfassung von 1807).

¹¹⁷⁹ Dies wiederum ist nicht zu belegen, in den Taschenkalendern von 1822 und 1823 ist keineswegs eine systematische Anordnung der Verse hinsichtlich Anfang, Mitte und Ende der Elegie auszumachen. Vgl. Ortlieb: Schreiben im Kollektiv von Händen und Dingen, insbes. S. 28–30, S. 32–35 sowie Michel: Geschichte des Textes, S. 110–116.

ändert sich jedoch im weiteren Verlauf, da die Erzählstimme teilweise deutlich weniger Raum für sich beansprucht und die Gedichtausschnitte gleichsam ‚für sich selbst‘ sprechen lässt. Das Verfahren der Rückbindung der Strophen an den emotionalen Zustand des Urhebers während ihres Verfertigt-Werdens wird aber aufrechterhalten. Ebenso verhält es sich mit den Eindrücken, die Goethe der Erzählung gemäß während der Reise empfängt: „Aus dem rollenden Wagen sieht er morgendlich still die böhmische Landschaft, göttlichen Frieden gegen seine Unruhe gestellt, und schon fließt das eben erst geschaute Bildnis der Gegend über in sein Gedicht“¹¹⁸⁰. Wie auch im Falle von *Das Genie einer Nacht* ist hier eine am Übergang von *res* und *verba* situierte Wassermetaphorik erkennbar, die eine gewisse Leichtigkeit und Selbstläufigkeit der schreibenden Tätigkeit suggeriert.

III.2.1.3 Produktivität einer nächtlichen Leseszene: *Georg Friedrich Händels Auferstehung*

Ähnlich wie *Die Marienbader Elegie. Goethe zwischen Karlsbad und Weimar, 5. September 1823* ist auch *Georg Friedrich Händels Auferstehung* aus Anlass einer Jubiläumsfeier entstanden, mit dem Unterschied, dass diese der Künstlerperson galt und nicht einem ihrer Werke: 1935, im Erscheinungsjahr dieses *Sternstunden*-Textes, wurde Händels 250. Geburtstag gefeiert, und Zweig hat in Wien den von Bruno Walter dirigierten *Messias* gehört.¹¹⁸¹ Musikhandschriften nahmen in Zweigs Autographensammlung einen zunehmend höheren Stellenwert ein, eine Tendenz, die sich vor dem Hintergrund des britischen Exils und der damit verbundenen Veräußerlichung eines großen Teils seiner Sammlung fortsetzte,¹¹⁸² und auch seine Korrespondenzen mit der Musikwissenschaftlerin Gisella Selden-Goth und dem Musikkritiker Romain Rolland zeugen von der Bedeutung dieses Interessensschwerpunktes, dessen Ausdruck im Literarischen u.a. der Text über die Entstehung von Händels *Messias* ist¹¹⁸³.

¹¹⁸⁰ Zweig: *Die Marienbader Elegie*, S. 37.

¹¹⁸¹ *Georg Friedrich Händels Auferstehung* erschien zuerst am 21. und am 28. April 1935 im Morgenblatt der *Neuen Freien Presse*. Vgl. Werner Michler / Martina Wörgötter: Anhang. In: Zweig, Stefan: *Sternstunden der Menschheit. Historische Miniaturen*. Hg. v. Werner Michler u. Martina Wörgötter. Wien: Zsolnay 2017 (= *Das erzählerische Werk*. Salzburger Ausgabe. Hg. v. Werner Michler u. Klemens Renoldner. Wien: Zsolnay 2017ff., Bd. 1), S. 311–448, hier S. 371. Zweig hatte sich von etwa Anfang März bis Anfang Mai 1935 in Wien aufgehalten und in diesem Rahmen der Darbietung von Bruno Walter beigewohnt. Vgl. Zweig an Hermann Hesse am 4. Mai 1935 aus Wien. In: Hesse / Zweig: *Briefwechsel*, S. 151f. Vgl. zudem folgenden Wortlaut an Rolland: „J’ai entendu à Vienne beaucoup de musique. Walter a fait un ‚Messiah‘ inoubliable.“ Stefan Zweig an Romain Rolland am 22. Mai 1935 aus Zürich. In: Rolland / Zweig: *Correspondance 1928–1940*, S. 442–444, hier S. 443.

¹¹⁸² Vgl. Matuschek: *Ich kenne den Zauber der Schrift*, S. 81f. An dieser Stelle erwähnt Matuschek zwar den Ankauf von Händel-Autographen, doch dürfte darüber nichts Näheres bekannt sein, da im Katalog ein Eintrag zu Händel fehlt.

¹¹⁸³ Es wurde allerdings festgestellt, dass Zweigs literarisch-essayistische Thematisierung der Musikwelt im Verhältnis zu seinen zahlreichen Musikautographen vergleichsweise bescheiden ausfällt. Vgl. Matuschek: *Ich kenne den Zauber der Schrift*, S. 50; Rüdiger Görner: *Musik*. In: Larcati, Arturo / Renoldner, Klemens / Wörgötter, Martina (Hg.): *Stefan Zweig Handbuch*. Berlin / Boston: de Gruyter 2018, S. 680–687, hier S. 680.

In seiner Hommage an Händel (1910) spannt Rolland im Übrigen einen Bezug auf, der sich für das Figurenarsenal in Zweigs Künstlertexten als weiterführend erweist, indem er ihn mit Beethoven in Verbindung bringt: „In Händel lebt ein gefesselter Beethoven.“¹¹⁸⁴ Auch Zweigs britischer Verleger Newman Flower, der selbst eine Händel-Sammlung besaß, die Zweig gegen Ende 1933 besichtigte, und der 1923 eine Biographie über Händel veröffentlichte, ist diesbezüglich eine wichtige Referenz.¹¹⁸⁵

Die Erzählung setzt mit Händels Schlaganfall am 13. April 1737 ein und schildert zuerst, wie er sich davon wider Erwarten gänzlich erholt, um sich jedoch nach einer ertragreichen Arbeitsphase aufgrund einer Verkettung mehrerer unglücklicher Umstände 1740 „neuerdings als besiegt, geschlagener Mann, Schlacke und Asche seines einstigen Ruhmes“¹¹⁸⁶ zu fühlen, also in eine tiefe, nun vordergründig psychologisch motivierte (und sich psychosomatisch auswirkende) persönliche Krise zu geraten, aus der er sich schließlich durch die Arbeit am *Messias* befreit. Wie Jean-François Candoni notiert, scheint der Sinn und Zweck von Händels ‚Auferstehung‘ (im Sinne seiner Rückkehr nach dem Schlaganfall) bei Zweig geradezu in der Komposition des *Messias* zu liegen – dieses musikalische Werk entpuppt sich damit als „la raison et le produit de la résurrection du compositeur.“¹¹⁸⁷ Im Sinne von Candonis Beobachtung wird innerhalb des Gesamtgeschehens neben dem texteröffnenden Ereignis der Apoplexie Händels Arbeit an diesem ‚heilsbringenden‘ Oratorium am detailreichsten geschildert, aber cursorisch verfolgt die Erzählung auch dessen zeitgenössische Wirkungsgeschichte, und sie schließt erst mit Händels Tod achtzehn Jahre später. Am genauesten wird innerhalb der künstlerischen Arbeit wiederum die Entdeckung des von Charles Jennens (1700–1773) stammenden Librettos und die erste Auseinandersetzung damit in Form einer sogleich in Produktivität überführten Leseszene wiedergegeben, während die übrige, gesamt dreiwöchige Arbeit an dem Werk durativ gerafft erzählt wird.

Ehe Händel eines Nachts, das Datum wird mit 21. August 1741 genau wie im Fall von *Die Marienbader Elegie* und *Das Genie einer Nacht* präzise angegeben,¹¹⁸⁸ unverhofft jenes

¹¹⁸⁴ Romain Rolland: Das Leben G. F. Händels. Zürich / Leipzig: Rotapfelverlag 1925, S. 204.

¹¹⁸⁵ Vgl. Zweig an Max Unger am 12. Dezember 1933. In: Ladenburger (Hg.): Das „kollektive Sammler-Empfinden“, S. 46f.

¹¹⁸⁶ Stefan Zweig: Georg Friedrich Händels Auferstehung. In: Sternstunden der Menschheit. Historische Miniaturen. Hg. v. Werner Michler u. Martina Wörgötter. Wien: Zsolnay 2017 (= Das erzählerische Werk. Salzburger Ausgabe. Hg. v. Werner Michler u. Klemens Renoldner. Wien: Zsolnay 2017ff., Bd. 1), S. 114–138, hier S. 121.

¹¹⁸⁷ Candoni: Le „mystère de la création artistique“ chez les musiciens, S. 175.

¹¹⁸⁸ In den präzise datierten ‚Schreibereignissen‘ kommt nicht nur die binäre Logik von momenthafter Zuspitzung und überzeitlicher Bedeutung zum Ausdruck, die in Verbindung mit einer spezifischen Geschichtsauffassung Stefan Zweigs konzeptueller Bestandteil des *Sternstunden*-Projekts ist (vgl. hierzu Hans-Albrecht Koch: Geschichtsbilder und Geschichtsauffassung. In: Larcati, Arturo / Renoldner, Klemens / Wörgötter, Martina (Hg.): Stefan Zweig Handbuch. Berlin / Boston: de Gruyter 2018, S. 709–715, hier S. 709f.), sondern Zweig ist damit

Libretto auf seinem Schreibtisch findet,¹¹⁸⁹ zeigt die Erzählung ihn auf einem nächtlichen Spaziergang, wobei hier die narrative Fokusverengung statthat; unmittelbar zuvor wird generalisierend berichtet, dass Händel „in jenen Monaten“ stets nur abends das Haus verlässt, und es wird in dieser Szenerie der Verzweiflung Händels aussichtslose Erprobung dreier paradigmatischer Fluchtversuche aus abgründigen Depressionen (religiöser Glaube, Alkohol und Suizidgedanken) durch ein anaphorisches Trikolon, gebildet mit der Zeitadverbiale „manchmal“, iterativ raffend wiedergegeben.¹¹⁹⁰ Als Händel nun an besagtem 21. August von seinem Spaziergang zurückkehrt, zündet er trotz großer Müdigkeit Licht an seinem Schreibtisch an. Dabei handelt es sich offenkundig um einen vollständig automatisierten, weil schon häufig durchgeführten Vorgang¹¹⁹¹: „ohne zu denken tat er es, mechanisch, wie er es Jahre getan, um sich an die Arbeit zu setzen. Denn damals [...] holte er von jedem Spaziergang eine Melodie, ein Thema heim, immer zeichnete er es dann hastig auf, um das Erdachte nicht an den Schlaf zu verlieren.“¹¹⁹² Auf diese Rückblende folgt eine intern fokalisierte Reflexion über die versiegte künstlerische Schaffenskraft, für die metonymisch der (vermeintlich) leere Arbeitstisch ebenso einsteht wie metaphorisch das stillstehende Mühlrad „im erfrorenen Strome“¹¹⁹³ (einmal mehr hat man es mit der wohlbekannten genie- und kreativitätsdiskursiven Wassermetaphorik zu tun¹¹⁹⁴). Doch der leere Arbeitstisch steht als *tabula rasa* zugleich im Zeichen eines Aufbruchs und Neubeginns und deutet auf die Bereitschaft hin, sich auf das ‚innere Abenteuer‘ der künstlerischen Arbeit einzulassen.¹¹⁹⁵ In diesem Zusammenhang ist

auch dem multidimensionalen und für die Schreibszene konstitutivem Verhältnis von ‚Schreiben‘ und ‚Schrift‘ auf der Spur: „Das Datum ist [...] ein unersetzbarer, logisch relevanter Fall des Schreibens, der Schrift, in dem sich festschreibt, was aufgeschrieben wird.“ Campe: Die Schreibszene. Schreiben, S. 761.

¹¹⁸⁹ Während die Ausarbeitungsphase der Komposition von 22. August bis 12. September 1741 historisch verbürgt ist und die Tatsache, dass Jennens Händel das Manuskript unaufgefordert zukommen ließ, ebenfalls der Faktenlage entspricht, ist hingegen nicht gesichert, wann genau Händel das Libretto von Jennens erhielt. Tassilo Erhardt weist auf die Möglichkeit hin, dass Händel das Libretto bereits 1739 übergeben worden sein könnte. Vgl. Tassilo Erhardt: *Messiah* (HWV 56). In: Zywiets, Michael (Hg.): *Händels Oratorien, Oden und Serenaden*. Laaber: Laaber-Verlag 2010 (= *Das Händel- Handbuch in sechs Bänden*. Hg. v. Hans Joachim Marx. Laaber: Laaber-Verlag 2008ff., Bd. 3), S. 310–327, hier S. 313.

¹¹⁹⁰ „Manchmal bleibt er stehen vor einer Kirche. Aber er weiß, Worte geben ihm keinen Trost. Manchmal sitzt er in einer Schenke; aber wer den hohen Rausch, den seligen und reinen des Schaffens, gekannt, den eckelt der Fusel gebrannten Wassers. Und manchmal starrt er von der Brücke der Themse nieder in das nachtschwarze, stumme Strömen, ob es nicht besser wäre, mit einem entschlossenen Ruck alles von sich zu werfen!“ Zweig: *Georg Friedrich Händels Auferstehung*, S. 122.

¹¹⁹¹ Vgl. III.2.4.1.

¹¹⁹² Zweig: *Georg Friedrich Händels Auferstehung*, S. 123. Zum Verhältnis von Gehen und Schreiben/Denken vgl. III.2.4.2.

¹¹⁹³ Zweig: *Georg Friedrich Händels Auferstehung*, S. 123.

¹¹⁹⁴ Im Hinblick auf das Beispiel des Stromes in Zweigs Biographie über Romain Rolland sowie in *Phantastische Nacht* erinnert Carsten Rohde an „den idealistischen Hintergrund von Zweigs Ästhetik, [...] Geniekult um 1800 und Lebensreform um 1900.“ Carsten Rohde: *Leben erzählen*. Stefan Zweigs biographisches Erzählen und sein Leben als Gegenstand biographischer Repräsentation. In: *Seminar 60* (2024), H. 1, S. 40–62, hier S. 45.

¹¹⁹⁵ Diese Lesart der *tabula rasa* in der Bedeutung und ihrer Differenzierung von einer *tabula plena* bietet David Österle im Gefolge von Sabine Mainberger in Bezug auf Peter Handkes Text *Versuch über den Pilznarren*. Eine *Geschichte für sich* an. Vgl. Österle: „Ja, zeige mir deinen Schreibtisch, und ich sage dir, wer du bist...“, S. 280.

auch der abendliche Spaziergang zu sehen, der vielmehr einem erratischen Umherwandern gleichkommt – das aber letztlich zurück zum Schreitbisch und damit zurück zur künstlerischen Selbstfindung führt. Die Entdeckung des neuen Librettos¹¹⁹⁶, auf das die entzündete Lampe gleichsam vorausweist¹¹⁹⁷, wird im Modus der erlebten Rede wiedergegeben und daran anschließend wird Händels innere Zerrissenheit zwischen Neugier und Ärger veranschaulicht. Überwiegt zunächst noch Letzterer, was Händel dazu veranlasst, das Licht zu löschen und sich zu Bett zu begeben, so kehrt sich das Verhältnis alsbald um, die Neugier treibt ihn zurück an den Arbeitstisch und erneut wird Licht gemacht – dieses symbolträchtige Entzünden, Auslöschen und erneute Entzünden des Lichts wird von der narrativen Instanz genauestens registriert. Zu denken ist diesbezüglich an Licht-Metaphern im Kontext des Geniediskurses¹¹⁹⁸ sowie an bibelmythologische Bezüge. Auf Letztere wird nachfolgend gesondert eingegangen.¹¹⁹⁹

Im Text entfaltet sich sodann die detailreich geschilderte Leseszene des *Messias*-Textes von Jennens, die unmittelbar von einer frenetischen Schreibszene abgelöst wird. Insgesamt gestalten sich Rezeption und Produktion, das Nachvollziehen künstlerischer Strukturen und die Hervorbringung kreativer Eigenleistungen, als von Beginn an untrennbar miteinander verbunden.¹²⁰⁰ Gleich der Textesteig, das „erste[] Wort“¹²⁰¹ des Librettos bringt den völligen Umschlag der innerlichen Disposition, es holt den Künstler zurück in die vordem gewissermaßen leere Hülle des kunstverlassenen Komponisten und wird entsprechend mit stilistischen Mitteln überhöht bzw. geradezu beschworen. Der Lektürevorgang und die sich dabei vollziehende Freisetzung von künstlerischer Produktivität und zugleich von persönlicher emotiver Affektion wird sowohl geniediskursiv als auch religiös und nicht zuletzt rhetorisch mithilfe einer gespannten, schnellen Satzrhythmik, die durch viele Kommata und Gedankenstriche sowie durch Ausrufezeichen strukturiert wird, inszeniert.

¹¹⁹⁶ „Es gab nichts zu beginnen, nichts zu beenden. Der Tisch lag leer. / Doch nein: nicht leer! Leuchtete dort nicht im hellen Viereck etwas Papierenes und Weißes? Händel griff hin. Es war ein Paket und er fühlte Geschriebenes darin.“ Zweig: Georg Friedrich Händels Auferstehung, S. 123.

¹¹⁹⁷ So weist Mona Körte anlässlich einer Miniatur Robert Walsers mit dem Titel *Lampe, Papier und Handschuhe* (1917) darauf hin, dass die Lampe nur dann ihrem eigensten Wesen entspricht, wenn sie angeschaltet ist, und dass sie in diesem Zustand eine Lese- oder Schreibszene evoziert. Körte: Papier, Schrift und Feuer, S. 56.

¹¹⁹⁸ Vgl. Howe: Nach dem Schicksal, S. 385f. Howe erwähnt als Beispiel Goethes Rede *Zum Shakespeares Tag*; darin heißt es über die erste Shakespeare-Lektüreerfahrung: „[...] das ungewohnte Licht machte mir Augenschmerzen.“ Goethe: Zum Shakespeares Tag, S. 412.

¹¹⁹⁹ Für einen Überblick über biblische Entlehnungen auf makro- und mikrostruktureller Ebene in Zweigs literarischem Schaffen vgl. Armin Eidherr: Biblische Stoffe und Motive. In: Larcati, Arturo / Renoldner, Klemens / Wörgötter, Martina (Hg.): Stefan Zweig Handbuch. Berlin / Boston: de Gruyter 2018, S. 635–641. *Georg Friedrich Händels Auferstehung* wird in diesem Zusammenhang allerdings nicht erwähnt.

¹²⁰⁰ „Zweigs Händel liest hörend, genauer gesagt: Das Gelesene übersetzt sich in Komposition.“ Görner: Musik, S. 682.

¹²⁰¹ Zweig: Georg Friedrich Händels Auferstehung, S. 125.

Beim ersten Wort fuhr er auf. „Comfort ye“, so begann der geschriebene Text. „Sei getrost!“ – wie ein Zauber war es, dieses Wort – nein, nicht Wort: Antwort war es, göttlich gegeben, Engelsruf aus verhangenen Himmeln in sein verzagendes Herz. „Comfort ye“ – wie dies klang, wie es aufrüttelte innen die verschüchterte Seele, schaffendes, erschaffendes Wort. Und schon, kaum gelesen, kaum durchfühlt, hörte Händel es als Musik, in Tönen schwebend, rufend, rauschend, singend. O Glück, die Pforten waren aufgetan, er fühlte, er hörte wieder in Musik!¹²⁰²

Ähnlich wie in *Die Marienbader Elegie* und in *Das Genie einer Nacht* kommt es zu einer Verschaltung von Erzählstimme und der Stimme des thematisierten Kunstwerkes, dessen Genese verfolgt wird – mit dem Unterschied, dass es sich im Falle Händels um einen bereits vorliegenden, von anderer Hand geschriebenen Text handelt und es nicht um die Verfertigung, sondern um die Vertonung eines Textes geht. Im Falle dieser Leseszene Händels lässt sich nun allerdings mit einigem Recht von einem veritablen ‚Dialog‘ zwischen gelesenem Text und Erzählstimme oder vielmehr, da der Erzählmodus hier erneut in erlebte Rede übergeht, zwischen gelesenem Text und lesender Figur sprechen. Zweigs Erzählung versucht durch eine Verbindung von zitierten Wortelelementen aus dem Libretto und darauf bezugnehmende Reaktionen der Figur den kognitiv-affektiven Vorgang des Lesens, die Voraussetzung für das eigenständige kreative Arbeiten, sprachlich abzubilden. Die Präsentation der durch die Lektüre evozierten Gedanken und Gefühle wird wie im Falle von Figuren-Wechselrede häufig durch Interjektionen eingeleitet: „Ja, er war aufgerufen, angerufen“,¹²⁰³ „And he shall purify“ (‚Er wird dich reinigen‘) – ja, dies war ihm geschehen“,¹²⁰⁴ „That they may offer unto the Lord“ (‚Dass sie Opfer darbrächten dem Herrn‘) – ja, eine Opferflamme entzünden aus dem lodernden Herzen“,¹²⁰⁵ analog sind zahlreiche weitere Beispiele gebildet.¹²⁰⁶ Da dieses narrativ vermittelte ‚Zwiegespräch‘ zu einem zwischen Händel und Gott stattfindenden Austausch stilisiert wird, muss konsequenterweise der Librettist Jennens unverdientermaßen degradiert werden:¹²⁰⁷ „Und

¹²⁰² Ebd.

¹²⁰³ Ebd.

¹²⁰⁴ Ebd.

¹²⁰⁵ Ebd., S. 126.

¹²⁰⁶ Vgl. ebd., S. 126–128. Neben der am häufigsten gebrauchten Interjektion „ja“ kommt auch die Interjektion „o“ bzw. „oh“ zum Einsatz.

¹²⁰⁷ Briefe von Jennens und Händel belegen ganz im Gegenteil, dass dieser Händel mehrfach zu Änderungen seiner Komposition bewegen konnte, worum ihn der Komponist umgekehrt auch gebeten hat, sodass Jennens’ Bedeutung für die Entstehung des *Messias* über das bloße Verfassen des Librettos hinaus in einer Form kollaborativer Arbeitspraxis greifbar wird. Vgl. Bernd Baselt: *Messiah*. In: Ders. (Hg.): Thematisch-systematisches Verzeichnis: Oratorische Werke, Vokale Kammermusik, Kirchenmusik. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1984 (= Händel-Handbuch. Hg. v. Walter Eisen u. Margret Eisen. Kassel / Leipzig: Bärenreiter / Deutscher Verlag für Musik 1978ff., Bd. 2), S. 178–197, hier S. 194f. Dass dabei nicht unbedingt von einer steilen Hierarchie ausgegangen werden darf, sondern dass von Jennens’ Seite viel eher eine Gleichrangigkeit der Bedeutung ihrer Arbeit angenommen wurde, zeigt sein Kommentar in einem Brief an Edward Holdsworth vom 30. August 1745, in welchem er Händels *Messias*-Komposition bewertet, sich damit unzufrieden gibt und in diesem Zuge auf „Korrekturen“ der „größten Fehler“, die er vorgeschlagen hat, verweist. Vgl. ebd. Damit übereinstimmend lautet eine Beobachtung im neueren Händel-Handbuch: „Die Arbeit zwischen Librettist und Komponist schien – anders als bei anderen Autoren, die für Händel arbeiteten – eine gleichberechtigte Partnerschaft gewesen zu sein, denn Jennens unterbreitete Händel auch Vorschläge zu musikalischen Aspekten der Oratorien.“ Rebekka Sandmeier: Die Texte der Oratorien und ihr Kontext. In: Zywiets, Michael (Hg.): Händels Oratorien, Oden und Serenaden.

plötzlich erschauerte er, denn da stand, von des armen Jennens Hand, geschrieben: ‚The Lord gave the word.‘ / Der Atem stockte ihm. Hier war Wahrheit gesagt durch einen zufälligen Menschenmund: der Herr hatte ihm das Wort gesandt, von oben war es an ihn ergangen.“¹²⁰⁸ Hiermit wird die religiös-bibelmythische Aussage des Librettos, die Bekräftigung der messianischen Auffassung vom Alten Testament als Prophezeiung der Ankunft Jesu Christi,¹²⁰⁹ umgedeutet zu einer kulturell geprägten Urszene in der Imagination und Repräsentation künstlerischer Arbeit: Dem schöpferischen, gottgleichen Tätigsein dank göttlichen Beistands (Händel) einerseits und der Vorstellung vom *poeta* als bloßem Mundstück (Jennens) andererseits. Auffällig ist, dass vom geschriebenen Wort auf das gesprochene Wort rekurriert wird („von [...] Jennens Hand [...] geschrieben“ vs. „Wahrheit gesagt durch einen zufälligen Menschenmund“). Da das *Messias*-Libretto eine reine Kompilation aus dem Alten Testament ist, verweist hier das geschriebene Wort auf das Bibelwort – und somit auf *das* geschriebene Wort schlechthin. Die Degradierung des an sich gleichberechtigten Kooperationspartners Jennens zu einem „messenger particulièrement effacé (et physiquement absent) de la parole du Tout-Puissant“¹²¹⁰ resultiert in einer Überhöhung Händels, der auserwählt ist, ‚das Wort‘, die christliche Heilsbotschaft, direkt von Gott zu empfangen und gleichsam als Prophet in Gestalt des musikalischen Meisters an die Menschen weiterzugeben.

In Zweigs Darstellung beginnt Händel, ohne die Lektüre des Librettos beendet zu haben, bereits mit der kompositorischen Arbeit, die Leseszene, die schon an sich als produktives Mitempfinden und Mitgestalten vorgeführt wird, entwickelt sich am Übergang vom zweiten zum dritten Teil des Oratoriums nahtlos zur Schreibszenen. Auch wenn es der Erzähltext hier nicht explizit thematisiert, ließe sich somit annehmen, dass in diesem Fall die Arbeit nicht zu Beginn des Oratoriums einsetzt, sondern stattdessen bei dem berühmten „Halleluja“ am Ende des zweiten Teils, das vom Erzähltext aufs Möglichste ausgedehnt und mit musikalischen Anklängen versehen wird:

Tränen dunkelten Händel das Auge, so ungeheuer drängte die Inbrunst in ihm. Noch waren Blätter zu lesen, der dritte Teil des Oratoriums. Aber nach diesem „Halleluja, Halleluja“ vermochte er nicht mehr weiter. Vokalisch füllte ihn dieses Jauchzen innen an, es dehnte und spannte, es schmerzte schon wie flüssiges Feuer, das strömen wollte, entströmen. Oh, wie es engte und drängte, denn es wollte aus ihm, wollte auf und in den Himmel zurück. Hastig griff Händel zur

Laaber: Laaber-Verlag 2010 (= Das Händel- Handbuch in sechs Bänden. Hg. v. Hans Joachim Marx. Laaber: Laaber-Verlag 2008ff., Bd. 3), S. 17–38., hier S. 20. Vgl. dazu zudem auch ebd., S. 32. Über die Natur dieses Verhältnisses wussten auch die Zeitgenossen aus Zweigs persönlichen Umfeld, die sich mit Händel näher befassten, Bescheid. Vgl. Rolland: Das Leben G. F. Händels, S. 138 u. Newman Flower: George Frideric Handel. His Personality and His Times. London: Cassell & Company Ltd. 1947 [1923], S. 287f.

¹²⁰⁸ Zweig: Georg Friedrich Händels Auferstehung, S. 127.

¹²⁰⁹ Vgl. hierzu Erhardt: Messiah (HWV 56), S. 314–319.

¹²¹⁰ Candoni: Le „mystère de la création artistique“ chez les musiciens, S. 176.

Feder und zeichnete Noten auf, mit magischer Eile formte sich Zeichen auf Zeichen. Er konnte nicht innehalten, wie ein Schiff, die Segel vom Sturm gefasst, riss es ihn fort und fort.¹²¹¹

Auch das Schreiben Händels wird als „[h]astig“ und demnach mit jenem Attribut bezeichnet, das in Zweigs Schreib-Szenen am häufigsten auf den Plan tritt. Zudem ist es aber auch ein ‚magisches‘ Formen von Zeichen. Händel befindet sich demnach nun in einem exaltierten Schreibrausch und damit gewissermaßen entrückt, sodass er seine Umgebung nicht länger wahrnimmt. In moderner psychologischer Sprache würde man den Zustand als ‚Flow‘ bezeichnen, gemeint ist die völlige und als angenehm bis beglückend empfundene Konzentration auf eine bestimmte Tätigkeit, wobei eine solche Terminologie freilich insofern zu kurz greift, als sie die religiös-schöpfungsmythischen Aspekte subtrahiert, die in Zweigs Schreib-Szene vordergründig sind. Die Veräußerlichung des kreativen Ideenguts in Form der musikalischen Kompositionsarbeit wird mit einer metaphysischen Rückgewinnung gleichgesetzt, wodurch die künstlerische Arbeit als überweltlich-göttlich inspiriert höchste Legitimität erhält. Zudem wird ein Vergleich mit der ebenfalls traditionell mythisch-religiös besetzten Elementargewalt eines Sturms angestellt und Händel firmiert – in Ansätzen erinnernd an *Der Kampf mit dem Dämon*, wenn Hölderlins Gedichte als „bâteau [sic] ivre“¹²¹² bezeichnet werden – als ein davon erfasstes Segelschiff. Er schreibt also hastig und, so der Erzähltext, göttlich inspiriert in nur drei Wochen die gesamte Komposition des *Messias*, was von der Erzählinstanz in einer Parenthese mit „unfassbar noch heute und für alle Ewigkeit!“¹²¹³ kommentiert wird. Die Bewunderung, die der Stilisierung zum Metaphysikum zugrundeliegt, geht nicht allein auf die besondere Qualität des Werkes, sondern auch auf die innerhalb sehr begrenzter Zeitspanne bewältigte Quantität zurück. Die Hervorhebung der großen Leistung dieser Kompositionsarbeit und die kunstreligiöse Überhöhung entspricht der Darstellung von Newman Flower, der über Händels *Messias* schreibt:

Considering the immensity of the work, and the short time involved, it will remain, perhaps for ever, the greatest feat in the whole history of musical composition. / It was the achievement of a giant inspired – the work of one who, by some extraordinary mental feat, had drawn himself completely out of the world, so that he dwelt – or believed he dwelt – in the pastures of God. What happened was that Handel passed through a superb dream. He was unconscious of the world during that time, unconscious of its press and call; his whole mind was in a trance.¹²¹⁴

Bei Flower wird durch den Einschub auf eine Lesart hingewiesen, die man auch Zweigs Erzähltext mit gutem Recht zugrundelegen kann: Es geht demnach gar nicht um die Behauptung, dass tatsächlich Gott mit Händel gewesen sei, als vielmehr darum nahezubringen,

¹²¹¹ Zweig: Georg Friedrich Händels Auferstehung, S. 128.

¹²¹² Zweig: *Der Kampf mit dem Dämon*, S. 128. Vgl. dazu außerdem Köhne: Geniekult um 1900, S. 124f.

¹²¹³ Zweig: Georg Friedrich Händels Auferstehung, S. 130.

¹²¹⁴ Flower: George Frideric Handel, S. 289.

wie der Protagonist selbst diesen Zeitraum höchster künstlerischer Konzentration wahrgenommen hat – oder haben könnte. Diese Perspektive entlastet die wissenschaftliche Interpretation des Textes, die sich an den umfassenden kunstreligiösen Überhöhungsmomenten mit einigen Schwierigkeiten abarbeitet, was Kirk Wetters' Beitrag deutlich macht, der anhand von subtilen Hinweisen auf Hugo von Hofmannsthal und vor allem auf Heinrich von Kleist eine potenziell ironische Grundierung dieses *Sternstunden*-Textes herausarbeitet und dabei nicht verschweigt, dass eine solche Lesart gegen die bisher in der Forschung vorherrschende Ansicht nicht friktionsfrei verläuft.¹²¹⁵ Zu verweisen ist in diesem Kontext zudem auf Matthias Aumüller, der anhand von fiktionalen Texten Zweigs Hinweise auf unzuverlässiges Erzählen erkennt und insgesamt dafür plädiert, die Erzählhaltung in Zweigs Texten stärker zu hinterfragen.¹²¹⁶

In *Händels Auferstehung* wird, abgesehen von der sehr ausführlich beschriebenen Wirkung des Wortes „Halleluja“ auf Händel, auch seine Arbeit am abschließenden „Amen“ umfassend ausgestaltet, wobei es in den Bildbereich architektonischer Konstruktion überführt¹²¹⁷ und mit der Errichtung eines Sakralbaus analogisiert wird.¹²¹⁸ Erst nachdem die Komposition abgeschlossen ist, ist es Händel möglich, von der Arbeit zu lassen. Der Übergang von einer exzessiven Tätigkeit zur anderen setzt sich vom Leseexzess über den Schreibexzess weiter fort zum Schlafexzess. Nach dem entrückten Zustand der Schöpfung folgt, genau wie im Fall von *Das Genie einer Nacht*, jener der vollkommenen Er-Schöpfung. Nachdem die Arbeit getan ist und Händel dem Genesis-Diktum gemäß ruht,¹²¹⁹ geraten wieder die übrigen Protagonisten der Erzählung, namentlich Händels Diener, sein Famulus und sein Arzt, in den Blick; zwei dieser drei Nebenfiguren, deren Funktion in der Erzählung auf ihr Verhältnis zu Händel reduziert wird,

¹²¹⁵ Vgl. Wetters: A Transcendent Word, S. 172–174.

¹²¹⁶ Vgl. Matthias Aumüller: Von allen ist gesprochen, nur von ihm nicht, der mir die Sprache gab und in dessen Atem ich rede. Stefan Zweigs unzuverlässige Erzähler und die Poetik der Moderne. In: Euphorion 110 (2016), H. 4, S. 497–516.

¹²¹⁷ Dieser Bildspenderbereich erinnert an Balzacs Konzeption seiner Arbeit: „Ne peut-il [l’auteur, d.i. Balzac, S.L.] avancer pied à pied dans son œuvre, sans être tenu d’expliquer, à chaque nouveau pas, que le nouvel ouvrage est une pierre de l’édifice, et que toutes les pierres doivent se tenir et former un jour un vaste édifice ?“ „Quand l’auteur pourra-t-il achever sa toile ? il l’ignore, mais il l’achèvera.“ Balzac: Illusions perdues. Préface de la première édition (1837), S. 110 u. S. 111f. Vgl. zudem Zweig: Der Kampf mit dem Dämon, S. 12.

¹²¹⁸ „Dieses eine, dieses letzte Wort, es ließ ihn nicht und er ließ es nicht, in großartiger Fuge baute er dies ‚Amen‘ auf aus dem ersten Vokal, dem hallenden A, dem Urklang des Anfanges, bis es ein Dom war, dröhnend und voll, und mit der Spitze reichend bis in den Himmel, immer noch höher steigend und schließlich von dem Orgelsturm gepackt, von der Gewalt der vereinten Stimmen noch und nochmals emporgeschleudert, alle Sphären erfüllend, bis dass es war, als ob in diesem Pän des Dankes auch die Engel mitsängen, und das Gebälk splitterte zu seinen Häupten von diesem ewigen ‚Amen! Amen! Amen!‘“ Zweig: Georg Friedrich Händels Auferstehung, S. 130.

¹²¹⁹ Vgl. Gen. 2,3. Zitiert nach: Die Bibel nach der Übersetzung Martin Luthers. Mit Apokryphen und Wortkonkordanz. Bibeltext in der revidierten Fassung von 1984. Hg. v. d. Evangelischen Kirche in Deutschland. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft 21994. Diese Textgrundlage gilt auch für alle weiteren Bibelverweise in dieser Arbeit.

werden lediglich als von Händel abgewimmelte unwillkommene Störquellen knapp erwähnt, solange die Schreibszene noch im Gange ist.¹²²⁰ Nach vollendeter ‚Schöpfung‘ und nach dem daran unmittelbar anschließenden Erholungsschlaf aber ist das Thema Händels Re-Initiierung in die sozialen Strukturen, die zunächst von einem Missverständnis geprägt ist: Aus Sorge aufgrund von Händels tiefem Schlaf wird der Arzt bemüht, der ihn dann allerdings wohlbehalten am Esstisch antrifft und es sich gefallen lassen muss, von Händel ausgelacht zu werden. Daraufhin spielt Händel ihm einen Teil der neuen Komposition vor und bringt diese damit erstmals Mitmenschen zu Gehör, womit das zweite Stadium des Veräußerlichungsprozesses des Kunstwerks einsetzt. Durch das Spielen kehrt Händel ganz ‚in‘ seine Komposition zurück und vergisst ein weiteres Mal seine Umgebung, die deswegen jedoch nicht verschwindet. Der unverhofft in den Musikgenuss gekommene Arzt reagiert auf diese Darbietung „verlegen bewundernd“, er ist zunächst einmal „wie betäubt“ und weiß also offenbar nicht, wie angemessen auf das Vernommene zu reagieren wäre. Die Re-Initiierung des Künstlers in gesellschaftliche Strukturen nach einer intensiven künstlerischen Arbeitsklausur und die Einführung eines dabei entstandenen Kunstwerks in die Gesellschaft wird in der Erzählung somit als krisenhafter Moment für alle Beteiligten greifbar. Wie mit Candoni zu betonen ist, liegt dieser Darstellung eine reduktive Fokusverengung zugrunde, die die kollektive Dimension der Entstehung eines musikalischen Werks, wie sie allgemein und insbesondere zu Händels Zeit maßgeblich ist, zugunsten eines re-romantisierten Schöpferkonzepts schlichtweg ausblendet.¹²²¹

Trotz eines möglicherweise ironischen Subtextes¹²²² ist jedenfalls nicht auszuklammern, dass dieser Text ganz explizit und exzessiv mit intertextuellen Anspielungen auf die Bibel aufwartet. Die neutestamentarischen Bezüge in der Erzählung sind von einem Datum an deren Ende ausgehend aufzurollen, einem Datum, das einerseits der faktischen Biographie Händels entnommen ist und andererseits bereits eine modifizierende Stilisierung bedeutet: Händel ist eben nicht an jenem Karfreitag gestorben, sondern einen Tag danach, und doch erscheint es im

¹²²⁰ „Er antwortete nicht, als Christof Schmidt, sein Adlatus, scheu ihn fragte, ob er beim Kopieren behilflich sein könne, er knurrte nur dumpf und gefährlich. Keiner wagte sich mehr an ihn heran, und er verließ das Zimmer nicht in diesen drei Wochen, und wenn man ihm das Essen brachte, brockte er mit der linken Hand hastig ein paar Krumen Brot ab, die Rechte schrieb weiter.“ Zweig: Georg Friedrich Händels Auferstehung, S. 129. Die Assistenz im Rahmen der künstlerischen Arbeit, wie von Christof Schmidt angeboten, wird von Händel in dieser Schreibphase abgelehnt, und doch ist nicht zu übersehen, dass die als Nebenfiguren erscheinenden Protagonisten Händel ganz wesentlich dabei unterstützen, sein manisches Schreiben überhaupt durchführen zu können: So wird er mit Mahlzeiten versorgt, ohne selbst entsprechende Schritte in die Wege leiten und dadurch seine Arbeit unterbrechen zu müssen, und erst indem der Diener jedweden Besuch von Händel abhält, ermöglicht er ihm das ungestörte und kontinuierliche Arbeiten.

¹²²¹ Vgl. Candoni: *Le „mystère de la création artistique“ chez les musiciens*, S. 175f.

¹²²² So Wetters: *A Transcendent Word*, S. 172–174.

Erzähltext nahezu, als habe es sich Händel ausgesucht und vorweg prophezeit, dass er am Todestage Christi sterben werde: „Am Karfreitag möchte er sterben, murmelte er. [...] Und wirklich, wie über das Leben hatte auch über den Tod noch dieser einzige Wille Gewalt. Am 13. April verließen Händel die Kräfte.“¹²²³ In einem unmittelbaren Naheverhältnis zum Inhalt des Oratoriums stehend erscheint der am *Messias* arbeitende Händel selbst als ein zweiter Messias, der durch die künstlerische Arbeit an diesem Werk seine eigene Auferstehung erlebt und darum die Worte des Textes innerlich mitzufühlen imstande und wie kein anderer berufen ist, sie als Tonkunst gestaltet den Menschen zu vermitteln. In diesem Sinne ist die Leseszene zu verstehen, welche die Resonanz der Bibelworte in Händel veranschaulicht. Der persönliche und private ‚Leidensweg‘ des Künstlers, der sich gegen körperliche Misshelligkeiten und gegen widrige äußere Umstände den inneren Glauben an seine Kunst bewahren muss, wird zur Passion verklärt. Vor diesem Hintergrund ist sowohl die in der Erzählung besonders stark akzentuierte Wirkung ‚des Wortes‘, die auf einer ersten Ebene die Lektüre der alttestamentarischen Textkompilation von Jennens betrifft, auf einer zweiten, christlich-symbolischen Ebene hingegen die Inkarnation Christi meint, als auch damit übereinstimmend die oben knapp erwähnte Lichtmetaphorik zu verstehen. So erreicht Händel zugleich mit ‚dem Wort‘ auch das Licht: „[W]eggefeigt war mit einem Mal die Düsternis aus dem Herzen, Helle war eingebrochen und die kristallische Reinheit des tönenden Lichts.“¹²²⁴ Im Johannesevangelium ist Jesus sowohl fleischgewordenes Wort als auch in die Welt gesandtes Licht,¹²²⁵ die Beschwörung des Wortes in Verbindung mit der ausgedehnten Lichtmetaphorik kann entsprechend als Fingerzeig auf den Prolog des Johannesevangeliums verstanden werden. Wenn Händel mitten in der Nacht an dem Werk zu arbeiten beginnt, an jenem Punkt, als die Leseszene in die Schreibszenen übergeht, so ist es nur in der Umgebung dunkel, denn „in ihm strömte das Licht und unhörbar dröhnte das Zimmer von der Musik des Alls“¹²²⁶. Der Text suggeriert unzweideutig, dass die künstlerische Arbeit ein in jeder Hinsicht göttlich inspiriertes Unternehmen sei, die Musik in Händel sei demnach metaphysischen Ursprungs und das Licht, das in ihm strömt, niemand anderer als Christus und also Gott selbst. In Form von Kurzzitaten aus dem Oratorium vage angedeutete Bezüge auf einzelne Stationen des christlichen Leidensweges (Jesu Geißelung und Verspottung, Jesu Grablegung) werden auf Händels eigenes Künstlerdasein umgemünzt,¹²²⁷ und dementsprechend anspielungsreich wird Jennens’ Bitte, er möge den Oratoriumstext

¹²²³ Zweig: Georg Friedrich Händels Auferstehung, S. 138.

¹²²⁴ Ebd., S. 125.

¹²²⁵ Joh. 1,1–1,18.

¹²²⁶ Zweig: Georg Friedrich Händels Auferstehung, S. 128.

¹²²⁷ Vgl. ebd., S. 127.

vertönen, zunächst von folgenden Worten begleitet: „[I]n seine tiefste, brennendste Wunde hatte dieser Ungeschickte gestoßen und sie aufgerissen bis zur Galle, bis in die bitterste Bitternis seiner Seele.“¹²²⁸ Sowohl ein Verweis auf den mit Galle vermischten Wein, den Jesus nach Matthäus bei der Kreuzigung erhält,¹²²⁹ als auch auf den Speerstoß der Heiligen Lanze nach dem Tod am Kreuz¹²³⁰ sind hier enthalten. Ebenso wenig scheint es ein Zufall zu sein, dass Händels Diener nach vollendeter Komposition dreimal die Tür öffnet, um zu sehen, ob sein Meister erwacht sei, ähnlich wie der Diener Jesu, Petrus, ihn dreimal verrät, ehe der Hahn kräht.¹²³¹ Das Erwachen aus dem tiefen, abgründigen Schlaf nach einem Tag und einer Nacht ist im Übrigen (der Hypnos-Thanatos-Koppelung¹²³² entsprechend) motivisch deutlich an die Auferstehung angelehnt. Vor dem Hintergrund der Beobachtung, dass das Neue Testament in Form von allusiven Elementen als Bezugsgröße zum alttestamentarischen Libretto hinzutritt, scheint die messianische Kernaussage des Oratoriums, dessen Anliegen es ja gerade ist, den Zusammenhang von Altem und Neuem Testament zu behaupten, in Zweigs Text nachgerade bestätigt zu werden.

Doch Händel erscheint nicht nur als zweiter Messias, sondern er ist auch, und das entspricht durchaus dem historischen Kontext der Entstehung und zeitgenössischen Rezeption des *Messias*, ein Kündiger von der christlichen Heilsgeschichte:

Ihm war es gesagt, nur ihm allein, dieses „Ruf aus dein Wort mit Macht“ – o ausrufen dies, ausrufen mit der Gewalt der dröhnenden Posaunen, des brausenden Chors, mit dem Donner der Orgel, dass noch einmal wie am ersten Tag das Wort, der heilige Logos, die Menschen erwecke, sie alle, die andern, die noch verzweifelt im Dunkel gingen [...].¹²³³

Als Verkünder der Heilsbotschaft reiht sich Händel in die Reihe der Apostel und Evangelisten ein, und in diesem Sinne lässt sich auch eine Anspielung auf das Pfingstereignis in Zweigs Text erkennen:

Händel beugte sein Haupt über die Blätter wie unter großem Sturm. Alle Müdigkeit war dahin. So hatte er nie seine Kraft gefühlt, noch nie sich ähnlich durchströmt empfunden von aller Lust des Schöpfertums. Und immer wieder wie Güsse von warmem, lösendem Licht strömten die Worte über ihn, jedes in sein Herz gezielt, beschwörend, befreiend! „Rejoice“ („Freue dich“) – wie dieser Chorgesang herrlich aufriss, unwillkürlich hob er das Haupt und die Arme spannten sich weit. „Er ist der wahre Helfer“ – ja, dies wollte er bezeugen, wie nie es ein Irdischer getan, aufheben wollte er sein Zeugnis wie eine leuchtende Tafel über die Welt.¹²³⁴

Die Apostelgeschichte des Lukas berichtet demgegenüber Folgendes über das Pfingstwunder:

¹²²⁸ Ebd., S. 124.

¹²²⁹ Mt. 27,34.

¹²³⁰ Joh. 19,34.

¹²³¹ Mt. 26,69–26,75; Mk. 14,66–14,72; Lk. 22,54–22,62; Joh. 18,16–18,27.

¹²³² Vgl. dazu Kocziszky: Der Schlaf in Kunst und Literatur, S. 11–20.

¹²³³ Zweig: Georg Friedrich Händels Auferstehung, S. 126.

¹²³⁴ Ebd., S. 126f.

Und es geschah plötzlich ein Brausen vom Himmel wie von einem gewaltigen Wind und erfüllte das ganze Haus, in dem sie saßen. Und es erschienen ihnen Zungen zerteilt, wie von Feuer; und er setzte sich auf einen jeden von ihnen, und sie wurden alle erfüllt von dem heiligen Geist und fingen an, zu predigen in andern Sprachen, wie der Geist ihnen gab auszusprechen.¹²³⁵

Sowohl die Sturm-Motivik als auch der Hinweis auf „warme[s], lösende[s] Licht“, als das die Worte „über“ Händel „strömten“, kann als Parallele zur in der Apostelgeschichte erzählten Einkehr des Heiligen Geistes angesehen werden, zumal in beiden Fällen die Protagonisten ganz beseelt von dem an ihnen geschehenen Wunder den Drang verspüren, die christliche Botschaft in der Welt zu verkünden. Wenn die Jünger Jesu anfangen, in verschiedenen Sprachen zu sprechen, so ist auch die Musik Händels in Zweigs Erzählung als eine gleichermaßen göttlich inspirierte Sprache zu verstehen, zumal für Zweig gerade die Musik eine übernationale, weil übersprachliche Kunst schlechthin bedeutete.¹²³⁶

Es bleibt darauf hinzuweisen, dass die Figur von Händel noch in anderer Hinsicht eine biblisch-religiöse Entsprechung erfährt: In kunstreligiösem Sinne erfolgt auch eine Gleichsetzung mit dem Schöpfergott; durch die Arbeit an seinem Werk wird Händel zum Erschaffer, die biblische Schöpfungsgeschichte wiederholt sich im Kleinen in der Entstehung des künstlerischen Werks. Auch in diesem Kontext ist die bereits erwähnte Lichtsymbolik aufschlussreich, denn zunächst ist es Händel selbst, der Licht anzündet, damit die Voraussetzung für die Leseszene schafft und Nacht gewissermaßen zum Tag werden lässt, jedenfalls im klar begrenzten Rahmen des Schreibtisches, der entsprechend zum „hellen Viereck“¹²³⁷ wird. Diese Konstellation lässt auch an die Schreib-Szene Balzacs denken, in welcher Balzac als „Demiurg in seiner eigenen Sphäre“ erscheint, der „Nacht zum Tag und Tag zur Nacht [schafft]“.¹²³⁸ Noch ehe das Licht der Heilsbotschaft ihn erreichen kann, schafft Händel gottgleich zuerst einmal selbst Licht. Ein weiterer Hinweis auf eine Parallelisierung mit der biblischen Schöpfungsgeschichte ist darin zu sehen, dass Händel während der Arbeit am *Messias* durch die Suspendierung von Zeit und Raum gewissermaßen in den chaotischen Urzustand *prae procreatione* zurückgeworfen ist: „Georg Friedrich Händel wusste in jenen Wochen nicht mehr um Zeit und Stunde, er schied nicht mehr Tag und Nacht, er lebte vollkommen in jener Sphäre, die Zeit nur misst in Rhythmus und Takt [...]“.¹²³⁹ Ein solcher mythisch konnotierter verabsolutierter Seinszustand wird hier zur Voraussetzung für die künstlerische Nachbildung des Schöpfungsaktes *en miniature*.

¹²³⁵ Apg. 2,2–2,4.

¹²³⁶ Vgl. Stefan Zweig: Der europäische Gedanke in seiner historischen Entwicklung. In: Die schlaflose Welt. Aufsätze und Vorträge aus den Jahren 1909–1941. Hg. u. m. einer Nachbemerkung v. Knut Beck. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1983 (= Gesammelte Werke in Einzelbänden. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1981ff.), S. 185–210., hier S. 196–198.

¹²³⁷ Zweig: Georg Friedrich Händels Auferstehung, S. 123.

¹²³⁸ Zweig: Balzac, S. 181.

¹²³⁹ Zweig: Georg Friedrich Händels Auferstehung, S. 129.

III.2.2 „The Big Balzac“: Die exemplarische Schreib-Szene im achten Kapitel der Balzac-Biographie

Über Balzac zu schreiben war im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts nicht gerade ein Alleinstellungsmerkmal: Zahlreiche Balzac-Lektüren innerhalb und außerhalb des Jungen Wien wären anzuführen, neben Hugo von Hofmannsthal auch von Karl Kraus, neben Ernst Robert Curtius auch von Georg Lukács. Den Höhepunkt der Popularität Balzacs verortet Wolfgang Eitel in der Mitte der 1920er-Jahre, vorbereitet wurde er um die Jahrhundertwende wesentlich im Rahmen des Nietzsche-Kults, innerhalb dessen Balzac als Verkörperung des Willensmenschen angesehen wurde.¹²⁴⁰ Zuvor war das Interesse an Balzac, der in den letzten beiden Jahrzehnten seines Lebens in Deutschland ein Bestsellerautor war, nach seinem Tod 1850 merklich zurückgegangen, und auch seit dieser Konjunktur der Balzac-Rezeption in der Zwischenkriegszeit ist ihm in der deutschsprachigen Öffentlichkeit kaum mehr eine derart gesteigerte Aufmerksamkeit zuteil worden, was sich nicht zuletzt daran ermessen lässt, dass es seit den Übersetzungsprojekten im Rahmen der Insel-Ausgabe 1908–1911 (eine Auswahl des Balzac'schen Œuvres in sechzehn Bänden) und im Rowohlt-Verlag ab 1923 keine vergleichbaren Bemühungen einer modernen deutschen Neuausgabe gegeben hat, die diesen früheren Übertragungen ins Deutsche den Rang hätte ablaufen können.¹²⁴¹ Dass eine Fertigstellung der umfangreichen und als mehrbändiges Werk geplanten Biographie Zweigs an der Rezeption im deutschsprachigen Raum möglicherweise etwas geändert hatte, ist nicht auszuschließen. Das damalige verstärkte Interesse am Autor der *Comédie humaine* ist jedenfalls mitzubedenken, wenn es um Stefan Zweigs Zugang zu ihm geht, der demnach in einem regen Umfeld des Schreibens über Balzac zu verorten ist. Man darf annehmen, dass Zweig den Großteil der damals zu Balzac erschienenen Aufsätze gekannt hat.¹²⁴²

Auch wenn hier keineswegs die von Strelka vertretene, simplifizierend anmutende Annahme einer kontinuierlichen Entwicklung des Zweig'schen Œuvres mit dem krönenden Abschluss der

¹²⁴⁰ Vgl. Eitel: Balzac in Deutschland, S. 143 u. S. 153f.

¹²⁴¹ Vgl. Bernd Kortländer / Hans T. Siepe: Balzac und Deutschland – Deutschland und Balzac. Ein Überblick als Einleitung. In: Dies. (Hg.): Balzac und Deutschland – Deutschland und Balzac. Tübingen: Narr 2012 (= Transfer. Literatur – Übersetzung – Kultur 22), S. 7–24, hier S. 21–23.

¹²⁴² An Franz Servaes schreibt er in einem undatierten Brief von vermutlich Juli 1908 im Kontext eines Balzac-Textes, den er selbst verfasst hat, dass seine Besorgnis, gegen Hofmannsthal „allzusehr [...] abzufallen“, „nun endlich zu schwinden“ begännen. Stefan Zweig an Franz Servaes, undatierter Brief, vermutlich Juli 1908. In: Zweig: Briefe 1897–1914, S. 171f., hier S. 171. In einem Brief an Felix Braun bezeichnet er Curtius' Balzac-Studie als „ganz unzulänglich“. Zweig an Felix Braun am 5. August 1939. In: Zweig: Briefe 1932–1942, S. 253–256, hier S. 255.

Balzac-Biographie als größtem Meisterwerk¹²⁴³ aufgegriffen werden soll,¹²⁴⁴ so ist doch davon abzusehen, die Bedeutung der Balzac-Biographie für das Schaffen Zweigs zu unterschätzen. Die Balzac-Biographie begleitete Zweig als literarisches Projekt wohl mindestens ein Jahrzehnt und als Idee nahezu lebenslang. Sein erster Aufsatz über Balzac erscheint im Jahr 1906,¹²⁴⁵ als Zweig fünfundzwanzig ist, und im berühmten und vielfach zitierten Abschiedsbrief an Friderike Zweig erwähnt der Sechzigjährige bilanzierend den Umstand, dass seine „central work, the Balzac“¹²⁴⁶ aufgrund der gegebenen Lebenslage im brasilianischen Exil nicht fertiggestellt werden könne, als für ihn ganz besonders niederschmetternd und als mit ausschlaggebend für den Entschluss zum Suizid. In einem Brief an Victor Wittkowski wird dieses Motiv ebenfalls erwähnt und mit einem fatalistischen Kommentar versehen:

Quand mes soixante ans sonnaient c'était pour moi comme un appel [:] repose toi, comme tu ne peux pas terminer ce qui était ton vrai [= ta vraie] œuvre, le grand Balzac. D'ailleurs c'est typique que tous ceux qui voulaient prendre la mesure de ce géant s'effrayaient du travail sur cet [= ce] héros du travail.¹²⁴⁷

Diese Bekanntgabe seiner umfassenden Kapitulation präsentiert Zweigs Schreibprojekt als vermessen und tollkühn und in der Konsequenz Zweig als notwendig scheiternden tragischen Helden im Sinne von *Der Kampf mit dem Dämon*, während Balzac als Held der Arbeit das unerreichbare Vorbild bleibt. Vor diesem Hintergrund ist es wenig verwunderlich, dass in der Zweig-Forschung bereits mehrfach auf die Sonderstellung des Balzac-Projekts innerhalb von Zweigs Œuvre hingewiesen wurde. Exemplarisch genannt sei Rüdiger Görner, der diese nicht zuletzt in der Gegensätzlichkeit von Balzacs und Zweigs literarischem Schaffen begründet sieht und Balzac als Zweigs „Antipoden in Sachen Erzählästhetik“ bezeichnet.¹²⁴⁸ In jener Zeit, als Zweig im Exil auf der britischen Insel sich zielstrebig dem Balzac-Projekt zuzuwenden begann, ließ er Ben Huebsch noch voller Zuversicht wissen: „Ich werde 1½ bis 2 Jahre dazu brauchen.

¹²⁴³ Vgl. Strelka: Stefan Zweig's ‚Big Balzac‘; Joseph P. Strelka: Die Balzac-Biographie Stefan Zweigs. In: Gelber, Mark H. (Hg.): Stefan Zweig heute. New York: Lang 1987 (= New Yorker Studien zur neueren deutschen Literaturgeschichte 7), S. 130–140.

¹²⁴⁴ Konträr zu diesem Denkschema teleologischer und evolutionärer Prägung spricht Theodor W. Adorno davon, dass Zweig „in seiner Jugend einige differenzierte Essays gelangen“, er aber „schließlich in seinem Balzacbuch herunterkam auf die Psychologie des schöpferischen Menschen“. Vgl. Theodor W. Adorno: Der Essay als Form. In: Ders.: Noten zur Literatur Bd. I. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1958, S. 9–49, hier S. 15. Weiter heißt es an dieser Stelle bei Adorno: „Solches Schrifttum kritisiert nicht die abstrakten Grundbegriffe, begriffslosen Daten, eingeschliffenen Klischees, sondern setzt allesamt implizit, aber desto einverständener voraus.“

¹²⁴⁵ Vgl. Paul Keckeis: *Balzac* (erstmalig 1946). In: Larcati, Arturo / Renoldner, Klemens / Wörgötter, Martina (Hg.): Stefan Zweig Handbuch. Berlin / Boston: de Gruyter 2018, S. 465–470, hier S. 466. Eine Auflistung der Veröffentlichungen Zweigs über Balzac findet sich zudem bei Wilhelm Hemecker / Georg Huemer: „Weltbildner“. Stefan Zweigs Essay über Balzac. In: Hemecker, Wilhelm (Hg.): Die Biographie – Beiträge zu ihrer Geschichte. Berlin: de Gruyter 2009, S. 253–271, hier S. 255–258.

¹²⁴⁶ Stefan Zweig an Friderike Zweig am 22. Februar 1942 aus Petrópolis. In: Zweig: Briefe 1932–1942, S. 344f., hier S. 344.

¹²⁴⁷ Stefan Zweig an Victor Wittkowski, undatiert, vermutlich vom 22. Februar 1942. In: Zweig: Briefe 1932–1942, S. 343f. Zusätze und Korrekturen in den Klammern im Orig.

¹²⁴⁸ Vgl. Görner: Ghostwriter der Toten, S. 89f.

Aber ich habe das Gefühl, daß ich zu diesem Buch berechtigt bin wie niemand anderer – alles was ich las, ist inferior oder geschwätzig. Eine Unzahl von Kleinarbeiten, niemand aber hat den Mut zum Ganzen gehabt.“¹²⁴⁹ Als Biograph Balzacs fühlt Zweig sich zu diesem Zeitpunkt legitimiert, und er will aufs ‚Ganze‘ gehen.¹²⁵⁰ Romain Rolland gegenüber bezeichnet Zweig die Arbeit an der Balzac-Biographie als Realisierung seines Jugendtraums¹²⁵¹ – ein nicht zu erfüllender Traum, wie sich herausstellen sollte.

In der vorliegenden Arbeit ist Balzac in allen vier Teilen vertreten und bildet gewissermaßen die Scharnierstelle für die einzelnen Themenzusammenhänge. So zeigen sich im ersten Teil im direkten Vergleich auffallende Analogien der Jugend- und Schulbeschreibungen zwischen der *Welt von Gestern* und der Balzac-Biographie, im zweiten Teil wird mit der Ähnlichkeit in der Konzeptualisierung von Schreibprojekten als Sammlungen auf gewisse poetologische Parallelen zwischen Balzac und Zweig hingewiesen, und im vierten Teil wird Zweigs Schreibszene am fragmentarischen Großprojekt der Balzac-Biographie, das passend zu seinem Sujet besonders umfassendes Material für dieses Vorhaben bereithält, veranschaulicht. Balzac ist außerdem für Zweigs Autorschaftsinszenierung über einen langen Zeitraum hinweg von Bedeutung, wie die Überleitung vom dritten zum vierten Teil nahelegt.

Im achten Kapitel der 1946 posthum auf Basis des umfangreichen vorhandenen Archivmaterials von Richard Friedenthal herausgegebenen Biographie Zweigs über Balzac ist eine allein schon aufgrund ihrer Länge auffällige Schreib-Szene zu finden, die in der Fischer-Ausgabe (GWE) fünfzehn Seiten umfasst. Geschildert wird darin „[e]in Tag [...] aus diesem wirklichen Leben Balzacs“, ¹²⁵² womit ein Arbeitstag Balzacs gemeint ist, denn das „wirkliche[] Leben Balzacs“ ist nach Zweig jenes, das er zurückgezogen arbeitend verbringt. Analog zum klassischen Drama vollzieht sich die dargestellte Handlung, die Schreib-Szene, innerhalb von vierundzwanzig Stunden, und insofern schließt sie an ein gern bedientes Verfahren Zweigs an, gedrängte und gleichzeitig klar datier-, lokalisier- und überschaubare Momente literarisch zu behandeln oder auch erst zu konstruieren.¹²⁵³ Zweifelsfrei handelt es sich bei dieser Schilderung um die

¹²⁴⁹ Stefan Zweig an Ben Huebsch, undatiert, vermutlich Ende März/Anfang April 1939. In: Zweig: Briefe 1932–1942, S. 242.

¹²⁵⁰ Einige Monate später freilich erscheint ihm diese Ambition zu gewagt, und er meint gegenüber Paul Frischauer, dass ihm sein holistisches Vorhaben „unheimlich“ wird. Vgl. Stefan Zweig an Paul Frischauer am 28. Juli 1939. In: Zweig: Briefe 1932–1942, S. 251f., hier S. 252.

¹²⁵¹ Vgl. Stefan Zweig an Romain Rolland am 27. Mai 1939. In: Rolland / Zweig: Correspondance 1928–1940, S. 578. Vgl. zudem Stefan Zweig an Lavinia Mazzucchetti am 8. August 1939. In: Zweig: Briefe 1932–1942, S. 256–258, hier S. 257f.

¹²⁵² Zweig: Balzac, S. 179.

¹²⁵³ Zu denken ist hier etwa an die *Sternstunden der Menschheit*, denen das Momenthafte in spannungsvoller Opposition zum zeitlich Überdauernden konstitutiv eingeschrieben ist, sowie mit Blick auf das rein fiktionale Werk besonders an die Novelle *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau*, die die klassizistische

umfangreichste Schreib-Szene in Zweigs Texten (und vielleicht auch um eine der umfangreichsten entsprechenden Darstellungen in literarischen Texten überhaupt). Wenn also argumentiert wird, dass die nur fragmentarische Überlieferung der Biographie angesichts von Balzacs eigenem unvollendetem Lebenswerk, der *Comédie humaine*, und angesichts der bei Balzac und Zweig gleichermaßen anzutreffenden Aufwertung des Prozesses gegenüber dem Produkt kein Zufall ist,¹²⁵⁴ dann kann ebenso davon ausgegangen werden, dass der bedeutende Umfang ausgerechnet der Schreib-Szene Balzacs sich keineswegs ungewollt ergeben hat. Daraus folgt, dass die Schreib-Szene der Balzac-Biographie auch in dieser Arbeit ausführlicher zu behandeln ist. Fragmentarizität muss in diesem Fall hingegen nicht erst durch die Unabgeschlossenheit der Arbeit hergestellt werden, denn deren prinzipielle Unabschließbarkeit steht insofern außer Frage, als ein Anspruch auf Vollständigkeit hier ohnehin nicht erhoben werden kann.

III.2.2.1 Die Überleitung zum geschilderten Arbeitstag

Die umfassende Schreib-Szene schließt unmittelbar an eine Passage an, die Balzacs Wirkung auf seine Zeitgenossen und daraus resultierenden sowie sie bezeugenden Hommagen und Kritiken gewidmet ist. In Gegenüberstellung von Balzacs Arbeit und seiner Reputation in der Pariser Gesellschaft wird ein absoluter Gegensatz aufgestellt, die Dichotomie von unverstandenem Einzelgenie und unverständigen Bonhommes (vgl. dazu I.1.3) ebenso betreffend wie die Dichotomie von Arbeit und Müßiggang bzw. von Einsamkeit und sozialer Integration. Die Überleitung zu jener Passage, die einen Arbeitstag Balzacs dezidiert exemplarisch nachzeichnet, akzentuiert genau diesen Kontrast im Verhältnis von Sein und Schein und verdeutlicht ihn anhand verschiedener Ausprägungen: So treten Narrentum und „die disziplinierteste Kunstintelligenz der Epoche“,¹²⁵⁵ Verschwendung und Askese, Flunkerei und kreative Arbeitsleistung in Opposition zueinander. Der Gegensatz wird in weiterer Folge in die lebensweltliche Sphäre überführt und auf diese Weise zusätzlich forciert: „Nie ist Balzacs Kalender derselbe gewesen wie der seiner Zeit; wo für andere Tag, ist für ihn Nacht, wo für andere Nacht, ist für ihn Tag.“¹²⁵⁶ Wie hier nahegelegt wird, lebt und schafft Balzac nicht im Einklang mit seiner Umwelt, sondern in Abgrenzung zu ihr. Die anschließende Schreib-Szene wird somit als grundsätzlich a-sozial grundiert greifbar.

Vorgabe der dramatischen Einheit der Handlung bereits im Titel trägt, aber auch an zahlreiche andere Erzählungen des Zweig'schen Œuvres.

¹²⁵⁴ Vgl. Chamsaz: *The Secret of Creation*, S. 171–181.

¹²⁵⁵ Zweig: Balzac, S. 179.

¹²⁵⁶ Ebd.

III.2.2.2 Acht Uhr abends bis Mitternacht: Beginn der Tagesbeschreibung

Anders als zu erwarten setzt die plakativ angekündigte Schilderung des Tagesablaufs – die umfangreiche Schreib-Szene wird mit der dem Ausruferduktus verhafteten Wendung: „Ein Tag darum aus diesem wirklichen Leben Balzacs“¹²⁵⁷ eingeleitet – nicht etwa am Morgen ein, sondern am Abend, die narrative Lenkung folgt also dem diametral zu herkömmlichen Tagesgestaltungen ausgerichteten Lebenskonzept der Hauptfigur. Aber der Bericht steigt auch nicht mit jenem Zeitpunkt ein, als Balzac seine Ruhephase beendet, er geht nicht vom Erwachen der Figur aus; stattdessen setzt er ein, als Balzac sich eben schlafen gelegt hat und unterläuft damit seinerseits eine Gattungskonvention.¹²⁵⁸ Gleichzeitig ist der gewählte Zeitpunkt für den Einsatz der Tagesbeschreibung auch jener, an dem der Kontrast zwischen Balzac und der ihn umgebenden Außenwelt am deutlichsten hervortritt, und dieser wird denn auch weiter ausgebaut, um in der bereits im Abschnitt zuvor etablierten Opposition von onymem Einzelindividuum (singuläres Genie) und anonymer Vielheit zu verbleiben. Zu diesem Zweck wird eine rhetorisch kunstvolle Satzkonstruktion gewählt: In der Form einer Sympleke wird zu Beginn jedes Satzes knapp und protokollähnlich die Uhrzeit genannt, am Ende wiederholt sich die Feststellung, Balzac schlafe „noch immer“. Die enumerativ-asyndetischen Elemente, die sich zwischen Anapher und Epipher befinden, ergeben jeweils Tri- oder Tetrakola:

Acht Uhr abends: die anderen Menschen haben längst ihre Arbeit zu Ende getan, sie haben ihre Büros, ihre Geschäfte, die Fabriken verlassen, sie haben in ihrem Kreise, ihrer Familie oder allein diniert. Nun schwärmen sie aus zum Vergnügen. Sie schlendern auf den Boulevards, sie sitzen in den Cafés, sie stehen vor den Spiegeln, um Toilette zu machen für die Theater und die Salons – er, der eine Balzac, schläft im verdunkelten Zimmer, niedergeschlagen von der Keule der sechzehnständigen, der siebzehnständigen Arbeit. / Neun Uhr abends: die Theater haben begonnen, in den Ballsälen wirbeln die Paare, in den Spielhäusern klirrt das Gold, die Liebenden drücken sich tiefer in die Schatten der Alleen – noch immer schläft Balzac. / Zehn Uhr abends: in einzelnen Häusern verlöschen schon die Lichter, die älteren Leute begeben sich zur Ruhe, seltener rollen die Wagen über das Pflaster, leiser werden die Stimmen der Stadt – Balzac schläft noch immer. / Elf Uhr: die Theater gehen zu Ende, in den Gesellschaften, in den Salons geleiten die Diener die letzten Gäste nach Hause, die Restaurants dunkeln ab, die Spaziergänger verschwinden, nur eine letzte Welle von Heimkehrenden schwemmt noch lärmend über die Boulevards, um in kleinen Seitenstraßen völlig zu versickern – Balzac schläft noch immer.¹²⁵⁹

Die Vergnügungen des Feierabends in der Metropole werden mithilfe der sehr gewählten Syntax veranschaulicht und ostentativ dem (Erschöpfungs-)Schlaf des Protagonisten

¹²⁵⁷ Ebd.

¹²⁵⁸ Ein klassisches Beispiel der deutschsprachigen Dramatik, das mit dem Einschlafen der Hauptfigur einsetzt, ist dagegen Goethes *Faust II* (Vgl. Johann Wolfgang Goethe: *Faust. Der Tragödie zweiter Teil*. In: *Faust. Texte*. Hg. v. Albrecht Schöne. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1994 (= Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche. 40 Bde. in 2 Abt. Hg. v. Friedmar Apel et al. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1985ff., Abt. 1, Bd. 7/1), S. 201–464, hier S. 203f.) Hier steht allerdings die Nachtruhe im Einklang mit der den Protagonisten umgebenden Natur und der Schauplatz ist ein zivilisationsferner *locus amoenus*. Vgl. Peter Michelsen: *Fausts Schlaf und Erwachen*. In: Ders.: *Im Banne Fausts. Zwölf Faust-Studien*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 91–123, insbes. S. 97–99.

¹²⁵⁹ Zweig: Balzac, S. 179f.

gegenübergestellt: Wortwörtlich verschläft Balzac die diversen Zerstreuungsangebote der abendlichen Großstadt. In diesem Sinne kann der Schlaf hier als in der Literatur gerne genutztes dramatisches Element verstanden werden, um zu markieren, dass der Protagonist gleichsam aus der Zeit fällt.¹²⁶⁰ Balzacs Existenz und somit auch sein Schreiben werden mit diesem Einstieg in die Schreib-Szene, der auf das Pariser Geschehen aus der Vogelperspektive blickt, nicht so sehr in das soziale Gefüge der Stadt eingebettet als vielmehr davon abgehoben, sodass Balzacs Schreibraum als hermetisch von der Außenwelt abgeschirmte Blase inszeniert wird, ein Einsiedlertum nicht in Wüste, Wald oder Gebirge, sondern inmitten der Stadt. Es ist eine räumliche, aber vor allem auch eine zeitliche Enklave, die dieses Einsiedlertum präfiguriert: Die Nacht in ihrer genuinen Opposition zum Tag bietet die nötigen Voraussetzungen für kontinuierliche Arbeit und Ungestörtheit. Demgemäß sind unter Künstler:innen zahlreiche Nachtarbeiter:innen zu finden, was – zumindest auf den ersten Blick – durchaus mit einer gesellschaftlichen Kontraststellung zum getaktet-durchstrukturierten und geregelt ablaufenden Tag des Bürgers einhergeht.¹²⁶¹

Der rhetorisch raffinierte Satzbau wird beibehalten, als die Mitternachtsstunde erreicht ist, in der der zuvor aufgebaute Gegensatz von Figur und Umwelt, Innen und Außen kulminiert: „Endlich – Mitternacht: Paris ist verstummt. Millionen Augen haben sich geschlossen, tausend und aber tausend Lichter sind verloschen. Nun, da die andern ruhen, wird es Zeit für Balzac zur Arbeit, nun, da die andern träumen, wird es Zeit für ihn, zu wachen.“¹²⁶² Im textuellen Verlauf ist es also zunächst nicht der Diener als Protagonist auf der Handlungsebene, von dem der erste Weckruf ausgeht, sondern auf der Metaebene die narrative Instanz selbst. War es zuvor noch Balzac, der schlafend abwesend war, während um ihn reges Treiben herrschte, so ist es nun an den übrigen, sich zurückzuziehen – analog zu der vom Lauf der Gestirne vorgegebenen unmöglichen Gleichzeitigkeit von Tag und Nacht und damit scheinbar naturalisiert schließen sich in dieser absoluten Gegensätzlichkeit Individuum und Gesellschaft aus.¹²⁶³ Die erzählerisch veranschaulichte oppositionelle Konstellation von Hauptprotagonist und anonymer Mehrheit ist aber nicht als eigentlich naturgegeben, sondern eher als dramaturgische

¹²⁶⁰ Vgl. Isabel Maurer Queipo: Literatur. In: Krovoza, Alfred / Walde, Christine (Hg.): Traum und Schlaf. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: Metzler 2018, S. 107–115, hier S. 107.

¹²⁶¹ Vgl. Martine Lavaud: Nuits d'encre. Le travail et la mesure. In: *Romantisme* 174 (2016), H. 4, S. 83–95, hier S. 83f. Auf einen zweiten Blick und mit einem chronometrischen Zugang lässt sich, so Lavaud, ganz im Gegenteil ein „dysfonctionnement par excès d'obéissance“ hinter der künstlerischen Nachtarbeit vermuten. Ebd., S. 84.

¹²⁶² Zweig; Balzac, S. 180.

¹²⁶³ Eine auf den Tag-Nacht-Gegensatz abhebende metaphorische Parallelisierung von der Umlaufbahn der Gestirne mit dem Antagonismus zwischen Balzac und der Pariser Gesellschaft wird in einer Notiz mit lila Tinte im früheren Typoskript der Balzac-Materialien in Zweigs Nachlass in Fredonia anschaulich: „Mond und Sonne. Wirkliche Welt un / reale. Ihre Bahnen kreuzen“. fTS, [Kapitel 8], Einlageblatt 2^v. Zur Beschreibung der Materialien vgl. IV.1.1.

Notwendigkeit zu verstehen, um den ‚Helden‘ der Darstellung im Verhältnis und in Abgrenzung zu anderen zu profilieren – ähnlich wie die antike Tragödie in ihrer ursprünglichen Form zwar mit nur einer Figur auskommt, nicht aber ohne einen dieser Figur gegenübergestellten und mit ihr kontrastierenden Chor.¹²⁶⁴ Der Rückbezug auf Naturläufe wird in derselben Passage expliziter greifbar, als Balzac als „Demiurg in seiner eigenen Sphäre“¹²⁶⁵ bezeichnet wird, der „Nacht zum Tag und Tag zur Nacht“¹²⁶⁶ „um-schafft“. In dieser Formulierung wird zugleich der göttliche Schöpfungsakt, wie er im biblischen Buch Genesis veranschaulicht wird,¹²⁶⁷ mit dem künstlerisch-kreativen Schaffen enggeführt.¹²⁶⁸ Das Verlangen nach schaffendem, gestalterischem Wirken auch jenseits der Sphäre des literarischen Werks kann als „*désir démiurgique de recréer un temps dans le temps*“¹²⁶⁹ als grundlegend für künstlerische Nacharbeit verstanden werden und geht mit bestimmten Ritualen einher, die anhand von Balzacs Schreibszenen und Zweigs Inszenierung derselben, also der Schreib-Szene, im Folgenden veranschaulicht werden.

III.2.2.3 Die Arbeitskutte

Die eminente Bedeutung der Arbeitskleidung für Balzac lässt sich mit einem Seitenblick auf sein eigenes literarisches Œuvre verbinden, in dem das Motiv der Kleidermode einen nicht unwichtigen Stellenwert einnimmt,¹²⁷⁰ womit Balzac im Übrigen literarisch innovativ und

¹²⁶⁴ Schon in einer grundlegenden Vorform der antiken Tragödie im Rahmen des Dionysos-Kultes, dem Dithyrambos, sind zwei Funktionen voneinander zu trennen, die in Chor und Vorsänger bzw. Chorführer bestehen. Von Thespis wird die Neuerung eines Bescheidegebers (Hypokrites) eingeführt, der als Bote die ursprünglichste Form einer handlungstragenden (zunächst noch episch die Handlung referierenden) Figur ausmacht. Bei Aischylos tritt sodann als maßgebliche Änderung ein zweiter Schauspieler hinzu. Wolfgang Schadewaldt differenziert dementsprechend drei grundlegende Stufen in der Entwicklung der frühen antiken Tragödie: Vor-Tragödie, Ur-Tragödie und Tragödie. Vgl. Wolfgang Schadewaldt: Ursprung und frühe Entwicklung der attischen Tragödie. Eine morphologische Struktur-Betrachtung des Aischylos. In: Hommel, Hildebrecht (Hg.): Wege zu Aischylos. Bd. 1: Zugang, Aspekte der Forschung, Nachleben. Darmstadt: WBG 1974 (= Wege der Forschung 87), S. 104–147, insbes. S. 108–115.

¹²⁶⁵ Zweig: Balzac, S. 181.

¹²⁶⁶ Ebd.

¹²⁶⁷ Gen. 1,1.

¹²⁶⁸ Gemäß Ernst Kris und Otto Kurz ist die doppelte Verschränkung von Künstlertum und Gottheit mittels tradierter und regelmäßig wiederverwendeter biographischer Erzählmotive, die Stilisierung Gottes zum ‚Deus Artifex‘ einerseits und des Künstlers zum ‚Divino Artista‘ andererseits, eine deutlich erkennbare Tendenz der Künstlerbiographik. Vgl. Kris / Kurz: Die Legende vom Künstler, S. 78–86.

¹²⁶⁹ Lavaud: Nuits d’encre, S. 89f.

¹²⁷⁰ Als ein Beispiel, das in diesem Zusammenhang besonders beachtenswert erscheint, sei die ausführlich geschilderte Ausstaffierung Lucien de Rubemprés nach seiner Ankunft in Paris herausgegriffen, der sich mit seinem Versuch, sich in der äußeren Erscheinung den Pariser Dandys anzupassen, finanziell ruiniert. Vgl. Honoré de Balzac: Illusions perdues. In: La Comédie humaine. Bd. IV: Études de mœurs: Scènes de la vie de province. Scènes de la vie parisienne. Édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex avec la collaboration de Roland Chollet et Rose Fortassier. Paris: Gallimard 1977 (= Bibliothèque de la Pléiade 31), S. 464–1056, hier S. 605–610, S. 622, S. 626f. Vgl. weiterführend über die Entstehung und die Popularität von Modejournalen in bewusster Absetzung vom Gelehrtentum am Ende des 18. Jahrhunderts als Voraussetzung für einen veränderten Umgang mit der materiellen Alltags- und Dingkultur in der Literatur: Boris Roman Gibhardt: Mode-Lektüren. Publizistik und Populärkultur um 1800. In: Ortlieb, Cornelia / Fuchs, Tobias (Hg.): Schreibekunst und

wegweisend ist: „Balzac schreibt eine Literatur der sinnlichen Details, der Maße, Farben, Töne und Gerüche. [...] Tatsächlich haben wenige Schriftsteller vor ihm den konkreten Modifikationen der Dingwelt so viel Aufmerksamkeit gewidmet wie er.“¹²⁷¹ In Zweigs Schreib-Szene sind das Wecken durch den Diener und das Anziehen der Arbeitskutte im Perfekt wiedergegeben, dem hier ein sehr direkter Bezug zur erzählten Gegenwart zu attestieren ist. Aufgrund der Tempuswahl entsteht der Eindruck, als habe sich diese Handlung eigenmächtig ereignet, während die Erzählinstanz noch mit einer Ekphrasis über die Bedeutung der Nacharbeit für Balzac beschäftigt war. Das somit quasi zwischenzeitlich erfolgte Geschehen bildet allerdings bereits einen erneuten Anlass zu einer Handlungsstilllegung, um nun jene Kleidung zu beschreiben, die Balzac für seine Schreibarbeit nutzt¹²⁷²:

Ein leises Pochen des Dieners an der Tür hat ihn geweckt. Balzac ist aufgestanden und nimmt seine Kutte. Aus jahrelanger Erfahrung hat er sich diese Kleidung als die geeignetste für seine Arbeit gewählt. Wie der Krieger seine Rüstung, wie der Bergmann sein Ledergewand, gemäß der Forderung seines Berufs, hat der Schriftsteller sich diese weiße, lange Robe aus warmem Kaschmir im Winter, aus feiner Leinwand im Sommer gewählt, weil sie leicht jeder Bewegung sich anschmiegt, den Hals frei läßt zum Atmen, gleichzeitig wärmend und doch nicht drückend, und vielleicht auch weil sie, ähnlich wie die Kutte den Mönch, ihn daran erinnern mag, daß er im Dienst ist, zugeschworen einem höheren Gebot und abgeschworen, solange er sie trägt, der wirklichen Welt und ihrer Verführung.¹²⁷³

Während die Beschreibung einerseits auf die Funktionalität als zentrales Bestimmungskriterium für die Kleiderwahl abhebt, ist sie andererseits um eine ornamentale Präsentation dieser pragmatischen Komponente des Schreibumfelds bemüht, was sich in mehreren sprachbildlichen Vergleichen niederschlägt. Hinsichtlich des erstgenannten Aspekts werden Bewegungsfreiheit, die Ermöglichung freien Atmens und Wärmezufuhr ohne Schwere¹²⁷⁴ als körperbedingte Anforderungen festgestellt. Das bedeutet, dass die Arbeitskleidung einem Bühnenkostüm vergleichbar als zentraler Bestandteil der Szene des

Buchmacherei. Zur Materialität des Schreibens und Publizierens um 1800. Hannover: Wehrhahn 2017, S. 139–152, insbes. S. 149. Die literarische Thematisierung der distinguierenden Sozialfunktion von Kleidung wird von Stefan Zweig insbesondere im unabgeschlossenen Roman *Rausch der Verwandlung* zentral gesetzt. Vgl. dazu Julia Bertschik: Mode und Moderne. Kleidung als Spiegel des Zeitgeistes in der deutschsprachigen Literatur (1770–1945). Köln: Böhlau 2005, S. 234–238.

¹²⁷¹ Edgar Pankow: Balzacs Dinge. Der Kosmos der Dingwahrnehmung in der *Comédie humaine*. In: Scholz, Susanne / Vedder, Ulrike (Hg.): Handbuch Literatur & Materielle Kultur. Berlin / Boston: de Gruyter 2018 (= Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie 6), S. 231–238, hier S. 231.

¹²⁷² Zweigs Beschreibung von Balzacs Arbeitskutte rekuriert auf einen bestimmten Vorläufer: Es handelt sich um Edmond Werdets *Portrait intime de Balzac*, von dem in Zweigs Arbeitsmaterialien ausführliche Exzerpte vorliegen. Vgl. zu diesem intertextuellen Verhältnis IV.1.6.

¹²⁷³ Zweig; Balzac, S. 181.

¹²⁷⁴ Die Vordergründigkeit des Bedürfnisses nach Wärme erklärt sich umstandslos aus der längerfristigen sitzenden Tätigkeit: „De Montaigne à Diderot, les hommes de lettres, qui passent [...] de longues heures assis à leur table de travail, constituent aussi une catégorie sociale particulièrement exposée au froid du fait de leur absence d’activité physique échauffante.“ Vgl. Olivier Jandot: Les délices du feu. L’homme, le chaud et le froid à l’époque moderne. Ceyzérieu: Champ Vallon 2017, S. 117. Daher reiht sich Balzacs Arbeitskutte in eine lange Tradition an mit Sorgfalt gewählter Arbeitskleidung von Intellektuellen ein, die der Thermoregulation dienen sollte. Vgl. ebd., S. 117f.

Schreibens anerkannt wird, ein Zugang, der bislang weder im Rahmen der Schreibszenenforschung noch seitens der Schreibdidaktik auf adäquates Interesse gestoßen ist, was erstaunlich ist, wenn bedacht wird, wie sehr gerade die Kleidung auf das Schreiben als eminent körperlicher Tätigkeit zurückverweist, und wenn darüber hinaus in Erinnerung gerufen wird, wie offenkundig der Textbegriff etymologisch mit Textilien zu tun hat – zumal sich zusätzlich zur metaphorischen Verbindung auch ein metonymischer Bezug insofern ergibt, als das Schreibpapier, das, wie weiter unten dargelegt, ganz besonders genau auf seine rollenspezifische Eignung geprüft wird, bis weit über die Mitte des 19. Jahrhunderts hinaus noch wenigstens teilweise aus Lumpen hergestellt wird.¹²⁷⁵ Wenn, wie von der Schreibszenenforschung angenommen, ein unhintergebares Wechselverhältnis zwischen diversen Schreibkörpern (dem schreibenden Menschen und den zum Schreiben genutzten Utensilien) besteht, so ist davon auszugehen, dass auch die Bekleidung als mit dem Körper des Schreibenden unmittelbar interagierende Instanz von ähnlicher Bedeutsamkeit für die gesamte Szene ist, die zudem Ursache erheblicher Widerstände werden kann, wie in dieser Schreib-Szene im Modus der Negation (Widerstände werden hier nicht aufgezählt, sondern ausgeschlossen) illustriert.

Genau wie im Falle einer dramatischen Inszenierung die Kostümierung der Figuren ihre Rolle nicht einfach komplettiert, sondern erst anschaulich werden lässt und somit wesentlich mitdefiniert, ist die Kleidung in einer Schreibszene zudem in repräsentativer Hinsicht ausschlaggebend, insbesondere insofern diese in ihrer Performativität ernst genommen wird. Diese Überlegung wird in der Balzac-Schreib-Szene anhand von Vergleichen mit anderen Berufsbildern und Identitäten aus dem Bereich jahrtausendjähriger menschlicher Aktivität (Krieg, Bergbau und Religion) zum Ausdruck gebracht, wobei insbesondere der im weiteren Textverlauf vertiefte Vergleich mit einem Mönch eine Funktion von Kleidung vorstellt, die sich auf das persönliche, mithin stark vom äußeren Erscheinungsbild abhängige Selbstverständnis bezieht. Noch deutlicher als im Drucktext wird der Zusammenhang zwischen Kleidung und Repräsentativität bzw. Identität in den handschriftlichen Notizen im Rahmen von Zweigs

¹²⁷⁵ Vgl. Benne: Die Erfindung des Manuskripts, S. 203f. u. Günter Bayerl / Karl Pichol: Papier. Produkt aus Lumpen, Holz und Wasser. Technikgeschichte der Papierproduktion. Reinbek b. H.: Rowohlt 1986 (= Rororo 7727, rororo-Sachbuch), S. 121–125, S. 132 u. S. 146. Einen sehr unmittelbaren Bezug zwischen Text und Textilie präsentiert Zweigs früheres Typoskript, das wie weitere Materialien zur Balzac-Biographie in der Stefan Zweig Collection in Fredonia aufbewahrt wird. Hier lautet ein später nicht übernommener Satz: „Und dann beginnt wieder ein neues Werk, eines nach dem andern, wie Nadelstich neben Nadelstich an dem Gewand, das gleichzeitig sein Lebenswerk ist und sein Totenhemd wird.“ fTS, [Kapitel 8], Textseite i und Textseite j. Zur Beschreibung der Materialität vgl. IV.1.1.

Vorarbeiten zur Biographie greifbar, da diese in ihrer Knappheit ebenso lakonisch wie pointiert wirken: „Wenn er die Kutte ablegt, Excesse. Alles zum Excess. / Immer die Kutte Arbeit.“¹²⁷⁶ In Zweigs Schreib-Szene wird die Relevanz der Kleidung also ebenso in pragmatischem, dezidiert nutzungsorientiertem Zusammenhang innerhalb der Schreibpraxis wie unter dem Aspekt der inszenatorischen Repräsentation und der Rückbezüglichkeit auf die spezifische, durch äußere Insignien wie Kleidungsstücke mitkonstituierte persönliche Identität ansichtig. Mit Blick auf das individuelle Verhältnis zur eingenommenen Rolle, das durch die Kleidung administriert wird, ist von einem selbstbezüglich-performativen Charakter der Einzelbestandteile der Schreibszene auszugehen. Selbst wenn es faktisch keine menschlichen Zuschauer gibt, bleibt immerhin der Schreibende als Selbstbeobachter, und da sich die gewählte Kleidung unmittelbar auf das eigene Körpergefühl auswirkt, steht sie in einem unauflöslichen Wechselverhältnis zu der gesamten Szenerie, die sich dem Schreiber-Beobachter in dieser doppelten Rolle darbietet. Das Kleidungsstück führt in seiner empirischen Faktizität damit die der Schreibszene inhärente grundlegende Inszenierungslogik vor und verweist darauf, dass die eingenommene ‚Rolle‘ des Schreibenden (respektive des individualschöpferischen Genies) stets auch eine Frage der Kostümierung – und damit eine Frage der Maskerade – ist.

III.2.2.4 Vorbereitung des Arbeitsplatzes

Parallel zur Vorbereitung des Arbeitsplatzes erfolgt auch die Vorbereitung des Arbeitskörpers, die nicht allein mit dem Anlegen der Arbeitskutte getan ist, sondern zusätzlich aus dem Auf- und Abgehen vor Arbeitsbeginn besteht. Diese Geste begegnet auch bei Rouget de Lisle, Verfasser der *Marseillaise* und Hauptprotagonist in *Das Genie einer Nacht*, und bei beiden Schreibenden handelt es sich dabei um ein notwendig zirkuläres Gehen auf der räumlich eng begrenzten Fläche der eigenen Schreibstube, doch während dieses bei Rouget Ausdruck von unkontrollierter Erregung ist, läuft es bei Balzac bemessen und zweckorientiert ab; es wird unternommen, „damit der letzte Schatten Schlags von ihm fällt und das Blut reger in den Adern zirkuliert“¹²⁷⁷ und intendiert somit die physisch-geistige Anregung des Organismus zur Vorbereitung der Arbeit (ähnlich wie das Hochfahren eines Rechners, um ein Vergleichsbeispiel aus dem Aufschreibesystem 2000 heranzuziehen).

Wie vordem der Weckruf erfolgt gleichsam zwischenzeitlich die Vorbereitung des Arbeitstisches durch den Diener, und erneut wird auf diese Handlung in einem stark

¹²⁷⁶ Balzac 4 [Notizen und Entwürfe], Fredonia, State University of New York, Daniel A. Reed Library, Stefan Zweig Collection, SC001, 31.4 (SZ-AP2/W-G23.4), Sektion P, S. 1. Zur Beschreibung der Materialität und für Weiterführendes vgl. IV.1.1. Dieses Archivdokument wird nachfolgend mit der Sigle „RM“ zitiert (vgl. Literaturverzeichnis, S. 479).

¹²⁷⁷ Zweig: Balzac, S. 182.

präsensbezogenen Perfekt referiert, als ob die Erzählinstanz aufgrund ihrer vielen Beschreibungen stets genötigt wäre, die durch den Diener gesetzten Handlungen mit einer gewissen Vorzeitigkeit wiederzugeben: „Der Diener hat auf dem Tisch die sechs Kerzen in den silbernen Leuchtern angezündet und die Vorhänge völlig zusammengeschoben, als wollte er damit sichtlich die äußere Welt abschalten.“¹²⁷⁸ Die Tatsache, dass nicht Balzac selbst, sondern sein Diener die Vorbereitung der Schreibbühne innehat, verweist darauf, dass Balzac noch in den intimen Räumlichkeiten seiner Schreibstube nicht allein ist. In essentiellen Angelegenheiten ist er auf eine andere Person angewiesen, die für ihn ähnlich wie ein Bühnentechniker den Rahmen für die Schreibszene aufbereitet und die durch den Weckruf um Mitternacht den Arbeitsbeginn einmahnt und initiiert. Dabei ist an die „doppelte Performativität des Rahmens“ zu denken, die Schreib-Szene ist „als *Aufführung* zugleich *Ausführung* von Rahmungsakten.“¹²⁷⁹ Der Komplex an Rahmungen erweist sich demnach als integrativer und substantieller Bestandteil der Schreib-Szene und als wesentlich im Hinblick auf ihren performativen Charakter. Die Tätigkeit des Dieners besteht hier im Lichtmachen und schafft somit eine entscheidende Grundvoraussetzung für die Schreibszene, sowie im Zuziehen des Vorhangs, mit dem gleichsam die hermetische Abschottung von der Außenwelt besiegelt wird.¹²⁸⁰ Anders als auf der Theaterbühne wird auf der Schreibbühne zu Beginn des Aktes nicht der Vorhang geöffnet,¹²⁸¹ sondern er wird noch fester zugezogen. Das Schreiben wird der

¹²⁷⁸ Ebd.

¹²⁷⁹ Vgl. Wirth: Die Schreib-Szene als Editions-Szene, S. 157. Herv. im Orig.

¹²⁸⁰ Für die Goethezeit macht Jürgen Link den Vorhang als „zentrales Symbol“ einer „Invisibilisierung der Schreibszene“ aus. Vgl. Jürgen Link: Der Vorhang. Das Symptom einer generativ-poetischen Aporie in der goethezeitlichen Schreiburszene. In: Stingelin, Martin (Hg.): „Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum“. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte. München: Fink 2004 (= Zur Genealogie des Schreibens 1), S. 120–139, hier S. 123. Man kann aber die Abschottung mit zwei verschiedenen Motivationsaspekten in Verbindung bringen: Einerseits kann der Vorhang dazu dienen, das, was hinter ihm geschieht, unsichtbar zu machen und also andere vom Vorgang des Schreibens zu exkludieren; andererseits, und dies scheint für die Schreib-Szene in diesem Fall ausschlaggebend, verhindert er den Blick in die umgekehrte Richtung, schottet also das schreibende Subjekt von seiner Außenwelt ab. Anders als in den von Link behandelten Vorhang-Szenen in Geheimbund- und Schauerromanen (vgl. ebd., S. 124f.) penetriert in Balzacs Fall nämlich nicht der Blick des ‚Meisters‘ den Vorhang hin zur Außenwelt – jedenfalls nicht wortwörtlich; allerdings ist diese Überlegung dennoch sehr aufschlussreich, wenn sie auf Balzacs Schreiben bezogen wird, das zwar fiktionales Schreiben ist, das aber dem Paris und Frankreich seiner Zeit gewidmet ist. Damit sich dieses Schreiben vollziehen kann, ist ein vollkommener Kontaktabbruch zwischen Schreibersubjekt und Beschriebenem vonnöten. Im Unterschied zur Literatur der Romantik, die Textilien wie Teppiche und Vorhänge mit dem psychischen Innenleben in metaphorischen Bezug setzt (vgl. dafür ebd., S. 127), ist es der Literatur des Realismus und damit der Literatur Balzacs um Stoffe in ihrer konkreten Substanz zu tun. Vgl. Kira Jürjens: Der Stoff der Stoffe. Textile Innenräume in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Köln: Böhlau 2021 (= Literatur – Kultur – Geschlecht 76), S. 26f. Sowohl Link als auch Jürjens zitieren als Beispiel für die Beziehung zwischen romantischer Literatur und Textilien aus Ludwig Tiecks *William Lovell* (1795/96). Im Sinne der von Jürjens dargelegten Auffassung von Textilien in realistischer Literatur ist auch das Element des Vorhangs in der Schreib-Szene Zweigs als stoffliches Konkretum mit Barrierefunktion anzusehen, das zwar mit der dahinter stattfindenden Schreibszene korreliert, aber nur über diese und damit nur indirekt auch mit einem wie immer gearteten Innenleben des schreibenden Protagonisten.

¹²⁸¹ Vgl. auch hierzu Link, der den Vorhang als Element zunächst über ein Goethe-Zitat einführt und in diesem Zusammenhang von einer „Binäropposition zum Theatervorhang“ spricht. Link: Der Vorhang, S. 123.

Öffentlichkeit nicht dargeboten, sondern ihr ent-zogen, und dennoch wird gerade dieser Akt des Verbergens durch die Schreib-Szene, die innerhalb des Genres der Biographie der Leser:innenschaft narrativ vermittelt einen Blick über die Schulter des Schreibenden anbietet, selbst unterlaufen. Die Ausblendung und artifizielle Stillstellung der Außen- bzw. der ‚realen‘ Welt (die „äußere Welt“ ist „ab[zu]schalten“, eine auffallend technische Wortwahl) ist zugleich Möglichkeitsbedingung für Balzacs kreatives Konstruieren einer inneren Welt, der Welt seines fiktionalen Werks, was an die Bezeichnung von Balzac als „Demiurg in seiner eigenen Sphäre“ erinnert: „Denn Balzac will Zeit jetzt nicht mehr messen mit ihrem wirklichen Maß, sondern nur mit dem seiner Arbeit; er will nicht wissen, wann es dämmt, wann es Tag wird, wann Paris, wann die übrige Welt erwacht.“¹²⁸² Der naturgegebene Tagesablauf wird bewusst suspendiert, die Welt wird aus ihren naturgesetzlichen Angeln gehoben, um damit die Möglichkeitsbedingungen dafür zu schaffen, dass eine eigene „vollwichtige“¹²⁸³ Kreation entstehen kann.

III.2.2.5 Der Arbeitstisch

Das Einnehmen des Arbeitsplatzes durch den Protagonisten bietet dem Text die Möglichkeit einer Schreibtisch-Ekphrasis, die zunächst mit einem direkten Zitat Balzacs einsteigt, in welchem vermittelt eines Vergleichs ein Naheverhältnis zu Alchimie und Gold und damit zur kapitalistischen Welt des Geldwerts hergestellt wird,¹²⁸⁴ die allgemein in der Literatur des 19. Jahrhunderts,¹²⁸⁵ aber auch in Zweigs Balzac-Biographie von zentraler Bedeutung ist. Dieses Balzac-Zitat scheint mit Blick auf die Fortsetzung des Textes nicht zufällig gewählt worden zu sein, denn die Thematik erweist sich als von ökonomischer Marktlogik determiniert: Der Tisch wird zunächst mit den nüchternen Attributen „klein[]“, „unscheinbar[]“, „rechteckig[]“ bedacht,¹²⁸⁶ um eine Dichotomie zwischen objektivem und persönlichem Wert zu etablieren, die an Zweigs Aufsätze über das Autographensammeln und den stets prekären Status von

¹²⁸² Zweig: Balzac, S. 182.

¹²⁸³ Ebd., S. 179.

¹²⁸⁴ „Balzac setzt sich an den Tisch, an diesen Tisch, wo ich mein Leben in den Schmelztiegel werfe wie der Alchimist sein Gold.“ Ebd., S. 182.

¹²⁸⁵ Die literarische Epoche des Realismus fällt in jene Zeit, in welcher der Begriff des ‚Kapitalismus‘ in Erscheinung tritt; aus der genuinen Darstellungsproblematik moderner Ökonomie ergibt sich, dass die Literatur des Realismus sich „an den offenen Fragen und Aporien einer unkenntlichen Wirklichkeit des Ökonomischen“ abzuarbeiten hat. Vgl. Till Breyer: Chiffren des Sozialen. Politische Ökonomie und Literatur des Realismus. Göttingen: Wallstein 2019, S. 11. Chronologisch früher situiert, aber bereits in vielfacher Hinsicht die Abstrakta des kapitalistischen Wirtschaftssystems vorwegnehmend ist der zweite Teil des *Faust*, der sich im ersten Akt in der Mummenschanz-Szene und in den Folgeszenen mehrfach mit Geld und Ökonomie auseinandersetzt. Bezeichnend ist etwa die Einführung des Papiergeldes durch Mephistopheles und Faust (Goethe: *Faust. Der Tragödie zweiter Teil*, S. 249–253), die die von Goethe selbst im Rahmen seiner Kuraufenthalte in Böhmen erlebte rasante Geldentwertung zum Hintergrund hat. Vgl. dazu Anne Bohnenkamp: Zeit und Geld in Goethes *Faust*. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 94 (2020), H. 2, S. 203–218.

¹²⁸⁶ Zweig: Balzac, S. 182.

Sammelgegenständen allgemein erinnert (vgl. II.1.3). Eine Enumeratio, welche jene Gegenstände, die monetär gesehen einen höheren Wert haben (Stock mit den Türkisen, also die *canne de Balzac*, Silbergerät, bibliophil gestaltete Bücher), als von Balzac persönlich geringer geschätzt vorführt, veranschaulicht dieses dichotomische Verhältnis:

Nicht den goldenen Stock mit den Türkisen, nicht das mühsam zusammengekaupte Silbergerät, nicht die pomphaft gebundenen Bücher, nicht seinen Ruhm liebt er so sehr wie dieses kleine, stumme, vierbeinige Gerät, das er herübergerettet hat aus einer Wohnung in die andere, aus Konkursen und Katastrophen, wie ein Soldat seinen Blutsbruder aus dem Kampfgewühl.¹²⁸⁷

Sogar das immaterielle hohe Gut des eigenen Ruhmes hat gegenüber diesem speziellen Möbelstück und Arbeitsgerät das Nachsehen. Noch im selben Satz wird ein Wechsel von der Objektsphäre hin zur Sphäre menschlicher Beziehungen vollzogen: Der Arbeitstisch wird durch einen Vergleich als „Blutsbruder“ eines Soldaten veranschaulicht, und nur wenig später wird zudem eine Analogie zu einer Liebesnacht hergestellt. In den Zuschreibungen an den Tisch wird gewissermaßen ein Hybrid konstruiert: Der Tisch ist einerseits „Gerät“, andererseits auch „Zeuge“ und „Vertrauter“, wird also gleichzeitig mit unbelebten und belebten Nomina versehen. Sein Dasein wird damit über die reine Bühnen- oder Bettfunktion¹²⁸⁸ (vgl. den Abschnitt „Beethoven, Balzac und ihre Schreibtische“, S. 206) und über das einer bloßen Hintergrunderscheinung hinausgehoben.

III.2.2.6 Die Arbeitsutensilien

Der Abschnitt, der auf die Tisch-Ekphrasis folgt, verengt den Fokus weiter auf die Tischoberfläche und beschreibt „das *parergonale Beiwerk* des Schreibens“¹²⁸⁹, die sich darauf befindlichen Gegenstände, die systematisch nach ihrer Platzierung von der linken zur rechten Seite aufgezählt und in ihren arbeitsfunktionalen Aspekten vorgestellt werden, in Ansätzen an eine ergonomische Prüfung der Arbeitssituation erinnernd – oder eben auch an eine dramaturgische Prüfung der Eignung für bestimmte Rollen, die im Schreibtheater eingenommen werden sollen. Mit Blick auf verschiedene Texte Robert Walsers, die hinsichtlich des Schreibprozesses ebenfalls die Objektwelt fokussieren, konstatiert Mona Körte eine entpsychologisierende Funktion von entsprechend materialitätszentrierten Schilderungen: Demnach treten die Objekte an die Stelle der im Rahmen einer Poetik des Schreibens erwarteten Reflexion eigener Entscheidungen im Schreibprozess.¹²⁹⁰ Diese Überlegung ist für Zweigs Balzac-Darstellung gleichermaßen erwägenswert, doch zusätzlich ist zu berücksichtigen, dass

¹²⁸⁷ Ebd.

¹²⁸⁸ Vgl. Neumann: Die Schreibszene. Im Leben und in der Literatur, S. 27.

¹²⁸⁹ Wirth: Die Schreib-Szene als Editions-Szene, S. 163. Herv. im Orig.

¹²⁹⁰ Vgl. Körte: Papier, Schrift und Feuer, S. 56f.

die Fokussierung der Dingwelt auch in Balzacs Romanen von ausgesprochen großer Bedeutung ist und sich hier somit die Ebenen von biographiertem Objekt und der Darstellung kreuzen,¹²⁹¹ eine Beobachtung, die für Zweigs biographisches Schreiben über andere Schriftsteller allgemein richtungsweisend sein dürfte.

Als sprachbildliche Analogie wird ein weiteres Mal die Kriegssphäre herangezogen: „Wie jeder wahrhaft fanatische Arbeiter ist Balzac pedantisch in seiner Arbeit, er liebt sein Werkzeug wie ein Soldat seine Waffe und muß es, ehe er sich in den Kampf wirft, geschliffen bereit wissen.“¹²⁹² Auf dem Tisch befinden sich nur wenige ausgewählte und grundsätzlich einfache Gegenstände, die aber klar vorgegebene Eigenschaften erfüllen müssen: „Das Papier muß leicht bläulich sein, um den Blick nicht zu blenden und bei der vielstündigen Arbeit zu ermüden. Die Blätter müssen besonders glatt sein, um dem fliegenden Kiel keinen Widerstand zu bieten, sie müssen dünn sein, denn wie viele hat er noch zu beschreiben in dieser Nacht [...]“¹²⁹³ Besonders an das Papier werden, wie hier ersichtlich, wesentliche Qualifikationskriterien gerichtet, die daran orientiert sind, potenzielle Störquellen und Widerstände von vornherein zu vermeiden: Es muss eine bestimmte Färbung aufweisen und sich durch Glätte und Dünne auszeichnen. Die Widerstände, die durch diese Vorkehrung unterbunden werden sollen, verweisen auf die gestisch-instrumentelle Koppelung beim Schreiben, auf die Körperlichkeit des Schreibenden und die Interaktion von Papier und Schreibwerkzeug und sind zu fassen in der Gefährdung durch eine Ermüdung der Augen und durch etwaige Komplikationen, die sich in der Schreibbewegung beim Kontakt von Schreibgerät und Beschreibstoff ergeben könnten. Auffällig ist, dass an die Federn keine entsprechend detaillierten Anforderungen gerichtet werden mit Ausnahme derjenigen, dass es sich um Rabenfedern handeln muss, und – vielleicht noch auffälliger – ebenso wenig wird die Beschaffenheit der Tinte eigens thematisiert, die sich laut Christian Benne zwischen Mitte des 18. und Mitte des 19. Jahrhunderts als das „meistreflektierte ‚materiale‘ Phänomen“ erweist¹²⁹⁴. Abgesehen von Schreibpapier, Federn und Tinte wird „ein kleines Notizbuch“¹²⁹⁵ erwähnt, dessen Funktion die eines Gedächtnisspeichers für spontan während des Schreibens auftretende, für später reservierte Einfälle ist und das ansonsten nicht weiter spezifiziert wird. Somit werden zwar alle Gegenstände, die auf dem Tisch zur Arbeit in Stellung gebracht sind, genannt, aber nicht alle werden mit gleicher Strenge auf ihre Qualität geprüft. Damit korrespondiert die Beobachtung,

¹²⁹¹ Dabei handelt es sich offenbar um ein gängiges Phänomen gerade in Dichter:innenbiographien. Vgl. dazu Wozonig: Die literarische Biografie, S. 206.

¹²⁹² Zweig: Balzac, S. 183.

¹²⁹³ Ebd.

¹²⁹⁴ Benne: Die Erfindung des Manuskripts, S. 208.

¹²⁹⁵ Zweig: Balzac, S. 183.

dass im vorangehenden Abschnitt zwar der Arbeitstisch eingehend behandelt wird, aber beispielsweise die Sitzgelegenheit unerwähnt bleibt. Innerhalb der Schreib-Szenen in Zweigs Texten liegt hier einer der seltenen Fälle vor, in denen Widerstände explizit werden; meistens hingegen werden solche gänzlich verschwiegen bzw. sind nur indirekt greifbar (vgl. dazu III.2.1.2, S. 262–264). Hier aber geht der Fokus auf die materielle und pragmatische Seite des Schreibens einher mit der minutiösen Schilderung der Gegenständlichkeit des Schreibvorgangs einerseits, indem alle dafür benötigten Dinge aufgezählt werden, und mit der kritisch befragten körperlichen Konstitution des schreibenden Menschen andererseits.¹²⁹⁶ Schreibdinge und die menschliche Physis stehen dabei in einem intrikaten Wechselverhältnis. Die Aufzählung der Arbeitsutensilien – bzw. der Mitspieler:innen in der Schreibszene – und die Darlegung ihrer sorgsam Konfigurierten auf der Schreibbühne referenziert eine Prophylaxe: „Jede Vorsorge muß getroffen werden, damit der ständige Fortgang der Arbeit nicht Abbruch leide.“¹²⁹⁷ Gerade weil es hier darum geht, jegliche Widerstände zu supprimieren, werden diese zum Mittelpunkt des Interesses – die Handlungsführung steht zugunsten einer Beschreibung still, deren Ziel es ist, sie eben erst zu ermöglichen, indem potenzielle Blockaden und Störquellen durch ihre Explizitmachung und durch die Erwähnung der getroffenen Präventivmaßnahmen ausgeschlossen werden sollen. Weil die Beschäftigung mit der Frage nach ihrer Beseitigung vorübergehend eine Fortsetzung der Handlung verhindert, werden für einen Moment aber gerade diese unerwünschten Nebeneffekte wichtiger.

III.2.2.7 Balzacs Selbstzuspruch

Selbst als die Darlegung des Schreibtischarrangements beendet ist, kann die Schreibarbeit noch nicht unmittelbar beginnen; ihr geht zunächst eine knappe und kuriose Selbstermutigung des Schreibenden voraus: „Balzac lehnt sich zurück und streift den Ärmel der Kutte empor, um der rechten Hand, der Schreibhand, mehr Leichtigkeit zu geben. Dann feuert er sich noch, wie ein Kutscher sein Roß, mit halb spaßhaften Selbstzurufen an.“¹²⁹⁸ Zunächst wird also wieder die bereits davor herausgestellte Beziehung zwischen Körper des Schreibenden und ihn umhüllende Textilien vor Augen geführt, die Kleidung erscheint hier deutlich als potenziell widerständig. Als mit der Geste des Emporstreifens der Kutte nun aber die Einrichtung der Schreibszene abgeschlossen ist und der Schreibprozess seinen Anfang nehmen kann, ist noch zusätzlich eine mentale Triggeraktion erforderlich, die in „halb spaßhaften Selbstzurufen“ besteht. Erneut wird zur Illustration dieses Umstands auf uneigentliche Redeweise

¹²⁹⁶ Vgl. auch Chamsaz: *The Secret of Creation*, S. 190f.

¹²⁹⁷ Zweig: Balzac, S. 183.

¹²⁹⁸ Ebd., S. 183f.

zurückgegriffen, der Bildspenderbereich ist jener der Kutschfahrt und spaltet den Schreibenden in zwei divergierende psychologische Funktionen, die in seiner Person vereint werden: Kutscher und Pferd, Antreiber und Angetriebener. Anhand dieser weiteren Verzögerung des eigentlichen Schreibakts wird die spezifisch krisenhafte Ausprägung des Anfangens zu schreiben anschaulich. In jedem Fall handelt es sich bei diesem Moment des Aufschubs um ein spannungsvolles Moment, um einen der von Zweig gerne veranschaulichten gedrängten Augenblicke, was auch in der darauffolgenden Vergleichskonstellation anhand der gespannten Muskeln eines Sportschwimmers sinnfällig wird: „Es ist, wie wenn ein Schwimmer noch einmal die Arme hochreckt und die Gelenke spielen lässt, ehe er sich kopfüber in die Flut wirft.“¹²⁹⁹

III.2.2.8 Der nächtliche Schreibvorgang

Der nächste Absatz geht mit einem radikalen Wechsel des erzählerischen Zeitverhältnisses einher, stark zeitdehnendes Erzählen schlägt um in zeitraffende Wiedergabe des Schreibvorgangs, wofür bereits der erste Satz mit einer durativ konnotierten Polysyndeton- und Asyndetonverschaltung bezeichnend ist: „Balzac schreibt und schreibt und schreibt, ohne Pause, ohne Stocken.“¹³⁰⁰ So genau zuvor das Schreibumfeld beleuchtet wurde, so kursorisch geht der Text nun auf das Schreiben selbst ein. Die Perspektive, die hier eingenommen wird, ist diejenige eines unbeteiligten Zusehers, der zwar wahrnimmt, *dass* Balzac schreibt und *wie* er schreibt, aber nicht, *was* er schreibt. Anstatt über Inhalte oder konkrete Bestandteile des Schreibvorgangs zu informieren, bietet der Text einen weiteren Vergleich, der aufgrund der Feuermetaphorik an geniediskursive Zusammenhänge erinnert: „Einmal entzündet, flammt und lodert seine Phantasie weiter, es ist wie ein Waldbrand, wo von Stamm zu Stamm, immer heißer, immer hitziger, immer schneller die Lohe um sich greift.“¹³⁰¹ Wenn es um die eigentliche Schreibaktivität geht, geht die Be-Schreibung in uneigentliche Ausdrucksweise über. Anhand des Zitats wird ersichtlich, dass die zum Einsatz kommende Sprachrhythmik durch knappe Kola und asyndetische Anordnung gesteigert und gedrängt erscheint, ein Eindruck, der sich im weiteren Verlauf dieses Absatzes fortsetzt und zum Teil noch verstärkt wird, etwa mithilfe der folgenden Konstruktion, die anhand der Aneinanderreihung von enumerativen Elementen in extremer Raffung das Verstreichen der Zeit veranschaulicht: „Ein Uhr, zwei Uhr, drei Uhr, vier Uhr, fünf Uhr, sechs Uhr und manchmal sieben Uhr und acht.“¹³⁰² Es ist die vollständige

¹²⁹⁹ Ebd., S. 184.

¹³⁰⁰ Ebd.

¹³⁰¹ Ebd.

¹³⁰² Ebd.

Versenkung des Künstlers in seine Arbeit, wie sie auch im Falle der Schreib-Szenen Händels und Rougets begegnet, die hier mit sprachlichen Mitteln inszeniert wird. Notwendige Gelingensbedingung dafür ist die akribische Vorbereitung dieser Schreibszene, wobei insbesondere mit dem Zuziehen der Vorhänge vor dem Schreibtisch die Außenwelt komplett ‚ausgeschaltet‘ wird. Dass es sich dabei um ein tradiertes Künstlerstereotyp handelt, ist unschwer zu erkennen. Mit Ernst Kris und Otto Kurz lässt sich das zugrundeliegende Phänomen als „Subjektivierung des Kunstschaffens“ erklären, die dazu führte, „das Kunstwerk immer mehr als ‚seelische‘ Leistung des Künstlers“ zu verstehen.¹³⁰³ Die Tätigkeit des Schreibens herrscht nun so vollständig vor, dass auf der Handlungsebene die dabei vergehende Zeit verdrängt wird, denn der Protagonist zumindest nimmt vorgeblich keinerlei Rücksicht auf sie, wohingegen sie von der Erzählinstanz umso akribischer mitnotiert wird. Im Anschluss an die Waldbrandmetaphorik wird sodann die Regie in der Schreibarbeit vom Schreibgerät übernommen: „Die Feder läuft in der feinen weibischen Hand so rasch über das Papier, daß das Wort den Gedanken kaum zu folgen vermag.“¹³⁰⁴ Es ist die Schreibfeder, die hier als Subjekt die exponierte Vorfeldposition im Satz einnimmt und dementsprechend als unabhängiges Agens auf den Plan tritt, sodass „das Schreibwerkzeug [...] einen Schriftsteller in seinen Dienst nimmt“¹³⁰⁵. Die Schreibweise, die in diesem Absatz vorgestellt wird, erinnert an das Flow-Schreiben:

Je mehr er schreibt, desto mehr kürzt Balzac die Silben ab, nur weiter, nur weiter, nur nicht zögern, nicht stocken; er kann nicht innehalten, nicht die innere Vision unterbrechen, und er wird nicht aufhören, ehe nicht die Hand im Schreibkrampf stockt oder dem Blick, dem vor Müdigkeit erblindeten, das Geschriebene verlischt.¹³⁰⁶

Das wichtigste Merkmal dieses Schreibens scheint zu sein, dass es sich schnell und ohne Unterbrechung vollzieht, es soll ein kontinuierlicher ‚Fluss‘ sein, ohne Stocken und ohne Pausen. Das legt nahe, dass es sich bei dieser Art des Schreibens nicht um Formulierungsarbeit oder um die bedachte Reflexion gewählter Satzkonstruktionen handelt, sondern in erster Linie um ein möglichst zeiteffizientes Produzieren von ‚Inhalt‘ – eine Art des Schreibens, die zwangsläufig nebenher auch ‚Abfall‘ und ‚Ausfälle‘ produzieren wird, worauf der Text aber abgesehen von einem knappen Hinweis auf abgekürzte Silben nicht weiter eingeht.

¹³⁰³ Kris / Kurz: Die Legende vom Künstler, S. 158.

¹³⁰⁴ Zweig: Balzac, S. 184. Dieses Sprachbild steht im Kontrast zu einem Ausdruck Goethes, der das Diktat seines Briefes an die Gräfin Josephine O’Donell damit entschuldigt, dass „die Feder nicht so geschwind läuft als ich denke“. Johann Wolfgang Goethe an Josephine O’Donell am 24. November 1812. In: Johann Wolfgang Goethe: Goethes Briefe, Bd. 23: Mai 1812 – August 1813. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1900 (= Goethes Werke. Hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. 133 Bde. in 4 Abt. Weimar 1987ff., Abt. IV, Bd. 23), S. 165–169, hier S. 167.

¹³⁰⁵ Stingelin: ‚Schreiben‘. Einleitung, S. 12.

¹³⁰⁶ Zweig: Balzac, S. 184.

Widerstände im Schreiben werden evoziert als den Schreibakt zu unbestimmter Zeit arretierende Störquellen, sie führen das Geschehen zurück auf seine unausweichliche und eminent kritische Körperlichkeit und manifestieren sich in der Potenzialität als Schreibkrampf und als Sehausfälle.

III.2.2.9 Das Stimulans Kaffee

Als zentrales Anregungsmittel fungiert für Balzac ein ausgesprochen stark dosierter Kaffee, der ihn dabei unterstützt, jene körperbedingten Widerstände im Schreibprozess zu konterkarieren, die zu Beginn dieses dem Kaffee gewidmeten Abschnitts in aller Deutlichkeit aufgeführt werden. In diesem Kontext werden erneut mehrere sprachbildliche Analogien bedient; einerseits wird an die bereits evozierte Doppelfunktion des Schreibenden als angetriebenem Tier und antreibendem Menschen erinnert („Das vorgesetzte Ziel muß erreicht werden, und wenn der Renner darüber zu Schanden geritten wird! Die Peitsche her, wenn der träge Kadaver nicht vorwärts will!“¹³⁰⁷), andererseits wird aber auch auf eine weitere gerne bediente Analogie zurückgegriffen, die ebenfalls in einer Abgrenzungsgeste zur menschlichen Existenz besteht: Mensch und Maschine. „Manchmal droht die Maschine zu stocken“, ¹³⁰⁸ mit diesem Satz wird der Abschnitt eingeleitet, und parallel zum inhaltlich Verhandelten wird durch diesen knappen parataktischen Satz sprachlich eine Ruptur erzeugt, die sich aus dem Kontrast zu den Sätzen des vorangehenden Absatzes ergibt, die das schnelle Schreiben zum Thema haben und dabei aufgrund ihrer Länge und vieler Kola selbst einen schnellen Rhythmus erzeugen. Bei Zweig erscheint Balzac zugleich als kreatives Genie und als getaktete Arbeitsmaschine – eine Antithese, mit der er die industrialisierte Massenfabrikation und die Singularitätsverherrlichung zusammenführt und versucht, das vorindustrielle Genieparadigma für die Moderne fruchtbar zu machen.¹³⁰⁹ Mit der Auszeichnung als größter Arbeiter stellt Zweig einen Zusammenhang zwischen seinem Helden-Genie und den Maschinisierungstendenzen des 19. Jahrhunderts her.¹³¹⁰ Michael Wetzel verbindet die Linie zwischen Industrialisierung und dem ‚massenhaft‘ produzierenden Vielschreiber Balzac, indem er ihn zur ‚Schreibmaschine‘ kürt: „Denn Balzac

¹³⁰⁷ Ebd., S. 185.

¹³⁰⁸ Ebd., S. 184.

¹³⁰⁹ Vor dem Hintergrund der Tatsache, dass die zentrale Hochkonjunktur des Genieparadigmas im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts unter anderem eine Reaktion auf eine erste frühe ‚Massenmedienkultur‘ und eine damit einhergehende kommerzielle ‚Vielschreiberei‘ war (vgl. Wetzel: Der Autor-Künstler, S. 151 u. S. 155f.), ist eine Genie-Stilisierung Balzacs gerade wegen dessen ungewöhnlicher Produktivität immerhin bemerkenswert, wobei Zweig eine klare Trennung vollzieht zwischen der frühen Produktion billiger textueller ‚Ware‘ unter fremdem Namen und den späteren ‚genialen‘ Romanen Balzacs.

¹³¹⁰ Eine solche Verbindung kongruiert in gewisser Weise mit Zweigs eigenem Profil, denn wie Daniela Strigl pointiert erklärt, war er „kein ‚Herr, der schreibt‘, sondern ein Profi, ein literarischer Großindustrieller.“ Strigl: Stefan Zweig und das Odol-Prinzip, S. 266.

war eigentlich kein Schriftsteller im herkömmlichen Sinne und viel weniger noch ein Autor, er war eine ‚Schreibmaschine‘, die unablässig – nahezu buchstäblich Tag und Nacht, wie es die Maschinenlaufzeiten kapitalistischer Fabrikation forderten – Text produzierte.“¹³¹¹

Balzac wird in seiner Tätigkeit des ununterbrochenen Schreibens auch von Zweig mit einer Maschine gleichgesetzt,¹³¹² doch er ist kein *perpetuum mobile*. Es ist wie bei jeder Maschine eine Energiezufuhr von außen nötig, um sie in Gang zu halten. „Denn Kaffee ist das schwarze Öl, das allein diese phantastische Arbeitsmaschine immer wieder in Gang bringt“, ¹³¹³ stellt die Erzählinstanz fest, um auf diese Weise einen funktionalen Zusammenhang zwischen Kaffee und menschlichem Körper zu etablieren – der Kaffee wird als „Öl“ für die „Maschine“ zur unhintergehbaren Voraussetzung, den Arbeitsmodus des schreibenden Körpers aufrechtzuerhalten: „Ohne Kaffee keine Arbeit, oder wenigstens nicht jene unablässige Arbeit, der sich Balzac verschworen hat.“¹³¹⁴ Diese Anklänge an die industrialisierte Arbeitswelt bilden einen Kontrast zur mönchischen Zurückgezogenheit und zur als Mönchskutte symbolisch aufgeladenen Arbeitskleidung: Zwei divergente Lebens- und Arbeitsweisen, die vormoderne, religiös kontextualisierte und die moderne, durch Fabriken und Maschinen bestimmte, konkurrieren demnach in Zweigs Schreib-Szene um Bedeutung und Aufmerksamkeit. Diese Arbeitsformen gehen mit unterschiedlichen Modi und zeitlichen Rhythmen einher, wobei Balzacs Arbeitsweise stärker der industrialisierten Taktung als einer mönchischen Lebensweise entspricht.¹³¹⁵ Im Kontext dieser Metaphorisationen wird vielleicht am deutlichsten eine

¹³¹¹ Wetzel: Der Autor-Künstler, S. 209.

¹³¹² Ein vager Bezug zu abgründigen Zusammenhängen tut sich hier insofern auf, als auch Dr. B.s Gegenspieler in der *Schachnovelle*, Czentovic, der als rüde und kulturfern skizziert wird und damit Wesenselemente des NS-Regime repräsentiert, mit einer Maschine gleichgesetzt wird, wohingegen der feingeistige Dr. B. die Werte des Menschlichen verkörpert. Vgl. Éric Chevrel: Eine „Kunst ohne Werke“, S. 232. Diese überraschende Ähnlichkeit kann als Teil der Dämonisierung Balzacs durch Zweig aufgefasst werden. Die Dämonisierung kann aber auch im Sinne Harold Blooms verstanden werden, wonach damit eine höhere Kraft als Grundlage für das Wirken des Vorgängers angenommen wird. Vgl. Harold Bloom: *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. New York / Oxford: Oxford University Press ²1997, S. 15. Damit in Verbindung stehen die zahlreichen Genialisierungen Balzacs in Zweigs Biographie, in deren Kontext sich auffallenderweise ‚Genie‘ und Maschine nicht ausschließen.

¹³¹³ Zweig: Balzac, S. 185.

¹³¹⁴ Ebd.

¹³¹⁵ Der französische Romancier Joris-Karl Huysmans (1844–1907) berichtet in einem Interview im *Figaro* vom 3. Februar 1900, nachdem er sich aus Paris zurückgezogen hatte, neben dem Benediktinerkloster in Ligugé wohnte und anstrebte, Oblate zu werden (was er ab dem 18. März 1900 auch war), dass der Rhythmus der klösterlichen Lebensweise mit seinen regelmäßigen Unterbrechungen durch die Gebetszeiten nur schwer mit dem literarischen Schaffensdrang vereinbar sei. Vgl. Joris-Karl Huysmans: *Interviews. Textes réunis, présentés et annotés par Jean-Marie Seillan*. Paris: Champion 2002, S. 275–283, hier S. 278. Demgemäß spricht Lavaud davon, dass die mönchische Zeitregulation lediglich im metaphorischen Sinne als Modell für die schriftstellerische Tätigkeit fungieren kann, und dass es vielmehr die industrialisierte Welt sei, die als Vorbild für das kontinuierliche Schöpferisch-Tätigsein nicht zuletzt bei Balzac zu gelten hat. Vgl. Lavaud: *Nuits d'encre*, S. 87–89. Mit einem Fingerzeig auf das Balzac-Porträt Louis Candide Boulangers (1837) und dessen Verbreitung weist Lavaud im gleichen Zusammenhang aber auf die mediale Wirksamkeit der symbolischen Mönchskutte hin, was an die weiter oben thematisierte Repräsentativität und Performativität der Kleidungsinsignien erinnert. Huysmans übrigens trug keine Mönchskutte, was aus der Beschreibung seines Interviewers Jules Huret hervorgeht. Vgl. Huysmans: *Interviews*, S. 276.

antithetische Ambivalenz greifbar, die in Zweigs Balzac-Darstellung insgesamt strukturbildend ist: Balzac ist für Zweig zugleich der größte Arbeiter der Literatur und ein Genie,¹³¹⁶ beziehungsweise ist er ein Genie gerade *als* größter Arbeiter der Literatur.

Obwohl der Körper als Maschine metaphorisiert wird, hebt der Text in der Folge implizit gerade auf einen zentralen Unterschied zwischen Mensch und Maschine ab, der in der menschlichen Sinneswahrnehmung grundiert ist: Balzac „spürt [...], daß er nicht weiterkann“,¹³¹⁷ das Stocken wird von der ‚Maschine‘ selbst registriert, es hat mit körperlichen Widerständen zu tun, die sich sensorisch als Schmerzen äußern: „Die Hand erlahmt, die Augen beginnen zu tränen, der Rücken schmerzt, das Blut pocht drohend an die überhitzten Schläfen, die Spannung in den Nerven versagt.“¹³¹⁸ Hier wird die maschinelle Kontinuität der Arbeit infrage gestellt und zugleich die genieästhetisch postulierte unantastbare Erhabenheit des Autor-Schöpfers negiert.¹³¹⁹ Erneut werden zentrale körperliche Widerstände in der (Schreib-)Hand und den Augen verortet, aber auch der Rücken und der Kopf sowie das Nervensystem werden in diesem regelrechten Katalog an physischen Störquellen aufgezählt. In dieser Widerständigkeit wird der Körper vom bloßen Mittler zum Mittelpunkt.

Ein auffälliger Befund ist, dass der größere Teil des Abschnitts über das Stimulans Kaffee aufgrund von mehreren direkten Zitaten einen vergleichsweise dokumentarischen Charakter aufweist. So wird Balzac selbst ausführlich zitiert, der sich seinerseits einer kriegsmetaphorischen Ausdrucksweise bedient, um den Effekt des Kaffees auf den menschlichen Körper und Geist zu veranschaulichen, was Zweig als „den schönsten Hymnus eines Dichters“¹³²⁰ auf das Stimulans Kaffee bezeichnet. Aber auch in der Schilderung der Zusammensetzung des Balzac’schen Kaffees und des dafür notwendigen aufwendigen Einkaufs, für die Schätzung des quantitativen Ausmaßes von Balzacs lebenslangem Kaffeekonsum und für die Verbindung zwischen diesem und Balzacs Todesursache greift der Text auf diverse direkt wie indirekt wiedergegebene Quellen zurück.

¹³¹⁶ „Balzac is Zweig’s quintessential creator for his excess of both imagination and labour.“ Chamsaz: *The Secret of Creation*, S. 190.

¹³¹⁷ Zweig: Balzac, S. 184.

¹³¹⁸ Ebd., S. 184f.

¹³¹⁹ „The description of vulnerability is a welcome check against the paeans to genius [...].“ Chamsaz: *The Secret of Creation*, S. 215.

¹³²⁰ Zweig: Balzac, S. 185.

III.2.2.10 Kurze morgendliche Badepause

Nach der paradigmatischen Einsamkeitsszene in den vorangehenden Absätzen wird mit einer erneuten einleitenden Uhrzeitangabe nun an den protokollartigen Duktus zu Beginn der Schreib-Szene angeknüpft und die Erzählperspektive weitet sich. Bildete unmittelbar zuvor Balzacs Arbeitsstube und, in einer zunehmenden Fokusverengung, letztlich vor allem die kerzenbeschienene Schreibtischoberfläche als Schreibtheaterbühne das ausschließliche Interesse der narrativen Aufmerksamkeit, so wird nun die Parallelisierung mit der übrigen Pariser Bevölkerung wieder aufgenommen. Der Kontakt zur Außenwelt wird wieder hergestellt, als der Diener eintritt und die Vorhänge zurückzieht. Diese Handlung markiert symbolisch das Ende des nächtlichen Schreibtheaters und ermöglicht durch den Blickkontakt nun wieder eine Verbindung zur Umgebung außerhalb der Schreibbühne:

Balzac tritt ans Fenster und wirft einen Blick auf das Paris, das er erobern will. In dieser Minute wird er zum ersten Mal nach Stunden und Stunden wieder gewahr, daß es neben seiner Welt noch eine andere, neben dem Paris seiner Phantasie noch das wirkliche gibt, das an die Arbeit geht, nun, da die seine vorläufig geendet hat.¹³²¹

Dem Diener kommt nicht nur durch das Hantieren am Vorhang eine Mittlerrolle zwischen Balzac und der Außenwelt zu, sondern auch, weil er selbst dieser Um- und Außenwelt angehört und sich einerseits in ihr bewegt, andererseits auch Zutritt zu Balzacs intimen Räumlichkeiten hat. Die Figur des Dieners hält damit gleichermaßen die Dichotomie zwischen privatem und öffentlichem Raum aufrecht wie sie diese unterläuft: „By drawing attention to the public/private divide, the valet seems to uphold it. But just as he polices this divide, he also confuses it by bringing, or threatening to bring, knowledge of the private into the public domain.“¹³²² Auf einer imaginären graduellen Skalierung sozialer Interaktion ist demnach durch die Anwesenheit des Dieners eine andere Stufe gegeben als zuvor während des monodramatischen Schreibtheaters. Während in der Stadt die diversen Tagesbeschäftigungen ihren Anfang nehmen, die der Text generisch und exemplarisch benennt, zieht sich Balzac in die Badewanne zurück. Hier wird zum ersten Mal im Rahmen der Schreib-Szene eine direkte Napoleon-Analogie aufgestellt, die im vorhin Zitierten durch die Erwähnung von Balzacs Eroberungsplänen von Paris bereits anklingt; Napoleon wird als „große[r] Gegenspieler“ Balzacs bezeichnet, womit die bei Zweig so beliebte Konstellation von Typus und Antitypus evoziert wird, wenngleich im Falle von Balzac/Napoleon eher von einer charakterlichen Überblendung die Rede sein muss (vgl. zu Balzac und Napoleon I.3.2).

¹³²¹ Ebd., S. 187.

¹³²² Caitríona Ní Dhúill: *Metabiography. Reflecting on Biography*. Cham: Springer 2020 (= Palgrave Studies in Life Writing), S. 87.

III.2.2.11 Die Vormittagsarbeit: Korrekturen

Balzacs persönliche Arbeitsweise ist darauf ausgelegt, dass das nächtlich Geschriebene unmittelbar in Druck geht, wie der Text erklärt:

Selbst sein [Balzacs, S.L.] eigenes Auge kann nicht das Dickicht seines geschriebenen Manuskriptes prüfend überschauen. Erst wenn es in gesetzten Kolumnen Absatz für Absatz, Bataillon hinter Bataillon aufmarschiert, weiß der Feldherr in Balzac, ob er die Schlacht schon gewonnen hat oder noch einmal den Ansturm erneuern muß.¹³²³

Neben der konsequenten Fortführung der martialischen Analogien fällt hier auch die pflanzenmetaphorische Bezeichnung vom Manuskript als Dickicht ins Auge. Die bereits gedruckten Texte dienen Balzac als Ausgangspunkt für großflächige handschriftliche Überarbeitungen und damit steht diese Praxis im Kontrast zur Vorstellung von Drucktexten als verhältnismäßig stabilen und dauerhaften Entitäten.¹³²⁴ Grund für den raschen Medienwechsel ist die Form der Textpräsentation: Im Drucktext erscheint das Geschriebene aufgrund der regelmäßigen Anordnung übersichtlicher, wohingegen die Handschrift ‚verworren‘ („Dickicht“) wirkt. Diese unterschiedlichen Schriftbilder werden mithilfe von Armeeformationen veranschaulicht, die in gewissem Sinne ein Hysteron proteron ergeben, denn die geschlossen auftretenden, geordneten Bataillone des Drucktextes entsprechen dem Zustand vor der Schlacht, wohingegen die unübersichtliche Kampfsituation selbst durch die früher erfolgte Arbeit am Manuskript widerspiegelt wird. Zugleich jedoch harrt der Drucktext der umfangreichen handschriftlichen Überarbeitung und damit einer neuen ‚Schlacht‘, die in weiterer Folge im Text auch tatsächlich mit martialischer Metaphorik besetzt dargestellt wird. Die Nacharbeit wird dagegen in Zweigs Text – abgesehen von jener Stelle über die Wirkung von Kaffee, die Balzac selbst zu Wort kommen lässt, und von den martialischen Vergleichen in der Beschreibung seiner Arbeitsausrüstung (vgl. I.3.2) – nicht explizit als Kampfsituation geschildert. Stattdessen wird sie in erster Linie als kreatives, welt- und selbstvergessenes Flow-Schreiben in einer gewissermaßen luftdicht abgeschlossenen Blase vorgestellt, das aber seinerseits mit spezifischen, in erster Linie körperbezogenen Widerständen zu kämpfen hat. Der

¹³²³ Zweig: Balzac, S. 188.

¹³²⁴ Beispiele für Weiterbearbeitungen von bereits gedruckten und auch bereits publizierten Texten sind in der Literaturgeschichte zahlreich; ein interessanter Fall ist etwa Karl Kraus, der nicht nur mit Blick auf die gleichermaßen akribische wie manische Korrekturarbeit, sondern auch hinsichtlich der Abstimmung des eigenen Schreibens auf die Druckerpresse und in Bezug auf die minutiöse Tageseinteilung mit vorwiegend nächtlicher Schreibarbeit gleichsam Balzacs Erbe antritt. Vgl. zu Karl Kraus' Schreibszene Thomas Traupmann: Fortschreibende Vertextung. Zur Poetik des Dramenprojektes *Die letzten Tage der Menschheit* von Karl Kraus. Göttingen: Wallstein 2024, S. 237–346. Im Hinblick auf die Weiterbearbeitung von Drucktexten benennt Christian Wagenknecht Balzac explizit als Kraus' Vorläufer. Vgl. Christian Wagenknecht: Schreiben im Horizont des Druckens: Karl Kraus. In: Giuriato, Davide / Stingelin, Martin / Zanetti, Sandro (Hg.): „Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen“. Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte. München: Fink 2005 (= Zur Genealogie des Schreibens 2), S. 183–203, hier S. 191.

Gegensatz zwischen Nacht- und Tagarbeit kommt in der quantitativ bedeutenderen Passage, die den Korrekturarbeiten gewidmet ist, zur Geltung: Die nächtliche Textproduktion vollzieht sich, wie es hier nun heißt, in einem „Trancezustand des visionären Schaffens“,¹³²⁵ „rauschhaft in fiebriger Hast entworfen“,¹³²⁶ wohingegen die Tagarbeit als „völliges Umschaffen und Neuschaffen“¹³²⁷ anhand des ersten gedruckten Entwurfs bezeichnet wird; Balzac ist nun in der Rolle des „verantwortungsvolle[n] Künstler[s]“,¹³²⁸ der das Geschriebene „betrachtet, wertet, ändert und verwandelt“¹³²⁹. Die Art und Weise, in der der Kontrast zwischen den zwei verschiedenartigen Arbeitsweisen präsentiert wird, legt nahe, dass die Korrekturarbeit in ihrer Bedeutung und Reichweite für Balzacs schriftstellerisches Arbeiten der nächtlichen Entwurfsarbeit absolut gleichwertig ist, wenn nicht sogar als höherwertig zu gelten hat. Es wird suggeriert, dass kritische Selbstlektüre kein Bestandteil des nächtlichen Arbeitens sei, das, wie schon gesehen, im möglichst effizienten Generieren und Materialisieren von Einfällen besteht. Bedeutsam ist für den absoluten Gegensatz auch die Tag-Nacht-Dichotomie: Die nächtliche Schreibarbeit wird mit den bewusstseinsreduzierten Zuständen einer ‚Trance‘ oder eines ‚Rausches‘ in Verbindung gebracht, wohingegen tagsüber die intellektuellen Operationen des ‚Betrachtens‘, ‚Bewertens‘ und des ‚Veränderns‘, die ein hohes Maß an Konzentration und vollständige geistige Präsenz erfordern, durchgeführt werden.

In einem Punkt entsprechen sich die beiden unterschiedlichen Arbeitssituationen jedoch: In beiden Fällen werden materialitätsbezogene Qualitätsimperative verhandelt, die Voraussetzung und Möglichkeitsbedingung des gelingenden Arbeitens sind. Die Imperative des Schreibens werden im Modalverb ‚müssen‘ artikuliert: „[...] müssen ihm die Korrekturfahnen von den Druckereien nach besonderen Vorschriften geliefert werden“¹³³⁰, „Vor allem müssen die Blätter groß und lang sein“¹³³¹, „Außerdem müssen die Korrekturen statt auf das gewöhnliche, billige und gelbliche Papier auf weißes gesetzt werden“¹³³². Die Kriterien, die von den Korrekturfahnen eingefordert werden, betreffen hiermit erneut vor allem Eigenschaften des Papiers, das diesmal weiß sein muss, „damit jede Letter sich deutlich vom Untergrunde abhebt und somit das Auge nicht ermüdet“¹³³³. Erneut lässt sich diese Anforderung auf einen potenziellen körperlichen Widerstand zurückführen, der – einmal mehr – ophthalmologische

¹³²⁵ Zweig; Balzac, S. 188.

¹³²⁶ Ebd., S. 189.

¹³²⁷ Ebd.

¹³²⁸ Ebd.

¹³²⁹ Ebd.

¹³³⁰ Ebd.

¹³³¹ Ebd.

¹³³² Ebd.

¹³³³ Ebd.

Ursprünge hat. Neben der Farbe muss das Papier auch einen besonderen Zuschnitt haben, wobei die Vorgabe für die Layoutierung vor allem den Zweck verfolgt, ausreichend Raum für Balzacs „Umschaffen und Neuschaffen“ zu gewährleisten, was jedoch trotz dieser Vorsorgemaßnahme keineswegs zu garantieren ist:

Die Feder findet keinen Raum mehr, die Ziffern und Zahlen, die den unseligen Setzer orientieren sollen, genügen nicht. Die Schere her also und einige überflüssige Absätze herausgeschnitten. Frisches Manuskriptpapier her, diesmal kleineren Formats, um es deutlich vom ersten Manuskript unterscheidbar zu machen, und mit Kleister angeheftet.¹³³⁴

Trotz des bereits auf die individuelle Arbeitsweise zugeschnittenen Formats der Korrekturfahnen ist eine materielle Umgestaltung seitens Balzac letztlich unausweichlich, eine Geste der dezidierten Aneignung, die nicht nur den umformulierten Inhalt betrifft, sondern gleichermaßen mit einer tiefen Neugestaltung des Textträgers einhergeht. Ungeachtet der umfangreichen Metaphorik in diesem Abschnitt (abgesehen von kriegerischen Sprachbildern – vgl. hierzu III.2.3, S. 307f. – finden sich weitere uneigentliche Ausdrucksweisen, die an die Sphäre von Bildhauerei,¹³³⁵ Naturgebilden¹³³⁶ sowie Ackerbau¹³³⁷ erinnern) lassen sich einige konkrete Arbeitsschritte definieren, die aus dem Text hervorgehen: Dazu gehört das Korrigieren am Text mit Feder und Tinte (im Sinne der editionsphilologischen Grundoperationen Tilgen, Ersetzen, Umstellen und Hinzufügen¹³³⁸) sowie umfassende Ergänzungen, die eigentlich eher einem Fortschreiben mit eigenem Recht entsprechen, die in diesem Rahmen zum Einsatz kommende Verwendung konventioneller im Verlagswesen genutzter Sonderzeichen sowie darüber hinausgehender individuell entwickelter Weisungszeichen,¹³³⁹ das Ausschneiden von Text und das collageartige Anheften von zusätzlichem Papier mit weiterem Textmaterial. Es handelt sich somit insgesamt um eine umfangreiche Umgestaltung des Ausgangsdokuments, die neben inhaltlichen Komponenten in hohem Ausmaß formalästhetische Aspekte betrifft. Wenngleich sich argumentieren ließe, dass sie in erster Linie Staffierungszwecken dienen, um das individuelle Künstlergenie stärker in Szene zu setzen, so ist jedenfalls nicht zu übersehen,

¹³³⁴ Ebd., S. 190.

¹³³⁵ „An nichts hat Balzac mehr Mühe, Leidenschaft und Kraft gewandt als an diese sich erst allmählich Schicht um Schicht ausformende Plastizität seiner Prosa.“ Ebd., S. 189.

¹³³⁶ „[W]ie mit einem Spinnennetz von sich überquerenden, überschneidenden, sich wieder selbst korrigierenden Strichen ist die ursprünglich reine und übersichtliche Seite überzogen [...]“ Ebd., S. 190.

¹³³⁷ „Was Anfang war, wird in die Mitte gestopft, ein neuer Anfang geschrieben wie mit Schaufel und Hacke das ganze Erdreich umgewühlt.“ Ebd.

¹³³⁸ Vgl. Klaus Hurlbusch: Edition. In: Ricklefs, Ulfert (Hg.): Fischer Lexikon Literatur. Bd. 1: A–F. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch 2002 (= Fischer-Taschenbücher 15496), S. 457–487, hier S. 466. Diese vier Basishandlungen im Bereich der Textproduktion stehen in unmittelbarer Verbindung zu Klassifizierungen der Rhetorik: Ihnen entsprechen die Kategorien der Redefiguren im Bereich der *elocutio*. Vgl. Sandro Zanetti: Literarisches Schreiben. Grundlagen und Möglichkeiten. Stuttgart: Reclam 2022, S. 23–25.

¹³³⁹ „Bald genügen – so viele Korrekturen macht er – die gewöhnlichen Weisungszeichen an den Setzer nicht mehr. Er muß neue erfinden.“ Zweig: Balzac, S. 190.

dass diese Schreib-Szene der untertags erfolgenden Korrekturarbeit auch andere Personen in den Blick nimmt und damit kollektive Arbeitszusammenhänge nicht verschweigt. Anhand der Besuche der Boten von Druckereien, Verlagen oder Zeitungen wird dieser in der Nacharbeit ganz bewusst unterbundene kollektive Aspekt erstmals greifbar, und er setzt sich fort, indem die Reaktionen auf Balzacs überarbeitete Korrektorexemplare seitens der Setzer thematisiert werden:

In den Redaktionen, in den Druckereien drängt sich immer alles lachend zusammen, wenn eine solche Klecksographie anlangt. „Unmöglich“, erklären die geschultesten Setzer, und obwohl man ihnen doppelte Bezahlung bietet, weigern sie sich, mehr als „une heure de Balzac“ [eine Stunde Balzac] pro Tag zu machen. Es dauert Monate, bis immer einer oder der andere die Wissenschaft erlernt, diese Hieroglyphen zu entziffern, und ein besonderer Korrektor muß dann ihre oft sehr hypothetischen Versuche noch einmal revidieren.¹³⁴⁰

Mit der Korrektur-Szene in der Balzac-Biographie wird ein Stück weit der Blick auf jene kollektive Dimension hin geweitet, die Literaturproduktion notwendig aufweist, und es wird dargelegt, dass diese im Falle Balzacs sogar besonders zentral ist: Ohne entsprechend geschulte Setzer:innen, die die Mühe auf sich nehmen, sich mit Balzacs Korrekturfahnen zu beschäftigen, könnten auch seine Werke nicht gedruckt und publiziert werden. Angesichts der zuvor sehr ausführlich beschriebenen Umarbeitungsprozesse in den Fahnen erscheint auch der besondere Aufwand, den Setzer:innen im Umgang mit Balzacs Texten zu leisten haben, gewissermaßen heroisch, wenngleich diese in Zweigs Text dennoch lediglich eine anonyme Masse bleiben.

III.2.2.12 Mittagspause und Nachmittagsarbeit

Die Mittagspause Balzacs ist nichts als eine kurze Unterbrechung seiner Arbeit. Die Nahrungsaufnahme beschränkt sich auf das Notwendigste und steht dabei gänzlich unter dem Diktum der weiterhin zu gewährleistenden Arbeitskontinuität und -effizienz:

Er weiß, essen macht müde, und er hat keine Zeit, müde zu sein. Er darf, er will es sich nicht erlauben, auszuruhen. Schon rückt er wieder den Fauteuil vor den kleinen Tisch und weiter, weiter, weiter, Korrekturen oder Skizzen oder Notizen oder Briefe, aber immer Arbeit ohne Pause, ohne Unterbrechung.¹³⁴¹

Die Erwähnung des bewussten Haushaltens mit dem Genussmittel Nahrung integriert eine diätetische Komponente in die Beschreibung des Tagesablaufs und zudem kommt der knappen Passage die Wirkung zu, in amplifizierender Absicht aufzuzeigen, wie sehr in jedem Lebensbereich, insbesondere in den für die Lebensfunktionen und das biologische Fortdauern essentiellen wie Nahrungszufuhr und Schlaf, Bedürfnislosigkeit gepflegt werden zugunsten des einen höheren Ziels, das in der sublimen künstlerischen Arbeit besteht. Diese Darstellung

¹³⁴⁰ Ebd., S. 191.

¹³⁴¹ Ebd., S. 194.

verweist auf ein Stereotyp zurück, dessen Wurzeln Ernst Kris und Otto Kurz in der antiken Unvereinbarkeit von bezahlter künstlerischer Arbeit und göttlich inspiriertem Kunstschaffen verorten; zugleich ziehen sie eine Linie von dieser Ausgangsposition über das Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert:

Entsagung und Armut als Schicksal des Genies sind auch in der soziologischen Einstellung unserer Tage [also in den 1930er-Jahren, S.L.] lebendig. Der Begriff des Genius, an dem sie haften, ist der allgemeinste und scheint noch an jene Vorstellung von asketischer Lebenshaltung geknüpft, die die religiöse Inspiration des Mittelalters dem Helden des Glaubens auferlegte und die in der Renaissance auf die Begnadung des Genius übertragen wurde.¹³⁴²

Der für die Frage nach der Genese traditioneller Künstlerbilder erhellende Hinweis auf die (insbesondere mittelalterliche) religiöse Askese festigt zugleich den Bezug zwischen Balzacs Arbeitsbekleidung und einer Mönchskutte.

Das Tagesende, als Balzac für wenige Stunden ausruht, nachdem er die Feder „und damit die Peitsche, die ihn vorwärtstreibt“,¹³⁴³ beiseitegelegt hat (in der für Zweig charakteristischen impulsiven Ausdrucksweise ist hier von einem ‚Wegwerfen‘ der Feder die Rede), ist wesentlich von Müdigkeit und wenigen Stunden „exzessiv[en]“¹³⁴⁴ Schlafs bestimmt.

Ersichtlich wird an der Ausgestaltung dieser langen Schreib-Szene, dass neben der nächtlichen Niederschrift, die der ersten Materialisierung der dichterischen Phantasie gilt, in erster Linie die aufwendigen und komplexen Korrekturvorgänge in Balzacs Arbeitsweise ein besonderes Faszinosum für den Sammler-Schriftsteller Zweig darstellten, ein Faszinosum, das er sich auf seine Weise anhand der von ihm gesammelten Balzac-Autographen erschließen und zu eigen machen konnte. Wie das aussehen kann, wird im nachfolgenden Abschnitt anhand eines ehemaligen Sammelstücks von Zweig, den umfangreichen Korrekturfahnen einschließlich handschriftlicher Einschübe mit Ergänzungen zu Balzacs Roman *Une ténébreuse affaire*, thematisiert.

¹³⁴² Kris / Kurz: Die Legende vom Künstler, S. 145f.

¹³⁴³ Zweig: Balzac, S. 194. Hiermit wird ein weiteres Mal ein symbiotisches Mensch-Tier-Verhältnis, in dem Balzac in den Rollen als Antreibender und Angetriebener zugleich aufgeht, aktualisiert.

¹³⁴⁴ Ebd.

III.2.3 Zweig MS.133, British Library: Korrekturfahren zu *Une ténébreuse affaire* (1841)

Zweig nähert sich im Umgang mit handschriftlichen Quellen den Materialien aus seiner Sammlung in einem sinnlichen und weniger in einem semantisch-intellektuellen Betrachtungsmodus an: Er erfasst die Textdokumente in erster Linie als physische Träger in visueller, haptischer und vermutlich auch olfaktorischer Qualität. Pardaad Chamsaz konstatiert, dass in Zweigs Darstellung seiner Rezeption von Manuskripten weniger die Semantik der Lektüre als vielmehr Verben innerhalb eines primär physisch-sinnlichen Bedeutungsrahmens essentiell sind und schlägt daran anschließend eine nachträgliche theoretische Einordnung von Zweigs Position im Umfeld des *material turn* vor.¹³⁴⁵ Bei Zweig zählt also ganz wesentlich die Materialität als Schriftbild¹³⁴⁶ und nicht der durch sie überlieferte Wortlaut. Davon ausgehend gestaltet er kreativ und unter Zuhilfenahme diverser Fiktionalisierungsstrategien Schreib-Szenen, die sich mit anekdotisch-biographischem Hintergrundwissen über die jeweiligen Schriftsteller- bzw. Künstlerpersönlichkeiten verbinden. Diese Zugangsweise zu schriftlichen Dokumenten kongruiert in einem größeren Zusammenhang mit einem allgemein verstärkten Interesse an der Seite der Materialität literarischer Kommunikation in der Ästhetik ab dem frühen 20. Jahrhundert,¹³⁴⁷ das Zweig ausdrücklich mitgemacht hat, was sich etwa in seinen klaren Vorstellungen bezüglich der Ausstattung seiner Bücher manifestiert. Wie Nicolas Pethes mit Blick auf *Buchmendel* anmerkt, ist das sinnliche Interesse am Medium Buch, das im Falle des Protagonisten dieser Erzählung an die Stelle der Fokussierung der inhaltlichen Dimension tritt, ausschlaggebend für die Erinnerung und Bewahrung von Praktiken des Lesens und Schreibens als Kulturtechniken.¹³⁴⁸ Das ist eine Beobachtung, die auch für Zweigs eigene Umgangsweisen mit Literatur weiterführend ist, der als Baumeister der literarischen Welt nicht zuletzt kulturkonservierende Funktionen erfüllt.

Anhand der ausführlichen Schreib-Szene zu Balzac und konkret anhand der Darstellungsweise von Balzacs tagsüber erfolgreicher Korrekturarbeit lässt sich Zweigs Zugang deshalb besonders gut analysieren, weil ein umfangreiches Konvolut aus Zweigs ehemaliger Sammlung bekannt ist, das heute in der British Library in der Stefan Zweig Collection unter der Signatur „Zweig

¹³⁴⁵ Vgl. Chamsaz: *The secret of Creation*, S. 36–39. Für die Beschreibung des *material turn* beruft Chamsaz sich hier maßgeblich auf Christian Benne.

¹³⁴⁶ Für eine aufschlussreiche Definition der Schriftbildlichkeit und einen Einblick in die dazu vorhandene Forschung vgl. Sybille Krämer / Rainer Totzke: Einleitung. Was bedeutet Schriftbildlichkeit? In: Krämer, Sybille / Cancik-Kirschbaum, Eva / Totzke, Rainer (Hg.): *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*. Berlin: Akademie Verlag 2012 (= *Schriftbildlichkeit* 1), S. 13–35.

¹³⁴⁷ Vgl. Pethes: *Bibliomanie*, S. 166.

¹³⁴⁸ Vgl. ebd., S. 169f.

MS. 133“ aufbewahrt wird, ein komplexes und materiell heterogenes Sammeldokument an Korrekturfahnen zu Balzacs *Une ténébreuse affaire* (1841),¹³⁴⁹ das Zweig als Basis für diesen Abschnitt seiner Biographie dienen konnte.¹³⁵⁰ Wie bereits gesehen, lassen sich klar benennbare Arbeitsschritte und Textoperationen in Zweigs Be-Schreibung isolieren (vgl. III.2.2.11, S. 302); davon ausgehend erfolgt die stilisierende und fikionalisierende Ausgestaltung der Schreib-Szene, die über Verfahren wie Oppositionsbildung, Emotionalisierung und Heroisierung verläuft und von einer metaphorischen Ausdrucksweise grundiert ist. Die Beschäftigung mit Zweigs ehemaligem Sammelstück ist aufschlussreich mit Blick auf die Frage, welche Charakteristika des materiellen Befunds einschließlich sich daraus ergebender Rückschlüsse auf den Arbeitsprozess in Zweigs Schreib-Szene erwähnt werden und welche nicht, welche akzentuiert und welche in den Hintergrund gestellt werden.

Das aufgrund seines Umfangs außergewöhnliche Archivdokument „Zweig MS. 133“ bietet sich einerseits durch die schiere Materialfülle zunächst als unübersichtlich dar, weist andererseits aber auch ein erkennbares Ordnungsprinzip auf: Die Korrekturfahnen sind nach „Tomes“ (Bände bzw. Überkapitel) und „Chap.“ (Chapitres, Unterkapitel) angeordnet und Einlageblätter dienen der untergliedernden Strukturierung. Häufig sind den einzelnen Unterkapiteln handschriftlich beschriebene Blätter vorangestellt, die ausführliche Ergänzungen zu dem jeweiligen Abschnitt enthalten; auch sie sind mithilfe von Einlageblättern abgetrennt und eigens beschriftet. Ab Tome 2, Chap. 9 haben für alle weiteren Kapitel (bis einschließlich Chap. 21 in Tome 3) mindestens je zwei Korrekturstufen – wenigstens teilweise – Aufnahme in das Konvolut gefunden. Vollständig sind die einzelnen Kapitel und die verschiedenen Korrekturstufen aber nicht. Insgesamt kombiniert das umfangreiche Dokument auf einzigartige Weise minutiöse Detailarbeit mit einer beachtlichen Materialmenge. Daraus folgt, dass, wenn nur eine begrenzte Zeit für die Untersuchung dieses Archivobjekts zur Verfügung steht und wer nicht eine ganz spezifische und klar einzugrenzende Fragestellung untersuchen möchte, zwangsläufig eine Perspektivenwahl treffen müssen: Entweder betrachtet man das Konvolut als Gesamtdokument und verzichtet auf eine detaillierte Analyse der einzelnen Korrekturen, oder man bevorzugt eine Betrachtung der Letzteren und nimmt dafür Einbußen im Hinblick auf das Verständnis des Manuskriptganzen in Kauf.

Zunächst ist auffällig, dass in der betreffenden Passage in Zweigs Balzac-Biographie nicht erwähnt wird, dass das Konvolut die Grundlage für die Ausführungen zu Balzacs

¹³⁴⁹ Honoré de Balzac: Korrekturfahnen zu *Une ténébreuse affaire* (1841). London, British Library, Stefan Zweig Collection of Autograph Manuscripts, Zweig MS. 133.

¹³⁵⁰ Friderike Zweig berichtet in ihren Memoiren, dass Zweig dieses Sammelstück ganz besonders schätzte. Vgl. Zweig: Spiegelungen des Lebens, S. 83.

Korrekturarbeiten geboten habe. Das lässt sich mit der argumentativen Ausgangslage des Textabschnitts begründen: Es handelt sich um eine Tagesbeschreibung, deren generische Legitimation in ihrem allgemeingültigen Charakter besteht, und das wird einleitend explizit betont: „Ein Tag darum aus diesem wirklichen Leben Balzacs – und tausend, zehntausend Tage waren wie dieser Tag.“¹³⁵¹ Anders als in *Die Marienbader Elegie*, *Das Genie einer Nacht* und in *Georg Friedrich Händels Auferstehung* besteht der Sinn und Zweck des Würdigungstextes gerade nicht darin, einen spezifischen Schaffensmoment zu rekapitulieren, sondern die Intention ist hier vielmehr, das Spezifische im Allgemeinen aufzuheben; nicht die Beschreibung des Außergewöhnlichen ist hier die Pointe, sondern gerade die Beschreibung des Alltäglichen (wenngleich es sich um eine alltägliche Abnormität handelt). Dies hat zur Konsequenz, dass die Korrekturfahnen von *Une ténébreuse affaire* nicht aus der Nähe betrachtet werden, der Text bleibt stattdessen in der Beschreibung von Balzacs Arbeitsweise auffallend unverbindlich-allgemein, wodurch er sich erlauben kann, weitgehend unabhängig vom materiellen Ausgangsbefund eigenständige Schwerpunkte zu setzen. Die Korrekturarbeit wird von Zweig sowohl emotionalisiert als auch anhand einer Häufung martialischer Metaphorik heroisiert:

Balzac ist unzufrieden. Schlecht, alles schlecht, was er gestern, was er vorgestern geschrieben, der Sinn unklar, die Sätze verworren, der Stil fehlerhaft, die Anordnung zu schwerfällig! Alles muß anders gemacht werden, besser, deutlicher, klarer; eine Art Furor – man spürt es an der spritzenden Feder, an den wilden Rissen und Strichen quer über das ganze Blatt – überkommt ihn. Mit der Wucht einer Kavallerieattacke stürzt er sich auf das gedruckte Karree. Da ein Säbelhieb mit der Feder, ein Satz wird herausgerissen und nach rechts geschleudert, links ein Wort aufgespießt, ganze Absätze wie mit einer Löwenpranke herausgerissen, andere wieder hineingestopft.¹³⁵²

Auch wenn Zweig mit keinem Wort sein eigenes Balzac-Sammelstück in diesem Kontext erwähnt, so verweist die Parenthese in Gedankenstrichen dennoch auf die fassbare Materialität des Manuskripts, die der fiktionalisierten Schreib-Szene eine gegenständliche Basis verleiht. Die als Fortsetzung der Napoleon-Analogie zu verstehenden Vergleiche aus dem kriegerischen Bereich verleihen der Korrekturtätigkeit ein hohes Maß an Pathos, dienen aber auch der plastischen Veranschaulichung und der spannungsvollen narrativen Ausgestaltung der Szene. So wird hier ein Wort, das man sich im Manuskript als durchgestrichen vorstellen darf, „aufgespießt“. Das bereits Geschriebene mutiert in der konsequenten Fortsetzung der Schlachtmetaphorik zum von Balzac attackierten Gegner. Mithilfe der Kampf- und Kriegsmetaphorik werden die Emotionen Wut und Ärger als maßgeblich involvierte Komponenten dargestellt, was der Korrekturarbeit den Eindruck einer aggressiv und schnell durchgeführten Tätigkeit verleiht: Nur ein kurzer Blick, der mehrere Zeilen auf einmal umfasst,

¹³⁵¹ Zweig: Balzac, S. 179.

¹³⁵² Ebd., S. 189f.

löst sofort diese Emotionen und daraus resultierende rasche Abänderungen aus, „eine Art Furor [...] überkommt ihn“, „[m]it der Wucht einer Kavallerieattacke stürzt er sich auf das gedruckte Karree“, die Feder vollführt einen „Säbelhieb“ und Balzacs Hand wird zur „Löwenpranke“. Dieser martialischen Darstellungsweise, die auch in gewisser Hinsicht die im Text zuvor enthaltene Behauptung konterkariert, wonach die tagsüber erfolgende Korrektur der Druckfahnen die Arbeit „de[s] verantwortungsvolle[n] Künstler[s]“¹³⁵³ sei, läuft die sich aus der Lektüre des Konvoluts von *Une ténébreuse affaire* ergebende Bilanz in manchen Punkten deutlich zuwider. So ergeben zufällig ausgewählte Stichproben einzelner Seiten des Konvoluts (Zweig MS. 133, S. 20, 430, 431, 438, 452, 473), dass die handschriftlichen Änderungen an den Druckfahnen offensichtlich sehr überlegt erfolgen und eine klare Struktur aufweisen. Im Rahmen der Änderungen werden Interpunktion, Syntax und Grammatik von Balzac stets minutiös angepasst,¹³⁵⁴ zudem lassen sich die handschriftlichen Korrekturen sehr genau den jeweiligen Stellen im Drucktext zuordnen; dafür wurde mit herkömmlichen Weisungszeichen an die Setzer gearbeitet, die feinsäuberlich am Seitenrand wiederholt werden, und sofern eine Änderung nicht auf Zeilenhöhe am Seitenrand Platz gefunden hat, verbindet eine handschriftlich gezogene Linie sie mit der betreffenden Stelle. Im Falle einer exzessiven Nutzung dieses Verfahrens, wie sie auf manchen Seiten praktiziert wird, kann dabei visuell durchaus der Eindruck eines Spinnennetzes entstehen, der in Zweigs Text aufgerufen wird¹³⁵⁵. Nicht nur widerspricht die hier weitgehend vorherrschende Klarheit Zweigs Schreib-Szene insofern, als diese von einem „vollkommene[n] Wirrwarr“¹³⁵⁶ berichtet, der „hundertmal unverständlicher und unleserlicher als das frühere Manuskript“¹³⁵⁷ sei, sondern auch die Vorstellung von einem enragierten Arbeitsvorgang will nicht so recht zu dem nüchtern-systematischen Vorgehen passen, das aus dem Manuskriptbefund hervorgeht. Die Betrachtung mehrerer Korrekturstufen derselben Textstelle (430, 431, 438, 452, 473) ergibt überdies, dass die in nachfolgenden Korrekturvorgängen unternommenen Anmerkungen nicht selten aus

¹³⁵³ Ebd., S. 189.

¹³⁵⁴ Dies sei exemplarisch an entsprechenden Beispielen der S. 20 (Zählung der British Library) veranschaulicht: In der ersten Zeile wird unter Einbezug der letzten Zeile der vorhergehenden Seite etwa aus „le fils du fermier Beauvisage“ durch die handschriftlichen Änderungen „le fils d’un des fermiers de Grondreville appelé Beauvisage“; in der sechsten Zeile wird „que M. Malin déboursa“ zu „que Malin devait débourser“, in Zeile 8 wird mitsamt einer grammatikalischen Anpassung (Tempusänderung) auch eine syntaktische Änderung (Verb-Adverb-Stellung) vorgenommen, indem „avait naturellement favorisé ce tripotage“ zu „favorisait naturellement ce tripotage“ abgewandelt wird; aus „épie“ wird in Zeile 10 unter Berücksichtigung einer etwas umfangreicheren Ergänzung in Form einer rechtsseitigen Marginalie „il alla épier“, und in Zeile 30–31 wird die inquit-Phrase an das Satzende geschoben, womit die Ersetzung eines Kommas durch einen Punkt einhergeht. Stets enthalten die handschriftlichen Anmerkungen dabei ausnahmslos alle vorzunehmenden Änderungen.

¹³⁵⁵ Vgl. Zweig: Balzac, S. 190.

¹³⁵⁶ Ebd.

¹³⁵⁷ Ebd., S. 191.

Setzfehlern resultieren bzw. die Wiederaufnahme von bereits in der vorherigen Stufe angemerkten Änderungswünschen darstellen, die in der Setzarbeit unberücksichtigt geblieben sind.¹³⁵⁸ Auch diese Beobachtung spricht für einen von Geduld und Akribie geprägten Arbeitsvorgang, der sich affektgeladene Zustände nur bedingt leisten kann. Die Gegenüberstellung von Zweigs literarischer Darstellung mit Einzelbefunden aus Balzacs Manuskript ergibt somit ein gewissermaßen inkongruentes Bild, das sich damit erklärt, dass bei Zweig ein Blick dominiert, der sich an materiellen Äußerlichkeiten des Manuskriptes anstatt an semantischen Zusammenhängen orientiert.¹³⁵⁹ Das Material an Korrekturfahnen und Manuskripten, das im Konvolut vereint ist, gestaltet sich überdies recht heterogen: Manche Blätter kommen durchaus der Beschreibung nahe, die Zweigs Balzac-Biographie bietet, das heißt, sie weisen zumindest auf den ersten Blick einen undurchsichtigen Korrekturenüberschuss auf und bringen besondere materielle Ausstattungsmerkmale wie angeklebte Notizzettel kleineren Formats mit sich, doch darüber hinaus sind auch viele kaum korrigierte Blätter Bestandteil des Konvoluts. Die Existenz solcher wenig bearbeiteter Passagen verschweigt Zweig in seinem Text, seine Aufmerksamkeit für das Textträgerdokument ist also grundlegend selektiv. Je nachdem, ob schriftbildliche Eindrücke oder auf die Semantik abgestellte Lektüren in der Betrachtung ausschlaggebend sind, können sich aus der individuellen Beschäftigung mit dem Textträger also auch abweichende ‚Wahrheiten‘ ergeben.¹³⁶⁰

¹³⁵⁸ Nicht wenige Setzfehler finden sich etwa auf S. 452 (Zählung der British Library), die dem dritten Korrekturdurchgang des Anfangs von Chap. 19 entspricht, sodass hier annähernd die Hälfte der Ausbesserungen offenbar Setzfehler zur Ursache haben. Dazu gehört auf Zeile 19 die Tilgung eines Kommas, die schon auf Korrekturstufe 2 (S. 438 in der Zählung der British Library) angemerkt, aber nicht übernommen worden war.

¹³⁵⁹ Dies gilt laut Chamsaz selbst dann, wenn Zweig eigentlich im Begriff ist, das Materielle zu leugnen: „While he evokes a magical element behind the surface of the manuscript, Zweig still devotes most of his description to external qualities, emphasising a materiality even when dismissing it.“ Chamsaz: *The Secret of Creation*, S. 40. Hier ist allerdings einschränkend zu bemerken, dass die Sphäre der Magie eng mit materiellen Fragen und Aspekten verknüpft ist und ohne Materialität (und sei es ‚nur‘ als Ausgangsbasis) kaum denkbar wäre.

¹³⁶⁰ Instrukтив ist diesbezüglich der Vergleich mit einer Kippfigur, der veranschaulicht, dass jeweils nur entweder der visuelle Eindruck oder stattdessen der semantische Gehalt von Schrift fokussiert werden kann. Vgl. Krämer / Totzke: *Was bedeutet Schriftbildlichkeit?*, S. 23–25.

III.2.4 Schreib-Szenen bei Zweig unter paradigmatischen Gesichtspunkten

III.2.4.1 Bewusste, halbbewusste und unbewusste Akte: Automatisierung von Denk- und Schreibprozessen

Aus der Tatsache, dass manche Prozesse des Denkens und des Schreibens vollständig automatisiert und insofern unbewusst ablaufen, ergibt sich ein grundlegendes Erhebungsproblem in der Methodik der Kognitionspsychologie, die vor allem mit empirischen Studien und hier einerseits mit Interviews und Think-Aloud-Protokollen (also mit Äußerungen der Proband:innen selbst), andererseits mit durch computergestützte Verfahren (elektromagnetische Methoden für manuelles Schreiben, Keystroke-Logging-Tools für das Schreiben auf einer Tastatur) gewonnenen indirekten Indikatoren arbeitet. In beiden Fällen entstehen klare und gegenwärtig nicht zu überwindende Grenzen, die auf unbewusste Abläufe zurückverweisen.¹³⁶¹ Insofern spricht Carl Bereiter davon, dass ein vollständiges (kognitionspsychologisches) Schreibmodell nicht zuletzt Abstufungen des Schreibvorgangs im Sinne unterschiedlicher Bewusstseinsgrade enthalten müsste.¹³⁶² Im bekanntesten kognitiven Schreibprozessmodell, das zugleich die Basis für spätere Modelle legt, jenem von Linda Flower und John R. Hayes (1980/81), fehlt eine solche graduelle Bewusstseinsdifferenzierung, auch wenn Flower/Hayes im Kontext von innerhalb der Schreibprozesse gesetzten Zielen zumindest anmerken, dass das Repertoire an semi-automatisierten Zielen und Plänen mit zunehmender Erfahrung der Schreibenden vergrößert wird.¹³⁶³

Um aber zu einem Modell zu gelangen, das bewusste und unbewusste Prozesse trennt, war es zunächst einmal notwendig, dass der kreative Akt nicht mehr als vollständig der Ratio entzogen galt.¹³⁶⁴ Ein frühes Phasenmodell, welches auch bewusste Teilvorgänge in den Denkprozess integriert, ist jenes von Graham Wallas in seinem 1926 publizierten Buch *The art of thought*. Wallas interessiert sich darin für produktive Denkvorgänge mit dem Anspruch, das Denken zu trainieren und zu optimieren. Im vierten Kapitel, „Stages of Control“, differenziert er vier unterschiedliche Ebenen auf dem Weg zu einem gedanklichen Erfolg und stützt sich dabei zunächst auf Aussagen berühmter Naturwissenschaftler, wendet sich aber auch Überlegungen

¹³⁶¹ Vgl. Christian Weinzierl: Die Erforschung des Schreibens aus kognitionspsychologischer Sicht. In: Huemer, Birgit et al. (Hg.): Schreibwissenschaft – eine neue Disziplin. Diskursübergreifende Perspektiven. Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2020 (= Schreibwissenschaft 2), S. 243–260, hier S. 247f.

¹³⁶² Vgl. Carl Bereiter: Entwicklung im Schreiben. Schreiben als kognitiver Prozess. In: Dreyfürst, Stephanie / Sennewald, Nadja (Hg.): Schreiben. Grundlagentexte zur Theorie, Didaktik und Beratung. Opladen / Toronto: Budrich 2014 (= utb 8604: Schlüsselkompetenzen), S. 95–104, hier S. 95.

¹³⁶³ Vgl. Flower / Hayes: Schreiben als kognitiver Prozess, S. 51.

¹³⁶⁴ Vgl. Ziaja: Was ist Kreativität?, S. 28f.

zu künstlerischer Arbeit zu.¹³⁶⁵ Neben Hermann von Helmholtz ist ein weiterer wichtiger Vorläufer, der von Wallas ausführlich zitiert wird, der französische Mathematiker Henri Poincaré, der ihm insbesondere die Basis für die letzte Phase, diejenige der *verification*, bietet. Poincaré berichtet anhand von nachträglichen Selbstbeobachtungen darüber, wie es ihm in bestimmten Fällen gelang, mathematische Probleme zu lösen,¹³⁶⁶ und unterscheidet dabei bewusste von unbewussten Vorgängen sowie das *moi conscient* und das *moi subliminal*, wobei er unter anderem zu dem Schluss kommt, dass die unbewusste Arbeitsphase von bewussten Ausarbeitungsprozessen gerahmt werden muss, um sich als fruchtbar erweisen zu können.¹³⁶⁷ Wallas differenziert darauf aufbauend die vier Phasen der *preparation*, *incubation*, *illumination* und *verification*. Die Bezeichnungen *illumination* und *vérification* werden bereits von Poincaré gebraucht, der aber die Ebenen noch nicht so deutlich systematisiert wie Wallas. Die erste und die letzte der genannten Phasen, die Vorarbeiten für den gedanklichen Erfolg und die abschließende Überprüfung desselben, laufen vollkommen bewusst ab. Die Zeit der *incubation* ist jene der absichtlichen Abstinenz von bewusstem Nachdenken über das gegebene Problem, die gefüllt werden kann mit der bewussten mentalen Arbeit an einem anderen Problem oder auch mit Entspannung, indem bewusste mentale Arbeit gänzlich unterlassen wird. Trotz der Unterbrechung der bewussten Aufmerksamkeitslenkung auf den Problemzusammenhang laufen unterbewusst, so Wallas in Anlehnung an Poincaré, verschiedene mentale Prozesse ab, die sich mit jenem befassen. Die lichtmetaphorisch als *illumination* bezeichnete Phase beschreibt das Phänomen, das auch im Deutschen mit ‚Gedankenblitz‘ oder ‚Erleuchtung‘ bildlich umschrieben wird.¹³⁶⁸ Ihm gehen nach Wallas eine Reihe von Assoziationsketten (*association trains*) voraus, die entweder im Unbewussten oder am Rande des Bewusstseins angesiedelt sind. Dabei erfolgt ein Übergang von un- oder halbbewussten Vorgängen hin zum

¹³⁶⁵ Graham Wallas: Stages of Control. In: Ders.: The art of thought. London: Watts 1949 (= The Thinker's Library 136) [1926], S. 51–76.

¹³⁶⁶ Vgl. Henri Poincaré: Science et Méthode. Paris: Flammarion 1927 (= Bibliothèque de philosophie scientifique) [1913], S. 50–63.

¹³⁶⁷ „Il y a une autre remarque à faire au sujet des conditions de ce travail inconscient : c'est qu'il n'est possible et en tout cas qu'il n'est fécond que s'il est d'une part précédé, et d'autre part suivi d'une période de travail conscient. Jamais [...] ces inspirations subites ne se produisent qu'après quelques jours d'efforts volontaires, qui ont paru absolument infructueux et où l'on a cru ne rien faire de bon, où il semble qu'on a fait totalement fausse route.“ Ebd., S. 54.

¹³⁶⁸ Weniger systematisch, aber im Anklang ähnlich ist folgender Aphorismus Nietzsches, der sich gegen den Glauben an die genialische Inspiration wendet: „Wenn sich die Produktionskraft eine Zeit lang angestaut hat und am Ausfließen durch ein Hemmnis gehindert worden ist, dann giebt es endlich einen so plötzlichen Erguss, als ob eine unmittelbare Inspiration, ohne vorhergegangenes inneres Arbeiten, also ein Wunder sich vollziehe. Diess macht die bekannte Täuschung aus, an deren Fortbestehen [...] das Interesse aller Künstler ein wenig zu sehr hängt. Das Capital hat sich eben nur angehäuft, es ist nicht auf einmal vom Himmel gefallen.“ Nietzsche: Menschliches, Allzumenschliches, S. 147.

vollen Bewusstsein des ‚Gedankenblitzes‘, ein Zustand des sich steigernden Bewusstseins, der von Wallas als *intimation* bezeichnet wird.

Auch anhand von Zweigs Beschreibungen der künstlerischen Tätigkeit lässt sich versuchsweise mit den Beobachtungen von Poincaré und den Phasen von Wallas arbeiten. Dies zeigt sich etwa an *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens*, wenn Zweig anhand der Schaffentypen ‚Mozart‘ und ‚Beethoven‘ zwei Extrembeispiele scheinbar mühelos, intuitiver und damit unbewusster künstlerischer Arbeit einerseits und harter, langwieriger, bewusster Kompositionsprozesse andererseits ausmacht, um dann festzustellen, dass im Normalfall künstlerischer Arbeit bewusste und unbewusste Anteile kombiniert auftreten¹³⁶⁹ (vgl. II.2.5, S. 161). Dabei ist wichtig, sich vor Augen zu halten, dass das Phasenmodell von Wallas – ähnlich wie etwa auch das Schreibprozessmodell von Flower und Hayes – durchaus von Rückkoppelungseffekten ausgeht¹³⁷⁰ und dass somit nicht steril eine Phase nach der anderen abläuft. Damit wird eine allzu schematische Vorstellung der Phasenabfolge vermieden, und es ist mit einem solchen Verständnis möglich, einzelne Beispiele in Zweigs Schreib-Szenen zu benennen, die auf einzelne der unterschiedlichen Stufen in der künstlerischen Arbeit hinweisen. Im vergleichenden Überblick freilich ist festzustellen, dass es in Zweigs Schreib-Szenen keine erste Phase bewusster, aber fruchtlos bleibender mentaler Arbeit gemäß Poincaré gibt: Rouget erhält den Auftrag, ein Marschlied zu dichten, er macht sich unverzüglich ans Werk und wenige Stunden später ist es so weit fertig, dass es von anderer Seite aus (Frau Dietrich) weiterbearbeitet werden kann. Goethe kehrt aus dem Sommeraufenthalt zurück und dichtet auf der Fahrt aus persönlichem Anlass eine Elegie über höchste Leidenschaft, seine Gedanken und Erinnerungen und die wahrgenommene Umgebung ‚fließen‘ dabei unmittelbar in das Gedicht ‚ein‘, das mit Ankunft in Weimar von der narrativen Instanz für ‚fertig‘ erklärt wird. Händel erlebt zwar eine längere Phase völlig fruchtloser Arbeit, doch als er das Manuskript von Jennens auf seinem Schreibpult findet und darin zu lesen beginnt, ist er dermaßen ergriffen, dass er sofort mit der musikalischen Komposition beginnt und diese nach drei Wochen abschließt. Auch hier kann kaum von einer Abfolge in Poincarés Sinne gesprochen werden, da die fruchtlosen Versuche sich noch nicht auf das Werk beziehen, das Händel mit dem *Messias* abschließen wird. In allen diesen Fällen, in denen Zweig eine ‚Sternstunde‘ künstlerischer

¹³⁶⁹ Vgl. Zweig: *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens*, S. 365.

¹³⁷⁰ „In the daily stream of thought these four different stages constantly overlap each other as we explore different problems. [...] Even in exploring the same problem, the mind may be unconsciously incubating on one aspect of it, while it is consciously employed in preparing for or verifying another aspect. And it must always be remembered that much very important thinking, done for instance by a poet exploring his own memories, or by a man trying to see clearly his emotional relation to his country or his party, resembles musical composition in that the stages leading to success are not very easily fitted into a ‚problem and solution‘ scheme.“ Wallas: *The art of thought*, S. 53f.

Kreativität feiert, ist die narrative Lenkung darauf ausgelegt, die Unmittelbarkeit und Spontaneität der Entstehung dieser als zeitlos betrachteten Kunstwerke im pointierten Kontrast von Momenthaftigkeit und Dauer vorzuführen. Sie entstehen gleichsam in einem Zuge, in „dramatisch geballten, [...] schicksalsträchtigen Stunden, in denen eine zeitüberdauernde Entscheidung auf ein einziges Datum, eine einzige Stunde und oft nur eine Minute zusammengedrängt ist“,¹³⁷¹ und daher würde es dem narrativen Grundkonzept zuwiderlaufen, eine längere Unterbrechung der bewussten mentalen Arbeit anzunehmen. Im gleichen Zusammenhang werden auch Phasen der eigenen Relektüre und Überarbeitung weitgehend ausgeblendet, sodass sich der poetische Vorgang auf die *illumination* (in metaphorischer Analogie zur ‚Sternstunde‘) und die daran unmittelbar anschließende und manisch-exzesshafte Niederschrift beschränkt. Diesem Poetikverständnis entspricht auch folgender Wortlaut aus dem gerade zitierten Vorwort: „Kein Künstler ist während der ganzen vierundzwanzig Stunden seines täglichen Tages ununterbrochen Künstler; alles Wesentliche, alles Dauernde, das ihm gelingt, geschieht immer nur in den wenigen und seltenen Augenblicken der Inspiration.“¹³⁷² Anders gelagert ist die Beschreibung des Arbeitsvorgangs bei Balzac, mit der nicht ein singuläres kreatives Ereignis, sondern ganz im Gegenteil ein durch seine kontinuierliche und konsequente Arbeitsleistung beeindruckendes literarisches Vorbild geschildert wird. Hier wird der Arbeitsvorgang analog zur Tag-Nacht-Dichotomie streng unterteilt in mental nur halb bewusste und in mental völlig bewusste Prozesse, wobei allerdings in beiden Fällen die bewusste Entscheidung, sich zur künstlerischen Tätigkeit an den Schreibtisch zu setzen, vorausgeht. Dass es dennoch bereits vor Beginn des nächtlichen Schreibens, das analog zu den *Sternstunden*-Texten als quasi ununterbrochener Vorgang präsentiert wird, so etwas wie eine Phase der *preparation* geben könnte, scheint vage in folgendem Satz angedeutet zu werden: „Alles ist innerlich beendet, ehe Balzac seine Arbeit beginnt.“¹³⁷³ Diese Aussage ist auf Balzacs weitgehend leeren Schreibtisch ohne Bücher oder anderes Hilfsmaterial bezogen, was im Sinne von Hayes bedeuten würde, dass sein Arbeitsgedächtnis mit rein mentalen Repräsentationen auskommt.¹³⁷⁴ Wenn es heißt, dass vor Beginn der Arbeit „[a]lles [...] innerlich beendet“ sei, so legt dies wesentliche Vorarbeiten nahe, die sich zunächst gemäß der Vorstellung vom ‚Kopfarbeiter‘ rein gedanklich vollziehen, selbst wenn Balzacs Arbeitsweise insgesamt

¹³⁷¹ Stefan Zweig: [Vorwort]. In: *Sternstunden der Menschheit. Historische Miniaturen*. Hg. v. Werner Michler u. Martina Wörgötter. Wien: Zsolnay 2017 (= *Das erzählerische Werk*. Salzburger Ausgabe. Hg. v. Werner Michler u. Klemens Renoldner. Wien: Zsolnay 2017ff., Bd. 1), S. 11f., hier S. 12.

¹³⁷² Ebd., S. 11.

¹³⁷³ Zweig: Balzac, S. 183.

¹³⁷⁴ Vgl. John R. Hayes: *Kognition und Affekt beim Schreiben*. In: Dreyfürst, Stephanie / Sennwald, Nadja (Hg.): *Schreiben. Grundlagentexte zur Theorie, Didaktik und Beratung*. Opladen / Toronto: Budrich 2014 (= *utb 8604: Schlüsselkompetenzen*), S. 57–86, hier S. 63–65.

betrachtet eher repräsentativ für diejenige des ‚Papierarbeiters‘ ist. Zweigs handschriftliche Notizen in einer Ringmappe in Fredonia (vgl. zur Materialbeschreibung IV.1.1 sowie IV.1.2.2) in der Rubrik E „Einflüsse auf ihn, von ihm“ geben in Ansätzen Aufschluss darüber, wie diese Vorarbeit ausgesehen haben kann: Hier werden in fragmentarischen Notaten rasche, eher oberflächliche Lektüren Balzacs skizziert („Er hat viel gelesen. Nein, er hat durchflogen. Keine Kenntnisse aus / den Büchern. Anregungen“¹³⁷⁵) und es wird die Ansicht vertreten, dass er durch geringes oder nur flüchtig berührtes Material qua unerschöpflicher Phantasie für seine umfangreichen Werke ausreichend stimuliert worden sei: „Anregungen. Alles übernommen. Erzählt ihm eine Anekdote [sic]. Es / wird ein Roman. Ein Haus eine gestalt. Einen Gedanken, eine Theorie.“¹³⁷⁶

In einem sehr weit gefassten Verständnis der Phase der *preparation* lässt sich annehmen, dass eine solche sich in *Das Genie einer Nacht* durchaus vollzieht, wenn auch nicht planmäßig: Demnach erfolgt sie, als Rouget noch während des Banketts bei Bürgermeister Dietrich diverse Aussprüche, Reden und Toaste aufnimmt, und sie lässt sich noch weiter zurückverfolgen in den vorangegangenen Tag hinein, der die Meldung der Kriegserklärung nach Straßburg brachte. Es handelt sich neben dem Aufnehmen von Wortmaterial auch um die emotionale Einschwingung auf eine situationsadäquate Gefühlsgemengelage (die Anfeuerungen, die Entschlossenheit und Tapferkeit evozieren sollen, vermengen sich mit Ängsten und Sorgen der Bevölkerung). Dass diese Eindrücke von hoher Relevanz für den Arbeitsprozess sind, zeigt sich, als Rouget vor dem schwierigen Problem des Anfangens steht und berichtet wird, dass ihm „alle die anfeuernden Rufe der Proklamationen, der Reden, der Toaste chaotisch durch den Sinn [schwirren]“¹³⁷⁷ und er sich daneben auch „der andern Worte entsinnt [...], die er im Vorübergehen gehört, die Stimmen der Frauen, die um ihre Söhne zittern, die Sorge der Bauern, Frankreichs Felder könnten zerstampft werden [...]“¹³⁷⁸ Was hier vom Protagonisten als scheinbares Chaos erlebt wird, ist wohl eigentlich die zum Teil unbewusst ablaufende mentale Vorbereitung und Ordnung des gedanklichen Materials. So berichten auch Flower und Hayes davon, dass die Testpersonen ihrer Versuche nicht selten den Schreibvorgang als unstrukturiert und chaotisch empfunden hätten, dass aber dennoch aus den von ihnen angefertigten Protokollen eine kohärente Struktur hervorgegangen sei.¹³⁷⁹ Das Niederschreiben der ersten beiden Verszeilen erfolgt „[h]alb unbewusst“, was mit Blick auf Wallas’ Schematisierung nahelegen würde, dass der Vorgang der

¹³⁷⁵ RM, Sektion E, S. 2.

¹³⁷⁶ Ebd.

¹³⁷⁷ Zweig: *Das Genie einer Nacht*, S. 198.

¹³⁷⁸ Ebd.

¹³⁷⁹ Vgl. Flower / Hayes: *Schreiben als kognitiver Prozess*, S. 46.

intimation nicht vollständig bis zur *illumination* vollzogen wird. Unmittelbar daran schließt sich die *verification* an, die wieder mit vollem Bewusstsein einhergeht: „Dann hält er inne und stutzt. Das sitzt. Der Ansatz ist gut. Jetzt nur gleich den rechten Rhythmus finden, die Melodie zu den Worten.“¹³⁸⁰ Zu Beginn von Zweigs Beschreibung der Entstehung der *Marseillaise* wird die textende und komponierende Arbeit also durchaus als eine Kombination von bewussten und unbewussten Prozessen greifbar und an dieser Stelle ist auch vom „Genius der Stunde“ noch nicht die Rede, der allerdings wenige Sätze später auf den Plan tritt, als die künstlerische Arbeit Rougets, angeregt durch die bereits geleistete Vorarbeit der ersten Verszeilen und der dazu passenden Melodie,¹³⁸¹ als rauschhaft und stärker affektgeleitet beschrieben wird.¹³⁸² Mit Mihály Csíkszentmihályi ließe sich hier vom Einsetzen eines Flow-Erlebnisses sprechen, als dessen Merkmale ein Verschmelzen von Bewusstsein und Handlung, das Zentrieren der Aufmerksamkeit auf ein beschränktes Stimulusfeld, die Selbstvergessenheit, die Kontrolle der Handlungen, zusammenhängende und eindeutige Handlungsanforderungen und ein autotelisches Wesen gelten.¹³⁸³ Im Rahmen des vorletzten Kriteriums spricht Csíkszentmihályi davon, dass die Handlungen, die ein Flow-Erlebnis evozieren können, meist so gut geübt sind, dass sie weitgehend automatisiert sind¹³⁸⁴ – was mit einer geringeren kognitiven Aufmerksamkeit und damit auch mit einem eingeschränkteren Bewusstsein während deren Ausübung zusammenhängt. Ähnlich wie in *Das Genie einer Nacht* gehen auch in der *Marienbader Elegie* aus einem scheinbaren Durcheinander von gedanklichen Anstößen und emotionalen Anregungen, die auf jüngst Erlebtes und in diesem Moment Empfundenes verweisen, unmittelbar die eröffnenden Verse hervor. Diese fungieren ihrerseits als Auslöser für ein ‚Flow‘-Erlebnis, was auch im Text der *Marienbader Elegie* selbst schon wassermetaphorisch zum Ausdruck gebracht wird: „Und nun strömt der Schmerz in kristallene Strophen, wunderbar von der eigenen Wirrnis gereinigt.“¹³⁸⁵

¹³⁸⁰ Zweig: *Das Genie einer Nacht*, S. 198.

¹³⁸¹ Im Schreibprozessmodell von Flower / Hayes kommt dem bereits geschriebenen Text einiges an Aufmerksamkeit zu. Hier wird er in erster Linie als Faktor angeführt, der die Auswahlmöglichkeiten für die Weiterarbeit einschränkt und in Gegenüberstellung mit dem im Langzeitgedächtnis gespeicherten Wissen einen Konflikt im Schreibenden auslösen kann. Vgl. Flower / Hayes: *Schreiben als kognitiver Prozess*, S. 40f. Zweigs Schreib-Szene von Rougets Arbeit suggeriert dagegen, dass der geschriebene Text als wertvolles Stimulans fungieren kann.

¹³⁸² Vgl. Zweig: *Das Genie einer Nacht*, S. 199.

¹³⁸³ Vgl. Mihály Csíkszentmihályi: *Das flow-Erlebnis. Jenseits von Angst und Langeweile – im Tun aufgehen*. Stuttgart: Klett-Cotta ⁸2000 (= *Konzepte der Humanwissenschaften*), S. 61–73.

¹³⁸⁴ Vgl. ebd., S. 72.

¹³⁸⁵ Zweig: *Die Marienbader Elegie*, S. 37.

III.2.4.2 Äußere Bewegung im Schreiben und Denken

Eine Gemeinsamkeit, die alle vier untersuchten Schreib-Szenen in Zweigs Texten aufweisen, ist darin zu sehen, dass sie nicht ausschließlich an einem Arbeitstisch zu verorten sind. Freilich spielen in allen Fällen sitzende Schreibtätigkeiten, die in einem Arbeitszimmer abseits von den Mitmenschen vollzogen werden, eine wichtige Rolle, und dennoch weist die Schreib-Szene immer auch über diesen abgeschlossenen Künstlerraum hinaus ins Offene. Die Bewegung des gesamten schreibenden Körpers, nicht nur der Schreiberhand, scheint ein essentieller Bestandteil der Szene zu sein, ob damit einzig das eigene (meist als klein und bescheiden beschriebene) Zimmer durchmessen oder eine andere Umgebung erschlossen wird.

Selten erfinde ich etwas an der Schreibmaschine [...]. Tatsächlich bin ich häufig nicht in meinem Arbeitszimmer; ich verbringe viel Zeit in Bewegung. Laufen [...], gehen, Rad fahren. [...] Dies sind die Intermezzi, in denen ich versuche zu durchdenken, was ich später schreiben werde; ich versuche, mir Szenen vorzustellen, Gespräche zu „hören“. An meinem Schreibtisch dann erinnere ich mich, wenn auch nicht nur dort.¹³⁸⁶

So beschreibt eine erfolgreiche und produktive US-amerikanische Autorin, Joyce Carol Oates, den Vorgang der Ideenfindung (*inventio*). Dieser individuelle Erfahrungsbericht ist in eine jahrtausendealte Tradition der Verknüpfung von Denken bzw. Schreiben und Gehen einzuordnen. Auch moderne Schreibratgeber kultivieren diesen traditionellen Konnex, wenn sie der erkundenden Bewegung im freien Raum einen bedeutenden Stellenwert einräumen: In Hanns-Josef Ortheils *Schreiben dicht am Leben. Notieren und Skizzieren* besteht eine Schreibübung, die an Gerard Manley Hopkins angelehnt ist, im langsamen Spazierengehen, im genauen Beobachten des dabei Wahrgenommenen, und im Finden von ungewohnten Vergleichen dafür,¹³⁸⁷ und Helga Esselborn-Krumbiegel verweist ebenfalls auf den Spaziergang als Hilfestellung zur Ideenfindung¹³⁸⁸. Die Tatsache, dass das Notieren seit der Antike eine bewährte kulturelle Praxis darstellt und dass von entsprechend vielen Autor:innen Notizbücher bekannt sind, die sich gerade durch ihre Portabilität auszeichnen und unterwegs mitgenommen werden können, zeugt davon, dass Bewegung ein wesentlicher Faktor im kreativen Arbeitsvorgang sein kann.¹³⁸⁹ Allerdings besteht ein essentieller Unterschied zwischen dem

¹³⁸⁶ Joyce Carol Oates: Des Autors Arbeitszimmer. In: Dies.: Beim Schreiben allein. Handwerk und Kunst. Berlin: Autorenhaus Verlag 2006, S. 141–146, hier S. 145.

¹³⁸⁷ Vgl. Hanns-Josef Ortheil: Schreiben dicht am Leben. Notieren und Skizzieren. Berlin: Dudenverlag 2012 (= Kreatives Schreiben). [Nachdruck 2015.], S. 62.

¹³⁸⁸ Helga Esselborn-Krumbiegel: Tipps und Tricks bei Schreibblockaden. Paderborn / Stuttgart: Schöningh / UTB ²2021 (= utb 4318), S. 35f.

¹³⁸⁹ Vgl. Svetlana Efimova: Das Schriftsteller-Notizbuch als Denkmedium in der russischen und deutschen Literatur. Paderborn: Fink 2018 (= Zur Genealogie des Schreibens, Bd. 22); Thiele: Schreibtechniken des Notierens, S. 132–139; Marcel Atze / Volker Kaukoreit (Hg.): „Gedanken reisen, Einfälle kommen an“. Die Welt der Notiz. Wien: Praesens 2017 (= Sichtungen. Archiv, Bibliothek, Literaturwissenschaft 16/17). Leonardo da Vinci, der Vorläufer moderner Notizbuchnutzer:innen, von dem sich etwa Paul Valéry zum Lebensprojekt der *Cahiers* inspirieren ließ, soll seine zum Teil nicht einmal handtellergroßen Notizbücher am Gürtel festgeschnallt

antiken und dem modernen Spaziergang seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert, wenn es um den Zusammenhang mit Denk- und kreativen Arbeitsprozessen geht: Während es im modernen Verständnis üblich ist, einen Spaziergang als selbsterkundende Praxis sowie als Anregung und Inspirationsquelle für die schriftstellerische Arbeit zu betrachten, wurde in der Antike der Spaziergang analog zum Verdauungsspaziergang vielmehr in der Tradition der rhetorischen *μελέτη* als geistige Aufnahme und Weiterverarbeitung von zuvor schriftlich oder mündlich Rezipiertem konzipiert.¹³⁹⁰ Wenn Esselborn-Krumbiegel in ihrem Ratgeber zudem den Tipp gibt, im Arbeitszimmer im Gehen zu denken, um das Schreiben anzuregen,¹³⁹¹ wird hingegen ein Aspekt von Bewegung im Rahmen künstlerisch-kreativer Arbeit benannt, dem bereits Michel de Montaigne Ausdruck verleiht, nämlich eine Form physischer Aktivität, die sich mit dem in den Arbeitsräumlichkeiten vorhandenem Platz begnügt und die damit weniger deutlich von der am Tisch sitzenden Tätigkeit entkoppelt ist.¹³⁹²

In den Szenarien, die Zweig entwirft, sind Schreiben und Gehen stets eng verbunden. Dabei kann die Bewegung sich auf ein Auf- und Abgehen im Arbeitszimmer beschränken, das dem Schreibbeginn vorgängig oder in das Schreiben eingelagert ist. Sie kann aber auch als Spaziergang oder als Kutschfahrt ein Durchstreifen von offenen Räumen jenseits des Arbeitszimmers sein. Im Falle von Rouget und Balzac initiiert das Auf- und Abgehen in der eigenen Stube den Arbeitsprozess, allerdings mit unterschiedlichen Vorzeichen. Balzacs Auf- und Abgehen wirkt medizinisch zweckorientiert: „Ein paar Schritte noch auf und nieder in dem weichen nachgiebigen Kleide, damit der letzte Schatten Schlags von ihm fällt und das Blut reger in den Adern zirkuliert.“¹³⁹³ Die Bewegung vor Schreibbeginn ist strikt limitiert und final gerichtet auf die Aktivierung physischer Prozesse, sie ist Teil eines täglichen Übergangsrituals vom Schlaf- zum Wachzustand, von körperlich-geistiger Erholung zur Arbeit. Anhand von Rouget wird die Bewegung im Zimmer dagegen als spontane Reaktion anschaulich, die der inneren Erregung angesichts der Aufgabenanforderung Abhilfe verschafft: „Unruhig stapft er in seinem engen Zimmer auf und nieder. Wie beginnen? Wie beginnen?“¹³⁹⁴ Auch Händels

getragen haben. Vgl. Stefan Klein: *Da Vincis Vermächtnis oder Wie Leonardo die Welt neu erfand*. Frankfurt a. M.: S. Fischer 2009, S. 11–13.

¹³⁹⁰ Vgl. hierzu Christian Moser: „You must walk like a camel“. Eine kleine Geschichte des literarischen Verdauungsspaziergangs. In: Gellhaus, Axel / Moser, Christian / Schneider, Helmut J. (Hg.): *Kopflandschaften – Landschaftsgänge. Kulturgeschichte und Poetik des Spaziergangs*. Köln / Weimar / Wien: Böhlau 2007, S. 51–81, insbes. S. 51–61.

¹³⁹¹ Esselborn-Krumbiegel: *Tipps und Tricks bei Schreibblockaden*, S. 117–120.

¹³⁹² Bei Montaigne findet somit einerseits ein langsamer Wandel in Richtung modernem Verständnis des Konnex von Gehen und Denken/Schreiben statt, während andererseits und parallel dazu die antike Verbindung von Gehen und Lesen (im Sinne der Verarbeitung des Gelesenen) gewahrt bleibt. Vgl. Moser: „You must walk like a camel“, S. 65–67.

¹³⁹³ Zweig: Balzac, S. 182.

¹³⁹⁴ Zweig: *Das Genie einer Nacht*, S. 198.

Komposition des *Messias* vollzieht sich nach Zweig nicht ausschließlich in einer disziplinierten Sitzhaltung, sondern integriert weitere Bewegungsabläufe, die in diesem Fall in den Arbeitsprozess eingelagert sind und zur Kontinuität der komponierenden Schreibarbeit beitragen: „Gefangen in sich selber, durchmaß er mit stampfenden, taktierenden Schritten immer nur den selbstgeschaffenen Kerker des Raumes, er sang, er griff in das Cembalo, dann setzte er sich wieder hin und schrieb und schrieb, bis ihm die Finger brannten [...]“¹³⁹⁵ Zusammen ergeben die drei Beispiele regelrecht eine Typologie möglicher Verschaltungen von Schreib- und Gehbewegungen im künstlerisch-kreativen Arbeitszimmer, die der körperlichen Aktivierung und geistigen Anregung, der Affektmilderung und Beruhigung und der unmittelbaren Unterstützung künstlerischer Arbeit („mit [...] taktierenden Schritten“) zuträglich sein können.

Doch auch jenseits des eigenen Arbeitszimmers findet kreative Arbeit statt, die von Zweig geschildert oder zumindest angedeutet wird. Letzteres trifft auf Händels frühere Schaffensphase zu, auf die in *Georg Friedrich Händels Auferstehung* zurückverwiesen wird und in der der Protagonist „von jedem Spaziergang eine Melodie, ein Thema heim [holte]“¹³⁹⁶, in der also der scheinbar müßiggängerische Rundgang außer Hause zuverlässig kreative Anregungen einbrachte und daher, so lässt sich mutmaßen, regelmäßig unternommen wurde. Kein Spaziergang und auch keine Spazierfahrt, sondern eine Postkutschenfahrt mit dem Zweck, nach einem Sommeraufenthalt an den Wohnort zurückzukehren, bildet hingegen in *Die Marienbader Elegie* das Setting für die Schreibarbeit. Da die Tätigkeit des Schreibens hier unterwegs stattfindet, ist sie als jene bekannte Gepflogenheit des Notierens, wie sie von vielen Schriftsteller:innen praktiziert wird, zu identifizieren, auch wenn sie in Zweigs Fiktion bereits fertig ausgearbeitete Verse hervorbringt.¹³⁹⁷ Im bereits erwähnten Schreibratgeber *Schreiben dicht am Leben* besteht eine an Peter K. Wehrli's Projekt des *Katalogs von Allem* angelehnte Übung darin, während einer Zug- oder Autofahrt Notizen als „sprachliche[] Bilder“ zu fabrizieren.¹³⁹⁸ In der von Zweig erzählten Schreib-Szene geht das, was der Protagonist von der an ihm vorbeiziehenden Landschaft wahrnimmt, unmittelbar in das quasi zeitgleich entstehende Gedicht ein: „Aus dem rollenden Wagen sieht er morgendlich still die böhmische Landschaft, göttlichen Frieden gegen seine Unruhe gestellt, und schon fließt das eben erst geschaute Bildnis der Gegend über in sein Gedicht [...]“¹³⁹⁹ Die Verschränkung von Landschaftsschau und

¹³⁹⁵ Zweig: Georg Friedrich Händels Auferstehung, S. 129.

¹³⁹⁶ Ebd., S. 123.

¹³⁹⁷ Bei der Praxis des Notierens stehen allgemein gerade nicht „die Arbeit des Formulierens und schon gar nicht [...] die Mühen des Ausformulierens“ im Fokus. Vgl. Thiele: Schreibtechniken des Notierens, S. 126.

¹³⁹⁸ Vgl. Ortheil: Schreiben dicht am Leben, S. 32–37.

¹³⁹⁹ Zweig: Die Marienbader Elegie, S. 37.

Dichten ist hier sehr eng, entspricht aber dem Prinzip nach der Idee, die Schreibübungen wie in *Schreiben dicht am Leben* zugrundeliegt. In diesen Übungen geht es darum, die eigene Wahrnehmung zu schärfen und dadurch poetisches Potenzial zu entdecken und zu fördern, ein wesentlicher Aspekt für angehende Schriftsteller:innen, da der Prozess der Wahrnehmung selbst kreativ ist und die Aufmerksamkeitslenkung trainiert werden kann¹⁴⁰⁰. Auch die im Freien verortete körperliche Betätigung bzw. das Unterwegssein ist eng an den Schreibprozess geknüpft: Im Falle Händels, indem unverzüglich nach der Rückkehr vom Spaziergang das dabei generierte Ideengut aufgezeichnet wird¹⁴⁰¹ und im Falle Goethes, da es sich um eine mobile Schreibszene handelt, das Schreiben findet ohne Verzögerung unterwegs statt. Eine längere Pause im Arbeitsprozess ist in den genannten vier Schreib-Szenen nicht auszumachen, doch dass eine solche im Kontext künstlerischer bzw. intellektueller Arbeit fruchtbar sein kann, ist bereits ein von Zweigs Zeitgenosse Graham Wallas vertretener Ansatz. Wallas zufolge ist die Entscheidung, eine bewusste Auszeit vom Nachdenken über ein Problem mit körperlicher Anstrengung zu kombinieren (wobei insbesondere Wandern als exemplarische Referenz fungiert) in der Phase der *incubation* mitunter sogar notwendig.¹⁴⁰² Mit Blick auf die anhand von *Das Genie einer Nacht* und *Die Marienbader Elegie* festgestellte Tendenz in Zweigs Texten, die Phasen der *preparation* und der *incubation* zu überlagern, ist zu konstatieren, dass somit der *incubation* nur wenig Raum gelassen wird und dieses Stadium der mentalen Ausarbeitung von Zweig weitgehend vernachlässigt wird. In seinen Texten gehen demnach Affekte, Erlebnisse, Gedanken und Aussprüche unvermittelt in literarische und poetische Werke ein, ohne dass eine Stufe der inneren mentalen Ver- und Umarbeitung, wie in Wallas' Phasenmodell vorgesehen, zwischengeschaltet wäre. Mit diesem Unmittelbarkeitspostulat geht die Vorstellung vom Genius als externalisierter Kraft einher, die den jeweiligen Künstler im Prozess der Ausarbeitung begleitet und leitet.

¹⁴⁰⁰ Vgl. Ruth Neubauer-Petzoldt: Zwischen *Flow* und *Grit*. Kreative Aspekte des wissenschaftlichen Schreibens. In: Willms, Weertje / Backes, Martina (Hg.): Kontexte kreativen Schreibens. Eine Standortbestimmung in Theorie und Praxis. Berlin: Frank & Timme 2021, S. 51–70, hier S. 59 (und Fußnote 8).

¹⁴⁰¹ Vgl. Zweig: Georg Friedrich Händels Auferstehung, S. 123.

¹⁴⁰² Vgl. Wallas: The art of thought, S. 61f.

III.2.4.3 Kreativität: Individuum vs. Gesellschaft

Kunst entsteht in einem sozialen Raum, der nicht nur die Rolle der Kunstproduzent:innen, sondern auch die Rolle der Kunstrezipient:innen hervorbringt. Die beiden Funktionen stehen in einem komplementären Verhältnis, dessen Gewichtungen labil sind und permanent neu ausverhandelt werden müssen. Mit der Genieästhetik ist Ende des 18. Jahrhunderts die Position der Produktionsseite affirmativ stark gemacht worden, das rezipierende Publikum ist dafür zwar strukturell unerlässlich, beschränkt sich aber auf eine generalisierte, anonyme Mehrheit.¹⁴⁰³ Zwischen den beiden Instanzen ergibt sich mitunter ein Zuständigkeitskonflikt in Sachen Bewertung dessen, was als ‚originelle Kunst‘ zu gelten hat, sodass eine Produzentenlogik und eine Publikumslogik miteinander konkurrieren.¹⁴⁰⁴

Überblickt man nun wieder die vier Schreib-Szenen in Zweigs Œuvre, so lassen sich auf der einen Seite Konstellationen ausmachen, in denen ein paradigmatisches emphatisch konstruiertes Künstlersubjekt dem Publikum gegenübersteht (Goethe, Händel, Balzac), während auf der anderen Seite ein schwaches Künstlersubjekt seine generative Kraft letztlich aus der Kollektivität bezieht (Rouget).

Rouget ist der Textlogik zufolge alles andere als ein Individualgenie – wie bereits gesehen (vgl. III.2.1.1), wird eine solche Auffassung von seiner Künstlerschaft deutlich negiert. Demgemäß nimmt der „Genius der Stunde“ ausschließlich „für diese einzige Nacht Hausung“ in Rouget,¹⁴⁰⁵ auch Goethe wird in *Die Marienbader Elegie* vom Genius als externalisierter Kraft besucht, aber im Gegensatz zu Rouget wird nicht die Einzigartigkeit dieses Ereignisses betont, sondern vielmehr erscheint Goethe der Genius als „der alte Tröster“¹⁴⁰⁶. Aufgrund dieser vorübergehenden Ergriffenheit vom Genius sind nichtsdestoweniger sowohl Goethe als auch Rouget gegenüber ihren Mitmenschen in eine Sonderstellung gehoben, sie stehen der restlichen Gesellschaft während dieser Zeit diametral gegenüber. Doch in Rougets Fall hilft der Genius dabei, „die Worte [...], die heute an diesem einzigen Tage von Mund zu Mund gegangen“¹⁴⁰⁷, in einen Liedtext zu übertragen, der vom „Rhythmus der Straße, der Stunde“¹⁴⁰⁸ getragen wird, und insofern wird im Text eher ein Kollektivwerk konstruiert, das mithilfe genialischer Inspiration zustandekommt. Am nächsten Tag zeigt Rouget das Arbeitsprojekt zuerst einem anonym bleibenden Freund, der erste Änderungen vorschlägt, und Frau Dietrich, die Ehefrau des Bürgermeisters, arbeitet die Partitur für verschiedene Instrumente aus. Im Gegensatz dazu

¹⁴⁰³ Vgl. Reckwitz: Die Erfindung der Kreativität, S. 65.

¹⁴⁰⁴ Vgl. ebd., S. 72.

¹⁴⁰⁵ Zweig: Das Genie einer Nacht, S. 199.

¹⁴⁰⁶ Zweig: Die Marienbader Elegie, S. 36.

¹⁴⁰⁷ Zweig: Das Genie einer Nacht, S. 199.

¹⁴⁰⁸ Ebd.

wird Goethes Arbeit an der Elegie als geheime und intime Unternehmung inszeniert: Sein Diener und sein Sekretär werden auf der Fahrt nicht in sein aktuelles Arbeitsprojekt eingeweiht, sie nehmen das Dichten lediglich aus der Außenperspektive wahr, und zurück in Weimar verbirgt Goethe das Gedicht „selbst vor den nächsten Hausgenossen, auch vor dem vertrautesten, als Geheimnis“¹⁴⁰⁹ und stellt das gesamte Werk einschließlich der Buchbinderarbeit allein her. Händels Gehilfe Christof Schmidt wird während der Arbeit am *Messias* als ungebetener Gast und Störquelle weggeschickt, und nach Abschluss der inspirierten Arbeitsphase und dem daran anschließenden Erholungsschlaf wird Händels Re-Initiierung in soziale Strukturen als krisenhaftes Moment greifbar (vgl. III.2.1.3, S. 275). Balzac wiederum wird der übrigen Pariser Gesellschaft aufgrund seines abweichenden Lebensrhythmus und aufgrund des Unverständnisses der Letzteren gegenüber seiner enormen Arbeitsleistung diametral gegenübergestellt, die beiden verschiedenen Existenzformen sind wie Tag und Nacht als komplementär anzusehen. Mit Ausnahme der Schreib-Szene von Rouget erscheinen hier also jeweils kontrastiv von der Gesellschaft abgesetzte Geistesgrößen, deren heroische Singularität akzentuiert wird. Zwar wird der Umstand, dass die Hervorbringung der Kunstwerke in einen sozialen Kontext eingebettet ist, nicht verschwiegen – in allen Beispielen erscheinen Nebenfiguren, die diese intersubjektive Rahmung anzeigen. Doch dass das Schreiben von Texten per se eine deutliche soziale Komponente aufweist und maßgeblich mit unter anderem Adressatengerichtetheit zu tun hat,¹⁴¹⁰ kommt in den von Zweig konstruierten Schreib-Szenen nicht zum Ausdruck. Das wirkmächtige Konstrukt vom unabhängig agierenden Einzelgenie, als das das Künstlersubjekt seit Ende des 18. Jahrhunderts imaginiert wird, wird von Zweig weitergeführt und es scheint sich indirekt auch in der wissenschaftlichen Forschung im 20. Jahrhundert niederzuschlagen, wenn etwa im Schreibmodell von Flower und Hayes aus dem Jahr 1980 die hohe Bedeutung der sozialen Komponente in der Textproduktion zugunsten kognitiver Vorgänge im schreibenden Individuum vernachlässigt wird – eine Feststellung, die

¹⁴⁰⁹ Zweig: Die Marienbader Elegie, S. 40.

¹⁴¹⁰ So ist etwa im Rahmen der Schreibdidaktik auf eine 2013 bis 2015 durchgeführte umfassende empirische Studie im Deutschunterricht zu verweisen, welche die Fähigkeiten zur Perspektivenübernahme und zur Kohärenzherstellung in den Mittelpunkt des Interesses stellte, unter der Annahme, dass eine Förderung dieser kognitiv-sozialen Kompetenzen der Textverfassungsleistung zuträglich ist. Hinsichtlich der Perspektivenübernahme orientiert sich die Studie an Steins und Wicklund (1993), die innerhalb des Begriffskonzepts eine konzeptuelle Facette (Wissensvorsprung) von einer visuell-räumlichen sowie einer affektiv-emotionalen Seite unterscheiden. Vgl. Michael Becker-Mrotzek / Moti Brinkaus / Joachim Grabowski / Vera Hennecke / Jörg Jost / Matthias Knopp / Markus Schmitt / Christian Weinzierl / Sabine Wilmsmeier: Kohärenzherstellung und Perspektivenübernahme als Teilkomponenten in der Schreibkompetenz. Von der diagnostischen Absicherung zur didaktischen Implementierung. In: Redder, Angelika / Naumann, Johannes / Tracy, Rosemarie (Hg.): Forschungsinitiative Sprachdiagnostik und Sprachförderung – Ergebnisse. Münster: Waxmann 2015, S. 177–205, insbes. S. 185.

in der Rezeption des Modells durchaus Anstoß zur Kritik gab.¹⁴¹¹ Die interaktive Dimension insbesondere im Erwerb komplexer Schreibkompetenzen wurde und wird in der Schreibdidaktik aber keineswegs immer vernachlässigt, so verschränken sich etwa in Ronald T. Kelloggs Konzeption des *knowledge crafting*, das der komplexesten Stufe des Schreibens entspricht, die erst von sehr fortgeschrittenen und seit Jahrzehnten praktizierenden Schreibenden bemeistert wird, als Fortführung von *knowledge telling* und *knowledge transforming* die drei Bereiche der Autorrepräsentation, der Textrepräsentation und der Leserrepräsentation – auf dieser Ebene des Schreibens wird also das Verständnis und die Textinterpretation eines potenziellen oder vorgestellten Lesers mitgedacht und während des Schreibens mitberücksichtigt.¹⁴¹² Dass die Aneignung komplexer Schreibfähigkeiten sehr viel mit sozialer Interaktion zu tun hat, wird von Kellogg an derselben Stelle mit Blick auf Studien von Steve Graham und Dolores Perin (2007) und von George Hillocks Jr. (1986; 1995) ausgeführt: Demnach ist die Übungsmethode des „Learning by observing“ (also der Beobachtung eines Mentors bzw. Vorbilds), repräsentiert im Modell des *Cognitive apprenticeship*, in Verbindung mit dem Ansatz des „Learning by doing“ unter Voraussetzung, dass Feedback gewährleistet wird, als sehr effektiv für den Erwerb komplexer Schreibfähigkeiten anzusehen.¹⁴¹³ Unabhängig davon, dass Kelloggs Aufsatz sich auf den Bereich schulischen und akademischen Schreibens bezieht, ist in diesem Zusammenhang zu konstatieren, dass Zweigs Praxis als Schreibender in deutlichem Kontrast zu der von ihm propagierten einsamen Einzelleistung singulärer ‚Genies‘ steht, hat er sich doch mit seiner Autographensammlung ein regelrechtes Arsenal an Vorbildern geschaffen und mit seinen regen Korrespondenzen mit Schriftstellerkollegen ganz wesentlich auf Feedback von ‚Peers‘ gesetzt, also im Rahmen seines literarischen Schreibens nachgerade genau jene Mischung aus „Learning by doing“ einschließlich des Einholens von Feedback und „Learning by observing“ praktiziert, die von Kellogg als besonders fruchtbar vorgestellt wird. Im Übrigen erweist sich seine eigene Schreibszene anhand von Archivmaterialien als maßgeblich von kollaborativen Prozessen getragen (vgl. dazu Teil IV der vorliegenden Arbeit, insbes. IV.1.3.2 und IV.1.5).

¹⁴¹¹ Vgl. Ruhmann / Kruse: Prozessorientierte Schreibdidaktik, S. 20.

¹⁴¹² Vgl. Kellogg: Training writing skills, S. 5 u. S. 7.

¹⁴¹³ Vgl. ebd., S. 19f.

III.2.4.4 Schreiben und innere Bewegung: Freude am schreibenden Tätigsein?

Wie aus anderen Abschnitten dieser Arbeit hervorgeht (vgl. insbes. I.3.1), vertritt Zweig in Verbindung mit dem Postulat vom singulären Künstlerindividuum auch das Konzept des leidenden Genies. In der Schreibforschung wird dagegen der Aspekt der Freude und ein gewisses Wohlfühl- oder Glücksgefühl innerhalb des Schreibvorgangs selbst mehrfach herausgestellt. Der Kreativitäts- und ‚Flow‘-Forscher von der University of Chicago, Mihály Csíkszentmihályi, bezeichnet die bekannte Assoziation von ‚Leiden‘ und ‚Genie‘ gar als Märchen,¹⁴¹⁴ mit seinem ‚Flow‘-Konzept vertritt er seinerseits den keineswegs ideologiefreien Ansatz, dass kreatives Schaffen glücksverheißend sei und ein erfüllteres Leben bewirke. Die populär gewordene Theorie des ‚Flow‘ stellt Csíkszentmihályi auch als ein „theoretisches Modell der Freude am Tun“¹⁴¹⁵ vor, in dem Handelnde genau das Gleichgewicht zwischen Über- und Unterforderung halten und vollständig in ihrer Aktivität aufgehen. Schon vor Csíkszentmihályi haben sich diverse Forschende mit der Thematik dessen befasst, was wahlweise als „Funktionslust“ oder als „intrinsische Motivation“ bezeichnet wird (Groos, Bühler, Hebb, Berlyne, White, De Charms, Callois).¹⁴¹⁶ Als eine solche freudvolle Tätigkeit, die ohne unmittelbaren äußeren Zweck auskommt, wurde nicht nur etwa das Spielen oder das Ausüben von sportlichen Aktivitäten, sondern eben auch das Schreiben identifiziert. Zu Beginn seiner umfassenden Studie *Schreiben und Denken*, die anhand der Schreibgewohnheiten von Autor:innen und Philosoph:innen ein typologisches Modell von Schreibformen induziert, zitiert Hanspeter Ortner mehrere Schriftsteller:innen, darunter insbesondere Anna Seghers, Max Frisch und Friedrich Dürrenmatt, die von Freude und Lust am Schreiben berichten, von einem ‚Schreiben um des Schreibens willen‘¹⁴¹⁷ – Csíkszentmihályi würde von einer ‚autotelischen Tätigkeit‘ sprechen, Roland Barthes vom ‚intransitiven Schreiben‘. Auch Flower und Hayes berichten von ihren Testpersonen, dass viele den Akt des Schreibens als angenehmen Erkundungs- und Entdeckungsprozess erlebt hätten.¹⁴¹⁸

Zweifellos wird in Zweigs Präsentationen des Künstlertums dem Leiden ein gewichtiger Stellenwert zugesprochen, doch wenn es um den Prozess künstlerischer Hervorbringung als solchen geht, so ist es nicht vordergründig. Selbst in *Die Marienbader Elegie*, in der die Entstehung eines Gedichts thematisiert wird, das aus großem persönlichen Liebesschmerz

¹⁴¹⁴ Mihály Csíkszentmihályi: Flow und Kreativität. Wie Sie Ihre Grenzen überwinden und das Unmögliche schaffen. Stuttgart: Klett Cotta 1997, S. 35.

¹⁴¹⁵ So die Überschrift eines Kapitels in: Csíkszentmihályi: Das flow-Erlebnis, S. 58–81.

¹⁴¹⁶ Vgl. ebd., S. 46–48.

¹⁴¹⁷ Vgl. Ortner: Schreiben und Denken, S. 8f.

¹⁴¹⁸ Vgl. Flower / Hayes: Schreiben als kognitiver Prozess, S. 46.

hervorgeht, sind neben dem freilich mehrfach evozierten Schmerz auch andere Affekte präsent, so etwa in oxymoronischer Verschränkung auch „selig erinnernde[] Beglückung“¹⁴¹⁹. Zudem erfüllt die Arbeit an dem Gedicht eine grundlegend kathartische Wirkung, die sich später in der Vorlese-Szene fortsetzt, als Goethe krank liegt und Zelter ihm sein eigenes Gedicht vorträgt: „Um ihn zu heilen, liest er ihm immer und immer wieder ‚mit inniger Teilnahme‘ das eigene Gedicht vor, und Goethe wird nicht müde, es zu hören. [...] Goethe rettet sich – man darf es wohl so sagen – durch dieses Gedicht.“¹⁴²⁰ Eine solche kathartische Reinigung impliziert zwar das gewaltsame Durchleben ebenjener Affekte, von denen man frei sein möchte – was in der Schreib-Szene durchexerziert wird –, doch letztlich wird gerade damit ihre Überwindung herbeigeführt.

Sehr deutlich wird der Zusammenhang zwischen künstlerischem Schaffen und positiv besetzten inneren Affekten in der umfassenden Leseszene in *Georg Friedrich Händels Auferstehung*, die zugleich bereits die erste kognitive Arbeit an der musikalischen Komposition einschließt: „Und schon, kaum gelesen, kaum durchfühlt, hörte Händel es [das erste Wort des Oratoriumstextes von Jennens, S.L.] als Musik, in Tönen schwebend, rufend, rauschend, singend. O Glück, die Pforten waren aufgetan, er fühlte, er hörte wieder in Musik!“¹⁴²¹ Die religiös konnotierte Beschreibung der inneren Ergriffenheit Händels während der Lektüre lässt sich auch als Wiedergabe eines besonders erhebenden inneren Glückszustandes auffassen: „[W]eggefeigt war mit einem Mal die Düsternis aus dem Herzen, Helle war eingebrochen und die kristallische Reinheit des tönenden Lichtes.“¹⁴²² Analog dazu findet sich im nächsten Absatz ein Wortlaut, der diese Verbindung von innerem Glücksgefühl, religiösem Pathos und künstlerischem Schaffen noch deutlicher akzentuiert: „Alle Müdigkeit war dahin. So hatte er nie seine Kraft gefühlt, noch nie sich ähnlich durchströmt empfunden von aller Lust des Schöpfungstums. Und immer wieder wie Güsse von warmem, lösendem Licht strömten die Worte über ihn, jedes in sein Herz gezielt, beschwörend, befreiend!“¹⁴²³ Auch die sich an das ekstatische Leseerlebnis anschließende Schreib-Szene wird auf eine Weise geschildert, die deutlich an Csíkszentmihályis Flow-Modell des selbstvergessenen und als angenehm bis beglückend empfundenen Aufgehens im Tun erinnert.¹⁴²⁴ Vergleichbar mit den Schreib-Szenen von Goethe und Händel findet sich auch in jener von Rouget Vokabular, das das Schreiben als eine positiv erlebte Tätigkeit greifbar werden lässt: Sowohl in *Die Marienbader Elegie* als auch

¹⁴¹⁹ Zweig: *Die Marienbader Elegie*, S. 38.

¹⁴²⁰ Ebd., S. 41.

¹⁴²¹ Zweig: *Georg Friedrich Händels Auferstehung*, S. 125.

¹⁴²² Ebd.

¹⁴²³ Ebd., S. 126.

¹⁴²⁴ Vgl. ebd., S. 128.

in *Das Genie einer Nacht* „strömen“ die Gefühle und die Worte „zusammen“ bzw. „in kristallene Strophen“, ¹⁴²⁵ Rouget wird „mitgerissen von der Kraft, die in ihn gefahren ist“ ¹⁴²⁶ und ganz dem Wortlaut in *Georg Friedrich Händels Auferstehung* vergleichbar ist „über ihn [ein Sturm] gekommen“ ¹⁴²⁷. Diese Schilderungen sind nicht zuletzt als Ausdruck starker positiver Empfindungen zu lesen.

Auch Balzac schließlich, das Genie literarischer Arbeit in Zweigs Augen, praktiziert mit seinem Schreiben eine Form tätiger Versunkenheit, die an das ‚Flow‘-Konzept erinnert: „Schon dämmert draußen der Tag. Balzac weiß es nicht. Für ihn ist Tag nur dieser kleine runde Kreis Kerzenschimmer, und es gibt keine Menschen als diejenigen, die er eben erschafft, es gibt keine Schicksale als die, die er schreibend erfindet.“ ¹⁴²⁸ Dieses Zitat ist der Schilderung des nächtlichen Schreibvorgangs entnommen, und gerade in Bezug auf dieses spontane und assoziative Arbeiten, das Zweig anhand von Balzacs nächtlicher Aktivität schildert, kann von einer freudvollen Tätigkeit ausgegangen werden. Analog zu den übrigen Schreib-Szenen ist Balzacs Schreiben ein hastiges, und wie auch andere Protagonisten in Zweigs Künstlertexten gelingt es ihm nicht, sich in der Arbeit zu unterbrechen, so gefangen genommen ist er durch sie. Angesichts dieser Indizien kann man natürlich von einer Art Rauschzustand ausgehen, aber nahe verwandt damit ist auch ein Genusszustand, der auf Empfindungen wie Lust und Freude verweist.

Zwar ist die Bedeutung von Leid und Schmerz in Zweigs Künstlertexten stets eine grundlegende, aber wenn es um die unmittelbare Arbeit am Werk selbst geht, so gibt es durchaus Indizien dafür, dass mit dem Schreiben ein Zustand gesteigerter Aufmerksamkeit und Konzentration und damit die Zufriedenheit eines ‚Flow‘-Erlebnisses nach Csíkszentmihályi einhergehen kann. Die Möglichkeit, künstlerisch tätig zu sein, sublimiert Schmerz (Goethe), lässt die Protagonisten sprichwörtlich über sich hinauswachsen (Rouget), bringt Freude an der – wiedererlangten – Schöpferkraft ein (Händel) und wird zur eigentlichen Existenzform (Balzac). In jedem Fall lässt die damit einhergehende kreativ schaffende Versunkenheit im Sinne der Zentrierung der Aufmerksamkeit auf ein beschränktes Stimulusfeld ¹⁴²⁹ alles außerhalb der künstlerischen Tätigkeit in den Hintergrund treten. Die von Zweig geschilderten Künstlerexistenzen haben ausnahmslos mit gravierenden Schwierigkeiten wie beispielsweise hohen Schulden, familiären Streitigkeiten oder gesundheitlichen Problemen zu kämpfen und es

¹⁴²⁵ Zweig: *Die Marienbader Elegie*, S. 37 u. *Das Genie einer Nacht*, S. 199.

¹⁴²⁶ Zweig: *Das Genie einer Nacht*, S. 199.

¹⁴²⁷ Ebd.

¹⁴²⁸ Zweig: *Balzac*, S. 184.

¹⁴²⁹ Vgl. Csíkszentmihályi: *Das flow-Erlebnis*, S. 63–65.

sind in erster Linie diese Umstände, die als Ursachen des jeweils herausgestellten Leidens gelten können, während die künstlerische Betätigung es ihnen ermöglicht, zumindest vorübergehend den Dunstkreis negativer Emotionen hinter sich zu lassen. Damit soll nicht behauptet werden, dass die künstlerische Arbeit durchgehend als freudvoll repräsentiert wird, in der Balzac-Biographie etwa wird durchaus darauf verwiesen, dass es sich dabei um harte Arbeit handelt; doch zumindest deuten die Schreib-Szenen in Zweigs Werk – indirekt und oft metaphorisch eingekleidet – die Möglichkeit freudiger Schaffenserlebnisse an.

Von den Schreib-Szenen zu Zweigs Schreibszene

Zweigs Schreib-Szenen weisen klar erkennbare Gemeinsamkeiten auf. An erster Stelle ist hier die Schilderung des Schreibprozesses selbst zu nennen, der als rasch, hastig und gleichsam fieberhaft dargestellt wird. Im Mittelpunkt jeder dieser Szenen steht ein Hauptprotagonist, doch auch dessen Umfeld gerät in den Blick und bildet den Rahmen für die eigentliche Schreib-Szene. Das vordergründig als exaltiert und rauschhaft imaginierte Schreiben findet in raumzeitlichen Kapseln statt, die den Schreibenden vorübergehend von der Außenwelt abschirmen und den Fokus auf die Schreibaufgabe gewährleisten. Im Falle Rougets, Händels und Balzacs handelt es sich jeweils um eine Stube,¹⁴³⁰ Goethes Schreib- bzw. Denkkapsel hingegen ist die Reisekutsche, die zugleich eine Heterotopie in Foucaults Sinne vorführt. Auch die Arbeitszimmer der übrigen Protagonisten Zweigs lassen sich als Heterotopien beschreiben.¹⁴³¹ Zweigs Schreib-Szenen beschwören also das glückende Flow-Schreiben in einer raumzeitlichen Suspension, die an die Bildtradition von *Hieronymus im Gehäuse* erinnert.¹⁴³² Aber auch die mitunter krisenhafte Reintegration ins Sozialgefüge nach einer unterschiedlich langen Phase des Rückzugs und der Weltentsagung zugunsten geistig-kreativer Arbeit wird in den analysierten Texten Zweigs verhandelt. Zudem geht aus den Texten durchaus hervor, dass es sich bei schriftstellerischer und künstlerischer Arbeit um kollektive Leistungen handelt: In besonderem Maße gilt das für die Schreib-Szene in *Das Genie einer Nacht*, aber auch in *Balzac* werden etwa die Mitarbeitenden im Verlagswesen, in den Druckereien und in den Setzereien erwähnt. Die Heroisierung geistiger Arbeit hat somit bei Zweig auch eine gewisse kollektive Dimension. Mit Blick auf die Frage nach der Verwendung des Geniebegriffs ist zudem die interessante Beobachtung festzuhalten, dass in der Schreib-Szene Goethes und Rougets das auf die antike Mythologie zurückzuführende Konzept vom Genius im Sinne einer externalisierten Macht (δαίμων und *genius*) greifbar wird. In der Schreib-Szene Händels bildet

¹⁴³⁰ Diese Stube ist ein eigenes Arbeitszimmer oder kombiniert die Funktion Schlaf- und Arbeitszimmer miteinander: In *Das Genie einer Nacht* ist die Rede von Rougets „bescheidene[m] Zimmerchen“ (Zweig: *Das Genie einer Nacht*, S. 198), was mit Blick auf die Tatsache, dass er ein einfacher Soldat ist, nahelegt, dass es sich um einen einzigen Raum handelt, in dem Rouget arbeitet und schläft. Im Falle von Händel und Balzac hingegen handelt es sich um getrennte Arbeits- und Schlafräumlichkeiten, Indizien dafür finden sich (den historisch verbürgten Wohnsituationen gemäß) in den Texten. Vgl. Zweig: *Händels Auferstehung*, S. 124f. u. Zweig: *Balzac*, S. 122.

¹⁴³¹ „Einsamkeitstechniken sind *heterotopische* Praktiken. Sie projizieren die erwünschten (oder gefürchteten) Wirkungen der Einsamkeit auf jenen fremden Ort, an dem wir allein sind. Einsamkeit wird gleichsam als ‚Einsamkeitsort‘ modelliert; und die Geschichte der Einsamkeitstechniken lässt sich daher auch als Ideengeschichte der Einsamkeitsorte entwickeln.“ Macho: *Mit sich allein*, S. 38. Hervorhebung im Orig.

¹⁴³² Vgl. dazu Kammer: *Die Schreibszene sozialisieren!*, S. 97–103. Kammers Beobachtung, dass der herausgestellte Rückzugsort in erster Linie sozial ermöglicht ist, gilt auch für die von Zweig beschriebenen Schreibräumlichkeiten.

stattdessen die christliche Mythologie die Grundlage und Händel steht im Zwiegespräch mit dem christlichen Gott, der somit hier die Funktion der unterstützenden Kraft übernimmt.

Zwischen den von Zweig dargestellten Schreib-Szenen und seinen brieflich dokumentierten Kommentaren zur eigenen Arbeitsweise lassen sich in Ansätzen Ähnlichkeiten erkennen. Das Motiv des raschen handschriftlichen Flow-Schreibens etwa tritt in einem Brief Zweigs aus dem Sommer 1941 auf: „I have finished in this month my autobiography, written it with my own hand so quickly that Lotte could not yet follow.“¹⁴³³ Schon früher ist zudem jenes Motiv erkennbar, das in der Schreib-Szene über Rouget de Lisle begegnet und das die Schreibleistung auf eine externe Kraft zurückführt, die sich aus den zeitgeschichtlichen Umständen formiert: „Manchmal ist mir, als hätte nicht ich selbst es [das Drama *Jeremias*, S.L.] geschrieben, sondern die maßlose innere Not dieser drei Jahre aus mir heraus.“¹⁴³⁴ Auch die Schreib-Szene Händels reflektiert den hier angedeuteten Zusammenhang in Bezug auf die individuelle „innere Not“.

Während Zweig nicht nur in den vorgestellten Schreib-Szenen, sondern auch bei vielen anderen Gelegenheiten über das künstlerische Arbeiten anderer schrieb, seien es bewunderte Zeitgenossen oder vorbildliche Dichter- und Künstlerpersönlichkeiten aus der Vergangenheit, äußerte er sich verhältnismäßig selten über seine eigene Vorgehensweise beim Schreiben. Auffallend sind diesbezüglich zwei unterschiedliche Zeugnisse, die aus zwei zeitlich denkbar weit voneinander entfernt liegenden Stadien seiner Schriftstellerlaufbahn stammen. Am 3. Juli 1900 beteuert der 17-Jährige in einem Brief gegenüber Karl Emil Franzos, dass er nicht plane, das Schreiben beruflich auszuüben, und gibt dem älteren Gegenüber einen Kurzbericht über seine Arbeitsweise beim Verfassen von Texten, in dem es unter anderem heißt:

Ich weiß ganz gut, von dieser Novelle, wie von den meisten meiner Sachen, daß sie flüchtig und übereilt sind, aber – ich weiß nicht, wie man diese Marotte bezeichnen soll – ich kann nach dem letzten Worte nichts mehr ändern, gewöhnlich sehe ich mir die Sachen nicht einmal auf Orthographie und Interpunktion durch. Es ist dies ja nur eine leichtsinnige und eigensinnige Arbeitsweise, aber ich bin mir vollkommen klar darüber, daß sie mich verhindern wird, jemals etwas Größeres zu leisten. Ich kenne nicht die Kunst, gewissenhaft und fleißig zu sein.¹⁴³⁵

In dieser Selbstaussage des angehenden Schriftstellers ist bereits der Keim des kritischen Urteils enthalten, das über Zweig schon zu Lebzeiten und auch regelmäßig später wieder gefällt wurde, demzufolge er ein oberflächlicher, unbedachter Vielschreiber gewesen sei. Entgegen der Behauptung gegenüber Franzos, dass er das Schreiben nicht zu seinem „Lebensberuf“¹⁴³⁶

¹⁴³³ Stefan Zweig an Hanna und Manfred Altmann, Ende Juli 1941. In: Stefan Zweig / Lotte Zweig: Stefan and Lotte Zweig's South American Letters. New York, Argentina and Brazil, 1940–42. Hg. v. Darién J. Davis u. Oliver Marshall. New York / London: Continuum 2010, S. 125.

¹⁴³⁴ Stefan Zweig an Julius Bab, undatiert, vermutlich am 22. September 1917. In: Zweig: Briefe 1914–1919, S. 158.

¹⁴³⁵ Stefan Zweig an Karl Emil Franzos am 3. Juli 1900. In: Zweig: Briefe 1897–1914, S. 20–23, hier S. 20f. Bei der Novelle, von der Zweig hier schreibt, handelt es sich um *Im Schnee* (1901). Vgl. ebd., S. 316.

¹⁴³⁶ Ebd., S. 21.

machen werde, ist in weiterer Folge genau das passiert. In *Die Welt von Gestern* schreibt der Sechzigjährige hingegen über seine Arbeit:

An und für sich produziere ich leicht und fließend, in der ersten Fassung eines Buches lasse ich die Feder locker laufen und fabuliere weg, was mir am Herzen liegt. [...] [K]aum die erste ungefähre Fassung eines Buches ins Reine geschrieben ist, beginnt für mich die eigentliche Arbeit, die des Kondensierens und Komponierens, eine Arbeit, an der ich mir von Version zu Version nicht genug tun kann.¹⁴³⁷

Zum einen wird hier mehr als vierzig Jahre später der Eindruck des seriell und mühelos Literatur hervorbringenden Schreibers gestützt, zum anderen findet sich eine entscheidende Abweichung gegenüber der Aussage im Brief an Franzos. Nun ist nicht mehr davon die Rede, dass Zweig seinen Text nach der Niederschrift nicht mehr ansehen kann, sondern ganz im Gegenteil werden mehrfache Überarbeitungen und verschiedene Textfassungen indiziert, die Zweigs Arbeitsweise nicht zuletzt an diejenige von Balzac annähern. Auch in verschiedenen Briefen an Freunde und Kollegen sind Selbststilisierungen zu finden, die sich Balzacs Pose der Autorschaft aneignen. Leonhard Adelt gegenüber behauptet Zweig im Sommer 1925, dass er sich an einer Arbeit von der anderen erhole¹⁴³⁸ – dabei handelt es sich um ein (im Brief nicht ausgewiesenes) Zitat aus Balzacs Korrespondenz, das Zweig in den Vorarbeiten für seine Balzac-Biographie (1939/40) durch die mehrfache handschriftliche Wiedergabe besonders akzentuiert. Joseph Roth wiederum lässt er 1936 wissen: „[...] ich habe das Buch glücklich auscorrigiert (was bei mir beinahe: Nocheinmalschreiben heißt)“.¹⁴³⁹ Auch diese Behauptung erinnert an Balzac bzw. daran, wie Zweig den französischen Romancier beschrieben hat. In seinem Aufsatz *Die unterirdischen Bücher Balzacs* (1917) heißt es, die Arbeitsmanuskripte zeigten, „daß Balzac sein Riesenwerk nicht einmal, sondern drei-, vier-, fünf- oder sechsmal geschrieben und überarbeitet hat [...]“.¹⁴⁴⁰ Die Beispiele machen deutlich, dass Themen und Motive, die sich aus Zweigs Beschäftigung mit Balzac ergaben, ihn über Jahrzehnte hinweg begleiteten und dass es für die Arbeit an seiner Autorschaftsimago zu zahlreichen Übernahmen jener Vorbilder kam, mit denen er sich intensiv auseinandersetzte. Wie sich das Verhältnis von Eigen- und Fremdwahrnehmung dabei im Detail gestaltet, ist eine wohl kaum eindeutig zu beantwortende Frage, denn es kann davon ausgegangen werden, dass Zweig sich jenen Aspekten des künstlerischen Schaffens anderer verstärkt zuwandte, die ihm selbst für den eigenen Schreibprozess wichtig waren. Dass es aber jedenfalls zu komplexen Wechselwirkungen

¹⁴³⁷ Zweig: *Die Welt von Gestern*, S. 343.

¹⁴³⁸ Vgl. Stefan Zweig an Leonhard Adelt. In: Zweig: *Briefe 1920–1931*, S. 141f., hier S. 142. Der Brief ist undatiert und wird von den Herausgebern mit „vermutlich nach 17. Juli 1925“ eingeordnet.

¹⁴³⁹ Stefan Zweig an Joseph Roth in: Joseph Roth / Stefan Zweig: „Jede Freundschaft mit mir ist verderblich“. Briefwechsel 1927–1938. Hg. v. Madeleine Rietra u. Rainer Joachim Siegel. M. einem Nachw. v. Heinz Lunzer. Göttingen: Wallstein 2011, S. 307. Der Brief ist undatiert, als terminus ante quem wird der 30. April 1936 genannt.

¹⁴⁴⁰ Zweig: *Die unterirdischen Bücher Balzacs*, S. 96.

zwischen den von Zweig be-schriebenen Dichterpersönlichkeiten und seinem schriftstellerischen Selbstverständnis kam, steht außer Zweifel. Entsprechend hält Jacques Lajarrige fest, der Wert dreier von ihm untersuchter Texte Zweigs über Paul Verlaine „réside moins dans l'exercice de critique et d'histoire littéraires proprement dit que dans l'approche psychologique d'un caractère, qui est aussi sans doute pour l'auteur l'occasion de s'interroger indirectement sur lui-même.“¹⁴⁴¹ Insofern entsprechen Zweigs Künstlertexte zum Teil Selbstaussagen zwischen den Zeilen, wohingegen umgekehrt seine als Selbstaussagen daherkommenden Äußerungen auf verehrte Vorbilder rekurren.

Der nachfolgende vierte Abschnitt dieser Arbeit widmet sich der Untersuchung von ausgewähltem Archivmaterial Zweigs, um auf diese Weise Erkenntnisse über Zweigs Schreibszene zu gewinnen, die, wie sich zeigt, nicht ohne Weiteres aus seinen Selbstaussagen zu destillieren sind. Der Fokus liegt dabei auf Zweigs späten Exiljahren, als sein Leben und Schreiben zunehmend von Depressionen dominiert wird und die Schreibprojekte in gleichem Maße fragmentarischer werden. Hauptsächlich beschäftigt dieser Teil der Arbeit sich mit den Vorstufen zur Balzac-Biographie, wobei die detaillierten Materialbeschreibungen zu Beginn nicht zuletzt als Vorarbeiten für eine potenzielle kritische Neuausgabe von Zweigs *Balzac* gedacht sind. Unter Bezugnahme auf weitere Exilwerke Zweigs wird der Versuch unternommen, gewisse Schreibgewohnheiten und Aussagen über Zweigs Umgang mit Schreibmaterial und Schreibmedien zu extrapolieren. Dabei ist darauf hinzuweisen, dass die herausgearbeiteten Tendenzen für Zweigs Arbeitsweise in seinen letzten Lebensjahren gelten. Es wäre die Aufgabe einer anderen Studie, sich einer vergleichenden Analyse von Zweigs Schreibtechniken über die verschiedenen Schaffensphasen seines Lebens hinweg anzunehmen und auch das Spezifische der Arbeitsweise im Exil, das im Nachfolgenden kaum gestreift werden kann, exakter in den Blick zu nehmen. Die Untersuchung von Zweigs Arbeitsweise wird nicht zuletzt das Bild vom oberflächlichen Literaturfabrikanten ein Stück weit revidieren. In diesem Sinne antwortet Erich Schirhuber auf eine Zweig-Kritik Marcel Reich-Ranickis: „Das Parfum, das Reich-Ranicki zu wittern glaubte, wurde [...] oft vom Schweiß verzweifelter Anstrengungen überlagert, und dieser Aspekt verdient mehr Aufmerksamkeit, als ihm bisher zuteilwurde.“¹⁴⁴²

¹⁴⁴¹ Jacques Lajarrige: Verlaine, l'anti-démon? In: Larcati, Arturo / Pesnel, Stéphane (Hg.): *Figures de l'artiste dans l'esthétique de Stefan Zweig*. *Austriaca* 45 (2020), Nr. 91, S. 87–104, hier S. 89.

¹⁴⁴² Erich Schirhuber: *Die Welt von Heute – Brennende Erkenntnis*. In: Stefan Zweig: „Nur die Lebendigen schaffen die Welt“. Politische, kulturelle, soziohistorische Betrachtungen und Essays 1911–1940. *Vergessene Texte*. Hg. v. Klaus Gräbner u. Erich Schirhuber. Krems a. d. Donau: Edition Roesner 2016 (= *TranScript* 2), S. 8–10, hier S. 9f.

SCHREIBEN II

KAPITEL 1: Die Archivmaterialien zur Balzac-Biographie

IV.1.1 Die Balzac-Ordner in der Stefan Zweig Collection der Daniel A. Reed Library

Die Gründung der Stefan Zweig Collection in Fredonia¹⁴⁴³ geht wesentlich auf Robert Rie (1904–1981) zurück: Studierter Jurist und aus Österreich stammender Exilant, war Rie nach 1938 zunächst an verschiedenen US-amerikanischen Instituten und schließlich als Deutschprofessor am Foreign Language Department des College Fredonia, später State University of New York in Fredonia, beschäftigt. Rie hatte Stefan Zweig 1915 in Wien kennengelernt und blieb über dessen Tod hinaus mit Friderike Zweig im brieflichen Austausch. Als das College Fredonia eine internationalere Dimension anstrebte, schlug Rie die Gründung eines „Stefan Zweig Center“ vor und setzte sich in der folgenden Zeit mit großem Engagement für die Verwirklichung dieses Plans ein. Mit dem Verkauf jener Originalbriefe der Korrespondenz von Stefan und Friderike Zweig, die Friderike Zweig 1951 im Scherz Verlag in Bern veröffentlicht hatte, wurde 1967 der Grundstein für die heute bestehende umfassende Zweig Collection gelegt. 1968 wurde das „Stefan Zweig Center“ in Fredonia eröffnet, bei dem feierlichen Akt war auch Friderike Zweig als Gast anwesend. Zwei entscheidende Meilensteine in der Sammlung der Archivalien Zweigs in Fredonia waren jeweils umfassende Schenkungen von Eva Alberman, die erste von 1975, die mehr als 6.500 an Stefan Zweig gerichtete Briefe enthielt, sowie eine weitere aus dem Jahr 2002,¹⁴⁴⁴ die neben Briefen aus der Zeit in Bath und persönlichen Dokumenten insbesondere auch Arbeitsmaterialien zu veröffentlichten und unveröffentlichten Texten Zweigs beinhaltete. Zwischen 2003 und 2015 wurde der Bestand dieser zweiten Schenkung von Eva Alberman in Fredonia schlichtweg als „Addendum“ bezeichnet. Im Zuge der Neubearbeitung des Gesamtbestandes der Zweig Collection im Rahmen des 2015 begonnenen Projekts „Stefan Zweig digital“ wird durch die archivarische Umstrukturierung und die Etablierung eines einheitlichen Signaturesystems dieser Teilbestand von einem weniger prominent erscheinenden bloßen ‚Anhang‘ aufgewertet zu einem integral zur Sammlung gehörenden und den übrigen Sammlungsstücken gleichwertigen Fundus. Jene Archivdokumente, die auf diese Schenkung aus dem Jahr 2002 zurückgehen, werden nun als

¹⁴⁴³ Die nachfolgenden Angaben zur Entstehungsgeschichte der Stefan Zweig Sammlung in Fredonia entsprechen einer groben summarischen Wiedergabe nach John P. Saulitis: Historical introduction. In: Safran, Franciska (Hg.): Inventory of the Stefan Zweig Collection. Reed Library, State University College, Fredonia, New York 1993, S. 5–16.

¹⁴⁴⁴ Die Angaben zu diesem Bestand wurden der im Archiv der Daniel A. Reed Library intern verwendeten Finding Aid #2 entnommen. Herzlichen Dank an Amanda Shepp für die entgegenkommende Bereitstellung dieser und weiterer nützlicher Informationen.

„SZ-AP2“ – „AP2“ als Abkürzung für Alberman Papers 2 als Provenienzzangabe – geführt. Die vier Ordner mit dreißig Konvoluten, die das Material zu Stefan Zweigs Balzac-Biographie beinhalten, gehören diesem Teilbestand an. Die Nummerierung der Ordner sowie der in den Ordnern enthaltenen Konvolute folgt den internen Angaben in Fredonia; es handelt sich um die Ordernummern 31 bis 34, die einzelnen Konvolute werden innerhalb der Ordner jeweils neu durchgezählt. Im Folgenden wird aus Gründen der Lesbarkeit im Fließtext lediglich die Ordner- und Konvolutnummer genannt, die zugehörige übergeordnete Signatur gemäß den Prinzipien von „Stefan Zweig digital“ kann anhand der Angaben im Literaturverzeichnis sowie in der Überblickstabelle auf S. 338 aufgefunden werden.

Insgesamt folgt die Anordnung des Archivmaterials in den vier Ordnern tendenziell einer chronologischen Ausrichtung, mit Dokumenten, die zur Materialsammlung und Ideenfindung gehören, zu Beginn und Kopien von Typoskripten ohne Überarbeitungsspuren gegen Ende. Auch wenn nicht ausgeschlossen ist, dass die Recherche von Zusatzinformationen sich während der Textabfassungsarbeit fortsetzte, was im Rahmen eines umfangreichen, Jahre umfassenden Schreibprojekts allgemein als übliche Praxis anzunehmen sein dürfte, kann von grundsätzlich unterschiedlichen Arbeitsphasen ausgegangen werden, in denen jeweils eine andere Arbeitstätigkeit dominiert: In einer ersten Phase überwiegen demnach das Recherchieren und Zusammenstellen von Materialien sowie das Verfassen von Arbeitsnotizen, die sowohl der Ideenfindung als auch der Strukturierung der recherchierten Informationen dienen. Bei Almuth Grésillon wird dieser Arbeitskomplex als „Schreibvorbereitungsphase“ bezeichnet. Auf ihn folgen die „Textabfassungsphase“ und die „Textrevisionsphase“¹⁴⁴⁵ – sieht man sich die mitunter sehr zahlreichen Sofortkorrekturen in Zweigs Manuskript der ersten vier Kapitel an, so wird allerdings schnell deutlich, dass zwischen diesen beiden Arbeitsvorgängen nur bedingt eine klare Scheidewand zu ziehen ist; Schreiben ist immer und essentiell auch schon ein Sich-selber-Lesen,¹⁴⁴⁶ die schreibende Formulierungsarbeit wird von parallel ablaufenden Mechanismen der Kontrolle und Revision begleitet. Dennoch kann die Intention, primär Text zu produzieren, von der Intention, primär bereits produzierten Text zu überarbeiten, unterschieden werden, weshalb eine Trennung dieser unterschiedlichen Schreibphasen sowohl aus textgenetischer Perspektive wie auch epistemologisch-heuristisch von Relevanz ist.

Auch wenn die Anordnung der Archivmaterialien in den vier Ordnern zunächst dieser grundlegenden Ausrichtung an einer zu vermutenden chronologischen Abfolge des Schreibprojekts gemäß den eben skizzierten textgenetischen Phasen folgt, ist allerdings

¹⁴⁴⁵ Grésillon: *Literarische Handschriften*, S. 130f.

¹⁴⁴⁶ Vgl. Frisch: *Tagebuch 1946–1949*, S. 22. Vgl. auch Jäger: *Störung und Transparenz*, S. 47.

festzustellen, dass es sich insgesamt um eine eher lose Ordnung handelt, die sich vordergründig aus pragmatischen äußeren Umständen und nicht aus einer dem Material inhärenten Logik erklärt: So liegen mehrfach die Grenzen zwischen den vier Ordnern jeweils gleichsam willkürlich zwischen Dokumenten, die demselben Arbeitskomplex angehören. Grundsätzlich dürfte die bereits vorgefundene und in Zweigs Umfeld selbst noch bzw. von Friedenthal vorgenommene Gliederung der Dokumente in den gegenwärtigen Archivkontext übernommen worden sein, eine der geläufigen Archivpraxis entsprechende Vorgehensweise: „In der Regel wird der Umfang der Einheiten im Archiv, wenn nicht Gründe der Bestandserhaltung dem entgegenstehen, so beibehalten, wie er in der Herkunftsstelle entstanden ist.“¹⁴⁴⁷ In Bezug auf bestimmte Gegenstände, die mit Gérard Genette vielleicht als „para-dokumentarisch“¹⁴⁴⁸ zu bezeichnen wären und die bislang (Stand: Mai 2024) nicht von den eigentlichen Textträgern getrennt wurden, steht jedoch zu vermuten, dass durchaus Gründe der Bestandserhaltung anzuführen wären, die eine getrennte Aufbewahrung dieser Elemente von den Textmaterialien nahelegen. Das betrifft etwa Trennblätter zur Kapitelzählung bei den Typoskriptkonvoluten oder auch eine schwarze Ringmappe in der Materialsammlung (31.4), die zahlreiche, nach Rubriken geordnete Notizen enthält (vgl. weiterführend IV.1.2.2).

Trotz aller damit einhergehenden Schwierigkeiten und Probleme hat sich in der Auseinandersetzung mit dem disparaten und heterogenen Material der Versuch der Etablierung eines Kategoriensystems zur Klassifizierung als hilfreich erwiesen. Eine solche Ordnung vorzuschlagen bedeutet, sich im Rahmen der von Michel Foucault im Vorwort zu *Die Ordnung der Dinge* (*Les mots et les choses*) herausgestellten folgenden drei Bereiche des Denkens und Handelns zu bewegen: Zwischen dem „bereits kodierten Blick“, der auf die „fundamentalen Codes einer Kultur“ verweist, auf der einen Seite, der „reflektierenden Erkenntnis“, die auf wissenschaftliche Theorien sowie auf philosophische Erklärungen verweist, auf der anderen Seite, und dem „Mittelgebiet“ dazwischen, das „die Seinsweisen der Ordnung manifestiert“ und

¹⁴⁴⁷ Angelika Menne-Haritz: Erschließung. In: Lepper, Marcel et al. (Hg.): Handbuch Archiv. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven. Stuttgart: Metzler 2016, S. 207–217, hier S. 211.

¹⁴⁴⁸ Genette widmet sich den Vortexten (*avant-textes*) in einem eigenen Abschnitt seiner Abhandlung über Paratexte, womit er ihren paratextuellen Status dezidiert anerkennt. Er unterscheidet die Manuskripte eines literarischen Textes von Tagebüchern des Autors, indem er Erstere als Dokumente und Letztere als Zeugnisse bezeichnet. Vgl. Gérard Genette: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. M. einem Vorw. v. Harald Weinrich. A. d. Französischen v. Dieter Hornig. Frankfurt a. M.: Campus Verlag / Suhrkamp 2001 [1987] (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1510), S. 376–384. An dieser Stelle aber sei damit auf einen Gedanken abgehoben, der bei Genette nicht explizit gemacht wird: Nicht nur das fertige Buch, sondern auch das archivierte Dokument verfügt über ‚Beiwerk‘, das je nach archivarischem Kontext unterschiedlich behandelt wird. Dieses Beiwerk liefert wichtige weiterführende Informationen über das Archivdokument, die sowohl verbal als auch non-verbal sein können. Trotz der Konzentration auf verbale Paratexte definiert Genette in der Einleitung seines Buches auch non-verbale Erscheinungsformen des Paratextes. Vgl. ebd., S. 14f.

von Foucault als „die nackte Erfahrung der Ordnung und ihrer Seinsweisen“ gefasst wird.¹⁴⁴⁹ Die im Folgenden vorgeschlagene Ordnung der Materialien geht klarerweise auf einen „bereits kodierten Blick“ zurück, der vielfach geprägt und also niemals voraussetzungslos ist: „Tatsächlich gibt es selbst für die naivste Erfahrung keine Ähnlichkeit, keine Trennung, die nicht aus einer präzisen Operation und der Anwendung eines im voraus bestehenden Kriteriums resultiert.“¹⁴⁵⁰ Als Resultat der „reflektierenden Erkenntnis“ ist hinsichtlich der nachfolgend vorgeschlagenen Systematisierung anzuerkennen und zu unterstreichen, dass es sich bei Ordnungssystemen nicht um bereits gegebene, sondern um in historisch wie kulturell spezifischen Kontexten konstruierte Schemata handelt,¹⁴⁵¹ dass es insofern auch keine ‚natürlichen‘ Ordnungssysteme geben kann und dass Störfälle von entscheidender Relevanz sind,¹⁴⁵² die nicht zuletzt das Potenzial haben, darauf hinzuweisen, dass „Ordnung und Ordnungsverfahren nicht notwendig, sondern kontingent sind“¹⁴⁵³. Der von Foucault befragte Zwischenbereich, der die fundamentale Erfahrung von Ordnung als Tatsache betrifft, ist als kulturhistorisches und soziokulturelles Apriori zu verstehen, auf dem der nachfolgend dargelegte Klassifizierungsversuch wie jeder andere ebenso notwendig wie selbstverständlich beruht.

Der in Fredonia bestehenden Anordnung der Archivdokumente folgend können sieben grundlegende Materialkategorien definiert werden, die nachfolgend vorgestellt werden: Arbeitsnotizen bzw. Materialsammlung (1), Manuskript der ersten vier Kapitel mit Überarbeitungen (2), Typoskript in einer früheren Fassung mit handschriftlicher Überarbeitung durch Stefan Zweig (3a), Durchschläge ohne handschriftliche Korrekturen, die im Anschluss an 3a zu finden sind (3b), Typoskript in einer späteren Fassung mit handschriftlicher Bearbeitung durch Lotte und Stefan Zweig und Richard Friedenthal (4), Durchschläge mit Korrekturen (5), Kopien oder Durchschläge ohne Korrekturen (6) und schließlich eine Kategorie an Zusatzmaterial (7).

¹⁴⁴⁹ Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. A. d. Französischen v. Ulrich Köppen. In: Ders.: Die Hauptwerke. M. einem Nachw. v. Axel Honneth u. Martin Saar. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2016, S. 7–469, hier S. 26–28.

¹⁴⁵⁰ Ebd., S. 26.

¹⁴⁵¹ Im Besonderen gilt das für literarische Gattungen, die ihrerseits zum Ausdruck bringen, wie Gesellschaften Ordnungen und Kreativität verstehen und administrieren. Vgl. Michler: Kulturen der Gattung, S. 20.

¹⁴⁵² Vgl. Benjamin Bühler: Einleitung. In: Bäuml, Thomas / Bühler, Benjamin / Rieger, Stefan (Hg.): Nicht Fisch – nicht Fleisch. Ordnungssysteme und ihre Störfälle. Zürich: diaphanes 2011 (= Sequenzia), S. 7–13, hier S. 7f.

¹⁴⁵³ Lukas Gloor: Prekäres Erzählen. Narrative Ordnungen bei Robert Walser, Franz Kafka und Theodor Fontane. Paderborn: Brill / Fink 2020 (= Robert Walser-Studien 5), S. 10.

1	Arbeitsnotizen / Exzerpte / Materialsammlung	31.1 (SZ-AP2/W-G23.1), 31.2 (SZ-AP2/W-G23.2), 31.3 (SZ-AP2/W-G23.3), 31.4 (SZ-AP2/W-G23.4), 31.5 (SZ-AP2/W-G23.5)	autornah, textfern	STUFE 1
2	Manuskript (inkl. Korrekturen durch SZ)	31.6 (SZ-AP2/W-G23.6)	autornah, textnah	STUFE 2
3	a) Typoskript frühere Fassung (inkl. Korrekturen durch SZ)	31.7 (SZ-AP2/W-G23.7), 32.1 (SZ-AP2/W-G23.8), 32.2 (SZ-AP2/W-G23.9), 32.3 (SZ-AP2/W-G23.10)	autornah, textnah	STUFE 2
	b) Typoskriptkopien oder Durchschläge ohne Korrekturen	32.4 (SZ-AP2/W-G23.11), 32.5 (SZ-AP2/W-G23.12), 32.6 (SZ-AP2/W-G23.13)	autorfern, textnah	STUFE 2
4	Typoskript spätere Fassung mit handschriftlicher Bearbeitung durch Stefan und Lotte Zweig und Richard Friedenthal	32.7 (SZ-AP2/W-G23.14), 33.1 (SZ-AP2/W-G23.15), 33.2 (SZ-AP2/W-G23.16), 33.3 (SZ-AP2/W-G23.17)	autornah, textnah & autorfern, textnah	STUFE 2 & STUFE 3
5	Kopien oder Durchschläge mit Korrekturen	33.4 (SZ-AP2/W-G23.18), 33.5 (SZ-AP2/W-G23.19), 34.1 (SZ-AP2/W-G23.20), 34.2 (SZ-AP2/W-G23.21)	autorfern, textnah	STUFE 3
6	Kopien oder Durchschläge ohne Korrekturen	34.3 (SZ-AP2/W-G23.22), 34.4 (SZ-AP2/W-G23.23), 34.5 (SZ-AP2/W-G23.24), 34.6 (SZ-AP2/W-G23.25), 34.7 (SZ-AP2/W-G23.26), 34.8 (SZ-AP2/W-G23.27), 34.9 (SZ-AP2/W-G23.28)	autorfern, textnah	STUFE 3
7	Zusatzmaterial	34.10 (SZ-AP2/W-G23.29), 34.11 (SZ-AP2/W-G23.30)	autorfern	

Diese sieben Kategorien können in drei unterschiedliche Stufen im Rahmen des Arbeitsprozesses eingeteilt werden, die folgenden Basiskontexten im Schreibprojekt entsprechen: Vorbereitung (Recherche und Strukturierung; Stufe 1) – Texterstellung (Textproduktion und Textrevision in mehreren Abfolgen; Stufe 2) – posthume Weiterbearbeitung (Herausgeberschaft; Stufe 3). Leitend für die Unterscheidung dieser drei Stufen sind die beiden Kriterien Textferne/Textnähe und Autorferne/Autornähe und ihr Verhältnis zueinander (siehe obenstehende Tabelle). Mit ‚textfern‘ als Beschreibungsmittel von Schriftzeugnissen ist hier gemeint, dass die betreffenden Notizen aus lose nebeneinander bestehenden Einzelementen zusammengesetzt sind, zwischen denen es kaum erkennbare inhaltlich-logische oder grammatikalische Verbindungen gibt, und dass sie nicht unbedingt dem Gesetz der Linearität folgen, d.h. nicht von links nach rechts in Zeilen verlaufend angeordnet sein müssen. Demgegenüber weisen ‚textnahe‘ Dokumente alle paradigmatischen Merkmale

eines Textes auf: Sie sind linear angeordnet, von links nach rechts und oben nach unten lesbar, und sie ergeben aufgrund von identifizierbaren Mitteln der Kohäsion und Kohärenz grammatikalisch und inhaltlich einen erkennbaren Zusammenhang. Mit dem Kriterium der Autornähe/Autorferne wird das Schreibersubjekt mit pragmatisch-heuristischer Intention in den Mittelpunkt gerückt: Es wird davon ausgegangen, dass es in diesem konkreten Schreibprojekt der Balzac-Biographie zwei grundlegend voneinander zu unterscheidende Bearbeitungskontexte gibt. Den Anfang nimmt das Projekt im Bearbeitungskontext von Stefan und Lotte Zweig. Aufgrund des Todes der beiden und der posthumen Editionssituation ergibt sich ein davon grundlegend differierender zweiter Bearbeitungskontext durch Richard Friedenthal, dem ersten Herausgeber, der das fragmentarische Projekt bis zur Publikation weiterbetreute. ‚Autorfern‘ bedeutet in diesem Kontext in erster Linie, dass keine manuelle Bearbeitung der entsprechenden Dokumente durch Stefan Zweig nachweisbar ist. ‚Autornah‘ dagegen sind jene Dokumente, die handschriftliche Spuren Zweigs aufweisen.

Eine Aufteilung von (3a) und (3b) in getrennte Kategorien wird hier deshalb nicht vorgenommen, weil ein offensichtliches Abhängigkeitsverhältnis von (3b) zu (3a) besteht: Aufgrund der gleichartigen Paginierung (lateinische Minuskeln anstatt von Ziffern) und aufgrund der Tatsache, dass die wenigen handschriftlichen Spuren auf den Kopien Lotte Zweig zuzuordnen sind, sind diese Kopien als Derivat der früheren Typoskriptfassung anzusehen, das unmittelbar in den Bearbeitungskontext der Zweigs – in die Zweig’sche Schreibszene – gehört. Aus diesem Grund wird (3b) auch der Bearbeitungsstufe 2 zugeordnet, obwohl handschriftliche Spuren Stefan Zweigs fehlen und demnach die Klassifikation als ‚autorfern‘ gelten muss. Für die vierte Kategorie, die spätere Typoskriptfassung, ist eine Zuordnung zu zwei unterschiedlichen Arbeitsstufen zugleich vorzunehmen, da dieser Textträger einerseits noch in den Bearbeitungskontext Stefan und Lotte Zweigs und andererseits schon in den Bearbeitungskontext Richard Friedenthals gehört: Zunächst entstand das Typoskript durch die Arbeit von Lotte und Stefan Zweig, ehe es später zur posthumen Weiterbearbeitung gekommen ist. Hier sind also unterschiedliche ‚Schichten‘ zu definieren: Die Grundschrift und erste Bearbeitungsschicht, hauptsächlich mit Bleistift, sind Teil von Stufe 2, die weitere Bearbeitungsschicht mit (meist schwarzer, selten blauer) Tinte Teil von Stufe 3. Da sich in Kategorie (4) die beiden räumlich und zeitlich voneinander getrennten Bearbeitungskontexte in einem Textträger begegnen, erscheint es auch nicht sinnvoll, die nachfolgenden Kopien in der Kategorie (5) und (6) als Subkategorie von (4) aufzufassen, da deren Verhältnis zu den Bearbeitungskontexten, die in (4) manifest werden, weniger eindeutig zu klären ist als im Falle von (3a) und (3b). Für die *Welt von Gestern* wurden etwa vom letzten Typoskript mehrere

Durchschläge erstellt, ursprünglich offenbar fünf, wovon zwei erhalten geblieben sind und ein nicht erhaltener mit handschriftlichen Korrekturen Stefan Zweigs versehen gewesen sein musste, die in weiterer Folge von Lotte Zweig handschriftlich in die übrigen Durchschläge übertragen wurden.¹⁴⁵⁴ Hier sind die entstandenen Durchschläge somit klar dem Arbeitskontext Stefan und Lotte Zweigs zuzuordnen. Doch selbst wenn anzunehmen ist, dass auch im Falle der Balzac-Biographie die Anfertigung der Durchschläge auf die Zweig'sche Schreibszene zurückgeht, wird hier die Zuordnung deshalb erschwert, weil viele der Durchschläge kaum bis gar keine handschriftlichen Spuren aufweisen; zudem deuten die deutschen Übersetzungen der französischen Zitate und weitere Indizien (vgl. dazu die nachfolgende Beschreibung der Kategorien 5 und 6) darauf hin, dass die Durchschläge in Friedenthals Weiterbearbeitung der Biographie Verwendung fanden.

Die drei definierten Stufen lassen sich auch in ein Verhältnis zu Almuth Grésillons Arbeitsphasen setzen. Stufe 1 ist im Wesentlichen mit Grésillons Textvorbereitungsphase identisch, hiermit werden Dokumente bezeichnet, die der Materialsammlung und Ideenfindung dienen. Während Grésillon in weiterer Folge die Textabfassungs- und die Textrevisionsphase voneinander trennt, enthält Stufe 2 diese beiden von Grésillon definierten Phasen, die der Textproduktion und deren unmittelbarer Überarbeitung durch das Autor-Schreibersubjekt dienen. Stufe 3 schließlich ist in Grésillons Phasenmodell nicht mehr abgebildet, es handelt sich um die posthume Weiterbearbeitung. Insofern führt das hier voranschaulichte Stufenmodell trotz seiner erkennbaren Autorzentriertheit letztlich darüber hinaus, da auch die Perspektive der autorfernen Weiterbearbeitung mitberücksichtigt wird.



Abb. 1: Die Ordner (boxes) 31–34 in der Stefan Zweig Collection der Daniel A. Reed Library.

¹⁴⁵⁴ Vgl. Matuschek: Nachwort, S. 652 u. 654.

1) Arbeitsnotizen/Materialsammlung: Allgemein handelt es sich um tendenziell textferne Einzelnotizen und jedenfalls um Materialien, die zwar essentiell zum Schreibprozess gehören, jedoch in diesem in erster Linie eine vorbereitende oder unterstützende Funktion erfüllen. Die betreffenden Materialien befinden sich im ersten Ordner und bestehen aus drei Notizheften (31.1, 31.2, 31.3), einer schwarzen Ringmappe an gelochten Einzelblättern mit Notizen, die in verschiedene Rubriken untergliedert sind (31.4), sowie diversen losen Blättern, die handschriftlich oder maschinenschriftlich beschrieben sind und Notizen oder Exzerpte von einschlägiger Literatur über Balzac enthalten (31.5). Nicht immer ist der Gehalt der Konvolute relevant für den Arbeitszusammenhang der Schreibvorbereitungsphase – so enthält beispielsweise 31.5 u.a. eine returned-letter-Notiz und eine Briefkopie von Newman Flower, datiert mit 25. Juni 1942, sowie maschinenschriftliche Transkriptionen von verschiedenen handschriftlichen Notizen Zweigs, deren ebenfalls erhaltene Originale dieser ersten Kategorie zuzuordnen sind.

2) Manuskript der ersten vier Kapitel: Auf insgesamt 65 losen Blättern (31.6) wurde mit lila Tinte ein linearer, handschriftlich geschriebener Text festgehalten, der dem Beginn der Balzac-Biographie entspricht. Während die ersten beiden Kapitel aus je einundzwanzig beschriebenen und mit lila und roter Tinte korrigierten Blättern bestehen und das dritte Kapitel achtzehn solcher Blätter aufweist, ist das vierte Kapitel, das nur fünf beschriebene Blätter umfasst, offensichtlich unvollständig. Zudem sind nur die ersten drei Kapitel auf dem zugehörigen Vorsatzblatt mit einer Kapitelüberschrift versehen (Kapitel 1: „Tragödie einer Kindheit“, Kapitel 2: „Verfrühte Frage an das Schicksal“, Kapitel 3: „Die Romanfabrik Horace St. Aubin & Co.“). Paratextuelle Zusatzblätter enthalten aufschlussreiche Angaben, die auf Zweigs Schreibszene verweisen: Demnach wurden das erste, einundzwanzig Seiten zählende Kapitel zwischen 15. und 23. November 1939, das zweite, gleich lange Kapitel zwischen 24. und 29. November und das dritte Kapitel zwischen 29. November und 5. Dezember in Bath geschrieben. Auf dem Vorsatzblatt vor dem vierten Kapitel ist folgende Notiz von Lotte Zweig zu lesen: „Begonnen / 8. Dezember 1939“ und darunter von Stefan Zweigs Hand: „16. Dezemb / --- / I, 'C'oncept. Zweiter Teil / dictiert / ---“.

3a) Typoskript (frühere Fassung) mit Überarbeitung durch Stefan Zweig: Diese Typoskriptstufe umfasst insgesamt vier Konvolute, wovon das erste (31.7) noch im ersten Ordner zu finden ist, während die übrigen drei (32.1, 32.2, 32.3) zu Beginn des zweiten Ordners situiert sind. Enthalten sind insgesamt 28 Sektionen, die jeweils mit lateinischen Kleinbuchstaben im rechten oberen Eck paginiert sind und Einzelkapiteln der Biographie entsprechen. Dabei ist

festzustellen, dass der Umfang der Kapitel gegen Ende der Lebensbeschreibung markant abnimmt – so enthalten die beiden letzten Kapitel im Konvolut 32.3 nur je drei Seiten, während die übrigen Kapitel mindestens doppelt so lang sind und bis zu achtzehn Seiten zählen. Die Angaben zur Kapitelzählung sind in dieser früheren Typoskriptstufe sehr unvollständig, was eine Orientierung und einen Abgleich mit der späteren Typoskriptfassung erschwert. Der maschinenschriftliche Text ist auf großformatiges Papier rechtsbündig gesetzt und eröffnet einen breiten Schreibraum am linken Seitenrand, auf dem sich handschriftliche Zusätze bzw. Korrekturen entfalten. Zwischen den einzelnen Typoskriptblättern finden sich in 31.7 und 32.1 meist Einlageblätter dünneren Papiers, die sehr häufig ebenfalls mit handschriftlichen Anmerkungen versehen sind; zudem sind einige der Typoskriptblätter auf der Rückseite mit handschriftlichen Notizen beschrieben. Im Falle von 32.2 und 32.3 sind die Kapitel durch Trennelemente aus stärkerem Papier, Pappe oder Karton strukturiert, auf denen mit Bleistift die Bezeichnung des jeweiligen Buches und der Kapitelnummer notiert sind.

3b) Typoskriptkopien/Durchschläge ohne Korrekturen: Die drei nachfolgenden Konvolute 32.4, 32.5 und 32.6 bestehen aus Typoskriptkopien oder -durchschlägen auf dünnem Papier. Der Leerraum auf der linken Seitenhälfte ist hier nicht mit Korrekturen oder handschriftlichen Anmerkungen versehen, die einzigen handschriftlichen Notate beschränken sich auf wenige knappe Angaben zur Kapiteleinteilung und stammen von Lotte Zweigs Hand. Die Typoskriptkopien sind weder vollständig noch sind sie durchgehend geordnet: Zum Teil fehlen einzelne Seiten am Beginn der unterschiedlichen Kapitelsektionen, und die Anordnung dieser Sektionen entspricht nicht der chronologischen Reihung von Lebensereignissen Balzacs. Diese Feststellungen gelten allerdings nicht für alle drei Konvolute gleichermaßen: Einen besonders ungeordneten Eindruck macht 32.4, das auch die meisten fehlenden Seiten aufzuweisen hat. Hingegen erweist sich 32.6 als deutlich besser strukturiert, hier sind alle Sektionen bzw. Bündel mit einer Kapitelbezeichnung versehen, aus der hervorgeht, dass in diesem Konvolut die Einzelkapitel chronologisch aufeinander folgen. Die Anordnung der drei Konvolute konvergiert nicht mit der inhaltlichen Reihenfolge: Den vorhandenen Angaben zur Kapitelzählung gemäß enthält 32.4 jedenfalls zwei Kapitel aus dem dritten Buch, aber auch Kapitel aus dem ersten Buch, während 32.6 ausschließlich Kapitel aus dem zweiten Buch umfasst. In 32.5 ist ein weiteres Kapitel aus dem dritten Buch zu finden, während alle übrigen Bündel keine äußeren Hinweise auf eine Kapitelzuordnung enthalten, jedoch ist anhand der Inhalte darauf zu schließen, dass sie vor allem dem ersten Buch angehören.

4) Typoskript (spätere Fassung) mit handschriftlicher Bearbeitung: Die vier Konvolute, die zu dieser Kategorie gehören, sind erneut durch einen Ordnerwechsel voneinander getrennt; es handelt sich um 32.7, 33.1, 33.2 und 33.3. Zu Beginn von 32.7 ist ein Blatt mit der Aufschrift „Remarks of the Editor“ zu finden, Richard Friedenthal gibt hier Auskunft über die nachfolgenden Materialien: Demnach handelt es sich bei diesem Arbeitsdokument um ein Typoskript, das Zweig vor seiner Abreise nach Amerika in Bath zurückließ. Offen bleibt allerdings, ob dieses Typoskript dann zu jenen Unterlagen gehörte, die Zweig gegen Ende des Jahres 1941 nach Brasilien nachgesandt wurden.¹⁴⁵⁵ Friedenthal thematisiert weiters Randnotizen mit Bleistift „mostly by Mrs. Zweig, who, besides typing the manuscript from Stefan Zweig’s first draft and his inserted notes, always took a very lively interest in the text“, ¹⁴⁵⁶ und Korrekturen mit Tinte, die auf ihn selbst zurückgehen. Auf dieser Arbeitsstufe ist die Biographie in vier Bücher untergliedert, die in fortlaufend gezählte Kapitel unterteilt sind. Jedes der vier Konvolute setzt sich jeweils aus den Kapiteln eines der vier Bücher zusammen, die Anordnung erfolgt chronologisch. Zwei der vier Bücher sind mit einem Titel versehen (das erste Buch mit „Wege und Umwege“, das dritte mit „Der Lebensroman“). Auch die einzelnen Kapitel tragen allesamt eine Überschrift, außerdem sind sie nummeriert und jeweils einem der vier Bücher zugeordnet. Zum Teil wurden die Kapitelüberschriften von Friedenthal nachträglich ergänzt. Die einzelnen Kapitel sind durch Trennblätter stärkeren und farbigen (etwa orangefarbenen, blauen oder grauen) Materials voneinander abgegrenzt; ein Titelblatt mit Nummerierung, Buchzuordnung und Überschrift kündigt jedes neue Kapitel an. Der Text ist hier erneut rechtsbündig mit breitem linkem Seitenrand gesetzt, Korrekturen mit Bleistift und Tinte sind ebenso zu finden wie überklebte Passagen, französische Ausgangszitate betreffend, die durch eine deutsche Übersetzung ersetzt werden sollten. Das letzte Konvolut endet mit Kapitel 18, das die Überschrift „Theaterspekulationen“ trägt. Somit fehlen die Schlusskapitel der Biographie.

5) Kopien/Durchschläge mit Korrekturen: Die Kopien oder Durchschläge sind auf dünnerem Papier gedruckt und weisen unterschiedliche Merkmale auf: Während für die ersten zwei der vier Konvolute, 33.4 und 33.5, gilt, dass sie weitgehend ohne Gliederungselemente aneinandergereiht sind, herrscht in den anderen beiden Konvoluten, 34.1 und 34.2, ein klares gliederndes Ordnungsprinzip vor. In 33.4 und 33.5 werden die Einzelkapitel nur gelegentlich

¹⁴⁵⁵ Vgl. Zweig / Zweig: South American Letters, S. 150f.

¹⁴⁵⁶ Typoskript Erstes Buch Wege und Umwege Kapitel 1–5, Fredonia, State University of New York, Daniel A. Reed Library, Stefan Zweig Collection, SC001, 32.7 (SZ-AP2/W-G23.14), S. 2 des Konvoluts, betitelt mit „Remarks of the Editor“.

durch ein Titelblatt angekündigt, die Kapitelzuweisung ist aber durch die maschinenschriftliche Paginierung im rechten oberen Seiteneck auch hier gewährleistet. Zahlreiche Einzelblätter fehlen in diesen beiden Konvoluten, Angaben über fehlende Blätter sind in 33.4 auf einer Liste in einem Umschlag enthalten. In 33.5 sind teilweise zwischen die paginierten Seiten lose Einzelblätter kleineren Formats eingelegt, die mit engerem Zeilenabstand bedruckt sind und die offenbar vor allem deutsche Übersetzungen von Zitaten enthalten. Es ist gut möglich, dass ein Zusammenhang zu den jeweils fehlenden Blättern des Typoskripttextes besteht, doch müsste dies näher untersucht werden. In den anderen beiden Konvoluten, 34.1 und 34.2, sind die einzelnen Kapitel in Sektionen untergliedert und somit in je vier Bündeln organisiert; sie sind allesamt mit einem Titelblatt versehen und dürften vollständig sein. Korrekturen finden sich in diesen vier Konvoluten eher vereinzelt und gehen kaum über die Wortebene hinaus, in seltenen Fällen treten Streichungen auf, die mehr als ein Wort betreffen. Dem Konvolut 33.4 liegen in einem Umschlag lose Papierausschnitte mit deutschen Übersetzungen von französischen Zitaten aus der Biographie bei, während in 34.1 und 34.2 solche Übersetzungen direkt über der betreffenden Textstelle fixiert wurden. Die Angabe auf dem Titelblatt des letzten Kapitels in diesem Konvolut, die dieses Kapitel als Bestandteil eines „V. Buch[s]“ ausweist, muss wohl als irrtümlich betrachtet werden – dies vorausgesetzt, ist festzustellen, dass die im Typoskript etablierte Grundstruktur von vier Büchern gewahrt bleibt, auch wenn in der Bezeichnung der letzten Kapitel Abweichungen im Vergleich mit dem Typoskript der späteren Fassung zu registrieren sind. Das letzte Kapitel in 34.2, Kapitel 19, trägt den Titel „Kampf um Frau von Hanska“, wonach auch hier der Abschluss der Biographie fehlt.

6) Kopien/Durchschläge ohne Korrekturen: Die Konvolute 34.3, 34.4, 34.5, 34.6, 34.7, 34.8 und 34.9 dürften dem Bearbeitungskontext Friedenthals zuzuordnen sein. Bis auf seltene Einzelfälle, die wohl der nachlassverwaltenden Bearbeitung geschuldet sind, ist das in dieser Kategorie versammelte Material völlig frei von handschriftlichen Spuren. Die ersten fünf der genannten Konvolute enthalten, erneut in Bündeln organisiert, Kopien oder Durchschläge von Einzelkapiteln, jedoch nicht von allen Kapiteln der Biographie. Greifbar werden insgesamt 20 Kapitel, wovon die Kapitel 15, 16 und 18 zur Gänze fehlen. Von wenigen Ausnahmen abgesehen weist jedes dieser fünf Konvolute erneut fehlende Einzelblätter auf, die auf einem Aufkleber auf jenem Papierband, das die Bündel zusammenhält, mit Bleistift vermerkt sind. Zusatzdokumente wie ein blaues Blatt kleineren Formats mit der Bleistiftaufschrift „Franz. Zitate entnommen für Mazzuchetti Febr. 47 Kap. 1–11“ (34.3), ein vorangestelltes Blatt mit der Notiz „Für Frau Mazzuchetti die französischen Zitatseiten Kap. 12– Schluss entnommen 5.5.47 Fr“ (34.5) oder auch ein in einem Umschlag aufbewahrtes Blatt mit dem rotem

Buntstiftvermerk „Zweig BALZAC Korrektur-Material zurückgesandt vom französ. Übersetzer xxx Oct 50 Frie“ legen nahe, dass die an diesem Material ersichtlichen Änderungen, so auch das Entfernen bestimmter Einzelblätter, über den editorischen Bearbeitungskontext im engeren Sinne hinausweisen und Friedenthals Austausch mit Übersetzer:innen nach Erscheinen der Balzac-Biographie betreffen (1947 und 1950 werden als Datumsangaben greifbar). Die letzten beiden Konvolute, die zu dieser Rubrik gezählt werden, enthalten kapitelweise angeordnete Zitate auf Deutsch (34.8) und schließlich diejenigen Seiten, die an diversen anderen Stellen entnommen worden waren (34.9). Es konnte jedoch nicht im Detail untersucht werden, ob sämtliche der fehlenden Einzelblätter geschlossen in 34.9 versammelt sind.

7) Zusatzmaterial: In diese Kategorie fallen lediglich die letzten beiden Konvolute im vierten Ordner, 34.10 und 34.11. 34.10 enthält nur ein einziges Blatt, das einseitig bedruckt ist und eine Liste mit der Einteilung der Biographie in Bücher und Kapitel bietet. Diese Liste schlägt eine Unterteilung in drei Bücher vor, wobei sich die Nummerierung der Kapitel in den ersten beiden Büchern fortlaufend gestaltet, wohingegen sie mit dem dritten Buch wieder von vorne beginnt. In 34.11 sind Schwarz-Weiß-Fotografien in doppelter, in einem Fall sogar in dreifacher Ausführung versammelt, die in den Editionscontext von Friedenthal einzuordnen sind. Wären die hiermit vorgestellten Kategorien nicht primär an der Aufteilung in Konvolute und Ordner orientiert, sondern ausschließlich an inhaltlichen Kriterien der Einzeldokumente, so würde sich daraus ergeben, dass auch manche Materialien, die in anderen Konvoluten archiviert sind, dieser Kategorie zuzuordnen wären, da sie nicht im engeren Sinne dem Arbeitsprozess an der Biographie angehören. Insgesamt betrifft dies jedoch eine sehr überschaubare Anzahl an Dokumenten, weshalb in diesem Rahmen auf eine nähere Aufgliederung verzichtet wurde.

Der Forschungsaufenthalt in Fredonia war im Hinblick auf die zeitliche Dauer ebenso klar limitiert wie es die im Rahmen dieses Dissertationsprojekts aufbereiteten thematischen Zusammenhänge sein müssen. Daher kann das soeben vorgestellte Material im Rahmen dieser Arbeit bei Weitem nicht erschöpfend behandelt werden. Im Falle der beiden Typoskripte beschränkt sich die Analyse konkret auf jenen Abschnitt, der dem achten Kapitel der publizierten Balzac-Biographie entspricht, da dieses auch bereits im dritten Teil der vorliegenden Arbeit eingehend untersucht wird.

Da Fragen der Ordnung des Materials zur Orientierung nicht nur die Ebene der Archivierung betreffen, sondern auch für den schriftstellerischen Arbeitsprozess relevant sind und diese beiden Ebenen miteinander interagieren, wird nachfolgend näher auf verschiedene Gliederungsmaßnahmen eingegangen, nicht zuletzt um die Materialien besser kennenzulernen.

IV.1.2 Gliederungs- und Strukturierungsmaßnahmen

Um ein solch umfangreiches literarisches Großprojekt, als das Zweigs Biographie über Honoré de Balzac angelegt war, zu handhaben und in den dafür gesammelten Dokumenten zu navigieren, ist ein steter Prozess der Gliederung und Strukturierung nachgerade unerlässlich. Wie bereits in Teil II der vorliegenden Arbeit thematisiert, ergeben sich in der Charakteristik eines solchen Schreibvorhabens auffallende Parallelen zum Sammelwesen – dazu gehört neben einer akkumulierenden Informationsgewinnung wesentlich die Notwendigkeit einer wie auch immer gearteten Ordnungsgenerierung.¹⁴⁵⁷ Auch Zweigs literaturvermittelnde Tätigkeiten wie die Herausgeberschaften erforderten in hohem Ausmaß Ordnungsbewusstsein und eine Auseinandersetzung mit Fragen der Gliederung von Einzelelementen.¹⁴⁵⁸ Indem die disparaten Informationen über Leben und Werk des Biographieobjekts zusammengetragen und in eine Ordnung gebracht werden, erfolgt eine spezifische Form der Sinngebung, die das Erstellen einer Biographie als Interpretationsleistung deutlich werden lässt, für die nicht zuletzt die Selbstpositionierung der:s Autor:in relevant ist¹⁴⁵⁹. Entsprechend zahlreich sind im archivierten Balzac-Material Notate mit strukturierender Funktion. Einerseits sind dazu Darstellungen zu zählen, die den Inhalt der Biographie in Kapitel und Bücher unterteilen und damit die Makrostruktur des Projektes betreffen, andererseits entstehen insbesondere in den Skizzen und Notizen der Schreibvorbereitungsphase facettenreiche mikrostrukturelle Ordnungshilfen.

IV.1.2.1 Gliederung auf Kapitelebene

Die Untergliederung in Bücher oder Bände und in Kapitel ist nicht zuletzt für die Rezeption besonders ausschlaggebend: Abgesehen von grundlegenden lektüreleitenden Merkmalen – dazu gehören etwa die allgemeinen Leseerfahrungen, Lesepausen jeweils an Kapitelenden einzulegen und gegebenenfalls Kapitel zu zählen und sich die Lektüre vorab je nach Kapitel und Zeit einzuteilen – ist die Kapitelgliederung auch im archivarischen Kontext von entscheidender Bedeutung, handelt es sich doch um das werkstrukturierende Grundprinzip

¹⁴⁵⁷ Für das Autographensammelwesen war eine solche nicht zuletzt im Hinblick auf Legitimierungsfragen und Aufwertungsbestrebungen zentral, wobei naturwissenschaftliche Ordnungssysteme wie insbesondere das Linnésche eine Vorbildfunktion erfüllten. Vgl. Martin: Konflikt und Kooperation, S. 90. Die naturwissenschaftlichen Klassifizierungssysteme von Linné und Buffon sind auch für den literaturhistorischen Gattungsdiskurs insgesamt (der ja mit jenem des Autographensammelwesens interagiert) im Rahmen von epochenübergreifend wirksamen naturwissenschaftlichen Denkmotiven in der Gattungspoetik zentral. Vgl. Michler: Kulturen der Gattung, S. 74–77.

¹⁴⁵⁸ Ein Beispiel dafür ist Zweigs Herausgeberschaft von Goethe-Gedichten in Reclams Universalbibliothek, in deren Rahmen Fragen der Anordnung der Einzelgedichte virulent wurden. Vgl. dazu Naoji Kimura: Stefan Zweigs Auffassung vom Goetheschen Dichtertum. In: Yi, Zhang / Gelber, Mark H. (Hg.): Aktualität und Beliebtheit. Neue Forschung und Rezeption von Stefan Zweig im internationalen Blickwinkel. Würzburg: Königshausen & Neumann 2015, S. 47–57, hier S. 50–53.

¹⁴⁵⁹ Vgl. Wozonig: Die literarische Biografie, S. 203.

schlechthin, das bei langen Texten gemeinhin zum Einsatz kommt. Im Versuch, sich über umfangreiches Archivmaterial einen Überblick zu verschaffen, ist also eine grundsätzliche Orientierung an einer vorhandenen Kapitelzählung naheliegend, jedoch ist hier die Schwierigkeit mitzubedenken, dass dieser bis zum Abschluss des betreffenden literarischen Projekts eine hohe Volatilität zukommt. Das ist auch für Zweigs Balzac-Biographie zu beobachten: Sieht etwa eine handschriftliche Gliederung der Biographie, die auf einem Blatt zu Beginn des Konvoluts 32.2 und damit im Umfeld der früheren Typoskriptfassung eingeordnet ist, eine Einteilung des Gesamtumfangs in sechs Bücher vor, so sind in 34.10, einem Konvolut, das aus nur einem Blatt mit einer maschinenschriftlichen Liste zur Kapiteileinteilung besteht, lediglich drei Bücher aufgeführt. Problematisch ist auch, dass aufgrund des paratextuellen Status der Kapitelgliederung und der damit einhergehenden Situierung der Kapitelkennzeichnungen an den Texträndern die Zuordnung im Archivkontext nicht immer gewährleistet ist, was im Nachfolgenden deutlich wird. Zudem ist im Falle der Balzac-Archivalien nicht eindeutig festzustellen, ob in der Kapitelverwaltung ausschließlich Stefan Zweig am Werk war; vielmehr liegt die Vermutung nahe, dass Richard Friedenthal mitbeteiligt war. Dies gilt konkret für die Hinzufügung einzelner Kapitelüberschriften, die offenbar in Zweigs Typoskript nicht vorhanden waren und posthum von Friedenthal ergänzt wurden.¹⁴⁶⁰ Aus den Archivmaterialien geht eindeutig hervor, dass die Kapitelüberschriften teilweise von Friedenthals Hand ergänzt wurden, jedoch kann nicht mit letzter Gewissheit gesagt werden, ob sie auf ihn selbst zurückgehen. Anhand des erhaltenen Materials liegt aber jedenfalls der Rückschluss auf ein eigenständiges Agieren Friedenthals nahe.

Die in Fredonia vorliegenden Textausarbeitungsstufen – das Manuskript, die beiden Typoskriptfassungen und die Typoskriptkopien (die Stufe 2 und damit Dokumente aus den Kategorien 2, 3 und 4 in der oben vorgenommenen Systematisierung, vgl. S. 338) – sind alle in eine Kapitelstruktur eingebettet, selbst wenn diese nicht in allen Fällen klar ausgewiesen ist. Das Manuskript, 31.6, gibt den Beginn der Handlung wieder und besteht aus insgesamt vier Kapiteln, die jeweils durch ein vorangestelltes Titelblatt angekündigt und in drei von vier Fällen nicht nur nummeriert, sondern auch betitelt werden. Die hier eingesetzten Überschriften für die ersten drei Kapitel, „Tragödie einer Kindheit“ (Kap. 1), „Verfrühte Frage an das Schicksal“ (Kap. 2) und „Die Romanfabrik Horace St. Aubin & Co“ (Kap. 3) werden in weiterer Folge bis

¹⁴⁶⁰ Insgesamt ist festzustellen, dass die Titelgebung sich in Zweigs Arbeitsprozess erst verhältnismäßig spät einstellte. So sind auch im Falle eines in Salzburg archivierten Typoskriptes von *Castellio gegen Calvin* noch nicht alle Kapitel mit einem Titel versehen oder der Titel weicht von der später publizierten Fassung ab, wohingegen die Kapitel in ihrer Anordnung und in ihrer inneren Einheit bereits der publizierten Fassung entsprechen. Vgl. Zielinski: *Mythologies d'Europe*, S. 251.

zur Veröffentlichung der Biographie beibehalten. Die frühere Fassung des Typoskripts, die in vier Konvoluten strukturiert ist (31.7, 32.1, 32.2, 32.3), weist keine konsequente Kapitelbezeichnung auf. Die Kapitelgliederung und -nummerierung, die in erster Linie über Trennelemente aus Pappe bzw. aus einem dickeren und gefärbten Papier (Trennblatt) und darauf notierten Ziffern greifbar wird, ist dennoch bereits im früheren Typoskript über die einzelnen Konvolute hinweg teilweise vorhanden, wobei ein sukzessiver Anstieg der eingesetzten Gliederungselemente zu beobachten ist: Während im ersten Konvolut (31.7) keine Trennelemente enthalten sind und die unterschiedlichen Kapitel nur über die jeweils neu einsetzende Paginierung in lateinischen Minuskeln greifbar werden, finden sich erste Trennelemente vereinzelt im nächsten Konvolut (32.1), um dann im dritten Konvolut (32.2) nahezu und im vierten (32.3) komplett durchgehend jedem neuen Kapitel vorangestellt zu werden. Über den Grund für die fehlenden Trennelemente zu Beginn der Textstufe kann nur spekuliert werden – ob sie möglicherweise gar nie vorhanden waren, da das System erst mit dem Zuwachs an Textmaterial eingeführt wurde, oder ob sie nachträglich entfernt wurden, muss offen bleiben. Jedenfalls aber ist davon auszugehen, dass die vorhandenen Kapiteltrenner in ihrer Materialität Zweigs Schreibszenen zugehörig sind und auf ordnende Verfahren im Rahmen der Textabfassungs- oder der Textaufbereitungsarbeit für die Weiterbearbeitung verweisen. Während 31.7 laut originalem Mappeneinband („original binder cover“) die „Anfangskapitel“ der Biographie enthält, ist aufgrund der vorhandenen Trennelemente mit Kapitelbezeichnung darauf zu schließen, dass 32.1 Kapitel sechs bis neun und damit den zweiten Teil des ersten Buchs sowie Kapitel eins bis sechs des zweiten Buchs umfasst. Das dritte Konvolut, 32.2, besteht aus den Kapiteln sieben bis elf des zweiten Buchs. Eine Abweichung ist für das erste Kapitel des letzten Konvoluts (32.3) zu registrieren, das als „Kapitel 27“ bezeichnet wird, was eine von Grund auf andere Kapitelzählung in fortlaufender Systematik nahelegen würde, ohne jedoch dabei als Nummerierung für dieses Kapitel in Frage zu kommen, sofern man sich an der Zählung der bis dahin zu identifizierenden Kapitel orientiert. Aufgrund der ansonsten für diese Textstufe und die nachfolgenden Kopien festzustellenden einheitlichen Kapitelgliederung ist darauf zu schließen, dass es sich bei dieser Nummerierung um ein Versehen handeln muss. Demnach kann das so bezeichnete Kapitel als Kapitel zwölf des zweiten Buchs gelten, was auch mit der Kapitelzählung in den nachfolgenden Kopien kongruiert. Abgesehen von diesem Kapitel enthält 32.3 acht weitere Kapitel, die Teil des dritten Buches sind. Somit ergibt sich für die Anordnung des früheren Typoskripts im Archivkontext eine konsequent chronologische Struktur und eine Gliederung in drei Bücher, wovon das erste aus neun Kapiteln, das zweite aus zwölf Kapiteln und das dritte aus acht Kapiteln besteht. Eine gewisse Unstimmigkeit liegt

allerdings im Hinblick auf das erste Konvolut vor, das sich aus den ersten fünf Kapiteln zusammensetzen müsste, für das aber anhand der Paginierung insgesamt sieben Einheiten auszumachen sind. Diesbezüglich müsste zur Klärung eine Detailanalyse im Abgleich mit späteren Textdokumenten unternommen werden.

Die sich daran anschließenden Kopien bestehen aus drei Konvoluten (32.4, 32.5 und 32.6) und sind offensichtlich nicht chronologisch geordnet. Zwischenblätter oder ähnliches Zusatzmaterial als kapitelgliedernde Elemente sind hier nicht zu finden, aber zum Teil enthalten die ersten Seiten der jeweiligen Kapitel, die dem früheren Typoskript entsprechend mit lateinischen Minuskeln paginiert sind, mit Bleistift eine handschriftliche Kapitelzuweisung von Lotte Zweig. Dementsprechend sind im ersten Konvolut 32.4 u.a. Kapitel sechs und sieben des dritten Buchs vorhanden, das Konvolut 32.5 enthält u.a. das Kapitel drei des dritten Buches und im Konvolut 32.6, das den geordnetsten Eindruck dieser Kopiensammlung macht, sind die Kapitel eins bis zwölf des zweiten Buches zu finden. Aufgrund inhaltlicher Kriterien liegt die Vermutung nahe, dass die sechs Einheiten vor Kapitel III/6 und III/7 im Konvolut 32.4 zum Großteil ebenfalls dem dritten Buch und damit dem letzten Teil der Biographie zuzuordnen sind, während die nachfolgenden vier Einheiten wohl eher aus dem ersten Buch stammen dürften. Für die sieben Einheiten ohne Kapitelzuordnung im Konvolut 32.5 ist großteils eine Zuordnung zum ersten Buch zu vermuten. Festzustellen ist jedenfalls, dass diese drei Konvolute insgesamt aus mehr Einheiten bestehen als im früheren Typoskript Kapitel greifbar werden. Da allerdings einige der Einheiten in dieser Kopiensammlung offenkundig nicht vollständig sind und insgesamt sechs Einheiten nicht den Beginn des jeweiligen Kapitels beinhalten (fünf davon befinden sich in 32.4, eines in 32.5), ist davon auszugehen, dass manche Kapitel in zwei oder mehrere Einheiten aufgeteilt wurden. Die Zusammenhänge und Abhängigkeiten der einzelnen Einheiten voneinander müssten einer Detailanalyse unterzogen werden. Im hier vorliegenden Kontext genügt es festzustellen, dass diese Typoskriptkopien aller Wahrscheinlichkeit nach in einem direkten Abhängigkeitsverhältnis zu der früheren Typoskriptfassung stehen. Aus diesem Grund ist es möglich, anhand von Indizien aus diesen drei Konvoluten Rückschlüsse auf die Kapiteleinteilung im früheren Typoskript zu ziehen, wie etwa die Beobachtung, dass das erste Kapitel im vierten Konvolut der früheren Typoskriptfassung, das wohl fälschlich mit „Kapitel 27“ bezeichnet wird, das zwölfte und letzte Kapitel des zweiten Buches sein muss.

Die folgenden vier Konvolute beinhalten die spätere Typoskriptfassung Zweigs einschließlich Überarbeitungsspuren Richard Friedenthals. Im Verhältnis zu den Konvoluten davor sind nun deutlich mehr paratextuelle Zusätze, die insbesondere auch die Strukturierung und Untergliederung des Inhalts zum Ziel haben, vorhanden. Das erste Konvolut dieser

Typskriptfassung, 32.7, ist mit einem Deckblatt mit der durch Ornamentik eingerahmten Aufschrift „Stefan Zweig / Balzac // Erstes Buch / Wege und Umwege / Kapitel 1-5 // Aus dem Nachlass herausgegeben von Richard Friedenthal“ versehen. Auch 33.1 und 33.2 verfügen je über ein (wenn auch schlichter gehaltenes) Deckblatt, nicht hingegen 33.3. Die Kapitel dieses Textträgers sind sämtlich durch ein Trennblatt und ein Titelblatt voneinander abgegrenzt und auf diese Weise in ein klares Ordnungssystem integriert. Durch diese paratextuellen Elemente ist jedes Kapitel mehrfach nummeriert, einerseits auf dem Trennblatt handschriftlich mit Buntstift in roter oder blauer Farbe und andererseits maschinenschriftlich auf dem Titelblatt, das darüber hinaus jedem Kapitel eine Überschrift zuweist. Zum Teil sind diese Überschriften nicht maschinenschriftlich getippt, sondern mit schwarzer Tinte von Richard Friedenthals Hand ergänzt; die Titel der späteren Kapitel (33.3) wurden mit blauer Tinte handschriftlich hinzugefügt. Die Orientierung im Textträger wird zusätzlich durch ein einheitliches Paginierungssystem erleichtert: Jedes Blatt ist im rechten oberen Eck maschinenschriftlich durch eine römische Ziffer dem jeweiligen Kapitel zugewiesen und durch eine arabische Ziffer paginiert. Zusätzlich ist eine alternative Paginierung mit blauem Buntstift vorhanden. Die vier Konvolute, in die das Archivmaterial unterteilt ist, kongruieren mit vier Büchern, aus denen sich die Biographie in diesem Textträger nun zusammensetzt. Zwei dieser vier Bücher sind durch eine Aufschrift auf dem entsprechenden Deckblatt mit einem Titel versehen. Im Unterschied zur früheren Typskriptfassung werden die Kapitel nun fortlaufend gezählt: Das erste Buch enthält die Kapitel eins bis fünf, das zweite die Kapitel sechs bis zehn, das dritte besteht aus den Kapiteln elf bis dreizehn und das vierte enthält die Kapitel vierzehn bis achtzehn. Diese spätere Typskriptfassung ist offensichtlich unvollständig – Kapitel achtzehn, das den Titel „Theaterspekulationen“ trägt, entspricht nicht dem Schlusskapitel der Biographie. Den Angaben auf dem originalen Mappeneinband („original binder cover“) folgend, die verlautbaren, dass im Konvolut 33.3 die Kapitel zwölf bis zwanzig versammelt sind, wäre davon auszugehen, dass die letzten beiden Kapitel, neunzehn und zwanzig, fehlen; allerdings ist auch die Angabe über das erste enthaltene Kapitel auf dem Mappeneinband nicht korrekt, da das Konvolut tatsächlich bei Kapitel vierzehn einsetzt. Zudem ist festzustellen, dass auch jene Kopien im Konvolut 34.7, die die Kapitel neunzehn und zwanzig enthalten, keineswegs von Balzacs Lebensende handeln, sondern dass sich die Handlung auch hier noch chronologisch an einer früheren Stelle des Lebensberichts befindet – erzählt wird hier von Frau Hanskas Lösung des Verlöbnisses mit Balzac und von Balzacs Vorrede für die *Comédie humaine*. Weder in der späteren Typskriptfassung noch in den Kopien wird also der Schlussteil der Biographie greifbar.

Schon als ein Teil der Unterlagen zwischen September und November 1941 von London über New York nach Petrópolis geschickt wird, erwähnt Lotte Zweig, die ihrer Schwägerin Hanna Altmann die Ankunft des Arbeitsmaterials meldet, dass das Dokument unvollständig sei: „Today the Balzac-Manuscript arrived from New York which it had reached it seems, in the beginning of last month. Stefan and I can't quite agree; he thinks it is complete as far as he wrote it while I seem to remember that it ended with his death. But no doubt you sent all there was [...]“¹⁴⁶¹ Nicht ganz vier Wochen später wiederholt Lotte Zweig die Feststellung von fehlenden Inhalten: „I am very glad that the first copy of the manuscript arrived safely. A few pages are missing – my fault still – and next time I will give you the exact numbers of the pages and chapters so that you may send them occasionally.“¹⁴⁶² Zu den in diesem Brief angekündigten Instruktionen ist es jedoch womöglich nicht mehr gekommen. Ob es sich bei dem Versendeten um die spätere Typoskriptfassung handelt, muss fraglich bleiben, aber die Tatsache, dass offenbar die Schilderung von Balzacs Lebensende fehlte, könnte als Indiz dafür betrachtet werden. Lotte Zweig spricht allerdings von einem „Manuscript“¹⁴⁶³ bzw. von der „first copy of the manuscript“ und davon, dass Stefan Zweig es ‚geschrieben‘ habe – werden diese Hinweise ernst genommen, so müsste von einem verschollenen handschriftlichen Textträger ausgegangen werden. Wie wahrscheinlich das ist, ist mit Blick auf Zweigs Arbeitsweise jedoch fraglich.

An die spätere Typoskriptfassung im Balzac-Bestand schließen sich zwei Folgen von Kopien an (Kategorien 5 und 6 in der oben vorgenommenen Systematisierung, vgl. S. 338). Die erste Folge betrifft die Konvolute 33.4, 33.5, 34.1 und 34.2, die zweite setzt sich aus 34.3, 34.4, 34.5, 34.6 und 34.7 zusammen. Grundsätzlich ist zu vermuten, dass diese Kopien in einem Abhängigkeitsverhältnis zu der späteren Typoskriptfassung stehen, auch wenn diese Annahme nicht abschließend geprüft werden konnte. In der ersten Kopienfolge besteht eine frappierende Abweichung hinsichtlich der Kapitelüberschriften gegen Ende der Biographie: Während in der Typoskriptfassung Kapitel fünfzehn den Titel „Die Gräfin Guidoboni-Visconti“ trägt und Kapitel sechzehn mit „Italienreise“ betitelt ist, lautet in den Kopien der Titel von Kapitel fünfzehn „Italienreise“ und jener von Kapitel sechzehn „Das Jahr der Wende“. Auch die Überschrift von Kapitel siebzehn wurde von „Die Schatzgräberepisode“ zu „Die sardinischen Silberminen“ verändert. Wie es zu diesen Änderungen gekommen ist, muss unklar bleiben, es

¹⁴⁶¹ Lotte Zweig an Hanna Altmann am 7. November 1941. In: Zweig / Zweig: South American Letters, S. 151.

¹⁴⁶² Lotte Zweig an Hanna Altmann am 2. Dezember 1941. In: Zweig / Zweig: South American Letters, S. 166.

¹⁴⁶³ Diese Benennung wird auch von Stefan Zweig in Erwartung der Sendung in mehreren Briefen gebraucht. Vgl. Stefan Zweig an Hanna und Manfred Altmann am 4. und am 13. September und Ende Oktober 1941. In: Zweig / Zweig: South American Letters, S. 137, 142, 150.

ist jedoch zu bemerken, dass es sich sämtlich um Kapitelüberschriften handelt, die auch bereits in der Typoskriptfassung mit blauer Tinte offenbar nachträglich ergänzt wurden und möglicherweise in den posthumen editorischen Bearbeitungskontext einzuordnen sind. Bezüglich der Betitelung von Kapitel fünfzehn und sechzehn könnte es dabei zu einem Irrtum gekommen sein, was durch eine Inhaltsanalyse geklärt werden müsste. Eine weitere Änderung der Kapitelbenennung folgt einer Logik, die auch ansonsten in Friedenthals Bearbeitungskontext leitend ist: Indem der Titel des siebten Kapitels, „L’homme de trente ans“, hier in der ersten Kopienfolge durch „Der Mann von dreissig Jahren“ ersetzt wird, dehnt sich das Prinzip der Substituierung des Französischen durch deutsche Übersetzungen von den Zitaten in der Biographie auf die Kapitelbezeichnung aus. Die Kopien in den Konvoluten 34.3 bis 34.7, die im Unterschied zu der ersten Kopienfolge frei von Überarbeitungsspuren sind, sind etwas anders aufgeteilt und enthalten nicht alle Kapitel: Es fehlen die Kapitel fünfzehn, sechzehn und achtzehn und somit zwei von jenen drei Kapiteln, an denen in den Vorgängerkopien Titeländerungen vorgenommen wurden.

Über die greifbaren Zeugnisse im Balzac-Bestand in Zweigs Nachlass wird also deutlich, dass die Einteilung des schriftstellerischen Großprojekts in Bücher sich im Entstehungsverlauf veränderte und von geplanten drei bis hin zu sechs Büchern reichte. Auch die Zuweisung und Nummerierung der Kapitel veränderte sich im Laufe der Arbeit an dem Projekt, so wurde etwa die nach Büchern unterteilte Kapitelnummerierung des früheren Typoskripts ersetzt durch eine fortlaufende Zählung im späteren Typoskript. Bezüglich der Kapitelüberschriften ist anzunehmen, dass nicht alle bereits von Stefan Zweig stammen, sondern dass es in einigen Fällen zur Auswahl eines Titels durch Richard Friedenthal gekommen ist. Wie sich zeigt, erfolgten auch in den Kopien diesbezüglich noch Änderungen. Die Bezeichnung der ersten drei Kapitel wird hingegen vom Manuskript an über alle weiteren Textausarbeitungs- und -bearbeitungsphasen hinweg bis zur posthumen Edition beibehalten. Diesbezüglich ist ein gravierender Unterschied zwischen jenen Kapiteln auszumachen, die jeweils an den Rändern des Großprojektes situiert sind und die mit einem unterschiedlichen Ausarbeitungsgrad einhergehen: Während die ersten Kapitel bereits als Manuskript in einer textuell vollständigen Form vorliegen, sind von den letzten Kapiteln in der früheren Typoskriptfassung nur wenige Seiten vorhanden, auf denen überdies der sukzessive Übergang vom Fließtextcharakter hin zu loserem Notizen ersichtlich wird, und in der späteren Typoskriptfassung und den danach angeordneten Kopien fehlen die Schlusskapitel zur Gänze.

IV.1.2.2 Mikrostrukturelle Gliederungsmaßnahmen

Auch auf der Mikroebene sind zahlreiche Verfahrensweisen mit gliedernder Funktion auszumachen und auf dieser Ebene wird aufgrund der Vielfalt von Ordnungselementen klar ersichtlich, dass das Bemühen um Ordnung „eine Fülle von Operationen voraus[setzt], von denen jede einzelne sich keineswegs von selbst versteht: Beobachten, Unterscheiden, Benennen, Taxieren, Aussortieren, Versammeln, Beschriften, Katalogisieren, Deponieren, Verwalten, Bewahren, Restaurieren und Rekonstruieren.“¹⁴⁶⁴ In den Dokumenten der ersten Arbeitsphase (die der Kategorie 1 in der oben vorgenommenen Systematisierung entspricht, vgl. S. 338), die handschriftliche und ‚textferne‘ Zeugnisse sind, betrifft dies ganz grundlegend die zum Einsatz kommenden Schreiboperationen, deren gedankenstrukturierendes Potenzial sich etwa anhand von häufig auftretenden Strichen, die als Trenn-, Gliederungs- oder Verweisstriche unterschiedliche Ordnungsfunktionen erfüllen können,¹⁴⁶⁵ sowie anhand von weiteren Symbolen z.B. für Verweise ausdrückt. Wichtige Markierungspunkte und Orientierungshilfen in der Informationsflut, von der insbesondere die erste Arbeitsphase gekennzeichnet ist, bilden darüber hinaus Jahreszahlen und Datumsangaben, was in gewisser Weise textsortenspezifisch für die Gattung der Biographie ist. In den Notizen, die als Vorarbeiten für das Schreibprojekt zu verstehen sind und damit per se eine ideengenerierende, sammelnde und ordnende Funktion erfüllen, treten Jahreszahlen gehäuft und nicht selten an exponierter Position auf. Während in einem sehr allgemeinen Sinn die Notizen der Schreibvorbereitungsphase insgesamt vor allem ideenstrukturierende Zwecke verfolgen, lässt sich innerhalb dieser Dokumente auch Material ausfindig machen, das in besonders hohem Ausmaß von Systematisierungsprozessen zeugt. Dies trifft insbesondere auf komplexe Zusammenhänge zu, für die es als herausfordernd gelten kann, sich einen Überblick über die Sachlage zu verschaffen. So widmen sich etwa manche Notizen dem Versuch, Balzacs umfangreiches Werk zu klassifizieren (so etwa handschriftliche Notizen auf einem losen Blatt in einem Umschlag im Konvolut 31.5, die einerseits Balzacs Œuvre von philosophischen Schriften abgrenzen und andererseits den Ansatz einer biobibliographischen Chronologie

¹⁴⁶⁴ Vedder: Poetik des Sammelns, S. 176.

¹⁴⁶⁵ Diese Strukturierungsgewohnheit zeigt sich etwa auch anhand eines seit 2023 im Literaturarchiv Salzburg aufbewahrten Ringnotizbuchs mit Vorarbeiten für *Die Welt von Gestern*. Vgl. Lina Maria Zangerl: Über ein Notizbuch Stefan Zweigs zu *Die Welt von Gestern*. In: Larcati, Arturo / Resch, Stephan (Hg.): „Ich habe meiner Person niemals so viel Wichtigkeit beigemessen.“ Zu Rezeption und Nachleben von *Die Welt von Gestern*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2024 (= Schriftenreihe des Stefan Zweig Zentrum Salzburg 22), S. 249–251, hier S. 249f. Vgl. zudem die digitale Reproduktion des besagten Notizbuchs: Bildanhang. In: Larcati, Arturo / Resch, Stephan (Hg.): „Ich habe meiner Person niemals so viel Wichtigkeit beigemessen.“ Zu Rezeption und Nachleben von *Die Welt von Gestern*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2024 (= Schriftenreihe des Stefan Zweig Zentrum Salzburg 22), S. 253–294.

erkennen lassen) oder den komplexen von ihm geschaffenen literarischen Kosmos und die darin auftretenden Figuren und Motive zu systematisieren und Analogien herzustellen – Letzteres gilt etwa für einige Notizen, die in der schwarzen Ringmappe 31.4 in der Sektion W festgehalten werden. Motive können ebenso wie Schauplätze und intertextuelle Bezüge für Erzählprojekte als Markierungspunkte innerhalb eines Ordnungsmusters gelten,¹⁴⁶⁶ und insofern ist es naheliegend, dass diese Elemente eine wichtige Funktion in der Schreibvorbereitungsphase einnehmen.

Die schwarze Ringmappe ist ein Musterbeispiel für sammelnde, ordnende und klassifizierend-strukturierende Arbeitsverfahren. Ähnlich wie die Karteikarten in Zweigs Autographensammlung lassen sich die einzelnen Blätter je nach Bedarf einordnen und arrangieren und erlauben auf diese Weise einen grundlegend dynamischen Gebrauch. Angesichts dieser offenkundigen Parallele im Gebrauchsmechanismus zu Zweigs Karteikartensystem der Sammlung ist es wenig verwunderlich, dass die Ringmappe von einer besonders intensiven Nutzung zeugt. Insgesamt ist die Mappe in vierundzwanzig Sektionen untergliedert, denen je ein Großbuchstabe des lateinischen Alphabets zugeordnet ist, sodass mit Ausnahme der Buchstaben X und Y alle Buchstaben vergeben sind. Es ist auffällig, dass nahezu in allen Fällen der Großbuchstabe in der Ringmappe über die bloße enumerative Strukturierung hinaus eine zusätzliche Bedeutungsdimension umfasst: Zumeist decken sich die vergebenen Großbuchstaben mit dem Anfangsbuchstaben der Bezeichnung der jeweiligen Sektion, etwa „A“ für „Aussprüche und Anekdoten“, „B“ für „Bibliografie“, „C“ für „Characterologisches“, „D“ für „Daten“ usw. Dieser Umstand spricht für einen gewissen spielerischen Gestaltungswillen, aber in der Befolgung eines einfachen Musters mit hohem Wiedererkennungswert zugleich auch für ein Vertrauen in grundlegende Ordnungsprinzipien. Zudem ist darauf hinzuweisen, dass das Prinzip der Buchstabenäquivalenz dem Memorieren der einzelnen Kategorien zuträglich ist.

Die Ringmappe ist eine Sammlung von Zitaten, Forschungsliteratur¹⁴⁶⁷ und Notizen über Balzac und sein Werk, die die intensive gedankliche Auseinandersetzung mit dem Gegenstand der Biographie aufzeigen, und kann damit als repräsentativ für die gesamte Schreibvorbereitungsphase gelten. Die einzelnen Sektionen unterscheiden sich hinsichtlich ihres Umfangs stark voneinander, wobei die gut gefüllten Sektionen durch zusätzliche

¹⁴⁶⁶ Vgl. Gloor: *Prekäres Erzählen*, S. 7.

¹⁴⁶⁷ Insbesondere die Sektion „B“ – „Bibliografie“ zeugt von Zweigs sachkundiger Recherchearbeit und bietet einen repräsentativen Überblick zur zu diesem Zeitpunkt vorhandenen Literatur über Balzac (mit einem erkennbaren Schwerpunkt auf französischsprachigen Werken). Eine vergleichbare Literaturliste ist etwa auch im Kontext von Zweigs Arbeitsprojekt an seinem Buch über Ferdinand Magellan vorhanden. Vgl. Matthias: *Randbemerkungen zu Stefan Zweigs Randbemerkungen*, S. 200f.

Gliederungsmaßnahmen weiter ausdifferenziert werden. Während etwa die Sektionen „A“, „B“ und „D“ je nur ein oder zwei beschriebene Blätter beinhalten, besteht „C“ aus vierzehn beschriebenen Blättern mit diversen Stichworten, denen thematische Überschriften wie „Geld“, „Heiterkeit“ oder „Krankheit“ zugewiesen sind. Durch doppelte oder einfache Unterstreichungen werden diese einheitlich am linken Seitenrand oder mittig am oberen Seitenrand positionierten Elemente als Überschriften erkenntlich. Dabei ergibt sich wie häufig in Zweigs handschriftlichen Notizen eine gewisse Redundanz, etwa tritt „Geld“ als Überschrift zweifach auf, eine weitere Überschrift lautet „Schulden“. Eine naheliegende Querverbindung zur Sektion H – „Honorare“ wird auf der dritten beschriebenen Seite der Sektion C, die zuerst die Überschrift „Geld“ führt, hergestellt. Gleichzeitig ist zu bemerken, dass die Überschriften nicht unbedingt aussagekräftig für die tatsächlich darunter subsumierten Notizen sein müssen: So sind unter „Äußeres“ („Ausseres“) bis auf einen Hinweis auf Balzacs schlechte Zähne so gut wie keine Notizen über das Erscheinungsbild des Romanciers zu finden. Auch hier ergeben sich mit Blick auf andere Sektionen der Ringmappe, namentlich „I“ wie „Iconographie“ sowie „P“ wie „Physiognomie“, Redundanzen. Die Tätigkeit des Strukturierens ist somit der Gefährdung einer Entkoppelung von Gliederungseinheit und Inhalt ausgesetzt, was sie zum Selbstzweck werden lassen würde. Die Dynamik der Schrift interagiert mit der nur scheinbaren Statik von Klassifizierungssystemen in einer besonderen und unvorhersehbaren Art und Weise, doch ein Textträger wie diese Ringmappe vermittelt insofern zwischen Schreiben und Klassifizieren, als das Ordnungsprinzip durch jederzeit möglichen Austausch selbst dynamisiert wird und umgekehrt die Notizen durch Kategorienzuweisung gerahmt werden.

Innerhalb der Ringmappe sei besonders auf die Sektion „T“ hingewiesen, denn sie enthält bereits vorlinierte Tabellen für Balzacs Lebensjahre zwischen 1820 und 1850, die Jahr für Jahr die Sparten „Wohnung und Reisen“, „Werke“, „Schulden und Geschäfte“, „Bekanntschaften“ und „Ereignisse“ führen – eine Jahresübersicht über Balzacs Vita in tabellarischer Form, die in Ansätzen an moderne und populäre Notizbuchformen zur individuellen kalendarischen Lebensaufzeichnung erinnert. Ab 1829 sind diese Tabellen mit Daten gefüllt. Auf diese Weise wird der individuelle und kontingente Lebensweg des Biographieobjekts nachträglich segmentiert und dadurch die gegebene hohe Komplexität all der diffusen Informationen, die die Recherchen generieren, dahingehend reduziert, dass die Informationen übersichtlicher und nachvollziehbarer dargeboten werden; es handelt sich um eine Form der persönlichen Aneignung sowie der Sinngebung durch Ordnung¹⁴⁶⁸. Auf jenem Notizblatt, das im Konvolut

¹⁴⁶⁸ Damit ist zugleich ein wesentliches Merkmal und eine entscheidende Funktion des Erzählens benannt, wie sie jedenfalls aus kulturwissenschaftlicher Perspektive in einer „suggestiven Gleichsetzung“ mit dem Faktor der

32.2 aufbewahrt wird und das eine Unterteilung der Biographie in sechs Bücher vorschlägt, befindet sich zudem die Anregung einer „Tabelle der Wohnungen, der Werke Reisen auch Geschehnisse auf der Linken Seite“¹⁴⁶⁹ – demnach hatte Zweig für das Balzac-Projekt wohl den Gedanken in Erwägung gezogen, in dem zu veröffentlichenden Buch eine Tabelle mit biographischen Realien abzudrucken und somit auch den Rezipient:innen eine wohlgestaltete und übersichtliche Ordnung des tatsächlich kontingenten und komplexen Lebens anzubieten – im Sinne seiner individuellen Arbeit an der biographischen Wahrheit Balzacs¹⁴⁷⁰.

Wie aufgrund des bisher Dargelegten bereits vermutet werden kann, ist der Umgang mit zwei verschiedenen Schriftmedien, der Handschrift und der Maschinenschrift, für das literarische Großprojekt entscheidend und Interferenzen und Verschaltungen dieser beiden Medien sind ein lohnenswertes Untersuchungsgebiet, das nachfolgend näher beleuchtet wird. Diese Thematik erweitert zwangsläufig den Blick auf die Unterstützung Zweigs durch weitere Mitarbeitende, seine zweite Ehefrau Lotte Zweig sowie den späteren Nachlassverwalter Richard Friedenthal.

IV.1.3 Handschrift, Schreibmaschine, Diktat: Der Umgang mit Schriftmedien

IV.1.3.1 Das subversive Potenzial der Handschrift

Die Entwicklung und Etablierung der Technik der Maschinenschrift präfiguriert ein grundlegendes Konkurrenzverhältnis zweier Schriftmedien und hat zur Konsequenz, dass die Handschrift als das ältere Medium im Verhältnis zu dem jüngeren Medium eine Redimensionierung erfährt.¹⁴⁷¹ Die Untersuchung, wie sich Handschrift und Maschinenschrift in einem literarischen Arbeitsprojekt im „Zeitalter der Typoskripte“¹⁴⁷² zueinander verhalten und wie sie aufeinander reagieren, ist daher eine lohnende Unternehmung auf einem weiten Feld. Betrachtet man die archivierten Unterlagen zum Projekt der Balzac-Biographie, so ist man zunächst vielleicht versucht zu sagen, dass dem Medium Handschrift in erster Linie in den

Kohärenz betont wird. Vgl. Julia Abel / Andreas Blödorn / Michael Scheffel: Narrative Sinnbildung im Spannungsfeld von Ambivalenz und Kohärenz. Einführung. In: Dies. (Hg.): Ambivalenz und Kohärenz. Untersuchungen zur narrativen Sinnbildung. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2009 (= Schriftenreihe Literaturwissenschaft 81), S. 1–11, hier S. 1f. u. S. 7.

¹⁴⁶⁹ Band II 1833–1842, Fredonia, State University of New York, Daniel A. Reed Library, Stefan Zweig Collection, SC001, 32.2 (SZ-AP2/W-G23.9), S. 2.

¹⁴⁷⁰ „Die biographische Wahrheit einer Person ist nichts, das feststeht bzw. durch auch noch so exakte Rekonstruktions- und Recherchearbeit definitiv geklärt werden könnte; sie wird mit jedem biographischen Projekt neu verhandelt.“ Fetz: Biographisches Erzählen zwischen Wahrheit und Lüge, S. 78.

¹⁴⁷¹ Vgl. Zanetti: (Digitalisiertes) Schreiben. Einleitung, S. 13f. Diesbezüglich weiterführend ist Rüdiger Campe Vorschlag, das (implizit handschriftliche) Schreiben als zentrales Thema in Kafkas Tagebüchern in einen direkten Zusammenhang mit seiner Faszination für das Maschinenschreiben zu setzen und als Reflexion manuellen Schreibens unter der Bedingung seiner Mechanisierung aufzufassen. Vgl. Campe: Schreiben im *Process*, S. 117f.

¹⁴⁷² Vgl. Stingelin / Giuriato / Zanetti (Hg.): „Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen“. Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte.

frühen Phasen der Schreibarbeit eine zentrale Rolle zukommt und dass dessen Bedeutung im fortschreitenden Arbeitsverlauf sukzessive abnimmt. Einer solchen Annahme entspricht die Tatsache, dass die frühen Notizen von Hand erfolgten und dass die Anfangskapitel ebenfalls zunächst in einer handgeschriebenen ersten Textform vorliegen, ehe sich die Weiterarbeit mithilfe von Diktat und Typoskript anschließt. Doch zugleich ist zu bemerken, dass das Verhältnis von Hand- und Druckschrift komplexer und vielgestaltiger ist, als dass es auf einen festgelegten zeitlichen Ablauf reduziert werden könnte. Einerseits nimmt die Maschinenschrift schon in der frühen Arbeitsphase (Stufe 1 im oben definierten Schema, vgl. S. 338) einen nicht unwesentlichen Stellenwert ein, da sie für die Erstellung von Exzerpten mit zahlreichen für die Biographie weiterverwendeten Zitaten genutzt wird und da darüber hinaus auch maschinenschriftliche Kopien von handschriftlichen Notizen angefertigt werden, ein Verfahren der Vervielfältigung und damit der Sicherung,¹⁴⁷³ das im Kontext der Arbeit im Exil von besonderer Bedeutung ist. Andererseits kommt der Handschrift im Stadium der Typoskripttexterstellung (Stufe 2 im oben definierten Schema, vgl. S. 338) eine essentielle Funktion der Dynamisierung und Subvertierung des maschinenschriftlich fixierten Textes zu, das maschinell Geschriebene wird dadurch – metaphorisch ausgedrückt – ‚aufgeweicht‘ und gerät wieder ‚in Fluss‘, die kreative Spracharbeit setzt sich fort. Es handelt sich bei den handschriftlichen Zusätzen in den Typoskripten somit um Fälle produktiver Störungen, nach Ludwig Jäger um transkriptive Störungen, die einem „Produktivitäts-Prinzip sprachlicher Sinnengese“¹⁴⁷⁴ entsprechen. Das Verhältnis von Handschrift und Druckschrift kann hier sinngemäß als Dialog bezeichnet werden. Aus sprachwissenschaftlicher Sicht wurde im Rahmen historischer Dialogforschung diese grundlegende Kommunikationsform als „eine im Medium der Sprache geführte, thematisch gebundene Interaktion mit mindestens zwei in den Rollen von Sprecher/Schreiber und Hörer/Leser einander abwechselnden Beteiligten“¹⁴⁷⁵ definiert. Im eigentlichen Sinne gilt für die vorliegende Sprachhandlung in Zweigs Archivalien also diese Definition nicht, da sie zunächst vor allem auf ein Setting der Selbstlektüre und des Selbstgesprächs verweist (auch wenn der maschinenschriftliche Teil bereits auf eine

¹⁴⁷³ Konkret trifft das auf Notizen aus der schwarzen Ringmappe (31.4) zu, die offenbar schon von Lotte Zweig maschinenschriftlich abgetippt wurden. Vgl. Zweig / Zweig: *South American Letters*, S. 166.

¹⁴⁷⁴ Jäger: *Störung und Transparenz*, S. 41. Zur Anwendung dieses linguistisch und mediendiskursiv informierten Konzeptvorschlags im Rahmen der literaturwissenschaftlichen Untersuchung von Schreibprozessen vgl. Carsten Gansel: *Autorschaft, Schreiben und das Erzählen von Geschichten zwischen Schreibbrauch und Schreibstörung. Statt einer Einleitung*. In: Gansel, Carsten / Lehnen, Katrin / Oswalt, Vadim (Hg.): *Schreiben, Text, Autorschaft* Bd. 2. *Zur Narration und Störung von Lebens- und Schreibprozessen*. Göttingen: V&R unipress 2021 (= *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur und Medien* 27,2), S. 15–36, hier S. 29–36.

¹⁴⁷⁵ Jörg Kilian: *Lehrgespräch und Sprachgeschichte. Untersuchungen zur historischen Dialogforschung*. Tübingen: Niemeyer 2002 (= *Reihe Germanistische Linguistik* 233), S. 75.

kooperative Arbeitsteilung zurückgeht, vgl. dazu IV.1.3.2). Werden jedoch die beiden beteiligten Schriftmedien im übertragenen Sinne als agierende Entitäten aufgefasst, so sind durchaus zwei in unmittelbarem Bezug zueinander stehende Rollen auszumachen, die auf die Vorgänge von Sprachproduktion, Sprachrezeption und darauf responsiv reagierende erneute Sprachproduktion verweisen. Die Übernahme des Begriffs erscheint deswegen geboten, weil sie die direkte Interaktion von Handschrift und Druckschrift greifbar werden lässt.

In den handschriftlichen Notizen Zweigs und in der Interaktion von Handschrift und Druckschrift tritt häufig das Phänomen einer Trennung von verschiedenen Seitenbereichen mit divergierenden Funktionen auf. Diese Differenzierung äußert sich materiell in verschiedenen Formen und betrifft das Verhältnis von Handschrift und Druckschrift je nach Textträger in unterschiedlichem Ausmaß, doch als ein Fixum kann die Aufteilung in zwei grundlegend unterschiedliche Funktionsbereiche gelten, wovon der eine primär die Produktion von (Fließ-)Text betrifft, während der andere auf die Ermöglichung eines Freiraums für Notizen mit kommentierendem, ergänzendem oder ersetzendem Charakter in unmittelbarer diskursiver Auseinandersetzung mit dem Fließtext abzielt. Für die Notizbücher 31.1, 31.2 und 31.3 sowie für die Notizen in der Ringmappe 31.4 ist jedoch keine derartige funktionelle Trennung festzustellen, Unterteilungen in Form von Gliederungs- und Trennstrichen betreffen lediglich die vertikale Ebene im Seitenraum, ohne dass ein enges dialogisches Verhältnis zwischen einzelnen Seitenbereichen auszumachen ist. Bezeichnenderweise besteht auch im Manuskript (31.6) keine solche Trennung, eine eigene Ebene für Textzusätze ist hier nicht vorgesehen, wohingegen jedoch zahlreiche Sofortkorrekturen begegnen, es sich also keineswegs etwa um eine Reinschrift handelt.

Dagegen ist auf jenen losen Blättern, die sich im Umschlag des Konvoluts 31.5 befinden, teilweise bewusst Leerraum für weiterführende Notizen geschaffen worden, indem nur die Hälfte der jeweiligen Seite kolumnenartig beschrieben wurde. Auf diese Weise entsteht je links oder rechts des beschriebenen Seitenbereichs ein Freiraum, der häufig für zusätzliche Notizen genutzt wird, die in einem engen Verhältnis zu den Inhalten des spaltenartigen Textes stehen. Dieser Befund zeigt, dass die Unterteilung in die beiden Grundfunktionen ‚Textraum‘ und ‚Ergänzungsraum‘ nicht zwangsläufig mit der Einheit einer Seite kongruieren muss, sondern auch auf ein- und derselben Seite ausdifferenziert werden kann. Darüber hinaus lässt sich daraus schließen, dass die im Umschlag aufbewahrten Einzelblätter, aus welchem Zusammenhang sie auch ursprünglich stammen mögen, schon im Rahmen des Schreibprozesses als für sich bestehende Einheiten betrachtet wurden, da jede Seite nicht nur einen Text-, sondern zugleich auch einen Ergänzungsraum umfasst. Anders sieht das in einigen Notizbüchern Zweigs aus, so

etwa in jenem, das sein in Petrópolis begonnenes Romanfragment mit dem posthumen Titel *Clarissa* dokumentiert (vgl. IV.2.2) – hier sind durchwegs alle linken Seiten als Ergänzungs- und alle rechten Seiten als Textseiten zu identifizieren.

Während das *Clarissa*-Notizbuch mit einem festen Einband versehen ist und daher eine willkürliche oder zufällige Auftrennung der zusammengehörenden Text- und Ergänzungsseiten tendenziell unwahrscheinlich ist, weist das frühere Typoskript im Schreibprojekt der Balzac-Biographie im Hinblick auf die Unterscheidung von Text- und Ergänzungsraum eine völlig andere Charakteristik auf. Die handschriftlichen Notizen, die insgesamt in diesen vier Konvoluten (31.7, 32.1, 32.2 und 32.3) – trotz sukzessivem Rückgang in der chronologischen Kapitelabfolge – noch vergleichsweise zahlreich sind, werden teilweise links im Leerraum, der durch die rechtsbündige Ausrichtung des Typoskripttextes entsteht, sowie auf den Rückseiten des Typoskripttextes vermerkt. Häufiger befinden sie sich stattdessen aber auf dünnen Einlageblättern zwischen den einzelnen Typoskriptblättern.¹⁴⁷⁶ Dabei wurde jeweils die Rückseite des Einlageblattes beschrieben, sodass beim Durchblättern die mit Notizen versehene Einlageblattseite der darauffolgenden Textseite gegenüberliegt (die Rückseite des ersten Einlageblattes ist somit gegenüber von Seite a situiert, die Rückseite des zweiten Einlageblattes gegenüber von Seite b usw.). Inhaltlich kongruieren die handschriftlichen Notizen jeweils deutlich mit der gegenüberliegenden Textseite, sodass davon auszugehen ist, dass die Anordnung der Einlageblätter und der Typoskriptblätter in der Form gewahrt wurde, in der sie auch schon zum Zeitpunkt von Zweigs Schreibszenen vorlag. Die Einlageblätter, die ursprünglich möglicherweise der Schonung des frischen Typoskripttextes gedient haben mochten, wurden auf diese Weise zu neuem Schreibraum umfunktioniert, im Sinne einer Ergänzungsseite, die sich stets in einem responsiven Verhältnis zur gegenüberliegenden Textseite befindet. Die Gewinnung zusätzlichen Schreibraums ist auch weiteren Dokumenten innerhalb der Balzac-Archivalien abzulesen, die ebenfalls (wenn auch weniger systematisch) davon zeugen, dass der Schreibraum nicht auf dafür vorgesehenes Papier beschränkt blieb, sondern auf andere zufällig gerade vorhandene Materialien expandierte: So enthält 32.3 einen Papptrenner, der neben der Kapitelbezeichnung auch als Grundlage für einige allgemeine Notizen zur Balzac-Biographie diente,¹⁴⁷⁷ sowie ein beidseitig mit Notizen in lila Tinte und mit Streichungen und Vermerken in roter Tinte und rotem Buntstift versehenes Briefkuvert mit

¹⁴⁷⁶ Das gilt im Übrigen gleichermaßen für die handschriftlichen Notizen zum Typoskript von *Castellio gegen Calvin*. Vgl. Zielinski: *Mythologies d'Europe*, S. 249.

¹⁴⁷⁷ Diese Notizen lauten folgendermaßen: „Balzac Comedie ect / Balzac Reisen rastet / nicht ohne Sporen / Balzac baut sein Haus / Die letzte Arbeit. (Was er arbeitet, fragmente Gleich / giltigkeiten) / Krankheit / Tod / Nachspiel“. Unterstreichungen im Orig. Band II 1833–1842, Fredonia, State University of New York, Daniel A. Reed Library, Stefan Zweig Collection, SC001, 32.2 (SZ-AP2/W-G23.9), Papptrenner mit Bleistiftaufschrift „Band III / Kap 1“.

Zweigs Adresse in Bath auf einem weißen Aufkleber und zwei Poststempeln aus London, das sich zwischen zwei Kapiteln der Biographie befindet. Das lose Material im Umschlag von 31.5 beinhaltet unter anderem ein Programm des 17. Internationalen PEN-Kongresses in Stockholm, auf dessen Titelseite im verfügbaren Freiraum von Zweig verschiedene Notizen festgehalten wurden, die aus Jahreszahlen und substantivischen Einzelstichworten bestehen und die vermutlich im Zusammenhang zur Arbeit an der Balzac-Biographie stehen.

IV.1.3.2 Die Bedeutung der Maschinenschrift und Lotte Zweigs Mitarbeit am Balzac-Projekt

„[...] meine Schreibmaschinendame ist – glücklicher als ich! – auf den Semmering gefahren, meine ganze Correspondenz stockt, ich bin nachmittags im Dienst, dann auf dem Lande – es ist nicht zu denken daran, dass ich vor September irgend etwas schreiben kann.“¹⁴⁷⁸ Das berichtet Zweig Hans Feigl am 26. Juli 1917, als er noch für das Kriegsarchiv tätig ist und mit Friderike von Winternitz zwei Pavillons in Rodaun gemietet hat. Eine Aussage wie diese lässt nicht nur darauf schließen, dass er bereits vor seiner internationalen Popularität in vielen Bereichen auf verwaltende Hilfskräfte angewiesen war, sie zeugt auch von einem engen Zusammenhang zwischen schriftstellerischer Produktivität und Maschinenschrift. Zwar wird insbesondere auch der Zeitverlust durch die Arbeit im Kriegsarchiv als ausschlaggebender Verhinderungsgrund für literarisches Tätigsein erwähnt, was nicht zuletzt mit Zweigs Freiheitsstreben und seiner profunden Abneigung gegen fremdaufgelegte Verpflichtungen zusammenhängt. Doch die erste fehlende Ressource, die im Zitat in Erscheinung tritt, ist die „Schreibmaschinendame“, womit es sich übrigens gut in Friedrich Kittlers Repertoire zum Damenopfer im Aufschreibesystem 1900 einfügen ließe.¹⁴⁷⁹ Kittler formuliert pointiert und süffisant zugleich: „Literarische Abfallverwerter sind gebildet, aber unfähig, den Abfallhaufen namens Schreibtisch in Ordnung zu halten. Also heiraten sie Frauen, die wie Felice Bauer weder schön noch gebildet sind, aber mit ihren 200 Schreibmaschinensilben pro Minute fast schon Rekorde aufstellen.“¹⁴⁸⁰ Lotte Zweig wäre ein Beispiel für jene „Schreibmaschinendamen“, die im Aufschreibesystem 1900 eine entscheidende Funktion erfüllen, und Stefan Zweigs Arbeitsweise ist Kittlers Beobachtung entsprechend unmittelbar auf ihre Mitarbeit hin ausgerichtet. Die Tatsache, dass Zweig auf die Mitarbeit seiner Ehefrau in seinem literarischen ‚Betrieb‘ angewiesen war, wurde jedoch von der frühen Zweig-Biographik – nicht zuletzt aufgrund der voreingenommenen posthumen

¹⁴⁷⁸ Stefan Zweig an Hans Feigl am 26. Juli 1917. Kopie. Literaturarchiv Salzburg, Sammlung Knut Beck, Ordner Briefe 1917, ohne Signatur.

¹⁴⁷⁹ Vgl. Kittler: Aufschreibesysteme 1800/1900, S. 421–446.

¹⁴⁸⁰ Ebd., S. 443.

Darstellung durch Friderike Zweig – zu ihren Ungunsten ausgelegt und Lotte Zweig demnach im Rahmen traditionalistischer Geschlechterklischees abgewertet,¹⁴⁸¹ ein Irrtum, der durch die Veröffentlichung von Lotte und Stefan Zweigs Briefen aus den letzten Lebensmonaten durch Darién J. Davis und Oliver Marshall bereits in Ansätzen korrigiert werden konnte¹⁴⁸².

In mehreren Hinsichten tritt schon in der Schreibvorbereitungsphase die Angewiesenheit auf das maschinenschriftliche Medium zutage. Wenn grundsätzlich davon ausgegangen werden kann, dass Lotte Zweig (oder gegebenenfalls je nach Arbeitskontext auch weitere ‚Mitarbeiter‘) ausschließlich die Bedienung der Schreibmaschine übernahm(en), so bedeutet dies im Umkehrschluss, dass sie im Rahmen der Entstehung des Balzacbuches unter anderem bereits für Exzerpierarbeiten verantwortlich war, sind doch die im Konvolut 31.5 archivierten Exzerpte allesamt mit der Schreibmaschine getippt worden. Eine entsprechende Arbeitsteilung dürfte Zweigs Schreibszenen auch schon in früheren Jahren geprägt haben, denn Friderike Zweig berichtet über die Zeit ihres Zusammenlebens mit Stefan Zweig auf dem Salzburger Kapuzinerberg: „Es galt, Auszüge aus Werken zu machen, die er für seine Arbeiten benötigte und die vielen mit Widmungen einlaufenden Bücher zu lesen, für die ich dann meist selbst dankte.“¹⁴⁸³ Ein Indiz, das neben der Maschinenschrift im Falle des Konvolutes 31.5 für die Anfertigung durch eine Arbeitskraft spricht, die ihrem Selbstverständnis gemäß vordergründig verwaltenden Aufgaben nachgeht, ist die offenkundige Sorgfältigkeit, mit der diese Exzerpte angefertigt wurden: Die Auszüge sind durch paratextuelle Zusätze klar strukturiert und gekennzeichnet. Im vierten Bündel des Konvoluts, das Briefzitate enthält, werden jeweils Adressat:in, Seitenangabe der zitierten Quelle sowie Datums- und Ortsangaben angeführt, die formale Aufmachung ist dabei konsequent einheitlich. Auch das fünfte Bündel, das aus Exzerpten aus Werdetts *Portrait intime de Balzac* besteht, ist durch klare Zuordnungen gekennzeichnet, so wird die Quelle als Kurzzitat zu Beginn jeder Seite am Kopfende genannt und durch Unterstreichungen hervorgehoben, die einzelnen Seitenzahlen sind den exzerpierten Stellen vorangestellt und ebenfalls unterstrichen. Durch die systematische und einheitliche Aufmachung wird die überindividuelle Benutzerfreundlichkeit der Exzerpte sichergestellt, was als Hinweis auf ein grundlegend kooperatives Vorgehen gewertet werden kann. Zudem ist

¹⁴⁸¹ Vgl. Lettner: Konkurrenz, Subordination oder Co-Autorschaft, S. 90f.

¹⁴⁸² Vgl. Darién J. Davis / Oliver Marshall: Introduction. In: Zweig, Stefan / Zweig, Lotte: Stefan and Lotte Zweig's South American Letters. New York, Argentina and Brazil, 1940–42. Hg. v. dens. New York / London: Continuum 2010, S. 1–45. Zhang Yi unternimmt im Sinne des hiermit vorgestellten Plädoyers für eine Neuperspektivierung des Verhältnisses von Stefan und Lotte Zweig den Versuch, anhand der Briefe ein alternatives Lotte-Zweig-Bild zu zeichnen: Zhang Yi: Die weibliche Stimme Lotte Zweigs. In: Yi, Zhang / Gelber, Mark H. (Hg.): Aktualität und Beliebtheit. Neue Forschung und Rezeption von Stefan Zweig im internationalen Blickwinkel. Würzburg: Königshausen & Neumann 2015, S. 95–107.

¹⁴⁸³ Zweig: Spiegelungen des Lebens, S. 82.

festzustellen, dass sowohl die Briefzitate als auch die Passagen aus Werdets *Portrait intime* systematisch der chronologischen Struktur der exzerpierten Quelle gemäß angeordnet sind (mit einer Ausnahme im Exzerpt zu Werdets Monographie, bei der es sich um einen Nachtrag handeln dürfte), was darauf hindeutet, dass die zu exzerpierenden Stellen schon vor der Entstehung des Typoskripts festgelegt waren. Die Auswahl der Stellen wurde aller Wahrscheinlichkeit nach von Stefan Zweig selbst getroffen, womit sich diese Exzerpierung als Assistenzleistung erweist. Doch ihre Wichtigkeit tritt angesichts der fundamentalen Bedeutung von Zitaten in Zweigs biographischen Texten klar zutage. Die durch die Exzerpte dokumentierten Vorarbeiten liefern also eine substantielle Basis, ohne die diese Schreibprojekte nicht denkbar wären. Auf die Funktionen und Charakteristiken der vielfältigen und zahlreichen Zitate in Zweigs Biographien kann an dieser Stelle nicht eingegangen werden, es sei aber vermerkt, dass diesbezüglich eine nähere Untersuchung als Forschungsdesiderat zu gelten hat.¹⁴⁸⁴

Auch in einer weiteren Hinsicht konnte die Schreibmaschine bereits innerhalb der Schreibvorbereitungsphase eine Rolle spielen: Es sind nicht nur die handschriftlichen Notizen Zweigs archiviert, sondern auch einige Abschriften dieser Notizen als Typoskript. So sind im Konvolut 31.5 u.a. die Sektionen A bis F aus der schwarzen Ringmappe als Typoskriptkopie in zweifacher Ausführung erhalten. In einem Brief an Hanna Altmann, am 2. Dezember 1941 in Rio de Janeiro verfasst, erwähnt Lotte Zweig, dass sie einen Teil von den Notizen aus der Ringmappe abgetippt habe und dass davon wahrscheinlich eine Kopie in einer Mappe aus Pappe vorliegen müsste.¹⁴⁸⁵ In diesem Fall dient die Maschinenschrift im Rahmen der Schreibvorbereitungsphase nicht der Wiedergabe von fremdem Text wie beim Exzerpieren, sondern der Wiederholung im Sinne einer Speicherung und Vervielfältigung des innerhalb der eigenen Schreibszenen Produzierten. Relevant ist in diesem Kontext die Exilsituation, die zu einer erhöhten Unsicherheit der literarischen Arbeitsbedingungen führt und in deren Rahmen Strategien der zwischenzeitlichen Sicherung von Arbeitsergebnissen wichtig werden.

¹⁴⁸⁴ Zu verweisen ist hier auf Zielinski, die in ihre thèse de doctorat über die Biographien *Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam*, *Castellio gegen Calvin* und *Maria Stuart* einen eigenen Abschnitt über die Funktion und Bedeutung von Zitaten in Zweigs biographischem Schreiben integriert hat und darin anhand ausgewählter Beispiele aus den genannten Biographien den Mehrwert des exzessiven Rückgriffs auf Zitate veranschaulicht. Zielinski kommt zu dem Schluss, dass den Zitaten wichtige textinterne sowie textexterne Funktionen zukommen und resümiert: „Elles [les citations, S.L.] sont donc une partie non négligeable de la méthode zweigienne pour écrire l’histoire dans la mesure où elles permettent d’articuler visée didactique, érudition et qualité artistique et esthétique [...]“. Zielinski: *Mythologies d’Europe*, S. 68.

¹⁴⁸⁵ Vgl. Lotte Zweig an Hanna Altmann am 2. Dezember 1941 aus Rio de Janeiro. In: Zweig / Zweig: *South American Letters*, S. 166.

Dass Lotte Zweig und der Ressource Maschinenschrift über den gesamten greifbaren Projektverlauf hinweg im Umgang mit den für das Schreibprojekt rezipierten Quellen ein zentraler Stellenwert zukommt, geht aus weiteren Textträgern hervor. So ist zu beobachten, dass längere Zitate im Manuskript (31.6) nicht wiedergegeben werden. Stattdessen befinden sich dort mit rotem Buntstift geschriebene Ordnungszahlen in eckiger Klammer, die als Platzhalter fungieren und als Anweisung zu verstehen sind, bei Anfertigung des Typoskripts das jeweilige Zitat an der bezeichneten Stelle zu ergänzen. Das Manuskript zeugt zudem in einem anderen Sinne vom Zusammenspiel hand- und maschinenschriftlicher Arbeitspraktiken: Auf dem Titelblatt mit der Aufschrift „IV Capitel“ befindet sich in roter Tinte folgende Notiz: „Begonnen / 8. Dezember 1939 / 16. Dezemb / --- / „I. C`oncept. Zweiter Teil / dictiert / ---“. Dem Schriftbild nach stammen die beiden ersten Zeilen von Lotte Zweig und die übrigen Zeilen von Stefan Zweig, aber unabhängig davon, wer Urheber:in dieser Notiz ist, deutet sie jedenfalls einen abrupten Medienwechsel an – mitten in einem Kapitel wurde demnach die handschriftliche Niederschrift von Diktat und Typoskript abgelöst. Im Rahmen der hier vorliegenden Untersuchung muss offen bleiben, inwiefern die in Fredonia aufbewahrten Typoskripte mit diesem Befund auf dem Manuskripttextträger zusammenhängen. Doch immerhin ist bei Betrachtung der Vorarbeiten zu verschiedenen literarischen Projekten Zweigs auffällig, dass häufig der Beginn der Handlung handschriftlich in detailliert ausgearbeiteter Form vorliegt, wohingegen nachfolgende Szenen sich skizzenartiger gestalten.

Die alltägliche Zusammenarbeit zwischen Stefan und Lotte Zweig ist offenbar insgesamt ganz wesentlich durch Diktat und Maschinenschrift geprägt, wovon nicht zuletzt die Briefe Lotte und Stefan Zweigs aus Südamerika zeugen. Die Publikation dieser Briefe stellt insofern ein entscheidendes Gegengewicht zum in der frühen Zweig-Forschung etablierten und maßgeblich von Friderike Zweig beeinflussten Bild der zweiten Ehefrau Stefan Zweigs dar, als sie ein deutlich ausgewogeneres Verhältnis zwischen Stefan und Lotte Zweig präsentiert¹⁴⁸⁶ und Lotte Zweigs eigene Stimme darin ungefiltert zum Ausdruck kommt. Die Briefe sind überwiegend an Lotte Zweigs Bruder Manfred Altmann und ihre Schwägerin Hanna Altmann und in wenigen Fällen auch an ihre Mutter sowie an Hanna Altmanns Schwester und Bather Haushälterin Martha Kahn adressiert, womit sie sich an Bezugspersonen aus dem familiären und intimen Londoner und Bather Umfeld richten. Eine auf Öffentlichkeitswirksamkeit ausgerichtete Stilisierung ist daher weitgehend auszuschließen. In diesen Korrespondenzstücken berichten Stefan und Lotte Zweig von ihrer gemeinsamen Arbeit; ihre Tätigkeiten, auf die Lotte Zweig

¹⁴⁸⁶ Vgl. Davis / Marshall: Introduction, S. 36.

sich dabei bezieht, bezeichnet sie als „typing“,¹⁴⁸⁷ „re-writing“,¹⁴⁸⁸ „copy, change and type“,¹⁴⁸⁹ „transcribing“¹⁴⁹⁰ und einmal erklärt sie einleitend die Briefschreibszene mit dem verzögerten Beginn der literarischen Schreibszene: „Waiting for Stefan to begin his dictation I start to answer your letter [...]“.¹⁴⁹¹ Aus diesen autoreferenziellen Tätigkeitszuschreibungen geht hervor, wie sehr ihre Arbeit an das Medium Schreibmaschine gekoppelt ist. Auch Stefan Zweig spricht davon, dass er Lotte Zweig stets „manuscripts to copy and copy“¹⁴⁹² gebe, und bei einer weiteren Gelegenheit, bei der Lotte Zweig dem Ehepaar Altmann gegenüber auf ihre Arbeit zurückkommt, erwähnt sie auch ihr Arbeitsgerät, einen „Royal Portable Typewriter“,¹⁴⁹³ in Bezug auf Störungen durch das Medium, denn er „is beginning to wear out“¹⁴⁹⁴.

Dass die Arbeitskooperation zwischen Stefan und Lotte Zweig eine zeitlich versetzte ist, wird anhand von einigen Belegstellen in den Briefen ebenfalls deutlich.¹⁴⁹⁵ Dabei skizziert Lotte Zweig eine Abhängigkeitsbeziehung ihres Workloads von der Produktivität ihres Ehemannes: „Stefan has finished revising his autobiography and I am still busy transcribing alterations into other copies etc. In the meantime he is already working on other things, so that I need not fear being suddenly without work.“¹⁴⁹⁶ Anhand einer solchen Beschreibung und ähnlichen weiteren Erwähnungen wird ersichtlich, dass Stefan und Lotte Zweig beide Lotte Zweigs Arbeit als assistierende und unterstützende Aufgabe wahrnahmen, auf die jedoch Stefan Zweigs Schreibszene wesentlich angewiesen war, weshalb nicht von einem einseitigen Dependenz-, sondern vielmehr von einem Interdependenzverhältnis ausgegangen werden sollte. Lotte Zweig mochte zwar dem Rollenverständnis der Sekretärin gemäß prinzipiell Aufgaben von Stefan Zweig in Empfang genommen haben, doch ihre Briefe zeugen dabei durchaus auch von einer selbstbewussten und eigenständig agierenden Haltung: „We had an agreeable [sic] trip and a good rest, I refused to work and also Stefan did not do too much.“¹⁴⁹⁷ In der Kooperation von Stefan und Lotte Zweig wird somit ein dynamisches und interaktives Verhältnis von Handschrift und Druckschrift greifbar, und diese beiden Schreibmedien gehen einher mit klar

¹⁴⁸⁷ Lotte Zweig an Hanna und Manfred Altmann am 27. Oktober 1940 und Lotte Zweig an ihre Mutter am 16. November 1941. In: Zweig / Zweig: South American Letters, S. 76 u. S. 161.

¹⁴⁸⁸ Lotte Zweig an Hanna Altmann am 3. Oktober 1941. In: Ebd., S. 143.

¹⁴⁸⁹ Lotte Zweig an Hanna und Manfred Altmann am 28. Oktober 1941. In: Ebd., S. 150.

¹⁴⁹⁰ Lotte Zweig an Hanna Altmann am 10. November 1941 und Lotte Zweig an ihre Mutter am 16. November 1941. In: Ebd., S. 157 u. S. 160.

¹⁴⁹¹ Lotte Zweig an Hanna und Manfred Altmann am 11. Oktober 1941. In: Ebd., S. 145.

¹⁴⁹² Stefan Zweig an Hanna und Manfred Altmann am 19. Juli 1941. In: Ebd., S. 124.

¹⁴⁹³ Lotte Zweig an Hanna und Manfred Altmann am 15. November 1940. In: Ebd., S. 83.

¹⁴⁹⁴ Ebd.

¹⁴⁹⁵ Stefan Zweig an Hanna und Manfred Altmann am 31. Juli 1941. In: Ebd., S. 125; Lotte Zweig an Hanna und Manfred Altmann am 28. Oktober 1941. In: Ebd., S. 150; Lotte Zweig an Hanna Altmann am 11. November 1941 und an ihre Mutter am 16. November 1941. In: Ebd., S. 157 u. S. 160.

¹⁴⁹⁶ Lotte Zweig an ihre Mutter am 16. November 1941. In: Ebd., S. 160.

¹⁴⁹⁷ Lotte Zweig an Hanna und Manfred Altmann am 24. August 1941. In: Ebd., S. 133.

voneinander abzugrenzenden Funktionsbereichen und teilen sich weitgehend uneingeschränkt auf die beiden Rollen ‚Autor-Schreiber‘ und ‚Sekretärin-Typistin‘ auf, die nicht zuletzt mit genderdifferenten Vorzeichen besetzt sind.

Dass die Typoskripttextversionen von Lotte Zweig erstellt wurden, geht nicht allein aus dem Werkentstehungsprozess äußerlichen Informationen wie Briefstellen hervor. Anzeichen dafür sind auch im Typoskript selbst zu finden und betreffen etwa Lücken im Text, an deren Stelle ein Eigenname einzusetzen wäre, der teilweise handschriftlich ergänzt wurde. Im früheren Typoskript befindet sich beispielsweise im achten Kapitel in der vorletzten Zeile der Seite j eine solche maschinenschriftliche Leerstelle, die handschriftlich mit Bleistift gefüllt wurde: „Wie bei seinem Mottrand an die Kette geschmiedet, wie sein ‚Facino Cane‘ im Kerker, wie sein Louis Lambert weiss er, dass er in einer jenseitigen Sphäre lebt [...]“.¹⁴⁹⁸ Die Ergänzung des Eigennamens „Facino Cane“ (Name eines italienischen Feldherrn und einer Erzählung von Balzac) wurde nicht von Stefan Zweigs Hand geschrieben, sondern geht vermutlich auf Lotte Zweig zurück. Eine naheliegende Erklärung für diesen Befund lautet, dass in Einzelfällen Eigennamen im Rahmen des Diktats nicht verstanden wurden oder deren Schreibweise ungewiss war, sodass anstatt des Namens ein Leerraum eingefügt wurde, der nachträglich handschriftlich gefüllt werden konnte. Bezeichnend ist zudem, dass an manchen Stellen im Typoskript in Klammern gesetzte Fragezeichen enthalten sind, die sich offensichtlich auf inhaltliche Zusammenhänge beziehen und eine relativierende oder kritisch hinterfragende Funktion erfüllen, so etwa auf Seite d im achten Kapitel des früheren Typoskripts: „[...] und es gibt keine Menschen auf Erden als diejenigen, die er schafft, und es gibt keine Schicksale in dieser Millionenstadt (?) als die er schreibend erschafft und es gibt keine Stimmen als die, die er sprechen lässt.“¹⁴⁹⁹ Tatsächlich dürfte dieses eingeklammerte Fragezeichen seine Wirkung nicht verfehlt haben, denn in der späteren Typoskriptversion ist an der betreffenden Stelle eine abgewandelte Formulierung zu finden: „[...] und es gibt keine Menschen als diejenigen, die er eben schafft und erschafft, es gibt keine Schicksale als die, die er schreibend erfindet.“¹⁵⁰⁰ Dabei ist durchaus anzunehmen, dass nicht zuletzt die zweifelnde Geste des Fragezeichens seitens Lotte Zweig eine Veränderung des Wortlautes herbeigeführt hat.

Da also textinterne wie textexterne Indizien Lotte Zweig als Urheberin des Typoskripts im Rahmen einer Diktatsituation identifizieren, besteht auch auf der Textausarbeitungsstufe ein

¹⁴⁹⁸ fTS, [Kapitel 8], S. j–k.

¹⁴⁹⁹ Ebd., S. d.

¹⁵⁰⁰ Typoskript II. Buch, Fredonia, State University of New York, Daniel A. Reed Library, Stefan Zweig Collection, SC001, 33.1 (SZ-AP2/W-G23.15), VIII, 24. Dieses Archivdokument wird nachfolgend mit der Sigle „sTS“ zitiert (vgl. Literaturverzeichnis, S. 479).

enger Bezug Lotte Zweigs zu den für die Biographie nutzbar gemachten Quellen. Nicht nur werden, wie ein Vergleich der Manuskriptfassung mit dem früheren Typoskript zeigt, die langen Zitate beim Erstellen des Typoskripts an den bezeichneten Stellen eingefügt, sondern auch die maschinenschriftlichen Quellenangaben am linken Seitenrand, die in die edierte Fassung Friedenthals nicht aufgenommen werden, gehen demnach auf Lotte Zweig zurück. Somit wird anhand der Exzerprierarbeit und der Einpflegung der Zitate in den Text die quellenverwaltende Tätigkeit Lotte Zweigs nachvollziehbar, und selbst wenn es sich dabei um eine assistierende Zuarbeit handelt, so ist diese dennoch grundlegend für das potenzielle Gelingen dieses Schreibprojekts, in dem das Zitat eine besonders prominente Rolle spielt. Auch wenn Stefan Zweig selbst die Quellen rezipierte und über die Auswahl der Passagen für Zitate entschied, delegierte er in weiterer Folge die sachgemäße, hohe Genauigkeit erfordernde Verwaltung des Quellenmaterials.

Obwohl viele Zitate direkt in den Typoskripttext eingefügt wurden, wofür mit Blick auf das Manuskript ein Nummernsystem in Bezug auf die exzerpierten Textpassagen als maßgeblich anzunehmen ist, wurde im früheren Typoskript in einigen Fällen die Einfügung von Zitaten auf einen weiteren Arbeitsschritt verschoben. In diesen Kontext gehört ein mehrfach auftretender Leerraum von ca. ein bis zwei Zeilen, der von in weitem Abstand gesetzten Punkten mit Platzhalterfunktion ausgefüllt wird. Nicht immer jedoch wurden offenbar noch vorgesehene Ergänzungen auch tatsächlich erbracht: So wurden im achten Kapitel auf den Seiten d und i jeweils zwei Zeilen in der beschriebenen Weise punktiert und bleiben so auch im späteren Typoskript erhalten, ehe sie durch Friedenthal gestrichen werden und sich damit die Platzhalterfunktion aufhebt.

Wenngleich Lotte Zweig maßgeblich für die Entstehung des gesamten maschinenschriftlichen Anteils an Archivmaterial im Rahmen des Balzacprojekts verantwortlich gewesen sein dürfte, so beschränkt sich ihre Mitarbeit innerhalb der Zweig'schen Schreibszene nicht ausschließlich darauf. Der psychoanalytisch als männlich markierte Gestus des Schreibens mit der Hand¹⁵⁰¹ wird von Lotte Zweig in bestimmten situativen Kontexten durchaus praktiziert, jedoch kommt dabei anstatt von Feder und Tinte das Schreibgerät des Bleistiftes zum Einsatz. Im späteren Typoskript werden somit neben Friedenthals Änderungen am Text mit schwarzer Tinte auch Lotte Zweigs subtiler vorgebrachte Einwände und Kritiken an der Textarbeit ihres Ehemannes

¹⁵⁰¹ Derridas dekonstruktivistischer Text über Genderdifferenzen bei Nietzsche setzt neben Heidegger-Lektüren auch wesentlich Freuds psychoanalytische Fetischismus-Konstruktionen voraus und enthält zahlreiche Anspielungen darauf. Vgl. Derrida: Sporen. Zur Kritik an Derridas Nietzsche-Lektüre aus feministischer Sicht vgl. Lena Lindhoff: Einführung in die feministische Literaturtheorie. Stuttgart / Weimar: Metzler ²2003 (= Sammlung Metzler 285), S. 93–96.

greifbar, worauf Friedenthal selbst hinweist: „The marginal notes in pencil are mostly by Mrs. Zweig, who, besides typing the manuscript from Stefan Zweig’s first draft and his inserted notes, always took a very lively interest in the text.“¹⁵⁰² Darüber hinaus geht Friedenthal auf „pencil-marks by Zweig or Mrs. Zweig“ ein, auf denen seine eigenen Korrekturen „occasionally“ beruhen.¹⁵⁰³

Lotte Zweig ist also nicht allein maschinenschreibende Sekretärin, sondern auch Lektorin und Korrektorin. Zusätzlich sind zahlreiche handschriftliche Spuren Lotte Zweigs in den Dokumenten enthalten, die der Ordnung und Verwaltung des Textmaterials dienen, sodass sie sich gemäß einer Differenzierung von Uwe Wirth sowohl der archivalischen (bzw. editorialen) als auch der lektorierenden Schreibweise bedient, und dies stets im Kontext von und im Dialog mit Stefan Zweigs auktorialer Schreibweise.¹⁵⁰⁴ Im achten Kapitel der Balzac-Biographie finden sich vier Bleistiftmarginalien von Lotte Zweigs Hand, die in einem Fall die inhaltlich-stilistische Ebene (Anmerkung einer Wiederholung mit präziser Angabe der früheren Stelle im Text, aus der sich die Wiederholung ergibt), in zwei Fällen Realien und in einem Fall die literarische Darstellung betreffen. Damit erfüllt Lotte Zweigs Handschrift die Funktion einer Störung, die als Teil des Verfahrens von rekursiver Transkriptivität (gemäß Ludwig Jäger) dafür sorgt, dass die Transparenz des Mediums Sprache aufgehoben wird¹⁵⁰⁵ und weitere produktive Spracharbeit in Reaktion auf die Störung erfolgen kann. Im Falle des Balzac-Manuskripts ist die Auseinandersetzung mit dieser Störung auf Richard Friedenthal übergegangen.

Seitlich neben der Passage, wonach Balzac „wie die Gespenster mit dem letzten Mitternachtsschlag in das Dunkel der Erde [...] zurück in seinen Kerker“¹⁵⁰⁶ muss, notierte Lotte Zweig die Frage „nicht um 1 Uhr?“, die von einer nach links offenen Umrahmung eingegrenzt wird (vgl. Abb. 2, S. 369). Ob diese ebenfalls mit Bleistift gezogene Rahmenlinie auf Lotte Zweig zurückgeht, ist unklar – interessant ist das deswegen, weil die Einrahmung der Notiz einer Hervorhebung mit einer gewissen Signalwirkung gleichkommt. Inhaltlich betrifft die Anmerkung die Realie der Geisterstunde und die Frage nach deren zeitlicher Verortung. Zusätzlich wurde interlinear ein Änderungsvorschlag des betreffenden Textabschnitts mit blauer Tinte eingefügt, der Text lautet unter Einbezug dieser handschriftlichen Abwandlungen

¹⁵⁰² Typoskript Erstes Buch Wege und Umwege Kapitel 1–5, Fredonia, State University of New York, Daniel A. Reed Library, Stefan Zweig Collection, SC001, 32.7 (SZ-AP2/W-G23.14), S. 2 des Konvoluts, betitelt mit „Remarks of the Editor“.

¹⁵⁰³ Vgl. ebd.

¹⁵⁰⁴ Vgl. Uwe Wirth: Der Lektor als zweiter Autor. In: Wirth, Irmgard M. / Weber, Ulrich / Wieland, Magnus (Hg.): Literatur – Verlag – Archiv. Göttingen: Wallstein 2015 (= Beide Seiten. Autoren und Wissenschaftler im Gespräch 4), S. 21–33, hier S. 25.

¹⁵⁰⁵ Vgl. Jäger: Störung und Transparenz, S. 59–65.

¹⁵⁰⁶ sTS, VIII, 15.

folgendermaßen: „wie die Gespenster mit dem letzten Glockenschlag der Geisterstunde in das Dunkel der Erde“ – die Korrekturen folgen also exakt der Kritik Lotte Zweigs und bieten einen entsprechenden Alternativvorschlag. Korrekturen mit blauer Tinte im Typoskript erwähnt Friedenthal in seinen „Remarks“ zwar nicht; der Schriftzug aber entspricht seiner Handschrift. Die Referenz auf die Geisterstunde wiederholt sich am Ende des Kapitels, wo erneut mit blauer Tinte die Zeitangabe von Mitternacht zu ein Uhr korrigiert wurde. Die diesbezüglich im späteren Typoskript bestehende Ungereimtheit hinsichtlich Realienwissen und Textbefund dürfte Friedenthal besonders störend aufgefallen sein, denn in der edierten Version fehlt hier jener subordinierte Teilsatz, der die Uhrzeitangabe der Geisterstunde enthält.¹⁵⁰⁷

Durch die Änderungen dieser beiden Textstellen wird zwar eine Unklarheit in Bezug auf kulturelles Kontextwissen beseitigt (gemeinhin wird angenommen, dass die Geisterstunde von Mitternacht bis ein Uhr dauert), jedoch geht dadurch auch der direkte Bezug zu Balzacs täglichem Arbeitsbeginn um Mitternacht verloren. Ein weiterer Einwand Lotte Zweigs im achten Kapitel findet sich auf Seite 29: Der Wortlaut „Omnibusse rattern“ ist hier mit Bleistift unterweilt und links daneben steht ebenfalls mit Bleistift: „damals schon?“. ¹⁵⁰⁸ Auch diese Notiz ist mit einer nach links offenen Einrahmung versehen, allerdings mit jener schwarzen Tinte, die Richard Friedenthal für seine Arbeit am späteren Typoskript nutzte. Dies lässt die Frage als berechtigt erscheinen, ob vielleicht auch die Bleistifteinrahmung auf Seite 15 von Friedenthal stammen könnte. Die beiden Wortelemente dieser Nominalphrase wurden jedenfalls – Lotte Zweigs zweifelndem Einwand gemäß – von Friedenthal mit schwarzer Tinte gestrichen, ungeachtet der Tatsache, dass die ersten frühen, noch pferdebetriebenen Omnibusse in Paris ab Ende der 1820er-Jahre, also bereits zu Balzacs Lebzeiten, verkehrten.¹⁵⁰⁹

¹⁵⁰⁷ Der Wortlaut im Typoskript einschließlich der handschriftlichen Änderungen gestaltet sich folgendermaßen: „Um sein wirkliches Wesen hat keiner der Zeitgenossen gewusst, denn wie den Gespenstern des Märchens nur für eine Stunde verstattet ist, schattenhaft nur über die Erde zu streifen, die ihnen nicht zugehört, ehe sie d_er as¹ Mitternachtsschlag unerbittlich e „Eins“ wieder ins Dunkel ruft, so sind Balzac nur kurze Atemzüge der Freiheit vergönnt. Immer wieder muss er in den Kerker der Arbeit zurück, in jene einzige wahrhafte Welt seines Lebens, die Welt, die er sich selber erschaffen.“ sTS, VIII, 45f. Die Tilgung des Adverbs „nur“ erfolgte mit schwarzer Tinte, die übrigen handschriftlichen Änderungen mit blauer Tinte. Im edierten Text findet sich dagegen der nachfolgende Satz: „Um sein wirkliches Wesen hat keiner der Zeitgenossen gewußt, denn wie den Gespenstern des Märchens nur für eine Stunde verstattet ist, schattenhaft über die Erde zu streifen, die ihnen nicht zugehört, so sind Balzac nur kurze Atemzüge der Freiheit vergönnt, und immer wieder muß er in den Kerker der Arbeit zurück.“ Zweig: Balzac, S. 198.

¹⁵⁰⁸ Vgl. sTS, VIII, 29.

¹⁵⁰⁹ Zur Entstehungsgeschichte des Omnibusses vgl. Nicholas Papayanis: Horse-drawn Cabs and Omnibuses in Paris. The Idea of Circulation and the Business of Public Transit. Baton Rouge / London: Louisiana State University Press 1996, insbes. S. 57–68.

nicht um 1 Uhr?

zwanzig verborgenen Stunden seiner schöpferischen Einsamkeit. Wenn er unter Menschen ging, so war es wie die halbe Stunde oder Stunde, die es einem Gefangenen erlaubt ist, im Hof seines Zuchthauses Atem zu schöpfen; wie die Gespenster mit dem letzten ~~Mitter-~~
~~Glücken~~ ^{der Geistesstunde} ~~nachtschlag~~ in das Dunkel der Erde, so muss er nach dieser kurzen Frist ^{des} Uebermuts und Ueberschwangs wieder zurück in seinen Kerker, zurück ^{an} in seine Arbeit, deren Grösse und Strenge alle diese Nichtstuer und ironischen Skribler nie auch nur zu ahnen vermochten. Der wirkliche Balzac ist jener, der in zwanzig Jahren nebst einer Unzahl von Dramen, Novellen, Aufsätzen vierund-
ziesig fast immer vollwichtige Romane ~~geschrieben~~
~~schaffen~~ und in diesen vierundziesig Romanen eine eigene Welt mit hundert Landschaften, Häusern und Strassen und zweitausend Gestalten ~~geschaffen hat~~.

Nur an diesem Mass darf Balzac gemessen werden, nur an diesem Werk wird sein wirkliches Leben erkenntlich, ~~das unwahrscheinlichste Leben, das je ein Schriftsteller der neueren Zeit gelebt~~. Der seinen Zeitgenossen als ein Narr erschien, war in Wirklichkeit die disziplinierteste Kunst-
intelligenz der Epoche; ^{der Mann} den sie als einen sinnlosen Verschwender verspotteten, ein Asket mit der unverbrüchlichen Beharrlichkeit eines Anachoreten, der grossartigste Arbeiter der modernen Literatur. Der

Abb. 2: Späteres Typoskript 33.1 (SZ-AP2/W-G23.15), Kap. VIII, S. 15, mit Bleistiftanmerkung Lotte Zweigs und Korrekturen Richard Friedenthals. Stefan Zweig Collection, Daniel A. Reed Library.

Eines der zahlreichen von Zweig für die Biographie gesammelten Zitate Balzacs enthält einen Hinweis auf dieses Transportmittel: „Un port de lettre, un omnibus, sont des dépenses que je ne puis me permettre, et je ne sors pas, pour ne pas user mes habits...“.¹⁵¹⁰ In seinen umfangreichen eigenständigen Notizen rund um das Thema ‚Balzac‘ findet sich zudem das von Friedenthal notierte Faktum, dass bereits 1826 die erste Omnibuslinie eingerichtet wurde, im Kontext einer chronologisch strukturierten werkbiographischen Auflistung zu Balzacs Vita auf losen, gefalteten Blättern.¹⁵¹¹

Besonders interessant ist die letzte Marginalie Lotte Zweigs im achten Kapitel. Auf Seite 41 des Typoskripts ist im unteren Drittel folgende Aussage zu lesen, die präzise das von Stefan Zweig in diesem Biographieprojekt gezeichnete Balzacbild wiedergibt: „Erst das Werk, dann die Liebe; erst die ‚Comédie Humaine‘ und dann die Welt; erst die Arbeit und dann – oder eigentlich niemals – der Genuss.“¹⁵¹² Lotte Zweigs Relativierung am linken Seitenrand bezieht sich offensichtlich auf Zweigs Einschub zwischen den zwei Gedankenstrichen: „die paar Italien- / reisen, Wierzchownia?“ Auch an dieser Stelle wurde mit schwarzer Tinte und demnach von Friedenthal eine Umrahmung gezogen, die sich analog zu den anderen beiden bereits erwähnten gestaltet, eine konkrete Auswirkung auf den Typoskripttext, die etwa in der Streichung der knappen Parenthese bestehen könnte, hat dies hier aber nicht zur Folge. Besonders bezeichnend ist dieser Einwand Lotte Zweigs, weil er sich im Gegensatz zu den zuvor vorgestellten nicht auf allgemeines Kontext- und Realienwissen bezieht, sondern die literarische Darstellung von Balzacs Vita durch ihren Ehemann betrifft. Lotte Zweigs Einwand richtet sich gegen die superlativische Ausstaffierung in Zweigs Schilderung von Balzac als unerschütterlichem und unbedingt asketischem Arbeitsheros und zeugt von einem beachtlichen Feingefühl für das argumentativ-inhaltliche Gesamtgefüge des Textes.

Ehe ausführlicher auf Richard Friedenthal als weiteren maßgeblichen (und den Text beeinflussenden) Unterstützer neben Lotte Zweig, der das Balzac-Projekt auf den Weg brachte und schließlich eine posthume Publikation ermöglichte, eingegangen wird, folgen einige Ausführungen über das Thema der künstlerischen Arbeit, insoweit es anhand der

¹⁵¹⁰ Edmond Werdet: *Portrait intime de Balzac. Sa vie, son humeur et son caractère*. Paris: E. Dentu 1859, S. 319. Dieses Zitat ist im entsprechenden Exzerpt in Zweigs Balzac-Materialien zu finden. Vgl. Recherchematerial „Balzac“, Fredonia, State University of New York, Daniel A. Reed Library, Stefan Zweig Collection, SC001, 31.5 (SZ-AP2/W-G23.5), Bündel 5.

¹⁵¹¹ Notizen Richard Friedenthals im Nachlass, DLA Marbach, Kasten 8, Mappe mit der Aufschrift „Material für Balzac-Arbeit“ (Signatur: A:Friedenthal, Richard). In Paris wurde tatsächlich erst im Januar 1828 erstmals von den Behörden die Genehmigung für die Einrichtung einer Omnibuslinie erteilt. Zuvor wurde das neue Verkehrsmittel bereits 1826 in Nantes und 1827 in Bordeaux eingeführt. Vgl. Papayanis: *Horse-drawn cabs*, S. 60f.

¹⁵¹² Vgl. sTS, VIII, 41.

Archivmaterialien greifbar wird. Damit wird zum einen ein thematischer Bezug zum dritten Teil der vorliegenden Untersuchung hergestellt, zum anderen erlaubt eine entsprechend thematisch ausgerichtete Betrachtung der Materialien auch einige Aufschlüsse über Zweigs Vorgehensweise bei der Bearbeitung seines Sujets.

IV.1.4 Das Thema ‚Arbeit‘ von den handschriftlichen Notizen bis zum überarbeiteten Typoskript

Ein Themenkomplex, der in den Notizbüchern und auf losen Blättern in der Vorbereitungsarbeit zu dem Biographieprojekt (Kategorie 1 und Phase 1 im oben definierten Schema, vgl. S. 338) in regelmäßiger Wiederkehr begegnet, ist Balzacs Verhältnis zu Geld, seine Unfähigkeit, mit seinen Finanzen zu haushalten und die daraus folgende Konsequenz wachsender Schulden. Abgesehen davon, dass dieser Zusammenhang sehr an Zweigs 1939 in Paris verstorbenen Bekannten Joseph Roth erinnert, den Zweig häufig mit Geldspenden versorgte, ist zu beobachten, dass auch Balzacs Arbeitsleistung mit diesem Aspekt in Verbindung steht, der in den Arbeitsnotizen Zweigs immer wieder eine dominante Stellung einnimmt.¹⁵¹³ Dabei stehen Geld und Arbeit bei Balzac in einem wechselseitigen Abhängigkeitsverhältnis zueinander: Zweigs Notizen folgen der Logik eines interdependenten Exzesses – die stete große Arbeitsleistung bedingt demnach einerseits die materielle Ausschweifung, wobei Arbeit auch als Pendant zu Geld in Erscheinung tritt, wenn die Beschäftigung mit (und das Ausgeben von) Letzterem als „Spiel“ und als „Otium“¹⁵¹⁴ verstanden wird.

Andererseits, und damit mündet das Verhältnis in einen Teufelskreis, ist es gerade Balzacs wachsender Schuldenberg, der die Arbeitslast vergrößert. Eine ähnliche Aporie wird in den frühen Notizen in einer weiteren Pendantstellung greifbar, nämlich in derjenigen von Reisen und Arbeit: Heißt es in der Ringmappe (31.4), Sektion M („Methode der Arbeit“) in Gegenüberstellung zu Balzacs „Arbeitsexcesse[n]“, dass „Reisen seine Entspannung“ gewesen sei,¹⁵¹⁵ so klären die Notizen in Sektion R („Reisen“) darüber auf, dass das Resultat jeder Reise und damit also jeder Entspannung in der Notwendigkeit noch größerer Arbeitsanstrengung bestehe: „einholen, nachholen, Arbeit, Arbeit. Sechzehn Stunde[n]“¹⁵¹⁶ – ein Sachverhalt, der auch in der Druckfassung der Biographie in aller Deutlichkeit zum Ausdruck kommt.

¹⁵¹³ So z.B. in RM, Sektion C, S. 8; Recherchematerial „Balzac“, Fredonia, State University of New York, Daniel A. Reed Library, Stefan Zweig Collection, SC001, 31.5 (SZ-AP2/W-G23.5), lose Blätter in Umschlag, S. 12.

¹⁵¹⁴ So auf einem losen Blatt, das sich als zwölftes handschriftlich beschriebenes Blatt in einem Umschlag als Beilage zu Recherchematerial „Balzac“, Fredonia, State University of New York, Daniel A. Reed Library, Stefan Zweig Collection, SC001, 31.5 (SZ-AP2/W-G23.5) findet.

¹⁵¹⁵ RM, Sektion M, S. 2.

¹⁵¹⁶ Ebd., Sektion R, S. 1.

In der Sektion H („Honorare“) der Ringmappe wird nicht nur der Nexus von Schulden- und Arbeitslast betont und die in diesem Zusammenhang wesentliche unauflösbare Opposition zwischen unbedingtem Freiheitswunsch und notwendigem „Frohndienst“ thematisiert, sondern es ergibt sich auch eine weitere diametrale Gegenüberstellung, die in Zweigs Künstlertexten stets von eminenter Bedeutung ist: Jene zwischen Körper und Geist, menschlicher Willenskraft und physiologischer Abhängigkeit.¹⁵¹⁷ Diese Antithese hält sich in den Notizen aber zugunsten einer Akzentuierung der diversen körperlichen Störungen im Hintergrund, sodass der Körper und metonymisch gesehen die darin wohnende Autorenpersönlichkeit in erster Linie als Opfer der Verhältnisse erscheinen. Aufgrund des gewaltigen Drucks, dem er ausgesetzt war, habe Balzac sich demnach zu Tode gearbeitet. Weiters findet in dieser Sektion bereits ein Gedankengang Ausdruck, der für das Balzac-Projekt insgesamt von großer Bedeutung ist: Die Verquickung von künstlerischer Arbeit und kommerzieller Absicht bzw. die Frage nach der Entlohnung des Künstlers, und damit in Verbindung stehend die Wertigkeit der eigenen Arbeit. Auf der zweiten Seite dieser Sektion lautet eine Notiz im Zusammenhang mit Balzacs Verhandlungen mit Verlegern und Zeitungen über das Entgelt seiner Arbeit: „Balzac geschäftstüchtig“.¹⁵¹⁸ Wesentlich ist, dass Balzac von der Literatur lebt, er ist also freiberuflicher Schriftsteller, eine soziale Stellung, die mit Unsicherheiten und Prekaritäten einhergeht¹⁵¹⁹. Insofern sind Verhandlungen über den Preis für seine schriftstellerische Produktion alles andere als nebensächlich und ist der Bezug zu seiner eigenen Arbeit auch grundlegend mit ökonomischen Interessen verknüpft – es handelt sich um Literatur als hohe Kunst *und* als Gewerbe.¹⁵²⁰ Balzacs Selbstverständnis scheint Zweigs Notizen zufolge insbesondere auf dem zweitgenannten Aspekt zu fußen. So heißt es einige Seiten später in der Sektion H, dass Balzac nicht etwa stolz auf den Wert oder inhaltlichen Gehalt seiner Arbeit sei, sondern auf seine Arbeitsleistung, Arbeitskraft und Produktivität¹⁵²¹ – darauf, *dass* er schreibt und vor allem darauf, dass er so viel arbeiten kann, nicht aber primär darauf, *was* er schreibt. Bezüglich der Verbindung von Literatur und wirtschaftlicher Interessensverwaltung besteht eine direkte Parallele zu Stefan Zweig, der nicht nur ebenfalls Berufsschriftsteller war, sondern

¹⁵¹⁷ Ebd., Sektion H, S. 5.

¹⁵¹⁸ Ebd., S. 2.

¹⁵¹⁹ „Das Schriftstellertum war Mitte des 19. Jahrhunderts alles andere als eine gefestigte soziale Gruppe mit klar definierter Berufsrolle. Der faktischen Professionalität stand noch keine institutionalisierte gegenüber [...]“. Amlinger: Schreiben. Eine Soziologie literarischer Arbeit, S. 97.

¹⁵²⁰ Das entspricht im Übrigen den in der fiktionalen Welt der *Comédie humaine* dargestellten Verhältnissen: Auch hier ist die Kunst in das ökonomische Kalkül einbezogen. Vgl. Pankow: Balzacs Dinge, S. 233f.

¹⁵²¹ RM, Sektion H, S. 6.

auf den auch das Stichwort „geschäftstüchtig“ gleichermaßen zutrifft.¹⁵²² Sinnfälliges Dokument dessen ist Zweigs ungewöhnliches ‚Hauptbuch‘, das ihn als „sein eigener Manager“ zeigt.¹⁵²³ Zweig wurde von vielen Zeitgenossen gerade die „Verwischung der feldkonstitutiven Grenze zwischen Kunst und Kommerz“¹⁵²⁴ nachgesagt und angelastet. Dabei sind Zweig und Balzac beide zwangsläufig den Umständen der Marktlogik ausgesetzt: Im Laufe des 19. Jahrhunderts erfolgt eine zunehmende Annäherung des Schriftsteller:innendaseins an ökonomische Produktionsbedingungen im Zuge einer allgemeinen Tendenz zur Kommerzialisierung von Literatur.¹⁵²⁵ Von Balzac werden in den *Illusions perdues* anschaulich die Schwierigkeiten und Prekaritäten geschildert, denen ein angehender Dichter ausgesetzt ist und die einhergehen mit dem Oszillieren zwischen emphatischer Zelebrierung des Individualgenies und fabriksähnlicher Vielschreiberei im Bereich des literarischen Tagesjournalismus sowie mit perfiden Wechselwirkungen zwischen gefeiertem und inszeniertem Dichtergenie und den Machtkämpfen innerhalb der Tagespresse. Damit wird eindrücklich ein Panorama der französischen Verhältnisse im literarischen Kräftefeld des 19. Jahrhunderts vermittelt.

Eine Sektion der Ringmappe (31.4) widmet sich besonders intensiv dem Thema des künstlerischen Arbeitens bei Balzac: Es handelt sich um die bereits knapp erwähnte Sektion M, „Methode der Arbeit“, die sieben handschriftlich mit Notizen gefüllte Seiten umfasst. Hier treten verschiedene Komponenten der Balzac’schen Schreibszene in nuce auf (vgl. Abb. 3, S. 375). Zunächst ist der Hinweis zu finden, dass Balzac im Unterschied etwa zu Goethe (und wie könnte dieses Vergleichsbeispiel zufällig gewählt sein) nie einen Sekretär beschäftigt habe; konkret wird die Unterstützung beim Schreiben von Briefen und bei Korrekturarbeiten als Tätigkeit angeführt, die mit dem Aufgabengebiet eines Sekretärs in Verbindung gebracht wird. Hier ist an Zweigs eigene Schreibsituation zu denken: Er hatte zeitlebens Sekretärinnen zur Verfügung (vgl. IV.1.3.2) und nicht zuletzt für die genannten Tätigkeiten der brieflichen Korrespondenz und der Korrekturarbeiten bediente er sich zusätzlicher verwaltender Kräfte bzw. holte kritische Meinungen ein. In Stefan Zweigs literarische Produktion waren insgesamt

¹⁵²² Die Selbstdarstellung und die Darstellung des französischen Romanciers schieben sich in mehr als einem Fall ineinander. Strelka spricht für die Balzac-Biographie von „a fourth“ „layer[] of meaning“: „[...] behind the fact of Balzac, plastically and vividly brought alive, there rises occasionally the contour of Zweig’s own countenance. Although never totally identical with Balzac’s face, it overlaps sometimes, comparatively parallel, human-brotherly and author-brotherly similar.“ Strelka: Stefan Zweig’s ‚Big Balzac‘, S. 214.

¹⁵²³ Vgl. Wolf: Der Großschriftsteller und sein *Hauptbuch*, S. 21.

¹⁵²⁴ Ebd., S. 26.

¹⁵²⁵ Vgl. Amlinger: Schreiben. Eine Soziologie literarischer Arbeit, S. 96–101.

viele weitere Personen involviert,¹⁵²⁶ doch zugleich wahrte er nach außen das (im Hinblick auf den literarischen Markt regelkonforme) Bild singulärer Autorschaft¹⁵²⁷. Als auch zeitlich nahe Parallele wäre hier etwa an Bertolt Brecht zu denken, dessen Arbeitsweise ebenfalls ganz prinzipiell – und im Unterschied zu Zweig wenigstens teilweise programmatisch – von kollaborativen Formen geprägt ist. Auch das Schreibgerät wird in den Notizen der Sektion M als bedeutendes Element von Balzacs Schreibszene greifbar und markiert zugleich die Schlichtheit und Einfachheit seines Arbeitsumfelds, indem festgehalten wird, dass Balzac nur mit Rabenfedern arbeitete. Die technisch innovativere Alternative wird auch beim Namen genannt: „Nie eine Stahlfeder, Rabenfedern ausschliesslich“.¹⁵²⁸ Die Stahlfeder ist zu Balzacs Zeit noch ein verhältnismäßig neues Schreibgerät, das im 19. Jahrhundert erst allmählich die Schreibfeder tierlicher Provenienz ablöste, wobei es zunächst ähnlich wie im Falle des Buchdrucks zu Überlagerungen kam und von fließenden Übergängen auszugehen ist.¹⁵²⁹ Dabei repräsentiert die von Balzac abgelehnte Stahlfeder im Diskurs des 19. Jahrhunderts symbolisch den technischen Fortschritt und die Industrialisierung,¹⁵³⁰ die getaktete Arbeitsweise der mit Kaffee geölten Arbeitsmaschine Balzac wird also letztlich vom „Schreibwerkzeug der Vergangenheit“¹⁵³¹ gestützt und dominiert.

¹⁵²⁶ Für die Salzburger Jahre beschreibt das Klemens Renoldner folgendermaßen: „Neben der Salzburger Sekretärin Anna Meingast, die eine fixe Anstellung im Haus hatte, und den gelegentlichen Mitarbeitern, Helfern, Lektoren und Korrektoren, die in arbeitsintensiven Zeiten verpflichtet wurden, war es in erster Linie Friderike, die, wie eine persönliche Referentin, gelegentlich die Agenden ihres Mannes wahrnahm, etwa wenn es um die Korrespondenz mit Verlagen und beruflichen Partnern ging.“ Renoldner: Biografie, S. 21.

¹⁵²⁷ Das zeigt sich etwa daran, dass Zweig in seinen Büchern kaum Worte des Dankes unterbrachte, obwohl er für sein Schreiben in allen Phasen – der Schreibvorbereitung ebenso wie dem Schreibprozess und der Überarbeitung – Unterstützung in Anspruch nahm, ein Umstand, auf den von Davis und Marshall mit Blick auf Lotte und Stefan Zweigs Zusammenarbeit am Buch *Brasilien. Ein Land der Zukunft* hingewiesen wird. Vgl. Davis / Marshall: Introduction, S. 15. Vgl. dazu auch Alberto Dines: Tod im Paradies, S. 525: „Lottes Bescheidenheit verbietet es ihr, sich als literarische Assistentin des Ehemannes zu präsentieren. Zweig selbst hat ihr diese Zurücknahme der eigenen Person auferlegt. Niemals hat er öffentlich die Mitarbeit Friderikes oder gar des Freundes Erwin Rieger – im Fall der Nachforschungen zu Marie Antoinette – anerkannt.“ Prater zufolge hatte Rieger Zweig anscheinend gebeten, ihn nicht öffentlich zu erwähnen. Vgl. Prater: Das Leben eines Ungeduldigen, S. 276.

¹⁵²⁸ RM, Sektion M, S. 1.

¹⁵²⁹ Vgl. Martina Wernli: Federn lesen. Eine Literaturgeschichte des Gänsekiels von den Anfängen bis ins 19. Jahrhundert. Göttingen: Wallstein 2021, S. 440f.

¹⁵³⁰ Vgl. ebd., S. 445.

¹⁵³¹ Ebd.

Problème seiner Lebens, Mais on et comment se fabrique-t-il du temps?
Str. 35 *Lebensproblem*

Problème du temps
Le génie en toute chose est une intuition. Au dessus de ce phénomène le reste des oeuvres remarquables se doit au talent. En ceci consiste la différence qui sépare les gens du premier ordre des gens du second ordre.

Splendours et misères J.C.

ma soit le travail est en raison directe avec ma soit d'impensance

Mie einen Sekretär gehabt, nicht einmal für Briefe. Mie die Korrekturen von freier Hand hier.

Goethe beschäftigte drei Sekretäre. Sogar ein kleiner Baron war 84 Jahre Thorwald als Sekretär.

Mie eine Taaffeder, Platenfedern aussehend

Methode Wendel 96

Von Mitternacht bis Mittag arbeitete, Mittag bis 4 Uhr Korrektur
5 Uhr Essen, 1/26 um Nacht bis Mitternacht

„Je n'ai qu'une heure à donner au monde“

Klaudinal am Bad. Weniger am auszuwählen als in überdenken. Transpiration von Caffee als inneren Hitze

Arbeit kein Essen, frische Eier, viel Obst, nur brand
„Le café tombe dans votre estomac; dès lors tout s'agite; les idées s'ébranlent comme des bataillons de la grande Armée sur le terrain de bataille et la bataille a lieu. Les sauteuses arrivent au pas de charge, enseignes déployées; la cavalerie légère des comparaisons se développe par un magnifique galop; l'artillerie de la

Für Überlegungen zur Schreibszene Balzacs ist die erste der sieben Seiten in dieser Sektion der Ringmappe am interessantesten, da sie neben dem Hinweis auf Balzacs Einzelarbeit ohne Hilfskraft und auf das benutzte Schreibgerät auch ansatzweise diätetische Notizen zur Ernährungsweise und Stichworte zur Tageseinteilung beinhaltet. Diese Notizen sind mit Bleistift in der unteren Seitenhälfte notiert. Darüber steht mit der charakteristischen lila Tinte der Name „Werdet“ und daneben die Ziffer 96 (vgl. Abb. 3, S. 375) – es handelt sich um eine abgekürzte Quellenangabe des Buchtitels *Portrait intime de Balzac : sa vie, son humeur et son caractère* von Balzacs Zeitgenossen Edmond Werdet. Im Konvolut 31.5 ist ein ausführliches maschinengeschriebenes Exzerpt dieser Quelle zu Balzacs Arbeitstag zu finden, wobei Zweigs Beschreibung frappierende Analogien zu derjenigen von Werdet aufweist; es wird darauf zurückzukommen sein (vgl. IV.1.6). Die übrigen sechs Seiten an Notizen in dieser Sektion bestehen zum größten Teil aus verschiedenen Zitaten auf Deutsch und Französisch, die u.a. Balzacs Selbstwahrnehmung als „Maschine“, sein Arbeitsethos, seine Zeiteinteilung und die von ihm zu bewältigende ungeheure Arbeitslast betreffen. Wiederholt wird das Exzessive in Balzacs Arbeitsweise erwähnt. Eine dieser Notizen stellt die genuin dynamische und prozessuale Charakteristik seiner Arbeit heraus: Demnach entwickelt sie sich „unterwegs“, was im alltäglichen Literaturbetrieb etwa heißen kann, dass Balzacs Werke schon zu erscheinen beginnen, ehe sie fertig sind¹⁵³² – zu denken ist an das populäre und ehemals in Zeitschriften weit verbreitete Format der Fortsetzungsgeschichte bzw. des Fortsetzungsromans. Insgesamt entsteht bei der Durchsicht der Notizen von Sektion M in der Ringmappe der Eindruck, dass hier neben besonders relevanten Zitaten Balzacs über die eigene Arbeit und über seine persönliche Einstellung dazu vor allem auffällige Eigenheiten der Balzac’schen Schreibszene festgehalten worden sind – jenes Spezifische, das vom allgemein Erwartbaren abweicht und dem somit ein ansatzweise devianter Charakter eignet, nicht zuletzt auch im Hinblick auf Zweigs Schreibszene (kein Sekretär, keine Stahlfeder,¹⁵³³ Arbeit als Exzess, Werke erscheinen, ehe sie fertig sind).

In der zweiten weiter oben definierten Arbeitsstufe, derjenigen der Ausarbeitung, der die Dokumente aus der Kategorie 2,3 und 4 der Archivmaterialien angehören (vgl. S. 338), wird dieser thematische Zusammenhang nicht durchgehend ausverhandelt: Im Manuskript (31.6) wird Balzacs Arbeitsweise nicht eigens thematisiert, da hier nur die ersten drei Kapitel der Biographie vollständig und das vierte Kapitel ansatzweise vorhanden sind. Für die frühere Typoskriptfassung findet sich in 32.1 im dritten Bündel mit der Paginierung von a-m auf

¹⁵³² Vgl. RM, Sektion M, S. 7.

¹⁵³³ Zu Zweigs mitunter luxuriösen Schreibgeräten vgl. Matuschek: Ich kenne den Zauber der Schrift, S. 81.

dreizehn Typoskriptseiten der Inhalt der Balzac'schen Schreibszene analog zu demjenigen Textabschnitt, der in der veröffentlichten Version im achten Kapitel enthalten ist. Behelfsmäßig wird dieser Abschnitt aus dem früheren Typoskript daher in den Verweisen dieser Arbeit als „[Kapitel 8]“ präzisiert. Die Betrachtung der handschriftlichen Zusätze, die sich zum Teil an den Seitenrändern der Typoskriptblätter, in den meisten Fällen jedoch auf der Rückseite des dünneren Einlageblattes zwischen den Typoskriptblättern befinden (vgl. dazu auch IV.1.3.1), ergibt signifikante Ähnlichkeiten zu den handschriftlichen Notizen der Textvorbereitungsphase. Das betrifft zunächst einmal die formale Aufmachung dieser handschriftlichen Zusätze, die als ebenfalls unverbundene sprachliche Einzelemente den textfernen Notizen in materieller wie linguistischer Hinsicht nahestehen. In beiden Fällen sind die Einzelemente nicht an textuelle Nutzungsregeln des Seitenraumes gebunden, sondern können etwa vertikal über den Textträger geschrieben werden, in verdichteter Form (in ‚Nestern‘) auftreten oder mit Querverweisen zueinander in Verbindung treten. Auch der Schreibstoff (lila und rote Tinte, Bleistift, blauer und roter Buntstift) ist in beiden Schreibzusammenhängen ähnlich variabel.¹⁵³⁴ Darüber hinaus ist eine inhaltliche Parallele auszumachen: Auch die handschriftlichen Typoskriptzusätze bestehen zu einem großen Teil aus Zitaten, meist im französischen Original, und es zeigt sich sogar, dass diese Zitate nicht selten denjenigen der Textvorbereitungsphase entsprechen. Dabei müssen Zitate nicht zwangsläufig als solche ausgewiesen sein: Auf der Rückseite des zehnten Einlageblattes, das gegenüber der Textseite j positioniert ist, wurde auf der oberen Seitenhälfte mit roter Tinte unter anderem diese Wortfolge notiert: „Eine Schwierigkeit: wie fabriert / man Zeit“. Markant erscheint hier bereits das romanische Lehnwort, das sich als Direktübersetzung erweist: Auf der ersten Seite der Sektion M in der Ringmappe ist am oberen Seitenrand mit Bleistift ein äquivalenter Wortlaut auf Französisch festgehalten: „„Mais où et comment se fabrique t-il du temps?““ (Vgl. Abb. 3, S. 375.) Dem Fragesatz, der durch die Anführungszeichen als Zitat ausgewiesen wird (selbst wenn die Abführung am Satzende fehlt), ist eine Quellenangabe hinzugefügt: „Etr. 35“,¹⁵³⁵ wonach er sich in einem Brief Balzacs an Frau Hanska befindet. Die formalen und inhaltlichen Ähnlichkeiten der handschriftlichen Zusätze auf dem Typoskript und der frühen Notizen in Notizbüchern legen nahe, dass hier zwischen bereits Geschriebenem und zuvor gesammeltem Material vermittelt werden sollte. Dass die häufig verkürzten Notate dabei in beiden Fällen die Grundlage für narrativ ausgestaltete und

¹⁵³⁴ Stephan Matthias weist darauf hin, dass bislang nicht geklärt werden konnte, ob die Wahl des jeweiligen Schreibgerätes von Zweig bewusst getroffen wurde und etwa ein Zusammenhang zu Inhalt oder Intention Zweigs bestand oder ob sie auf Zufall beruhte. Vgl. Matthias: Randbemerkungen zu Stefan Zweigs Randbemerkungen, S. 199.

¹⁵³⁵ RM, Sektion M, S. 1.

entsprechend umfangreichere Passagen bilden können und somit quasi ein Kernelement eines bestimmten Sinnzusammenhangs wiedergeben, wird im Vergleich zu anderen Arbeitsprojekten deutlich.¹⁵³⁶

Insgesamt sind hinsichtlich der verwendeten Zitate zahlreiche Redundanzen zwischen den Notizen der Textvorbereitungsphase und den handschriftlichen Zusätzen im früheren Typoskript festzustellen, und diese Beobachtung lässt sich auf weitere inhaltliche Übereinstimmungen ausweiten. Ein Beispiel ist jener Hinweis, der bereits in Sektion H der Ringmappe begegnet, wonach Balzacs Stolz nicht primär auf der Qualität seiner Arbeit, sondern auf seiner Arbeitskraft, auf dem Faktum, dass er ein überdimensioniertes Arbeitsprogramm zu bewältigen imstande ist, gründet. Ein vergleichbarer Wortlaut wurde mit blauem Buntstift auf die Textseite k geschrieben, die sich ähnlich wie der Einstieg in die Schreib-Szene Balzacs dem Verhältnis des Romanciers zur Pariser Gesellschaft widmet: „Dass kein Mensch auf / Erde, in Paris arbeitet sein Stolz / Nicht auf sein Werk. Auf / seine Kraft. Überlegenheit“. Wie diese Notiz und ihre Textumgebung zeigen, wird die Produktivität Balzacs keineswegs isoliert betrachtet, sondern vielmehr in einen Vergleich mit seinen Zeitgenossen eingebettet und erst aus der damit einhergehenden Beobachtung einer sichtlichen Abweichung (in die Notiz ist gedanklich das „so wie“ des Vergleichs einzufügen) erklärt sich das verhandelte Überlegenheitsgefühl.

Aber auch innerhalb des früheren Typoskripts sind inhaltliche Wiederholungen auszumachen: So kehren manche Motive mehrmals in den handschriftlichen Zusätzen auf den Einlage- und den Typoskriptblättern wieder, zum Beispiel der Gegensatz von Sein und Schein bzw. die dichotomische Konstellation ‚Einzelindividuum vs. Gesellschaft‘ sowie die Thematisierung der Arbeitsleistung und des damit einhergehenden Verzichts auf Genuss und Entspannung. Ein Beispiel für ein wiederholt auftretendes Zitat in den handschriftlichen Textzusätzen bezieht sich auf die auch in der publizierten Version enthaltene Idee, dass die Erholung in einem arbeitsreichen Leben wie demjenigen Balzacs in der Abwechslung von verschiedenen Arbeiten bestehe – dieses Postulat einer beständigen Betriebsamkeit geht auf ein lakonisches Briefzitat Balzacs zurück, das seiner Korrespondenz mit Zulma Carraud entnommen ist. Interessant ist daran, dass Zweig diese Autorschaftspose schon Jahre zuvor von Balzac übernommen und in seine briefliche Selbststilisierung integriert hat.¹⁵³⁷ Auf der Rückseite des ersten Einlageblatts

¹⁵³⁶ Vgl. dazu Lettner: Wie Stefan Zweig schreibt. URL: <https://stefanzweig.digital/o:szd.thema.2/sdef:TEI/get?locale=de> (letzter Zugriff am 07.07.2025); vgl. zudem Matthias: Randbemerkungen zu Stefan Zweigs Randbemerkungen, S. 202. Hier ergibt sich, dass sich dieses Muster auch anhand von Zweigs Lektürespuren in von ihm rezipierten Büchern wiedererkennen lässt.

¹⁵³⁷ Vgl. Stefan Zweig an Leonhard Adelt: „Dann kommt wieder ein Baumeister-Band, ich erhole mich an einer Arbeit von der andern – schlechtes Zeichen eigentlich, daß ich Erholung nicht im Otium oder in Leidenschaft

findet sich in der unteren Seitenhälfte der entsprechende Eintrag einschließlich Quellenvermerk: „un travail me repose d’un autre travail / an Carraud“.¹⁵³⁸ Auf der Textseite g und auf der Textseite i wiederholen zwei Einträge mit blauem Buntstift diesen Inhalt, bei dem Echoprinzip gemäß sukzessiver Reduktion – so lautet der Eintrag auf Seite g „Un travail me repose“ und jener auf Seite i schlicht „repos.“.¹⁵³⁹ Auf der Rückseite des zehnten Einlageblatts, gegenüber der Textseite j, steht in der oberen Seitenhälfte mit lila Tinte: „Während er schreibt, korrigiert er ein andere, plant ein / nächstes,“¹⁵⁴⁰ und auch ein Zitat Balzacs auf Französisch in der unteren Seitenhälfte entspricht diesem Wortlaut.¹⁵⁴¹ Hiermit handelt es sich um eine Variation jenes Kerngedankens, der in Balzacs Brief an Zulma Carraud auf eine Formel gebracht wird, die darüber hinaus noch ein weiteres Mal zitiert wird, und zwar auf der Textseite j (und somit in unmittelbarer Nähe zu den gerade beschriebenen Einträgen auf dem zehnten Einlageblatt) mit lila Tinte.¹⁵⁴² So wird in den handschriftlichen Notizen ein und derselbe Sachverhalt wiederholt umkreist, und das gilt für andere Beispiele in vergleichbarer Weise. In diesem Zusammenhang sei an die bereits festgestellte Ähnlichkeit der sprachlichen Form zum Dialog (vgl. S. 357f.) erinnert, in dem Wiederholungen häufig sind und verschiedene Bedeutungen haben können: Grundsätzlich sind dabei je gegensätzliche Funktionen denkbar, sodass Wiederholungen im Gespräch sowohl als gemeinschaftsstiftend als auch konfliktbefördernd, sowohl stabilisierend als auch destabilisierend erfahren werden können und einerseits Traditionalität und Kontinuität, andererseits aber auch die Möglichkeit kreativer Veränderung von Norm und Tradition implizieren.¹⁵⁴³ Auch an Jakobsons sechs Grundfunktionen sprachlicher Äußerungen ist zu denken und zu überlegen, ob den Wiederholungsstrukturen im ‚Selbstgespräch‘ in mancher Hinsicht eine dominant phatische Funktion zukommen könnte.¹⁵⁴⁴

finde.“ Der Brief ist undatiert, stammt aber laut den Herausgebern vermutlich vom Sommer 1925. In: Zweig: Briefe 1920–1931, S. 141f., hier S. 142.

¹⁵³⁸ fTS, [Kapitel 8], Einlageblatt 1^v. Das Originalzitat stammt aus einem Brief Balzacs von Mitte Oktober 1839: „Un travail me repose d’un autre travail, voilà tout.“ Balzac an Zulma Carraud, Mitte Oktober 1839. In: Balzac: Correspondance II: 1836–1841, S. 609f., hier S. 610.

¹⁵³⁹ fTS, [Kapitel 8], Textseite g und Textseite i.

¹⁵⁴⁰ Ebd., Einlageblatt 10^v.

¹⁵⁴¹ „Quand je n’écris pas mes manuscrits / je pense a mes plans et quand / je ne pense pas a mes plans / et je ne fais pas de manuscrit / j’ai des épreuves a corriger. Voici ma vie.“ Ebd. Dieses handschriftliche Notat ist mit einer Abführung, nicht jedoch mit einer Anführung versehen.

¹⁵⁴² „Un travail me repose / d’un autre travail.“ Ebd., Textseite j. Auch hier fehlt das Anführungszeichen, während das Abführungszeichen vorhanden ist.

¹⁵⁴³ Vgl. Nikola Roßbach / Angela Schrott: Einleitende Überlegungen. In: Dies. (Hg.): Wiederholung und Variation im Gespräch des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Berlin / Boston: de Gruyter 2023 (= Historische Dialogforschung 6), S. 3–19, hier S. 4.

¹⁵⁴⁴ Roman Jakobson: Linguistik und Poetik. In: Hoffmann, Ludger (Hg.): Sprachwissenschaft. Ein Reader. Berlin / Boston: de Gruyter 2019 (= De Gruyter Studium Sprachwissenschaft), S. 170–191, hier S. 176.

Abgesehen von den zahlreichen redundanten Zitaten zumeist aus Balzacs Briefen beinhalten die handschriftlichen Zusätze im früheren Typoskript insbesondere Anreicherungen der Metaphorik. Festzustellen sind dabei vier verschiedene Metaphernbereiche, die sinngemäß mit ‚Naturereignis‘, ‚Sport‘, ‚Technik‘ und ‚Fauna‘ betitelt werden können. Zwar ist bereits die Typoskriptfassung reich an sprachlichen Bildern und Vergleichen, wovon einige, aber nicht alle bis in die publizierte Version übernommen werden; doch über die handschriftlichen Zusätze erfährt die Metapherngenerierung eine dynamische Weiterentwicklung. So wird etwa der bildliche Vergleich von Balzacs letzten vorbereitenden Handlungen vor Beginn der nächtlichen Schreiarbeit mit den muskelanregenden Aufwärmübungen eines Sportschwimmers, der im Typoskript auf Seite d bereits enthalten ist,¹⁵⁴⁵ durch eine Marginalie mit blauem Buntstift geradezu buchstäblich ‚vertieft‘: Der Absprung ins Wasser, im Typoskripttext Teil des bildlichen Vergleichs, wird mit Balzacs ‚Abtauchen‘ in seine Arbeit parallelisiert und mit dem Gedanken der stundenlangen kontinuierlichen Konzentration in Verbindung gebracht: „Wirft sich ins Werk. Nicht / auftauchen.“¹⁵⁴⁶ (Vgl. Abb. 4, S. 383.) Diese bildliche Darstellung wird im späteren Typoskript sprachlich ausgestaltet: „Es ist wie wenn ein Schwimmer noch einmal die Arme hochreckt und die Gelenke spielen lässt, ehe er sich kopfüber in die Flut wirft. Und wie ‚er‘ ‚ein Schwimmer‘ wirft sich Balzac hinab, um für Stunden und Stunden nicht mehr aufzutauchen.“¹⁵⁴⁷ Zwar ergibt sich hier eine Wiederholung (‚sich kopfüber in die Flut wirft‘ – ‚wirft sich hinab‘), doch zugleich wird die Aussage inhaltlich um ein zusätzliches Element erweitert, das den geschilderten Augenblick in die Dauer verlängert.

Der Schwellenübertritt im kritischen und spannungsreichen Augenblick des Arbeitsbeginns und die daran gekoppelte und offenbar unverzüglich daraus resultierende konzentrierte Schreiarbeit zeugen durch mehrere handschriftliche Zusätze von einer vergleichsweise intensiven Arbeit am Text. Dabei kommt der metaphorischen Ausgestaltung eine wesentliche Bedeutung zu. Die durch den zitierten handschriftlichen Zusatz in den Schwellenübertritt integrierte Dimension der längerfristigen Dauer dieser Schreibtätigkeit wird durch zwei weitere metaphorische Zugriffe genauer zu fassen versucht. Auf der Rückseite des vierten Einlageblattes, der Pendantseite zu d, ist mit lila Tinte Folgendes notiert: „Hochöfen, Stahl schmelzen / müssen, nicht auskühlen dürfen / (vielleicht dies zwei Seiten früher)“¹⁵⁴⁸. Die Annahme, dass der eingeklammerte Kommentar als zu dieser Einheit gehörig aufzufassen ist,

¹⁵⁴⁵ „Es ist wie wenn ein Schwimmer die Arme noch einmal hochreckt und die Glieder spannt, ehe er sich kopfüber in die Flut wirft.“ fTS, [Kapitel 8], Textseite d. Vgl. Abb. 4 (S. 383).

¹⁵⁴⁶ Ebd. Marginalie mit blauem Buntstift.

¹⁵⁴⁷ sTS, VIII, 22-23. Tilgung und Einfügung mit schwarzer Tinte (Korrekturen Richard Friedenthals).

¹⁵⁴⁸ fTS, [Kapitel 8], Einlageblatt 4^v.

liegt aufgrund seiner Positionierung und Schriftgröße nahe und wird durch einen Blick auf das spätere Typoskript bestätigt, da hier der Selbstanweisung Folge geleistet und das Notat an entsprechend früherer Stelle in den Text integriert wurde. Diese Einklammerung belegt somit auch, dass in der engen Beziehung zwischen den Textseiten und den Notaten auf den Einlageblättern die räumliche Positionierung von bedeutungstragender Relevanz ist. Dadurch wird die Vermutung erhärtet, dass die Rückseiten der Einlageblätter analog zu der häufig in Notizbüchern Zweigs anzutreffenden Anordnung jeweils als Ergänzungsseite zu jener Textseite fungieren, der sie beim Aufblättern gegenüberliegen. Zugleich veranschaulicht die Einklammerung die grundlegende Dynamik der handschriftlichen Zusätze, hier in Form ihrer potenziell variablen Zuordnung. Wenn der Vergleich mit stahlschmelzenden Hochöfen, der der Metaphernkategorie ‚Technik‘ zugeordnet werden kann, zwei Seiten früher zu stehen kommt, so handelt es sich im Textgefüge um jene Stelle, als nach der protokollähnlichen Aufzählung der einzelnen Abendstunden um Mitternacht zum ersten Mal Balzacs Arbeitsbeginn thematisiert wird. Tatsächlich wurde er im späteren Typoskript an dieser Stelle eingefügt:

Ein riesiger Raum, acht Stunden, zehn Stunden vollendetster Einsamkeit liegt, 'en' vor ihm',
und Balzac braucht für seine riesige Arbeit so riesigen Raum. Er weiss: wie die Hochöfen, die
das kalte brüchige Erz umschmelzen zu unzerbrechlichem Stahl, nicht auskühlen dürfen, so darf
die visionäre Spannung in ihm nicht stocken.¹⁵⁴⁹

Sowohl an dieser Stelle als auch in der Textumgebung, in der sich das handschriftliche Notat im früheren Typoskript befindet, steht die Gewährleistung der Kontinuität der Schreibarbeit im Vordergrund – wird doch der Vergleich mit Hochöfen vordergründig deshalb genutzt, um auf die Bedeutung der gleichbleibenden hohen Temperatur für den industriellen Produktionsprozess abzuheben, womit ein weiteres reiches Metaphernfeld im Rahmen künstlerischen Schaffens evoziert wird.

Die zweite metaphorische Notiz in diesem Textumfeld, die ebenfalls in den Kontext der zäsurfreien nächtlichen Schreibarbeit Balzacs gehört, weist erneut einen Bezug zur Hitzetopik in der Stilisierung künstlerischer Arbeit auf, die einem von Zweig auch im Kontext des Autographensammelns bedienten quasi-energetischen Modell von Hitze und Kälte entspricht¹⁵⁵⁰: Es handelt sich um ein einziges Wort, das auf der Textseite d mit Bleistift notiert wurde: „Waldbrand“. Im späteren Typoskript wird der damit evozierte Kerngedanke sprachlich ausformuliert: „Einmal entzündet, flammt und lodert seine Phantasie weiter, es ist wie ein Waldbrand, wo von Stamm zu Stamm, von Baum zu Baum, von Holzschlag zu Holzschlag,

¹⁵⁴⁹ sTS, VIII, 18. Einfügungen und Tilgung mit schwarzer Tinte (Korrekturen Richard Friedenthals).

¹⁵⁵⁰ Vgl. Vedder: Autographen und ihre Faszinationsgeschichte, S. 208. Ein Zusammenhang zu tradierten mythologischen Vorstellungen ist insofern anzunehmen, als das Wirken des Genius durch Licht oder Feuer metaphorisch veranschaulicht wird. Vgl. Schmidt-Dengler: Genius, S. 41f. u. S. 53.

immer heisser, „immer hitziger, „immer schneller die Lohe weitergreift.“¹⁵⁵¹ Die durch zwei Trikola grundierte Struktur wird durch Richard Friedenthals Kürzungen stilistisch entscheidend abgewandelt (vgl. dazu IV.1.5.2), doch unabhängig davon ist hinsichtlich der Frage, was im späteren Typoskript aus dem Einzelnotat hervorgegangen ist, festzuhalten, dass um den wesentlichen Bildspenderbegriff aus der Metaphernkategorie ‚Naturereignis‘ ein ganzer Satz entsteht. Das Notat im früheren Typoskript besteht zwar lediglich aus einem Wort, wird aber zusätzlich von besonders auffälliger Ornamentik eingerahmt (vgl. Abb. 4, S. 383). In symmetrischer Anordnung befinden sich auf allen vier umgebenden Seiten mit Bleistift gezeichnete Kringel, die an den Breitseiten eine runde und an den Längsseiten eine längliche Form haben. Auf den ersten Blick ähneln sie Tilgungen von Wortmaterial, jedoch scheint sich darunter keine getilgte Schicht zu befinden. Eine andere Assoziation, die sich daher an dieser Stelle aufdrängt, ist die von – möglicherweise verkohlten – Baumstämmen. Die Ornamentik integriert eine verspielte Dimension in das Manuskript-Typoskript-Gefüge und legt nahe, dass dem metaphorischen Zusatz des Waldbrandes eine besondere Bedeutung beigemessen wurde. Wie bereits anhand des Beispiels des Sportschwimmers auf Seite d ersichtlich, dienen handschriftliche Ergänzungen häufig der Intensivierung bereits im Typoskript enthaltener Metaphorik. Im Überblick lässt sich das für die Notate im gesamten achten Kapitel bestätigen. Während beispielsweise aus der Metaphernkategorie ‚Fauna‘ das Bild des Kutschers und des vor die Kutsche gespannten Arbeitstieres bereits im maschinengeschriebenen Text begegnet,¹⁵⁵² wird der equestrische Topos durch die handschriftlichen Notate zusätzlich verstärkt. Dabei kommt es im Abgleich mit dem Typoskripttext zu inhaltlichen Redundanzen, etwa wenn mit roter Tinte auf dem zwölften Einlageblatt festgehalten wird: „Stallfeuer arabischer Hengst, Musceln / Nerven losschiesst: im Trab / gehen.“¹⁵⁵³ Zwar nicht auf der gegenüberliegenden Textseite l, aber eine Seite später, auf der Textseite m im oberen Seitenbereich, heißt es bereits im Typoskripttext: „[...] dass er wie ein Vollblutpferd, das tagelang im Stall gestanden, wenn man es ins Freie lässt, nicht braven Trab geht sondern zunächst einmal losschiesst, ohne zu wissen wohin, nur um die Spannung auszulassen, nur um den Rausch der Freiheit zu fühlen.“¹⁵⁵⁴ Das handschriftliche Notat lässt hier wie auch in anderen Fällen keine inhaltliche Innovation erkennen.

¹⁵⁵¹ sTS, VIII, 23. Tilgungen mit schwarzer Tinte (Korrekturen Richard Friedenthals).

¹⁵⁵² So in fTS, [Kapitel 8], Textseite d: „Dann feuert er sich noch selbst an wie ein Kutscher das Ross mit halb spasshaften und doch selbstbewussten Zurufen“ (vgl. Abb. 4) und Textseite e: „Die Peitsche her, wenn der träge Kadaver nicht vorwärts will [...]“.

¹⁵⁵³ Ebd., Einlageblatt 12^v.

¹⁵⁵⁴ Ebd., [Kapitel 8], Textseite m.

geschichtet, feines, dünnes, bläuliches Papier, ebenmässig geschnitten, grossen Formats und sorgsam ausgewählt. Die Blätter müssen leicht bläulich sein, um den Blick nicht zu blenden, sie müssen glatt sein, um dem fliegenden Kiel keinen Widerstand zu bieten. Sie müssen dünn sein, denn wie viele hat er noch zu beschreiben in dieser Nacht, einen Druckbogen, zwei Druckbogen. Auch die Federn sind sorgfältig vorbereitet, Rabenfedern, weich zugeschnitten, und wehe dem Diener, wenn er unterlassen würde, das Tintenfass reichlich zu füllen. Denn noch ein kleines Notizbuch, in das er während der Arbeit manchmal flüchtig Gedanken vorausnotiert. Sonst nichts, keine Bücher, keine Behelfe, keine Bequemlichkeiten. Mit diesem einen Ries Papier und diesem Dutzend Federn geht er ans Werk.

Balzac lehnt sich zurück und streift den Aermel der Kutte empor, um der rechten Hand, der Schreibhand mehr Leichtigkeit zu geben. Dann feuert er sich noch selbst an wie ein Kutscher das Ross mit halb spasshaften und doch selbstbewussten Zuru-
fen:

Es ist wie wenn ein Schwimmer die Arme noch einmal hochreckt und die Glieder spannt, ehe er sich kopfüber in die Flut wirft. Dann beginnt Balzac. Die Feder läuft in seiner feinen, leichten Hand, sie läuft so rasch, dass das Wort dem Gedanken kaum zu folgen vermag. Er kürzt ab, er zieht Worte zusammen; nur weiter und weiter, nur kein Stocken. Er weiss, er darf nicht innehalten, er darf die innere Vision nicht unterbrechen; nie hat Balzac anders arbeiten können als wenn er weiss, dass er vier, fünf, sechs Stunden ungestörte Zeit vor sich hat.

Nun ist es ganz still geworden. Kein Wagen mehr in der Gasse, kein Laut vor den Fenstern, kein Geräusch im Haus, und kein anderes als das leise Knistern des Kiels über das Papier und ab und zu das Rascheln eines weggelegten Blattes. Weiter und weiter und weiter, eine Stunde, zwei Stunden, drei Stunden, vier Stunden. Schon dämmert draussen der Tag, er spürt es nicht, er weiss es nicht. Für ihn ist Tag und vielleicht nur dieser eine kleine Kreis Kerzenschimmers, den den Tisch umrundet, und es gibt keine Menschen auf Erden als diejenigen, die er schafft, und es gibt keine Schicksale in dieser Millionenstadt (?) als die er schreibend erschafft und es gibt keine Stimmen als die, die er sprechen lässt. Es gibt keinen Raum, es gibt keine Zeit, nichts Wesentliches

*Wird mit im Werk, fast
aufhören.*

Maldhand

Draussen

*Nach 11 Uhr, kein Krach
mehr!*

Abb. 4: Textseite d aus dem Abschnitt zu Balzacs Arbeitsweise [Kapitel 8] im früheren Typoskript 32.1 (SZ-AP2/W-G23.8). Stefan Zweig Collection, Daniel A. Reed Library.

Eine Notiz auf dem zehnten Einlageblatt veranschaulicht demgegenüber, dass mitunter redundante Elemente durch neuartige ersetzt werden: „Er stürzt sich in die Arbeit, [Schwimmer, Hirsch gehetzt von den Hund[en]“.¹⁵⁵⁵ Die inhaltliche Doppelung, die sich im Vergleich mit der Textseite d und dem dazugehörigen Einlageblatt ergibt, wird durch eine Sofortkorrektur vermieden und stattdessen ein neuer Bildspender eingeführt. Das martialisch-bestialische Analogon der Hirschjagd erinnert wiederum an Zweigs Kleist-Essay in *Der Kampf mit dem Dämon*, wird aber nicht in die spätere Typoskriptfassung übernommen.

Wie die Beispiele zur handschriftlichen Anreicherung der Metaphorik in den beiden Typoskriptfassungen zeigen, können die Notizen aus der früheren Fassung in die spätere übernommen und dabei sprachlich und inhaltlich mitunter maßgeblich erweitert werden; sie können aber auch gänzlich aufgegeben werden. Es ergibt sich bei näherer Betrachtung ein klarer räumlicher Bezug zwischen den Notaten auf den Einlageblättern und den Inhalten der Textseiten, wobei die Einlageblätter im Wesentlichen die Funktion der linken Notizheftseite erfüllen, d.h. sie eröffnen einen Freiraum für die dynamische Tätigkeit des Weiterdenkens und Weiterschreibens, sodass es zu einer dialogischen Interaktion mit dem maschinengeschriebenen Text kommt. Interferenzen und Redundanzen im Vergleich mit Letzterem sind dabei nicht die Ausnahme, sondern vielmehr der Regelfall. Allerdings zeigt der Überblick über das gesamte untersuchte Kapitel auch, dass nicht alle Typoskriptseiten in gleichem Ausmaß von handschriftlichen Zusätzen begleitet und durch sie dynamisiert werden. Es gibt stattdessen auch Typoskriptseiten, in deren Umfeld sich wenige bis gar keine Notizen finden. Auf diese Weise werden Themenkomplexe offenbar, die in der Relektüre besonders viel Aufmerksamkeit erfahren und eine intensivere Überarbeitungstätigkeit nach sich ziehen, und solche, für die das nicht gilt. So ist festzustellen, dass beispielsweise die minutiöse Beschreibung der Arbeitsutensilien keine Überarbeitungsspuren oder Ergänzungen enthält, wohingegen viele Notizen sich dem Thema der Kontinuität im Sinne einer pausenlosen und störungsfreien Schreibarbeit von Balzacs Nachtschichten widmen. Als besonders intensiv verhandeltes Thema geht aus den handschriftlichen Zusätzen das dichotomische Verhältnis von Balzac als unverstandenem Künstlerindividuum und der unverständigen Pariser Gesellschaft hervor, das leitend für die Darstellung der gesamten Schreibszenen Balzacs ist und das grundlegend dem herkömmlichen Genieparadigma und dem Gegensatz von ‚Kunst‘ und ‚Leben‘ verpflichtet ist.

¹⁵⁵⁵ Ebd., Einlageblatt 10^v. Ergänzung in Klammern S.L.

IV.1.5 Die Position Richard Friedenthals

IV.1.5.1 Friedenthals Beteiligung an der Entstehung der Balzac-Biographie: Das Oszillieren zwischen Herausgeberschaft und Autorschaft

Der im Herbst 1938 aus Deutschland nach London emigrierte Richard Friedenthal (1896–1979), Verfasser einer vielbeachteten Goethe-Biographie¹⁵⁵⁶ sowie zahlreicher weiterer Biographien,¹⁵⁵⁷ wird in der Zweig-Forschung in erster Linie als Zweigs Nachlassverwalter, als den ihn die Erben Manfred und Hanna Altmann bestimmten, und in der Konsequenz als erster Herausgeber Zweigs wahrgenommen.¹⁵⁵⁸ Voraussetzung dafür war Friedenthals Freundschaft zunächst zu Stefan Zweig und über dessen Tod hinaus zu Manfred und Hanna Altmann, die sich nach deren Unfalltod 1954 im Verhältnis zu ihrer Tochter Eva Alberman weiter fortsetzte.¹⁵⁵⁹ Friedenthal war mit Zweig seit dessen Salzburger Zeit bekannt¹⁵⁶⁰ und konnte während Zweigs Amerika-Vortragsreise 1938 in seiner Londoner Wohnung (49, Hallam Street) und später zur Ordnung des Nachlasses zeitweilig in seinem Haus in Bath wohnen¹⁵⁶¹. Von besonderer Bedeutung ist vor allem seine Herausgeberschaft der fragmentarischen Balzac-Biographie im Jahr 1946, auf der die Fassungen bis heute beruhen.

Friedenthals Rolle in der Entstehung der Balzac-Biographie ist nicht zu gering einzuschätzen: Abgesehen davon, dass er selbst leichthin den dubiosen und für Autorschaftsfragen folgenreichen Hinweis gibt, den hinteren Teil des Werks „umgeschrieben“ zu haben,¹⁵⁶² beschränkte sich auch für den restlichen Textumfang seine Tätigkeit offensichtlich keineswegs auf die traditionellen Kernbestandteile einer Herausgeberschaft; vielmehr ist davon auszugehen, dass Friedenthal nicht nur hinsichtlich der ‚Glättung‘ des bereits vorliegenden Textes, sondern auch hinsichtlich der Aufbereitung des gesamten umfassenden Materials neben

¹⁵⁵⁶ Richard Friedenthal: Goethe. Sein Leben und seine Zeit. München: R. Piper & Co 1963.

¹⁵⁵⁷ Gerd Biegel zufolge galt Friedenthal der Literaturkritik lange als bedeutendster Biograph des 20. Jahrhunderts. Vgl. Gerd Biegel: „Schriftsteller im Exil“. Richard Friedenthal und seine Flucht vor den Nazis. Ein biographisch-literarischer Essay. In: Exil 34 (2015), H. 2, S. 83–92, hier S. 83.

¹⁵⁵⁸ Vgl. dazu grundlegend Buchinger: Ausgaben nach dem Ersten Weltkrieg, S. 884f.

¹⁵⁵⁹ Vgl. Hans Wagener: Richard Friedenthal. Biographie des großen Biographen. Gerlingen: Bleicher 2002 (= Zeugen der Zeit), S. 83.

¹⁵⁶⁰ Vgl. Oliver Matuschek: Nachlass. In: Larcati, Arturo / Renoldner, Klemens / Wörgötter, Martina (Hg.): Stefan Zweig Handbuch. Berlin / Boston: de Gruyter 2018, S. 902–906, hier S. 904. Zweig führte Friedenthal auch dem Insel Verlag zu, wo 1927 Friedenthals Novellenband *Marie Rebscheider* mit einer Widmung an Zweig und 1929 *Der Eroberer. Ein Cortes-Roman* veröffentlicht wurden. Vgl. Anton Kippenberg / Stefan Zweig: Briefwechsel 1905–1937. Hg. u. kommentiert v. Oliver Matuschek unter Mitwirkung v. Klemens Renoldner. Berlin: Insel Verlag 2022, S. 535 u. S. 546. Vgl. auch Zweigs lobende Worte über Friedenthal an Kippenberg in: Ebd., S. 548.

¹⁵⁶¹ Vgl. Wagener: Richard Friedenthal, S. 78 u. S. 83.

¹⁵⁶² Vgl. Richard Friedenthal: Nachwort des Herausgebers. In: Zweig, Stefan: Balzac. Eine Biographie. A. d. Nachlaß hg. u. m. einem Nachw. v. Richard Friedenthal. Durchges. u. m. einer Nachbemerkung v. Knut Beck. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1990 (= Gesammelte Werke in Einzelbänden. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1981ff.), S. 535–541, hier S. 539.

und insbesondere nach Zweig als zentrale Schaltstelle agierte. Dem steht seine Beteuerung im Nachwort entgegen, dass das Buch über Balzac in Zweigs Nachlass eigentlich bereits fertig gewesen sei.¹⁵⁶³ Friedenthals Biograph Hans Wagener vermutet darin eine aus Bescheidenheit erfolgte Schmälerung der eigenen Leistung und gibt an, dass er rund ein Drittel der gesamten Biographie auf Basis von Zweigs Skizzen selbst verfasst habe¹⁵⁶⁴ – allerdings ist diese nicht belegte oder nachgewiesene Behauptung angesichts der Archivmaterialien zu relativieren: Bis einschließlich Kapitel XX („Die Comédie Humaine“) ist eine Typoskriptstufe (Stufe 4 in der hier vorgenommenen Kategorisierung – vgl. S. 338 u. S. 343 –, die spätere Typoskriptfassung) vorhanden, die allen äußeren Anzeichen nach auf Stefan und Lotte Zweigs gemeinsame Arbeit zurückgeht und die von Friedenthal zur Weiterbearbeitung benutzt wurde. Damit gehen zwanzig der gesamt 26 Kapitel der Biographie jedenfalls auf Zweig zurück, auch wenn Friedenthal daran Änderungen vornahm (vgl. IV.1.5.2). Dass zahlreiche Fragen hinsichtlich der materiellen Überlieferung und der Entstehung der Balzac-Biographie ungelöst und anhand der Archivmaterialien nur unvollständige Rückschlüsse auf den Ursprung des Textes möglich sind, hat sehr viel damit zu tun, dass sich Friedenthal im Nachwort zu seiner Tätigkeit im Rahmen der Aufbereitung der Nachlassdokumente für die Publikation ausgesprochen vage äußert und eine detaillierte Beschreibung seiner nachbearbeitenden Unternehmungen schuldig bleibt. Friedenthal vereint in seiner Tätigkeit am Balzac-Projekt die Funktion des Lektors und die des Herausgebers in einer Person und im Hinblick auf die paratextuelle Begleitung des Buches ist festzustellen, dass er stärker als Lektor und damit als Experte der „Schreibspurenbeseitigung“ (und nicht als Herausgeber im Sinne eines Experten der „Schreibspurensicherung“) agiert.¹⁵⁶⁵ Der daraus resultierende Informationsentzug gegenüber der Mit- und Nachwelt ist kritisch zu registrieren, wenngleich es an dieser Stelle wenig sinnvoll wäre, über die Motive zu spekulieren.¹⁵⁶⁶ Anlassbezogen naheliegend, da dem *aptum* entsprechend, ist es, wenn J. Hellmut Freund in einer Festschrift zu Friedenthals achtzigstem Geburtstag diesen Sachverhalt auf Friedenthals Bescheidenheit zurückführt. Dennoch wird bereits hier die Problematik deutlich:

Das *Nachwort des Herausgebers* ist kein detaillierter Editionsbericht, die Genesis des Buches also einstweilen der Untersuchung entzogen. Überall glaubt man Friedenthals ordnende und

¹⁵⁶³ Vgl. ebd., S. 538: „Als ich dann an die Durchsicht des Materials ging, hatte ich zunächst Bedenken, ob nicht wirklich nur ein Fragment vorläge. Das war aber nicht der Fall. Das Buch war fertig – nicht in allen Kapiteln, und nicht immer in der endgültigen Fassung, aber doch in allen wesentlichen Teilen.“

¹⁵⁶⁴ Wagener: Richard Friedenthal, S. 86.

¹⁵⁶⁵ Vgl. Wirth: Der Lektor als zweiter Autor, S. 28.

¹⁵⁶⁶ Vgl. J. Hellmut Freund: Richard Friedenthal und Stefan Zweig. In: Friedenthal, Richard: ... und unversehens ist es Abend. Von und über R. F.: Essays, Gedichte, Fragmente, Würdigung, Autobiographisches. Hg. v. Klaus Piper. München / Zürich: R. Piper & Co. 1976, S. 207–212, hier S. 207.

formende Hand zu spüren, nirgends aber ist seine Stimme zu hören. Nahtstellen lassen sich nicht ertasten. *Balzac* bleibt doch ein Buch von Stefan Zweig.¹⁵⁶⁷

Die Unklarheit in Bezug auf Friedenthals Anteil an diesem Text kann sowohl zur Unter- als auch zur Überschätzung seiner Rolle führen. Wageners Kommentare zu Friedenthals *Balzac*-Bearbeitung weisen zeitlich in zwei entgegengesetzte Richtungen: Zum einen gibt er an, dass Friedenthal Zweig bereits zu dessen Lebzeiten mit Material für die Balzac-Biographie versorgt habe, womit eine kollaborative Praxis vor der posthumen Nachbetreuung angedeutet wird,¹⁵⁶⁸ zum anderen vermutet er, dass es gerade die intensive Arbeit an der Balzac-Biographie gewesen sei, die den Grundstein für Friedenthals später folgende eigenständige biographische Arbeiten gelegt habe.¹⁵⁶⁹ Diese Bemerkungen verdeutlichen die umfassende und früh einsetzende Involviertheit Friedenthals in das Projekt der Balzac-Biographie und legen eine symbiotische Wechselwirkung nahe, von der Friedenthal als Autor seinerseits profitierte. In jedem Falle wäre die Balzac-Biographie ohne Richard Friedenthal genauso wenig wie ohne Lotte Zweig in der vorliegenden Form bis zur Publikation gelangt – entgegen dem Autorschaftslabel und der damit einhergehenden Vermarktungsstrategie der Biographie als ‚Produkt‘ Stefan Zweigs ergeben sich anhand der Arbeitssituation und Aufgabenverteilung, soweit diese erschlossen werden können, Formen genuin kollektiven Arbeitens. Friedenthal erfüllt in der Rolle als posthumer Nachbearbeiter dabei nicht zuletzt Aufgaben eines Lektors, dessen Revisionstätigkeiten an den ‚blinden Flecken‘ des Schreibgeschehens ansetzen und der das *telos* des fertigen Werkes fokussiert.¹⁵⁷⁰

Anfang Dezember 1941 lässt Lotte Zweig Hanna Altmann die Anweisung zukommen, Friedenthal – „(in whose intelligence, discretion and understanding he [Stefan Zweig, S.L.] has full confidence)“¹⁵⁷¹ – solle die handschriftlichen Notizen Stefan Zweigs, die in Bath zurückgeblieben waren, auf der Schreibmaschine kopieren und nach Brasilien senden.¹⁵⁷² Da sie im gleichen Zuge erwähnt, dass sie selbst bereits Teile der Notizen aus einer Ringmappe abgetippt habe, ist ohne weitere Indizien und ohne eingehende Untersuchung nicht zu sagen, ob einige der in 31.5 archivierten Typoskriptkopien von handschriftlichen Notizen auf Friedenthal zurückgehen. Friedenthal berichtet seinerseits, dass er Zweigs Bitte, ihm „einen

¹⁵⁶⁷ Ebd., S. 211.

¹⁵⁶⁸ Vgl. auch Friedenthals Nachwort zur Balzac-Biographie, wo es über den Arbeitsprozess in Bath heißt: „Immer neue Mappen wurden angelegt – und ich hatte zuweilen Gelegenheit, ihn dabei zu beobachten und ihm zur Hand zu gehen.“ Friedenthal: Nachwort des Herausgebers, S. 537.

¹⁵⁶⁹ Vgl. Wagener: Friedenthal, S. 86f. Eine ähnliche Vermutung äußert auch Freund, der ebenfalls von einer Rückwirkung der posthumen Nachbearbeitung von Zweigs Biographie über Balzac auf Friedenthals eigene schriftstellerische Tätigkeit ausgeht. Vgl. Freund: Richard Friedenthal und Stefan Zweig, S. 211.

¹⁵⁷⁰ Vgl. Ines Barner: Von anderer Hand. Praktiken des Schreibens zwischen Autor und Lektor. Göttingen: Wallstein 2021, S. 18.

¹⁵⁷¹ Lotte Zweig an Hanna Altmann am 2. Dezember 1941. In: Zweig / Zweig: South American Letters, S. 166.

¹⁵⁷² Vgl. ebd.

Teil seiner Notizen“ „in Abschrift“ zukommen zu lassen, nachgekommen sei, doch die entsprechende Sendung sei in weiterer Folge mit einem Vermerk über den Tod des Empfängers ungeöffnet wieder bei ihm angelangt.¹⁵⁷³

Relevant für den Bearbeitungszusammenhang Friedenthals ist also zunächst die Tatsache, dass er nicht erst nach dem Tod Lotte und Stefan Zweigs in das Arbeitsprojekt der Balzac-Biographie involviert war, sondern schon davor mit gewissen Aufgaben betraut wurde, die in diesen Werkentstehungskontext gehören. Die Exilsituation wirkt sich diesbezüglich komplexitätssteigernd aus: Während große Teile des Textes der Balzac-Biographie in Bath entstanden sind, wurde ein Teil der Arbeitsdokumente später nach Brasilien versandt, ein weiterer Teil blieb hingegen in Bath zurück. Für Zweigs Aufenthalt in Bath ist trotz der geopolitisch bereits sehr angespannten Lage noch von einem verhältnismäßig geregelten und geordneten Arbeitsumfeld auszugehen, in dem u.a. eine umfangreiche Bibliothek und die verbliebenen Stücke der Autographensammlung zur Verfügung standen, wohingegen die Situation in Petrópolis aus Zweigs Perspektive ein exotisches Provisorium ohne eine vergleichbare Infrastruktur und ohne bürgerliche Sicherheiten darstellt. Die Sammel- und Arbeitsstätte in Bath wird von Friedenthal in seinem Nachwort als „Balzac-Archiv“, „Balzac-Museum“ und „Balzac-Kanzlei“ beschrieben und die Balzac-Biographie wird dadurch als weitläufiges Großprojekt charakterisiert:

Um den eigentlichen Kern herum, der immer wieder abgeschrieben werden mußte von seiner unermüdlichen Frau und Mitarbeiterin, häuften sich die Einlagen. Sonderhefte und Notizbücher entstanden. Kataloge und Tabellen wurden angelegt. Die Balzac-Ausgaben und Monographien füllten sich mit Anstreichungen, Randbemerkungen, Zetteln und Hinweisen.¹⁵⁷⁴

Die Materialien in Friedenthals Nachlass im Deutschen Literaturarchiv Marbach¹⁵⁷⁵ zeugen von einer umfassenden Beschäftigung mit dem *Balzac*-Projekt, das im Rahmen der Weiterbetreuung des von Zweig hinterlassenen Schreibvorhabens zunehmend zu seinem eigenen Arbeitsthema mutierte. Offensichtlich entstand im Zuge dieser Arbeit ein zweites Archiv an Balzac-Material, das mit den gleichen Herausforderungen konfrontiert war wie schon jenes, das Zweig anlegte. Auch bei Friedenthal zeigt sich der Versuch, der überbordenden Datenmenge durch das gezielte Anlegen von verschiedenen, sich bei leichter Variation wiederholender Listen zu begegnen, und insgesamt stehen seine Systematisierungsversuche denjenigen Zweigs an Akribie in nichts nach. Das Balzac-Material in Friedenthals Nachlass ist heterogen, weshalb anschließend an einen kurzen Überblick über die Archivalien der Frage nach der Kategorisierung dieser

¹⁵⁷³ Friedenthal: Nachwort des Herausgebers, S. 538.

¹⁵⁷⁴ Ebd., S. 537f.

¹⁵⁷⁵ DLA Marbach, Nachlass Richard Friedenthal, 76 Kästen. Signatur: A:Friedenthal, Richard. Einschlägige Kästen des Nachlasses konnten im Rahmen eines Archivaufenthaltes von 27. bis 29. Januar 2025 eingesehen werden.

Dokumente mit besonderem Fokus auf die Statuszuweisung der Handlungsrolle Friedenthals – auf einer imaginären Skala zwischen den Positionen ‚Herausgeberschaft‘ und ‚Autorschaft‘ – nachgegangen werden soll.

Eine konzentrierte Ansammlung an Unterlagen aus dem Bearbeitungskontext des *Balzac* ist in Kasten 8 des Friedenthal-Nachlasses zu finden. Dieser Kasten enthält drei Mappen, wovon jedoch nur eine den Balzac-Materialien gilt. Diese Mappe umfasst rund 150 Seiten an Notizen (diverse Manuskripte und Typoskripte sehr heterogener Gestalt) und einige weitere Materialien wie Briefe bzw. Briefkopien und Zeitungsausschnitte. Darüber hinaus befindet sich in einer der insgesamt acht Mappen in Kasten 44 mit der Aufschrift „V. Friedenthal als Herausgeber / Manuskripte von Stefan Zweig mit hs. Korrekturen“ das Typoskript von Kapitel XX aus der Balzac-Biographie, das ursprünglich jenem Konvolut entstammt, das in Fredonia archiviert wird (32.7, 33.1, 33.2, 33.3; vgl. S. 338 u. S. 343); es besteht aus 17 maschinenschriftlich paginierten Typoskriptblättern und einem Titelblatt und ist damit vollständig vorhanden. Es dürfte sich bei dem Gesamtkonvolut (das Kapitel XIX ist in Fredonia nicht unter den Archivalien und konnte auch in Marbach nicht nachgewiesen werden) um das in Friedenthals Nachwort als „Stefan Zweigs Handexemplar“¹⁵⁷⁶ bezeichnete Typoskript handeln, das noch von Lotte Zweig getippt worden war und das die letzte zu Lebzeiten der Zweigs entstandene Arbeitsstufe repräsentiert. Diese Typoskriptstufe diente gemäß Friedenthals eigenen Angaben seiner Weiterbearbeitung und das Kapitel XX enthält entsprechend genau wie die übrigen, in Fredonia aufbewahrten Kapitel Notizen von seiner Hand sowie Überkleber über Zitaten, die eine deutsche Übersetzung des französischen Wortlautes anbieten. In einem Fall enthält ein solcher Überkleber statt einer Übersetzung jedoch einen Nachtrag: Ein im Typoskript noch fehlendes Zitat, ein Ausschnitt aus der Vorrede zur *Comédie humaine*, wird auf diese Weise nachgereicht. In einem anderen Fall stellt ein Überkleber zudem eine leicht abgewandelte Version eines bereits im Typoskript deutschsprachigen Zitates vor.

Während das Typoskript in Kasten 44 also Friedenthals Weiterbearbeitung eines Dokuments veranschaulicht, das auf den Arbeitskontext Stefan und Lotte Zweigs zurückgeht, ist der Sachverhalt im Falle der Mappe aus Kasten 8 zunächst weniger klar. Es stellt sich die Frage nach einem mutmaßlichen Zusammenhang zu Zweigs Schreibszene und damit in Verbindung stehend die Frage nach dem Status von Friedenthals Notizen. Auffällig ist zunächst, dass die handschriftlichen Dokumente aus der Mappe in Kasten 8 allesamt auf Friedenthals eigene Hand zurückgehen dürften. Von den Typoskripten kann dies zunächst nicht ohne Weiteres festgestellt

¹⁵⁷⁶ Friedenthal: Nachwort des Herausgebers, S. 539.

werden – jedoch enthalten diese erstens einige Tipp- bzw. Flüchtigkeitsfehler, eine bemerkenswerte Abweichung zu jenen Typoskripten, die Lotte Zweig zuzuordnen sind, und zweitens weisen sie häufig handschriftliche Zusätze Friedenthals auf, sodass es zu einer engen Verschränkung von Hand- und Maschinenschrift auf ein- und demselben Schreibträger kommt, weshalb die Vermutung naheliegt, dass Friedenthal selbst mit beiden Schriftmedien zugleich operierte. Er dürfte demnach die Notizen und Dokumente in dieser Nachlassmappe eigenständig angefertigt und verwaltet haben. Dennoch liegt deswegen noch nicht zwingend ein Ausschlussgrund für einen direkten Bezug zum Arbeitskontext der Zweigs vor, denn Friedenthal konnte auch von London aus dem Ehepaar Zweig in Brasilien unterstützende Zuarbeit leisten, woran die erwähnte Nachsendung von Material nach Brasilien erinnert. Allerdings gehen aus dem Marbacher Nachlassmaterial keine Indizien hervor, die darauf hinweisen, dass es seine Entstehung einer Bitte oder Aufforderung der Zweigs verdanken könnte – es lassen sich keine plausiblen Anzeichen dafür ausmachen, dass diese Notizen Friedenthals nicht zu seinem eigenen Gebrauch gedacht gewesen wären.

Das vorhandene Material zeugt vor allem vom Bemühen, einen Überblick über Balzacs umfangreiches Œuvre zu gewinnen sowie vom Bestreben, das biographische ‚Rohmaterial‘ seiner Lebensdaten chronologisch übersichtlich aufzuschlüsseln; zudem ist die Auseinandersetzung mit Forschungsliteratur zu Balzac und mit seinen Briefen erkennbar und die Notizen widmen sich auch Personen aus seinem Umfeld. Bestimmte Zusammenhänge, die vor allem die strukturierte Zusammenstellung von Daten zu Leben, Werk, Umfeld sowie Rezeption betreffen, treten dabei in Variationen wiederholt auf. Da Friedenthal der Biographie eine tabellarische Übersicht mit Informationen zu Leben und Werk, aufgeschlüsselt in zwei Spalten,¹⁵⁷⁷ sowie eine knappe Bibliographie zur Forschungsliteratur über Balzac¹⁵⁷⁸ beigab, ist anzunehmen, dass ein Teil der Notizen im Kontext dieser nachbearbeitenden Tätigkeit und damit im Rahmen der traditionellen Rolle der Herausgeberschaft zu situieren ist. Die Tatsache, dass zu diesen Materialien drei Briefe bzw. Briefkopien gehören, die auf 1945, 1946 und 1947 datiert sind und damit in zeitlicher Nähe zur Publikation stehen, sowie der Umstand, dass auch Friedenthals Nachwort in zwei Ausführungen (einmal inklusive handschriftlicher Korrekturen mit Rotstift und einmal ohne Korrekturen) vorhanden ist, weisen ebenfalls auf die Herausgeberrolle hin. Als Schreibunterlage für diverse Bleistiftnotizen zu Balzac fungierte in einem Fall darüber hinaus ein Briefumschlag, der als Absender den Bermann-Fischer-Verlag nennt und per Poststempel auf das Jahr 1945 datiert ist, der also zeigt, dass auch lose

¹⁵⁷⁷ Vgl. Zweig: Balzac, S. 523–532.

¹⁵⁷⁸ Vgl. ebd., S. 533f.

handschriftliche Einzelnotate des hier archivierten Konvoluts in den Kontext der posthumen Weiterbearbeitung gehören.

Wenn die Dokumente in der Mappe aus Kasten 8 somit grundsätzlich von der posthumen Nachbearbeitung im Zeichen der Herausgeberschaft Zeugnis ablegen, so besteht diese allerdings aus unterschiedlichen Praktiken und geht daher mit Nuancierungen in der Kategorisierung der Handlungsrollen ‚Herausgeber‘ und ‚Autor/Biograph‘ einher. Die Briefe bzw. Briefkopien sowie die beiden Fassungen des Nachworts sind diesbezüglich unmittelbar in den Kontext konventioneller Herausgebertätigkeiten einzuordnen: Im ersten Brief, der noch vor dem Erscheinen der Balzac-Biographie geschrieben wird und auf 28. April 1945 datiert ist, erläutert ein Herr Lemberger¹⁵⁷⁹ einige Korrekturvorschläge in Kapitel 12 und 13 des Textes, im zweiten Brief, den Friedenthal an Ben Huebsch richtet und der auf 25. Januar 1946 datiert ist, stehen Fragen zum Bildmaterial und damit in Verbindung stehende Überlegungen zum Copyright sowie die englische Übersetzung der Balzac-Biographie im Zentrum, und im letzten Brief vom 9. Januar 1947, der wiederum von Verlagsseite aus an Friedenthal ergangen sein dürfte (signiert ist der Brief lediglich handschriftlich mit einem Namenskürzel, das ohne nähere Kenntnis der Zusammenhänge nicht entschlüsselt werden kann), handelt es sich um die Bitte einer Revision von insbesondere französischen Namen und Begriffen im Anhang der Biographie. Die betreffenden Seiten aus dem Buch, der werkbiographische Überblick und die Bibliographie, sind dem Brief als Anlage beigelegt. Die Briefe und die beiden Fassungen des Nachworts dokumentieren sowohl die kleinräumige Beschäftigung mit bereits vorhandenem Text – womit zunächst der Text der Biographie selbst gemeint ist, aber auch der im Handlungszusammenhang der Herausgeberschaft situierte Paratext ‚Nachwort‘ und weitere paratextuelle Elemente im Anhang wie der werkbiographische Überblick und die Bibliographie –, als auch darüber hinausgehende Fragen der Vermittlung und Intermedialität (Bildrechte etc.). Andere Dokumente aus der Mappe gehören in den Entstehungskontext des tabellarischen Überblicks über Balzacs Leben und Werk, der der Biographie beigegeben wurde. Diesen Überblick musste sich der Herausgeber zunächst selbst erarbeiten, wovon einige der Unterlagen zeugen. Diese bestehen sowohl in handschriftlichen, teilweise auch nur angefangenen und abgebrochenen Listen über Balzacs Leben und Werk als auch in bereits vollständigen Typoskriptfassungen, die ein späteres Stadium dieser Arbeit dokumentieren. Festzustellen ist auch, dass die mehrfachen Anläufe, ein Verzeichnis der Werke und Lebensdaten Balzacs zu erstellen, sich über Sprachgrenzen hinwegbewegen, sodass sich ein Konglomerat aus

¹⁵⁷⁹ Zu diesem Namen konnte Näheres nicht eruiert werden.

englischen, französischen und deutschen Sprachelementen ergibt. Dies verweist ebenso auf den frankophonen Gegenstand der Biographie wie auf die anglophone Exilsituation Friedenthals. Der tabellarische Überblick über werkbiographische Eckdaten setzt eine intensive Beschäftigung des Herausgebers mit dem Gegenstand der Biographie voraus, die Handlungsrolle bewegt sich auf einer imaginären Skala von der ‚Herausgeberschaft‘ ein Stück weit in Richtung ‚Autorschaft‘. Dies setzt sich in anderen Notizen fort, die sich in vielfältiger Hinsicht Forschungsliteratur zu Balzac widmen. Dabei handelt es sich nicht ausschließlich um Notizen, die in weiterer Folge in der Bibliographie im Anhang ‚verwertet‘ werden konnten, sondern auch um Exzerpte und Dokumente, die von einer weiterführenden Auseinandersetzung mit diversen Texten über Balzac zeugen, darunter etwa die Grabrede Victor Hugos, die Friedenthal mit Blick auf den selbst mitverantworteten Abschluss der Biographie und somit tendenziell aus der Perspektive der (Mit-)Autorschaft interessieren musste. Zuletzt sind außerdem diverse lose Notizen zu nennen, die mit unterschiedlichsten Schreibstoffen und auf verschiedenartigen Beschreibstoffen festgehalten wurden – die Bleistiftnotizen auf dem schon erwähnten Briefumschlag etwa deuten auf eine spontane und ‚flüchtige‘ Niederschrift hin; auch sonst handelt es sich häufig um lose Einzelblätter, die von Friedenthal teilweise nach Art eines Notizbuchs gefaltet wurden. Eine Detailanalyse dieser Notizen wäre für die bessere Einschätzung ihrer Relevanz im Gesamtgefüge des Projekts erforderlich. Sicherlich verweisen manche davon auf die Aktivität des Herausgebers; so wurde etwa auf einem kleinformatigen Notizblatt jeweils pro Einzelstichwort eine damit offenbar in Verbindung stehende Ziffer notiert und es liegt die Annahme nahe, dass es sich hierbei um eine Gedächtnisstütze für editorische Revisionsprozesse handelt – doch auch Notizen, die Friedenthal als verborgenen ‚zweiten Autor‘¹⁵⁸⁰ plausibler machen, da sie eher Tätigkeiten der Ideenfindung zur Inhaltsgenerierung und -strukturierung zuzurechnen sind und damit auf ein Betätigungsfeld verweisen, das traditionell der Handlungsrolle ‚Autor:in‘ entspricht, sind vorhanden.

Friedenthals Aktivitäten bewegen sich demnach auf einer imaginären Skala zwischen der Position der Herausgeberschaft und jener des Biographen/Autors. Nur auf den ersten Blick sind die Rollen klar definiert, wonach Stefan Zweig als Biograph/Autor und Richard Friedenthal als Herausgeber agiert, was zunächst eine sekundäre Relevanz von Friedenthals Tätigkeit suggeriert. Diese Zuschreibung ist anhand der verschiedenartigen Aufgaben Friedenthals jedoch nicht ohne Weiteres haltbar, da er letztlich auch selbst im Sinne eines Biographen/Autors tätig wird. Da die Biographie ohne sein Zutun nicht publiziert worden wäre, kann sein Handeln

¹⁵⁸⁰ So Freund: Richard Friedenthal und Stefan Zweig, S. 211.

schon aus diesem Grund keineswegs als sekundär eingestuft werden – abgesehen von dem Umstand, dass solche Zuschreibungen auf den latent weiterhin wirksamen quasimythischen Status des geniehaften Autorsubjekts verweisen.

IV.1.5.2 Die Änderungen Friedenthals im späteren *Balzac*-Typoskript

In den „Remarks of the Editor“ bezeichnet Friedenthal Korrekturen mit Tinte im späteren Typoskript als seine eigenen,¹⁵⁸¹ einen Farbunterschied dokumentiert er dabei nicht, obwohl mit schwarzer und mit blauer Tinte Korrekturen in dem Dokument vorgenommen wurden. Darüber hinaus thematisiert Friedenthal Bleistiftmarginalien „mostly by Mrs. Zweig“ und weitere Bleistiftnotizen, die sich auf interlineare Bleistiftnotizen beziehen müssen und die laut Friedenthal sowohl von Stefan als auch von Lotte Zweig stammen.¹⁵⁸² Demnach hat Friedenthal im Überarbeitungsprozess mit den bereits vorhandenen Bleistiftkorrekturen der Zweigs weitergearbeitet und eigenständig entschieden, ob jene Korrekturen umgesetzt oder verworfen werden sollten. Zu bedenken ist diesbezüglich der Umstand, dass Friedenthal auf Zweigs ausdrückliche Bitte hin auch schon zu seinen Lebzeiten mit Entwürfen Zweigs und damit verbundenen Korrekturarbeiten zu tun hatte.¹⁵⁸³

Die Korrekturen Friedenthals betreffen zum größten Teil stilistische Änderungen und Tilgungen von Wortmaterial, die mitunter auch umfangreich ausfallen können. Mit dieser Revisionstätigkeit bewegt er sich ähnlich wie ein:e Lektor:in im „Spannungsfeld des angemessenen Agierens innerhalb [des] vorgefügten Rahmens und den (limitierten) Möglichkeiten seiner Überschreitung (*inventio*)“,¹⁵⁸⁴ auch wenn hinzugesetzt werden kann, dass aufgrund des Todes des Autors und der ausdrücklichen Ermächtigung durch die Erben Friedenthal als Nachlassverwalter insgesamt eine gefestigte Position zukam, die ihm eine gewisse Freiheit in der Textbearbeitung ermöglichte. Eine häufig auftretende Änderung ist die syntaktische Umstellung zugunsten der Verbendstellung: In vielen Fällen wird von Friedenthal ein Verbeil von der Satzmitte an das Ende des Satzes verschoben. Dies hängt unter anderem mit der in beiden Typoskriptversionen zutage tretenden Tendenz zur Auslagerung von Satzteilen ins Nachfeld zusammen, die als Indiz für das Diktat als Arbeitsmodus im Rahmen der Zweig'schen Schreibszenen gelten kann. Auch die Subjekt-Prädikat-Kongruenz wird durch

¹⁵⁸¹ Typoskript Erstes Buch Wege und Umwege Kapitel 1–5, Fredonia, State University of New York, Daniel A. Reed Library, Stefan Zweig Collection, SC001, 32.7 (SZ-AP2/W-G23.14), S. 2 des Konvoluts, betitelt mit „Remarks of the Editor“.

¹⁵⁸² Ebd.

¹⁵⁸³ Vgl. Biegel: „Schriftsteller im Exil“, S. 86f.

¹⁵⁸⁴ Barner: Von anderer Hand, S. 47.

Friedenthals Korrekturen vereinheitlicht, mehrfach auftretende Divergenzen im Numerus (Singular/Plural) werden aufgehoben.

Dem analysierten achten Kapitel des späteren Typoskripts ist eine Notiz vorangestellt, die aussagekräftig für Friedenthals Zugang im posthumen Bearbeitungskontext ist: Dem Titelblatt mit der Aufschrift „Kapitel VIII / Balzac innen und aussen“ ist ein kleinformatiges Blatt mit einer handschriftlichen Notiz Friedenthals beigegeben, die ursprünglich mit einer Büroklammer angeheftet war: „This chapter might be / considerably shortened“.¹⁵⁸⁵ Zusätzlich wurde der Wortlaut „optional cuts“ mit blauem Buntstift auf das Blatt geschrieben, der von zwei Sonderzeichen begleitet wird, die eine Einklammerung am linken oberen und rechten unteren Eck der Wortsequenz vorstellen und wohl als diakritisches Zeichen für entsprechende „optional cuts“ zu verstehen sind. Doch dieses Sonderzeichen ist im Typoskript bis auf eine Ausnahme¹⁵⁸⁶ nicht wiederzufinden. Mit sechsundvierzig Seiten zählt das achte Kapitel freilich zu den längeren Kapiteln im späteren Typoskript. Auch enthält es im Verhältnis zum früheren Typoskript einige Ergänzungen und umfangreiche Passagen, innerhalb derer Wiederholungen keine Ausnahme bilden. Daher ist es naheliegend, dass diese Seiten Friedenthal als Herausgeber mit Blick auf das Gesamtgefüge des Textes besonders ergiebig für Kürzungen erscheinen mussten, und dementsprechend finden sich bereits im Typoskript einige Streichungen, in der publizierten Fassung treten noch einige weitere Auslassungen hinzu.

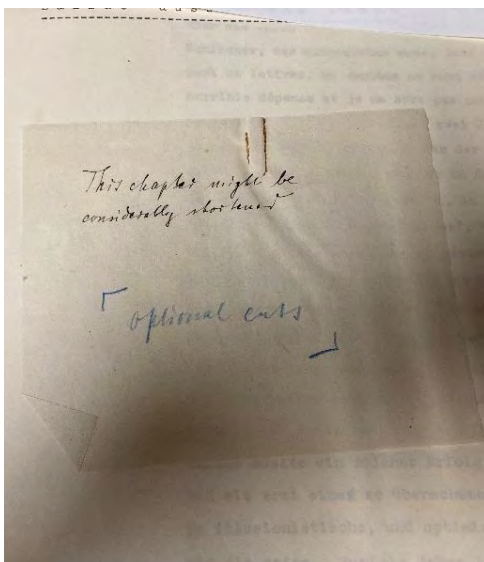


Abb. 5: Notizblatt mit der Aufschrift „This chapter might be considerably shortened“ in 33.1 (SZ-AP2/W-G23.15), Stefan Zweig Collection, Daniel A. Reed Library.

¹⁵⁸⁵ sTS, kleinformatiges Notizblatt als Beilage zum Titelblatt von Kap. VIII. Vgl. Abb. 5.

¹⁵⁸⁶ Es handelt sich um sTS, VIII, 28, einer Seite, auf der ein umfangreicher Absatz getilgt wird.

Insbesondere der Abschnitt, der Balzacs nächtliche Schreibearbeit betrifft, ist von zahlreichen enumerativen Satzstrukturen, von in verhältnismäßig viele Satzkola untergliederten Phrasen sowie von repetitiven Wortmustern durchzogen. Die elliptische Wendung „weiter und weiter“ etwa tritt – in nur leicht abgewandelter Form – in einem Abstand von nicht mehr als einer Typoskriptseite dreimal auf, um sich vier Seiten darauf erneut in nur einem Absatz dreimal zu wiederholen.¹⁵⁸⁷ Hier nahm Friedenthal mehrere und darunter auch eine großflächige Streichung vor, womit nicht zuletzt offenbar eine Verminderung dieser Worthäufungen intendiert war. So wird im Übergang von Seite 23 auf Seite 24 folgender Wortlaut gestrichen: „Weiter und weiter. Eine Stunde, zwei Stunden, drei Stunden, vier Stunden.“¹⁵⁸⁸ Es ist dies die zweite von drei Nennungen der repetitiven elliptischen Adverbialkonstruktion, und auch der übrige gestrichene Wortlaut stellt eine Wiederholung dar, da diese Enumeratio mit dem Substantiv „Uhr“ statt „Stunde“ nur zwei Sätze zuvor bereits gebraucht wurde. Auch andere Doppelungen in der näheren Textumgebung werden von Friedenthal eliminiert, so unmittelbar darauffolgend „Balzac spürt es nicht, Balzac weiss es nicht“¹⁵⁸⁹ und einige Zeilen später „die Stunden und Stunden“.¹⁵⁹⁰ Auf Seite 28 entscheidet sich Friedenthal dazu, einen ganzen Absatz aus dem Typoskript zu tilgen, der mehr als die Hälfte der Seite in Anspruch nimmt – es handelt sich um jenen Absatz, der die übrigen drei „Weiter“-Adverbialkonstruktionen enthält. Diese in Zweigs Beschreibung von Balzacs Nachtarbeit sechsfach auftretende Floskel wird durch Friedenthals Überarbeitungen somit auf ein zweifaches Vorkommen eingeschränkt. Der getilgte Absatz steigt zudem erneut mit einer substantivischen Enumeratio ein, die an die wenige Seiten zuvor begegnenden Formulierungen anschließt: „Eine Tasse, zwei Tassen, drei Tassen, und wieder weiter und weiter.“¹⁵⁹¹

Ebenfalls in den Kontext der nächtlichen Schreibszene und der Reduktion von semantischen Doppelungen gehört eine weitere Tilgung Friedenthals, die anschaulich zeigt, wie sich dadurch das Satzgefüge und damit der sprachliche, von rhetorischen Gesetzmäßigkeiten grundierte Duktus verändern: „Einmal entzündet, flammt und lodert seine Phantasie weiter, es ist wie ein Waldbrand, wo von Stamm zu Stamm, von Baum zu Baum, von Holzschlag zu Holzschlag, immer heisser, immer hitziger, immer schneller die Lohe weitergreift.“¹⁵⁹² (Vgl. Abb. 6, S. 396.) Zweigs Formulierung besteht aus zwei Trikola, wovon das erste eine Klimax bildet.

¹⁵⁸⁷ Dies gilt für ebd., VIII, 23f. und VIII, 28.

¹⁵⁸⁸ Ebd., VIII, 23f.

¹⁵⁸⁹ Ebd., VIII, 24.

¹⁵⁹⁰ Ebd.

¹⁵⁹¹ Ebd., VIII, 28.

¹⁵⁹² Ebd., VIII, 23.

len lässt, ehe er sich kopfüber in die Flut wirft. Und wie ~~er~~ ^{in Schwindel} wirft sich Balzac kopfüber hinab, um für Stunden und Stunden nicht mehr aufzutauchen.

Balzac schreibt und schreibt und schreibt, ohne Pause, ohne Stocken. Einmal entzündet, flammt und lodert seine Phantasie weiter, es ist wie ein Waldbrand, wo von Stamm zu Stamm, ~~von Baum zu Baum,~~ ~~von Holzschlag zu Holzschlag~~ immer heisser, ~~immer hitziger,~~ immer schneller die Lohe weitergreift. Die Feder läuft in der feinen weibischen leichten Hand so rasch über das Papier, dass das Wort den Gedanken kaum zu folgen vermag. Je mehr er schreibt, desto mehr kürzt Balzac die Silben ab, nur weiter, nur weiter, nur nicht zögern, nicht stocken; er kann nicht innehalten, nicht die innere Vision unterbrechen, und er wird nicht innehalten, ehe nicht die Hand im Schreibkrampf stockt oder dem Blick, dem vor Müdigkeit taumelnden, das Geschriebene verlischt.

Ein Uhr, zwei Uhr, drei Uhr, vier Uhr, fünf Uhr, sechs Uhr und manchmal sieben Uhr und acht. Kein Wagen mehr in der Gasse, kein Laut vor den Fenstern, kein Geräusch im Haus und kein anderes im Zimmer als das leise Surren und Knistern des Kiels über das Papier und ab und zu das Rascheln eines weggelegten Blattes. ~~Weiter und weiter.~~ ^{Ein Uhr 2 Uhr 3 Uhr etc} Eine Stunde, zwei Stunden, drei

Abb. 6: Späteres Typoskript 33.1 (SZ-AP2/W-G23.15), Kap. VIII, S. 23. Stefan Zweig Collection, Daniel A. Reed Library.

Durch die Tilgungen wird das erste Trikolon auf eine eingliedrige und das zweite auf eine zweigliedrige Struktur reduziert und diese Abwandlung der Satzrhythmik zieht eine drastische Drosselung des Tempos nach sich, womit die Pathetik minimiert wird. Hier zeigt sich am Archivmaterial Friedenthals Arbeit an Zweigs Erzählstil in der posthumen Weiterbetreuung seines Œuvres: J. Hellmut Freund bezeichnet dies (selbst im panegyrischen Duktus) als einen „wienersch-berlinisch[n] Dialog“, in dem „untrüglische Nüchternheit, [...] hochkultivierter common sense, [...] Wohltemperiertheit“ auf „Enthusiasmus und Pathos“ treffen.¹⁵⁹³ Dieses Beispiel veranschaulicht das paradoxe Verhältnis lektoraler Textarbeit zum Ausgangstext, die zum einen eine dienende Rolle gegenüber der Individualität des Autorsubjekts einnimmt, indem der Autortext als maßgebliche Basis betrachtet wird, während zum anderen aber gerade durch und mit dieser Textarbeit zwangsläufig die Individualität konterkariert wird.¹⁵⁹⁴

Obwohl die meisten Kürzungen nicht wie auf Seite 28 den Großteil des Seiteninhalts betreffen, ist zu konstatieren, dass durch die vorgenommenen Änderungen zuzüglich zur Beeinflussung der rhetorisch-rhythmischen Faktur freilich Bedeutungsnuancierungen und manche inhaltliche Fokussierungen verlorengehen. Auf Seite 15 wurde von Friedenthal einer jener Nebensätze in Extraposition getilgt, die genau wie im Nachfeld positionierte Einzelelemente in beiden Typoskripten keine Seltenheit sind: „Nur an diesem Mass darf Balzac gemessen werden, nur an diesem Werk wird sein wirkliches Leben erkenntlich, das unwahrscheinlichste Leben, das je ein Schriftsteller der neueren Zeit gelebt.“¹⁵⁹⁵ Es ist nicht auszuschließen, dass sich Friedenthal nicht zuletzt aus stilistischen Gründen für die Tilgung entschied, da auch in seinen weiteren Korrekturen die Tendenz zur Vermeidung von syntaktischen Ausklammerungen besteht. Auch inhaltliche Überlegungen werden darüber hinaus eine Rolle gespielt haben, doch abgesehen von der Zweig-typischen superlativischen Hyperbel ist insbesondere auf die spezifische Bedeutung des gestrichenen Wortlautes in Bezug zur Realismus-Phantastik-Dichotomie hinzuweisen, die in Zweigs handschriftlichen Vorarbeiten sehr präsent ist. Demgemäß wird Balzacs Leben und Arbeit durch die gestrichene Formulierung als an die Phantastik angrenzend beschrieben, und diese Einschätzung spielt für die kontrastive Konstellation ‚Balzac (Künstlerindividuum) vs. Pariser Gesellschaft (Durchschnittsmenschen)‘ eine Rolle und ist darüber hinaus für die Gesamtanlage der Biographie zentral. Zweigs Konzeption vom Leben Balzacs als einem ‚Roman‘ bedingt eine Vermischung von fiktionalem und faktuellem Bezugsbereich, die zum einen die Gattung des Textes selbst betrifft (die Biographie als

¹⁵⁹³ Vgl. Freund: Richard Friedenthal und Stefan Zweig, S. 210.

¹⁵⁹⁴ Vgl. Barner: Von anderer Hand, S. 51.

¹⁵⁹⁵ sTS, VIII, 15.

zwischen diesen Bereichen angesiedeltes Genre), zum anderen aber auch für die im Text dargestellte Lebens- und Arbeitswelt des Biographieobjekts gilt. Zweigs Skizzierung von Balzac löst mustergültig die zentralen Annahmen in Freuds *Der Dichter und das Phantasieren* ein: Nicht nur erschafft er seine eigene Welt bzw. versetzt die Dinge seiner Welt in eine neue Ordnung (die *Comédie humaine* ist vorbildlich für ein Ordnungsprojekt in großem Stil), was gemäß Freud als Surrogathandlung zum früheren kindlichen Spiel zu verstehen ist,¹⁵⁹⁶ sondern die bei Balzac stark ausgeprägte Phantasie ist gemäß Freud auch auf eine mangelnde Wunscherfüllung im realen Leben zurückzuführen¹⁵⁹⁷. In diesen Zusammenhang gehört die Beschreibung des völligen Absorbiertwerdens in die eigene Arbeit und einer profunden Weltvergessenheit als Gelingensbedingung der künstlerischen Schreiarbeit, die beispielsweise im letzten Satz des gestrichenen Absatzes auf Seite 28 zum Ausdruck kommt: „Nur weiter in der eigenen, der inneren Welt bleiben, die er zu gestalten hat, und nicht erinnert werden an die andere.“ Der Zusammenhang von Isolation, Flucht aus der realen Welt und Aufgehen in der literarischen Arbeit als einer eigenen, phantastischen Welt geht einher mit einer besonders intimen Verbundenheit zwischen Schöpfer-Genie und Werk, wovon eine weitere gestrichene Stelle zeugt: „Er hat nur in imaginären Gestalten gelebt, er ist allein gewesen, mehr allein mit sich selbst als irgendeiner der Dichter seiner Zeit mit seinem Werke.“¹⁵⁹⁸

Über die im Typoskript als gestrichen markierten Stellen hinausgehend wurden auch andere Passagen nicht in die publizierte Fassung aufgenommen. Dabei kann es mitunter zu einer erheblichen semantischen Verknappung kommen: So wurde im Zusammenhang mit der Schilderung der nächtlichen Schreiarbeit vor Beginn eines neuen Abschnittes, der detailliert auf das Stimulans Kaffee eingeht und mit einem Abschnittsmarker vom vorhergehenden Text getrennt ist, ein gesamter Absatz eliminiert, wohingegen im Typoskript mit „die Stunden und Stunden“¹⁵⁹⁹ lediglich vier aufeinanderfolgende Wörter dieses Absatzes handschriftlich gestrichen sind. Die getilgte Passage lautet folgendermaßen:

Und weiter und weiter. Immer nur wieder dies insektenfeine Summen und Surren der Feder, das Rascheln des Papiers. Nichts Sichtbares geschieht in diesem Raum als dass ein Herz schlägt, eine Feder fliegt, dass die Schicht der unbeschriebenen Blätter zur Linken immer mehr sich mindert

¹⁵⁹⁶ Vgl. Freud: *Der Dichter und das Phantasieren*, S. 171f.

¹⁵⁹⁷ Vgl. ebd., S. 173f. Das kommt besonders in einem Zitat aus *La Peau de Chagrin* zum Ausdruck, das auf der Rückseite des ersten Einlageblattes im früheren Typoskript mit lila Tinte notiert wurde: „Depuis l'âge de raison... j'ai observé appris, écrit / lu sans relâche et ma vie fut comme un / long pensum. Amant efféminé de la paresse / orientale, amoureux de mes rêves, sensuel / j'ai toujours travaillé, me refusant à goûter / les jouissances de la vie parisienne. / Gourmand, j'ai été sobre; aimant et la / marche et les voyages maritimes, desirant / visiter plusieurs pays... je suis resté / constamment assis, une plume à la / main“. fTS, [Kapitel 8], Einlageblatt 1^v. Für das Originalzitat vgl. Honoré de Balzac: *La peau de chagrin*. In: *La Comédie humaine*. Bd. IX: *Études philosophiques* I. Texte établi par Marcel Bouteron. Paris: Gallimard 1950 (= Bibliothèque de la Pléiade 41), S. 11–249, hier S. 92f.

¹⁵⁹⁸ sTS, VIII, 39.

¹⁵⁹⁹ Ebd., VIII, 24.

und die der schon beschriebenen zur Rechten sich erhöht, eine grausam gespenstische, grossartige Monotonie, die Stunden und Stunden, ähnlich dem Gang einer Maschine, die mit ihren lautlosen Kolben sinnlos um sich selbst zu schwingen scheint und doch mit diesem Umschwung gigantische Kräfte ins Unsichtbare weitergibt.¹⁶⁰⁰

Diese Textstelle ist von großem Interesse für eine Analyse dieser Schreib-Szene, da sie ein auffallend technisches Schreibszenario entwirft, das nicht erst bei dem Vergleich mit einer nicht näher definierten industriellen Maschine einsetzt. Die Schreibarbeit wird aus der extremen Außenperspektive in externer Fokalisierung geschildert und erscheint damit distanziert, neutral und mechanisch, ein Eindruck, der durch die entfremdende Fokussierung von Objekten (Feder, Blätter) und einem Körperteil (Herz), deren Bewegung hier als monoton und automatisiert vorgestellt werden, zusätzlich verstärkt wird. Vielsagend ist in diesem Zusammenhang auch das benutzte Adjektiv „gespenstisch“, das aus medientheoretischer Perspektive sehr treffend die technisierte Welt des Aufschreibesystems 1900 bezeichnet, dem der Text angehört.

Durch diese zusätzliche Streichung wird noch ein „Weiter“-Adverbialkonstrukt entfernt, sodass im publizierten Text nur ein einziges davon übrigbleibt. Die auffällige sechsfache Wiederholung derselben Wortstruktur in Zweigs Typoskript ist damit im publizierten Text nicht ansatzweise zu erahnen. Besonders frappierend ist aber die Tilgung des bildlichen Vergleichs mit einer kolbenschwingenden Maschine, da sich diesbezüglich in weiterer Folge ein Problem textueller Kohärenz ergibt. Der nächste Abschnitt nämlich, der dem Stimulans Kaffee gewidmet ist, beginnt mit dem Satz: „Manchmal droht die Maschine zu stocken.“¹⁶⁰¹ Im publizierten Text wirkt diese Aussage sehr unvermittelt, da zuvor keine Maschine als Subjekt in Erscheinung getreten war. Erst der Blick auf das Typoskript verrät die ursprünglich vorhandene Referenzlogik.

Eine weitere Tilgung eines gesamten Absatzes im achten Kapitel steht ebenfalls in Zusammenhang mit der Schilderung der nächtlichen Schreibarbeit. Den Kontext bildet die Parallelisierung des schlafenden Balzac mit den abendlichen Vergnügungen der Pariser Gesellschaft, die protokollähnlich durch stündliche Uhrzeitangaben strukturiert ist. Im früheren Typoskript wurde dabei die Zeitangabe „Zehn Uhr abends“/„Zehn Uhr“ doppelt verwendet, im späteren Typoskript dann jene von „Elf Uhr“, wobei der Inhalt, der der Zeitangabe zugeordnet ist, im Wesentlichen unverändert blieb. Die erste Passage unter „Elf Uhr“ im späteren Typoskript wurde von Friedenthal gestrichen. Dadurch geht unter anderem folgender Wortlaut verloren: „Heimgekehrt pressen die Liebenden nicht mehr Lippe an Lippe, sondern schon Leib an Leib.“¹⁶⁰² Im früheren Typoskript treten „die Liebenden“ als ein regelmäßig

¹⁶⁰⁰ Ebd.

¹⁶⁰¹ Ebd. Vgl. auch Zweig: Balzac, S. 184.

¹⁶⁰² sTS, VIII, 17.

wiederkehrendes abstraktes Figurenmodell im chronologisch geschilderten Ablauf des Pariser Abends in insgesamt vier Szenarien auf,¹⁶⁰³ wobei die hier vorliegende getilgte Passage mit dem Sexualakt den Kulminationspunkt bildet. Allerdings ist zu beobachten, dass im späteren Typoskript bereits zwei der vier Szenarien mit „den Liebenden“ als Akteuren nicht mehr enthalten sind, die zusätzliche Reduktion dieses Topos durch Friedenthal kann also als konsequente Fortführung einer bereits in Zweigs Überarbeitungsprozess angelegten Zurücknahme bewertet werden. Doch eine komplette Eliminierung des Liebenden-Motivs findet nicht statt, denn zu früherer Stunde sind sie in der Aufzählung an Aktivitäten und Geschehnissen des Pariser Gesellschaftslebens auch im publizierten Text noch vertreten: „Neun Uhr abends: die Theater haben begonnen, in den Ballsälen wirbeln die Paare, in den Spielhäusern klirrt das Gold, die Liebenden drücken sich tiefer in die Schatten der Alleen [...].“¹⁶⁰⁴ Das Motiv der Liebenden steht in deutlicher Opposition zu Balzacs hermetischer Isolation, eine semantische Parallelisierung ergibt sich zudem in der Beschreibung von Balzacs Arbeitstisch: „Kein Freund, kein irdischer Mensch weiß so viel von ihm, keiner Frau hat er so viele Nächte glühendster Gemeinschaft gegönnt.“¹⁶⁰⁵

Mitunter können die Korrekturen Friedenthals auch klassische Emendationen betreffen, etwa in der Änderung der Präposition im folgenden Satz: „In der Tat, kaum ‚von‘ ‚in‘ irgendwelchen Dokumenten ausser den Skizzenbüchern Beethovens hat der Jacobskampf des Künstlers ‚sinnlicheren‘ ‚greifbarer seinen‘ Ausdruck gefunden als in diesen dokumentarischen Bänden.“¹⁶⁰⁶ Die zusätzliche Korrektur in diesem Satz geht mit einer unleserlichen interlinearen Notiz mit Bleistift einher, es ist also anzunehmen, dass entweder Stefan oder Lotte Zweig bereits eine Alternativformulierung zu dem Adjektiv „sinnlich“ gesucht hatten. Der ursprüngliche Wortlaut erinnert an den Themenkomplex des Sammelns, denn in seinen Aufsätzen über das Sammeln von Autographen verwendet Zweig mehrfach den Ausdruck „sinnlich“ als Beschreibungskategorie.¹⁶⁰⁷

¹⁶⁰³ „Neun Uhr abends, [...] die Liebenden drücken sich tiefer in den Schatten der Alleen“; „Zehn Uhr abends, [...] die Liebenden kehren heim“; „Zehn Uhr. [...] die Liebenden pressen nicht Lippe an Lippe mehr, sondern Leib schon an Leib“; „Endlich Mitternacht. [...] die Liebenden haben sich alles gesagt“. fTS, [Kapitel 8], Textseite b.

¹⁶⁰⁴ Zweig; Balzac, S. 180. So auch in sTS, VIII, 17.

¹⁶⁰⁵ Zweig; Balzac, S. 183.

¹⁶⁰⁶ sTS, VIII, 38.

¹⁶⁰⁷ So werden Autographen von Zweig etwa als „die sinnlichen Lebensspuren großer Existenzen“ definiert. Zweig: Die Welt der Autographen, S. 103. Hier und auch andernorts ist die Kategorie der Sinnlichkeit in Bezug auf die Beschreibung von Autographen unmittelbar mit einem quasireligiösen Ehrfurchtsgefühl verbunden: „Reliquien einer glaubenslos gewordenen Zeit, der nur mehr die Schöpfung das höchste Wunder darstellt, mag man sie nennen, denn wer religiöse Liebe in sich fühlt zum Schöpferischen, auf den wirken sie nicht nur durch ihre Geistigkeit, sondern rein sinnlich mit der gleichen Intensität wie ein Bild.“ Zweig: Vom Handschriften-Sammeln, S. 121. Vgl. weiterführend II.1.2.

Die Änderungen von Präpositionen müssen sich aber nicht auf reine Emendationen beschränken, sie können zum Teil auch alternative Bedeutungsnuancierungen mit sich bringen. Wenn Friedenthal auf Seite 15 im Kontext des Vergleichs mit der Geisterstunde die Wendung, dass Balzac „wieder zurück in seinen Kerker, zurück *in* seine Arbeit“ müsse, verändert zu „zurück in seinen Kerker, zurück *an* seine Arbeit“,¹⁶⁰⁸ geht der unmittelbare bildliche Bezug zu den Gespenstern, die zurück „*in* das Dunkel der Erde“¹⁶⁰⁹ müssen, ein Stück weit verloren. Zudem wird in Zweigs Textarbeit mehrfach deutlich, dass das völlige Aufgehen *in* der Arbeit, das mit einem Verlust des realen Raum-Zeit-Gefühls einhergeht und einem Schwellenübertritt in die Welt der Phantastik gleichkommt, essentiell für seine Schilderung des Balzac'schen Schreibens ist. Die Tatsache, dass sich bei der nächtlichen Schreiarbeit quasi wie von selbst schon ein Naheverhältnis zur Traumwelt und Phantastik ergibt, ist hierfür bedeutend, und dahingehend kann die Metaphorik der Geisterwelt nur als ausgesprochen konsequent angesehen werden – und die Verwendung der Präposition „in“ in Verbindung mit Balzacs Rückkehr zur Arbeit ebenso.

Zusätzlich zu den sehr häufig auftretenden Tilgungen und etwas seltener vorkommenden Ersetzungen und Umstellungen (insbesondere syntaktischer Natur) hat Friedenthal in Einzelfällen auch einzelne Wörter ergänzt. Meist betreffen solche Ergänzungen Grammatik und Kohäsion, so dürfte etwa die Einfügung eines im Typoskript nur durch Relativpronomen angezeigten Subjekts dem leitenden Grundsatz einer klareren Ausdrucksweise verpflichtet sein: „Der seinen Zeitgenossen als ein Narr erschien, war in Wirklichkeit die disziplinierteste Kunstintelligenz der Epoche; ‘der Mann,’ den sie als einen sinnlosen Verschwender verspotteten, ein Asket mit der unverbrüchlichen Beharrlichkeit eines Anachoreten [...]“.¹⁶¹⁰ Im analysierten Kapitel findet sich jedoch einmal auch ein Beispiel einer Ergänzung Friedenthals, die mit einem Bedeutungswandel einhergeht. Auf Seite 39 fügt Friedenthal eine Präposition hinzu: „Endlich, ‘gegen’ fünf Uhr, wirft Balzac die Feder weg und damit die Peitsche, die ihn vorwärtstreibt.“¹⁶¹¹ Die Ergänzung legt nahe, dass der Zeitpunkt, zu dem Balzac seine Arbeit beendet, keineswegs so klar festgelegt ist und vor allem, dass er tendenziell schon etwas vor fünf Uhr anzusetzen ist und läuft damit Zweigs Darstellung entgegen, die in der minutiösen Schilderung von Balzacs Tagesablauf darauf ausgerichtet ist, den Autor der *Comédie humaine* als Pedant in seiner Arbeit zu präsentieren.

¹⁶⁰⁸ sTS, VIII, 15. Herv. S.L.

¹⁶⁰⁹ Ebd. Herv. S.L.

¹⁶¹⁰ Ebd.

¹⁶¹¹ Ebd., VIII, 39.

Neben der Unterstützung durch die verwaltenden und assistierenden Tätigkeiten Lotte Zweigs und Richard Friedenthals zehrt die Balzac-Biographie wie sämtliche biographische Projekte Zweigs in hohem Ausmaß von der Auswertung literarischer Quellen. Wie Zweig dabei im Detail verfahren ist, wäre eine interessante Frage für eine eingehendere Untersuchung. Im Folgenden wird anhand eines konkreten Beispiels, der Darstellung Balzacs durch dessen Zeitgenossen und vorübergehenden Verleger Edmond Werdet, mithilfe der archivierten Arbeitsdokumente in Fredonia der Frage nachgegangen, wie Zweig mit einem solchen Vorläufer umgeht.

IV.1.6 Einflussangst? Stefan Zweig und Edmond Werdets *Portrait intime de Balzac*

In den Balzac-Materialien in Fredonia befindet sich neben weiteren Exzerpten auch eine umfassende Zitatsammlung aus Werdets *Portrait intime de Balzac*. Ein zentrales Thema, dem in diesem Dokument umfangreiche Passagen gewidmet sind, ist Balzacs literarisches Schaffen. Zwei Schwerpunkte, die von besonders hoher Relevanz für Zweigs Kapitel über Balzacs Arbeitsweise sind, erweisen sich bereits hier als sehr präsent: Auf nahezu zwei Seiten, die sechs Seiten der Originalquelle entsprechen, wird von Balzacs Arbeit am Material und insbesondere von den zahlreichen Korrekturdurchgängen der Druckfahnen berichtet, von Werdet als „travail sans nom“¹⁶¹² bezeichnet, und ein etwas mehr als eine Seite langer Abschnitt, der in der Originalquelle rund vier Seiten einnimmt, enthält eine Schilderung des Ablaufs eines Arbeitstages bei Balzac. Weitere Themenfelder des Exzerptes sind – wenig überraschend – Balzacs Verhältnis zur Gesellschaft und außerdem eine Beschreibung seines Wohn- und Arbeitsraumes. Die Ähnlichkeiten von Zweigs Text zu Werdets Schilderung des Balzac'schen Arbeitslebens, seiner Tagesstrukturierung und seiner schriftstellerischen Praktiken sind ausgesprochen groß und gehen über die erwartbaren Parallelen aufgrund des identen Biographieobjekts hinaus. Zum Teil sind nahezu gleichlautende Formulierungen auszumachen, die sich nur in Details voneinander unterscheiden. Da in der Gesamtanlage der beiden Texte aber neben wesentlichen Übereinstimmungen zugleich bedeutende Abweichungen bestehen, kann nicht schlichtweg von einer Kopiertätigkeit Zweigs ausgegangen werden. Doch es steht zweifelsohne fest, dass Werdets Schilderung von Zweig sehr genau rezipiert wurde, und eine unmittelbare Orientierung an Werdets Beschreibung für einzelne Formulierungen kann angenommen werden. Die frappierenden Ähnlichkeiten im Textvergleich, aber auch die Art,

¹⁶¹² Werdet: *Portrait intime de Balzac*, S. 97.

wie Zweig mit seinem Vorgänger Werdet umgeht, erinnern – *mutatis mutandis* – an Harold Blooms Theorie von der Einflussangst der Dichter.¹⁶¹³

Insgesamt ähneln sich die beiden Texte in der grundsätzlich erzählerischen Anlage, wobei Zweig intensiver mit fiktionalisierenden Elementen wie der Schilderung der Emotionen einzelner Protagonisten und nachdrücklich mit einem kunstvollen Sprachstil sowie dem verstärkten Einsatz von Metaphern arbeitet. Diese Abweichung hat jedoch Methode, da beide Autoren offensichtlich einem anderen Selbstverständnis folgen, was an Werdets einleitenden Worten („Au lecteur“) deutlich wird, die zum einen eine ausführliche *captatio benevolentiae* darstellen und ihn in Sachen Autorschaft als Greenhorn älteren Semesters präsentieren, zum anderen aber auch das Bedürfnis nach Abgrenzung von der zeitgenössischen Biographik und Historiographie zum Ausdruck bringen.¹⁶¹⁴ Insbesondere erkennt Werdet seine persönliche Eingebundenheit in das Erzählte an und setzt sich daher eine möglichst wertfreie und neutrale Berichterstattung zum Ziel:

On ne serait pas de son époque si on ne faisait pas de la passion. / Pour éviter de m'engager dans cette voie, j'ai adopté pour mes récits une méthode que je crois bonne, qui est fort simple : c'est de ne pas donner d'éloges, même à ce qui me paraîtra bien, ni de blâme, même à ce que je considérerai comme blâmable. / Je dis les faits ; le lecteur jugera.¹⁶¹⁵

Dieses Postulat erinnert einerseits an Zweigs Behauptung, die Geschichte selbst sei eine Dichterin und man müsse als (Nach-)Erzähler der historischen Ereignisse nichts mehr hinzufügen,¹⁶¹⁶ bewegt sich aber andererseits weg von Zweigs Auseinandersetzung mit Balzac. Die Beziehung zum biographierten Gegenstand ist bei Werdet und Zweig grundverschieden: Im Falle des früheren Textes handelt es sich um Zeitgenossenschaft und um die Beschreibung nicht nur eines persönlich Bekannten, sondern auch eines ehemaligen Geschäftspartners. Werdet war nicht ganz drei Jahre lang, zwischen 1834 und 1836, Balzacs Verleger – die anfängliche Euphorie Balzacs darüber schwand jedoch bald und die Verbindung endete schließlich in einem finanziellen Fiasko für beide Seiten.¹⁶¹⁷ Im Falle von Zweig dagegen liegt Ungleichzeitigkeit und Nachfahrenschaft vor, ein Zeitraum von dreißig Jahren trennt Balzacs Tod von Zweigs Geburt. Auch die Rolle der beiden Autoren im Literaturbetrieb ist eine andere: Während Werdet als Verleger gemeinhin am anderen Ende des literarischen Textes situiert ist, befindet sich Zweig wie Balzac auf Seiten der primären Textproduktion. Werdet vertritt den

¹⁶¹³ Vgl. Bloom : *The Anxiety of Influence*.

¹⁶¹⁴ Vgl. Werdet: *Portrait intime de Balzac*, S. V–VIII.

¹⁶¹⁵ Ebd., S. VII.

¹⁶¹⁶ Vgl. Zweig: [Vorwort], S. 12. Wie Werner Michler im Kontrast zu dieser Behauptung Zweigs herausstellt, ist jedoch vielmehr von der Gattung des Entscheidungsdramas zu sprechen, die an den Texten der *Sternstunden der Menschheit* vorgeführt werde – denn die Entscheidung für oder gegen bestimmte Handlungen liegt eben letztlich gerade im Verantwortungsbereich der Figuren selbst. Vgl. Michler: „dieses gesegnete Missgeschick“, S. 455.

¹⁶¹⁷ Vgl. Nicole Felkay: *Grandeur et décadence d'un libraire éditeur : Antoine, dit Edmond Werdet (1793–1870)*. In : *L'Année balzacienne* (1974), S. 153–186, insbes. S. 161–176.

Status des Zeitzeugen und beansprucht damit eine gleichermaßen authentische wie subjektive Position, wohingegen Zweigs Darstellung von zeitlicher Distanz und vom individuellen Erschreiben eines spezifischen eigenen Verhältnisses zum Gegenstand geprägt ist. Bei Werdet besteht der Wahrheitsanspruch im persönlichen Erinnern, bei Zweig in der Quellenarbeit als integrativem Bestandteil seines Schreibprozesses. Doch nicht nur das unterschiedliche Verhältnis der beiden Texte zu ihrem Gegenstand ist zu berücksichtigen, sondern auch das Verhältnis der beiden Texte zueinander, da Werdets Text in Zweigs Quellenarbeit aufscheint und damit der frühere Text einen entscheidenden Platz in der Genese des späteren einnimmt. Zweig übernimmt zum einen Bestandteile aus Werdets Zeitzeugenbericht, ohne sie als solche auszuweisen, muss sich zum anderen aber auch in seiner eigenen Schilderung zu Werdet als Figur verhalten. Quellenarbeit auf der Konzeptionsebene und Figurenkonstellationen auf der Sujetebene greifen somit ineinander.

Im Hinblick auf die Darstellungsweise von Balzacs künstlerischer Arbeit ist zu beobachten, dass Werdet die Arbeit an den Korrekturfahnen einerseits sowie die Beschreibung von Balzacs Arbeitszeiteinteilung andererseits als voneinander unabhängig an zwei verschiedenen Orten in seinen Memoiren präsentiert, während sie bei Zweig in einem Kapitel zusammengefasst werden und ihm Gelegenheit für einen umfangreichen Exkurs zu Balzacs Umgang mit den Korrekturfahnen bieten, die er aus eigener Anschauung im Rahmen seiner Autographensammeltätigkeit gut kannte¹⁶¹⁸. Im Unterschied zu Werdets Tagesschilderung offeriert Zweig eine distinkte, mit dem naturgegebenen Wechsel von Tag- und Nachtläufen kongruierende Tätigkeitsbeschreibung Balzacs, die auch dramaturgischen Gründen geschuldet ist (vgl. dazu III.2.2.2, S. 283–285). Der ausführliche Exkurs über Balzacs Korrekturfahnen ist in diese bei Werdet nicht zu findende strikte Trennung zwischen kreativer Schreibarbeit als nächtlicher Aktivität und Revisionsarbeit als Tagesaktivität eingebettet. Auch fällt die Schilderung der Tageseinteilung bei Zweig insgesamt umfangreicher und in rhetorisch-stilistischer Hinsicht ornamentaler aus: Die Napoleon-Analogien, die aufwändig arrangierte Gegenüberstellung zu den Aktivitäten der Pariser Gesellschaft und die dadurch erzielte zusätzliche Akzentuierung der Isolationsstellung Balzacs, die Emotionalisierung der Schreibhandlungen und die szenenartige Ausgestaltung der Tagesrhythmik sind als Beispiele für Verfahren anzuführen, die in Zweigs Schilderung wichtige Funktionen erfüllen, während sie in Werdets Darstellung keine Rolle spielen. Die martialisch grundierte Metaphorik in der

¹⁶¹⁸ Es handelt sich um die 731 Seiten umfassende Korrekturfahne zu *Une ténébreuse affaire*, die Zweig 1914 erworben hatte. Sie wird heute in der British Library unter der Signatur Zweig MS 133 aufbewahrt. Vgl. dazu III.2.3.

Beschreibung von Balzacs Korrekturarbeit ist ebenfalls eine Eigenheit von Zweigs Darstellung, die im Vorgängertext nicht angelegt ist. Zweig akzentuiert den Kampf der kreativen Geistesarbeit gegen diverse Widerstände und betreibt somit im Genus sublime verstärkt ‚Heldenfrisierung‘, wohingegen der bewundernde Gestus, der auch Werdets Verhandlung von Balzacs Arbeitsleistung inhärent ist, nicht in vergleichbarem Ausmaß mit stilistischer Raffinesse kombiniert wird. Die Tagesbeschreibung Balzacs kommt bei Werdet deutlich schlichter daher und fällt auch erheblich kürzer aus. Ein Aspekt, der bei Zweig viel Raum einnimmt, wird von Werdet an dieser Stelle überhaupt nicht thematisiert: Es handelt sich um den Fokus auf das Stimulans Kaffee als notwendiger Voraussetzung zur Überwindung körperlicher Hürden während der kräftezehrenden Nachtarbeit. Von Zweig in seiner Wirkung und Bedeutung ausführlich geschildert, wird Balzacs Kaffeekonsum von Werdet lediglich im Zusammenhang mit den kurzen Pausen morgens und mittags knapp erwähnt.¹⁶¹⁹

Abgesehen davon ergeben sich Abweichungen in Detailangaben: Bei Werdet ist beispielsweise davon die Rede, dass Balzac von zwei bis sechs Uhr morgens arbeitet, dafür lässt er seine Tagesarbeit erst um sechs Uhr nachmittags enden: „A huit heures du soir, après un fort léger repas, il se couchait d’ordinaire; et presque toujours deux heures du matin le retrouvaient assis à sa modeste table. Jusqu’à six heures, sa plume vive, légère, lançant des étincelles électriques, courait rapidement sur le papier. [...] D’une heure à six, encore le travail, toujours le travail.“¹⁶²⁰ Zwischen dem letzten Satz des Zitats und Zweigs Version lässt sich ansonsten aber eine auffallend große Übereinstimmung feststellen, der adverbial ausgedrückte perpetuierende Gehalt ist, wie sich zeigt, schon dem Vorgängertext zu entnehmen: „[...] weiter, weiter, weiter, Korrekturen oder neue Arbeit oder Skizzen oder Notizen oder Briefe, aber immer Arbeit, Arbeit, Arbeit, ohne Pause, ohne Unterbrechung.“¹⁶²¹

Die Utensilien für Balzacs Arbeit werden von Zweig in gleicher Weise beschrieben wie auch schon von Werdet, was an sich nicht weiter überraschend ist, da die Besonderheiten von Balzacs Werkzeug und Schreibumfeld ungeachtet der divergenten technischen Voraussetzungen in den beiden unterschiedlichen Aufschreibesystemen in ihrer Signifikanz eine Konstante bilden – das gilt insbesondere für die Schreibbekleidung, deren Naheverhältnis zu einer Mönchskutte schon von Werdet mit der Bezeichnung „robe blanche de dominicain“¹⁶²² herausgestellt wird, und für die Tatsache, dass Balzac mit Rabenfedern arbeitete. Im Vergleich der beiden

¹⁶¹⁹ „A huit heures, Auguste lui présentait une tasse de café qu’il avalait sans sucre. [...] Il déjeunait alors avec des œufs frais à la mouillette, ne buvait que de l’eau et terminait ce repas frugal par une seconde tasse d’excellent café noir, toujours sans sucre.“ Werdet: *Portrait intime de Balzac*, S. 276.

¹⁶²⁰ Ebd., S. 275f.

¹⁶²¹ sTS, VIII, S. 39.

¹⁶²² Werdet: *Portrait intime de Balzac*, S. 275.

Typoskriptversionen mit Werdets Schilderung ist auffällig, dass Zweig erst im späteren Typoskript den Hinweis auf die Rabenfedern als besonderes Merkmal der Balzac'schen Schreibszene integriert, obwohl dieser in den Skizzen und Entwürfen der Schreibvorbereitungsphase bereits enthalten ist (vgl. IV.1.4, S. 374).

Bei Werdet ist die Information über Balzacs Schreibgerät wie später auch bei Zweig in einer Parenthese zu finden, aber in einen anderen semantischen Zusammenhang eingebettet: „Et sa plume rapide (il ne se servait jamais que de plumes de corbeau) volait sur le papier [...]“¹⁶²³ lautet der Satz hier, die Rabenfeder wird *in actione* präsentiert, während sie bei Zweig zur deskriptiven Ausstaffierung der Schreibszene vor dem eigentlichen Schreibbeginn gehört: „Ebenso sorglich sind die Federn vorbereitet, Rabenfedern (er will keine andern)“¹⁶²⁴. Werdet zeigt das Schreibgerät Rabenfeder in sehr aktiver Positur als grammatisches Agens. Auch bei Zweig tritt in weiterer Folge bei der Schilderung des Schreibaktes die Schreibfeder als aktiv handelndes Subjekt in Erscheinung: „Die Feder läuft in der feinen weibischen leichten Hand so rasch über das Papier, dass das Wort den Gedanken kaum zu folgen vermag.“¹⁶²⁵ Das Bild der über das Papier laufenden Feder begegnet im Vorgängertext von Werdet mehr als einmal, so heißt es dort an anderer Stelle: „Jusqu'à six heures, sa plume vive, légère, lançant des étincelles électriques, courait rapidement sur le papier.“¹⁶²⁶ Bei Werdet wird das Schreibgerät noch konsequenter zum uneingeschränkten Agens, da die Adjektivattribute „vive“ und „légère“ ebenfalls darauf bezogen sind. Anders ist das in Zweigs Text, in dem zwar die Feder den Subjektstatus annimmt, die Attribute jedoch der explizit genannten, bei Werdet in der Metonymie aufgehobenen Schreiberhand zugewiesen werden. Interessant ist darüber hinaus der Hinweis auf durch die Feder erzeugte „étincelles électriques“, die sprachbildlich ebenso auf den genieästhetisch produktiven Metaphernbereich des Gewitters verweisen können wie auf das Industrialisierungszeitalter, in dem sich Balzac und Werdet befinden. Balzacs Eigenbezeichnung als ‚Maschine‘ und Zweigs Vergleich von Balzacs Produktionsprozess mit stahlschmelzenden Hochöfen¹⁶²⁷ sowie mit einer kolbenschwingenden Maschine¹⁶²⁸ fügen sich in das zuletztgenannte semantische Feld ein.

Aber auch weitere Metaphernbereiche sind in beiden Texten identisch, so bezeichnet bereits Werdet die Korrekturarbeit Balzacs als „assez semblable au travail de l'araignée“,¹⁶²⁹ bei Zweig

¹⁶²³ Ebd., S. 96.

¹⁶²⁴ sTS, VIII, 22.

¹⁶²⁵ Ebd., VIII, 23.

¹⁶²⁶ Werdet: Portrait intime de Balzac, S. 275f.

¹⁶²⁷ Vgl. sTS, VIII, S. 18 u. Zweig: Balzac, S. 180f.

¹⁶²⁸ Vgl. ebd., VIII, S. 24. Dieser Abschnitt ist in der edierten Fassung nicht enthalten.

¹⁶²⁹ Werdet: Portrait intime de Balzac, S. 99.

ist in beiden Typoskripten der Vergleich mit einem Spinnennetz zu finden¹⁶³⁰. Nicht nur visuell, sondern auch auditiv wird schon in Werdets Text die Schreibszene Balzacs greifbar: „Le seul grincement de cette plume interrompait le silence de la solitude monacale.“¹⁶³¹ Bei Zweig ist nicht nur „das leise Surren und Knistern des Kiels über das Papier“, sondern auch „ab und zu das Rascheln eines weggelegten Blattes“ zu hören.¹⁶³² Der Fingerzeig auf die mönchische Kasteiung bei Werdet („la solitude monacale“) erinnert an die Parallelisierung von Balzacs Schreibbekleidung mit einer Dominikanerkutte. Dieses Referenzspiel kann Zweig nicht entgangen sein, der den Vergleich mit der mönchischen Lebensführung zwar nicht an dieser Stelle übernimmt, aber in anderen Zusammenhängen aufgreift.

Ohne Zweifel ist Werdets Beschreibung von Balzacs Arbeitsweise für Zweig nicht allein eine ertragreiche Quelle, sondern zugleich ein Konkurrenztext. Die Auseinandersetzung ist zwangsläufig einseitig, doch der später Gekommene verfügt gegenüber dem Zeitgenossen über zwei erhebliche Vorteile: Er kann die Perspektivierung auf Letzteren in seinem eigenen Text durch das Arrangement der Figurenkonstellation und durch subtile oder offene Bewertungen steuern, und er ist vor Widerspruch aus dem ‚authentischen‘ Umfeld des porträtierten Gegenstands gefeit. In Zweigs Biographie gehört Werdet als Balzacs Verleger zu der heterodiegetisch dargestellten Welt, während er in seinen eigenen Erinnerungen an Balzac in einer homodiegetischen Narration in Erscheinung tritt. Die Darstellung von Werdets Rolle differiert in den beiden Texten erheblich. Werdet selbst präsentiert sich nonchalant als enger Vertrauter Balzacs, was besonders deutlich wird, als dessen eingeschränkter Zugang zu seiner Wohnstätte in der Rue Cassini thematisiert wird: „Ainsi ses amis, pour pénétrer jusqu’à lui, devaient être instruits d’un *mot de passe*, qui chaque semaine était changé. Je n’en étais pas même exempté.“¹⁶³³ Das Adverb „même“ markiert hier klar die Sonderstellung, die Werdet sich selbst vor allen Freunden Balzacs zuerkennt. Dieser Perspektive folgend ist es wenig überraschend, dass er trotz der völligen Isolation und Abschottung, die sich Balzac während seiner intensiven Arbeitsphasen auferlegt, zweimal täglich zu ihm kommt: „De huit à neuf heures, j’étais admis pour lui apporter des épreuves ou en reprendre de corrigées, ou pour lui

¹⁶³⁰ Vgl. fTS, [Kapitel 8], Textseite h: „Wenn er so eine Fahne weglegt, ist sie nicht ein reinliches, übersichtliches bedrucktes Blatt mehr wie vordem, sondern eine Hieroglyphe, ein Spinnennetz von sich überquerenden, überschneidenden Strichen nach allen Richtungen vom Herz des gedruckten Textes her [...]“. u. sTS, VIII, S. 33: „Nach oben, nach unten, nach rechts und links fahren, mit magischen Zeichen versehen, Ergänzungen für die Kürzungen heraus; wie ein Spinnennetz von sich überquerenden, überschneidenden, sich wieder selbst korrigierenden Strichen ist die ursprünglich reine und übersichtliche Seite überzogen [...]“.

¹⁶³¹ Werdet: *Portrait intime de Balzac*, S. 276.

¹⁶³² sTS, VIII, S. 23 u. Zweig: *Balzac*, S. 184.

¹⁶³³ Werdet: *Portrait intime de Balzac*, S. 335. Herv. im Orig.

arracher quelques parcelles de manuscrit.“¹⁶³⁴ Zusätzlich zu diesem morgendlichen Auftritt auf der Bühne der Schreibszene stattet er seiner eigenen Schilderung gemäß dem Schriftsteller auch abends einen Besuch ab, als dieser seinen langen Arbeitstag beendet hat: „De sept à huit heures, il me recevait encore, et quelquefois aussi ses voisins, ses amis, Jules et Émile.“¹⁶³⁵ Auch an dieser Stelle wird erneut der Eindruck vermittelt, dass Werdet vor anderen Personen in Balzacs Umfeld einen besonderen Rang einnimmt; nicht nur nennt er sich selbst zuerst, sondern die Besuche der übrigen Gäste erscheinen aufgrund des einschränkenden Zeitadverbials „quelquefois“ zudem als weniger selbstverständlich. Wie essentiell die Darstellung des Verhältnisses als freundschaftlich-intime Arbeitsbeziehung als Beglaubigungsfaktor für Werdets Buch ist, wird paratextuell in der Titelei ersichtlich, wo auf der Versoseite des Schmutztitels Balzac selbst als Zeuge aufgerufen wird:

Aujourd’hui, 2 juin 1836, j’ai fait choix pour mon seul libraire éditeur, de M. Werdet, qui réunit toutes les conditions d’activité, d’intelligence, de probité, que je désire chez un éditeur ; – outre ces qualités, M. Werdet est plein de cœur et de délicatesse, comme tous les gens de lettres qui le connaissent peuvent l’attester. / De Balzac.¹⁶³⁶

Grundlegend anders gestaltet sich demgegenüber die Schilderung der Bekanntschaft zwischen Balzac und Werdet in Zweigs Biographie. Im Hinblick auf die morgendlichen Abläufe im Rahmen von Balzacs Arbeitstag werden die Funktionen, die Werdet seinen Memoiren zufolge alle in seiner Person vereint, pluralisiert und auf verschiedene ‚Boten‘ aufgeteilt: „Die Boten aus den verschiedenen Druckereien, die er gleichzeitig beschäftigt, sind gekommen [...]“. ¹⁶³⁷ Der Ausdruck ‚Bote‘ suggeriert einerseits eine niedrigere Hierarchieebene im Vergleich zu Werdets Position als Verleger, erinnert andererseits aber auch an den antiken Götterboten Hermes und damit an die Quintessenz dessen, was ein Medium macht. Die Konsequenz der abweichenden Darstellung ist, dass Werdet als Figur bei Zweig an dieser Stelle gar nicht erst auftritt.

In Bezug auf den abendlichen Besuch bei Balzac ist eine interessante Abweichung zwischen Zweigs späterem und dem früheren Typoskript festzustellen. In der späteren Fassung lautet die Beschreibung ähnlich wie bei Werdet, wenngleich auch markante Unterschiede festzustellen sind: „Manchmal kommt für eine halbe Stunde oder Stunde ein Verleger, den er zu sich zitiert hat, oder ein Freund.“¹⁶³⁸ Während Werdet selbst das einschränkende Zeitadverbial lediglich auf die anderen Gäste bezieht und seinen eigenen Besuch als tägliche Routine erscheinen lässt,

¹⁶³⁴ Ebd., S. 276.

¹⁶³⁵ Ebd.

¹⁶³⁶ Ebd., Versoseite des Schmutztitels. Das Zitat wurde der historischen Einführung (Introduction historique) von *Le Lys dans la Vallée* (1836) entnommen.

¹⁶³⁷ Zweig: Balzac, S. 188.

¹⁶³⁸ Ebd., S. 194 u. sTS, VIII, S. 39. In der Typoskriptversion wurde das Komma am Ende des Nebensatzes von Friedenthal handschriftlich ergänzt.

wird ihm in Zweigs Darstellung durchaus keine Sonderstellung zugesprochen, zumal hier erneut auf eine namentliche Erwähnung verzichtet wird und Werdets Person in der typisierenden Bezeichnung ‚ein Verleger‘ aufgehoben ist. In Zweigs früherer Typoskriptversion wurde stattdessen der definite Artikel gebraucht, doch die Anonymität bleibt auch hier gewahrt, und das Bild der Autor-Verleger-Beziehung erweist sich aufgrund der weiteren Abweichungen überdies keineswegs als schmeichelhaft: „Manchmal kommt für eine halbe Stunde der Verleger, den er sich zitiert hat, um mit ihm zu kämpfen, manchmal für eine Minute ein Freund; meist bleibt er allein.“¹⁶³⁹ Die finale Subjunktion „um mit ihm zu kämpfen“ mag auf eine zusätzliche Akzentuierung des heroischen Gestus in der Porträtierung des Künstlergenies abzielen; wird ‚der Verleger‘ mit Werdet identifiziert, so ergibt sich daraus, dass hier kein sonderlich positives Licht auf sein Verhältnis zu Balzac geworfen wird.

Zweig nutzt demgemäß seine Position des Nachgeborenen, um die Verhältnisse neu aufzustellen. Die in Werdets Schilderung postulierte Wichtigkeit seiner Person in Balzacs Leben und Schaffensprozess wird in seiner Darstellung negiert, indem an den entscheidenden Stellen Werdets Name nicht aufscheint, sondern durch pluralisierte, typisierte und anonyme Aktanten ersetzt wird. Doch Werdet, der sich selbst als „chétif éditeur, admis dans les confidences intimes du grand homme“ bezeichnet,¹⁶⁴⁰ wird in Zweigs Biographie nicht völlig in die Anonymität verbannt, sondern erscheint durchaus als namentlich greifbare Figur in Balzacs Umfeld. Die Position, die ihm zugewiesen wird, ist jedoch denkbar weit von Balzacs Schaffensprozess entfernt – stattdessen wird Werdet der kunstunverständigen Pariser Gesellschaft zugerechnet, die Balzac erkennt und verspottet: „Und dann kommen die kleinen Laffen, die Gozlans, die Werdets, die schäbigen Journalisten, die ihre paar Tröpfchen Witz tagtäglich für ein paar Sous verschleissen und spotten wie die Zwerge von Brobdignac [sic] über den losgelassenen Riesen.“¹⁶⁴¹ Nicht nur übernimmt Zweig in wesentlichen Punkten Werdets Darstellung von Balzacs Arbeitsweise, ohne auf diesen zentralen Vorgängertext hinzuweisen, sondern er drängt Werdet in seiner eigenen Darstellung geradewegs ins Abseits und disqualifiziert ihn als Auskunftsperson über Balzacs Leben und Schaffen. Sehr deutlich wird das in der einleitenden Passage zur Schreib-Szene Balzacs:

Der wirkliche Balzac, der unermüdlichste Werkmann, den die Weltliteratur kennt, mußte all diesen Gozlans und Werdets und Janins unsichtbar bleiben, den Nichtstuern und Flaneuren, weil

¹⁶³⁹ fTS, [Kapitel 8], Textseite i.

¹⁶⁴⁰ Werdet: *Portrait intime de Balzac*, S. 277.

¹⁶⁴¹ sTS, VIII, S. 44f. Das literarische Vergleichsbeispiel aus Jonathan Swifts *Gullivers Reisen*, das Land der Riesen Brobdingnag, wird von Friedenthal nicht übernommen; stattdessen heißt der betreffende Wortlaut in der publizierten Version: „wie die Zwerge von Liliput“. Vgl. Zweig: *Balzac*, S. 198.

sie ihn nur kannten in der „einen Stunde im Tag, die er der Welt zu geben hatte“, und nicht in den dreiundzwanzig verborgenen Stunden schöpferischer Einsamkeit.¹⁶⁴²

Werdet, der sich selbst eine herausgehobene Stellung innerhalb von Balzacs schriftstellerischem Produktionsprozess zuschreibt, geht in Zweigs Version als unbedeutende und unangenehme Nebenfigur in der Menge der Pariser Kunst- und Literaturkritiker auf und tritt damit lediglich an der Peripherie der Balzac'schen Schreibszene in Erscheinung. Jegliche intime Kenntnis von Balzacs zurückgezogenem Arbeitsleben, auf die Zweig tatsächlich maßgeblich rekurriert, wird ihm damit abgesprochen. In der früheren Typoskriptversion ist in der Einleitung der Schreib-Szene zwar bereits die Kernthematik der dichotomischen Gegenüberstellung ‚Balzac und Gesellschaft‘ vorhanden, jedoch findet sich noch keine Namensnennung Werdets. Somit wird im Verlauf des Arbeitsprozesses in Ansätzen eine Forcierung der exkludierenden Textbewegung gegenüber Edmond Werdet greifbar, wenngleich an anderer Stelle, wie oben gesehen, ein Verweis auf eine persönlich schwierige (aber letztlich anonym bleibende) Autor-Verleger-Beziehung zurückgenommen wird.

Die Untersuchung der Archivmaterialien zur Balzac-Biographie, insoweit sie im begrenzten Rahmen des Dissertationsprojektes möglich war, ergibt verschiedene Anhaltspunkte für Überlegungen zu Zweigs Arbeitsweise. Um die Beobachtungen, die sich aus der Analyse des Materials ergeben haben, besser zu stützen und in einen größeren Rahmen einzufügen, werden zum Abschluss der vorliegenden Arbeit zwei weitere literarische Projekte Zweigs aus den späteren Exiljahren, für die inzwischen bereits kritische Editionen innerhalb der Salzburger Ausgabe vorliegen, herangezogen und mit den Befunden von Fredonia verglichen.

¹⁶⁴² Zweig: Balzac, S. 178. Mit geringfügigen Änderungen ist dieser Satz dem späteren Typoskript entnommen. Vgl. sTS, VIII, S. 14f.

KAPITEL 2: Zweigs Arbeitsweise in den späten Exiljahren im Vergleich

IV.2.1 Die Materialien von *Ungeduld des Herzens*: geordnetes Chaos

Ungeduld des Herzens, von Stefan Zweig 1937 und 1938 (mit einigen Vorarbeiten bereits in der zweiten Jahreshälfte 1936) geschrieben, ist nicht nur sein einziger abgeschlossener Roman, sondern weist auch im Hinblick auf die materielle Überlieferung der Zeugnisse des Arbeitsprozesses einen Sonderstatus auf: Während Zweig sonst in vielen Fällen die Entwürfe und Vorarbeiten zu seinen Texten vernichtete oder jedenfalls nicht Sorge um ihre Aufbewahrung trug, hat er in diesem Fall nach Abschluss des Schreibprojekts zahlreiche Dokumente des Arbeitsvorgangs gesammelt dem bibliophilen Viscount George Lionel Seymour Carlow überreicht, der sie sorgfältig in Ziegenleder binden ließ.¹⁶⁴³ Diese sekundäre Funktionszuweisung der Arbeitsdokumente als Geschenk nach Verlust ihrer primären Gebrauchsfunktion im unmittelbaren Werkentstehungskontext erinnert an Balzacs Umgang mit seinen Arbeitsmaterialien,¹⁶⁴⁴ wie Zweig sie selbst schildert,¹⁶⁴⁵ und kann zudem als Teil von Praktiken der Selbstarchivierung im Kontext eines eigenen Nachlassbewusstseins (gemäß Sina/Spoerhase)¹⁶⁴⁶ gelten – denn dass Carlow das Geschenk bewahren und es somit der Nachwelt übergeben würde, war vorhersehbar. Der Zusammenhang zwischen dem Autographensammler und dem Schriftsteller Zweig ist in diesem besonderen Fall von *Ungeduld des Herzens* ein sehr unmittelbarer – das Interesse an der Materialität von literarischen Entwürfen wird hier mit der eigenen schreibenden Tätigkeit enggeführt. Allerdings handelt es sich um eine Ausnahme; in vielen Fällen ist Zweig mit seinen Entwürfen ganz anders verfahren, was darauf schließen lässt, dass er diesen Dokumenten zumeist nicht einen mit seinen Sammelstücken vergleichbaren Status zuerkannte. Viele Faktoren mögen für die abweichende Bewertung der Vorarbeiten zu *Ungeduld des Herzens* und den Entschluss zur Übergabe an Carlow eine Rolle gespielt haben, darunter zweifellos die Exilsituation unter dem Signum der Unsicherheit und Prekarität und wohl auch die Tatsache, dass es sich um ein schriftstellerisches Großprojekt handelt. Tatsächlich ist die Summe an überlieferten Materialien zur Entstehung von *Ungeduld des Herzens* beachtlich, und das, obwohl die Überlieferung nicht vollständig ist.

¹⁶⁴³ Vgl. Stephan Resch: Überlieferung. In: Zweig, Stefan: *Ungeduld des Herzens*. Roman. Hg. v. Stephan Resch. Wien: Zsolnay 2021 (= Das erzählerische Werk. Salzburger Ausgabe. Hg. v. Werner Michler u. Klemens Renoldner. Wien: Zsolnay 2017ff., Bd. 6), S. 529–678, hier S. 529f.

¹⁶⁴⁴ Ulrich von Bülow vermutet sogar eine direkte Imitation Balzacs durch Zweig. Vgl. Bülow: *Papierarbeiter*, S. 192.

¹⁶⁴⁵ Vgl. Zweig: Balzac, S. 192f.

¹⁶⁴⁶ Vgl. Sina / Spoerhase: Nachlassbewusstsein.

Nur am Rande kann hier bemerkt werden, dass *Ungeduld des Herzens* auch eine interessante Schreib-Szene enthält, die die streng formalisierten und schematisierten Schreibkonventionen innerhalb der militärischen Bürokratie nahebringt.¹⁶⁴⁷

Eine ausführliche Übersicht über die erhaltenen Materialien zu *Ungeduld des Herzens* bietet Stephan Resch im Anhang der rezenten Studienausgabe im Rahmen der Salzburger Ausgabe des erzählerischen Werks.¹⁶⁴⁸ Im Folgenden werden die Kategorisierungen von Resch übernommen und zusätzlich sollen zentrale Beobachtungen, die sich auf die eigene Auseinandersetzung mit den Archivalien während eines kurzen Archivaufenthaltes im DLA Marbach stützen, mit den Untersuchungen zur Arbeit an der Balzac-Biographie und zu *Clarissa* in Verbindung gebracht werden.

Die von Carlow aufbewahrten Unterlagen dokumentieren den Arbeitsprozess in elf verschiedenen Textträgern und zehn Arbeitsstufen – eine Arbeitsstufe, das zweite Manuskript, ist in Form von zwei verschiedenen Textträgern überliefert. Daraus ergibt sich an sich schon eine beachtliche Zusammenstellung, die geeignet ist, das Vorurteil von Zweig als unbedachtem, fließbandartig produzierendem Vielschreiber zu überdenken, doch dazu kämen noch zwei weitere Korrekturstufen, die im überlieferten Konvolut nicht enthalten sind. Auch die vorhandenen Arbeitsstufen sind nicht immer vollständig dokumentiert und sind dennoch von beachtlichem Umfang. Insgesamt umfassen die Dokumente drei Manuskripte („First Notes“ als erste Manuskriptstufe, „Zweite Fassung/Second MS Version in two parts“ als zweite Manuskriptstufe sowie das „Original Draft“ als Zwischenstufe), fünf Typoskripte („Typescript First Version“, „Corrected Typescript 2nd Version“, „Typescript of Re-Written Pages of 3rd Version in 2 parts“, „Typescript Final Version“ und „Typescript of Re-Written Pages – Final Version“; jene beiden Stufen, die in der Bezeichnung den Begriff „Re-Written Pages“ führen, stellen keine vollständige Fassung dar, sondern enthalten nur bestimmte überarbeitete Textabschnitte) sowie Korrekturdurchgänge im bereits an den Verlag übergebenen Text („Author’s Corrected Galley Proofs“, also Druckfahnen – hier ist nur ein Korrekturdurchgang mittels der Archivalien nachvollziehbar, zwei weitere Korrekturdurchgänge sind hingegen nicht überliefert;¹⁶⁴⁹ und „Author’s Corrected Page Proofs“). Resch differenziert zwei Manuskript- und vier Typoskriptstufen und nennt für beide Ebenen zusätzlich je ein Dokument

¹⁶⁴⁷ Es handelt sich um den Moment jener „aufregenden Verrichtung“, als Hofmiller in einem Wiener Kaffeehaus sein Entlassungsgesuch formuliert; die Szene steigt mit einer Beschreibung des Kanzleipapiers ein. Vgl. Stefan Zweig: *Ungeduld des Herzens*. Roman. Hg. v. Stephan Resch. Wien: Zsolnay 2021 (= Das erzählerische Werk. Salzburger Ausgabe. Hg. v. Werner Michler u. Klemens Renoldner. Wien: Zsolnay 2017ff., Bd. 6), S. 328–331.

¹⁶⁴⁸ Vgl. Resch: Überlieferung.

¹⁶⁴⁹ Vgl. ebd., S. 529 u. S. 666–668.

mit „Austauschseiten“.¹⁶⁵⁰ Mit Blick auf die Medialität lassen sich die zehn Arbeitsstufen in drei unterschiedliche Phasen gliedern, die jeweils mit einem Wechsel des primären Schriftmediums einhergehen: Vom Manuskript über das Typoskript zum gesetzten Text. Die mediale Verschiebung korrespondiert mit einem zunehmend größeren Radius an Mitwirkenden: Die Manuskripte werden vorwiegend in Einzelarbeit Zweigs erstellt, die Typoskripte involvieren Lotte Zweig als enge Mitarbeiterin und gehen auf eine Diktatsituation zurück, und die gesetzten Texte sind schließlich bereits in die Interaktion mit dem Verlag eingebettet. Bereits ab der ersten Typoskriptversion dürften zudem Meinungen zum Text von externen Personen eingeholt worden sein, wodurch der Entstehungsprozess nach außen geöffnet wird.¹⁶⁵¹

Einzelne Hinweise darauf, dass Zweig nachträglich seine Materialien zu *Ungeduld des Herzens* sichtete, um sie für die Übergabe an Carlow vorzubereiten, sind vorhanden. Auf der ersten Seite des ersten Notizbuches, das die zweite Manuskriptstufe dokumentiert, steht eingekreist der handschriftliche Vermerk: „To Lord Carlow“¹⁶⁵² und auch die Galley Proofs enthalten auf der ersten Seite eine entsprechende handschriftliche Anweisung Zweigs¹⁶⁵³. Ein Briefzitat an Walter Landauer, Lektor bei Allert de Lange, verdeutlicht, dass der Entschluss zur Weitergabe der Materialien bereits in der Abschlussphase der Arbeit am Roman feststand, denn Zweig bittet Landauer am 30. August 1938 um die Rücksendung des „Originalmanuskriptes“, um es einem Freund schenken zu können.¹⁶⁵⁴ Die Tatsache, dass die Materialien weitergegeben wurden, ist hinsichtlich der Bezeichnung der Textträger von Relevanz: So geht etwa der Name „Original Draft“ für das dritte Manuskript auf Carlow bzw. den Buchbinder zurück, wohingegen Zweig dafür den Ausdruck „First Drafts“ gebrauchte,¹⁶⁵⁵ und auch ansonsten wurden für die Beschreibung der Textgenese in der Salzburger Ausgabe jene Titulierungen übernommen, die auf den Buchrücken der Einzelbände zu finden sind und wahrscheinlich von Carlow festgelegt wurden, da Zweig nicht alle Textstufen durchgehend benannte¹⁶⁵⁶. Wie Resch vermutet, wurde das Deckblatt, das dem aus vier Manuskriptbögen bestehenden „Original Draft“ beigegeben ist, von Zweig nachträglich zu Ordnungszwecken erstellt.¹⁶⁵⁷ Die Materialien enthalten also mehrfach Indizien einer ordnend-verwaltenden Durchsicht nach Abschluss des Romans, die im Zusammenhang mit der Übergabe an Carlow stehen. In dieser Auseinandersetzung mit den eigenen Schriftstücken wird ein deutlicher Bezug zum Sammelwesen anschaulich.

¹⁶⁵⁰ Vgl. ebd., S. 529.

¹⁶⁵¹ Vgl. ebd., S. 573 u. S. 602.

¹⁶⁵² Vgl. ebd., S. 542f.

¹⁶⁵³ Vgl. ebd., S. 666f.

¹⁶⁵⁴ Vgl. ebd., S. 529.

¹⁶⁵⁵ Vgl. ebd., S. 555.

¹⁶⁵⁶ Vgl. Zweig: *Ungeduld des Herzens*, S. 716.

¹⁶⁵⁷ Vgl. Resch: *Überlieferung*, S. 557.

Die beiden ersten Manuskriptstufen konnten nicht in Marbach eingesehen werden, doch Reschs Beschreibung legt nahe, dass hier jene funktionale Trennung zwischen linker und rechter (bzw. recto- und verso-) Seite vorgenommen wurde, die auch im Falle des *Clarissa*-Notizbuchs und bei anderen handschriftlichen Arbeitsdokumenten Zweigs zu beobachten ist. So sind gemäß Resch auf den rechten Seiten der 62 nummerierten Doppelseiten des ersten Manuskripts „Handlungsskizzen und Dialoge“ zu finden, wohingegen auf den linken Seiten „häufig Personenbeschreibungen und handlungsrelevante Notizen“ festgehalten werden,¹⁶⁵⁸ und für die zweite Manuskriptstufe beschreibt Resch, dass sich rechts „die Niederschrift der Romanhandlung“, links aber „Notizen zu Handlung, einzelnen Dialogen, Romanfiguren sowie Pläne für auszuarbeitende Passagen“ befinden¹⁶⁵⁹. Diese Eindrücke kongruieren mit den Beobachtungen im *Clarissa*-Manuskript sowie in anderen Notizbüchern Zweigs, sodass auch hier von einer funktionalen Trennung zwischen der ‚Ergänzungsseite‘ (die linke Seite) und der ‚Textseite‘ (die rechte Seite) ausgegangen werden kann. Eine weitere Ähnlichkeit zum *Clarissa*-Manuskript und zu handschriftlichen Notizen im Arbeitskontext der Balzac-Biographie stellt die verkürzte Sprache dar, die in diesen Notizen überwiegt: Resch zufolge besteht die erste Manuskriptstufe hauptsächlich aus „assoziative[n], oft schwer lesbare[n] Aufzeichnungen“¹⁶⁶⁰, Bülow beschreibt die Inhalte als „keine ausformulierten Sätze, eher Stichworte und Satzbruchstücke ohne eindeutigen Zusammenhang“¹⁶⁶¹. Bülows weitere Erläuterungen zur sukzessiven Formulierungsarbeit Zweigs unterscheiden die ersten Entwürfe von späterer Korrekturarbeit und ähneln damit bezeichnenderweise auffallend stark dem, was Zweig von Balzacs Arbeitsweise, die er in eine assoziativ-unbewusste Nacharbeit und eine rational grundierte Tagarbeit unterteilt, zu berichten weiß:

Zweigs erste Entwürfe lassen sich in diesem Sinn als spontane, ungesteuerte Ausdrucksformen von Emotionen verstehen, die erst später, im Lauf des Korrigierens schrittweise von der Vernunft gebändigt und geformt wurden. Die ersten Notizen gehorchten eher dem Gefühl, beim späteren Überarbeiten, das so nur im Medium der Schrift möglich ist, dominierte dagegen die Überlegung.¹⁶⁶²

Die dichotomische Aufteilung von Emotion einerseits und Ratio andererseits mutet etwas simplifizierend an, und in Zweigs Beschreibungen von Balzacs Arbeitsweise ist sie in dieser Konsequenz nicht zu finden, denn auch Balzacs Tagarbeit geht in Zweigs Stilisierung letztlich mit starken affektiven Regungen einher (vgl. III.2.3, S. 307f.). Dennoch veranschaulicht Bülows Annäherung an Zweigs Arbeitsweise, dass es auch bei Zweig unterschiedliche Stadien

¹⁶⁵⁸ Vgl. ebd., S. 531.

¹⁶⁵⁹ Vgl. ebd., S. 544.

¹⁶⁶⁰ Ebd. S. 531.

¹⁶⁶¹ Bülow: Papierarbeiter, S. 195.

¹⁶⁶² Ebd.

der schriftstellerischen Produktion gibt, die insofern mit der Schreibarbeit Balzacs vergleichbar sind, als sie jeweils von spezifischen medialen Bedingungen abhängen und verschiedenartige Schreibpraktiken erforderlich machen.

Für die Problematik des unterschiedlichen Ausarbeitungsgrades im *Clarissa*-Manuskript, wo sich etwas verallgemeinert formuliert vollständigere Satzelemente im ersten Drittel und bruchstückhaftere Elemente in den anderen beiden Dritteln gegenüberstehen, ist die dritte Manuskriptstufe aufschlussreich, die in Marbach eingesehen werden konnte. Resch bezeichnet sie als Zwischenstufe und weist darauf hin, dass sie aus vier unterschiedlichen Manuskriptbögen besteht, wobei Bogen 1 eine separate Paginierung aufweist, wohingegen die Paginierung von Bogen 2 sich in Bogen 3 fortsetzt.¹⁶⁶³ Bogen 4 verfügt über keine Paginierung und enthält Zweigs ‚frenglischer‘ Überschrift gemäß „Additional changements“. Der separat nummerierte erste Bogen weist zu Beginn eine relativ geschlossene Textform, am Ende hingegen den Zweig-typischen verkürzten Notizstil auf. Auch hier kommt es also analog zum *Clarissa*-Manuskript zu einer Mischform im selben Textträger. Da es sich jedoch um eine bereits auf Vorarbeiten aufbauende Manuskriptstufe handelt – selbst wenn die genaue zeitliche Einordnung schwierig ist und das Konvolut dieses „Original Draft“ möglicherweise aus Teilen zusammengesetzt ist, die zu unterschiedlichen Zeitpunkten im Verlauf der Werkgenese entstanden¹⁶⁶⁴ –, lässt sich daran die Vermutung anschließen, dass auch für *Clarissa* zusätzlich Notizen auf losen Blättern oder in einem kleinformatigen Ringnotizbuch angelegt wurden, denn die erste Manuskriptfassung dürfte Reschs Beschreibung zufolge insgesamt deutlich fragmentarischer sein, was auch mit anderen frühen Notizen Zweigs zu weiteren Schreibprojekten (etwa frühen Notizen zu *Balzac* oder zu *Das erste Wort über den Ozean*) übereinstimmt.

Die Tatsache, dass Zweig allgemein in seinen handschriftlichen Notizen eine sehr verknappte Sprache benutzte, erklärt Bülow damit, dass es sich dabei um die Grundlage für ein Diktat handelt, aus dem die von Lotte Zweig erstellte erste Typoskriptfassung hervorgeht.¹⁶⁶⁵ Es ist immerhin auch die erste Typoskriptfassung, die den Romantext erstmals komplett wiedergibt.¹⁶⁶⁶ Diese Beobachtung entspricht jenem Sachverhalt, der sich aus den Archivalien zur Balzac-Biographie ergibt: Auch hier liegt ein Manuskript in mehr oder weniger ausformulierten Sätzen lediglich für die ersten vier Kapitel vor, wohingegen die Typoskriptfassungen eine deutlich angereicherte Textmenge präsentieren und damit erst einen

¹⁶⁶³ Resch: Überlieferung, S. 555–557.

¹⁶⁶⁴ Vgl. ebd., S. 555–558.

¹⁶⁶⁵ Vgl. Bülow: Papierarbeiter, S. 198.

¹⁶⁶⁶ Vgl. Resch: Überlieferung, S. 573 u. Bülow: Papierarbeiter, S. 198.

Großteil des geplanten Schreibvorhabens abdecken. Dabei legt im Manuskript ein handschriftlicher Hinweis zum vierten Kapitel nahe, dass sich der Wechsel vom handschriftlichen Notat zum Diktat innerhalb dieses Kapitels vollzog (vgl. IV.1.3.2, S. 363).

Das erste Typoskript diente Zweig als Stütze für die kreative Weiterarbeit, die in der weiteren sprachlichen Ausgestaltung ebenso bestand wie in Ergänzungen und Änderungen von inhaltlichen Motiven. Die erste und zweite Typoskriptstufe („Typescript First Version“ und „Corrected Typescript 2nd Version“) konnten in Marbach eingesehen werden. Daraus ergeben sich einige Beobachtungen hinsichtlich der Materialität, die auch für *Clarissa* und für die *Balzac*-Vorarbeiten von Interesse sind. Beide Typoskriptversionen sind auf großformatigem Papier getippt worden und an den Seitenrändern besteht ein Freiraum von einigen Zentimetern, der häufig für handschriftliche Notizen Zweigs genutzt wird. Zum Einsatz kommen für die interlinearen oder marginalen Zusätze hauptsächlich lila Tinte oder Bleistift und in geringerem Ausmaß auch Rotstift, der tendenziell dann bevorzugt zu werden scheint, wenn es um die Markierung von großflächigeren Änderungswünschen oder um Streichungen ganzer Passagen geht. Eine Konstante in Zweigs handschriftlichen Notaten ist die Verwendung von Trenn- oder Gliederungsstrichen zwischen mehreren Elementen unterschiedlicher Zuordnung. In der ersten Typoskriptfassung sind auf den Verso-Seiten (die bei entsprechender Platzierung bzw. dank der gebundenen Form ihrer Aufbewahrung beim Aufblättern zur „linken Seite“ gegenüber vom jeweiligen Typoskripttext werden) mitunter noch sehr zahlreiche Notizen zu finden, die Resch zufolge insbesondere „längere handschriftliche Umformulierungen oder Ergänzungen“¹⁶⁶⁷ enthalten. Die funktionale Trennung zwischen ‚Textseite‘ und ‚Ergänzungsseite‘ bleibt in den Typoskripten genau wie im Falle der *Balzac*-Vorarbeiten bei gleichzeitiger Ausdifferenzierung in verschiedene Schreibmedien (Maschinenschrift vs. Handschrift) gewahrt. Im „Corrected Typescript 2nd Version“ treten umfangreiche handschriftliche Zusätze auf den Verso-Seiten bereits seltener auf und es gibt verhältnismäßig mehr leer bleibende Verso-Seiten. Im Hinblick auf das *Clarissa*-Notizbuch ist eine weitere Auffälligkeit der ersten Typoskriptversion zu erwähnen: Hier sind einige Anweisungen zu finden, die auf einer Metaebene die Gesamtanlage des Romans betreffen.¹⁶⁶⁸ Diese Anweisungen sind mit der Schreibmaschine getippt worden, weisen aber dennoch eine Übereinstimmung mit den handschriftlichen Metakomentaren im *Clarissa*-Notizbuch auf: Sie sind ebenfalls mit einer Rahmenlinie versehen, wenngleich hier

¹⁶⁶⁷ Resch: Überlieferung, S. 573.

¹⁶⁶⁸ So etwa folgender Wortlaut zu Beginn des Typoskripts: „Einleitung folgt später“. Auf S. 236 ist der Hinweis „Hier wird ein Kapitel eingeschaltet“ zu finden und auf S. 307 heißt es erneut „ein bis zwei Seiten werden eingeschaltet“. DLA Marbach, Archivalien zu *Ungeduld des Herzens*, Signatur: A:Zweig, Stefan; TS1 gem. Siglenverzeichnis in der Salzburger Ausgabe (vgl. Zweig: *Ungeduld des Herzens*, S. 716f.).

anders als in der handschriftlichen Version die Vertikalstriche fehlen und sich die Einrahmung (den schreibtechnischen Möglichkeiten entsprechend) auf zwei horizontale Linien beschränkt. Diese Übereinstimmung gibt Aufschluss über ein gewisses für den individuellen Gebrauch festgelegtes Zeichensystem, das für die Schreibarbeit leitend war und über verschiedene Arbeitsprojekte sowie über den Einsatz verschiedener Schreibmedien hinweg konstant blieb. Die Übersicht insbesondere über das erste Typoskript zeigt, dass der Grad an Überarbeitungen im Gesamtgefüge stark variiert: So sind einige Seiten kaum bis gar nicht handschriftlich überarbeitet worden, bei anderen überwiegen interlineare Ergänzungen und Änderungen, die auf eine intensive kleinräumige Textüberarbeitung schließen lassen, und wieder andere Seiten weisen vor allem Zusätze an den Seitenrändern auf, die unterschiedlich umfangreich ausfallen. Es gibt aber auch Seiten, die von einem ganz besonders dichten Überarbeitungsprozess Zeugnis ablegen, da hier sowohl interlineare als auch marginale Zusätze in großer Zahl auftreten. Zudem sind gerade in diesen Fällen meist auch umfangreiche Notizen auf der gegenüberliegenden Verso-Seite zu finden und es kommen häufig viele verschiedene Schreibstoffe zum Einsatz. In deutlichem Kontrast dazu stehen mehrfach vorkommende Abschnitte an Seiten, die völlig ohne handschriftliche Zusätze auskommen und denen zumeist weitere Seiten vorangehen oder folgen, auf denen nur vereinzelt handschriftliche Spuren zu finden sind. Zu beobachten ist, dass jeweils ein Abschnitt von mehreren Seiten einen vergleichbaren Überarbeitungsgrad aufweist und sich der Wechsel des Schriftbildes somit über gewisse ‚Seitenbündel‘ hinweg vollzieht. Abgesehen von inhaltlichen Kriterien, die für die unterschiedliche Intensität von Überarbeitungen leitend gewesen sein werden, lässt sich hier die Überlegung anstellen, ob solche klar erkennbaren Abschnittswechsel, die neben der variierenden Häufigkeit von handschriftlichen Zusätzen auch die abweichende Verwendung bestimmter Schreibstoffe betreffen, mit zeitlichen Unterbrechungen der Arbeitskontinuität zu erklären sind.

Eingesehen werden konnte zudem das „Typescript of Re-written Pages – Final Version“, bei dem es sich um „64 einzelne, noch einmal neu abgetippte, teilweise auch handgeschriebene Seiten, die gestrichene oder fehlende Typoskriptseiten der *Final Version* ersetzen sollten“,¹⁶⁶⁹ handelt. Nach der maschinenschriftlich vorliegenden Einleitung und dem handgeschriebenen Motto folgen hier diverse handschriftlich überarbeitete Typoskriptausschnitte, die zum Teil in mehrfacher Ausführung vorliegen. Zwischen den Typoskritblättern befinden sich insgesamt sechs Einschübe, die aus handschriftlichen Notizen bestehen. Dieser Textträger erinnert in seiner Materialität aufgrund der mehrfach korrigierten Typoskriptabschnitte und der

¹⁶⁶⁹ Resch: Überlieferung, S. 657.

zusätzlichen umfangreichen handschriftlichen Einschübe, die hier zu einem Band zusammengefasst sind, deutlich an Balzacs Korrekturfahnen von *Une ténébreuse affaire* (vgl. III.2.3).

Die Lektüre der von Resch im Anhang der Salzburger Ausgabe umsichtig nachgezeichneten Motiventwicklung über die einzelnen Ausarbeitungsstufen hinweg zeigt ergänzend zu diesen materialfokussierten Beobachtungen, dass viele Motive und Handlungsstränge bereits im frühen Arbeitsstadium der Manuskripte vorhanden sind und wie konstant diese von den frühen Fassungen an bleiben. Damit übereinstimmend berichtet Matuschek über die Archivalien zur *Welt von Gestern*, dass bereits der Entwurf zur inhaltlichen Struktur im frühesten greifbaren Dokument, einem Notizbuch, „dem späteren Aufbau des Werkes sehr nahekommt“.¹⁶⁷⁰ Selbst wenn Zweig bei der Arbeit an *Ungeduld des Herzens* in vielen Durchgängen immer wieder Änderungen an seinem Text vornahm und dabei auch mit den Figuren experimentierte, lässt sich im Hinblick auf die inhaltliche Gestaltung insgesamt eine deutliche Kontinuität von den ersten Entwürfen weg feststellen. Beispielsweise ist schon auf der ersten Manuskriptstufe trotz „aller Vorläufigkeit und Skizzenhaftigkeit“ das zentrale Motiv von Hofmillers und Ediths schwierigem, emotional aufgeladenem Verhältnis einschließlich des Liebesgeständnisses und des Kusses von Edith „recht weit und detailreich ausformuliert“.¹⁶⁷¹ Interessanterweise sind es nicht selten gerade die erst in den Typoskripten ergänzten Szenen, die letztendlich verworfen werden,¹⁶⁷² wohingegen viele jener Abschnitte, die schon zu Beginn angelegt sind, bis zur endgültigen Fassung bemerkenswert stabil bleiben. Diese Beobachtung stimmt mit Untersuchungen der Unterlagen der Balzac-Biographie überein: Der Wortlaut der im ersten Teil der vorliegenden Arbeit wiedergegebenen Zitate der Druckfassung, die von Balzacs Schulzeit berichten (vgl. I.2.2), ist im Manuskript der Anfangskapitel der Biographie (31.6) unter Berücksichtigung der dort vorgenommenen handschriftlichen Änderungen nahezu identisch. Im ersten Typoskript sind an den betreffenden Stellen davon deutlich abweichende

¹⁶⁷⁰ Matuschek: Nachwort, S. 651.

¹⁶⁷¹ Vgl. Resch: Überlieferung, S. 537. Freilich bestehen demgegenüber auch schon in den frühen Notizen einige Textvarianten, die später wieder verworfen werden sollten. Vgl. z.B. ebd., S. 538–540.

¹⁶⁷² Vgl. die inhaltlichen Abweichungen ausführlicher Passagen im ersten Typoskript, die im Abschnitt zur Überlieferung im Anhang der Salzburger Ausgabe auf S. 582–585, S. 586–595 u. S. 595–598 wiedergegeben werden, sowie für eine umfangreiche Abweichung im zweiten Typoskript S. 611–625. In zwei von diesen vier Fällen werden Szenen erwogen, die eine unmittelbare Konfrontation der in der Druckfassung dichotomisch getrennten Figurenkonstellation verhandeln: Einmal wird ein Gespräch von Kekesfalva mit Hofmillers Militärkameraden in dessen Zimmer geschildert (S. 586–592), ein anderes Mal ein Besuch Ediths in der Konditorei der Stadt (S. 611–619). Diese Begegnungen setzen voraus, dass sich Figuren aus der Villa in die Kleinstadt begeben, was in der Druckfassung nur sehr eingeschränkt der Fall ist. Die Zurücknahme dieser Szenen der Begegnung von Figuren aus den beiden unterschiedlichen sozialräumlichen Settings ist sehr aussagekräftig, zeigt sie doch, wie relevant im späteren Handlungsang gerade die strikte räumliche Trennung wurde, wodurch der Roman zwei einander antipodisch gegenüberliegende Welten präsentiert, zwischen denen sich Hofmiller unablässig hin- und herbewegt.

Formulierungen zu finden, die jedoch in weiterer Folge nicht übernommen werden – im zweiten Typoskript folgt der Wortlaut stattdessen dem Manuskript. Diese Beobachtung könnte die Frage anregen, ob die Produktionsreihenfolge ‚Handschrift vor Typoskript‘ eindeutig chronologisch festzulegen ist oder ob stattdessen das erste Typoskript zeitlich bereits vor dem Manuskript anzusetzen wäre – doch die Parallele zur Entstehungsgeschichte von *Ungeduld des Herzens* lässt vermuten, dass im ersten Typoskript tatsächlich eine Alternative erprobt werden sollte, die sich jedoch nicht durchsetzen konnte. Mitunter werden hier Ideen auch über mehrere Textstufen hinweg entwickelt, um letztlich dennoch verworfen zu werden – dies trifft etwa auf die zunächst erwogene Suizidform Ediths, der Einnahme einer Überdosis Veronal, zu, die in der zweiten Manuskriptstufe bereits auftaucht und in der ersten Typoskriptstufe wiederkehrt¹⁶⁷³. Noch in den Druckfahnen schließlich lässt sich das Phänomen beobachten, dass bestimmte Details, die erst kurz vorher eingefügt worden waren, wieder gestrichen werden.¹⁶⁷⁴ Nicht weniger bemerkenswert als die Kontinuität, die sich in mehreren von Zweigs Arbeitsprojekten von den frühesten greifbaren Notizen weg abzeichnet, ist jedoch auch der Umstand, dass wichtige thematische Akzentuierungen oder Motive, die sich für die Darstellung bzw. für die Handlung als zentral erweisen, mitunter erst durch die spätere handschriftliche Überarbeitung ergänzt werden. Ein Beispiel dafür ist in *Castellio gegen Calvin* die Hinzufügung des nationalsozialistischen Vokabulars, die einen unübersehbaren tagespolitischen Bezug etabliert, der in der Vorstufe, die das erhaltene Typoskript wiedergibt, noch nicht zu finden ist.¹⁶⁷⁵ Ein weiteres Beispiel ist ein Ausspruch Silbersteins im *Clarissa*-Manuskript, der zunächst auf einer Ergänzungsseite festgehalten wird, jedoch in weiterer Folge auf der nächsten Textseite wieder aufgenommen wird und sich damit als zentrales Schlüsselement erweist, das Clarissa für sich aus der richtungsweisenden Unterredung mit Silberstein destilliert.¹⁶⁷⁶

¹⁶⁷³ Vgl. Resch: Überlieferung, S. 548 u. S. 579.

¹⁶⁷⁴ Vgl. ebd., S. 669.

¹⁶⁷⁵ Vgl. dazu Zielinski: Mythologies d’Europe, S. 263–271.

¹⁶⁷⁶ Vgl. dazu Simone Lettner: Vom Abgeschlossenen zum Fragment. Eine genetische Analyse von Stefan Zweigs *Das erste Wort über den Ozean* und *Clarissa* im Dialog mit der *critique génétique*. Masterarbeit Univ. Salzburg 2019, S. 111.

IV.2.2 Dynamiken der materiellen Potenzierung im *Clarissa*-Notizbuch

Innerhalb von Stefan Zweigs Werkbiographie kann jenem Projekt, das unter dem behelfsmäßigen Titel *Clarissa* bekannt wurde, in mehrerlei Hinsicht ein Sonderstatus zugesprochen werden: Zwar handelt es sich nicht um das einzige Romanprojekt, das Zweig fragmentarisch hinterlassen hat, aber im Unterschied zum zweiten fragmentarischen Roman, *Die Postfräuleingeschichte* oder *Rausch der Verwandlung*,¹⁶⁷⁷ ist die Arbeit innerhalb der Werkgenese deutlich früher und aus dem unwiderruflichen Grund des – nicht Barth'schen, sondern reellen – Todes des Autors eingestellt worden. Somit ist es eines der letzten Schreibvorhaben, die Zweig in den Monaten vor seinem Doppelsuizid mit Lotte Zweig beschäftigten. Neben der Auseinandersetzung mit einer Biographie über Montaigne und wohl teilweise auch mit seiner großen Balzac-Biographie sowie mit der *Schachnovelle*, die als einziger seiner letzten Texte noch abgeschlossen und von Zweig zur Veröffentlichung autorisiert wurde, steht somit der Entwurf zu einem großformatigen fiktionalen Projekt, das Zweig als „eine[] Art österreichischen Romans“¹⁶⁷⁸ bezeichnete und dem man mit Klemens Renoldner „den Charakter eines vergeblichen Vermächtnisses“¹⁶⁷⁹ zuschreiben könnte. Damit verleiht man dem Fragment einen hohen symbolischen Wert, den es auch aufgrund der besonderen materiellen Überlieferungslage, die sich aus den historisch-biographischen Umständen von Weltkrieg, Exil und Freitod ergibt, für sich reklamieren kann.

Zweigs letztes Romanfragment ist in nur einem Textträger überliefert, der seit 2014 im Literaturarchiv Salzburg aufbewahrt wird (Signatur: SZ-AAP/W1) und der auf stefanzweig.digital online einsehbar ist (<https://stefanzweig.digital/o:szd.werke/sdef:TEI/get?locale=de>). Es handelt sich um ein großformatiges (33x22 cm) Notizbuch mit festem, purpurnem Lederimitateinband, auf dessen Innenseite mit Tinte von Zweigs Hand die Datierung „1. Nov. 1941 / Petropolis“ angebracht wurde. Das Firmenlogo, das sich unmittelbar darüber befindet, verweist auf die brasilianische Papierwarenhandlung „Papellaria do Povo“ in Petrópolis, und mit diesen paratextuellen Elementen wird die im Notizbuch dokumentierte Schreibszene gänzlich auf dem südamerikanischen Kontinent situiert, genauer ist sie der letzten Station von Zweigs Exildasein zuzurechnen, dem Sommerfrischeort Petrópolis im Bundesstaat Rio de Janeiro, in dem Stefan und Lotte Zweig am 17. September 1941 einen für sechs Monate gemieteten Bungalow

¹⁶⁷⁷ Vgl. Stefan Zweig: *Rausch der Verwandlung*. Roman aus dem Nachlass. Hg. v. Herwig Gottwald u. Arturo Larcati unter Mitarbeit v. Peter Bruckner. Wien: Zsolnay 2023 (= Das erzählerische Werk. Salzburger Ausgabe. Hg. v. Werner Michler u. Klemens Renoldner. Wien: Zsolnay 2017ff., Bd. 5).

¹⁶⁷⁸ Stefan Zweig an Friderike Zweig am 27. Oktober 1941. In: Zweig: *Briefe 1932–1942*, S. 319–321, hier S. 319.

¹⁶⁷⁹ Renoldner: *Biografie*, S. 39.

bezogen.¹⁶⁸⁰ Damit kongruieren auch die Hinweise in Zweigs Briefen an Freunde und Bekannte von Herbst und Winter (Frühling und Sommer auf der südlichen Hemisphäre) 1941:¹⁶⁸¹ Erste knappe Erwähnungen des Vorhabens, einen Roman schreiben zu wollen, finden sich Anfang September 1941 noch rein prospektiv, denn vordergründig ist für Zweig zu dieser Zeit der endgültige Abschluss der *Welt von Gestern*. Dass dieser erfolgt ist, kann er Ende Oktober 1941 vermelden, und in weiterer Folge finden sich mehrere briefliche Hinweise auf eine kurze, aber produktive Phase der intensiven Beschäftigung mit dem Entwurf zu einem Roman. Weitere Meldungen Ende Dezember 1941 und im Januar 1942 zeugen jedoch davon, dass diese Arbeit bereits wieder eingestellt wurde.

Das Notizbuch nimmt auch deswegen einen besonderen Rang unter Zweigs materiellen Hinterlassenschaften ein, weil es aufgrund des schriftlichen Hinweises an die Nachwelt auf der ersten Manuskriptseite das von ihm selbst vielfach literarisch vermittelte Ideal des bedeutenden, in eine unbestimmte Dauer verlängerten Augenblicks, der sich ‚sinnlich‘ in Form eines materiellen Textträgers manifestiert,¹⁶⁸² kondensiert. Dieser Hinweis lautet:

Roman in ersten Entwurf begonnen, / die Welt von 1902 bis zum Ausbruch / des Krieges vom Erlebnis einer Frau gesehen / Nur erster Teil scizziert, der Anfang der / Tragödie, dann für die Arbeit an Mon / taigne unterbrochen, gestört durch die Ereig / nisse und die Unfreiheit meiner Existenz / Stefan Zweig / November '41' bis Februar 42¹⁶⁸³

Abgesehen vom reinen Informationswert dieser Zeilen im Hinblick auf die aufschlussreiche Einordnung des Manuskripts hinsichtlich Gattungszugehörigkeit, Produktionsstadium bzw. Arbeitsverlauf, Inhalt und kontextueller Einbettung handelt es sich um ein Zeugnis von einigem Affizierungspotenzial, ist es doch vermutlich auf eine Art Inventur zurückzuführen, die Zweig

¹⁶⁸⁰ Seiner Ex-Frau schildert Zweig den Rückzugsort als einen „kleine[n] Semmering, nur primitiver so wie anno 1900 das Salzkammergut“ (Stefan Zweig an Friderike Zweig am 10. September 1941; Zweig: Briefe 1932–1942, S. 313) und auch sonst fehlt es in seinen Briefen aus den letzten Lebensmonaten nicht an Vergleichen mit österreichischen Orten. Dieser Blick auf den Exilort durch eine österreichische Folie ist eine Strategie zur Minimierung der Alteritätserfahrung, mit der er dort im Hinblick auf kulturelle, sprachliche, soziale und topographische Aspekte konfrontiert war. Vgl. Renoldner: Von Rio nach Wien, S. 33. Darüber hinaus handelt es sich bei dem Verfahren des Vergleichs aber auch um ein probates Mittel aus Zweigs erzählerischem Repertoire, um dem jeweiligen Gegenüber (wie Friderike Zweig, die ebenfalls gut mit Österreich und nicht mit Brasilien vertraut war) das Beschriebene näherzubringen.

¹⁶⁸¹ Vgl. im Folgenden: Simone Lettner / Werner Michler: Entstehung und Überlieferung. In: Zweig, Stefan: Clarissa. Romanfragment. Hg. v. Simone Lettner u. Werner Michler. Wien: Zsolnay 2024 (= Das erzählerische Werk. Salzburger Ausgabe. Hg. v. Werner Michler u. Klemens Renoldner. Wien: Zsolnay 2017ff., Bd. 7), S. 160–171, hier S. 161–165.

¹⁶⁸² So etwa Zweig: Die Welt der Autographen, S. 105, wo er vom „Stern der Stunde“ spricht; dieser Ausdruck erinnert an den Titel *Sternstunden der Menschheit*, in deren Vorwort Zweig ein heroisches Geschichts- und Kunstverständnis entwirft, das auf momenthafte bedeutsame, schicksalsträchtige und entscheidende Einzelszenarien (un)glücklicher Fügung in Opposition zur meist vorherrschenden Bedeutungslosigkeit gründet. Es handelt sich um eine Doppelkonstellation in der Grundierung von Gegensätzen: So stehen sich Bedeutungshaftigkeit und Bedeutungslosigkeit ebenso dichotomisch gegenüber wie Augenblickhaftigkeit und zeitliches Überdauern. Vgl. Zweig: [Vorwort].

¹⁶⁸³ Stefan Zweig: Clarissa. Notizbuch, Literaturarchiv Salzburg, SZ-AAP/W1. Digitalisat verfügbar auf stefanzweig.digital. URL: <https://stefanzweig.digital/o:szd.werke#SZDMSK.2> (letzter Zugriff am 09.08.2025).

in den letzten Stunden vor dem Suizid vornahm.¹⁶⁸⁴ Das führt zu einer plastisch jene geschichtsträchtige Aufladung von Schriftstücken vor Augen, die Zweig in seinen Aufsätzen über das Autographensammeln ebenso wie in seinem literarischen Werk vielfach betonte. Zum anderen wird damit aber auch in einem juristischen Sinne auf die von ihm testamentarisch und brieflich getroffenen letztwilligen Verfügungen verwiesen: Bezüglich des Besitzes in Brasilien enthält das Testament in jenem Punkt, der sich auf die hinterlassenen Manuskripte bezieht, die Anweisung, sie sollten von Abrahão Koogan „aufbewahrt“ bzw. „nach freiem Gutdünken verwertet oder vernichtet“ werden, nachdem sie von Victor Wittkowski „durchgesehen“ worden seien.¹⁶⁸⁵ Die gleichen Bestimmungen finden sich je in einem Brief an Abrahão Koogan und an Victor Wittkowski.¹⁶⁸⁶ Pragmatisch gesehen ist also der Hinweis auf der vordersten Seite des gebundenen Notizbuchs als Information für die Finder bzw. Bearbeiter der Hinterlassenschaften gedacht und soll deren Klassifizierungsarbeit erleichtern. Ausschlaggebend ist, dass Zweig die 97 beschriebenen Seiten nicht vernichtet hat, sondern stattdessen der Nachwelt anheimgestellt hat, wie damit zu verfahren sei, was erst die Voraussetzung dafür ist, dass der Entwurf 1990 in einer stark bearbeiteten Fassung von Knut Beck in die GWE aufgenommen werden konnte, nachdem er 1981 nach annähernd vierzig Jahren Verschollenheit in Zweigs Nachlass in London entdeckt worden war.¹⁶⁸⁷ Mit der Entscheidung, dieses Dokument nicht zu tilgen, sondern stattdessen zu labeln, geht die Bewertung als potenziell überlieferungswert von Seiten seines Urhebers einher und wird in weiterer Folge auf die Nachwelt übertragen, wodurch erst die Einschätzung des Dokuments als – wie auch immer geartetes – Vermächtnis denkbar wird. Im Unterschied zu den Materialien der Balzac-Biographie und von *Ungeduld des Herzens* hat man es hier mit nur einem einzigen Textträger zu tun, der allerdings ebenfalls zahlreiche Fragen aufwirft. Die Briefe aus den Monaten in Petrópolis 1941/42 legen nahe, dass die Arbeit an dem Romanvorhaben in einer relativ knappen Zeitspanne gegen Ende 1941 und im Verbund mit der Beschäftigung mit weiteren Schreibprojekten (Essay über Montaigne, Balzac-Biographie, *Schachnovelle*)¹⁶⁸⁸ stattfand. Allgemein kann für Zweigs Arbeitsweise in den Exiljahren eine Unterteilung des jeweiligen Schreibprojekts in mehrere Arbeitsphasen festgestellt werden, die

¹⁶⁸⁴ Diese Vermutung stellt bereits Knut Beck an. Vgl. Knut Beck: Zur Edition. In: Zweig, Stefan: Clarissa. Ein Romanentwurf. A. d. Nachlaß hg. u. bearbeitet v. Knut Beck. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1990 (= Gesammelte Werke in Einzelbänden. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1981ff.), S. 189–191, hier S. 189.

¹⁶⁸⁵ Vgl. Blumhild Brun: Stefan Zweigs Briefe an seinen brasilianischen Verleger Abrahão Koogan von 1932 bis 1942. Vollständiger Abdruck mit Anmerkungen und einem Exkurs über das Brasilienbild des Autors. Diplomarbeit Univ. Innsbruck 1988, S. 99.

¹⁶⁸⁶ Vgl. Zweig: Briefe 1932–1942, S. 338 u. 343.

¹⁶⁸⁷ Vgl. Beck: Zur Edition, S. 189.

¹⁶⁸⁸ Vgl. Stefan Zweig an Victor Wittkowski am 28. November 1941: „[I]ch arbeite (oder spiele mich) gleichzeitig an drei oder vier Büchern, Balzac, eine Novelle, ein Roman[,] eine Arbeit über Montaigne: man muß sich in dieser Einsamkeit des Lebens Abwechslung in der Arbeit erschaffen.“ In: Zweig: Briefe 1932–1942, S. 329.

insbesondere an den umfangreichen Materialien zu *Ungeduld des Herzens* sowie zur Balzac-Biographie nachvollzogen werden kann. Die verschiedenen Arbeitsphasen gehen mit einem Wechsel in der Materialität einher: So ist dem Medium des Notizbuchs generell die frühe Arbeitsphase der Ideenfindung (*inventio*), des Exzerpierens aus diversen Quellen und der ersten Inhaltsskizzierung (*dispositio*) zuzuordnen.¹⁶⁸⁹ Häufig folgt darauf eine Art Zwischenstufe, die aus einem handschriftlichen Inhaltsentwurf besteht, der jedoch mehr oder weniger früh abbricht und von Typoskripten abgelöst wird, die auf ein Diktat zurückgehen und von Lotte Zweig getippt werden. Diese Typoskripte werden in mehreren Durchgängen von Stefan Zweig handschriftlich überarbeitet und ergänzt und von Lotte Zweig jeweils neu abgetippt, bis eine weitere Arbeitsstufe erreicht ist, in die bereits die späteren Distribuenten eingebunden sind, wenn nämlich nicht mehr Typoskripte, sondern Druckfahnen korrigiert werden. Dieses Stadium wird freilich nur im Falle von *Ungeduld des Herzens* erreicht, wohingegen sich für die Balzac-Biographie eine andersartige Produktionsstufe eigener Logik ergibt, die in der posthumen Weiterbearbeitung durch Richard Friedenthal besteht. Da Zweigs Schreibprojekte im Rahmen einer planvollen und strukturierten Arbeitsweise entstehen, die in eine klare Abfolge von Produktionsvorgängen untergliedert werden kann, ist er mit Klaus Hurlebusch als „werkgenetischer“ Textarbeiter einzustufen,¹⁶⁹⁰ der zielorientiert auf einen abzuschließenden und zu veröffentlichenden Text hinarbeitete und nicht etwa primär eine kontemplative Form des Schreibens um des Schreibens willen praktizierte.

Für das letzte Romanfragment *Clarissa* erweist sich eine Kategorisierung, die sich in diese materialitätsbasierte Unterscheidung an Arbeitsphasen einfügt, als etwas diffizil: Als Textgrundlage dient hier ein Notizbuch, das zunächst auf die früheste Arbeitsphase schließen lassen würde. Doch es handelt sich um ein Einschreibbuch von auffallend großem Format mit festem Einband, wohingegen Zweig sonst häufig Ringnotizbücher kleineren Formats, die nicht zuletzt eine höhere Portabilität aufweisen, in Gebrauch hatte. In seiner Materialität deutet der Textträger somit jedenfalls auf Schreibtischarbeit hin, eine situative Rahmung der Schreibszene, die Zweigs Vorsatz entspricht, den Aufenthalt in Petrópolis nicht für längere Reisen zu unterbrechen.¹⁶⁹¹

¹⁶⁸⁹ Noch vor der Nutzung von Notizbüchern dürfte Zweig zum Teil auf losen Blättern mit Bleistift erste Anmerkungen festgehalten haben. Vgl. Zangerl: Über ein Notizbuch Stefan Zweigs, S. 250. Solche Aufzeichnungen sind im Rahmen der Untersuchungen von Archivmaterial für diese Arbeit nicht aufgetaucht.

¹⁶⁹⁰ Vgl. Klaus Hurlebusch: Den Autor besser verstehen: aus seiner Arbeitsweise. Prolegomenon zu einer Hermeneutik textgenetischen Schreibens. In: Zeller, Hans / Martens, Gunter (Hg.): Textgenetische Edition. Tübingen: Niemeyer 1998 (= Beihefte zu editio 10), S. 7–51, hier S. 37–48.

¹⁶⁹¹ „Lotte will write you about our intention in [sic] to go to Petropolis; I want absolutely a few months rest and in any case I shall not give any lectures before spring. We cannot see any more trunks, suitcases, we are tired of

Da Zweig überdies in Petrópolis nicht seine gewohnte stark quellenbasierte Arbeitsweise verfolgen konnte, fällt die Funktion des Exzerptes, die sich bei ihm als besonders eng mit der *inventio* verschränkt erweist, für diesen Textträger weg. Zweig selbst betont diese Schwierigkeit im Zusammenhang mit dem Romanprojekt, so erwähnt er Friderike Zweig und Joachim Maass gegenüber, dass er zehn bzw. fünf bis zehn Jahrgänge Zeitungen (Maass gegenüber ist die Rede von „einer Wiener Zeitung“) lesen wolle bzw. müsse, um die Arbeit am Roman voranzubringen.¹⁶⁹² Dass es für ihn nicht nur ein Bedürfnis, sondern nachgerade eine Notwendigkeit bedeutete, für die Arbeit an einem Buch von Büchern umgeben zu sein, lässt sich daran ermessen, dass er sich mit jedem seiner Umzüge im Exil eine neue Arbeitsbibliothek aufzubauen begann – auch in Petrópolis.¹⁶⁹³ Erkennbar ist hingegen die Nutzung des Notizbuches für die Arbeit an der *dispositio*, der Strukturierung und Gliederung des Stoffes, die allerdings durch die mangelhafte *inventio* unterminiert wird. Es scheint gewissermaßen, als hätte Zweig in diesem Projekt einen oder zwei seiner gewohnten Arbeitsschritte übersprungen, worin womöglich das Scheitern des Projekts mitbegründet ist.

Rund das erste Drittel der Notizen besteht aus detaillierten und weitgehend grammatikalisch vollständigen Sätzen, ergibt also einen zusammenhängenden und ausformulierten Text, der in seiner Gestalt dem nahekommt, was oben als Zwischenstufe beschrieben wurde, nämlich einem zwischen den frühen Notizen und den Typoskriptversionen anzusetzenden Manuskript. Die Notizen auf den sich daran anschließenden Seiten setzen sich aus deutlich fragmentarischeren Wortfolgen zusammen, Kohärenz und Kohäsion sind je nach Abschnitt in unterschiedlichem Ausmaß, aber jedenfalls nur in reduzierter Form gegeben. Innerhalb der letzten beiden Drittel an Notizen sind allerdings manche Abschnitte klarer konturiert als andere. Der Textualitätsgrad variiert hier also innerhalb ein und desselben Textträgers erheblich, wobei es nicht zuletzt von der jeweiligen situativ bedingten und damit variablen Schreibintention abhängig zu sein scheint, ob skizzenartige Notizen oder ein verstärkt geschlossener Text produziert werden, sodass eine sukzessive chronologische Zu- oder Abnahme von Textualität nicht pauschal festgestellt werden kann.¹⁶⁹⁴

Die Frage, ob es insbesondere für das erste Drittel ursprünglich skizzenartige Vorarbeiten gegeben habe, muss offenbleiben. In Bezug auf den unterschiedlichen Textualitätsgrad ist aber jedenfalls die Beobachtung weiterführend, dass Zweig auch im Falle von anderen

Hotels, of changes.“ Stefan Zweig an Hanna und Manfred Altmann am 4. September 1941. In: South American Letters, S. 137.

¹⁶⁹² Stefan Zweig an Friderike Zweig am 27. Oktober 1941 und an Joachim Maass am 25. Dezember 1941. In: Zweig: Briefe 1932–1942, S. 319 u. S. 333f.

¹⁶⁹³ Vgl. Matthias: Randbemerkungen zu Stefan Zweigs Randbemerkungen, S. 195f.

¹⁶⁹⁴ Dies als Einwand bzw. korrigierender Hinweis gegen Lettner: Vom Abgeschlossenen zum Fragment, S. 106f.

Großprojekten wie *Ungeduld des Herzens* und der Balzac-Biographie insbesondere von den ersten Abschnitten ein detailliertes Manuskript anfertigte, ehe er in weiterer Folge zum Diktat wechselte, weshalb für die späteren Textabschnitte kein handschriftlicher Fließtext, sondern einerseits lose handschriftliche Notizen, andererseits Typoskripte vorliegen. Nicht zu gering einzuschätzen ist zudem der bereits erwähnte Umstand des erheblich eingeschränkten Zugriffs auf Quellenmaterial. Aus diesem Grund ist den überlieferten Notizen aus der Perspektive der Autorintention ein grundlegend provisorischer Charakter zuzuweisen, was besonders deutlich aus einem Brief an Ben Huebsch vom 6. November 1941 hervorgeht, in dem Zweig ihm gegenüber zum ersten Mal die Arbeit an dem Romanvorhaben erwähnt: „Be not astonished, but I have started a ‘full size’ novel which will be rather long but also wants long time to be finished. For some parts I am lacking here documentation but I go ahead without it in the first draft hoping to find one day opportunity to fill it with details [...]“.¹⁶⁹⁵

Besonders interessant (und zugleich besonders herausfordernd für ein Editionsprojekt, das auf eine klassische Buchpublikation angelegt ist) gestaltet sich das Notizbuch aufgrund der durchgehenden funktionalen Trennung der rechten und der linken Seiten, die auch für andere Notizbücher Zweigs im Kontext seiner schriftstellerischen Arbeitsprojekte festzustellen ist¹⁶⁹⁶: Während rechts der Handlungsgang in mehr oder minder vollständigen Sätzen in fortlaufender Form und dem Prinzip der Linearität folgend skizziert wird (Textseiten), befinden sich links diverse Notizen von unklarem Status, die nur bedingt linear angeordnet sind und die in zumindest losem Zusammenhang zu den Inhalten auf der gegenüberliegenden rechten Seite stehen (Ergänzungsseiten). Ungeklärt muss insbesondere bleiben, ob das Verhältnis von Linksseitigem zu Rechtsseitigem als das einer Ergänzung oder das einer Ersetzung zu verstehen sei; pauschal können die linksseitigen Notizen als heterogene Anregungen für die weiterführende Formulierungsarbeit – zu der es in diesem Fall nicht mehr gekommen ist – aufgefasst werden, die jedenfalls in einem Korrespondenzverhältnis zu den Inhalten der rechten Seite stehen. Insofern besteht ähnlich wie in weiter vorangeschrittenen Arbeitsprojekten zwischen Maschinenschrift und Druckschrift auch hier zwischen linksseitigen und rechtsseitigen Notizen eine gewisse Dialogizität. In ihrer Analyse des in Salzburg archivierten Typoskripts zur Biographie *Castellio gegen Calvin* versteht Gwenaëlle Zielinski die mit handschriftlichen Einträgen versehenen Einlageblätter als ein „réservoir d’idées constitué lors

¹⁶⁹⁵ Stefan Zweig an Knut Beck am 6. November 1941 aus Petrópolis. Kopie. Literaturarchiv Salzburg, Sammlung Knut Beck, Ordner Briefe 1941, ohne Signatur.

¹⁶⁹⁶ Das gilt z.B. auch für Skizzen in einem Ringnotizbuch im Umfeld des *Sternstunden*-Textes *Das erste Wort über den Ozean*. Vgl. Lettner: Vom Abgeschlossenen zum Fragment, S. 62f.

du travail de relecture et réécriture.“¹⁶⁹⁷ In dieser Charakteristik gleichen sich die linken Seiten im *Clarissa*-Notizbuch und die Einlageblätter oder die Verso-Seiten von handschriftlich überarbeiteten Typoskriptblättern: Sie eröffnen einen Möglichkeitsraum des Schreibens, ein genuin unbestimmt bleibendes „réservoir“, innerhalb dessen sich das Schreiben vielgestaltiger entwickeln kann als entlang eines bereits linear geführten Textes. Dabei kommt den linksseitigen Notizen, die zu den gegenüberliegenden rechten Seiteninhalten in einem Verhältnis der Nachzeitigkeit stehen, keineswegs ein rein responsiver Charakter zu – vielmehr dynamisieren die Notizen auf der linken Seite entscheidend die verstärkt lineare Anordnung auf der rechten Seite; sie öffnen erneut, was dort bereits tendenziell einer geschlossenen Form zustrebt. Besonders zu betonen ist diesbezüglich, dass eine kreative Weiterbearbeitung, so sie zustandegekommen wäre, durch eine integrative Bündelung der linksseitigen und der rechtsseitigen Elemente einen völlig neuen Text hervorgebracht hätte, der manche Bestandteile sowohl von der rechten Textseite als auch von der linken Ergänzungsseite aufgenommen, andere verworfen und wieder andere in unterschiedlichem Ausmaß abgewandelt hätte. Davon abgesehen sind bei den linksseitigen Notizen jedenfalls zwei Ebenen voneinander zu unterscheiden, denn auch wenn sich die meisten davon eindeutig der Inhaltsebene zuordnen lassen, finden sich daneben vereinzelt Anmerkungen auf der Metaebene im Sinne von Selbstanweisungen des Schreibers; zusätzlich zum signifikanten Wortlaut sind sie an einem formalen Indiz zu erkennen, da sie im Gegensatz zu den übrigen Notizen eingerahmt wurden.¹⁶⁹⁸ Die Unterscheidung der beiden Ebenen ist in den linksseitigen Notizen also unproblematisch; schwierig gestaltet sich dagegen bezüglich der Notizen auf der Inhaltsebene

¹⁶⁹⁷ Zielinski: *Mythologies d'Europe*, S. 257.

¹⁶⁹⁸ Auf der Ergänzungsseite zu S. 22 befindet sich eingerahmt die direkte Anmerkung „weniger pathetisch“. Gegenüber von S. 68 ist mit Rotstift ein ausführlicherer Änderungswunsch der Handlungsführung notiert, der ebenfalls mit der charakteristischen Einrahmung versehen ist. Die Notiz beginnt mit der Anweisung „Anders führen“ und ist auf S. 68 und 69 bezogen, was aus einem entsprechenden Vermerk im linken unteren Bereich der Einrahmung hervorgeht. Eine weitere sehr ausführliche Regieanweisung enthält die Ergänzungsseite links neben S. 73, die erneut mit Rotstift geschrieben wurde und mit den Worten beginnt: „73, 74, 75 ganz anders“. Auf der Ergänzungsseite zu S. 90 betrifft der eingerahmte Wortlaut umfassendere inhaltliche Änderungen, die hier in Stichworten konturiert sind, ohne dass dabei sprachlich eine explizite Bezugnahme auf die Metaebene erfolgte – hier dient ausschließlich die Einrahmung gestisch als entsprechendes Signal. Diese Beobachtung kann auch für eingerahmte Notizen auf der Ergänzungsseite zu S. 59 sowie zu S. 93 gelten. Ebenfalls als selbstbezoglicher Imperativ ist wohl eine weitere Notiz auf der Ergänzungsseite zu S. 90 zu werten, die sich neben einem Klammersymbol findet und die „Später“ lautet – gemeint ist offenbar, dass jener Abschnitt auf der rechten Textseite, der mit einem analogen Klammersymbol versehen ist, in der inhaltlichen Anordnung nach hinten verschoben werden sollte. Der Inhalt einer Einrahmung gegenüber von S. 91 lautet lakonisch und bestimmt: „Nein! Anders führen!“. Auf der Ergänzungsseite zur darauffolgenden Seite ist erneut eine inhaltsbezogene Selbstadressierung zu finden: „Ausführlicher das Kind.“ Zweig war hier also mit der bisherigen Handlungsskizzierung insofern nicht zufrieden, als Zusammenhänge, die Clarissas Sohn betreffen, nicht deutlich greifbar werden, und nahm sich mit dieser Notiz vor, diesen Umstand zu ändern. Der Überblick legt offen, dass die Regieanweisungen Zweigs auf den späteren Seiten des Notizbuchs zunehmen, was als Indiz für eine verstärkte Unzufriedenheit mit der Handlungsführung kurz vor Abbruch der Aufzeichnungen gewertet werden kann.

die Zuordnung von Erzählerbericht und Figurenrede, da die hierfür typischen Textsignale (z.B. Inquit-Formeln, Anführungszeichen etc.) in den Notizen häufig fehlen.

Für eine wissenschaftliche Analyse ergibt sich aus dem gerade geschilderten Sachverhalt, dass in der Auseinandersetzung mit den rechten Textseiten immer auch die zugehörigen linken Ergänzungsseiten mitberücksichtigt werden sollten. Da bei keiner der Notizen entschieden werden kann, ob sie als Ergänzung oder Ersetzung gedacht wäre, nicht markiert ist, was in weiterer Folge potenziell getilgt oder abgewandelt worden wäre und keine Anhaltspunkte für Phänomene des Austauschs vorhanden sind, ergibt sich aus den materiellen Spuren in diesem Notizbuch hinsichtlich der Interferenz von Links- und Rechtsseitigem ganz grundlegend der Status einer „unaufgelösten Ambivalenz“¹⁶⁹⁹ (Grésillon).

Neben dem unterschiedlichen Textualitätsgrad und der spezifischen Eigendynamik in der Interaktion von linksseitigen und rechtsseitigen Elementen wirft ein weiterer Umstand einige Fragen auf: In der Notiz am Eingang des Manuskripts bezeichnet Zweig das Vorliegende als einen „ersten Entwurf“, von dem wiederum nur der „erste[] Teil scizziert“ sei – das Fragment ist demnach in zwei Hinsichten unvollständig. Einerseits stellt es einen ersten Entwurf dar, ohne dass weitere Arbeitsschritte im Dienste einer sukzessiven Ausgestaltung erfolgt wären. Andererseits liegt innerhalb dieses „ersten Entwurf[s]“ nur ein Teil des größer zu denkenden Gesamtprojekts vor. Aus wie vielen Teilen und welchen weiteren Inhalten der Roman hätte bestehen sollen, ist nicht zu klären, da kein schriftlicher Gesamtplan vorliegt. Interessant ist allerdings, dass neben der graublauen Tinte, die im Notizbuch als primärer Schreibstoff genutzt wurde, auch Rotstift und Bleistift eingesetzt wurden, sodass für das vorliegende Manuskript bereits mehrere Bearbeitungsschichten auszumachen sind. Obwohl also die Skizze für den gesamten Inhalt noch nicht fertiggestellt war, hat bereits eine Überarbeitung des Vorhandenen eingesetzt. Diese Überarbeitung bezieht sich zwar durchaus auf Fragen des Ausdrucks, steht aber daneben auch im Zeichen der *dispositio*, wie die selbstreferentiellen Anweisungen auf der Metaebene bezeugen (vgl. die Beispiele in Fußnote 1698). Relevant für diese Arbeitspraxis, bei der die Produktion von der Revision überholt wird, ist neben dem grundlegend provisorischen Status, den der Schreiber diesem Projekt zuwies, auch seine parallele Arbeit an weiteren Projekten: Es ist gut möglich, dass ihn nach einer Zeit der vergleichsweise intensiven Arbeit an dem Romanfragment andere Arbeiten wieder stärker in Anspruch genommen haben, sodass es

¹⁶⁹⁹ Vgl. Grésillon: Literarische Handschriften, S. 176f. Veranschaulicht wird diese handschriftliche Spezifik anhand eines unabgeschlossenen Gedichts Paul Valéry's, einem in der Bibliothèque nationale de France aufbewahrten Brouillon. Aufgezeigt wird anhand dieses Beispiels, dass in der Konfrontation mit einer Handschrift nicht alle materialisierten Spuren eindeutig zuordenbar und klar verstehbar sind – einmal abgesehen von der entscheidenden Voraussetzung, dass sie überhaupt entziffert werden können – und dass Manches schlichtweg offen bleiben muss.

zwar nicht zu einer weiteren Formulierungs- und Gestaltungsarbeit am Romanentwurf kommen konnte, aber gelegentlich Zeit für Überarbeitungen des bereits Geschriebenen blieb. Möglicherweise könnte auch die Relektüre, die mit der Intention einer Weiterbearbeitung unternommen wurde, stattdessen in punktuellen Überarbeitungen des bereits Vorhandenen resultiert sein. Für eine darüber hinausgehende Beschäftigung mit dem fiktionalen Großprojekt im Sinne kreativer Gestaltungsarbeit fehlte aufgrund der äußeren Rahmenbedingungen, die eine sukzessive Abnahme des Lebenswillens zur Konsequenz hatten, schlussendlich jedoch ganz grundsätzlich die Energie.

Resümee und Offenes

Stefan Zweig bewegt sich in vielerlei Hinsicht zwischen Diskursformationen und zwischen darin ausverhandelten Gegensätzen, sodass es unter Voraussetzung einer differenzierten Betrachtung kaum möglich ist, ihn auf ein bestimmtes ‚Lager‘ festzulegen. Die Tatsache, dass er an der Rede über das Genie und in diesem Rahmen an der Zelebrierung männlicher singulärer Autorschaft aktiv partizipiert, kann als Folie betrachtet werden, vor deren Hintergrund von Zweig die eigentlich für den vorliegenden Untersuchungszusammenhang interessierenden Fragen verhandelt werden, eine Folie, die auf Symbole, Gesprächsgegenstände und Konfliktpotenziale verweist, die zu Zweigs Zeit im Kontext des Diskurses über Künstlertum und Kreativität im Umlauf waren. Dass Zweig etwa mit seinen biographischen Texten und Essays über Künstler (sein Fokus liegt dezidiert auf männlichen Repräsentanten) sehr erfolgreich die Konstruktion von Geniebildern fortführen konnte, zeigt, dass das ‚Genie‘ in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts keineswegs obsolet, sondern ganz im Gegenteil marktgängig ist. Die wesentlichen sozialen Funktionen, die es erfüllt, erweisen sich in der Moderne nach wie vor und mitunter sogar mit neuer Dringlichkeit als virulent.

Dass Zweig nicht schlicht als Anhänger eines überkommenen Idealbilds zu bezeichnen ist, liegt auch wesentlich daran, dass er als Autographensammler und mit seinem Schreiben über das Schreiben anderer abseits von einer platten Heroisierung und einer kunstreligiösen Sakralisierung andere Intentionen verfolgt: Seinem Sammeln und Schreiben eignet zugleich ein epistemisches und ein konstruktives Interesse. Zweig versucht, sich Erkenntnissen über künstlerische Arbeitsweisen anhand von Autographen und vermittels seines literarischen Schreibens anzunähern und auf diese Weise einen persönlichen Zugang zu finden, der nicht wissenschaftlichen Vorstellungen entspricht, sondern ein subjektiver und als solcher mit dem eigenen schriftstellerischen Selbstbild verknüpft ist. In seinen Texten über das Sammeln von Autographen wertet Zweig diese Tätigkeit zwar auf, indem er sie in die Nähe wissenschaftlicher Bestrebungen rückt, aber letztlich erkennt er Künstler:innen den Vorrang zu, wenn es um den Nachvollzug und das Verständnis künstlerischer Arbeit geht. Auch der konstruktive Aspekt ist in diesem Rahmen zentral: Zweig betrachtet eine Autographensammlung als Kunstwerk, sofern sie bewusst gewählten Gestaltungsprinzipien folgt. Sowohl mit seiner Sammlung als auch mit seinen literarischen Texten agiert Zweig selbst als ein ‚Baumeister‘, der sich einen gewissen Geltungsbereich konstruiert und ausgestaltet. Diese Betätigung wendet sich kulturellem Wissen und kulturellen Werten zu, als deren Konservator Zweig auftritt, was wiederum Verfahren der Auswahl und Strukturierung voraussetzt. Zweig war ein Seismograph mit einem sensiblen Gespür für literarische und künstlerische Leistungen, die er stets zu fördern bestrebt war. Damit

tritt er ganz wesentlich als Kultur- und Literaturvermittler in Erscheinung: Sei es durch die Bedienung populärer Textgenres, die ihm eine breite Zugänglichkeit garantierten, sei es durch seine vielfältigen Aktivitäten im Rahmen der Teilhabe am literarischen und kulturellen Betrieb (etwa in der Beratung Anton Kippenbergs zu den Belangen des Insel Verlags, im Austausch mit Forschenden über Autographen, in seiner Funktion als Herausgeber von Anthologien, Verfasser von Einleitungen, Vorworten, Lob- und Trauerreden oder als Übersetzer und Förderer fremdsprachiger Schriftstellerkolleg:innen), Zweig setzte sich umfassend für die Anerkennung künstlerischer Arbeit ein. Dass er dabei Akzentsetzungen vornahm und den jeweiligen Interessensschwerpunkt selbst aktiv lenkte, ist naheliegend. Sprachlich bewegt sich Zweig in dieser Hinsicht nahe am tradierten rhetorischen Repertoire, das er performativ vielfältig und gewählt einsetzt. Zweig wird somit als Konservator, Konstrukteur („Baumeister“) und als Vermittler von Kunst- und Kulturgut und von diskursiv verhandelten Künstlerbildern greifbar. Diese Feststellungen legen gleichsam den Grund für die Zusammenhänge, die in der vorliegenden Arbeit näher untersucht werden. Sie möchte dafür plädieren, in der Auseinandersetzung mit Künstlertexten Zweigs verstärkt seine Doppelidentität als (populärer) Schriftsteller und als Autographensammler zu berücksichtigen und dabei der Autographensammlung nicht nur einen quasi-religiösen Wert zuzuschreiben (der ihr zweifelsohne zukam), sondern auch die Gewissenhaftigkeit und die Ernsthaftigkeit zu würdigen, mit der sich Zweig diesem Tätigkeitsbereich zuwandte, und das umfassende Wissen anzuerkennen, das er auf diesem Gebiet produktiv zu machen wusste. Dass dies bisher zu wenig erfolgt ist, mag mit einer allgemein zu konstatierenden Vernachlässigung des Autographensammelwesens seitens der Literaturwissenschaft zu tun haben, ist aber problematisch, da damit einer reduktionistischen Sichtweise auf Zweigs Künstlertexte Vorschub geleistet wird. In einem größeren Zusammenhang setzt sich diese Arbeit damit für den verstärkten Einbezug von „praxisnahen“ bzw. „performativen“ Fachgebieten wie der Editionsphilologie, dem Archivwesen und von Literatúrausstellungen in die literaturwissenschaftliche Reflexion ein. Literatur wird eben nicht nur produziert, distribuiert und rezipiert, sondern sie generiert auch handfeste materielle Artefakte, die vernichtet oder archiviert, ausgestellt und betrachtet, wertgeschätzt und verehrt werden. An allen diesen Vorgängen von und Umgängen mit Literatur nimmt Zweig aktiv (An-)teil.

In einschlägigen Beiträgen zum Autographensammeln wird Zweig durchgängig als Autorität anerkannt und als wichtige Referenz angeführt. So bezieht sich Hermann Jung auf Zweigs Konzept von einer Autographensammlung als Kunstwerk und stellt dieses sowie Zweig als

Sammler implizit als erstrebenswertes Vorbild dar¹⁷⁰⁰ und Günther Mecklenburg hebt die „Auslegungskraft“ Zweigs hervor¹⁷⁰¹. Aber nicht nur mittlerweile ältere Spezialwerke zum Autographensammeln, sondern auch in anderen Kontexten erschienene Publikationen streichen Zweigs Bedeutung in diesem Bereich heraus: Das gilt für Bodo Plachta, der mit Zweig eine entscheidende Wende im Hinblick auf den Umgang mit Autographen hin zur Würdigung der Dokumente als Textträger gekommen sieht,¹⁷⁰² ebenso wie für den Sammelband *Ein Pantheon auf Papier. Die Sammlung Karl Geigy-Hagenbach (1866–1949) und die moderne Autographenfaszination* (2023), in dem Zweig als Sammler ausführlich gewürdigt wird.¹⁷⁰³ Wenn es hingegen um Zweigs literarische Texte geht, so gehen die Meinungen über sie weit auseinander.¹⁷⁰⁴ Zweig selbst achtete seine Autographensammlung höher als sein literarisches Schreiben, von dem er angibt, zu wissen, dass es „relativ“ sei,¹⁷⁰⁵ und sein Plan sah vor, die Sammlung an ein öffentliches Institut weiterzugeben und somit seine Rolle als Konservator, Konstrukteur und Vermittler nachfolgenden Generationen zu übertragen. Die politischen Umstände verunmöglichten dieses Vorhaben, geblieben sind von Zweig dagegen seine literarischen Texte. In vielen Fällen versuchte er jedoch auch mit diesen, dieser dreifachen Rolle gerecht zu werden, und in seinen Briefen kommt zum Ausdruck, dass ihm gerade das Bewusstsein über seine Mittlertätigkeit eine gewisse Sicherheit und Befriedigung verschaffte.¹⁷⁰⁶

Noch in einem anderen, kaum systematisch zu erfassenden Zusammenhang ist dieses weitreichende Engagement Zweigs wichtig für sein künstlerisches Selbstbild: Es ist davon auszugehen, dass es innerhalb seiner intensiven Auseinandersetzung mit anderen Künstlern vielfach zu Verschaltungen zwischen Fremd- und Selbstwahrnehmung gekommen ist, dass Übernahmen vom Anderen ins Eigene stattgefunden haben und umgekehrt die Eigenwahrnehmung als relevante Ausgangsbasis in der Beschäftigung mit der künstlerischen Arbeit anderer stets mitzuberücksichtigen ist. Zweifellos betrachtete Zweig die Schriftsteller

¹⁷⁰⁰ Vgl. Jung: Ullstein Autographenbuch, S. 190.

¹⁷⁰¹ Vgl. Mecklenburg: Vom Autographensammeln, S. 15.

¹⁷⁰² Vgl. Plachta: Schriftdenkmal oder Textträger?, S. 85.

¹⁷⁰³ Vgl. insbes. Dill: Karl Geigy-Hagenbach (1866–1949).

¹⁷⁰⁴ Vgl. dazu Ulrich Weinzierl (Hg.): Stefan Zweig – Triumph und Tragik. Aufsätze, Tagebuchnotizen, Briefe. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch 1992.

¹⁷⁰⁵ Als Grund für eine diffuse „Alterskrise“ gibt Zweig gegenüber Friderike Zweig im Sommer 1925 folgende Auskunft: „[...] ich beschwindele mich nicht mit Unsterblichkeitsträumen, weiß wie relativ die ganze Literatur ist, die ich machen kann, glaube nicht an die Menschheit, freue mich an zu wenigem.“ Stefan Zweig an Friderike Zweig am 12. August 1925. In: Zweig: Briefe 1920–1931, S. 145f., hier S. 145.

¹⁷⁰⁶ Vgl. z.B. Zweig: Briefe 1897–1914, S. 176f. u. S. 191f., wo jeweils ein gewisser Stolz bezüglich Zweigs Vermittlertätigkeit für Émile Verhaeren zum Ausdruck kommt. Besonders beachtenswert ist dabei das erstgenannte Beispiel, da es sich um einen kurzen autobiographischen Abriss aus dem Jahr 1908 handelt. Vgl. außerdem Stefan Zweig an Richard Dehmel am 13. Januar 1910. In: Ebd., S. 205f., hier S. 206, sowie Stefan Zweig an Felix Braun am 1. Januar 1940. In: Zweig: Briefe 1932–1942, S. 267f., hier S. 267.

und Künstler, für die er sich einsetzte, in mehreren Hinsichten als Vorbilder, aber dies muss nicht zwangsläufig die rein affirmative und vorschnelle Identifikation bedeuten, sondern kann eine differenzierte Perspektive einschließen. Im Übrigen handelt es sich um eine durchaus gängige soziale Praxis, wenn Zweig die Künstlerbilder, die er in seinen Texten vermittelte, ein Stück weit für den eigenen Lebensentwurf nutzbar zu machen wusste.¹⁷⁰⁷ Dabei ist auch von einem positiven produktiven Effekt auszugehen, sind doch der Schreibdidaktik zufolge Vorbilder ebenso wie kritisches Peer-Feedback zwei elementare und hilfreiche Formen der Unterstützung in der Erweiterung der eigenen Schreibfertigkeiten.¹⁷⁰⁸ Zweig machte sich beide Techniken zunutze und setzte sie effektiv ein. Die Vorbilder, über die er schrieb, wirkten nicht selten stilistisch und thematisch unmittelbar auf Sprache und Inhalt seiner Texte ein,¹⁷⁰⁹ und seine ausgedehnten Briefwechsel mit Künstler- und Schriftstellerkolleg:innen im Rahmen seines umfassenden Netzwerkes konnten auch durchaus kritische (Re-)Lektüren seiner Texte (also sozusagen ‚Peer-Feedback‘) einschließen.¹⁷¹⁰

Zweigs Glaube an die Kunst ist im Rahmen seines Einsatzes für Frieden und Völkerverständigung von großer Bedeutung. Seinem Credo zufolge war die Kulturvermittlung ein, um nicht zu sagen *der* ausschlaggebende Faktor für ein verständnisvolles Miteinander auf dem Gebiet der internationalen Beziehungen, und er selbst pflegte zeitlebens – und mit viel Erfolg – den Zugang, sich auf literarisch-künstlerischem Wege anderen Ländern und Kulturen anzunähern. In vielen seiner Texte kommt hinter figurativen Oppositionsbildungen die abstrakte Gegenüberstellung von Kunst, Intellekt und Kultur auf der einen Seite und Politik, Geld und Macht auf der anderen Seite zum Vorschein, womit eine Höherbewertung der erstgenannten Sphäre gegenüber der letzteren einhergeht. Die klare Trennung dieser beiden Sphären ist in Zweigs Denken und Schreiben unverkennbar, eine Position, die er allerdings angesichts der politischen Extremsituation seit der Etablierung des nationalsozialistischen Regimes zunehmend schwerer halten kann.¹⁷¹¹ Dennoch wird selbst in der Balzac-Biographie, an der er 1939/1940 intensiv arbeitet, noch genau diese Opposition greifbar, wenn etwa Balzacs Schreibtisch als Mittelpunkt imaginiert wird, von dem eine bedeutend wesentlichere und

¹⁷⁰⁷ Vgl. dazu den Begriff der „gelebten Vita“ bei Kris / Kurz: Die Legende vom Künstler, S. 164.

¹⁷⁰⁸ Vgl. Kellogg: Training writing skills, S. 17–19.

¹⁷⁰⁹ „Wie ungewollt laufen Zweig, sobald er über Goethe schreibt, auch Goethesche Formulierungen oder Bilder in die Feder.“ Polt-Heinzl: Goethe in einer Momentaufnahme Stefan Zweigs, S. 129.

¹⁷¹⁰ Vgl. etwa einen Brief Joseph Roths, in dem es u. a. heißt: „Aber ich glaube, man muß den Schluß ändern. Ich habe auch am Anfang etwas auszusetzen. [...] Auch das Sprachliche und das Metaphorische ist dabei nicht sorgfältig genug. [...] Auch auf den anderen Seiten findet sich hier und dort etwas leichtfertig Geschriebenes, das man nicht alles aufzählen kann.“ Joseph Roth an Stefan Zweig am 18. Februar 1934. In: Roth / Zweig: Briefwechsel 1927–1938, S. 148–151, hier S. 150f.

¹⁷¹¹ Vgl. dazu Resch: Stefan Zweig und der Europa-Gedanke, S. 301f.

substantiellere Macht in die Welt ausgegangen sei als von einem potenziellen Politiker Balzac, dem Zweig zufolge stattdessen nur eine viel begrenzte Bedeutung zuteil geworden wäre.¹⁷¹² Doch Zweigs *Balzac* ist ein großes Fragment geblieben; statt dieses Projekt abzuschließen, hat er sich in weiterer Folge der *Welt von Gestern* zugewandt, die er als die Aufzeichnung seines Lebens und als „Selbstbiografie“¹⁷¹³ bezeichnete. Offenbar hat Zweigs Idealvorstellung der Kunst als unantastbares und über die Weltpolitik erhabenes Gut empfindliche Risse abbekommen: In der *Welt von Gestern* stellt er zwar zunächst im Wien des „goldene[n] Zeitalter[s] der Sicherheit“¹⁷¹⁴ erneut die Vision von einem glücklichen Urzustand her, in dem Kunst und Kultur einen deutlich höheren Rang einnehmen als Politik und ‚Weltgeschehen‘, doch diese Vision, von Zweig auch als „Traumschloß“ bezeichnet,¹⁷¹⁵ verdunkelt sich zusehends, was in den Kapitelüberschriften mit entsprechender Lichtmetaphorik veranschaulicht wird.¹⁷¹⁶ Bezeichnend ist, dass in den späten Exiljahren (1940–1942) auch die anderen literarischen Versuche Zweigs, an sein früheres poetologisches Konzept der Kunst- und Kulturvermittlung anzuknüpfen, etwa sein Essay über Michel de Montaigne, in Fragmenten enden, wohingegen das letzte abgeschlossene Projekt, die *Schachnovelle*, die oppressiven Strategien des Nationalsozialismus und damit das zeitpolitische Geschehen offen thematisiert, eine absolute Ausnahme in Zweigs literarischem Œuvre.

Die Politik und alle Lebensbereiche, die nicht dem Einzugsgebiet von Kunst und Kultur zuzuordnen sind, fungieren in Zweigs Texten häufig als Widerstände, gegen die sich das einzelne künstlerisch tätige Individuum durchzusetzen hat. Insofern sind die substantiellsten Widerstände den eigentlichen Schreib-Szenen bereits vorgelagert; kommt es dann jedoch zur kreativen künstlerischen Arbeit, so beschwört Zweig wiederholt das glückende Flow-Schreiben in eigenen Raumzeitkapseln, in denen die Gesetze der ‚realen Welt‘ gleichsam vorübergehend suspendiert werden und stattdessen die künstlerische ‚Inspiration‘ regiert. Dabei ist allerdings auch das Konzept des Stromes im Sinne fließender Energien (‚Flow‘) ausschlaggebend, sodass diese Raumzeitkapseln letztlich nicht hermetisch abgeschlossen sind – hier den Gegensatz zwischen Abschottung und Anbindung zu untersuchen, der sich bei Zweig auf eigentümliche Weise widerspruchsfrei gestaltet, wäre gewiss lohnend (Zweig ist immerhin auch Verfasser eines Essays über Franz Anton Mesmer). Das Strömen und Fließen kann unmittelbar mit einer

¹⁷¹² Vgl. Zweig: Balzac, S. 141.

¹⁷¹³ Vgl. z.B. Stefan Zweig an Victor Wittkowski am 20. Oktober 1941. In: Zweig: Briefe 1932–1942, S. 318f., hier S. 318; Stefan Zweig an Alma und Franz Werfel am 20. November 1941. In: Ebd., S. 324–327, hier S. 325.

¹⁷¹⁴ Zweig: Die Welt von Gestern, S. 17.

¹⁷¹⁵ Ebd., S. 21.

¹⁷¹⁶ Einschlägige Kapitelüberschriften sind „Glanz und Schatten über Europa“ (hier wird Europa am Vorabend des Ersten Weltkriegs thematisiert) und „Sonnenuntergang“ (das Kapitel handelt von den „Jahren der letzten Windstille“ – ebd., S. 369 – vor 1933).

proklamierten höheren Instanz in Verbindung stehen. So wird in den Schreib-Szenen von Goethe und Rouget de Lisle der ‚Genius‘ als externalisierte Schutzmacht greifbar, was zurückverweist auf überlieferte Vorstellungen der griechisch-römischen Mythologie (δαίμων und *genius*) – doch die mythologisch verbrieftete Instanz des Genius ist auch bei Zweig reduziert auf eine ‚literarische Metapher‘¹⁷¹⁷. Widerstände werden selbst aus den Raumzeitkapseln nicht gänzlich ausgeschlossen: Bei Rouget de Lisle wird etwa der spezielle Widerstand des Anfangens ersichtlich, während im Falle von Balzac die körperlichen Widerstände, die sich aufgrund der außergewöhnlich langen Schreibkontinuität einstellen, benannt werden. Damit wird das Gegensatzpaar ‚Geist/Materie‘ verhandelt, das für Zweigs Poetologie wesentlich ist. Die von Zweig vorgeführten Raumzeitkapseln perpetuieren einerseits die Vorstellung schöpferischer singulärer Autorschaft und knüpfen damit an ein tradiertes Künstlerbild an, das nicht nur ideengeschichtlich wirkungsmächtig, sondern auch kommerziell erfolgreich ist. Andererseits geraten erstens auch soziale Rahmungen in den Blick, und zumindest in Ansätzen wird so die soziale Bedingtheit dieser Schreibeinsamkeit ersichtlich, die von unterstützenden und betreuenden Maßnahmen anderer abhängt; zweitens wird nicht verschwiegen, dass die Kunst- und Literaturproduktion in ihrer Gesamtheit ein Kollektivwerk ist. Doch aufgrund der Tendenz zur Heroisierung der künstlerischen Arbeit Einzelner ist die kollektive Dimension in Zweigs Künstlertexten insgesamt freilich unterrepräsentiert. Der Blick auf Zweigs Archivmaterial hingegen offenbart nicht zuletzt die grundlegende Kooperation verschiedener Arbeitskräfte und Zweigs Angewiesenheit auf Unterstützung durch andere. Die Arbeitsteilung kongruiert dabei mit der Bedienung unterschiedlicher Schreibmedien (handschriftliches Schreiben vs. Schreibmaschine). Wie im vierten Teil der vorliegenden Arbeit gezeigt, sind für Zweigs Balzac-Biographie die mit- und nacharbeitenden Tätigkeiten Lotte Zweigs und Richard Friedenthals grundlegende Gelingensbedingungen für die Entstehung und Überlieferung des unabgeschlossenen Großprojekts. Ein Vorgängertext wie jener von Edmond Werdet, der Balzac als Zeitgenosse beschrieb, dient zwar einerseits als relevante Quelle für das biographische Schreiben, wird aber andererseits auch als Konkurrenztext wahrgenommen und in dieser Eigenschaft in der Narration zurückgewiesen.

Innerhalb von Zweigs fiktionalem Œuvre begegnet mit der Schreibkonstellation zwischen dem Professor und seinem Studenten in *Verwirrung der Gefühle* eine erotisch konnotierte Schreib-Szene in einer Raumzeitkapsel, wie sie auch für die in dieser Arbeit untersuchten Schreib-

¹⁷¹⁷ Vgl. Schmidt-Dengler: Genius, S. 257. Reckwitz weist darauf hin, dass trotz der weitgehenden Säkularisierung des Genieverständnisses „metaphorische Bezüge zum Göttlichen die Faszination für die Außeralltäglichkeit des Künstlers fördern.“ Reckwitz: Die Erfindung der Kreativität, S. 62.

Szenen vorliegen; hier verschränken sich Arbeitsteilung, das Strömen von Energien und Emotionen und die geistige Arbeit sehr unmittelbar miteinander und lassen dabei aufgrund der geschilderten Diktatsituation zugleich an die gemeinsame Arbeit von Stefan und Lotte Zweig denken. Darüber hinaus ist von Bedeutung, dass Zweig mit dem Professor als Vorzeigefigur in der akademischen Philologie ein Leitbild propagiert, das gegen die positivistische Arbeitsweise gerichtet ist. Ansätze einer gewissen Positivismuskritik begegnen nicht zuletzt auch in Zweigs Aufsätzen über das Autographensammeln.

In Zweigs Fall kommt der von Campe in „Die Schreibszene, Schreiben“ erwähnten „Verkettung des Datums des Schreibens mit dem Schreiben des Datums“¹⁷¹⁸ eine gesteigerte Komplexität zu, da das geschriebene Datum auf das Schreiben anderer, auf fremde Schreibszenen verweist (die Entstehungszeit der einzelnen Kunstwerke wird in den *Sternstunden der Menschheit* genau datiert und akribisch mitnotiert), wohingegen das Datum des Schreibens die eigene Schreibszene betrifft (das Manuskript in den Archivalien der Balzac-Biographie etwa ist auf dem Deckblatt mit dem Datum seiner Entstehungszeit versehen). Eine Ineinsetzung der fremden Schreib-Szenen und der eigenen Schreibszene ist daher auch gar nicht möglich und wird in dieser Arbeit nicht angestrebt. Interferenzen zwischen den beiden Bereichen bestehen aber zweifelsohne, immerhin sind Zweigs Schreib-Szenen anderer letztlich fingiert und gehen bis zu einem gewissen Grad stets von der eigenen Schreibszene aus, während umgekehrt die fremden Schreib-Szenen Vorbildwirkung erfüllen und es daher zu wechselseitigen Übernahmen gekommen sein wird. Doch das Verhältnis von Schreib-Szenen und Schreibszene ist verwickelt und hochkomplex.

Mit seinen Darstellungen der künstlerischen Arbeit in den *Sternstunden der Menschheit* und in der Balzac-Biographie entwirft Zweig mustergültige Schreib-Szenen, raumzeitlich gerahmte, die Imperative des Schreibens verhandelnde Ausschnitte, das ‚Genie‘ wird hier zur „Figur einer Mikroszene“,¹⁷¹⁹ und auch die Essays von *Der Kampf mit dem Dämon* sind darüber hinaus in ihrer Anlage szenisch bzw. als Bildnisse konzipiert, bedienen sich also mindestens im Metaphorischen Anleihen aus anderen medialen wie genrespezifischen Geltungsbereichen. Ergänzend zur detaillierten Analyse der Machart dieser und weiterer Texte bzw. Textabschnitte stellt die vorliegende Arbeit anhand von untersuchtem Archivmaterial Szenen, also Ausschnitte des Performativen, aus Zweigs Exilschreiben vor.

¹⁷¹⁸ Campe: Die Schreibszene, Schreiben, S. 761.

¹⁷¹⁹ Michler: Ermächtigung des Publikums und Entmündigung des Künstlers, S. 349.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Wissenschaftliche und biographische Arbeiten von Zeitgenossen und zeitlichen Vorgängern Stefan Zweigs sind ebenfalls unter der Primärliteratur aufgelistet.

Briefwechsel

Balzac, Honoré de: Correspondance II: 1836–1841. Édition établie, présentée et annotée par Roger Pierrot et Hervé Yon. Paris: Gallimard 2011 (= Bibliothèque de la Pléiade 575).

Goethe, Johann Wolfgang: Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1799 bis 1832. Hg. v. Hans-Günter Ottenberg u. Edith Zehm in Zusammenarbeit m. Anita Golz u.a. München / Wien: Hanser 1991 (= Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Hg. v. Karl Richter. München / Wien: Hanser 1985ff. 20 Bde., Bd. 20/1).

Goethe, Johann Wolfgang: Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1799 bis 1832. Hg. v. Edith Zehm in Zusammenarbeit m. Hans-Georg Dewitz u.a. München / Wien: Hanser 1998 (= Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Hg. v. Karl Richter. München / Wien: Hanser 1985ff. 20 Bde., Bd. 20/3).

Goethe, Johann Wolfgang: Goethes Briefe, Bd. 19: 9. Mai 1805 – Ende 1807. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1895 (= Goethes Werke. Hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. 133 Bde in 4 Abt. Weimar 1987ff., Abt. IV, Bd. 19).

Goethe, Johann Wolfgang: Goethes Briefe, Bd. 23: Mai 1812 – August 1813. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1900 (= Goethes Werke. Hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. 133 Bde in 4 Abt. Weimar 1987ff., Abt. IV, Bd. 23).

Goethe, Johann Wolfgang: Goethes Briefe, Bd. 40: August 1825 – März 1826. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1907 (= Goethes Werke. Hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. 133 Bde in 4 Abt. Weimar 1987ff., Abt. IV, Bd. 40).

Hesse, Hermann / Zweig, Stefan: Briefwechsel. Hg. v. Volker Michels. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006.

Kippenberg, Anton / Zweig, Stefan: Briefwechsel 1905–1937. Hg. u. kommentiert v. Oliver Matuschek unter Mitwirkung v. Klemens Renoldner. Berlin: Insel Verlag 2022.

Rolland, Romain / Zweig, Stefan: Correspondance 1910–1919. Édition établie, présentée et annotée par Jean-Yves Brancy. Traduction des lettres allemandes par Siegrun Barat. Paris: Albin Michel 2014.

Rolland, Romain / Zweig, Stefan: Correspondance 1920–1927. Édition établie, présentée et annotée par Jean-Yves Brancy. Traduction des lettres allemandes par Siegrun Barat. Paris: Albin Michel 2015.

Rolland, Romain / Zweig, Stefan: Correspondance 1928–1940. Édition établie, présentée et annotée par Jean-Yves Brancy. Traduction des lettres allemandes par Siegrun Barat. Paris: Albin Michel 2016.

Roth, Joseph / Zweig, Stefan: „Jede Freundschaft mit mir ist verderblich“. Briefwechsel 1927–1938. Hg. v. Madeleine Rietra u. Rainer Joachim Siegel. M. einem Nachw. v. Heinz Lunzer. Göttingen: Wallstein 2011.

Zinkernagel, Franz: Briefe und Schriften aus dem Nachlass. Hg. u. kommentiert v. Frank Hieronymus. Basel: Schwabe Verlag 2020.

Zweig, Stefan / Key, Ellen: Eine biografische Miniatur. Briefwechsel zwischen einem jungen österreichischen Dichter und einer schwedischen Philosophin und Gesellschaftsreformerin. Hg. v. Margrit Hansen. Berlin: Lang 2020.

Zweig, Stefan / Zweig, Lotte: Stefan and Lotte Zweig's South American Letters. New York, Argentina and Brazil, 1940–42. Hg. v. Darién J. Davis u. Oliver Marshall. New York / London: Continuum 2010.

Zweig, Stefan: Briefe 1897–1914. Hg. v. Knut Beck, Jeffrey B. Berlin u. Natascha Weschenbach-Feggeler. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1995.

Zweig, Stefan: Briefe 1914–1919. Hg. v. Knut Beck, Jeffrey B. Berlin u. Natascha Weschenbach-Feggeler. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1998.

Zweig, Stefan: Briefe 1920–1931. Hg. v. Knut Beck u. Jeffrey B. Berlin. Frankfurt a. M.: S. Fischer 2000.

Zweig, Stefan: Briefe 1932–1942. Hg. v. Knut Beck u. Jeffrey B. Berlin. Frankfurt a. M.: S. Fischer 2005.

Texte in Werkausgaben

Stefan Zweig: Salzburger Ausgabe des erzählerischen Werks (2017ff.)

Zweig, Stefan: [Vorwort]. In: Sternstunden der Menschheit. Historische Miniaturen. Hg. v. Werner Michler u. Martina Wörgötter. Wien: Zsolnay 2017 (= Das erzählerische Werk. Salzburger Ausgabe. Hg. v. Werner Michler u. Klemens Renoldner. Wien: Zsolnay 2017ff., Bd. 1), S. 11f.

Zweig, Stefan: Die Marienbader Elegie. In: Sternstunden der Menschheit. Historische Miniaturen. Hg. v. Werner Michler u. Martina Wörgötter. Wien: Zsolnay 2017 (= Das erzählerische Werk. Salzburger Ausgabe. Hg. v. Werner Michler u. Klemens Renoldner. Wien: Zsolnay 2017ff., Bd. 1), S. 32–42.

Zweig, Stefan: Georg Friedrich Händels Auferstehung. In: Sternstunden der Menschheit. Historische Miniaturen. Hg. v. Werner Michler u. Martina Wörgötter. Wien: Zsolnay 2017 (= Das erzählerische Werk. Salzburger Ausgabe. Hg. v. Werner Michler u. Klemens Renoldner. Wien: Zsolnay 2017ff., Bd. 1), S. 114–138.

Zweig, Stefan: Das Genie einer Nacht. In: Sternstunden der Menschheit. Historische Miniaturen. Hg. v. Werner Michler u. Martina Wörgötter. Wien: Zsolnay 2017 (= Das erzählerische Werk. Salzburger Ausgabe. Hg. v. Werner Michler u. Klemens Renoldner. Wien: Zsolnay 2017ff., Bd. 1), S. 193–210.

Zweig, Stefan: Ein Verbummelter. In: Vergessene Träume. Erzählungen Bd. I (1900–1911). Hg. v. Elisabeth Erdem u. Klemens Renoldner. Wien: Zsolnay 2018 (= Das erzählerische Werk. Salzburger Ausgabe. Hg. v. Werner Michler u. Klemens Renoldner. Wien: Zsolnay 2017ff., Bd. 2), S. 48–54.

Zweig, Stefan: Die unsichtbare Sammlung. In: Verwirrung der Gefühle. Erzählungen Bd. II (1913–1926). Hg. v. Elisabeth Erdem u. Klemens Renoldner. Wien: Zsolnay 2019 (= Das erzählerische Werk. Salzburger Ausgabe. Hg. v. Werner Michler u. Klemens Renoldner. Wien: Zsolnay 2017ff., Bd. 3), S. 403–420.

Zweig, Stefan: Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau. In: Verwirrung der Gefühle. Erzählungen Bd. II (1913–1926). Hg. v. Elisabeth Erdem u. Klemens Renoldner. Wien: Zsolnay 2019 (= Das erzählerische Werk. Salzburger Ausgabe. Hg. v. Werner Michler u. Klemens Renoldner. Wien: Zsolnay 2017ff., Bd. 3), S. 421–497.

Zweig, Stefan: Rausch der Verwandlung. Roman aus dem Nachlass. Hg. v. Herwig Gottwald u. Arturo Larcati unter Mitarbeit v. Peter Bruckner. Wien: Zsolnay 2023 (= Das erzählerische Werk. Salzburger Ausgabe. Hg. v. Werner Michler u. Klemens Renoldner. Wien: Zsolnay 2017ff., Bd. 5).

Zweig, Stefan: Ungeduld des Herzens. Roman. Hg. v. Stephan Resch. Wien: Zsolnay 2021 (= Das erzählerische Werk. Salzburger Ausgabe. Hg. v. Werner Michler u. Klemens Renoldner. Wien: Zsolnay 2017ff., Bd. 6).

Zweig, Stefan: Clarissa. Romanfragment. Hg. v. Simone Lettner u. Werner Michler. Wien: Zsolnay 2024 (= Das erzählerische Werk. Salzburger Ausgabe. Hg. v. Werner Michler u. Klemens Renoldner. Wien: Zsolnay 2017ff., Bd. 7).

Stefan Zweig: Gesammelte Werke in Einzelbänden (1981ff.)

Zweig, Stefan: Goethes Leben im Gedicht. Zum 28. August 1916. In: Begegnungen mit Büchern. Aufsätze und Einleitungen aus den Jahren 1902–1939. Hg. u. m. einer Nachbemerking v. Knut Beck. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1983 (= Gesammelte Werke in Einzelbänden. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1981ff.), S. 23–33.

Zweig, Stefan: Gundolfs ‚Kleist‘. In: Begegnungen mit Büchern. Aufsätze und Einleitungen aus den Jahren 1902–1939. Hg. u. m. einer Nachbemerking v. Knut Beck. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1983 (= Gesammelte Werke in Einzelbänden. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1981ff.), S. 46–50.

Zweig, Stefan: Der europäische Gedanke in seiner historischen Entwicklung. In: Die schlaflose Welt. Aufsätze und Vorträge aus den Jahren 1909–1941. Hg. u. m. einer Nachbemerking v. Knut Beck. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1983 (= Gesammelte Werke in Einzelbänden. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1981ff.), S. 185–210.

Stefan Zweig: Tagebücher. Hg. u. m. einer Nachbemerking v. Knut Beck. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1984 (= Gesammelte Werke in Einzelbänden. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1981ff.).

Zweig, Stefan: Balzac. Eine Biographie. A. d. Nachlaß hg. u. m. einem Nachw. v. Richard Friedenthal. Durchges. u. m. einer Nachbemerking v. Knut Beck. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1990 (= Gesammelte Werke in Einzelbänden. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1981ff.).

Zweig, Stefan: Der Kampf mit dem Dämon. Hölderlin – Kleist – Nietzsche. Hg. u. m. einer Nachbemerkung v. Knut Beck. Frankfurt a. M.: S. Fischer ³2004 (= Gesammelte Werke in Einzelbänden. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1981ff.).

Zweig, Stefan: Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam. Frankfurt a. M.: S. Fischer ³2006 (= Gesammelte Werke in Einzelbänden. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1981ff.).

Zweig, Stefan: Drei Dichter ihres Lebens. Casanova – Stendhal – Tolstoi. Hg. u. m. einer Nachbemerkung v. Knut Beck. Frankfurt a. M.: S. Fischer ³2004 (= Gesammelte Werke in Einzelbänden. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1981ff.).

Zweig, Stefan: Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens. In: Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens. Essays. Hg. u. m. einer Nachbemerkung v. Knut Beck. Frankfurt a. M.: S. Fischer ²2007 (= Gesammelte Werke in Einzelbänden. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1981ff.), S. 242–260.

Sonstige Werkausgaben

Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1982 (= Gesammelte Schriften. Hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1972ff. 7 Bde. u. drei Suppl.bde., Bd. V.1).

Dilthey, Wilhelm: Archive für Literatur. In: Zur Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts. Portraits und biographische Skizzen, Quellenstudien und Literaturberichte zur Theologie und Philosophie im 19. Jahrhundert. Hg. v. Ulrich Herrmann. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht ³1991 (= Wilhelm Dilthey: Gesammelte Schriften. Ab Bd. XV hg. v. Karlfried Gründer. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht / Stuttgart: Teubner 1914ff., Bd. XV), S. 1–16.

Dilthey, Wilhelm: Archive der Literatur in ihrer Bedeutung für das Studium der Geschichte der Philosophie. In: Die Jugendgeschichte Hegels und andere Abhandlungen zur Geschichte des deutschen Idealismus. Hg. v. Herman Nohl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht ³1963 (= Wilhelm Dilthey: Gesammelte Schriften. Hg. v. Bernhard Groethuysen et al. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht / Stuttgart: Teubner 1914ff., Bd. IV), S. 555–575.

Freud, Sigmund: Der Dichter und das Phantasieren (1908 [1907]). In: Bildende Kunst und Literatur. Hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards u. James Strachey. Frankfurt a. M.: S. Fischer ¹³2007 (= Studienausgabe in zehn Bden. m. einem Ergänzungsband, Bd. X), S. 169–179.

Goethe, Johann Wolfgang: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. Hg. v. Peter Sprengel. München / Wien: Hanser 1985 (= Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Hg. v. Karl Richter. München / Wien: Hanser 1985ff. 20 Bde., Bd. 16).

Goethe, Johann Wolfgang: Faust. Der Tragödie zweiter Teil. In: Faust. Texte. Hg. v. Albrecht Schöne. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1994 (= Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche. 40 Bde. in 2 Abt. Hg. v. Friedmar Apel et al. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1985ff., Abt. 1, Bd. 7/1), S. 201–464.

Goethe, Johann Wolfgang: Von deutscher Baukunst. In: Der junge Goethe (1757–1775), Bd. 2. Hg. v. Gerhard Sauder. München / Wien: Hanser 1987 (= Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. 20 Bde. Hg. v. Karl Richter. München / Wien: Hanser 1985ff., Bd. 1/2), S. 415–423.

Goethe, Johann Wolfgang: Zum Schäkespears Tag. In: Der junge Goethe (1757–1775), Bd. 2. Hg. v. Gerhard Sauder. München / Wien: Hanser 1987 (= Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. 20 Bde. Hg. v. Karl Richter. München / Wien: Hanser 1985ff., Bd. 1/2), S. 411–414.

Hölderlin, Friedrich: Wie wenn am Feiertage... In: Gesänge. Editorischer Teil. Hg. v. D. E. Sattler. Frankfurt a. M. / Basel: Stroemfeld 2000 [1975] (= Sämtliche Werke. Frankfurter Ausgabe. Historisch-kritische Ausgabe. 20 Bde. u. drei Suppl.bde., Bd. 8/2), S. 558.

Kafka, Franz: Tagebücher. Hg. v. Hans-Gerd Koch, Michael Müller u. Malcolm Pasley. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1990 [Lizenzausgabe mit Genehmigung von Schocken Books Inc.] (= Franz Kafka: Schriften Tagebücher Briefe. Kritische Ausgabe. Hg. v. Jürgen Born et al. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1982ff.).

Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft. Hg. v. Wilhelm Weischedel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp ¹¹1990 (= Werkausgabe in 12 Bden., Bd. 10; suhrkamp taschenbuch wissenschaft 57).

Nietzsche, Friedrich: Die fröhliche Wissenschaft. In: Morgenröte. Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft. Hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Berlin / New York: de Gruyter ²1988 / München: dtv 1988 (= Kritische Studienausgabe in 15 Bden., Bd. 3), S. 343–651.

Nietzsche, Friedrich: Menschliches, Allzumenschliches I. In: Menschliches, Allzumenschliches. Hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Berlin / New York: de Gruyter ²1988 / München: dtv ¹³2021 (= Kritische Studienausgabe in 15 Bden., Bd. 2), S. 9–366.

Rilke, Rainer Maria: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. In: Prosa und Dramen. Hg. v. August Stahl. Frankfurt a. M. / Leipzig: Insel 1996 (= Werke. Kommentierte Ausgabe in 4 Bden. Hg. v. Manfred Engel et al. Frankfurt a. M. / Leipzig: Insel 1996, Bd. 3), S. 453–635.

Texte in Einzelausgaben

Balzac, Honoré de: La peau de chagrin. In: La Comédie humaine. Bd. IX: Études philosophiques I. Texte établi par Marcel Bouteron. Paris: Gallimard 1950 (= Bibliothèque de la Pléiade 41), S. 11–249.

Balzac, Honoré de: Illusions perdues. Préface de la première édition (1837). In: Contes drolatiques précédés de La Comédie humaine Bd. XI : œuvres ébauchées, II – préfaces. Établissement du texte, notices et notes par Roger Pierrot. Index de la Comédie humaine par Fernand Lotte. Paris : Gallimard 1965 (= Bibliothèque de la Pléiade 141), S. 331–334.

Balzac, Honoré de: Illusions perdues. In: La Comédie humaine. Bd. IV: Études de mœurs: Scènes de la vie de province. Scènes de la vie parisienne. Édition publiée sous la direction de

Pierre-Georges Castex avec la collaboration de Roland Chollet et Rose Fortassier. Paris: Gallimard 1977 (= Bibliothèque de la Pléiade 31), S. 464–1056.

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Ders.: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1963 (= edition suhrkamp 28), S. 7–44.

Bertram, Ernst: Nietzsche. Versuch einer Mythologie. Berlin: Bondi ²1919 [1918].

Bibel: Die Bibel nach der Übersetzung Martin Luthers. Mit Apokryphen und Wortkonkordanz. Bibeltext in der revidierten Fassung von 1984. Hg. v. d. Evangelischen Kirche in Deutschland. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft ²1994.

Bielschowsky, Albert: Goethe. Sein Leben und seine Werke. 2 Bde. München: Beck 1895–1903.

Cicero: Marcus Tullius Cicero: De oratore / Über den Redner. Lateinisch / Deutsch. Hg. u. übers. v. Theodor Nüßlein. Düsseldorf: Patmos / Artemis & Winkler 2007 (= Sammlung Tusculum).

Dilthey, Wilhelm: Die Biographie. In: Tippner, Anja / Laferl, Christopher (Hg.): Texte zur Theorie der Biographie und Autobiographie. Stuttgart: Reclam 2016 [1952/1977], S. 45–52.

Eckermann, Johann Peter: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Hg. v. Heinrich Hubert Houben. Leipzig: Brockhaus ²¹1925.

Erasmus von Rotterdam: Moriae encomium / Lob der Torheit. Lateinisch / Deutsch. Übers. v. Anton J. Gail. Hg. v. Stefan Zathammer. Ditzingen: Reclam 2021 (= RUB 14198).

Flower, Newman: George Frideric Handel. His Personality and His Times. London: Cassell & Company Ltd. 1947 [1923].

Friedenthal, Richard: Goethe. Sein Leben und seine Zeit. München: R. Piper & Co 1963.

Friedenthal, Richard: Stefan Zweig und der humanitäre Gedanke. In: Ders.: ... und unversehens ist es Abend. Von und über R. F.: Essays, Gedichte, Fragmente, Würdigung, Autobiographisches. Hg. v. Klaus Piper. München / Zürich: R. Piper & Co. 1976, S. 109–126.

Frisch, Max: Tagebuch 1946–1949. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976 (= Bibliothek Suhrkamp 261).

George, Stefan: Hölderlin. In: Kelletat, Alfred (Hg.): Hölderlin. Beiträge zu seinem Verständnis in unserm Jahrhundert. Hg. v. Alfred Kelletat. Tübingen: Mohr 1961, S. 1–3.

Goethe, Johann Wolfgang: Elegie von Marienbad. Urschrift September 1823. Hg. v. Jürgen Behrens u. Christoph Michel. Frankfurt a. M. / Leipzig: Insel 1991 (= insel taschenbuch 1250).

Goethe, Johann Wolfgang: Torquato Tasso. Studienausgabe. Hg. v. Bodo Plachta. Stuttgart: Reclam 2013 (= RUB 18945).

Günther, Johannes / Schulz, Otto August: Handbuch für Autographensammler. Leipzig: Schulz 1856.

Gundolf, Friedrich: Goethe. Berlin: Bondi 1916.

Gundolf, Friedrich: Heinrich von Kleist. Berlin: Bondi 1922.

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: Der goldene Topf. Ein Märchen aus der neuen Zeit. München: dtv Bibliothek der Erstausgaben 1997.

Homer: Ilias. Odyssee. In der Übertragung von Johann Heinrich Voß. München: dtv ⁵2010.

Huysmans, Joris-Karl: Interview im *Figaro* vom 3. Februar 1900. In: Ders.: Interviews. Textes réunis, présentés et annotés par Jean-Marie Seillan. Paris: Champion 2002, S. 275–283.

Jaeger, Werner: Der Humanismus als Tradition und Erlebnis (1919). In: Ders.: Humanistische Reden und Vorträge. Berlin: de Gruyter ²1960, S. 17–30.

Key, Ellen: Erziehung. In: Dies.: Das Jahrhundert des Kindes. Studien. A. d. Schwedischen v. Francis Maro. Neu hg. u. m. einem Nachw. v. Ulrich Herrmann. Weinheim / Basel: Beltz ²2000, S. 76–133.

Kris, Ernst / Kurz, Otto: Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch. M. einem Vorw. v. Ernst Gombrich. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980 [1934] (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1202).

Kris, Ernst: Das Bild vom Künstler. Eine psychologische Studie über die Rolle der Überlieferung in der älteren Biographik. In: Tippner, Anja / Laferl, Christopher (Hg.): Texte zur Theorie der Biographie und Autobiographie. Stuttgart: Reclam 2016 [1952/1977], S. 86–98.

Laas, Ernst: Der deutsche Unterricht auf höheren Lehranstalten. Ein kritisch-organisatorischer Versuch. Berlin: Weidmann 1872.

Lombroso, Cesare: Genie und Irrsinn in ihren Beziehungen zum Gesetz, zur Kritik und zur Geschichte. Autorisierte Übers. nach der 4. Aufl. des italienischen Originaltextes v. A. Courth. Leipzig: Reclam 1920.

Ludwig, Emil: Goethe. Geschichte eines Menschen. Bd. 3. Stuttgart / Berlin: J.G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger 1920.

Montaigne, Michel de: Les Essais. Édition établie par Jean Balsamo, Michel Magnien et Catherine Magnien-Simonin. Paris: Gallimard 2007 (= Bibliothèque de la Pléiade 14).

Musil, Robert: Tagebücher. Hg. v. Adolf Frisé. Hamburg: Rowohlt ²1983.

Musil, Robert: Der Mann ohne Eigenschaften. Erstes und zweites Buch. Hg. v. Adolf Frisé. Reinbek b. H.: Rowohlt ⁵2020.

Nietzsche, Friedrich: Erstes Stück: David Strauß, der Bekenner und der Schriftsteller. In: Ders.: Unzeitgemäße Betrachtungen. Stuttgart: Kröner ⁶1976, S. 1–93.

Nietzsche, Friedrich: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben. In: Ders.: Unzeitgemäße Betrachtungen. Stuttgart: Kröner ⁶1976, S. 101–195.

Oates, Joyce Carol: Des Autors Arbeitszimmer. In: Dies.: Beim Schreiben allein. Handwerk und Kunst. Berlin: Autorenhaus Verlag 2006, S. 141–146.

Ovid: P. Ovidii Nasonis Metamorphoses. Hg. v. William S. Anderson. Leipzig: Teubner 1981.

Perec, Georges: Notes concernant les objets qui sont sur ma table de travail. In: Ders.: Penser/Classer. Paris: Hachette 1985 (= Textes du XX^e siècle), S. 17–23.

Perec, Georges: *Le Saint des Saints*. In: Ders.: *l'infra-ordinaire*. Paris: Éditions du Seuil 1989 (= *La librairie du XX^e siècle*), S. 89–95.

Platon: *Ion*. Griechisch / Deutsch. Hg. v. Hellmut Flashar. München: Ernst Heimeran 1963.

Poincaré, Henri: *Science et Méthode*. Paris: Flammarion 1927 (= *Bibliothèque de philosophie scientifique*) [1913].

Rolland, Romain: *Vie de Beethoven*. Paris: Librairie Hachette ⁷1914 [1903] (= *Vies des hommes illustres*).

Rolland, Romain: *Au-dessus de la mêlée*. Paris: Librairie Ollendorff 1915.

Rolland, Romain: *Das Leben G. F. Händels*. Zürich / Leipzig: Rotapfelverlag 1925.

Schnitzler, Arthur: *Tagebuch 1903–1908*. Hg. v. d. Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Wien: Verlag der ÖAW 1991.

Solnit, Rebecca: *Die Kunst, sich zu verlieren. Ein Führer durch den Irrgarten des Lebens*. A. d. Amerikanischen v. Michael Mundhenk. München: Piper 2009.

Tiersot, Julien: *Rouget de Lisle. Son œuvre – sa vie*. Paris: Librairie Ch. Delagrave 1892.

Valéry, Paul: *Cahiers 1894–1914, Bd. II. Édition intégrale établie, présentée et annotée sous la co-responsabilité de Nicole Celeyrette-Pietri et Judith Robinson-Valéry*. Paris: Gallimard 1988.

Wallas, Graham: *The art of thought*. London: Watts 1949 (= *The Thinker's Library* 136) [1926].

Weinzierl, Ulrich (Hg.): *Stefan Zweig – Triumph und Tragik. Aufsätze, Tagebuchnotizen, Briefe*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch 1992.

Wendel, Hermann: *Die Marseillaise. Biographie einer Hymne*. Zürich: Europa-Verlag 1936.

Werdet, Edmond: *Portrait intime de Balzac. Sa vie, son humeur et son caractère*. Paris: E. Dentu 1859.

Werfel, Franz: *Stefan Zweigs Tod*. In: Arens, Hanns (Hg.): *Der große Europäer Stefan Zweig*. München: Kindler 1956, S. 269–282.

Winternitz, Friderike Maria: *Vögelchen. Roman*. Berlin / Wien: S. Fischer 1919.

Wolbe, Eugen: *Handbuch für Autographensammler*. Berlin: Richard Carl Schmidt & Co 1923 (= *Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler* 22).

Zweig, Friderike: *Stefan Zweig. Eine Bildbiographie*. München: Kindler 1961.

Zweig, Friderike Maria: *Spiegelungen des Lebens*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch 1985 [1964].

Zweig, Stefan: *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*. Hg. u. kommentiert v. Oliver Matuschek. Frankfurt a. M.: S. Fischer 2017.

Zweig, Stefan: *„Häfen und Bahnhöfe, sie sind meine Leidenschaft.“ Reisen mit Stefan Zweig*. Hg. v. Arturo Larcati u. Bernhard Fetz. Salzburg / Wien: Jung und Jung 2021 (= *Österreichs Eigensinn. Eine Bibliothek*).

Zweig, Stefan: Parsifal in New York (1911), in: zweigheft 26 (2021), S. 8–10.

Zweig, Stefan: Notizbuch zu *Die Welt von Gestern*. Digitale Reproduktion. In: Larcati, Arturo / Resch, Stephan (Hg.): „Ich habe meiner Person niemals so viel Wichtigkeit beigemessen.“ Zu Rezeption und Nachleben von *Die Welt von Gestern*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2024 (= Schriftenreihe des Stefan Zweig Zentrum Salzburg 22), S. 253–294.

Zweig, Stefan: Aufsätze über das Autographensammeln. In: Matuschek, Oliver: Ich kenne den Zauber der Schrift. Katalog und Geschichte der Autographensammlung Stefan Zweig. Mit kommentiertem Abdruck von Stefan Zweigs Aufsätzen über das Sammeln von Handschriften. Wien: Inlibris 2005 (= Antiquariat Inlibris Katalog 15). Nachfolgend abgekürzt zitiert:

- Zweig, Stefan: Handschriften als schöpferische Dokumente. Matuschek: Ich kenne den Zauber der Schrift, S. 117.
- Zweig, Stefan: Die Sammlung Morrison. In: Matuschek: Ich kenne den Zauber der Schrift, S. 94f.
- Zweig, Stefan: Ein Sammler und seine Sammlung. Karl Geigy-Hagenbach zum 70. Geburtstag. In: Matuschek: Ich kenne den Zauber der Schrift, S. 142–146.
- Zweig, Stefan: Vom Handschriften-Sammeln. In: Matuschek: Ich kenne den Zauber der Schrift, S. 120–122.
- Zweig, Stefan: Die Welt der Autographen. In: Matuschek: Ich kenne den Zauber der Schrift, S. 103–107.
- Zweig, Stefan: Sinn und Schönheit der Autographen. In: Matuschek: Ich kenne den Zauber der Schrift, S. 136–140.
- Zweig, Stefan: Überschätzung der Lebenden. In: Matuschek: Ich kenne den Zauber der Schrift, S. 115f.
- Zweig, Stefan: Die Autographensammlung als Kunstwerk. Faksimilebeigabe in: Matuschek: Ich kenne den Zauber der Schrift, S. 1–7.
- Zweig, Stefan: Eine Faksimileausgabe von Heines „Deutschland, ein Wintermärchen“. In: Matuschek: Ich kenne den Zauber der Schrift, S. 91–93.
- Zweig, Stefan: Emil Hirsch zum 14. März 1936. In: Matuschek: Ich kenne den Zauber der Schrift, S. 141.
- Zweig, Stefan: Bericht über ein Goethe-Museum. (Der Katalog der Sammlung Kippenberg.) In: Matuschek: Ich kenne den Zauber der Schrift, S. 123–125.
- Zweig, Stefan: Über Autographenkataloge. In: Matuschek: Ich kenne den Zauber der Schrift, S. 100.
- Zweig, Stefan: Beschwerde gegen einen Verleger. In: Matuschek: Ich kenne den Zauber der Schrift, S. 113f.

- Zweig, Stefan: Die unterirdischen Bücher Balzacs. In: Matuschek: Ich kenne den Zauber der Schrift, S. 96–99.
- Zweig, Stefan: Von echten und falschen Autographen. In: Matuschek: Ich kenne den Zauber der Schrift, S. 118f.
- Zweig, Stefan: Die drei Meyer-Sammlungen. In: Matuschek: Ich kenne den Zauber der Schrift, S. 110–112.
- Zweig, Stefan: Meine Autographen-Sammlung. In: Matuschek: Ich kenne den Zauber der Schrift, S. 128–132.
- Zweig, Stefan: Was Sammler sagen. Ergebnisse einer Rundfrage der Buchhandlung Perles für den Bücherwurm-Almanach. In: Matuschek: Ich kenne den Zauber der Schrift, S. 109.

Forschungsliteratur

Abel, Julia / Blödnorn, Andreas / Scheffel, Michael: Narrative Sinnbildung im Spannungsfeld von Ambivalenz und Kohärenz. Einführung. In: Dies. (Hg.): Ambivalenz und Kohärenz. Untersuchungen zur narrativen Sinnbildung. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2009 (= Schriftenreihe Literaturwissenschaft 81), S. 1–11.

Adorno, Theodor W.: Der Essay als Form. In: Ders.: Noten zur Literatur Bd. I. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1958.

Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. Hg. v. Gretel Adorno u. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 2).

Amlinger, Carolin: Schreiben. Eine Soziologie literarischer Arbeit. Berlin: Suhrkamp 2021 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 2363).

Asmuth, Bernhard: Die Entwicklung des deutschen Schulaufsatzes aus der Rhetorik. In: Plett, Heinrich F. (Hg.): Rhetorik. Kritische Positionen zum Stand der Forschung. München: Fink 1977 (= Kritische Information 50), S. 276–292.

Assmann, Aleida / Gomille, Monika / Rippl, Gabriele: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Sammler – Bibliophile – Exzentriker. Tübingen: Narr 1998 (= Literatur und Anthropologie 1), S. 7–19.

Assmann, Aleida: Der Sammler als Pedant. In: Assmann, Aleida / Gomille, Monika / Rippl, Gabriele (Hg.): Sammler – Bibliophile – Exzentriker. Tübingen: Narr 1998 (= Literatur und Anthropologie 1), S. 261–274.

Atze, Marcel / Kaukoreit, Volker (Hg.): „Gedanken reisen, Einfälle kommen an“. Die Welt der Notiz. Wien: Praesens 2017 (= Sichtungen. Archiv, Bibliothek, Literaturwissenschaft 16/17).

Aumüller, Matthias: Von allen ist gesprochen, nur von ihm nicht, der mir die Sprache gab und in dessen Atem ich rede. Stefan Zweigs unzuverlässige Erzähler und die Poetik der Moderne. In: Euphorion 110 (2016), H. 4, S. 497–516.

Bach, Maximilian / Martin, Dieter: Vorwort. In: Dies. (Hg.): Ein Pantheon auf Papier. Die Sammlung Karl Geigy-Hagenbach (1866–1949) und die moderne Autographenfaszination. Basel: Schwabe Verlag 2023 (= Publikationen der Universitätsbibliothek Basel 49), S. 9–11.

Bach, Maximilian: Autograph. Zur Begriffsgeschichte. In: Bach, Maximilian / Martin, Dieter (Hg.): Ein Pantheon auf Papier. Die Sammlung Karl Geigy-Hagenbach (1866–1949) und die moderne Autographenfaszination. Basel: Schwabe Verlag 2023 (= Publikationen der Universitätsbibliothek Basel 49), S. 59–63.

Bach, Maximilian: Fac simile. Autograph und Reproduktion seit 1800. In: Bach, Maximilian / Martin, Dieter (Hg.): Ein Pantheon auf Papier. Die Sammlung Karl Geigy-Hagenbach (1866–1949) und die moderne Autographenfaszination. Basel: Schwabe Verlag 2023 (= Publikationen der Universitätsbibliothek Basel 49), S. 99–108.

Bach, Maximilian: Foren des Autographensammelns. Vergesellschaftungsformen seit Mitte des 19. Jahrhunderts. In: Bach, Maximilian / Martin, Dieter (Hg.): Ein Pantheon auf Papier. Die Sammlung Karl Geigy-Hagenbach (1866–1949) und die moderne Autographenfaszination. Basel: Schwabe Verlag 2023 (= Publikationen der Universitätsbibliothek Basel 49), S. 119–129.

Barner, Ines: Von anderer Hand. Praktiken des Schreibens zwischen Autor und Lektor. Göttingen: Wallstein 2021.

Barthel, Katja (Hg.): Dynamiken historischer Schreibszenen. Diachrone Perspektiven vom Spätmittelalter bis zur klassischen Moderne. Berlin / Boston: de Gruyter 2022 (= Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 168).

Barthel, Katja: Schreibszenen historisieren – methodologische Überlegungen zu einer Erforschung des Flüchtigen. In: Dies. (Hg.): Dynamiken historischer Schreibszenen. Diachrone Perspektiven vom Spätmittelalter bis zur klassischen Moderne. Berlin / Boston: de Gruyter 2022 (= Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 168), S. 1–28.

Barthes, Roland: Schreiben, ein intransitives Verb? In: Zanetti, Sandro (Hg.): Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte. Berlin: Suhrkamp ²2015 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 2037), S. 240–250.

Baselt, Bernd: *Messiah*. In: Ders. (Hg.): Thematisch-systematisches Verzeichnis: Oratorische Werke, Vokale Kammermusik, Kirchenmusik. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1984 (= Händel-Handbuch. Hg. v. Walter Eisen u. Margret Eisen. Kassel / Leipzig: Bärenreiter / Deutscher Verlag für Musik 1978ff., Bd. 2), S. 178–197.

Battiston, Régine: La Beethoven mania de Stefan Zweig. In: Fraisse, Luc / Voegelé, Augustin (Éd.): Écrire avec Beethoven. Beethoven dans la littérature européenne. Paris: Honoré Champion Éditeur 2023 (= Le dialogue des arts 11), S. 139–171.

Bauer, Gerhard: Genie. In: Freytag, Julia / Stephan, Inge / Winter, Hans-Gerd (Hg.): J.M.R.-Lenz-Handbuch. Berlin / Boston: de Gruyter 2017, S. 425–434.

Bayerl, Günter / Pichol, Karl: Papier. Produkt aus Lumpen, Holz und Wasser. Technikgeschichte der Papierproduktion. Reinbek b. H.: Rowohlt 1986 (= Rororo 7727, rororo-Sachbuch).

Beck, Knut: Zur Edition. In: Zweig, Stefan: Clarissa. Ein Romanentwurf. A. d. Nachlaß hg. u. bearbeitet v. Knut Beck. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1990 (= Gesammelte Werke in Einzelbänden. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1981ff.), S. 189–191.

Becker, Colette: Quelques perspectives sur la critique génétique. In: Revue d'Histoire littéraire de la France 95 (1995), H. 6, S. 163–168.

Becker-Mrotzek, Michael / Brinkaus, Moti / Grabowski, Joachim / Hennecke, Vera / Jost, Jörg / Knopp, Matthias / Schmitt, Markus / Weinzierl, Christian / Wilmsmeier, Sabine: Kohärenzherstellung und Perspektivenübernahme als Teilkomponenten in der Schreibkompetenz. Von der diagnostischen Absicherung zur didaktischen Implementierung. In: Redder, Angelika / Naumann, Johannes / Tracy, Rosemarie (Hg.): Forschungsinitiative Sprachdiagnostik und Sprachförderung – Ergebnisse. Münster: Waxmann 2015, S. 177–205.

Begemann, Christian: Der Körper des Autors. Autorschaft als Zeugung und Geburt im diskursiven Feld der Genieästhetik. In: Detering, Heinrich (Hg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen. Stuttgart: Metzler 2002 (= Germanistische Symposien-Berichtsbände 24), S. 44–61.

Behrens, Jürgen: Biographischer Hintergrund. Marienbad 1821–1823. In: Goethe, Johann Wolfgang: Elegie von Marienbad. Urschrift September 1823. Hg. v. Jürgen Behrens u. Christoph Michel. Frankfurt a. M. / Leipzig: Insel 1991 (= insel taschenbuch 1250), S. 87–99.

Beißner, Friedrich: Vorbemerkungen des Herausgebers. In: Hölderlin, Friedrich: Gedichte bis 1800. Zweite Hälfte: Lesarten und Erläuterungen. Hg. v. Friedrich Beißner. Stuttgart: J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger 1947 (= Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe. 8 Bde. in 15 Teilbden. Hg. v. Friedrich Beißner, Adolf Beck u. Ute Oelmann. Stuttgart: J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger 1943ff., Bd. 1/2), S. 317–327.

Benne, Christian: Die Erfindung des Manuskripts. Zur Theorie und Geschichte literarischer Gegenständlichkeit. Berlin: Suhrkamp 2015 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 2147).

Bereiter, Carl / Scardamalia, Marlene: The Psychology of Written Composition. London / New York: Routledge 1987.

Bereiter, Carl: Entwicklung im Schreiben. Schreiben als kognitiver Prozess. In: Dreyfurst, Stephanie / Sennewald, Nadja (Hg.): Schreiben. Grundagentexte zur Theorie, Didaktik und Beratung. Opladen / Toronto: Budrich 2014 (= utb 8604: Schlüsselkompetenzen), S. 95–104.

Bertschik, Julia: Mode und Moderne. Kleidung als Spiegel des Zeitgeistes in der deutschsprachigen Literatur (1770–1945). Köln: Böhlau 2005.

Beßlich, Barbara: Der deutsche Napoleon-Mythos. Literatur und Erinnerung 1800 bis 1945. Darmstadt: WBG 2007.

Biegel, Gerd: „Schriftsteller im Exil“. Richard Friedenthal und seine Flucht vor den Nazis. Ein biographisch-literarischer Essay. In: Exil 34 (2015), H. 2, S. 83–92.

Birk, Matjaž / Eicher, Thomas (Hg.): Stefan Zweig und das Dämonische. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008.

Blamberger, Günter: Das Geheimnis des Schöpferischen oder: Ingenium est ineffabile? Studien zur Literaturgeschichte der Kreativität zwischen Goethezeit und Moderne. Stuttgart: J.B. Metzler 1991.

Bloom, Harold: The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry. New York / Oxford: Oxford University Press ²1997.

Böhme, Hartmut: „Das Strahlen fetischistischer Dinge des Konsums: Autos und Mode“. In: Blättler, Christine / Schmieder, Falko (Hg.): In Gegenwart des Fetischs. Dingkonjunktur und Fetischbegriff in der Diskussion. Wien: Turia + Kant 2014, S. 31–52.

Böhmer, Sebastian: Die Magie der Handschrift. Warum Goethe Autographe sammelte. In: Zeitschrift für Ideengeschichte 5 (2011), H. 4, S. 97–110.

Bohnenkamp, Anne: Zeit und Geld in Goethes *Faust*. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 94 (2020), H. 2, S. 203–218.

Boie, Bernhild: L'écrivain et ses manuscrits. In: Hay, Louis (Éd.): Les manuscrits des écrivains. Paris: CNRS éditions / Hachette 1993, S. 34–53.

Bolay, Ann-Christin: Dichter und Helden. Heroisierungsstrategien in der Biographik des George-Kreises. Würzburg: Ergon 2017 (= Klassische Moderne 32).

Böschenstein, Bernhard: Ernst Bertram. In: Ders. et al. (Hg.): Wissenschaftler im George-Kreis. Die Welt des Dichters und der Beruf der Wissenschaft. Berlin / New York: de Gruyter 2005, S. 187–193.

Bosse, Anke: Schreiben über das Schreiben. Schreibszene, Überlappungszone und Schreib-Szene bei Robert Musil. In: Barthel, Katja (Hg.): Dynamiken historischer Schreibszenen. Berlin / Boston: de Gruyter 2022 (= Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 168), S. 261–277.

Breuer, Dieter: Schulrhetorik im 19. Jahrhundert. In: Schanze, Helmut (Hg.): Rhetorik. Beiträge zu ihrer Geschichte in Deutschland vom 16.–20. Jahrhundert. Frankfurt a. M.: Athenäum Fischer Taschenbuch Verlag 1974 (= Fischer-Athenäum-Taschenbücher 2095), S. 145–179.

Breyer, Till: Chiffren des Sozialen. Politische Ökonomie und Literatur des Realismus. Göttingen: Wallstein 2019.

Brockmeier, Peter: Innovation und Destruktion in der Genieästhetik. In: Elm, Veit (Hg.): Wissenschaftliches Erzählen im 18. Jahrhundert. Geschichte, Enzyklopädik, Literatur. Berlin: Akademie Verlag 2010, S. 95–107.

Brun, Blumhild: Stefan Zweigs Briefe an seinen brasilianischen Verleger Abrahão Koogan von 1932 bis 1942. Vollständiger Abdruck mit Anmerkungen und einem Exkurs über das Brasilienbild des Autors. Diplomarbeit Univ. Innsbruck 1988.

Buchinger, Susanne: Ausgaben nach dem Ersten Weltkrieg, Editionen und Bibliografien. In: Larcatti, Arturo / Renoldner, Klemens / Wörgötter, Martina (Hg.): Stefan Zweig Handbuch. Berlin / Boston: de Gruyter 2018, S. 883–891.

Bühler, Benjamin: Einleitung. In: Bäuml, Thomas / Bühler, Benjamin / Rieger, Stefan (Hg.): Nicht Fisch – nicht Fleisch. Ordnungssysteme und ihre Störfälle. Zürich: diaphanes 2011 (= Sequenzia), S. 7–13.

Bülow, Ulrich von: Papierarbeiter. Autoren und ihre Archive. Göttingen: Wallstein 2018.

Büttner, Urs / Gotterbarm, Mario / Schneeweiss, Frederik / Seidel, Stefanie / Seiffarth, Marc: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Diesseits des Virtuellen. Handschrift im 20. und 21. Jahrhundert. Paderborn / München: Brill / Fink 2015 (= Zur Genealogie des Schreibens 18), S. 9–30.

Campe, Rüdiger: Die Schreibszene, Schreiben. In: Gumbrecht, Hans Ulrich / Pfeiffer, K. Ludwig (Hg.): Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 925), S. 759–772.

Campe, Rüdiger: Schreiben im *Process*. Kafkas ausgesetzte Schreib-Szene. In: Giuriato, Davide / Stingelin, Martin / Zanetti, Sandro (Hg.): „Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen.“ Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte. München: Fink 2005 (= Zur Genealogie des Schreibens 2), S. 115–132.

Campe, Rüdiger: Writing Scenes and the Scene of Writing. A Postscript. In: Modern Language Notes 136 (2021), H. 5 (Comparative Literature Issue), S. 1114–1133.

Candoni, Jean-François: Le „mystère de la création artistique“ chez les musiciens: Georg Friedrich Haendel et Arturo Toscanini racontés par Stefan Zweig. In: Larcatti, Arturo / Pesnel, Stéphane (Hg.): Figures de l'artiste dans l'esthétique de Stefan Zweig. *Austriaca* 45 (2020), Nr. 91, S. 165–178.

Capovilla, Erika: „Die Lust, mit Problemen zu spielen“. Il Werkkomplex della Rivoluzione francese di Stefan Zweig come laboratorio della dialettica Macht – Moral (*Adam Lux, Das Lamm des Armen, Joseph Fouché*). In: *Studia Austriaca* 34 (2026). [In Vorbereitung.]

Capovilla, Erika: Stefan Zweigs Hölderlin-Autografen. Ein Beitrag zur Typologie des ‚romantischen‘ und ‚dämonischen‘ Dichters im Netzwerk der Hölderlin-Renaissance. In: Stefan Zweig und Friedrich Hölderlin. Eine literarische Begegnung. Würzburg: Königshausen & Neumann [In Vorbereitung.]

Chamsaz, Pardaad: The Secret of Creation. Stefan Zweig as Collector, Eulogist and Biographer of Balzac. Diss., Bristol 2019.

Chen, Elaine: Stranger than Fiction. Thomas Mann and Stefan Zweig on Goethe, Kleist, and the Struggle with the Daemon. In: High, Jeffrey L. / Collenberg-González, Carrie / Fischer, Bernd (Hg.): Heinrich von Kleist. Artistic and Aesthetic Legacies. Leiden / Amsterdam: Brill 2023 (= Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik 96), S. 65–85.

Chevrel, Éric: Eine „Kunst ohne Werke“? – das Schachspiel zwischen Technik und Obsession in Stefan Zweigs *Schachnovelle*. In: Larcati, Arturo / Pesnel, Stéphane (Hg.): *Figures de l'artiste dans l'esthétique de Stefan Zweig*. *Austriaca* 45 (2020), Nr. 91, S. 225–237.

Chromik, Therese: *Theorie und Praxis des Kreativen Schreibens*. Frankfurt a. M. et al.: Lang 2012 (= *Polnische Studien zur Germanistik, Kulturwissenschaft und Linguistik* 1).

Clare, Jennifer: Das „Sekretärchen“ und der „Künstler im ächten Sinne des Wort's“. Kollektives Schreiben unter dem Aspekt der Geschlechtlichkeit. In: Ehrmann, Daniel / Traupmann, Thomas (Hg.): *Kollektives Schreiben*. Paderborn: Brill / Fink 2022 (= *Zur Genealogie des Schreibens* 28), S. 243–262.

Conter, Claude D.: Des Dichters Locke. Organisierte Auratisierungslust zwischen Archivaufgaben und Theorieanspruch. In: Grizelj, Mario (Hg.): *Vor der Theorie. Immersion – Materialität – Intensität*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014 (= *Film – Medium – Diskurs* 54), S. 375–394.

Csikszentmihályi, Mihály: *Flow und Kreativität. Wie Sie Ihre Grenzen überwinden und das Unmögliche schaffen*. Stuttgart: Klett Cotta 1997.

Csikszentmihályi, Mihály: *Das flow-Erlebnis. Jenseits von Angst und Langeweile: im Tun aufgehen*. Stuttgart: Klett-Cotta ⁸2000 (= *Konzepte der Humanwissenschaften*).

Dahlkvist, Tobias: Genie, Entartung, Wahnsinn. Anmerkungen zu Nietzsche als Pathograph und Objekt der Pathographie. In: Reschke, Renate / Brusotti, Marco (Hg.): „Einige werden posthum geboren“. *Friedrich Nietzsches Wirkungen*. Berlin / Boston: de Gruyter 2012 (= *Nietzsche Heute* 4), S. 173–180.

Danielczyk, Julia: Archive für Literatur. Editionsunternehmen oder hilfswissenschaftliche Institutionen? Ein Beitrag zur Erforschung der Geschichte der österreichischen Literaturarchive (1878–1918). In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 33 (2009), H. 2, S. 102–144.

Davis, Darién J. / Marshall, Oliver: Introduction. In: Zweig, Stefan / Zweig, Lotte: *Stefan and Lotte Zweig's South American Letters. New York, Argentina and Brazil, 1940–42*. Hg. v. dens. New York / London: Continuum 2010, S. 1–45.

Dengscherz, Sabine: Perspektiven auf Schreibsituationen. Das PROSIMS-Schreibprozessmodell für professionelles Schreiben in mehreren Sprachen. In: Knaller, Susanne / Pany-Habsa, Doris / Scholger, Martina (Hg.): *Schreibforschung interdisziplinär. Praxis – Prozess – Produkt*. Bielefeld: transcript 2020 (= *Edition Kulturwissenschaft* 214), S. 49–64.

Derrida, Jacques: *De la grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit 1967.

Derrida, Jacques: *Grammatologie*. Übers. v. Hans-Jörg Rheinberger u. Hanns Zischler. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974 (= *suhrkamp taschenbuch wissenschaft* 417).

Derrida, Jacques: Sporen. Die Stile Nietzsches. In: Hamacher, Bernd (Hg.): *Nietzsche aus Frankreich. Essays von Maurice Blanchot, Jacques Derrida, Pierre Klossowski, Philippe*

Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy und Bernard Pautrat. Frankfurt a. M. / Berlin: Ullstein 1986, S. 129–168.

Dill, Ueli: Karl Geigy-Hagenbach (1866–1949) und seine Autographensammlung. In: Bach, Maximilian / Martin, Dieter (Hg.): Ein Pantheon auf Papier. Die Sammlung Karl Geigy-Hagenbach (1866–1949) und die moderne Autographenfaszination. Basel: Schwabe Verlag 2023 (= Publikationen der Universitätsbibliothek Basel 49), S. 15–57.

Dines, Alberto: Tod im Paradies. Die Tragödie des Stefan Zweig. Frankfurt a. M. / Wien / Zürich: Edition Büchergilde 2006.

Dreyfürst, Stephanie / Sennewald, Nadja (Hg.): Schreiben. Grundlagentexte zur Theorie, Didaktik und Beratung. Opladen / Toronto: Budrich 2014 (= utb 8604: Schlüsselkompetenzen).

Dvořák, Johann: Zu Leben und Werk Edgar Zilsels und zur Soziologie des Geniekults. In: Zilsel, Edgar: Die Geniereligion. Ein kritischer Versuch über das moderne Persönlichkeitsideal, mit einer historischen Begründung. Hg. u. m. einer Einl. v. Johann Dvořák. Berlin: Suhrkamp 1990 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 791), S. 7–40.

Efimova, Svetlana: Das Schriftsteller-Notizbuch als Denkmedium in der russischen und deutschen Literatur. Paderborn: Fink 2018 (= Zur Genealogie des Schreibens, Bd. 22).

Ehrmann, Daniel: Seelenorte. Literarische Produktion zwischen schreibenden Köpfen und denkenden Händen. In: Knaller, Susanne / Pany-Habsa, Doris / Scholger, Martina (Hg.): Schreibforschung interdisziplinär. Praxis – Prozess – Produkt. Bielefeld: transcript 2020 (= Edition Kulturwissenschaft 214), S. 137–155.

Ehrmann, Daniel / Traupmann, Thomas (Hg.): Kollektives Schreiben. Paderborn: Brill / Fink 2022 (= Zur Genealogie des Schreibens 28).

Ehrmann, Daniel / Traupmann, Thomas: Kollektive schreiben, kollektives Schreiben. Zur Einführung. In: Dies. (Hg.): Kollektives Schreiben. Paderborn: Brill / Fink 2022 (= Zur Genealogie des Schreibens 28), S. 1–19.

Eidherr, Armin: Biblische Stoffe und Motive. In: Larcati, Arturo / Renoldner, Klemens / Wörgötter, Martina (Hg.): Stefan Zweig Handbuch. Berlin / Boston: de Gruyter 2018, S. 635–641.

Eitel, Wolfgang: Balzac in Deutschland. Untersuchungen zur Rezeption des französischen Romans in Deutschland 1830–1930. Frankfurt a. M.: Lang 1979 (= Regensburger Beiträge zur deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft Reihe B 17).

Eming, Jutta / Münkler, Marina: Wunderkammern – Materialität, Narrativik und Institutionalisierung von Wissen. In: Eming, Jutta et al. (Hg.): Wunderkammern. Materialität, Narrativik und Institutionalisierung von Wissen. Wiesbaden: Harrassowitz 2022 (= Episteme in Bewegung 29), S. 1–18.

Engelbrecht, Helmut: Geschichte des österreichischen Bildungswesens. Erziehung und Unterricht auf dem Boden Österreichs. Bd. 4: Von 1848 bis zum Ende der Monarchie. Wien: Österreichischer Bundesverlag 1986.

Erdem, Elisabeth: *Die unsichtbare Sammlung* (1925). In: Larcati, Arturo / Renoldner, Klemens / Wörgötter, Martina (Hg.): *Stefan Zweig Handbuch*. Berlin / Boston: de Gruyter 2018, S. 217–221.

Erhardt, Tassilo: *Messiah* (HWV 56). In: Zywietz, Michael (Hg.): *Händels Oratorien, Oden und Serenaden*. Laaber: Laaber-Verlag 2010 (= *Das Händel-Handbuch in sechs Bänden*. Hg. v. Hans Joachim Marx. Laaber: Laaber-Verlag 2008ff., Bd. 3), S. 310–327.

Erlinger, Hans Dieter: *Deutschunterricht in Schulprogrammen im 19. Jahrhundert*. In: Ders. (Hg.): *Muttersprachlicher Unterricht im 19. Jahrhundert. Untersuchungen zu seiner Genese und Institutionalisierung*. Tübingen: Niemeyer 1991 (= *Reihe germanistischer Linguistik* 117), S. 237–253.

Esselborn-Krumbiegel, Helga: *Tipps und Tricks bei Schreibblockaden*. Paderborn / Stuttgart: Schöningh / UTB ²2021 (= utb 4318).

Felkay, Nicole: *Grandeur et décadence d'un libraire éditeur : Antoine, dit Edmond Werdet (1793–1870)*. In : *L'Année balzacienne* (1974), S. 153–186.

Ferry, Luc: *Der Mensch als Ästhet. Die Erfindung des Geschmacks im Zeitalter der Demokratie*. Stuttgart: Metzler 1992.

Fetz, Bernhard / Inguglia-Höfle, Arnhilt / Larcati, Arturo (Hg.): *Stefan Zweig Weltautor*. Wien: Zsolnay 2021 (= *Profile* 28).

Fetz, Bernhard: *Biographisches Erzählen zwischen Wahrheit und Lüge, Inszenierung und Authentizität*. In: Klein, Christian (Hg.): *Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien*. Stuttgart: Metzler ²2022, S. 71–79.

Fetz, Bernhard: *Grundfragen biographischen Schreibens: Zur Bedeutung der Quellen*. In: Klein, Christian (Hg.): *Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien*. Stuttgart: Metzler ²2022, S. 629–636.

Finkelde, Dominik: *Vergebliches Sammeln. Walter Benjamins Analyse eines Unbehagens im Fin de Siècle und in der europäischen Moderne*. In: *arcadia* 41 (2006), H. 1, S. 187–202.

Finkelde, Dominik: *Musealisierte Welt. Zum Motiv des Sammelns bei Benjamin, Flaubert und Balzac*. In: Witte, Bernd (Hg.): *Topographien der Erinnerung. Zu Walter Benjamins Passagen*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008 (= *Benjamin-Blätter* 3), S. 248–257.

Flower, Linda / Hayes, John R.: *Schreiben als kognitiver Prozess. Eine Theorie*. In: Dreyfürst, Stephanie / Sennewald, Nadja (Hg.): *Schreiben. Grundlagentexte zur Theorie, Didaktik und Beratung*. Opladen / Toronto: Budrich 2014 (= utb 8604: Schlüsselkompetenzen), S. 35–56.

Flusser, Vilém: *Die Geste des Schreibens*. In: Zanetti, Sandro (Hg.): *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte*. Berlin: Suhrkamp ²2015 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 2037), S. 261–268.

Fontanals, David: „Ich weiß nicht wohin“: Utopic (Re)orientations and the Articulation of Stefan Zweig's European Legacies of Commitment in *Die Welt von Gestern*. In: Larcati, Arturo / Resch, Stephan (Hg.): „Ich habe meiner Person niemals so viel Wichtigkeit beigemessen.“ Zu

Rezeption und Nachleben von *Die Welt von Gestern*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2024 (= Schriftenreihe des Stefan Zweig Zentrum Salzburg 22), S. 231–247.

Foucault, Michel: Der Wahnsinn, das abwesende Werk. In: Schriften zur Literatur. A. d. Französischen v. Karin von Hofer u. Anneliese Botond. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch 1988, S. 119–129.

Foucault, Michel: Qu'est-ce qu'un auteur ? In: Dits et écrits I (1954–1969). Édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jaques Lagrange. Paris: Gallimard 1994 (= Dits et écrits 1954–1988, 4 Bde.), S. 789–821.

Foucault, Michel: Über sich selbst schreiben. In: Zanetti, Sandro (Hg.): Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte. Berlin: Suhrkamp ²2015 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 2037), S. 49–66.

Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. A. d. Französischen v. Ulrich Köppen. In: Ders.: Die Hauptwerke. M. einem Nachw. v. Axel Honneth u. Martin Saar. Frankfurt a. M.: Suhrkamp ⁴2016, S. 7–469.

Freund, J. Hellmut: Richard Friedenthal und Stefan Zweig. In: Friedenthal, Richard: ... und unversehens ist es Abend. Von und über R. F.: Essays, Gedichte, Fragmente, Würdigung, Autobiographisches. Hg. v. Klaus Piper. München / Zürich: R. Piper & Co. 1976, S. 207–212.

Friedenthal, Richard: Nachwort des Herausgebers. In: Zweig, Stefan: Balzac. Eine Biographie. A. d. Nachlaß hg. u. m. einem Nachw. v. Richard Friedenthal. Durchges. u. m. einer Nachbemerkung v. Knut Beck. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1990 (= Gesammelte Werke in Einzelbänden. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1981ff.), S. 535–541.

Galle, Helmut: Von der Konstruktion des Genies zur Rekonstruktion des historischen Menschen. Romanbiographien über große Musiker von Werfel bis Krausser. In: Díaz Pérez, Olivia C. et al. (Hg.): Transformationen der Erinnerung und der Wirklichkeit in der Literatur. Tübingen: Stauffenburg 2014 (= Asociación Latinoamericana de Estudios Germanísticos 2), S. 75–88.

Galle, Helmut: *Die Welt von Gestern* als Autobiografie, Memoirenwerk und Zeugnis. In: Larcati, Arturo / Renoldner, Klemens / Wörgötter, Martina (Hg.): Stefan Zweig Handbuch. Berlin / Boston: de Gruyter 2018, S. 356–365.

Gamper, Michael / Kleeberg, Ingrid: Größe und ihre Inszenierung. Einleitung. In: Dies. (Hg.): Größe. Zur Medien- und Konzeptgeschichte personaler Macht im langen 19. Jahrhundert. Zürich: Chronos 2015 (= Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen 34), S. 7–17.

Gans, Rüdiger: Erfahrungen mit dem Deutschunterricht. Eine Analyse autobiographischer Zeugnisse im Zusammenhang mit der Geschichte des Bildungsbürgertums im 19. Jahrhundert. In: Erlinger, Hans Dieter (Hg.): Muttersprachlicher Unterricht im 19. Jahrhundert. Untersuchungen zu seiner Genese und Institutionalisierung. Tübingen: Niemeyer 1991 (= Reihe germanistischer Linguistik 117), S. 9–59.

Gansel, Carsten: Autorschaft, Schreiben und das Erzählen von Geschichten zwischen Schreibbrauch und Schreibstörung. Statt einer Einleitung. In: Gansel, Carsten / Lehnen, Katrin

/ Oswalt, Vadim (Hg.): Schreiben, Text, Autorschaft Bd. 2. Zur Narration und Störung von Lebens- und Schreibprozessen. Göttingen: V&R unipress 2021 (= Deutschsprachige Gegenwartsliteratur und Medien 27,2), S. 15–36.

Gehmacher, Johanna: Arbeitspaare. Kreativität, Hausarbeit, Geschlecht. In: Holmes, Deborah / Wörgötter, Martina (Hg.): Friderike ‚Zweig‘. Weibliche Intellektualität im frühen 20. Jahrhundert. Würzburg: Königshausen & Neumann 2023 (= Schriftenreihe des Stefan Zweig Zentrum Salzburg 15), S. 59–76.

Gehring, Axel: Genie und Verehrergemeinde. Eine soziologische Analyse des Genieproblems. Bonn: Bouvier und Co 1968 (= Abhandlungen zur Philosophie, Psychologie und Pädagogik 46).

Gelber, Mark H. / Zelewitz, Klaus (Hg.): Stefan Zweig. Exil und Suche nach dem Weltfrieden. Riverside: Ariadne Press 1995.

Gelber, Mark H.: Stefan Zweigs Nietzsche-Rezeption im Rahmen des Dämonischen. In: Birk, Matjaž / Eicher, Thomas (Hg.): Stefan Zweig und das Dämonische. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 45–54.

Genette, Gérard: Fiktion und Diktion. A. d. Französischen v. Heinz Jatho. München: Fink 1992.

Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. M. einem Vorw. v. Harald Weinrich. A. d. Französischen v. Dieter Hornig. Frankfurt a. M.: Campus Verlag / Suhrkamp 2001 [1987] (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1510).

Gibhardt, Boris Roman: Mode-Lektüren. Publizistik und Populärkultur um 1800. In: Ortlieb, Cornelia / Fuchs, Tobias (Hg.): Schreibekunst und Buchmacherei. Zur Materialität des Schreibens und Publizierens um 1800. Hannover: Wehrhahn 2017, S. 139–152.

Ginzburg, Carlo: Spurensicherung. Der Jäger entziffert die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst. In: Ders.: Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst. A. d. Italienischen v. Gisela Bonz u. Karl F. Hauber. Berlin: Wagenbach 1995 (= Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek 50), S. 7–44.

Giuriato, Davide / Stingelin, Martin / Zanetti, Sandro (Hg.): „Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen“. Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte. München: Fink 2005 (= Zur Genealogie des Schreibens 2).

Giuriato, Davide / Stingelin, Martin / Zanetti, Sandro (Hg.): „System ohne General“. Schreibszenen im digitalen Zeitalter. München: Fink 2006 (= Zur Genealogie des Schreibens 3).

Giuriato, Davide / Stingelin, Martin / Zanetti, Sandro: Einleitung. In: Dies. (Hg.): „Schreiben heißt: sich selber lesen“. Schreibszenen als Selbstlektüren. München: Fink 2008 (= Zur Genealogie des Schreibens 9), S. 9–17.

Giuriato, Davide / Zanetti, Sandro / Stingelin, Martin (Hg.): „Schreiben heißt: sich selber lesen“. Schreibszenen als Selbstlektüren. Paderborn: Brill / Fink 2019 (= Zur Genealogie des Schreibens 9).

Gloor, Lukas: *Prekäres Erzählen. Narrative Ordnungen bei Robert Walser, Franz Kafka und Theodor Fontane*. Paderborn: Brill / Fink 2020 (= Robert Walser-Studien 5).

Görner, Rüdiger: „Mit dem Genius steht die Natur in ewigem Bunde“. Zur Genie-Ideologie in gewandelter Perspektive. In: *Sprachkunst* 42 (2011), H. 2, S. 213–227.

Görner, Rüdiger: Ghostwriter der Toten. Biographisches Erzählen bei Stefan Zweig. In: *Sinn und Form* 63 (2011), H. 1, S. 85–92.

Görner, Rüdiger: Das Schöpferische. In: Larcati, Arturo / Renoldner, Klemens / Wörgötter, Martina (Hg.): *Stefan Zweig Handbuch*. Berlin / Boston: de Gruyter 2018, S. 657–661.

Görner, Rüdiger: Musik. In: Larcati, Arturo / Renoldner, Klemens / Wörgötter, Martina (Hg.): *Stefan Zweig Handbuch*. Berlin / Boston: de Gruyter 2018, S. 680–687.

Gottwald, Herwig: *Die Heilung durch den Geist. Mesmer, Mary Baker-Eddy, Freud* (1931). In: Larcati, Arturo / Renoldner, Klemens / Wörgötter, Martina (Hg.): *Stefan Zweig Handbuch*. Berlin / Boston: de Gruyter 2018, S. 497–505.

Gottwald, Herwig: Genie und Dämon. Stefan Zweigs Hölderlin- und Kleist-Deutung vor dem Hintergrund zeitgenössischer Geniediskurse. In: Larcati, Arturo / Pesnel, Stéphane (Hg.): *Figures de l'artiste dans l'esthétique de Stefan Zweig*. *Austriaca* 45 (2020), Nr. 91, S. 107–121.

Gottwald, Herwig: Das Motiv der Schule bei Hermann Hesse und Stefan Zweig. In: Bucher, Regina / Larcati, Arturo (Hg.): *Hermann Hesse – Stefan Zweig. Zwei Weltbürger und Humanisten*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2023 (= Schriftenreihe des Stefan Zweig Zentrum Salzburg 18), S. 73–87.

Gredig, Andi: *Schreiben mit der Hand. Begriffe – Diskurse – Praktiken*. Berlin: Frank & Timme 2021 (= Sprachwissenschaft 49).

Greiner, Bernhard: At Kithaeron Mountain. Stefan Zweig's approach to the Daemonic. In: Gelber, Mark H. (Hg.): *Stefan Zweig Reconsidered. New Perspectives on his Literary and Biographical Writings*. Tübingen: Niemeyer 2007 (= *Conditio Judaica* 62), S. 139–150.

Grésillon, Almuth: Literarische Schreibprozesse. In: Adamzik, Kirsten / Antos, Gerd / Jakobs, Eva-Maria (Hg.): *Domänen- und kulturspezifisches Schreiben*. Frankfurt a. M.: Lang 1997 (= *Textproduktion und Medium* 3), S. 239–253.

Grésillon, Almuth: *Critique Génétique*. In: Hemecker, Wilhelm (Hg.): *Handschrift*. Wien: Zsolnay 1999 (= *Profile* 4), S. 115–124.

Grésillon, Almuth: *Literarische Handschriften. Einführung in die „critique génétique“*. Übers. v. Frauke Rother u. Wolfgang Günther. Bern u.a.: Lang 1999 (= *Arbeiten zur Editionswissenschaft* 4).

Grésillon, Almuth: „Critique génétique“. Handschriften als Zeichen ästhetischer Prozesse. In: Falk, Rainer / Mattenklott, Gert (Hg.): *Ästhetische Erfahrung und Edition*. Tübingen: Niemeyer 2007 (= *Beihefte zu editio* 27), S. 73–86.

Griem, Julika: Szenen des Lesens. Schauplätze einer gesellschaftlichen Selbstverständigung. Bielefeld: transcript 2021 (= Wie wir lesen – Zur Geschichte, Praxis und Zukunft einer Kulturtechnik 3).

Groys, Boris: Logik der Sammlung. Am Ende des musealen Zeitalters. München / Wien: Hanser 1997 (= Edition Akzente).

Gschwandtner, Harald: Sternstunden der Männlichkeit. Stefan Zweigs historische Miniaturen. In: Fetz, Bernhard / Inguglia-Höfle, Arnhilt / Larcati, Arturo (Hg.): Stefan Zweig Weltautor. Wien: Zsolnay 2021 (= Profile 28), S. 191–201.

Hansen, Margrit: Schriftliche Kommunikation: Stefan Zweig an Ellen Key und Ellen Key an Stefan Zweig. In: Zweig, Stefan / Key, Ellen: Eine biografische Miniatur. Briefwechsel zwischen einem jungen österreichischen Dichter und einer schwedischen Philosophin und Gesellschaftsreformerin. Hg. v. Margrit Hansen. Berlin: Lang 2020, S. 17–30.

Häntzschel, Günter: Sammel(l)ei(denschaft). Literarisches Sammeln im 19. Jahrhundert. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014.

Hay, Louis: La littérature des écrivains. Questions de critique génétique. Paris: Corti 2002.

Hayes, John R. / Flower, Linda: Identifying the Organization of Writing Processes. In: Gregg, Lee W. / Steinberg, Erwin R. (Hg.): Cognitive Processes in Writing. An Interdisciplinary Approach. Hillsdale, NJ: Erlbaum 1980, S. 3–30.

Hayes, John R.: Kognition und Affekt beim Schreiben. In: Dreyfurst, Stephanie / Sennewald, Nadja (Hg.): Schreiben. Grundlagentexte zur Theorie, Didaktik und Beratung. Opladen / Toronto: Budrich 2014 (= utb 8604: Schlüsselkompetenzen), S. 57–86.

Heinritz, Alena / Nantke, Julia (Hg.): Autor:innenschaft und/als Arbeit. Zum Verhältnis von Praktiken, Inszenierung und Infrastrukturen. Paderborn: Brill / Fink 2024 (= Literatur und Ökonomie 9).

Hemecker, Wilhelm / Huemer, Georg: „Weltbildner“. Stefan Zweigs Essay über Balzac. In: Hemecker, Wilhelm (Hg.): Die Biographie – Beiträge zu ihrer Geschichte. Berlin: de Gruyter 2009, S. 253–271.

Henkel, Arthur: Geleitwort. In: Goethe, Johann Wolfgang: Elegie von Marienbad. Urschrift September 1823. Hg. v. Jürgen Behrens u. Christoph Michel. Frankfurt a. M. / Leipzig: Insel 1991 (= insel taschenbuch 1250), S. 9–15.

Henning, Eckart: Eigenhändig. Grundzüge einer Autographenkunde. Berlin: J.A. Stargardt 2006.

Herrmann, Ulrich: Pädagogisches Denken und Anfänge der Reformpädagogik. In: Berg, Christa (Hg.): Handbuch der deutschen Bildungsgeschichte, Bd. IV: 1870–1918. Von der Reichsgründung bis zum Ende des Ersten Weltkriegs. München: Beck 1991, S. 147–178.

Höfle, Arnhilt Johanna: Rezeption nach 1942. In: Larcati, Arturo / Renoldner, Klemens / Wörgötter, Martina (Hg.): Stefan Zweig Handbuch. Berlin / Boston: de Gruyter 2018, S. 802–806.

Holdenried, Michaela: Biographie vs. Autobiographie. In: Klein, Christian (Hg.): Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien. Stuttgart: Metzler 2022, S. 49–57.

Holmes, Deborah: Frauenbilder „von Gestern“ – Autobiographische Spiegelungen von Stefan und Friderike Zweig. In: (friderike) zweigheft 24 (2020), S. 28–36 [Seitenangabe der Online-Version].

Holmes, Deborah: Introduction. Pre-Romantic and Post-Romantic Genius. In: Holmes, Deborah / Michler, Werner (Hg.): Genie in der Nachromantik. German Life and Letters 75 (2022), S. 327–340.

Hoppe, Felicitas: Schreiben I. Mythos Inspiration. In: Hoffmann, Ludger / Stingelin, Martin (Hg.): Schreiben. Dortmunder Poetikvorlesungen von Felicitas Hoppe. Schreibszenen und Schrift – literatur- und sprachwissenschaftliche Perspektiven. Paderborn / München: Brill / Fink 2018 (= Zur Genealogie des Schreibens 20), S. 11–24.

Howe, Jan Niklas: Nach dem Schicksal. Napoleon bei Heine und Tolstoj. In: Holmes, Deborah / Michler, Werner (Hg.): Genie in der Nachromantik. German Life and Letters 75 (2022), S. 378–393.

Hron-Öberg, Irina / Kita-Huber, Jadwiga / Schulte, Sanna (Hg.): Leseszenen. Poetologie – Geschichte – Medialität. Heidelberg: Winter 2020 (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 407).

Hubig, Christoph: ‚Genie‘ – Typus oder Original? Vom Paradigma der Kreativität zum Kult des Individuums. In: Wischer, Erika (Hg.): Propyläen. Geschichte der Literatur. Literatur und Gesellschaft der westlichen Welt. Bd. IV: Aufklärung und Romantik 1700–1830. Berlin: Propyläen Verlag 1988, S. 187–210.

Huemer, Birgit / Doleschal, Ursula / Steiner, Jennifer / Mertlitsch, Carmen: Über diesen Band. Ergebnisse eines innovativen Tagungskonzeptes. In: Huemer, Birgit et al. (Hg.): Schreibwissenschaft – eine neue Disziplin. Diskursübergreifende Perspektiven. Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2020 (= Schreibwissenschaft 2), S. 9–21.

Huemer, Birgit et al. (Hg.): Schreibwissenschaft – eine neue Disziplin. Diskursübergreifende Perspektiven. Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2020 (= Schreibwissenschaft 2).

Hurlebusch, Klaus: Den Autor besser verstehen: aus seiner Arbeitsweise. Prolegomenon zu einer Hermeneutik textgenetischen Schreibens. In: Zeller, Hans / Martens, Gunter (Hg.): Textgenetische Edition. Tübingen: Niemeyer 1998 (= Beihefte zu editio 10), S. 7–51.

Hurlebusch, Klaus: So viel Anfang war selten. Klopstock und die zeitgenössischen Genieästhetiker als Wegbereiter der literarischen Moderne. In: Doering, Sabine / Maierhofer, Waltraud / Riedl, Peter Philipp (Hg.): Resonanzen. Festschrift für Hans Joachim Kreutzer zum 65. Geburtstag. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 61–82.

Hurlebusch, Klaus: Edition. In: Ricklefs, Ulfert (Hg.): Fischer Lexikon Literatur. Bd. 1: A–F. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch 2002 (= Fischer-Taschenbücher 15496), S. 457–487.

Iehl, Yves: La figure de Nietzsche, dans *Le Combat avec le démon* (1925), ou l'exaltation héroïque du tragique de l'esprit. In: Larcati, Arturo / Pesnel, Stéphane (Hg.): *Figures de l'artiste dans l'esthétique de Stefan Zweig*. *Austriaca* 45 (2020), Nr. 91, S. 123–136.

Immler, Nicole L.: ‚The making of...‘. Überlegungen zur Biographieforschung aus der Perspektive der Kulturwissenschaften – eine Einleitung. In: Dies. (Hg.): ‚The making of...‘ *Genie: Wittgenstein & Mozart. Biographien, ihre Mythen und wem sie nützen*. Innsbruck / Wien / Bozen: StudienVerlag 2009 (= *Gedächtnis – Erinnerung – Identität* 11), S. 11–30.

Jäger, Ludwig: Störung und Transparenz. Skizze zur performativen Logik des Medialen. In: Krämer, Sybille (Hg.): *Performativität und Medialität*. München: Fink 2004, S. 35–73.

Jakob, Hans-Joachim: Bildung als *actio* und *demonstratio* in distinktiver Hinsicht. Der Diskurs über die Bildsamkeit der Deklamation in Schulprogrammabhandlungen und Zeitschriftenaufsätzen aus dem späten 19. Jahrhundert. In: Dawidowski, Christian (Hg.): *Bildung durch Dichtung – literarische Bildung. Bildungsdiskurse literaturvermittelnder Institutionen um 1900 und um 2000*. Frankfurt a. M.: Lang 2013 (= *Beiträge zur Geschichte des Deutschunterrichts* 69), S. 191–210.

Jakobson, Roman: Linguistik und Poetik. In: Hoffmann, Ludger (Hg.): *Sprachwissenschaft. Ein Reader*. Berlin / Boston: de Gruyter 2019 (= *De Gruyter Studium Sprachwissenschaft*), S. 170–191.

Jandot, Olivier: *Les délices du feu. L'homme, le chaud et le froid à l'époque moderne*. Ceyzérieu: Champ Vallon 2017.

Johnson, Christopher: *System and Writing in the philosophy of Jacques Derrida*. Cambridge: Cambridge University Press 1993.

Johnson, Christopher: Lévi-Strauss: The writing scene revisited. In: *Modern Language Review* 92 (1997), H. 3, S. 599–612.

Jung, Hermann: *Ullstein Autographenbuch. Vom Sammeln handschriftlicher Kostbarkeiten*. Frankfurt a. M. / Berlin / Wien: Ullstein 1971.

Jürjens, Kira: *Der Stoff der Stoffe. Textile Innenräume in der Literatur des 19. Jahrhunderts*. Köln: Böhlau 2021 (= *Literatur – Kultur – Geschlecht* 76).

Kammer, Stephan: Graphologie, Schreibmaschine und die Ambivalenz der Hand. Paradigmen des Schreibens um 1900. In: Giuriato, Davide / Stingelin, Martin / Zanetti, Sandro (Hg.): *„Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen“*. *Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte*. München: Fink 2005 (= *Zur Genealogie des Schreibens* 2), S. 133–152.

Kammer, Stephan: Darstellen, Aufzeichnen, Speichern. Zur Beziehungsgeschichte von Schrift und Bewegung. In: Brandstetter, Gabriele / Hofmann, Franck / Maar, Kirsten (Hg.): *Notationen und choreographisches Denken*. Freiburg i. Br. / Berlin / Wien: Rombach 2010 (= *Rombach Wissenschaften Reihe Scenae* 13), S. 131–154.

Kammer, Stephan: Die Schreibszenen sozialisieren! Kollaboratives Schreiben, Schreiben. In: Barthel, Katja (Hg.): *Dynamiken historischer Schreibszenen*. Berlin / Boston: de Gruyter 2022 (= *Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte* 168), S. 89–113.

- Kaufmann, Sebastian: Das Genie im Schaffen Nietzsches. In: Holmes, Deborah / Michler, Werner (Hg.): *Genie in der Nachromantik*. *German Life and Letters* 75 (2022), S. 394–409.
- Keckeis, Paul: *Balzac* (erstmals 1946). In: Larcati, Arturo / Renoldner, Klemens / Wörgötter, Martina (Hg.): *Stefan Zweig Handbuch*. Berlin / Boston: de Gruyter 2018, S. 465–470.
- Kellogg, Ronald T.: Training writing skills: A cognitive developmental perspective. In: *Journal of Writing Research* 1 (2008), Nr. 1, S. 1–26.
- Kilian, Jörg: *Lehrgespräch und Sprachgeschichte. Untersuchungen zur historischen Dialogforschung*. Tübingen: Niemeyer 2002 (= Reihe Germanistische Linguistik 233).
- Kimura, Naoji: Stefan Zweigs Auffassung vom Goetheschen Dichtertum. In: Yi, Zhang / Gelber, Mark H. (Hg.): *Aktualität und Beliebtheit. Neue Forschung und Rezeption von Stefan Zweig im internationalen Blickwinkel*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2015, S. 47–57.
- Kindt, Tom / Müller, Hans-Harald: Dilthey gegen Scherer. Geistesgeschichte contra Positivismus. Zur Revision eines wissenschaftshistorischen Stereotyps. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 74 (2000), H. 4, S. 685–709.
- Kindt, Tom: Nachlassphilologie um 1900. Diltheys Archive für Literatur. In: Sina, Kai / Spoerhase, Carlos (Hg.): *Nachlassbewusstsein. Literatur, Archiv, Philologie 1750–2000*. Göttingen: Wallstein 2017 (= Marbacher Schriften, Neue Folge 13), S. 331–344.
- Kittler, Friedrich A.: *Aufschreibesysteme 1800/1900*. München: Fink 1985.
- Klausmeyer, Bryan / Krauß, Andrea / Wankhammer, Johannes: Scenes of Writing. An Introduction. In: *Modern Language Notes* 136 (2021), H. 5 (Comparative Literature Issue), S. 965–970.
- Klein, Christian: Von der Faszination des inszenierten Lebens – Herausforderungen und Chancen der aktuellen Biographik. In: Immler, Nicole L. (Hg.): *„The making of...“ Genie: Wittgenstein & Mozart. Biographien, ihre Mythen und wem sie nützen*. Innsbruck / Wien / Bozen: StudienVerlag 2009 (= Gedächtnis – Erinnerung – Identität 11), S. 33–44.
- Klein, Christian / Schnicke, Falko: Biographik im 20. Jahrhundert. In: Klein, Christian (Hg.): *Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien*. Stuttgart: Metzler 2022, S. 365–381.
- Klein, Stefan: *Da Vincis Vermächtnis oder Wie Leonardo die Welt neu erfand*. Frankfurt a. M.: S. Fischer 2009.
- Klupp, Thomas: *Literarische Schreibratgeber – eine typologisierend-vergleichende Untersuchung*. Frankfurt a. M. et al.: Lang 2015 (= Literarisches Leben heute 4).
- Knaller, Susanne / Pany-Habsa, Doris / Scholger, Martina (Hg.): *Schreibforschung interdisziplinär. Praxis – Prozess – Produkt*. Bielefeld: transcript 2020 (= Edition Kulturwissenschaft 214).
- Knaller, Susanne / Pany-Habsa, Doris / Scholger, Martina: *Schreibforschung interdisziplinär*. In: Dies. (Hg.): *Schreibforschung interdisziplinär. Praxis – Prozess – Produkt*. Bielefeld: transcript 2020 (= Edition Kulturwissenschaft 214), S. 9–16.

Knaller, Susanne: Schreiben und Emotion. Vorschläge für ein literaturwissenschaftliches Modell. In: Knaller, Susanne / Pany-Habsa, Doris / Scholger, Martina (Hg.): Schreibforschung interdisziplinär. Praxis – Prozess – Produkt. Bielefeld: transcript 2020 (= Edition Kulturwissenschaft 214), S. 97–113.

Koch, Hans-Albrecht: Geschichtsbilder und Geschichtsauffassung. In: Larcati, Arturo / Renoldner, Klemens / Wörgötter, Martina (Hg.): Stefan Zweig Handbuch. Berlin / Boston: de Gruyter 2018, S. 709–715.

Kocziszky, Eva: Der Schlaf in Kunst und Literatur. Konzepte im Wandel von der Antike zur Moderne. Berlin: Reimer 2019.

Köhne, Julia Barbara: Geniekult in Geisteswissenschaften und Literaturen um 1900 und seine filmischen Adaptionen. Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2014.

Kopp-Oberstebrink, Herbert: Kulturhéroen vor und nach dem Archiv. Über eine Denkfigur zwischen Sakralisierung und Profanisierung im langen deutschen 19. Jahrhundert. In: Andronikashvili, Zaal et al. (Hg.): Kulturheros. Genealogien, Konstellationen, Praktiken. Berlin: Kadmos 2017 (= LiteraturForschung 28), S. 599–629.

Kopp-Oberstebrink, Herbert: Das Literaturarchiv als Laboratorium der Kulturforschung. Wilhelm Diltheys Beitrag zu einer Epistemologie des Archivs. In: Dallinger, Petra-Maria / Hofer, Georg / Judex, Bernhard (Hg.): Archive für Literatur. Der Nachlass und seine Ordnungen. Berlin / Boston: de Gruyter 2018 (= Literatur und Archiv 2), S. 121–138.

Körte, Mona: Papier, Schrift und Feuer. Zu einer produktiven Konstellation. In: Lethen, Helmut / König, Anna-Maria (Hg.): Konstellationen – Versuchsanordnungen des Schreibens. Göttingen: V&R unipress 2013 (= Schriften der Wiener Germanistik 1), S. 51–66.

Kortländer, Bernd / Siepe, Hans T.: Balzac und Deutschland – Deutschland und Balzac. Ein Überblick als Einleitung. In: Dies. (Hg.): Balzac und Deutschland – Deutschland und Balzac. Tübingen: Narr 2012 (= Transfer. Literatur – Übersetzung – Kultur 22), S. 7–24.

Koschorke, Albrecht: Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts. München: Fink 1999.

Krämer, Sybille / Totzke, Rainer: Einleitung. Was bedeutet Schriftbildlichkeit? In: Krämer, Sybille / Cancik-Kirschbaum, Eva / Totzke, Rainer (Hg.): Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen. Berlin: Akademie Verlag 2012 (= Schriftbildlichkeit 1), S. 13–35.

Krieger, Verena: Was ist ein Künstler? Genie – Heilsbringer – Antikünstler. Eine Ideen- und Kunstgeschichte des Schöpferischen. Köln: Deubner 2007.

Ladenburger, Michael (Hg.): Das „kollektive Sammler-Empfinden“. Stefan Zweig als Sammler und Vermittler von Beethoveniana. Begleitbuch zu einer Ausstellung des Beethoven-Hauses Bonn. Bonn: Verlag Beethoven-Haus Bonn 2015 (= Begleitpublikationen zu Ausstellungen des Beethoven-Hauses 23).

Laferl, Christopher / Tippner, Anja: Vorwort. In: Dies. (Hg.): Leben als Kunstwerk. Künstlerbiographien im 20. Jahrhundert. Bielefeld: transcript 2011, S. 7–28.

Laferl, Christopher / Tippner, Anja: Zwischen Authentizität und Inszenierung: Künstlerische Selbstdarstellung im 20. und 21. Jahrhundert. In: Dies. (Hg.): Künstlerinszenierungen. Performatives Selbst und biographische Narration im 20. und 21. Jahrhundert. Bielefeld: transcript 2014, S. 15–36.

Laferl, Christopher / Tippner, Anja: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Texte zur Theorie der Biographie und Autobiographie. Stuttgart: Reclam 2016 [1952/1977], S. 9–41.

Laferl, Christopher / Tippner, Anja: Einleitung: Ernst Kris. In: Dies. (Hg.): Texte zur Theorie der Biographie und Autobiographie. Stuttgart: Reclam 2016 [1952/1977], S. 83–86.

Lahouati, Gérard: Préface. Un miroir magique. In: Casanova: Histoire de ma vie. Bd. 1. Édition établie sous la direction de Gérard Lahouati et Marie-Françoise Luna, avec la collaboration de Furio Luccichenti et Helmut Watzlawick. Paris: Gallimard 2013 (= Bibliothèque de la Pléiade 132), S. IX–XXVIII.

Lajarrige, Jacques: Verlaine, l’anti-démon? In: Larcati, Arturo / Pesnel, Stéphane (Hg.): Figures de l’artiste dans l’esthétique de Stefan Zweig. *Austriaca* 45 (2020), Nr. 91, S. 87–104.

Landfester, Manfred: Werner Jaegers Konzepte von Wissenschaft und Bildung als Ausdruck des Zeitgeistes. In: King, Colin Guthrie / Lo Presti, Roberto (Hg.): Werner Jaeger – Wissenschaft, Bildung, Politik. Berlin / Boston: de Gruyter 2017 (= *Philologus Supplemente* 9), S. 5–50.

Langheiter-Tutschek, Matthias: Ellen Key und Stefan Zweig. Markierungspunkte einer Beziehung. In: *Text & Kontext* 26 (2004), H. 1, S. 104–118.

Larcati, Arturo: Das Motiv des Besiegten. In: Larcati, Arturo / Renoldner, Klemens / Wörgötter, Martina (Hg.): Stefan Zweig Handbuch. Berlin / Boston: de Gruyter 2018, S. 722–732.

Larcati, Arturo: Zwischen Ödipus und Odysseus. Zu Stefan Zweigs Poetik des Exils. In: Erdem, Elisabeth / Perez, Juliana P. / Tavares, Pedro H. (Hg.): Stefan Zweig – das Exil-Projekt. Würzburg: Königshausen & Neumann 2019 (= Schriftenreihe des Stefan Zweig Zentrum Salzburg 12), S. 13–28.

Larcati, Arturo: Stefan Zweigs literarische Darstellung von Südtirol. In: *Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv* 38/39 (2019/20), S. 237–253.

Larcati, Arturo / Pesnel, Stéphane (Hg.): Figures de l’artiste dans l’esthétique de Stefan Zweig. *Austriaca* 45 (2020), Nr. 91.

Lavaud, Martine: Nuits d’encre. Le travail et la mesure. In: *Romantisme* 174 (2016), H. 4, S. 83–95.

Le Rider, Jacques: Europa-Konzeptionen. In: Larcati, Arturo / Renoldner, Klemens / Wörgötter, Martina (Hg.): Stefan Zweig Handbuch. Berlin / Boston: de Gruyter 2018, S. 748–754.

Lecorchey, Virginie: *Montaigne*. Entre éloge de la liberté individuelle et mythe du génie solitaire. In: Larcati, Arturo / Pesnel, Stéphane (Hg.): Figures de l’artiste dans l’esthétique de Stefan Zweig. *Austriaca* 45 (2020), Nr. 91, S. 193–207.

Leilian, Zhao: Über die Hölderlin-Interpretation in Stefan Zweigs *Der Kampf mit dem Dämon. Hölderlin. Kleist. Nietzsche*. In: Yi, Zhang / Gelber, Mark H. (Hg.): Aktualität und Beliebtheit. Neue Forschung und Rezeption von Stefan Zweig im internationalen Blickwinkel. Würzburg: Königshausen & Neumann 2015, S. 177–191.

Lettner, Simone: Vom Abgeschlossenen zum Fragment. Eine genetische Analyse von Stefan Zweigs *Das erste Wort über den Ozean* und *Clarissa* im Dialog mit der *critique génétique*. Masterarbeit Univ. Salzburg 2019.

Lettner, Simone: Konkurrenz, Subordination oder Co-Autorschaft. Das Arbeitsverhältnis von Friderike ‚Zweig‘ und Stefan Zweig. In: Holmes, Deborah / Wörgötter, Martina (Hg.): Friderike ‚Zweig‘. Weibliche Intellektualität im frühen 20. Jahrhundert. Würzburg: Königshausen & Neumann 2023 (= Schriftenreihe des Stefan Zweig Zentrum Salzburg 15), S. 77–95.

Lettner, Simone / Michler, Werner: Entstehung und Überlieferung. In: Zweig, Stefan: *Clarissa*. Romanfragment. Hg. v. Simone Lettner u. Werner Michler. Wien: Zsolnay 2024 (= Das erzählerische Werk. Salzburger Ausgabe. Hg. v. Werner Michler u. Klemens Renoldner. Wien: Zsolnay 2017ff., Bd. 7), S. 160–171.

Lettner, Simone: Äußerliche Autoritäten vs. innerliche Machtumkehr. Frühe Kindheitserzählungen und späte Schultexte Stefan Zweigs im Vergleich mit Ellen Keys Erziehungs-Essay in *Das Jahrhundert des Kindes*. In: Woldan, Clemens (Hg.): Stefan Zweig. Biographie, Politik und Medien. Würzburg: Königshausen & Neumann 2024 (= Schriftenreihe des Stefan Zweig Zentrum 21), S. 183–200.

Lettner, Simone: Auf den Spuren der ‚Monomanie‘. Aspekte der Genialität und der Materialität in Stefan Zweigs Biografie über Honoré de Balzac. In: Wörgötter, Martina (Hg.): Stefan Zweig und biografisches Schreiben. Würzburg: Königshausen & Neumann. [In Vorbereitung.]

Lévi-Strauss, Claude: *Tristes tropiques*. Paris: Plon 1955 (= *Terre Humaine*).

Lindhoff, Lena: Einführung in die feministische Literaturtheorie. Stuttgart / Weimar: Metzler 2003 (= Sammlung Metzler 285).

Link, Jürgen: Der Vorhang. Das Symptom einer generativ-poetischen Aporie in der goethezeitlichen Schreiburszene. In: Stingelin, Martin / Giuriato, Davide / Zanetti, Sandro (Hg.): „Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum“. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte. München: Fink 2004 (= Zur Genealogie des Schreibens 1), S. 120–139.

Locher, Elmar: *Der Kampf mit dem Dämon. Hölderlin, Kleist, Nietzsche* (1925). In: Larcati, Arturo / Renoldner, Klemens / Wörgötter, Martina (Hg.): Stefan Zweig Handbuch. Berlin / Boston: de Gruyter 2018, S. 482–490.

Ludwig, Otto: Lesen, um zu schreiben. Ein schreibtheoretischer Aufriss. In: Giuriato, Davide / Stingelin, Martin / Zanetti, Sandro (Hg.): „Schreiben heißt: sich selber lesen.“ Schreibszenen als Selbstlektüren. München: Fink 2008 (= Zur Genealogie des Schreibens 9), S. 301–311.

Luna, Marie-Françoise: Note sur la présente édition. In: Casanova: *Histoire de ma vie*. Bd. 1. Édition établie sous la direction de Gérard Lahouati et Marie-Françoise Luna, avec la

collaboration de Furio Luccichenti et Helmut Watzlawick. Paris: Gallimard 2013 (= Bibliothèque de la Pléiade 132), S. XCV–CII.

Lütteken, Anett: Rezeption und Wirkung in der deutschsprachigen Literatur: 1911 bis 1933. In: Breuer, Ingo (Hg.): Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler 2013, S. 418–424.

Lütteken, Anett: Das Literaturarchiv – Vorgeschichte(n) eines Spätlings. In: Dallinger, Petra-Maria / Hofer, Georg / Judex, Bernhard (Hg.): Archive für Literatur. Der Nachlass und seine Ordnungen. Berlin / Boston: de Gruyter 2018 (= Literatur und Archiv 2), S. 63–88.

Macho, Thomas: Mit sich allein. Einsamkeit als Kulturtechnik. In: Assmann, Aleida / Assmann, Jan (Hg.): Einsamkeit. München: Fink 2000 (= Archäologie der literarischen Kommunikation 6), S. 27–44.

Mainberger, Sabine: Schreibtischporträts. Zu Texten von Arno Schmidt, Georges Perec, Hermann Burger und Francis Ponge. In: Siegert, Bernhard / Vogl, Joseph (Hg.): Europa. Kultur der Sekretäre. Zürich / Berlin: diaphanes 2003 (= Sequenzia), S. 175–192.

Mairhofer, Marlen: „Also dies ist dein Kind, dein Täubchen, dein Weibchen“. Weibliche Handlungsspielräume in Friderike Winternitz' Roman *Vögelchen*. In: Holmes, Deborah / Wörgötter, Martina (Hg.): Friderike ‚Zweig‘. Weibliche Intellektualität im frühen 20. Jahrhundert. Würzburg: Königshausen & Neumann 2023 (= Schriftenreihe des Stefan Zweig Zentrum Salzburg 15), S. 145–153.

Marquard, Odo: Wegwerfgesellschaft und Bewahrungskultur. In: Grote, Andreas (Hg.): Macrocosmos in microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800. Opladen: Leske + Budrich 1994 (= Berliner Schriften zur Museumskunde 10), S. 909–918.

Martin, Dieter: Konflikt und Kooperation. Strategien zur Legitimation des Autographensammelns. In: Bach, Maximilian / Martin, Dieter (Hg.): Ein Pantheon auf Papier. Die Sammlung Karl Geigy-Hagenbach (1866–1949) und die moderne Autographenfaszination. Basel: Schwabe Verlag 2023 (= Publikationen der Universitätsbibliothek Basel 49), S. 87–97.

Matthias, Stephan: Von der Lektüre zum Zitat. Randbemerkungen zu Stefan Zweigs Randbemerkungen. In: Jaspers, Anke / Kilcher, Andreas B. (Hg.): Randkulturen. Lese- und Gebrauchsspuren in Autorenbibliotheken des 19. und 20. Jahrhunderts. Göttingen: Wallstein 2020, S. 193–214.

Matuschek, Oliver: Ich kenne den Zauber der Schrift. Katalog und Geschichte der Autographensammlung Stefan Zweig. Mit kommentiertem Abdruck von Stefan Zweigs Aufsätzen über das Sammeln von Handschriften. Wien: Inlibris 2005 (= Antiquariat Inlibris Katalog 15).

Matuschek, Oliver: Kommentar. In: Stefan Zweig: Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers. Hg. u. kommentiert v. Oliver Matuschek. Frankfurt a. M.: S. Fischer 2017, S. 465–638.

Matuschek, Oliver: Nachwort. In: Stefan Zweig: Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers. Hg. u. kommentiert v. Oliver Matuschek. Frankfurt a. M.: S. Fischer 2017, S. 639–663.

Matuschek, Oliver: Nachlass. In: Larcati, Arturo / Renoldner, Klemens / Wörgötter, Martina (Hg.): Stefan Zweig Handbuch. Berlin / Boston: de Gruyter 2018, S. 902–906.

Matuschek, Oliver: Autographensammlung. In: Larcati, Arturo / Renoldner, Klemens / Wörgötter, Martina (Hg.): Stefan Zweig Handbuch. Berlin / Boston: de Gruyter 2018, S. 618–623.

Maurer Queipo, Isabel: Literatur. In: Krovoza, Alfred / Walde, Christine (Hg.): Traum und Schlaf. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: Metzler 2018, S. 107–115.

Mayer, Mathias: Das lyrische Spätwerk 1819–1832. In: Witte, Bernd et al. (Hg.): Goethe-Handbuch. Sonderausgabe. Stuttgart: Metzler 2004, S. 436–449.

Mayer, Mathias: Der künstlerische Prozess. In: Larcati, Arturo / Renoldner, Klemens / Wörgötter, Martina (Hg.): Stefan Zweig Handbuch. Berlin / Boston: de Gruyter 2018, S. 661–665.

McGrady, M. C.: The Bricolage of a Myth: Re-Reading Derrida Reading Lévi-Strauss fifty years after. In: Word and Text. A Journal of Literary Studies and Linguistics 7 (2017), H. 1, S. 235–242.

Mecklenburg, Günther: Vom Autographensammeln. Versuch einer Darstellung seines Wesens und seiner Geschichte im deutschen Sprachgebiet. Marburg: Stargardt 1963.

Meid, Christopher: Pathologischer Heroismus im Drama der Jahrhundertwende. Hugo von Hofmannsthal's *Elektra* und Gerhart Hauptmann's *Bogen des Odysseus*. In: Immer, Nikolas (Hg.): Ästhetischer Heroismus. Konzeptionelle und figurative Paradigmen des Helden. Bielefeld: transcript 2013 (= Edition Kulturwissenschaft 22), S. 83–106.

Menne-Haritz, Angelika: Erschließung. In: Lepper, Marcel et al. (Hg.): Handbuch Archiv. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven. Stuttgart: Metzler 2016, S. 207–217.

Michel, Christoph: Geschichte des Textes. In: Goethe, Johann Wolfgang: Elegie von Marienbad. Urschrift September 1823. Hg. v. Jürgen Behrens u. Christoph Michel. Frankfurt a. M. / Leipzig: Insel 1991 (= insel taschenbuch 1250), S. 101–116.

Michelsen, Peter: Fausts Schlaf und Erwachen. In: Ders.: Im Banne Fausts. Zwölf Faust-Studien. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 91–123.

Michler, Werner: Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext 1750–1950. Göttingen: Wallstein 2015.

Michler, Werner / Wörgötter, Martina: Anhang. In: Zweig, Stefan: Sternstunden der Menschheit. Historische Miniaturen. Hg. v. Werner Michler u. Martina Wörgötter. Wien: Zsolnay 2017 (= Das erzählerische Werk. Salzburger Ausgabe. Hg. v. Werner Michler u. Klemens Renoldner. Wien: Zsolnay 2017ff., Bd. 1), S. 311–448.

Michler, Werner / Wörgötter, Martina: Nachwort. In: Zweig, Stefan: Sternstunden der Menschheit. Historische Miniaturen. Hg. v. Werner Michler u. Martina Wörgötter. Wien:

Zsolnay 2017 (= Das erzählerische Werk. Salzburger Ausgabe. Hg. v. Werner Michler u. Klemens Renoldner. Wien: Zsolnay 2017ff., Bd. 1), S. 410–423.

Michler, Werner: *Zweig und Goethe*. Vortragsmanuskript, Salzburg 2017.

Michler, Werner: *Sternstunden der Menschheit* (1927). In: Larcati, Arturo / Renoldner, Klemens / Wörgötter, Martina (Hg.): *Stefan Zweig Handbuch*. Berlin / Boston: de Gruyter 2018, S. 323–329.

Michler, Werner: Intellectual hero, most beloved master. Stefan Zweig and Sigmund Freud in British Exile. In: Shapira, Elana / Finzi, Daniela (Hg.): *Freud and the émigré. Austrian émigrés, exiles and the legacy of psychoanalysis in Britain, 1930s – 1970s*. Cham: Palgrave Macmillan 2020, S. 77–94.

Michler, Werner: „dieses gesegnete Missgeschick“. Stefan Zweigs *Sternstunden der Menschheit* und das Exil. In: Hebenstreit, Desiree et al. (Hg.): *Austrian Studies. Literaturen und Kulturen. Eine Einführung*. Wien: Praesens 2020, S. 453–462.

Michler, Werner: Ermächtigung des Publikums und Entmächtigung des Künstlers. Geniediskurse der Nachromantik mit Blick auf den frühen Mozartkult und Grillparzer. In: Holmes, Deborah / Michler, Werner (Hg.): *Genie in der Nachromantik*. *German Life and Letters* 75 (2022), S. 341–364.

Mittermayer, Manfred: Die Autobiographie im Kontext der ‚Life-Writing-Genres‘. In: Fetz, Bernhard (Hg.): *Die Biographie – zur Grundlegung ihrer Theorie*. Berlin / New York: de Gruyter 2009, S. 69–101.

Mix, York-Gothart: *Die Schulen der Nation. Bildungskritik in der Literatur der frühen Moderne*. Stuttgart / Weimar: Metzler 1995.

Mix, York-Gothart: Die Schulgeschichten und die Schulgeschichte. Literarizität im bildungs- und erziehungskritischen Diskurs der frühen Moderne. In: *Der Deutschunterricht* 66 (2014), H. 1, S. 2–13.

Morgenroth, Claas: ‚Aufzeichnen‘. In: Hoffmann, Ludger / Stingelin, Martin (Hg.): *Schreiben. Dortmunder Poetikvorlesungen von Felicitas Hoppe. Schreibszenen und Schrift – literatur- und sprachwissenschaftliche Perspektiven*. Paderborn / München: Brill / Fink 2018 (= *Zur Genealogie des Schreibens* 20), S. 143–162.

Morgenroth, Claas: Kollaboratives Schreiben. In: Ehrmann, Daniel / Traupmann, Thomas (Hg.): *Kollektives Schreiben*. Paderborn: Brill / Fink 2022 (= *Zur Genealogie des Schreibens* 28), S. 263–281.

Moser, Christian: „You must walk like a camel“. Eine kleine Geschichte des literarischen Verdauungsspaziergangs. In: Gellhaus, Axel / Moser, Christian / Schneider, Helmut J. (Hg.): *Kopflandschaften – Landschaftsgänge. Kulturgeschichte und Poetik des Spaziergangs*. Köln / Weimar / Wien: Böhlau 2007, S. 51–81.

Mozet, Nicole: Le passé au présent. Balzac ou l’esprit de la collection. In: *Romantisme* 31 (2001), H. 112, S. 83–94.

Müller, Hans-Harald / Nottscheid, Mirko: Wissenschaft ohne Universität, Forschung ohne Staat. Die Berliner Gesellschaft für deutsche Literatur (1888–1938). Berlin / Boston: de Gruyter 2011 (= Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 70/304).

Müller, Hans-Harald / Nottscheid, Mirko: Dilthey und einige Folgen. Die Berliner Literaturarchiv-Gesellschaft und die Idee archivalischer Sammlungen im Ausgang des 19. Jahrhunderts. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 45 (2020), H. 2, S. 370–385.

Müller, Hans-Harald / Nottscheid, Mirko: Zwischen Forschung und Geselligkeit. Die Berliner „Gesellschaft für deutsche Literatur“ (1888–1938) und ihre Stellung innerhalb des wissenschaftlich-philologischen Vereinswesens zwischen Kaiserreich und Nationalsozialismus. Ein Forschungsbericht. In: Scientia poetica 24 (2020), S. 409–432.

Müller, Karl: Das Dämonische „innen im Kreise der Natur“. Stefan Zweigs Reflexionen über das Künstlertum. In: Birk, Matjaž / Eicher, Thomas (Hg.): Stefan Zweig und das Dämonische. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 12–35.

Müller, Karl: Stefan Zweigs literarische Porträtkunst. Der Zyklus *Die Baumeister der Welt* (1919/20, 1925, 1928). In: Zwischenwelt 35 (2018), H. 3, S. 32–40.

Neubauer-Petzoldt, Ruth: Zwischen *Flow* und *Grit*. Kreative Aspekte des wissenschaftlichen Schreibens. In: Willms, Weertje / Backes, Martina (Hg.): Kontexte kreativen Schreibens. Eine Standortbestimmung in Theorie und Praxis. Berlin: Frank & Timme 2021, S. 51–70.

Neumann, Gerhard: Die Schreibszene. Im Leben und in der Literatur. Ein Aperçu. In: Lubkoll, Christine / Öhlschläger, Claudia (Hg.): Schreibszenen. Kulturpraxis – Poetologie – Theatralität. Freiburg i. Br. / Berlin / Wien: Rombach 2015 (= Rombach Wissenschaften Reihe Litterae 213), S. 25–29.

Neumann, Michael: Ins Abseits. Vom Genie zur Avantgarde. In: Haarmann, Andreas / Rok, Cora (Hg.): Wozu Literatur(-wissenschaft)? Methoden, Funktionen, Perspektiven. Göttingen: V & R unipress 2019 (= Gründungsmythen Europas in Literatur, Musik und Kunst 14), S. 239–253.

Ní Dhúill, Caitríona: Der Kanon des Heroischen. Ernst Bertrams *Nietzsche. Versuch einer Mythologie*. In: Hemecker, Wilhelm (Hg.): Die Biographie – Beiträge zu ihrer Geschichte. Berlin / New York: de Gruyter 2009, S. 123–151.

Ní Dhúill, Caitríona: Metabiography. Reflecting on Biography. Cham: Springer 2020 (= Palgrave Studies in Life Writing).

Nirav, Christophe: Schreiben als Reaktion – ein postmoderner Blick auf das Schreiben und die Pädagogik des Schreibens. In: Haslinger, Josef (Hg.): Schreiben lernen, Schreiben lehren. Frankfurt a. M.: S. Fischer 2006 (= Fischer-Taschenbücher 16967), S. 207–223.

Nünning, Ansgar: Fiktionalität, Faktizität, Metafiktion. In: Klein, Christian (Hg.): Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien. Stuttgart: Metzler 2022, S. 29–35.

Oelmann, Ute: Norbert von Hellingrath. In: Kreuzer, Johann (Hg.): Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler 2020, S. 433–437.

Ogrodnik, Julia: Die Kunsterziehungsbewegung. Zum Stellenwert einer verpassten Reflexion. In: Dawidowski, Christian / Schmidt, Nadine J. (Hg.): Fachgeschichte in der Literaturdidaktik. Historiographische Reflexionen für Theorie und Praxis. Frankfurt a. M.: Lang 2017 (= Beiträge zur Geschichte des Deutschunterrichts 71), S. 281–304.

Öhlschläger, Claudia: Die Totenmaske als Medium der kleinen Form. Zur Mehrdeutigkeit von Ahnenkult und Historie im frühen 20. und 21. Jahrhundert. In: *Scientia poetica* 27 (2023), S. 77–102.

Ortheil, Hanns-Josef: Schreiben dicht am Leben. Notieren und Skizzieren. Berlin: Dudenverlag 2012 (= Kreatives Schreiben). [Nachdruck 2015.]

Ortheil, Hanns-Josef: Flüsternde Musen. Eine kurze Geschichte des „Kreativen Schreibens“. In: *Bollettino dell'Associazione Italiana di Germanistica* 7 (2014), S. 87–99.

Ortlieb, Cornelia: Schreiben im Kollektiv von Händen und Dingen. Goethes Schreibkalender von 1822/23. In: Ehrmann, Daniel / Traupmann, Thomas (Hg.): Kollektives Schreiben. Paderborn: Brill / Fink 2022 (= Zur Genealogie des Schreibens 28), S. 23–49.

Ortner, Hanspeter: Schreiben und Denken. Tübingen: Max Niemeyer 2000 (= Reihe Germanistische Linguistik 214).

Österle, David: „Ja, zeige mir deinen Schreibtisch, und ich sage dir, wer du bist...“ – Schreibtischerkundungen bei Werner Kofler und Peter Handke. In: Gansel, Carsten / Lehn, Katrin / Oswalt, Vadim (Hg.): Schreiben, Text, Autorschaft Bd. 1. Zur Inszenierung und Reflexion von Schreibprozessen in medialen Kontexten. Göttingen: V&R unipress 2021 (= Deutschsprachige Gegenwartsliteratur und Medien 27,1), S. 267–288.

Pankow, Edgar: Balzacs Dinge. Der Kosmos der Dingwahrnehmung in der *Comédie humaine*. In: Scholz, Susanne / Vedder, Ulrike (Hg.): Handbuch Literatur & Materielle Kultur. Berlin / Boston: de Gruyter 2018 (= Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie 6), S. 231–238.

Pany-Habsa, Doris: „Seien Sie sicher, das wird für Sie kränkend sein“. Ein reflexiv-praxeologischer Blick auf das wissenschaftliche Schreiben. In: Knaller, Susanne / Pany-Habsa, Doris / Scholger, Martina (Hg.): Schreibforschung interdisziplinär. Praxis – Prozess – Produkt. Bielefeld: transcript 2020 (= Edition Kulturwissenschaft 214), S. 81–98.

Papayanis, Nicholas: Horse-drawn Cabs and Omnibuses in Paris. The Idea of Circulation and the Business of Public Transit. Baton Rouge / London: Louisiana State University Press 1996.

Peck, Clemens: Utopie. In: Larcati, Arturo / Renoldner, Klemens / Wörgötter, Martina (Hg.): Stefan Zweig Handbuch. Berlin / Boston: de Gruyter 2018, S. 670–680.

Pethes, Nico: Leseszenen. Zur Praxeologie intransitiver Lektüren in der Literatur der Epoche des Buchs. In: Hron-Öberg, Irina / Kita-Huber, Jadwiga / Schulte, Sanna (Hg.): Leseszenen. Poetologie – Geschichte – Medialität. Heidelberg: Winter 2020 (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 407), S. 101–132.

Pethes, Nicolas: Bibliomanie. Pathologisierung und Ästhetisierung der Materialität des Buches. In: Düwell, Susanne / Pethes, Nicolas (Hg.): Medienkritik und Wirkungsästhetik. Berlin: Kadmos 2023 (= Kaleidogramme 200), S. 155–172.

Philipsen, Bart: Gesänge (Stuttgart, Nürtingen, Homburg). In: Kreuzer, Johann (Hg.): Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler 2020, S. 359–387.

Plachta, Bodo: Schriftdenkmal oder Textträger? Über das Sammeln von Autographen. In: Schubert, Martin (Hg.): Materialität in der Editionswissenschaft. Berlin / New York: de Gruyter 2010 (= Beihefte zu editio 32), S. 79–87.

Plachta, Bodo: Editionswissenschaft. Handbuch zu Geschichte, Methode und Praxis der neugermanistischen Edition. Stuttgart: Anton Hiersemann 2020.

Polt-Heinzl, Evelyne: Goethe in einer Momentaufnahme Stefan Zweigs oder Im Labyrinth von Verehrung, Superlativen und der (österreichischen) Last des Spätgeborenen. In: Honold, Alexander / Kunz, Edith Anna / Schrader, Hans-Jürgen (Hg.): Goethe als Literatur-Figur. Göttingen: Wallstein 2016, S. 119–135.

Pomian, Krzysztof: Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln. Übers. v. Gustav Roßler. Berlin: Wagenbach 1988 (= Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek 9).

Porombka, Stephan: Abgewandt. Angewandt. Zugewandt. Über die Beziehung von Literaturwissenschaft und Kreativem Schreiben. In: Zeitschrift für Germanistik 16 (2006), H. 3, S. 597–609.

Potsch, Sandra: Literatur sehen. Vom Schau- und Erkenntniswert literarischer Originale im Museum. Bielefeld: transcript 2019 (= Edition Museum 37).

Prater, Donald A.: Stefan Zweig. Das Leben eines Ungeduldigen. München / Wien: Hanser 1981.

Primavera-Lévy, Elisa: Helden der Autonomie. Genieästhetik und Heroismus der Tat. In: Immer, Nikolas (Hg.): Ästhetischer Heroismus. Konzeptionelle und figurative Paradigmen des Helden. Bielefeld: transcript 2013 (= Edition Kulturwissenschaft 22), S. 63–81.

Reckwitz, Andreas: Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung. Berlin: Suhrkamp 2012 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1995).

Reffet, Michel: Stefan Zweigs *Balzac* und der Dämon. In: Birk, Matjaž / Eicher, Thomas (Hg.): Stefan Zweig und das Dämonische. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 68–77.

Reif-Hülser, Monika: „Exuberance is Beauty“. William Blake – der Revolutionär als Sammler. In: Assmann, Aleida / Gomille, Monika / Rippl, Gabriele (Hg.): Sammler – Bibliophile – Exzentriker. Tübingen: Narr 1998 (= Literatur und Anthropologie 1), S. 227–250.

Renoldner, Klemens / Holl, Hildemar / Karlhuber, Peter (Hg.): Stefan Zweig. Für ein Europa des Geistes. Salzburg: Verlag Der Apfel 1992.

Renoldner, Klemens: „Der Held wird nicht untergehen“. Stefan Zweigs Kampf für (und mit) Charles Dickens. In: Görner, Rüdiger / Renoldner, Klemens (Hg.): Zweigs England. Würzburg:

Königshausen & Neumann 2014 (= Schriftenreihe des Stefan Zweig Zentrum Salzburg 5), S. 49–63.

Renoldner, Klemens: Von Rio nach Wien. Anmerkungen zum Österreichbild in Stefan Zweigs Exilwerk. In: Erdem, Elisabeth / Perez, Juliana P. / Tavares, Pedro H. (Hg.): Stefan Zweig – das Exil-Projekt. Würzburg: Königshausen & Neumann 2019 (= Schriftenreihe des Stefan Zweig Zentrum Salzburg 12), S. 29–37.

Renoldner, Klemens: Satanisch, hysterisch, rätselvoll. Charles Baudelaire – gesehen von Stefan Zweig. In: Larcati, Arturo / Pesnel, Stéphane (Hg.): Figures de l'artiste dans l'esthétique de Stefan Zweig. Austriaca 45 (2020), Nr. 91, S. 27–36.

Renoldner, Klemens: Stefan Zweig, die *Welt von Gestern* und was die Biographen daraus lernen. In: Larcati, Arturo / Resch, Stephan (Hg.): „Ich habe meiner Person niemals so viel Wichtigkeit beigemessen.“ Zu Rezeption und Nachleben von *Die Welt von Gestern*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2024 (= Schriftenreihe des Stefan Zweig Zentrum Salzburg 22), S. 15–31.

Resch, Stephan: Stefan Zweig und der Europa-Gedanke. Würzburg: Königshausen & Neumann 2017 (= Schriftenreihe des Stefan Zweig Zentrum Salzburg 8).

Resch, Stephan: Überlieferung. In: Zweig, Stefan: Ungeduld des Herzens. Roman. Hg. v. Stephan Resch. Wien: Zsolnay 2021 (= Das erzählerische Werk. Salzburger Ausgabe. Hg. v. Werner Michler u. Klemens Renoldner. Wien: Zsolnay 2017ff., Bd. 6), S. 529–678.

Resch, Stephan: The vanquished heroes of Europe. Stefan Zweig's poetics of defeat in *The World of Yesterday*. In: Oxford German Studies 51 (2022), H. 2, S. 148–160.

Reuß, Roland: Schicksal der Handschrift, Schicksal der Druckschrift. Notizen zur ‚Textgenese‘. In: Text. Kritische Beiträge 5 (1999), S. 1–25.

Rodi, Frithjof: Dilthey und die Kant-Ausgabe der Preußischen Akademie der Wissenschaften. In: Dilthey-Jahrbuch 10 (1996), S. 107–134.

Rohde, Carsten: Leben erzählen. Stefan Zweigs biographisches Erzählen und sein Leben als Gegenstand biographischer Repräsentation. In: Seminar 60 (2024), H. 1, S. 40–62.

Roßbach, Nikola / Schrott, Angela: Einleitende Überlegungen. In: Dies. (Hg.): Wiederholung und Variation im Gespräch des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Berlin / Boston: de Gruyter 2023 (= Historische Dialogforschung 6), S. 3–19.

Rubercy, Eryck de: Stefan Zweig. Un maître de la biographie. In: Revue des deux mondes 8/9 (Juillet/Août 2010), S. 101–107.

Ruf, Oliver: Kreatives Schreiben. Eine Einführung. Tübingen: Narr 2016 (= utb 3664).

Ruhmann, Gabriele / Kruse, Otto: Prozessorientierte Schreibdidaktik. Grundlagen, Arbeitsformen, Perspektiven. In: Dreyfürst, Stephanie / Sennewald, Nadja (Hg.): Schreiben. Grundlagentexte zur Theorie, Didaktik und Beratung. Opladen / Toronto: Budrich 2014 (= utb 8604: Schlüsselkompetenzen), S. 15–34.

Sandmeier, Rebekka: Die Texte der Oratorien und ihr Kontext. In: Zywietz, Michael (Hg.): Händels Oratorien, Oden und Serenaden. Laaber: Laaber-Verlag 2010 (= Das Händel-

Handbuch in sechs Bänden. Hg. v. Hans Joachim Marx. Laaber: Laaber-Verlag 2008ff., Bd. 3), S. 17–38.

Sauder, Gerhard / Richter, Karl: Vom Genie zum Dichter-Wissenschaftler. Goethes Auffassungen vom Dichter. In: Grimm, Gunter E. (Hg.): Metamorphosen des Dichters. Das Selbstverständnis deutscher Schriftsteller von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch 1992, S. 84–104.

Saulitis, John P.: Historical introduction. In: Safran, Franciska (Hg.): Inventory of the Stefan Zweig Collection. Reed Library, State University College, Fredonia, New York 1993, S. 5–16.

Schadewaldt, Wolfgang: Ursprung und frühe Entwicklung der attischen Tragödie. Eine morphologische Struktur-Betrachtung des Aischylos. In: Hommel, Hildebrecht (Hg.): Wege zu Aischylos. Bd. 1: Zugang, Aspekte der Forschung, Nachleben. Darmstadt: WBG 1974 (= Wege der Forschung 87), S. 104–147.

Schellenberg, Renata: The Self and Other Things: Goethe the Collector. In: Publications of the English Goethe Society 81 (2012), H. 3, S. 166–177.

Scheuer, Helmut: „Dichter und Helden“ – zur Biographik des George-Kreises. In: Braungart, Wolfgang / Oelmann, Ute / Böschstein, Bernhard (Hg.): Stefan George. Werk und Wirkung seit dem ‚Siebenten Ring‘. Tübingen: Niemeyer 2001, S. 300–314.

Schirhuber, Erich: Die Welt von Heute – Brennende Erkenntnis. In: Stefan Zweig: „Nur die Lebendigen schaffen die Welt“. Politische, kulturelle, soziohistorische Betrachtungen und Essays 1911–1940. Vergessene Texte. Hg. v. Klaus Gräbner u. Erich Schirhuber. Krems a. d. Donau: Edition Roesner 2016 (= TranScript 2), S. 8–10.

Schmidt, Christoph: Die Endzeit des Genies. Zur Problematik des ästhetischen Subjekts in der (Post-)Moderne. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 69 (1995), H. 1, S. 172–195.

Schmidt, Jochen: Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945. Bd. 1: Von der Aufklärung bis zum Idealismus. Darmstadt: WBG 1985.

Schmidt, Jochen: Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945. Bd. 2: Von der Romantik bis zum Ende des Dritten Reichs. Darmstadt: WBG 1985.

Schmidt, Sarah: Sprachen des Sammelns. Zur Einleitung. In: Dies. (Hg.): Sprachen des Sammelns. Literatur als Medium und Reflexionsform des Sammelns. Paderborn: Fink 2016, S. 13–27.

Schmidt-Dengler, Wendelin: Genius. Zur Wirkungsgeschichte antiker Mythologeme in der Goethezeit. München: Beck 1978.

Schmitz-Emans, Monika: Sammeln als Thema und als poetologisches Modell. Über Poetiken des Sammelns und literarische Sammlerfiguren bei J. W. Goethe und Orhan Pamuk. In: Comparatio 9 (2017), H. 1, S. 41–59.

Scholz, Susanne / Vedder, Ulrike: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Handbuch Literatur & Materielle Kultur. Berlin / Boston: de Gruyter 2018 (= Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie 6), S. 1–17.

Schubert, Martin (Hg.): Materialität in der Editionswissenschaft. Berlin / New York: de Gruyter 2010 (= Beihefte zu editio 32).

Schweiger, Hannes: Biographiewürdigkeit. In: Klein, Christian (Hg.): Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien. Stuttgart: Metzler ²2022, S. 43–48.

Scott, David: The smile of the sign. Semiotics and travel writing in Barthes, Baudrillard, Butor and Lévi-Strauss. In: Studies in Travel Writing 7 (2003), H. 2, S. 209–225.

Seibert, Peter: Literatausstellungen und ihre Geschichte. In: Bohnenkamp, Anne / Vandenrath, Sonja (Hg.): Wort-Räume, Zeichen-Wechsel, Augen-Poesie. Zur Theorie und Praxis von Literatausstellungen. Göttingen: Wallstein 2011, S. 15–37.

Shen, Zhenzhen: Michel de Montaigne's pedagogic visions and Stefan Zweig's *Die Welt von Gestern*. In: Larcati, Arturo / Resch, Stephan (Hg.): „Ich habe meiner Person niemals so viel Wichtigkeit beigemessen.“ Zu Rezeption und Nachleben von *Die Welt von Gestern*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2024 (= Schriftenreihe des Stefan Zweig Zentrum Salzburg 22), S. 187–199.

Sina, Kai / Spoerhase, Carlos: Nachlassbewusstsein. Zur literaturwissenschaftlichen Erforschung seiner Entstehung und Entwicklung. In: Zeitschrift für Germanistik 23 (2013), H. 3, S. 607–623.

Sina, Kai / Spoerhase, Carlos: ‚Gemachtwordenheit‘. Über diesen Band. In: Dies. (Hg.): Nachlassbewusstsein. Literatur, Archiv, Philologie 1750–2000. Göttingen: Wallstein 2017 (= Marbacher Schriften, Neue Folge 13), S. 7–17.

Sommer, Andreas Urs: Sammeln. In: Ders.: Die Kunst des Zweifelns. Anleitung zum skeptischen Denken. München: Beck 2005, S. 94–97.

Spangenberg, Bastian: Amerika-Bilder von Stefan Zweig. Demokratieverehrung und die Angst vor der Monotonisierung der Welt. In: Dahlmanns, Karsten / Jachimowicz, Aneta (Hg.): Geliebtes, verfluchtes Amerika. Zu Antiamerikanismus und Amerikabegeisterung im deutschen Sprachraum 1888–1933. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2022, S. 229–239.

Stachel, Peter: Das Krokodil im roten Rock und der silberne Schwan des Wohlklangs. Mozart – Genie und Popstar? In: Immler, Nicole L. (Hg.): ‚The making of...‘ Genie: Wittgenstein & Mozart. Biographien, ihre Mythen und wem sie nützen. Innsbruck / Wien / Bozen: StudienVerlag 2009 (= Gedächtnis – Erinnerung – Identität 11), S. 205–224.

Stiewe, Barbara: „Freunde der Jugend sind wir, nicht ihre Schinder!“ Reformpädagogische Einflüsse in Schulerzählungen der Weimarer Republik. In: Der Deutschunterricht 66 (2014), H. 1, S. 14–25.

Stingelin, Martin (Hg.): „Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum“. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte. München: Fink 2004 (= Zur Genealogie des Schreibens 1).

Stingelin, Martin: ‚Schreiben‘. Einleitung. In: Ders. (Hg.): „Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum.“ Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte. München: Fink 2004 (= Zur Genealogie des Schreibens 1), S. 7–21.

Strelka, Joseph P.: Stefan Zweig’s ‚Big Balzac‘. In: Sonnenfeld, Marion (Ed.): Stefan Zweig. The world of yesterday’s humanist today. Proceedings of the Stefan Zweig symposium. Albany: State University of New York Press 1983, S. 210–216.

Strelka, Joseph P.: Die Balzac-Biographie Stefan Zweigs. In: Gelber, Mark H. (Hg.): Stefan Zweig heute. New York: Lang 1987 (= New Yorker Studien zur neueren deutschen Literaturgeschichte 7), S. 130–140.

Strigl, Daniela: Biographie als Intervention. Zum Problem biographischen Erzählens bei Stefan Zweig – Fouché und Erasmus. In: Müller, Karl (Hg.): Stefan Zweig – Neue Forschung. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012 (= Schriftenreihe des Stefan Zweig Centre 3), S. 9–25.

Strigl, Daniela: Stefan Zweig und das Odol-Prinzip. Vom Erfinden einer Marke. In: Peck, Clemens / Wolf, Norbert Christian (Hg.): Poetologien des Posturalen. Autorschaftsinszenierungen in der Literatur der Zwischenkriegszeit. Paderborn: Fink 2017, S. 261–277.

Szondi, Peter: Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit. In: Ders.: Poetik und Geschichtsphilosophie I. Hg. v. Senta Metz u. Hans-Hagen Hildebrandt. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 40), S. 13–265.

Thaler, Jürgen: Zur Geschichte des Literaturarchivs. Wilhelm Diltheys „Archive für Literatur“ im Kontext. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 55 (2011), S. 361–374.

Thiele, Matthias: Schreibtechniken des Notierens. In: Hoffmann, Ludger / Stingelin, Martin (Hg.): Schreiben. Dortmunder Poetikvorlesungen von Felicitas Hoppe. Schreibszenen und Schrift – literatur- und sprachwissenschaftliche Perspektiven. Paderborn / München: Brill / Fink 2018 (= Zur Genealogie des Schreibens 20), S. 115–142.

Thüring, Hubert: Anfangen zu schreiben. Einleitung. In: Thüring, Hubert / Jäger-Trees, Corinna / Schläfli, Michael (Hg.): Anfangen zu schreiben. Ein kardinales Moment von Textgenese und Schreibprozeß im literarischen Archiv des 20. Jahrhunderts. München: Fink 2009 (= Zur Genealogie des Schreibens 11), S. 9–25.

Thuswaldner, Gregor: Rezeption seit 1992. In: Larcati, Arturo / Renoldner, Klemens / Wörgötter, Martina (Hg.): Stefan Zweig Handbuch. Berlin / Boston: de Gruyter 2018, S. 806–814.

Thuswaldner, Gregor: Letting Go of Europe. On Stefan Zweig’s Political and Cultural Disillusionment. In: Andress, Reinhard (Hg.): Vorstufen des Exils / Early Stages of Exile. Leiden: Brill 2020 (= Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik 91), S. 37–46.

Traupmann, Thomas: Fortschreibende Vertextung. Zur Poetik des Dramenprojektes *Die letzten Tage der Menschheit* von Karl Kraus. Göttingen: Wallstein 2024.

Turner, David: *Moral Values and the Human Zoo. The Novellen of Stefan Zweig*. Hull: Hull University Press 1988.

Ueding, Gert / Steinbrink, Bernd: *Grundriß der Rhetorik. Geschichte – Technik – Methode*. Stuttgart / Weimar: Metzler ⁵2011.

Vedder, Ulrike: Zur Magie der Handschrift: Stefan Zweig als Autographensammler. In: Görner, Rüdiger / Renoldner, Klemens (Hg.): *Zweigs England*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014 (= Schriftenreihe des Stefan Zweig Centre Salzburg 5), S. 141–151.

Vedder, Ulrike: Poetik des Sammelns bei Adalbert Stifter, Walter Benjamin und Stefan Zweig. In: Wernli, Martina (Hg.): *Sammeln – eine (un-)zeitgemäße Passion*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2017 (= Würzburger Ringvorlesungen 12), S. 173–185.

Vedder, Ulrike: Autographen und ihre Faszinationsgeschichte. Von Goethe bis Stefan Zweig. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 66 (2022), S. 187–210.

Wagener, Hans: Richard Friedenthal. *Biographie des großen Biographen*. Gerlingen: Bleicher 2002 (= Zeugen der Zeit).

Wagenknecht, Christian: Schreiben im Horizont des Druckens: Karl Kraus. In: Giuriato, Davide / Stingelin, Martin / Zanetti, Sandro (Hg.): „Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen“. *Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte*. München: Fink 2005 (= Zur Genealogie des Schreibens 2), S. 183–203.

Wagner, Karl: Von den Erfindungen der biographischen Wahrheit. Freud/Zweig/Dostojewski. In: Sellmer, Izabela (Hg.): *Die biographische Illusion im 20. Jahrhundert. (Auto-)Biographien unter Legitimierungszwang*. Frankfurt a. M.: Lang 2003 (= Posener Beiträge zur Germanistik 1), S. 209–226.

Wegmann, Nikolaus: Im Reich der Philologie. Vom Sammeln und Urteilen. In: König, Christoph (Hg.): *Konkurrenten in der Fakultät. Kultur, Wissen und Universität um 1900*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch 1999 (= Fischer-Taschenbücher 14262, Forum Wissenschaft: Figuren des Wissens), S. 260–272.

Weinzierl, Christian: Die Erforschung des Schreibens aus kognitionspsychologischer Sicht. In: Huemer, Birgit et al. (Hg.): *Schreibwissenschaft – eine neue Disziplin. Diskursübergreifende Perspektiven*. Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2020 (= Schreibwissenschaft 2), S. 243–260.

Weinzierl, Ulrich: Autobiografie als Epochendarstellung. In: Larcati, Arturo / Renoldner, Klemens / Wörgötter, Martina (Hg.): *Stefan Zweig Handbuch*. Berlin / Boston: de Gruyter 2018, S. 340–355.

Wellbery, David: *The Specular Moment. Goethe's Early Lyric and the Beginnings of Romanticism*. Stanford: Stanford University Press 1996.

Wernli, Martina: *Federn lesen. Eine Literaturgeschichte des Gänsekiels von den Anfängen bis ins 19. Jahrhundert*. Göttingen: Wallstein 2021.

Wetters, Kirk: A Transcendent Word. Stefan Zweig's Demonic Histories. In: *Austrian Studies* 28 (2020), S. 166–181.

Wetzel, Michael: Der Autor-Künstler. Ein europäischer Gründungsmythos vom schöpferischen Individuum. Göttingen: V & R unipress 2020 (= Gründungsmythen Europas in Literatur, Musik und Kunst 15).

White, Hayden: Schreiben im Medium. In: Zanetti, Sandro (Hg.): Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte. Berlin: Suhrkamp ²2015 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 2037), S. 251–260.

Willms, Weertje / Backes, Martina: Einführung. In: Dies. (Hg.): Kontexte kreativen Schreibens. Eine Standortbestimmung in Theorie und Praxis. Berlin: Frank & Timme 2021, S. 9–21.

Windgätter, Christof: „Und dabei kann immer noch etwas verloren gehen! –“ Eine Typologie feder- und maschinenschriftlicher Störungen bei Friedrich Nietzsche. In: Giuriato, Davide / Stingelin, Martin / Zanetti, Sandro (Hg.): „Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen“. Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte. München: Fink 2005 (= Zur Genealogie des Schreibens 2), S. 49–74.

Wirth, Uwe: Die Schreib-Szene als Editions-Szene. Handschrift und Buchdruck in Jean Pauls *Leben Fibels*. In: Stingelin, Martin / Giuriato, Davide / Zanetti, Sandro (Hg.): „Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum“. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte. München: Fink 2004 (= Zur Genealogie des Schreibens 1), S. 156–174.

Wirth, Uwe: Der Lektor als zweiter Autor. In: Wirtz, Irmgard M. / Weber, Ulrich / Wieland, Magnus (Hg.): Literatur – Verlag – Archiv. Göttingen: Wallstein 2015 (= Beide Seiten. Autoren und Wissenschaftler im Gespräch 4), S. 21–33.

Witte, Bernd: *Trilogie der Leidenschaft*. In: Ders. et al. (Hg.): Goethe-Handbuch. Sonderausgabe. Stuttgart: Metzler 2004, S. 481–490.

Woldan, Clemens: ‚Archäologie der inneren Kultur‘. Überlegungen zu einer Poetik der Physiognomie in Stefan Zweigs historisch-biographischem Werk. In: Ders. (Hg.): Stefan Zweig. Biographie, Politik und Medien. Würzburg: Königshausen & Neumann 2024 (= Schriftenreihe des Stefan Zweig Zentrum Salzburg 21), S. 255–282.

Wolf, Norbert C.: Der Großschriftsteller und sein *Hauptbuch*. Stefan Zweig als weltumspannender Literaturindustrieller. In: Fetz, Bernhard / Inguglia-Höfle, Arnhilt / Larcati, Arturo (Hg.): Stefan Zweig Weltautor. Wien: Zsolnay 2021 (= Profile 28), S. 17–29.

Wörgötter, Martina: *Ein Verbummelter* (1901). In: Larcati, Arturo / Renoldner, Klemens / Wörgötter, Martina (Hg.): Stefan Zweig Handbuch. Berlin / Boston: de Gruyter 2018, S. 257–259.

Wozonig, Karin S.: Die literarische Biografie zwischen Lebensbild und Selbstbild. In: Aussiger Beiträge 14 (2020), S. 201–214.

Xiuli, Jin: In der geistigen Strömung der Zeit. Über die Darstellung des Psychopathologischen in Stefan Zweigs *Der Kampf mit dem Dämon*. In: Yi, Zhang / Gelber, Mark H. (Hg.): Aktualität und Beliebtheit. Neue Forschung und Rezeption von Stefan Zweig im internationalen Blickwinkel. Würzburg: Königshausen & Neumann 2015, S. 121–133.

Yi, Zhang: Die weibliche Stimme Lotte Zweigs. In: Yi, Zhang / Gelber, Mark H. (Hg.): Aktualität und Beliebtheit. Neue Forschung und Rezeption von Stefan Zweig im internationalen Blickwinkel. Würzburg: Königshausen & Neumann 2015, S. 95–107.

Zanetti, Sandro: (Digitalisiertes) Schreiben. Einleitung. In: Giuriato, Davide / Stingelin, Martin / Zanetti, Sandro (Hg.): „System ohne General“. Schreibszenen im digitalen Zeitalter. München: Fink 2006 (= Zur Genealogie des Schreibens 3), S. 7–26.

Zanetti, Sandro: Logiken und Praktiken der Schreibkultur. Zum analytischen Potential der Literatur. In: Wirth, Uwe (Hg.): Logiken und Praktiken der Kulturforschung. Berlin: Kadmos 2008 (= Wege der Kulturforschung 1), S. 75–88.

Zanetti, Sandro: Über Schreiben als Kulturtechnik hinaus – Literaturwissenschaftliche Schreibprozessforschung. In: Barthel, Katja (Hg.): Dynamiken historischer Schreibszenen. Berlin / Boston: de Gruyter 2022 (= Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 168), S. 29–42.

Zanetti, Sandro: Literarisches Schreiben. Grundlagen und Möglichkeiten. Stuttgart: Reclam 2022.

Zangerl, Lina Maria: Über ein Notizbuch Stefan Zweigs zu *Die Welt von Gestern*. In: Larcati, Arturo / Resch, Stephan (Hg.): „Ich habe meiner Person niemals so viel Wichtigkeit beigemessen.“ Zu Rezeption und Nachleben von *Die Welt von Gestern*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2024 (= Schriftenreihe des Stefan Zweig Zentrum Salzburg 22), S. 249–251.

Zeller, Christoph: Magisches Museum. Aspekte des Sammelns in der Literatur des 19. Jahrhunderts. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 46 (2005), S. 74–103.

Ziaja, Ursula: Was ist Kreativität? In: Willms, Weertje / Backes, Martina (Hg.): Kontexte kreativen Schreibens. Eine Standortbestimmung in Theorie und Praxis. Berlin: Frank & Timme 2021, S. 25–37.

Zielinski, Gwenaëlle: Replacer l’artiste au cœur du projet européen : portraits d’humanistes dans les biographies historiques de Stefan Zweig. In: Larcati, Arturo / Pesnel, Stéphane (Hg.): Figures de l’artiste dans l’esthétique de Stefan Zweig. *Austriaca* 45 (2020), Nr. 91, S. 209–223.

Zielinski, Gwenaëlle: Mythologies d’Europe. L’élaboration de la pensée européenne de Stefan Zweig à travers ses biographies historiques. Thèse de doctorat, Nantes 2021.

Zilsel, Edgar: Die Geniereligion. Ein kritischer Versuch über das moderne Persönlichkeitsideal, mit einer historischen Begründung. Hg. u. m. einer Einl. v. Johann Dvořák. Berlin: Suhrkamp 1990 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 791).

Zohn, Harry: Stefan Zweig as a Collector of Manuscripts. In: *The German Quaterly* 25 (1952), H. 3, S. 182–191.

Zohn, Harry: Das brennende Geheimnis des Stephen Branch oder eine Geschichte mit Moral von einem Arzt, der sich nicht selber helfen konnte. In: Gelber, Mark H. (Hg.): Stefan Zweig

heute. New York: Lang 1987 (= New Yorker Studien zur neueren deutschen Literaturgeschichte 7), S. 25–43.

Zohn, Harry: Friderike Maria Zweig. In: Spalek, John M. / Strelka, Joseph (Hg.): Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933. Bd. 2: New York. Bern: Saur / Francke 1989, S. 1677–1693.

Online-Quellen

Georges, Karl Ernst: Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch. URL: <http://www.zeno.org/Georges-1913/A/gestus> (letzter Zugriff am 07.08.2025).

Jahres-Bericht des k. k. Maximilians-Gymnasiums in Wien für die Schuljahre 1895/96 bis 1899/1900. Wien: Selbstverlag der Lehranstalt, IX., Wasagasse 10, 1896–1900. URL: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=jmg&size=45> (letzter Zugriff am 04.08.2025).

Lettner, Simone: Wie Stefan Zweig schreibt. Themenseite stefanzweig.digital. URL: <https://stefanzweig.digital/o/szd.thema.2/sdef:TEI/get?locale=de> (letzter Zugriff am 07.07.2025).

Wissel, Carsten von: Wissenschaftliche Kreativität. Arbeitspapier 251 der Hans Böckler Stiftung. Düsseldorf: Setzkasten 2012. URL: https://www.boeckler.de/de/faust-detail.htm?sync_id=HBS-005218 (letzter Zugriff am 16.07.2025).

Zweig, Stefan: Sammlung an Antiquariats- und Autograpenkatalogen. Kallías: Online-Katalog des Deutschen Literaturarchivs Marbach. URL: <https://www.dla-marbach.de/find/opac/id/BF00041683/> (letzter Zugriff am 08.06.2025).

Zweig, Stefan: Clarissa. Notizbuch, Literaturarchiv Salzburg, SZ-AAP/W1. Digitalisat auf stefanzweig.digital: URL: <https://stefanzweig.digital/o/szd.werke#SZDMSK.2> (letzter Zugriff am 09.08.2025).

Archivmaterial

Literaturarchiv Salzburg (LAS), Österreich

Stefan Zweig an Alfredo Cahn am 5. Juni 1941. Kopie. Sammlung Knut Beck, Ordner Briefe 1941, ohne Signatur.

Stefan Zweig an Hans Feigl am 26. Juli 1917. Kopie. Sammlung Knut Beck, Ordner Briefe 1917, ohne Signatur.

Stefan Zweig an Knut Beck am 6. November 1941 aus Petrópolis. Kopie. Sammlung Knut Beck, Ordner Briefe 1941, ohne Signatur.

Stefan Zweig: Clarissa. Notizbuch, Literaturarchiv Salzburg, SZ-AAP/W1.

Fredonia, USA

Fredonia, State University of New York, Daniel A. Reed Library, Stefan Zweig Collection, SC001. Ordner (Boxes) Nr. 31–34 der Sammlung, in 30 Abschnitten. Die Nummerierung entspricht der in Fredonia intern verwendeten „Zweig Finding Aid #2“, die übergeordnete Signatur ist in Klammern angeführt. Die Signatur ermöglicht die Zuordnung des Materials zu den Einträgen auf stefanzweig.digital. Besonders relevante und häufig zitierte Archivdokumente sind mit einer Sigle versehen, die hier nachgestellt ist.

- 31.1 (SZ-AP2/W-G23.1)
- 31.2 (SZ-AP2/W-G23.2)
- 31.3 (SZ-AP2/W-G23.3)
- 31.4 (SZ-AP2/W-G23.4) – Sigle „RM“ (für: Ringmappe)
- 31.5 (SZ-AP2/W-G23.5)
- 31.6 (SZ-AP2/W-G23.6)
- 31.7 (SZ-AP2/W-G23.7)
- 32.1 (SZ-AP2/W-G23.8) – Sigle „fTS“ (für: früheres Typoskript)
- 32.2 (SZ-AP2/W-G23.9)
- 32.3 (SZ-AP2/W-G23.10)
- 32.4 (SZ-AP2/W-G23.11)
- 32.5 (SZ-AP2/W-G23.12)
- 32.6 (SZ-AP2/W-G23.13)
- 32.7 (SZ-AP2/W-G23.14)
- 33.1 (SZ-AP2/W-G23.15) – Sigle „sTS“ (für: späteres Typoskript)
- 33.2 (SZ-AP2/W-G23.16)
- 33.3 (SZ-AP2/W-G23.17)
- 33.4 (SZ-AP2/W-G23.18)
- 33.5 (SZ-AP2/W-G23.19)
- 34.1 (SZ-AP2/W-G23.20)
- 34.2 (SZ-AP2/W-G23.21)
- 34.3 (SZ-AP2/W-G23.22)
- 34.4 (SZ-AP2/W-G23.23)
- 34.5 (SZ-AP2/W-G23.24)
- 34.6 (SZ-AP2/W-G23.25)
- 34.7 (SZ-AP2/W-G23.26)
- 34.8 (SZ-AP2/W-G23.27)
- 34.9 (SZ-AP2/W-G23.28)
- 34.10 (SZ-AP2/W-G23.29)
- 34.11 (SZ-AP2/W-G23.30)

British Library, London, UK

Balzac, Honoré de: Korrekturfahnen zu *Une ténébreuse affaire* (1841). Stefan Zweig Collection of Autograph Manuscripts, Zweig MS. 133.

DLA Marbach, Deutschland

Nachlass Richard Friedenthal (Signatur: A:Friedenthal, Richard). Kasten 8 (3 Mappen) und Kasten 44 (8 Mappen).

Zweig, Stefan: Das Genie einer Nacht. Typoskript, Nachlass Richard Friedenthal, Kasten 44 (Signatur: A:Friedenthal, Richard).

Zweig, Stefan: Ungeduld des Herzens. Verschiedene Fassungen: Urfassungen des Manuskripts, Typoskripte mit hs. Korrekturen, Korrektorexemplar und Umbruch (Signatur: A:Zweig, Stefan). 5 Kästen. Folgende Dokumente dieses Bestands konnten eingesehen werden:

- Typescript First Version
- Corrected Typescript 2nd Version
- Original draft in much shorter form
- Author's Corrected Page Proofs
- Typescript of Re-written Pages – Final Version
- Typescript of Re-written Pages of 3rd Version in 2 Parts

Wienbibliothek im Rathaus, Wien, Österreich

Zweig, Stefan: Brief an Max Mell am 2. Juli 1906. Nachlass Max Mell, ZPH 891.

Abbildungen

Abb. 1–6 zeigen Material aus: Fredonia, State University of New York, Daniel A. Reed Library, Stefan Zweig Collection, SC001, Ordner (Boxes) Nr. 31–34 der Sammlung.

Abb. 1 und 5: Aufnahme Simone Lettner

Abb. 2, 3, 4, 6: Scans, zur Verfügung gestellt von Amanda Shepp, Coordinator of Special Collections and Archives, Daniel A. Reed Library, The State University of New York, Fredonia.

Résumé français

Introduction

Bien qu'il soit de notoriété publique que Stefan Zweig était collectionneur d'autographes, la double identité qu'il incarnait — à la fois comme collectionneur et écrivain à succès — n'a pas encore été suffisamment prise en compte dans les travaux de recherche. Sa méthode de travail reste également un domaine peu exploré, alors même que de nombreux documents préparatoires encore conservés aujourd'hui mériteraient d'être examinés sous cet angle.

C'est précisément cette double identité de Zweig en tant que collectionneur et écrivain que cette thèse prend pour point de départ. Elle se propose d'analyser, d'une part, les mises en scène du travail artistique dans certains textes de Zweig, et d'autre part, son propre processus d'écriture à travers l'étude d'avant-textes conservés dans les archives. Pour aborder les notions liées à cette démarche, la thèse s'appuie sur le champ de la « Schreibszenenforschung » (recherches consacrées aux « scènes d'écriture »), présenté en début de partie III.

Jusqu'à présent, Stefan Zweig n'a de fait pas été véritablement intégré au champ de la « Schreibszenenforschung ». Pourtant, il a largement agi comme médiateur de la culture et de la littérature européenne, assumant dans ce cadre le rôle de véritable « constructeur » d'un monde littéraire. Il s'est interrogé à plusieurs reprises sur les conditions de la créativité artistique et a lui-même exercé le métier d'écrivain à plein temps. Cela constitue donc une base prometteuse pour étudier de près les représentations du travail artistique dans son œuvre ainsi que sa propre manière de travailler.

La recherche sur Zweig, initiée dans la seconde moitié du XXe siècle aux États-Unis et aujourd'hui présente dans de nombreux pays, n'a pas encore apporté de réponse précise à la question de son intérêt pour le processus créatif, en tenant compte de sa double fonction d'écrivain et de collectionneur. Néanmoins, certains projets pionniers méritent d'être mentionnés, notamment le recueil *Figures de l'artiste dans l'esthétique de Stefan Zweig*, dirigé par Arturo Larcati et Stéphane Pesnel,¹⁷²⁰ ainsi que la thèse de Paradaad Chamsaz¹⁷²¹. Une référence essentielle demeure la monographie d'Oliver Matuschek consacrée à la collection d'autographes de Stefan Zweig.¹⁷²² De plus, l'édition critique de l'œuvre de fiction de Zweig, la *Salzburger Ausgabe* publiée sous la direction de Werner Michler et Klemens Renoldner,¹⁷²³ mais aussi le projet stefanzweig.digital, ainsi que plusieurs articles du *Stefan Zweig Handbuch*,¹⁷²⁴ fournissent des repères fondamentaux pour ce travail de recherche.

¹⁷²⁰ Arturo Larcati / Stéphane Pesnel (éd.) : *Figures de l'artiste dans l'esthétique de Stefan Zweig*. *Austriaca* 45 (2020), no. 91. Mont-Saint-Aignan : Presses universitaires de Rouen et du Havre 2021.

¹⁷²¹ Paradaad Chamsaz : *The Secret of Creation. Stefan Zweig as Collector, Eulogist and Biographer of Balzac*. Dissertation University of Bristol 2019.

¹⁷²² Oliver Matuschek : *Ich kenne den Zauber der Schrift. Katalog und Geschichte der Autographensammlung Stefan Zweig*. Mit kommentiertem Abdruck von Stefan Zweigs Aufsätzen über das Sammeln von Handschriften. Wien : Inlibris 2005 (= Antiquariat Inlibris Katalog 15).

¹⁷²³ Werner Michler / Klemens Renoldner (éd.) : *Stefan Zweig. Das erzählerische Werk. Salzburger Ausgabe*. Wien : Zsolnay 2017–2024. 7 tomes.

¹⁷²⁴ Arturo Larcati / Klemens Renoldner / Martina Wörgötter (éd.) : *Stefan Zweig Handbuch*. Berlin / Boston : De Gruyter 2018.

PARTIE I

Premier chapitre : Constructions du génie

I.1.1 Qu'est-ce qu'un génie ?

Lorsqu'on parle de « génie », il convient de garder à l'esprit qu'il s'agit toujours d'une construction imaginaire. L'expression « avoir du génie » est plus ancienne que « être un génie », et cette évolution étymologique reflète une valorisation croissante de la notion de génie, qui se transforme — selon Christoph Hubig — pour passer de la désignation d'une simple capacité à une qualité exceptionnelle, notamment à travers sa mise en scène héroïque dans les débats intellectuels du XVIII^e siècle.¹⁷²⁵

Le genre biographique est étroitement lié au discours sur le génie : les biographes alimentent ce discours en façonnant des conceptions de l'artiste qui servent de modèles ou de points de référence pour les créateurs. Dans ce genre littéraire, reproduction des faits réels et invention narrative sont intimement mêlées, un procédé que Stefan Zweig maîtrise d'ailleurs lui aussi avec habileté. Wendelin Schmidt-Dengler distingue à ce propos le *genius*, instance mythologique, du « génie » en tant que concept abstrait.¹⁷²⁶

L'idée de génie, bien qu'aujourd'hui souvent associée aux sciences naturelles, précède l'émergence moderne de ces disciplines et trouve ses racines dans le domaine des arts, où elle permettait de différencier l'artiste créatif et « original » de l'érudit ou de l'artisan.¹⁷²⁷ Le « génie » est donc un fantasme : il n'existe qu'à travers l'attribution qu'on lui fait, de la même manière que la figure de l'auteur, selon Michel Foucault dans *Qu'est-ce qu'un auteur ?*. L'idée de l'auteur est un « mythe fondateur » européen¹⁷²⁸ intrinsèquement lié au génie.

I.1.2 Le génie à la fin du XIX^e siècle

Tout style artistique s'accompagne d'un positionnement au sein des discours artistiques, politiques, scientifiques et sociaux propres à une époque donnée. Ainsi, l'esthétique du génie durant la période du *Sturm und Drang* en Allemagne constituait surtout une réaction polémique contre le classicisme français. De même, les avant-gardes de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle s'opposent à une bourgeoisie qui instrumentalise la culture et les arts à des fins de distinction sociale.

Chez Friedrich Nietzsche, le concept de génie prend place, selon Jochen Schmidt, dans une réaction qui valorise des notions telles que l'authenticité, la santé et l'individualité créatrice.¹⁷²⁹ Toutefois, Sebastian Kaufmann souligne que Schmidt limite son analyse du génie aux

¹⁷²⁵ Christoph Hubig : 'Genie' – Typus oder Original? Vom Paradigma der Kreativität zum Kult des Individuums. In: Wischer, Erika (éd.) : Propyläen. Geschichte der Literatur. Literatur und Gesellschaft der westlichen Welt. Vol. IV: Aufklärung und Romantik 1700–1830. Berlin : Propyläen Verlag 1988, p. 187–210, p. 194.

¹⁷²⁶ Wendelin Schmidt-Dengler : Genius. Zur Wirkungsgeschichte antiker Mythologeme in der Goethezeit. München : Beck 1978, p. 257.

¹⁷²⁷ Edgar Zilsel : Die Geniereligion. Ein kritischer Versuch über das moderne Persönlichkeitsideal, mit einer historischen Begründung. Éd. Johann Dvořák. Berlin : Suhrkamp Taschenbuch 1990 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 791), p. 179.

¹⁷²⁸ Michael Wetzl : Der Autor-Künstler. Ein europäischer Gründungsmythos vom schöpferischen Individuum. Göttingen : V & R unipress 2020 (= Gründungsmythen Europas in Literatur, Musik und Kunst 15).

¹⁷²⁹ Jochen Schmidt : Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945. Vol. 2 : Von der Romantik bis zum Ende des Dritten Reichs. Darmstadt : WBG 1985, p. 129.

premières œuvres de Nietzsche, alors que la recherche n'a pas encore pleinement exploré l'importance de ce concept dans l'ensemble de son œuvre.¹⁷³⁰

À partir du milieu du XIXe siècle, la figure du génie devient elle aussi un objet d'étude scientifique, d'abord dans les sciences naturelles, puis, dès les années 1880, dans les sciences humaines. Dans le contexte de l'émergence de la psychanalyse et de la psychophysique, le génie est souvent rapproché de la folie, comme en témoigne l'ouvrage *Genio e follia* (1887) de Cesare Lombroso. Stefan Zweig connaissait les écrits de Lombroso ainsi que ceux de Max Nordau, mais il ne s'est pas laissé entraîner par la mode de la pathologisation du génie.¹⁷³¹ Même s'il s'intéresse particulièrement à des figures qu'il qualifie de « démoniaques » (comme Kleist et Hölderlin, eux-mêmes mentionnés dans *Genio e follia*), Zweig refuse de réduire leur créativité à une pathologie.

Dans sa biographie de Balzac, comme ailleurs, Zweig emploie à plusieurs reprises le terme de « monomanie », ce qui suggère qu'en tant que lecteur de Balzac, il a été influencé par le discours psychiatrique français de la première moitié du XIXe siècle (notamment par Pinel et Esquirol).¹⁷³²

I.1.3 La relation entre l'individu et le collectif dans la construction du génie

En tant que construction sociale et discursive, le « génie » doit être analysé en tenant compte de sa fonction dans la société. En effet, ce fantasme sert avant tout à interroger les relations qu'entretiennent les individus entre eux et avec eux-mêmes. L'écrivain ou l'artiste a plusieurs manières de se positionner face à cette idée construite de la génialité : il peut accentuer sa propre faiblesse face au génie, tenter de s'approprier cette qualité, ou encore, comme le propose Goethe dans *Von deutscher Baukunst* (1771/72), participer au génie à travers la compréhension et l'assimilation active d'une œuvre artistique. Cette dernière perspective joue également un rôle central dans l'argumentation développée par Zweig dans *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens* (*Le Mystère de la création artistique*).

La relation entre le génie et la collectivité est fondamentalement paradoxale : d'un côté, le génie est marginalisé et opposé à la foule, mais d'un autre côté, il a besoin d'elle pour être reconnu en tant que tel. Réciproquement, la société semble avoir besoin de figures géniales, s'investissant activement dans leur construction, même si cette construction engendre des déséquilibres sociaux.

Dans cette interaction avec la société, le génie peut être soit intégré, soit isolé, ces deux situations produisant des effets tantôt positifs, tantôt négatifs pour le génie lui-même et pour la société. La connotation anti-démocratique souvent associée au génie s'accroît au cours du XIXe siècle et jusqu'au milieu du XXe siècle, notamment lorsque le concept de génie est instrumentalisé dans les discours racistes et eugénistes. La conception antisémite du génie

¹⁷³⁰ Sebastian Kaufmann : Das Genie im Schaffen Nietzsches. In : Michler, Werner / Holmes, Deborah (éd.) : Genie in der Nachromantik. German Life and Letters 75 (2022), p. 394–409, p. 397–399.

¹⁷³¹ Karl Müller : Das Dämonische „innen im Kreise der Natur“. In : Birk, Matjaž / Eicher, Thomas (éd.) : Stefan Zweig und das Dämonische. Würzburg : Königshausen & Neumann 2008, p. 12–35, p. 15 et p. 20.

¹⁷³² Simone Lettner : Auf den Spuren der ‚Monomanie‘. Aspekte der Genialität und der Materialität in Stefan Zweigs Biografie über Honoré de Balzac. In : Wörgötter, Martina (éd.) : Stefan Zweig und biografisches Schreiben. Würzburg: Königshausen & Neumann. [À paraître.]

proposée par Houston Stewart Chamberlain connaît à cette époque un large succès¹⁷³³ et contribuera, on le sait, à l'élaboration de l'idéologie raciste du national-socialisme.

La Vienne du tournant du siècle, centre des discours antisémites et racistes, est également un lieu privilégié des débats sur le génie.¹⁷³⁴ Il est étonnant que Stefan Zweig ne commente jamais ces dérives idéologiques, même pas rétrospectivement dans *Die Welt von Gestern* (*Le Monde d'hier*).¹⁷³⁵ À travers ses écrits, il semble vouloir contribuer à un discours modéré sur le génie, évitant toute polémique raciale et mettant de côté tous les radicalismes.

Deuxième chapitre : L'héritage de la rhétorique dans l'école

Comme la majorité des écrivains germanophones de sa génération, Stefan Zweig a fréquenté un lycée traditionnellement humaniste : en l'occurrence, le k. k. Maximiliangymnasium de Vienne (aujourd'hui Gymnasium Wasagasse). Ce parcours scolaire signifie une forte imprégnation par la tradition scolaire classique marquée par l'héritage de la rhétorique antique. L'enseignement de l'allemand, en tant que discipline nationale, n'apparaît véritablement qu'au cours du XIXe siècle, dans une dynamique où il doit se positionner face aux matières dites « classiques », en l'occurrence le latin et le grec.

Au tournant du XXe siècle, la *Reformpädagogik*, le courant pédagogique dit de l'« éducation nouvelle », et les débats suscités par des figures telles que Maria Montessori ou Ellen Key alimentent une réflexion critique sur la formation scolaire. Zweig lui-même a entretenu une correspondance avec Ellen Key, un fait particulièrement significatif si l'on considère ses souvenirs amers de l'école relatés dans *Le Monde d'hier*.

I.2.1 Les pratiques d'enseignement à la fin du XIXe siècle

Zweig a fréquenté le lycée de l'année scolaire 1892/93 jusqu'à 1899/1900, année où il obtint son baccalauréat autrichien (la *Matura*). Le cursus était exigeant, notamment en ce qui concerne la langue allemande : la rédaction constituait l'exercice principal, imposant aux élèves des classes supérieures (*Oberstufe*) entre cinq et neuf devoirs sur table (*Schularbeiten*) et un nombre équivalent de devoirs à la maison (*Hausarbeiten*) par année scolaire¹⁷³⁶. Ces exercices de rédaction étaient fondés sur les principes de la rhétorique traditionnelle et antique.¹⁷³⁷

¹⁷³³ Schmidt : *Geschichte des Genie-Gedankens*. Vol. 2, p. 215–232; Julia Barbara Köhne : *Geniekult in Geisteswissenschaften und Literaturen um 1900 und seine filmischen Adaptionen*. Wien et al. : Böhlau 2014, p. 370–400.

¹⁷³⁴ Johann Dvořák : *Zu Leben und Werk Edgar Zilsels und zur Soziologie des Geniekults*. In : Zilsel, Edgar : *Die Geniereligion. Ein kritischer Versuch über das moderne Persönlichkeitsideal, mit einer historischen Begründung*. Éd. Johann Dvořák. Berlin : Suhrkamp Taschenbuch 1990 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 791), p. 7–40, p. 29–36; Nicole L. Immler : *The making of...'. Überlegungen zur Biographieforschung aus der Perspektive der Kulturwissenschaften – eine Einleitung*. In : Nicole L. Immler (éd.) : *The making of...'. Genie: Wittgenstein & Mozart. Biographien, ihre Mythen und wem sie nützen*. Innsbruck et al. : StudienVerlag 2009 (= Gedächtnis – Erinnerung – Identität 11), p. 11–30, p. 12.

¹⁷³⁵ Klemens Renoldner : *Stefan Zweig, die Welt von Gestern und was die Biographen daraus lernen*. In : Larcati, Arturo / Resch, Stephan (éd.) : *„Ich habe meiner Person niemals so viel Wichtigkeit beigemessen.“ Zu Rezeption und Nachleben von Die Welt von Gestern*. Würzburg : Königshausen & Neumann 2024 (= Schriftenreihe des Stefan Zweig Zentrum Salzburg 22), p. 15–31, p. 27–28.

¹⁷³⁶ *Jahresberichte du k.k. Maximiliangymnasium à Vienne*, en ligne sur ANNO. URL : <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=jmg&size=45>.

¹⁷³⁷ Gert Ueding / Bernd Steinbrink : *Grundriß der Rhetorik. Geschichte – Technik – Methode*. Stuttgart / Weimar : Metzler 2011, p. 155; Bernhard Asmuth : *Die Entwicklung des deutschen Schulaufsatzes aus der Rhetorik*. In : Plett, Heinrich F. (éd.) : *Rhetorik. Kritische Positionen zum Stand der Forschung*. München : Fink 1977 (= Kritische Information 50), p. 276–292.

Dans *Le Monde d'hier*, Zweig critique rétrospectivement cet enseignement, quarante ans après l'avoir lui-même expérimenté, le jugeant rigide et obsolète. Cependant, sa critique vise avant tout les méthodes pédagogiques, et non tant le contenu en lui-même. Concernant celui-ci, ses commentaires oscillent entre deux pôles : d'un côté, l'enseignement réaliste, centré sur les savoirs concrets et applicables, et de l'autre, l'enseignement humaniste, valorisant la formation intellectuelle générale – un débat qui traverse les réformes scolaires depuis le XIXe siècle.¹⁷³⁸

Dans son autobiographie, Zweig établit surtout une opposition entre la jeune génération (la sienne) et l'ancienne génération patriarcale, incarnée par les institutions scolaires et la famille bourgeoise. Cette dichotomie, qu'il met en scène dans *Le Monde d'hier*, s'inscrit dans un contexte plus large où, depuis le tournant du siècle, de nombreux textes littéraires mettent en scène les conflits d'autorité entre générations, en utilisant l'école comme microcosme de la société.¹⁷³⁹

Pourtant, Zweig reste silencieux dans ce texte sur un aspect essentiel : le fait que sa formation scolaire lui a permis d'acquérir une solide maîtrise de la rhétorique antique et une connaissance approfondie de la littérature classique (latine, grecque) et allemande (jusqu'à l'époque de Weimar). Ces savoirs humanistes ont constitué pour lui un véritable capital culturel, indispensable pour s'établir et évoluer dans le champ littéraire de son temps.¹⁷⁴⁰

I.2.2 Mises en scène de soi comme génie : un biais face à l'influence de la rhétorique

Au XIXe siècle, la transmission du savoir littéraire glisse progressivement de la sphère familiale bourgeoise vers l'école, qui joue dès lors un rôle central dans l'élaboration d'un canon littéraire.¹⁷⁴¹ Cependant, ce canon reste limité à la littérature classique allemande, laissant de côté les productions artistiques et littéraires contemporaines. Cette exclusion conduit à une polarisation où l'art et la littérature modernes deviennent, notamment chez Zweig dans *Le Monde d'hier*, l'antithèse positive des matières scolaires : un « Autre » contre lequel il devient possible d'élaborer une critique de la génération précédente, celle des parents.

Dans le chapitre qu'il consacre à l'école dans ses mémoires, Zweig se met en scène, lui et ses camarades, comme des enfants précoces, capables de lire et de comprendre dès leur plus jeune âge des auteurs complexes tels que Nietzsche ou Strindberg. Cette autoreprésentation trouve également un écho frappant dans la biographie qu'il consacre à Honoré de Balzac. Dans les deux cas, les personnages sont dépeints comme des génies précoces, pour qui les matières scolaires sont perçues comme une contrainte ennuyeuse, tandis que les professeurs apparaissent comme des figures médiocres, incapables de reconnaître le talent et la grandeur intellectuelle de leurs élèves.

¹⁷³⁸ Ulrich Herrmann : Pädagogisches Denken und Anfänge der Reformpädagogik. In : Berg, Christa (éd.) : Handbuch der deutschen Bildungsgeschichte. Vol. IV : 1870–1918. Von der Reichsgründung bis zum Ende des Ersten Weltkriegs. München : Beck 1991, p. 147–178, p. 150–152.

¹⁷³⁹ York-Gothart Mix : Die Schulen der Nation. Bildungskritik in der Literatur der frühen Moderne. Stuttgart / Weimar : Metzler 1995, p. 47.

¹⁷⁴⁰ Hans-Joachim Jakob : Bildung als *actio* und *demonstratio* in distinktiver Hinsicht. Der Diskurs über die Bildsamkeit der Deklamation in Schulprogrammabhandlungen und Zeitschriftenaufsätzen aus dem späten 19. Jahrhundert. In : Dawidowski, Christian (éd.) : Bildung durch Dichtung – literarische Bildung. Bildungsdiskurse literaturvermittelnder Institutionen um 1900 und um 2000. Frankfurt a. M. : Lang 2013 (= Beiträge zur Geschichte des Deutschunterrichts 69), p. 191–210, p. 192.

¹⁷⁴¹ Rüdiger Gans : Erfahrungen mit dem Deutschunterricht. Eine Analyse autobiographischer Zeugnisse im Zusammenhang mit der Geschichte des Bildungsbürgertums im 19. Jahrhundert. In : Erlinger, Hans Dieter (éd.) : Muttersprachlicher Unterricht im 19. Jahrhundert. Untersuchungen zu seiner Genese und Institutionalisierung. Tübingen : Niemeyer 1991 (= Reihe germanistischer Linguistik 117), p. 9–59, p. 25–31.

Ainsi, *Le Monde d'hier* et la biographie de Balzac opèrent une inversion des hiérarchies sociales : face à une inégalité de pouvoir bien réelle, ils opposent la supériorité intérieure, presque clandestine, des « élus » du génie. Cette dynamique participe d'une stratégie discursive qui permet à Zweig de transformer son expérience scolaire en un récit d'émancipation intellectuelle, tout en dissimulant partiellement l'influence déterminante de sa formation humaniste et rhétorique sur sa propre trajectoire d'écrivain.

I.2.3 Le Monde d'hier sous le signe de la Reformpädagogik

En 1904, Stefan Zweig entre en contact avec Ellen Key,¹⁷⁴² célèbre pédagogue suédoise et ardente défenseuse des droits de l'enfance. Il est quasi certain qu'il ait lu son ouvrage majeur, *Das Jahrhundert des Kindes (Le Siècle de l'enfant)*, qui exerça une influence décisive sur la pensée éducative de l'époque. Dans son recueil de nouvelles *Erstes Erlebnis. Vier Geschichten aus Kinderland (Première épreuve de vie. Quatre histoires du pays des enfants)* (1911), dédié à Ellen Key, Zweig reprend et transpose les idées de Key en les intégrant dans des configurations littéraires spécifiques.¹⁷⁴³ Cependant, dès 1901, il publie *Ein Verbummelter (Une jeunesse gâchée)*, un texte qui s'inscrit déjà dans la littérature de la critique pédagogique de la fin de siècle, dénonçant les méthodes éducatives alors en vigueur.¹⁷⁴⁴

Sous l'influence de Nietzsche et des théoriciennes de la pédagogie réformatrice telles qu'Ellen Key et Lily Braun, un discours se développe au début du XX^e siècle affirmant que l'école traditionnelle est nuisible aux individus les plus talentueux.¹⁷⁴⁵ C'est précisément dans ce contexte critique que s'inscrivent, plusieurs décennies plus tard, les passages du *Monde d'hier* consacrés à l'école, ainsi que la biographie que Zweig consacre à Balzac. Ces textes s'insèrent dans une tradition de remise en question des institutions éducatives rigides, perçues comme étouffant le potentiel créatif des esprits d'exception.

Troisième chapitre : Stefan Zweig entre le discours sur le génie et la poétique des règles

I.3.1 Le Balzac de Zweig : un génie en proie à la souffrance

Dans la biographie qu'il consacre à Balzac, Zweig dépeint l'enfance de l'écrivain comme marquée par la souffrance, tant à l'école qu'au sein de sa propre famille, où la figure sévère de la mère pèse lourdement. Ce motif du jeune artiste en lutte contre un entourage oppressant s'inscrit dans une tradition bien établie de la biographie d'artiste, où la précocité géniale se heurte à l'incompréhension et à la rigidité du milieu familial et éducatif.¹⁷⁴⁶

Chez Zweig, cette souffrance n'est pas anodine : elle s'inscrit dans une véritable poétique de la douleur, selon laquelle les épreuves personnelles sont la condition *sine qua non* de la création

¹⁷⁴² Margrit Hansen (éd.) : Stefan Zweig und Ellen Key. Eine biografische Miniatur. Briefwechsel zwischen einem jungen österreichischen Dichter und einer schwedischen Philosophin und Gesellschaftsreformerin. Berlin : Lang 2020.

¹⁷⁴³ Simone Lettner : Äußerliche Autoritäten vs. innerliche Machtumkehr. Frühe Kindheitserzählungen und späte Schultexte Stefan Zweigs im Vergleich mit Ellen Keys Erziehungs-Essay in *Das Jahrhundert des Kindes*. In : Woldan, Clemens (éd.) : Stefan Zweig. Biographie, Politik und Medien. Würzburg : Königshausen & Neumann 2024 (= Schriftenreihe des Stefan Zweig Zentrum 21), p. 183–200.

¹⁷⁴⁴ Martina Wörgötter : *Ein Verbummelter* (1901). In : Larcati, Arturo / Renoldner, Klemens / Wörgötter, Martina (éd.) : Stefan Zweig Handbuch. Berlin / Boston : de Gruyter 2018, p. 257–259, p. 258.

¹⁷⁴⁵ York-Gothart Mix : Die Schulgeschichten und die Schulgeschichte. Literarizität im bildungs- und erziehungskritischen Diskurs der frühen Moderne. In : *Der Deutschunterricht* 66 (2014), no. 1, p. 2–13, p. 7 et 10.

¹⁷⁴⁶ Ernst Kris / Otto Kurz : Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch. M. einem Vorwort v. Ernst Gombrich. Frankfurt a. M. : Suhrkamp 1980 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1202) [1934], p. 59.

artistique.¹⁷⁴⁷ La sublimation de la souffrance devient ainsi le moteur de la production d'œuvres d'art majeures. L'artiste, pour accomplir son œuvre, doit se retirer du monde et accepter de renoncer aux plaisirs immédiats de la vie. Zweig mobilise ici les outils de la rhétorique pour transformer le statut d'exclu de l'artiste en un processus d'anoblissement intérieur : le rejet social se mue ainsi en signe d'élévation spirituelle.

Le Balzac de Zweig est ainsi condamné à ne pouvoir savourer aucun plaisir sans en payer le prix par la douleur. Cette dialectique entre jouissance et souffrance constitue, selon la logique interne du texte, la condition même de la naissance d'une œuvre puissante. On peut y déceler une lecture autobiographique : Zweig lui-même, tout au long de sa carrière, a produit une grande partie de son œuvre dans des conditions souvent éprouvantes, marquées par des crises personnelles et historiques.

Cependant, cette vision de la souffrance créatrice laisse transparaître une certaine amertume. La biographie laisse entendre que ce n'est jamais l'artiste lui-même qui bénéficie de ses sacrifices, mais uniquement la postérité, qui jouit des fruits d'une œuvre façonnée dans la douleur. Ainsi, même si Zweig reste fidèle à l'idéal d'un art autonome, détaché des contingences du monde, cette conviction ne l'a pas protégé de l'effroi qu'il éprouva face aux bouleversements politiques de son temps. L'histoire a cruellement démenti l'idée selon laquelle l'art, par sa seule grandeur, pourrait transcender les violences de l'époque.

I.3.2 Le Balzac de Zweig en tant que génie luttant

Dans la biographie que Stefan Zweig consacre à Honoré de Balzac, le réseau métaphorique dominant est celui de la guerre et du combat, une orientation discursive qui se justifie notamment par l'analogie récurrente établie avec Napoléon, fil conducteur qui structure l'ensemble du récit. L'héroïsation de Napoléon constitue, en effet, l'un des mythes fondateurs de la représentation du génie au XIXe et au XXe siècle. Ce mythe accompagne une politisation croissante de la figure du génie, qui se manifeste selon deux configurations principales : d'une part, l'exaltation de l'individu héroïque, incarnée par la figure napoléonienne ; d'autre part, une tendance à collectiviser le génie, en le réinsérant dans un projet de cohésion sociale et de culture partagée.¹⁷⁴⁸

Dans sa biographie de Balzac, Zweig adopte résolument la première de ces orientations. Avant même que le travail de l'écrivain Balzac ne soit décrit, Zweig insère un passage qui souligne l'admiration profonde que Balzac éprouve pour Napoléon, lequel représente à ses yeux l'idéal suprême de la grandeur individuelle. Balzac, tel que le peint Zweig, nourrit l'ambition de se mesurer à l'Empereur, reconnaissant en lui le seul et unique rival ou modèle digne de son propre génie.

L'analyse des scènes d'écriture chez Balzac révèle chez Zweig une utilisation minutieuse des métaphores guerrières, soigneusement modulées selon les contextes de l'acte créatif. Ainsi, lorsque Balzac se consacre à la rédaction nocturne de ses textes, il est figuré comme un simple soldat, engagé dans une lutte acharnée, animé d'une ardeur indomptable et d'une rigueur quasi militaire. En revanche, lors de la correction de ses épreuves pendant la journée, il endosse le rôle de stratège, tel un général orchestrant ses batailles avec méthode et lucidité. Cette différenciation métaphorique ne se contente pas d'illustrer la diversité des tâches littéraires ;

¹⁷⁴⁷ Arturo Larcati : Zwischen Ödipus und Odysseus. Zu Stefan Zweigs Poetik des Exils. In : Erdem, Elisabeth / Perez, Juliana P. / Tavares, Pedro H. (éd.) : Stefan Zweig – das Exil-Projekt. Würzburg : Königshausen & Neumann 2019 (= Schriftenreihe des Stefan Zweig Zentrum Salzburg 12), p. 13–28, p. 15–17.

¹⁷⁴⁸ Werner Michler : Ermächtigung des Publikums und Entmächtigung des Künstlers. Geniediskurse der Nachromantik mit Blick auf den frühen Mozart und Grillparzer. In : Michler, Werner / Holmes, Deborah (éd.) : Genie in der Nachromantik. German Life and Letters 75 (2022), p. 341–364, p. 348.

elle met en lumière la complexité même du processus de création, qui oscille constamment entre le labeur besogneux et la maîtrise tactique.

Si l'analogie avec Napoléon constitue l'axe majeur de cette imagerie du combat, Zweig enrichit néanmoins ce dispositif en y intégrant d'autres figures symboliques, notamment celle de Jacob dans l'Ancien Testament. Ces correspondances multiples permettent à Zweig d'élargir le champ de la lutte balzacienne, qui dépasse ainsi le simple cadre militaire ou politique pour s'ancrer dans une dimension existentielle et spirituelle.

En érigeant Balzac en figure de génie combattant, Zweig perpétue et renouvelle ainsi le mythe du créateur héroïque, en mettant en scène un écrivain dont la grandeur ne réside pas uniquement dans son œuvre achevée, mais surtout dans le combat incessant qu'il mène contre les forces de la matière.

I.3.3 *Le Combat avec le démon* (1925) — Relations aux textes du *George-Kreis*

Il ne fait aucun doute que Stefan Zweig connaissait les écrits du *George-Kreis* et qu'une analyse approfondie des relations entre *Der Kampf mit dem Dämon* (*Le Combat avec le démon*) et ces textes s'avère pertinente. D'un côté, Zweig reprend clairement certains éléments du discours sur le démon élaboré par Friedrich Gundolf, comme l'a souligné Karl Müller.¹⁷⁴⁹ Toutefois, de l'autre côté, il marque un geste de distanciation significatif en dédiant son ouvrage à Sigmund Freud¹⁷⁵⁰ — un choix qui réoriente la lecture dans une tout autre direction, celle de la psychanalyse, en rupture avec la mystique esthétique du cercle de Stefan George.

La structuration du recueil *Le Combat avec le démon*, qui regroupe Kleist, Hölderlin et Nietzsche comme autant de figures tragiques soumises à une puissance démonique intérieure, reprend une configuration thématique qui trouve son origine chez Gundolf.¹⁷⁵¹ De même, l'opposition récurrente à Goethe, érigé en figure antagoniste du génie tourmenté, semble, elle aussi, relever de cette matrice discursive. Il apparaît ainsi que Zweig se situe dans la continuité d'un cadre d'interprétation hérité du *George-Kreis* tout en réorientant ce cadre vers une lecture plus psychologique et existentielle, influencée par sa proximité avec Freud.

On observe également des parallèles sur le plan formel : à l'instar des œuvres de Gundolf et des autres membres du *George-Kreis*, Zweig renonce dans *Le Combat avec le démon* à l'appareil scientifique traditionnel, notamment à l'usage des notes de bas de page, malgré la présence de nombreuses citations et références.

Ainsi, *Le Combat avec le démon* se situe à la croisée de deux influences majeures : d'une part, l'héritage esthétique et thématique du *George-Kreis* ; d'autre part, une inflexion personnelle qui, sous l'égide de Freud, déplace le mythe du démon vers une problématique intérieure, psychologique et existentielle, propre à la poétique de Zweig.

I.3.4 La préface de *Le Combat avec le démon*

La préface d'un auteur possédant toujours une portée poétologique, il apparaît donc essentiel d'en proposer une analyse approfondie dans le cadre de notre étude. Celle que Stefan Zweig rédige pour *Le Combat avec le démon* se distingue par un langage d'une grande richesse imagée, presque « plastique », ce qui est en parfaite adéquation avec l'ouverture du texte, où la littérature est comparée aux arts plastiques, en particulier à l'art du portrait. Cette analogie

¹⁷⁴⁹ Müller : Das Dämonische „innen im Kreise der Natur“, p. 27; voir d'ailleurs Kirk Wetters : A Transcendent Word. Stefan Zweig's Demonic Histories. In : Austrian Studies 28 (2020), p. 166–181, p. 169.

¹⁷⁵⁰ Bernhard Greiner : At Kithaeron Mountain. Stefan Zweig's approach to the Daemonic. In : Gelber, Mark H. (éd.) : Stefan Zweig Reconsidered. New Perspectives on his Literary and Biographical Writings. Tübingen : Niemeyer 2007 (= Conditio Judaica 62), p. 139–150, p. 141.

¹⁷⁵¹ Friedrich Gundolf : Heinrich von Kleist. Berlin : Bondi 1922, p. 172.

subtilement formulée s'inscrit dans la tradition du discours du *paragone*, ce débat ancien sur la suprématie des arts.

On retrouve dans cette préface l'ensemble des métaphores récurrentes dans le discours sur le génie : celles de la nature, de la procréation, des phénomènes météorologiques, ainsi que des images empruntées à l'astronomie. Après avoir pris soin de se démarquer explicitement de la méthode biographique traditionnelle héritée de Plutarque, et avoir défini la notion de « démon » en distinguant son action chez les hommes ordinaires et chez les êtres d'exception, Zweig introduit la figure de Goethe comme l'antithèse des écrivains qu'il qualifie de « démoniques » : Hölderlin, Kleist et Nietzsche.

À travers cette opposition, Zweig entend présenter deux types d'artistes, non pas dans une hiérarchie de valeur, mais comme deux pôles complémentaires d'une même constellation. Cette idée se matérialise chez lui dans une métaphore astrale, élevant les figures artistiques à une forme d'apothéose cosmique. À partir de là, la préface établit une stricte différenciation symbolique : aux artistes de type goethéen, Zweig associe les métaphores telluriques, l'élément de la terre ; tandis qu'aux artistes « démoniques », il attribue les métaphores célestes et aériennes.

Dans le cadre des images liées à la procréation, également présentes dans la préface, cette dichotomie évoque la mythologie grecque de l'union primordiale entre Uranos (le Ciel) et Gaïa (la Terre). Ainsi, le message fondamental de la préface pourrait-il se lire comme une tentative d'intégration de ces deux types artistiques antagonistes au sein d'une vision unifiée de l'art moderne : un art qui naîtrait de la tension féconde entre l'élévation céleste et l'ancrage terrestre.

I.3.5 Zweig sur Hölderlin

À travers la figure de Hölderlin, Stefan Zweig esquisse ce qu'on pourrait qualifier de véritable religion artificielle. Poète totalement incompris de son vivant, Hölderlin est présenté comme un génie emporté dans les sphères célestes, détaché du monde terrestre. Son enfance est décrite comme un paradis perdu, tandis que le Hölderlin adulte conserve des traits d'innocence et de candeur enfantines. Cette représentation entre en résonance avec les idées de la *Reformpädagogik*, notamment l'idéalisation de la jeunesse comme « incarnation de la personnalité créatrice » (*Inbegriff der schöpferischen Persönlichkeit*)¹⁷⁵², ainsi qu'avec les œuvres littéraires du tournant du siècle qui opposent de manière radicale la 'nature libre' — symbolisée par l'âme d'enfant et les espaces vierges de toute civilisation — aux normes oppressantes de la culture, l'école apparaissant alors souvent comme l'archétype de cette répression, comme c'est le cas dans *Unterm Rad* (*L'Ornière*, 1906) de Hermann Hesse.¹⁷⁵³

Dans la perspective de Zweig, la véritable sphère d'existence de Hölderlin est la poésie, tandis que son interaction avec la réalité concrète est vouée à l'échec. L'essai de Zweig sur Hölderlin regorge de figures de style, en particulier de métaphores naturelles. Parmi celles-ci, les images d'orage et de foudre jouent un rôle central, servant à la fois d'analogies pour la puissance poétique et pour l'aliénation mentale du poète. Les métaphores de l'eau et du feu y sont également omniprésentes. En revanche, la terre — élément symbolique d'ancrage et de matérialité — est complètement absente de l'imaginaire métaphorique de cet essai.

Bien au contraire, Zweig insiste sur la fuite de Hölderlin loin de la terre, suggérant ainsi que sa poésie est privée de toute connexion avec la réalité prosaïque. Cette poésie, reconnaît Zweig, finit alors par se vider de sa substance. Il en va de même pour son propre essai, qui effleure à

¹⁷⁵² Herrmann : *Pädagogisches Denken und Anfänge der Reformpädagogik*, p. 170. Herrmann se réfère ici à Gustav Wyneken.

¹⁷⁵³ Mix : *Die Schulen der Nation*, p. 41–42 et p. 207–209.

peine les faits biographiques et reste silencieux sur le contenu des œuvres de Hölderlin, se contentant d'en exalter l'essence poétique sous la forme d'un culte quasi-mystique.

Cette approche évoque fortement les conceptions esthétiques du *George-Kreis*, notamment cette idée d'un art élitiste et sacralisé, coupé de la réalité tangible. Cependant, cette sacralisation de la poésie, lorsqu'elle n'est plus adossée à aucun contenu concret, aboutit *in fine* à une littérature qui se vide de son sens et qui, dans sa radicalité, tend vers l'absurde.

I.3.6 Zweig sur Kleist

L'essai de Stefan Zweig consacré à Kleist repose sur une antithèse à la fois macrostructurelle et microstructurelle. Contrairement à d'autres écrits de Zweig où l'opposition s'exprime entre deux personnages contrastés, la tension se situe ici à l'intérieur d'un seul et même individu : Kleist, dépeint comme un être tendu tel un arc, écartelé entre des pôles extrêmes qui coexistent en lui. Cette image de l'arc tendu convoque deux champs métaphoriques essentiels de l'essai : celui de la chasse et celui de la musique, la corde de l'arc se muant en corde vibrante sous l'effet de l'inspiration artistique.

C'est précisément à cet endroit que l'artiste entre en scène : la corde tendue ne produit de la musique, c'est-à-dire de l'art, que si le génie — décrit comme une force extérieure et transcendante — parvient à la faire vibrer. Cette structure rhétorique est omniprésente dans l'essai : l'antithèse constitue son principe fondateur, et les métaphores de la chasse et de la musique s'entrelacent avec un lexique de la puissance et de la tension.

À travers Kleist et Hölderlin, Zweig esquisse ainsi deux figures opposées de l'artiste démonique : Hölderlin, marqué par le motif de la fuite, incarne l'art comme forme de vie, tandis qu'avec Kleist, c'est la vie elle-même qui se métamorphose en œuvre d'art. L'antithèse se retrouve également dans la trajectoire de Kleist : ses projets de vie, qu'il abandonne successivement, trouvent leur pendant dans son « projet de mort », qu'il finit par « mettre en œuvre ». Cette expression — mettre en œuvre — s'inscrit parfaitement dans la vision de Zweig, qui érige même le suicide de Kleist en acte artistique, transformant ainsi non seulement sa vie, mais aussi sa mort en création.

Toutefois, cette sublimation du suicide n'est pas sans ambiguïté. L'essai de Zweig, en idéalisant la mort volontaire de Kleist et d'Henriette Vogel, tend à en banaliser la gravité en la parant des atours de l'héroïsme romantique. Certaines analyses critiques ont tenté d'établir un lien direct entre cette représentation littéraire du suicide et la propre fin tragique de Stefan et Lotte Zweig.¹⁷⁵⁴ Néanmoins, de telles interprétations restent réductrices : elles ignorent les spécificités du contexte historique et politique dans lequel s'est inscrit le geste ultime de Zweig, et réduisent la complexité de son œuvre à une simple projection biographique.

I.3.7 Zweig sur Nietzsche

Dans son essai consacré à Nietzsche, Zweig présente le philosophe comme un génie incompris, un penseur en avance sur son temps. Confronté à des souffrances physiques chroniques, mais surtout à l'indifférence et à l'incompréhension de ses contemporains, Nietzsche apparaît sous la plume de Zweig comme une figure emblématique du génie souffrant. Toutefois, à la différence du Balzac de Zweig, Nietzsche réfléchit sur sa propre souffrance et la revendique comme partie intégrante de son parcours spirituel et intellectuel. Les épreuves physiques et sociales, loin de constituer de simples obstacles, deviennent pour lui les conditions indispensables à la création d'œuvres de portée véritablement « grandiose » et « géniale ».

¹⁷⁵⁴ Cette interprétation remonte à Friderike Zweig. Friderike Zweig : Stefan Zweig. Eine Bildbiographie. München : Kindler 1961, p. 124–125.

Les souffrances de Nietzsche, selon Zweig, sont aussi le terreau d'une héroïsation : en les affrontant, Nietzsche accède à une dimension tragique et héroïque, indispensable à la figure de l'artiste tel que Zweig entend la façonner. Plus encore, ces souffrances sont indissociables de sa vie nomade, qui représente pour Zweig l'incarnation de la véritable liberté. Ce contraste entre la liberté du vagabond et le conformisme bourgeois n'oppose pas seulement Nietzsche à ses contemporains philosophes du XIXe siècle ; il traverse également Nietzsche lui-même. Cette opposition sépare le jeune Nietzsche, encore professeur de philologie engoncé dans les contraintes académiques, du Nietzsche mûr, le philosophe errant en quête d'un au-delà de la culture bourgeoise.

La vie universitaire et érudite, symbole de sclérose et de médiocrité, y est dépeinte avec une grande sévérité, tandis que l'existence nomade du philosophe, notamment ses séjours dans le Sud, est exaltée comme synonyme de libération. Cette thématique résonne avec la critique de l'école que Zweig développe dans *Le Monde d'hier*, mais elle s'inscrit aussi dans le contexte plus large de la critique de l'historicisme. En effet, les écrits de Nietzsche ont largement contribué à ébranler les fondements de l'historicisme, une crise à laquelle Werner Jaeger tentera de répondre en réorientant la philologie classique vers des bases néo-humanistes et idéalistes.¹⁷⁵⁵

Il serait cependant réducteur de voir en Zweig un simple opposant au monde de la philologie. Malgré la virulence de sa critique, il se montre lui-même, étymologiquement parlant, comme un *philo-logue*, un « ami des mots », attaché aux valeurs profondes du langage et de la culture. L'essai sur Nietzsche, à l'instar des autres portraits d'artistes rédigés par Zweig, s'appuie sur des structures rhétoriques traditionnelles, où l'art de la composition et des figures de style prime sur la présentation analytique des faits.

De la vénération à la collection

Le discours sur le génie et la rhétorique traditionnelle sont souvent perçus comme des concepts opposés ; pourtant, ils fonctionnent chez Stefan Zweig comme des approches complémentaires. En s'inscrivant dans la tradition du discours sur le génie, Zweig adopte une posture qui, tout en relevant d'un héritage ancien, lui permet de captiver ses lecteurs contemporains. Il est plausible qu'il ait consciemment utilisé cette grille de lecture, encore en vogue dans la première moitié du XXe siècle, pour rendre plus attrayante la présentation du processus de création artistique ou littéraire.

Certes, l'imaginaire héroïque du génie contribue à dissimuler la réalité concrète du travail artistique, mais il permet en même temps de le charger d'une forte dimension émotionnelle. Fidèle aux objectifs rhétoriques du *movere* et du *delectare*, Zweig mobilise les ressources de la tradition oratoire tout en adaptant son style à la nature de son sujet, respectant ainsi le principe de l'*aptum*.¹⁷⁵⁶

Parallèlement, le XIXe siècle voit se développer une passion croissante pour la collection et le commerce des autographes. Cette activité, qui atteint son apogée à la fin du siècle, se prolonge dans les réflexions de penseurs comme Wilhelm Dilthey, qui plaide pour la constitution

¹⁷⁵⁵ Werner Jaeger : *Der Humanismus als Tradition und Erlebnis* (1919). In: Jaeger, Werner : *Humanistische Reden und Vorträge*. Berlin : de Gruyter 2016, p. 17–30.

¹⁷⁵⁶ Werner Michler illustre cela pour l'éloge funèbre de Sigmund Freud par Zweig. Werner Michler : *Intellectual hero, most beloved master. Stefan Zweig and Sigmund Freud in British Exile*. In : Shapira, Elana / Finzi, Daniela (éd.) : *Freud and the émigré. Austrian émigrés, exiles and the legacy of psychoanalysis in Britain, 1930s – 1970s*. Cham : Palgrave Macmillan 2020, p. 77–94, p. 86–89.

d'archives littéraires. Si Stefan Zweig s'inscrit bel et bien dans cette dynamique, il lui confère une signification nouvelle : sa collection d'autographes dépasse la simple vénération des grandes figures du passé. Pour lui, ces documents sont aussi des témoins matériels de la genèse des œuvres, révélant les méandres du processus créatif.¹⁷⁵⁷

Il serait donc réducteur de voir en Zweig un simple adepte d'un culte du génie désuet. Au contraire, sa démarche témoigne d'une volonté d'articuler la fascination pour les figures d'exception avec un intérêt concret pour les conditions de production artistique. Cette approche se reflète également dans sa manière d'écrire : les motifs et les styles de ses modèles littéraires imprègnent souvent les portraits d'artistes qu'il consacre à ces mêmes figures, entretenant ainsi un dialogue subtil entre admiration et appropriation.

PARTIE II

Premier chapitre : L'objet de collection entre relique, marchandise et déchet

II.1.1 Collectionner : critique et scepticisme

Si l'activité de collectionner est universelle et présente dans toutes les cultures humaines, elle n'en a pas moins été, et demeure encore aujourd'hui, sujette à de nombreuses critiques. Friedrich Nietzsche, notamment dans ses *Unzeitgemäße Betrachtungen* (*Considérations inactuelles*), s'est montré sévère envers cette pratique.¹⁷⁵⁸ Les collections d'art, en particulier, sont souvent associées à la bourgeoisie, et il est indéniable qu'une formation littéraire approfondie, de même qu'un certain raffinement bourgeois, favorisent le développement d'un goût pour la collection d'objets culturels. La tradition humaniste, transmise par les lycées au XIXe siècle, joue ici un rôle essentiel.

Stefan Zweig appartient à cette bourgeoisie cultivée et entretient des liens avec d'autres collectionneurs passionnés, tels que Karl Geigy-Hagenbach ou Anton Kippenberg, directeur du Insel Verlag et fervent admirateur de Goethe, dont il collectionne les objets. Dans ses textes consacrés à la collection d'autographes, Zweig prend la défense de cette activité. Il insiste sur le fait qu'il ne s'agit en aucun cas d'un passe-temps frivole, mais d'une démarche exigeante, nécessitant des compétences variées et une culture générale étendue.

Cette posture défensive adoptée par Zweig s'explique sans doute par le fait qu'il était, à son époque, pratiquement le seul écrivain de renom à s'adonner à la collection d'autographes.¹⁷⁵⁹ Or, cette occupation était souvent perçue comme un simple loisir mondain, à la mode dans les cercles bourgeois, mais sans véritable profondeur intellectuelle. Cette image dévalorisante a d'ailleurs eu des répercussions sur la recherche littéraire, qui n'a pas toujours pris en compte l'importance des collections d'autographes dans l'histoire de la littérature.

Face à la critique qui assimile le collectionneur à un dilettante, Zweig s'emploie à démontrer le sérieux et la richesse de cette activité. En revanche, il ne cherche pas à se défendre contre l'accusation de participer à un culte des reliques : au contraire, il reconnaît volontiers que la

¹⁷⁵⁷ Bodo Plachta : *Schriftdenkmal oder Textträger? Über das Sammeln von Autographen*. In : Schubert, Martin (éd.) : *Materialität der Editionswissenschaft*. Berlin : de Gruyter 2010 (= Beihefte zu Editio 32), p. 79–87, p. 85.

¹⁷⁵⁸ Friedrich Nietzsche : *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*. In : Nietzsche, Friedrich : *Unzeitgemäße Betrachtungen*. M. einem Nachw. v. Alfred Baeumler. Stuttgart : Kröner ⁶1976, p. 101–195, p. 119–123.

¹⁷⁵⁹ Matuschek : *Ich kenne den Zauber der Schrift*, p. 12.

quête du sublime et le culte de la personnalité constituent des éléments essentiels de l'acte de collectionner.

Le chercheur Bodo Plachta voit dans la perspective de Zweig un véritable tournant dans le rapport aux autographes, soulignant que, pour la première fois, ceux-ci sont envisagés non plus comme de simples objets de vénération, mais comme des supports textuels à part entière.¹⁷⁶⁰ De ce point de vue, Zweig peut être considéré, en quelque sorte, comme un précurseur de la critique génétique, s'intéressant à la matérialité des manuscrits pour en comprendre le processus de création.

II.1.2 Le rôle de la vénération et le caractère sacré des objets collectionnés

Dans une perspective historique, il est tout à fait cohérent que la vénération joue un rôle central dans l'activité de collection, notamment en ce qui concerne les collections d'autographes. En effet, les premières collections sont apparues dans des contextes religieux, liés au culte des morts. Selon Krzysztof Pomian, les objets de collection fonctionnent comme des médiateurs entre le monde visible et le monde invisible, ce dernier renvoyant à tout ce qui est éloigné, aussi bien spatialement que temporellement.¹⁷⁶¹

Même si ces objets, établissant un lien entre visible et invisible, ne remplissent pas de fonction pratique dans la vie quotidienne, ils ne sont pas pour autant considérés comme de simples déchets. Au contraire, on leur attribue une valeur maximale.¹⁷⁶² Goethe lui-même explique que les autographes servent de moyen pour se représenter ceux qui sont éloignés ou décédés.¹⁷⁶³

Boris Groys qualifie le musée de « cimetière des choses », mais il désigne le musée d'art comme « église des choses », soulignant que l'art moderne ne peut être compris qu'à travers la logique de la collection, puisqu'il est conçu pour être exposé.¹⁷⁶⁴ À la différence des objets d'art moderne, les autographes ont en fait une vie antérieure à leur intégration dans une collection, et c'est précisément en vertu de cette existence passée qu'ils sont acceptés au sein de la collection. Néanmoins, la collection d'autographes leur confère un nouveau sens, les transformant d'objets usagés, voire délaissés, en objets de grande valeur symbolique et culturelle.

II.1.3 La valeur idéale et la valeur monétaire d'une collection

Les objets d'une collection ne sauraient être considérés comme de simples produits courants, et pourtant, ils créent leur propre marché et s'insèrent ainsi dans les mécanismes du capitalisme mondial. Dans ses articles consacrés aux autographes, Zweig montre une grande sensibilité au fait que, dans le fond, le rôle du commerçant et celui du collectionneur ne diffèrent guère. Ce qui distingue principalement les deux est l'attribution de la valeur : le collectionneur confère une valeur idéale, tandis que le commerçant attribue une valeur monétaire aux objets.

Zweig souligne également une différence fondamentale entre objet de collection et produit courant : les premiers ne sont pas fabriqués spécifiquement pour le marché ; le marché des

¹⁷⁶⁰ Plachta : *Schriftdenkmal oder Textträger?*, p. 85.

¹⁷⁶¹ Krzysztof Pomian : *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*. Traduction de Gustav Roßler. Berlin : Wagenbach 1988, p. 42–43.

¹⁷⁶² *Ibid.*, p. 50.

¹⁷⁶³ Johann Wolfgang Goethe à Johann Friedrich Blumenbach, lettre du 4 avril 1806. In : *Goethes Briefe*, tome 19 : 9. Mai 1805 – Ende 1807. Weimar : Hermann Böhlau Nachfolger 1895 (= *Goethes Werke*. Hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. 133 Bde in 4 Abt. Weimar 1987ff., Abt. IV, Bd. 19), p. 119–121, p. 121.

¹⁷⁶⁴ Boris Groys : *Logik der Sammlung. Am Ende des musealen Zeitalters*. München / Wien : Hanser 1997, p. 9.

autographes n'en est qu'une conséquence secondaire. Pour lui, la valeur idéelle et immatérielle des autographes dépasse toujours de loin leur valeur monétaire.

II.1.4 La collection d'autographes dans *Spiegelungen des Lebens* et *Le Monde d'hier* — un dialogue entre deux textes ?

Une relation intertextuelle évidente existe entre les mémoires de Stefan Zweig (1942) et celles de sa première épouse Friderike Zweig (1964). On comprend aisément que le passage consacré à la collection d'autographes dans *Spiegelungen des Lebens* complète et répond aux passages qui y sont dédiés dans *Le Monde d'hier*. Il s'agit aussi d'une réaction de Friderike Zweig au fait que son mari ne la mentionne même pas dans *Le Monde d'hier*.

À travers *Spiegelungen*, elle donne la parole à la partenaire directement impliquée, en tant qu'assistante dans cette activité. Lorsque Stefan Zweig explique dans *Le Monde d'hier* qu'il a dû renoncer à sa collection et la laisser derrière lui, il ne se justifie que vis-à-vis de lui-même,¹⁷⁶⁵ sans reconnaître que Friderike était également partie prenante dans cette passion. Non seulement Friderike Zweig s'inscrit, elle, dans le contexte immédiat de la collection d'autographes de son mari, mais elle souligne aussi que cette activité est fortement marquée par l'émotion, notamment lors de l'acquisition d'un nouvel objet.¹⁷⁶⁶ Elle apporte ainsi une perspective plus intime et personnelle, absente du récit de Stefan Zweig.

Deuxième chapitre : Collectionner comme tâche institutionnelle et passion privée

II.2.1 Collectionner : activité privée vs. activité publique

L'activité de collectionner a connu des transformations historiques importantes : alors que, dans la culture occidentale, ce sont pendant des siècles des individus qui constituaient des collections, notamment dans un cadre culturel, les collections sont devenues, au cours du XIXe siècle, des institutions sécularisées, reléguant le collectionneur privé à une position plus marginale.¹⁷⁶⁷

Zweig et aussi Eugen Wolbe se situent face à ces collections publiques, qui représentent la norme à leur époque comme aujourd'hui. Dans son *Handbuch für Autographensammler* (*Manuel pour les collectionneurs d'autographes*, 1923), Wolbe adopte essentiellement une posture polémique contre les collections publiques des musées. Zweig, quant à lui, propose une pluralité de points de vue. Il admire certaines collections privées, comme celles d'Anton Kippenberg et de Karl Geigy-Hagenbach, qu'il considère égales, voire supérieures, en valeur aux musées publics.

Les collections publiques, dans cette optique, constituent des autorités et des points de référence. Alors que Wolbe critique la pratique consistant à transformer les collections privées des collectionneurs décédés en collections publiques, Zweig partageait cette idée pour sa propre

¹⁷⁶⁵ Stefan Zweig : *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*. Éd. et commenté par Oliver Matuschek. Frankfurt a. M. : Fischer 2017, p. 377–378.

¹⁷⁶⁶ Friderike Maria Zweig : *Spiegelungen des Lebens*. Frankfurt a. M. : Fischer Taschenbuch 1985 [1964], p. 82.

¹⁷⁶⁷ Aleida Assmann / Monika Gomille / Gabriele Rippl : *Einleitung*. In: Assmann, Aleida / Gomille, Monika / Rippl, Gabriele (éd.) : *Sammler – Bibliophile – Exzentriker*. Tübingen : Narr 1998 (= *Literatur und Anthropologie* 1), p. 7–19, p. 13.

collection, même s'il n'a pas pu la concrétiser. Il souhaitait que sa collection continue à se développer après sa mort, comme il l'explique dans *Le Monde d'hier*.¹⁷⁶⁸

La différence entre la position de Zweig et celle de Wolbe s'explique principalement par la conception que Zweig se fait du collectionneur privé : pour lui, ce dernier n'est pas propriétaire, mais plutôt gardien des objets de sa collection. Son intérêt pour la collection est ainsi toujours lié à une dimension publique — il collectionne afin de préserver des biens culturels. À l'instar des institutions publiques, les collections privées participent donc à la conservation du patrimoine matériel.

Zweig agissait d'ailleurs de manière coopérative dans les projets scientifiques auxquels sa collection pouvait contribuer, comme en témoigne son échange avec le philologue Franz Zinkernagel, qu'il soutenait dans ses recherches sur Hölderlin.¹⁷⁶⁹ Il exprimait également des critiques très nettes envers la famille Brockhaus, qui gardait le manuscrit de l'autobiographie de Casanova inaccessible au public.¹⁷⁷⁰

II.2.2 Eugen Wolbe : *Handbuch für Autographensammler* (Manuel pour les collectionneurs d'autographes) (1923)

Eugen Wolbe, qui connaissait Stefan Zweig, se présente lui-même comme un collectionneur scientifique. Son manuel s'avère particulièrement intéressant pour mieux comprendre et contextualiser les idées de Zweig sur l'activité de collectionneur d'autographes.

Dans sa préface, Wolbe décrit les collectionneurs comme une petite communauté regroupant certains types d'hommes caractéristiques, tout en excluant les « snobs » et, d'un point de vue misogyne, les « jeunes et vieilles demoiselles » (dans l'original : *[j]unge und alte Jungfern*).¹⁷⁷¹ Ce passage, ainsi que la tendance implicite de Wolbe à s'ériger en figure quasi géniale de chercheur d'autographes, révèle une proximité avec le culte du génie.¹⁷⁷²

Chez Wolbe comme chez Zweig, on observe un mélange aujourd'hui surprenant, mêlant des conceptions issues du discours sur le génie à des préoccupations concrètes liées à la matérialité, qui sont également fondamentales pour la critique textuelle. En outre, Wolbe, qui se met en scène comme un chercheur rigoureux, emploie un langage très métaphorique lorsqu'il décrit le processus d'écriture.

Un aspect important du manuel de Wolbe réside dans sa fonction pédagogique : il vise clairement à faciliter l'entrée des jeunes dans la communauté des collectionneurs. Comme Zweig, Wolbe insiste sur le fait que la vénération est une condition essentielle pour appartenir à ce groupe. Il rejette les collections purement ostentatoires et affirme qu'on ne collectionne véritablement que pour soi-même. Cependant, son manuel, avec toutes ses recommandations pour les « bonnes pratiques » du collectionneur, montre que cette activité s'inscrit dans un cadre social avec des règles implicites à respecter pour être accepté dans la communauté.

¹⁷⁶⁸ Zweig : *Die Welt von Gestern*, p. 377.

¹⁷⁶⁹ Franz Zinkernagel : *Briefe und Schriften aus dem Nachlass*. Éd. et commenté par Frank Hieronymus. Basel : Schwabe Verlag 2020.

¹⁷⁷⁰ Stefan Zweig : *Beschwerde gegen einen Verleger*. In : Matuschek : *Ich kenne den Zauber der Schrift*, p. 113–114.

¹⁷⁷¹ Eugen Wolbe : *Handbuch für Autographensammler*. Berlin : Richard Carl Schmidt & Co 1923 (= *Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler* 22), p. 10.

¹⁷⁷² *Ibid.*, p. 23.

Enfin, l'idée d'une communauté de collectionneurs chez Wolbe se dessine comme un projet utopique, qui s'ajoute à l'aspect pédagogique du manuel et révèle un certain regard sociocritique porté par son auteur.

II.2.3 Le collectionneur Zweig et la philologie contemporaine

Stefan Zweig était en relation avec plusieurs représentants de la philologie contemporaine, et l'importance publique des autographes qu'il collectionnait jouait un rôle central dans son image de collectionneur passionné. Il ne se limitait pas à sa fonction d'écrivain dans la sphère culturelle, mais agissait aussi comme un médiateur culturel à plusieurs niveaux. Son activité de collectionneur, ses préfaces, ses critiques, ainsi que son travail d'édition d'anthologies le rapprochaient des archivistes, philologues et critiques.

Dans son texte *Eine Faksimileausgabe von Heines „Deutschland. Ein Wintermärchen“* (1916), Zweig défend une philologie pratiquée comme un art.¹⁷⁷³ Toutefois, lorsqu'on met ce passage en relation avec d'autres citations de ses articles sur la collection d'autographes, il apparaît clairement que sa conception de la philologie académique de son époque lui paraissait plutôt rigide. Il est évident que sa critique de la philologie vise les méthodes positivistes de ce temps.

Pour Zweig, ce sont avant tout les artistes qui sont les mieux à comprendre les autographes, car ils peuvent suivre le processus créatif et éprouver une véritable vénération devant le travail d'un autre artiste.

II.2.4 Wilhelm Dilthey et la fondation de l'archive littéraire

II.2.4.1 Le contexte des textes sur l'archive littéraire de Dilthey

En 1889, Wilhelm Dilthey publia deux textes majeurs plaidant pour la création d'archives littéraires : l'un intitulé *Archive für Litteratur*, l'autre portant le titre plus complet *Archive der Literatur in ihrer Bedeutung für das Studium der Geschichte der Philosophie*. Cette initiative mena à la formation d'une association, la *Literaturarchiv-Gesellschaft*, et à la constitution d'une collection à Berlin.¹⁷⁷⁴ En Autriche, la question fut également débattue par Jakob Minor, August Sauer et Carl Glossy.¹⁷⁷⁵

Par ce plaidoyer, Dilthey s'inscrit dans un contexte marqué par la dynamique des bibliothèques, des archives nationales déjà établies, ainsi que des collections privées, en évoquant notamment la fondation des Archives Goethe à Weimar en 1885. Dans ses deux textes, Dilthey perçoit les collections privées comme des concurrentes potentielles et met en garde contre la dégradation des autographes conservés par des particuliers. La tendance des collectionneurs privés à réunir des autographes d'auteurs divers va réellement à l'encontre du souci scientifique de préserver intact le fonds documentaire d'un auteur donné.¹⁷⁷⁶ Une base importante de l'argumentation de

¹⁷⁷³ Stefan Zweig : *Eine Faksimileausgabe von Heines „Deutschland, ein Wintermärchen“*. In : Matuschek : *Ich kenne den Zauber der Schrift*, p. 91–93, p. 91.

¹⁷⁷⁴ Hans-Harald Müller / Mirko Nottscheid : *Dilthey und einige Folgen. Die Berliner Literaturarchiv-Gesellschaft und die Idee archivalischer Sammlungen im Ausgang des 19. Jahrhunderts*. In : *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 45 (2020), no. 2, p. 370–385.

¹⁷⁷⁵ Julia Danielczyk : *Archive für Literatur. Editionsunternehmen oder hilfswissenschaftliche Institutionen? Ein Beitrag zur Erforschung der Geschichte der österreichischen Literaturarchive (1878–1918)*. In : *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 33 (2009), no. 2, p. 102–144.

¹⁷⁷⁶ Dieter Martin : *Konflikt und Kooperation. Strategien zur Legitimation des Autographensammelns*. In : Bach, Maximilian / Martin, Dieter (éd.) : *Ein Pantheon auf Papier. Die Sammlung Karl Geigy-Hagenbach (1866–1949) und die moderne Autographenfaszination*. Basel : Schwabe Verlag 2023 (= *Publikationen der Universitätsbibliothek Basel* 49), p. 87–97, p. 92.

Dilthey repose sur la critique textuelle : à l'époque de la rédaction de ces textes, il travaillait parallèlement à son édition de Kant.¹⁷⁷⁷

II.2.4.2 L'argumentation de Dilthey entre systématisation de la recherche et emphase sur les manuscrits

Dans son plaidoyer en faveur des archives littéraires, Dilthey associe étroitement la nécessité scientifique des archives au culte des poètes. Pour lui, l'importance des manuscrits conservés tient directement à la personnalité de l'auteur, en lien avec sa conception de l'interaction entre l'expérience individuelle et les grands courants intellectuels.¹⁷⁷⁸

Dilthey insiste sur le fait que les manuscrits permettent de mieux comprendre les conditions et les contextes de la genèse d'une œuvre. Il entend par manuscrits non seulement des brouillons, mais aussi des lettres et des journaux, et il élargit la notion de « littérature » au sens large, intégrant aussi bien les textes de création que les écrits scientifiques.

Il reconnaît à la fois un intérêt esthétique et un intérêt historique dans la recherche des manuscrits, anticipant le fait que la création d'archives littéraires favorisera le développement de nouvelles méthodes de recherche. Parallèlement, une tendance à mettre l'accent sur la valeur presque sacrée des manuscrits transparaît nettement dans ses deux textes. Sa volonté d'établir des archives littéraires est ainsi fortement influencée par une tradition de vénération des poètes.¹⁷⁷⁹ Cet intérêt pour la personnalité de l'artiste, manifeste chez Dilthey, se retrouve également chez Zweig, qui souligne à son tour l'importance de la vénération dans ses écrits sur les autographes.

II.2.5 Le collectionneur Zweig comme précurseur de la critique génétique

La critique génétique s'attache au processus d'écriture et à la matérialité des textes, ce qui rejoint en partie l'intérêt et la motivation de Zweig dans sa collecte de manuscrits. Pour sa collection personnelle, un système de catalogage rigoureux a été mis en place par Zweig, rapprochant ainsi son travail de celui des archives et bibliothèques.

Bien que l'activité de collectionneur de Zweig ne poursuive pas explicitement des objectifs de recherche, elle satisfait néanmoins à des préoccupations épistémiques. Selon lui, la collecte contribue à enrichir le savoir culturel et se rattache à la création, car il ne s'agit pas d'une simple accumulation, mais d'une systématisation des objets réunis. Ces derniers sont étudiés, aboutissant à une typologie de la création artistique.

Cette approche est illustrée concrètement par Zweig dans son essai *Le Mystère de la création artistique*, qu'Oliver Matuschek considère comme l'ébauche d'un ouvrage plus vaste, jamais achevé, qui aurait abordé la production littéraire, musicale et artistique.¹⁷⁸⁰ Dans ce texte, Zweig distingue deux types d'artistes que la recherche actuelle nomme « Kopfarbeiter » (travailleurs de la tête, incarnés par Mozart chez Zweig) et « Papierarbeiter » (travailleurs du papier, à l'image de Beethoven). Il s'intéresse aussi à la part de la conscience dans la production

¹⁷⁷⁷ Frithjof Rodi : Dilthey und die Kant-Ausgabe der Preußischen Akademie der Wissenschaften. In : Dilthey-Jahrbuch 10 (1996), p. 107–134.

¹⁷⁷⁸ Tom Kindt : Nachlassphilologie um 1900. Diltheys Archive für Literatur. In : Sina, Kai / Spoerhase, Carlos (éd.) : Nachlassbewusstsein. Literatur, Archiv, Philologie 1750–2000. Göttingen : Wallstein 2017 (= Marbacher Schriften, Neue Folge 13), p. 331–344, p. 336.

¹⁷⁷⁹ Anett Lütteken : Das Literaturarchiv – Vorgeschichte(n) eines Spätlings. In : Dallinger, Petra-Maria / Hofer, Georg / Judex, Bernhard (éd.) : Archive für Literatur. Der Nachlass und seine Ordnungen. Berlin : de Gruyter 2018 (= Literatur und Archiv 2), p. 63–88, p. 66.

¹⁷⁸⁰ Matuschek : Ich kenne den Zauber der Schrift, p. 81.

artistique, postulant qu'elle est à la fois partiellement consciente et partiellement inconsciente. Cette idée rejoint les conclusions fondamentales d'Almuth Grésillon dans sa monographie majeure sur la critique génétique.¹⁷⁸¹

Des parallèles entre les idées de Zweig et la critique génétique se retrouvent également dans son article *Die unterirdischen Bücher Balzacs*, qui mêle cependant des éléments issus de l'idéologie du génie. Le fait qu'il qualifie les avant-textes de Balzac d'« êtres intermédiaires » (*Zwischenwesen*) ou d'« amphibiens » (*Amphibien*)¹⁷⁸² révèle sa sensibilité à l'état instable des textes soumis à d'incessantes transformations et à leur caractère processuel.

Zweig insiste sur le fait que sa collection ne portait que sur des ébauches et des esquisses contenant des traces de révision, témoignant ainsi du processus créatif, ce qui le rapproche directement de la critique génétique. Dans les deux cas, le matériel des avant-textes constitue le point de départ d'une nouvelle écriture, mais il s'agit de deux formes distinctes : l'écriture en tant que contribution à la recherche d'une part, et l'écriture littéraire d'autre part.

Troisième chapitre : Les relations entre collectionner et écrire

II.3.1 La collection d'autographes en tant qu'œuvre d'art ?

Dans ses articles consacrés à sa collection d'autographes, Stefan Zweig invite à envisager la collection comme une œuvre d'art, car elle exige, à ses yeux, une création active. Dans le tapuscrit révisé de son article *Die Autographensammlung als Kunstwerk*, Zweig avait initialement écrit — puis effacé au moment de la révision — une phrase affirmant qu'une collection permet de faire connaître une personne et son goût au même titre qu'un livre écrit par cette personne.¹⁷⁸³ Cette idée, selon laquelle une collection peut être « lue » comme un livre, est particulièrement frappante.

Dans le champ de la recherche, il n'est pas rare que soit établi un lien entre l'activité de collectionneur et celle de lecteur. Toutefois, la pratique du collectionneur ne se limite pas à son importance pour la lecture, elle joue également un rôle important dans le processus d'écriture.¹⁷⁸⁴

Monika Schmitz-Emans propose ainsi un modèle poétologique qui s'inspire de l'activité du collectionneur, qu'elle nomme *ut collectio poiesis*.¹⁷⁸⁵ Quant à Zweig, il était pleinement conscient de cette relation intrinsèque entre lecture, écriture et collection.

II.3.2 Collectionner comme principe pour la perception et l'organisation de ses propres œuvres complètes : Balzac et Zweig

Le principe même de la démarche du collectionneur Zweig s'applique également à l'agencement de ses propres textes, illustrant la perspective globale de cet auteur sur son œuvre. Celle-ci révèle une tendance à la formation de groupes de textes, comme en témoignent la série

¹⁷⁸¹ Almuth Grésillon : *Literarische Handschriften. Einführung in die „critique génétique“*. Traduction de Frauke Rother et Wolfgang Günther. Bern et al. : Lang 1999 (= *Arbeiten zur Editionswissenschaft* 4), p. 18–19.

¹⁷⁸² Stefan Zweig : *Die unterirdischen Bücher Balzacs*. In : Matusche k: *Ich kenne den Zauber der Schrift*, p. 96–99, p. 96 et p. 99.

¹⁷⁸³ Stefan Zweig : *Die Autographensammlung als Kunstwerk*. Facsimilé adjoint à Matuschek : *Ich kenne den Zauber der Schrift*, ici p. 1.

¹⁷⁸⁴ Assmann / Gomille / Rippl : *Einleitung*, p. 10.

¹⁷⁸⁵ Monika Schmitz-Emans : *Sammeln als Thema und als poetologisches Modell. Über Poetiken des Sammeln und literarische Sammlerfiguren bei J. W. Goethe und Orhan Pamuk*. In: *Comparatio* 9 (2017), no. 1, p. 41–59.

Baumeister der Welt ou encore *Die Sternstunden der Menschheit* (*Les Très Riches Heures de l'humanité*). Cette approche rappelle le vaste projet de *La Comédie humaine* de Balzac.

Zweig adopte, à l'instar de Balzac, une posture de constructeur lorsqu'il confie à Romain Rolland : « J'ai tout un monde à construire, et ma pauvre vie suffira-t-elle à cette tâche immense ? »¹⁷⁸⁶ Il reprend alors la notion de « Baumeister » pour définir son propre travail d'écriture. Tout comme Balzac, dans la préface des *Illusions perdues*, Zweig conçoit sa série *Baumeister der Welt* dans la préface de *Le Combat avec le démon* comme un édifice architectural.¹⁷⁸⁷

Le caractère fragmentaire de ces projets ne le gêne nullement ; au contraire, il considère cette fragmentation comme fascinante, ce qui vaut aussi pour sa collection d'autographes. Si la typologie est un principe fondamental dans l'écriture de Zweig, on peut y voir une influence directe de Balzac.¹⁷⁸⁸

Alors que Zweig reconnaît en Balzac un romancier incomparable, il se perçoit lui-même comme expert face au dilettantisme apparent de la démarche de collectionneur de Balzac. Ce positionnement semble refléter son image de soi, plaçant son activité de collectionneur au-dessus de son travail littéraire.

II.3.3 La tendance à la fictionalisation dans les articles sur les autographes de Zweig

Les articles consacrés à la collection d'autographes révèlent clairement que l'écrivain Zweig puise une large inspiration dans ces manuscrits, allant fréquemment jusqu'à raconter des « scènes » imaginées autour de ces documents. Il les fictionnalise en y ajoutant des éléments relatifs aux émotions et pensées des personnages mis en scène. Zweig conçoit les manuscrits comme une preuve de « l'état d'âme de l'artiste » (*Seelenzustand des Künstlers*),¹⁷⁸⁹ sans tenir compte que c'est lui-même, ou plutôt la voix narrative de ses textes, qui attribue ces états intérieurs. De la sorte, l'effort interprétatif est totalement intériorisé dans le manuscrit.

L'interaction imaginée par Zweig entre l'autographe et son lecteur ne fait intervenir aucune instance médiatrice : l'imagination du lecteur suffit à saisir ce que le document veut exprimer. Cette conception minimise donc le rôle de Zweig en tant que narrateur et médiateur.

II.3.4 Collectionner comme motif dans les textes fictionnels

En analysant trois textes de Stefan et Friderike Zweig portant sur l'activité de collectionner, on admet que les conditions de production des textes fictionnels diffèrent de celles des écrits autobiographiques, et qu'il ne faut pas en tirer de conclusions directes sur la « vie réelle ». La

¹⁷⁸⁶ Stefan Zweig à Romain Rolland, lettre du 4 mai 1925. In : Romain Rolland / Stefan Zweig : Correspondance 1920–1927. Édition établie, présentée et annotée par Jean-Yves Brancy. Traduction des lettres allemandes par Siegrun Barat. Paris : Albin Michel 2015, p. 500–503, p. 501–502.

¹⁷⁸⁷ Honoré de Balzac : *Illusions perdues*. Préface de la première édition (1837). In : Balzac, Honoré de : *La Comédie humaine*, tome V : Études de mœurs: Scènes de la vie de province. Scènes de la vie parisienne. Édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex avec la collaboration de Roland Chollet et Rose Fortassier. Paris : Gallimard 1977 (= Bibliothèque de la Pléiade 31), p. 109–112, p. 110 et p. 111–112. Stefan Zweig : *Der Kampf mit dem Dämon. Hölderlin – Kleist – Nietzsche*. Éd. Knut Beck. Frankfurt a. M. : S. Fischer ³2004 (= *Gesammelte Werke in Einzelbänden*. Éd. Knut Beck. Frankfurt a. M. : S. Fischer 1981ff.), p. 12.

¹⁷⁸⁸ Chamsaz : *The Secret of Creation*, p. 179. Voir aussi Nicole Mozet : *Le passé au présent. Balzac ou l'esprit de la collection*. In : *Romantisme* 31 (2001), no. 112, p. 83–94.

¹⁷⁸⁹ Stefan Zweig : *Sinn und Schönheit der Autographen*. In : Matuschek : *Ich kenne den Zauber der Schrift*, p. 136–140, p. 138.

fiction apparaît plutôt comme un mode d'interrogation alternative des motifs et aspects globalement impliqués dans l'acte de collectionner.

II.3.4.1 Vögelchen (1919)

Dans le roman de Friderike Zweig, qui s'appelait alors encore Winternitz, deux personnages incarnent des collectionneurs de miniatures : Clemens Urbacher et Adalbert Mannsthal. Tandis que chez Mannsthal, la pédophilie s'entrelace avec sa passion pour la collection, Urbacher représente un type de collectionneur bien plus positif. La collection de Mannsthal renferme quelques images pornographiques, et dans un passage du roman, Friderike Zweig suggère, par un sous-texte à visée pédagogique, les effets que ce matériel peut produire sur des adolescents n'ayant jamais été exposés à de telles images.

Avec l'intrigue de *Vögelchen*, un lien direct est établi entre sexualité et objet de collection. Un extrait du journal de Stefan Zweig de 1914 laisse entendre que cette combinaison ne peut être totalement écartée non plus dans sa propre activité de collectionner. Le motif de la chasse, souvent évoqué tant dans le contexte de la collection que dans celui de la sexualité, peut contribuer à éclairer cette analogie. Dans *Vögelchen*, la collection de miniatures occupe finalement une place centrale, devenant le moteur de l'intrigue.

II.3.4.2 La Collection invisible (1923)

Le sujet de *Die unsichtbare Sammlung* (*La Collection invisible*) tourne autour du rendez-vous d'un bouquiniste berlinois avec le propriétaire d'une collection de gravures sur cuivre, supposée très importante, dans une petite ville de Saxe. Cependant, les objets de cette collection avaient été vendus par la femme et la fille du vieil homme devenu aveugle, sans que celui-ci en ait conscience. Ce choix était le seul moyen pour ces femmes, contraintes de gérer les finances du ménage face à l'indifférence du collectionneur, de survivre durant les années d'inflation.

La Collection invisible met en lumière un fort déséquilibre dans les relations entre les sexes. Finalement, ce sont pourtant les femmes qui, poussées par les circonstances, outrepassent le paternalisme et s'émancipent, devenant ainsi les véritables héroïnes de cette intrigue.¹⁷⁹⁰

II.3.4.3 Collectionner et écrire dans Clarissa : La cartothèque du père Schuhmeister

Dans ce roman fragmentaire, l'écriture, apparaissant comme un fait accompli, joue un rôle important dans l'intrigue : ce sont souvent des télégrammes, notamment ceux envoyés par le père de Clarissa, qui marquent des tournants significatifs. Le père agit également comme un obstacle à certaines lettres destinées à Clarissa.

Si le processus même d'écriture n'est pas représenté dans *Clarissa*, l'activité de collectionner y occupe une place centrale. Le père Schuhmeister est collectionneur de données militaires, dont les conditions matérielles de conservation sont décrites sur une des pages du cahier (voir IV.2.2 pour le contexte).

Les activités de collectionner et d'écrire s'y révèlent interdépendantes : le père demande aussi à sa fille de lui envoyer des rapports quotidiens sur sa vie à l'internat, constituant ainsi une seconde collection, cette fois-ci de données biographiques sur Clarissa. La découverte de cette

¹⁷⁹⁰ Elisabeth Erdem : *Die unsichtbare Sammlung* (1925). In : Larcati, Arturo / Renoldner, Klemens / Wörgötter, Martina (éd.) : Stefan Zweig Handbuch. Berlin / Boston : de Gruyter 2018, p. 217–221, p. 219.

deuxième collection devient dans le récit le point de départ du récit rétrospectif de la vie de Clarissa, et inaugure ainsi l'intrigue du roman.

De la collection à l'écriture

Dans un article consacré à sa collection, Zweig avance que celle-ci peut se substituer à l'écriture littéraire en tant qu'activité créative.¹⁷⁹¹ Le fait qu'il accordait une valeur supérieure à sa collection par rapport à son écriture littéraire se manifeste notamment dans sa tendance à ne pas conserver ses propres avant-textes.

Au contraire, il s'inscrit *a posteriori* dans le processus d'écriture d'autres auteurs, en prenant leurs ébauches comme point de départ pour sa propre création, intégrant ainsi ces avant-textes étrangers à son propre travail d'écriture.

Compte tenu que Zweig aborde fréquemment dans ses textes littéraires des événements et des figures historiques, il n'est guère surprenant que l'activité de collectionner joue un rôle central dans son écriture, y compris dans ses œuvres de fiction.

Plusieurs de ses ouvrages littéraires sont restés inachevés, tout comme chaque collection reste toujours incomplète. Par ailleurs, des procédés tels que le réagencement et le mélange des genres, que l'on retrouve chez Zweig, témoignent d'un lien étroit entre l'écriture et la pratique du collectionneur.¹⁷⁹²

Beethoven, Balzac et leurs tables de travail : Le « lit » de la scène d'écriture entre outil de travail, fétiche et autel

La table de travail de Beethoven faisait partie de la collection de Zweig, tandis que celle de Balzac est décrite dans la biographie de l'auteur de *La Comédie humaine* à travers le récit de ses habitudes de travail.

En comparant les descriptions de la table de Beethoven dans *Le Monde d'hier* et dans *Spiegelungen des Lebens*, on remarque que Friderike Zweig privilégie une approche plus intime, ancrée dans son vécu personnel, décrivant l'agencement des objets dans leur maison de Salzbourg. Stefan Zweig, quant à lui, recrée avec sa description un instant qu'il souhaite voir perpétué : celui de la mort de Beethoven. Les objets présents dans la pièce à ce moment précis sont rassemblés dans la maison des Zweig, constituant ainsi une sorte de musée privé illustrant la bourgeoisie cultivée. Ce passage évoque également la conception de la mort de l'artiste chez Zweig, où œuvre achevée et mort apparaissent comme deux états définitifs, résultats d'un processus accompli.

Concernant la table de travail de Balzac, la comparaison avec une entrée du journal de Kafka — où ce dernier décrit le désordre sur la sienne¹⁷⁹³ — souligne que Zweig présente celle de

¹⁷⁹¹ Stefan Zweig : Was Sammler sagen. In : Matuschek : Ich kenne den Zauber der Schrift, p. 109.

¹⁷⁹² Pour le réagencement et le mélange de genres en tant que démarches d'écriture qui rappellent l'activité de collectionneur voir Assmann / Gomille / Rippl : Einleitung, p. 18.

¹⁷⁹³ Franz Kafka: Entrée de journal du 24 décembre 1910. In: Franz Kafka: Tagebücher. Éd. Hans-Gerd Koch, Michael Müller et Malcolm Pasley. (Schriften Tagebücher Briefe. Kritische Ausgabe [Lizenzausgabe mit Genehmigung von Schocken Books Inc., Frankfurt am Main] 1990, p. 137.

Balzac comme une *tabula rasa*. Les rares objets qui y sont posés sont minutieusement examinés, soumis à un contrôle rigoureux de qualité.

Selon Georges Perec, la *tabula rasa* est un accessoire caractéristique des hommes de pouvoir,¹⁷⁹⁴ idée renforcée par une citation tirée de la biographie de Balzac qui suggère que Zweig voit cette table comme un objet d'où émane un pouvoir plus fort que celui que Balzac aurait pu exercer en tant qu'homme politique.

La scène d'origine de la scène d'écriture chez Lévi-Strauss et Derrida

Cette section, située avant le chapitre 3, analyse la « Leçon d'écriture » dans *Tristes tropiques* de Claude Lévi-Strauss ainsi que la réponse de Jacques Derrida dans *De la grammatologie*. Le désir de Lévi-Strauss de dresser un recensement rudimentaire, expression d'un besoin de contrôle, s'inscrit paradoxalement dans des techniques d'écriture qu'il qualifiera plus tard d'oppressives. On y retrouve le problème pointé par Derrida dans *De la grammatologie* sous la forme d'un « ethnocentrisme [...] manié et pensé comme anti-ethnocentrisme ».¹⁷⁹⁵

La tradition européenne de transmission du savoir, fondamentalement basée sur l'écriture, est un système autoreproducteur. La constellation qu'évoque Lévi-Strauss dans sa « Leçon d'écriture » révèle aussi l'impossibilité d'un observateur véritablement extérieur, qui ne prendrait pas part au processus. Il faut en déduire que neutralité et objectivité ne constituent pas de réels critères d'orientation dans la présentation des « scènes d'écriture ».

En dépeignant le chef de son groupe Nambikwara comme un comédien jouant un rôle devant les autres indigènes, Lévi-Strauss interprète cet événement depuis sa propre perspective limitée et biaisée, recourant aux classifications issues de la tradition littéraire européenne.

Entre la rencontre avec les Nambikwara et la réflexion rétrospective de cet épisode, survient un autre événement : Lévi-Strauss perd son groupe et erre sans repères dans la brousse. Ce sont finalement les Nambikwara qui le retrouvent, grâce à leur technique de pistage.¹⁷⁹⁶

S'ouvre alors un parallèle entre l'incapacité des Nambikwara à lire un texte et celle de Lévi-Strauss à déchiffrer les signes de la nature. Selon Carlo Ginzburg, les sciences humaines reposent sur un paradigme de l'indice, dont l'origine remonterait à la faculté d'orientation du chasseur néolithique.¹⁷⁹⁷ Cette idée établit une interface entre les origines du discours savant européen et la passion de collectionner, qui s'appuie elle aussi sur des techniques analogues. Ginzburg suggère d'ailleurs que le chasseur pratiquant le pistage serait le premier conteur d'histoires.¹⁷⁹⁸

Dans la structure argumentative de la « Schreibenszenenforschung », la distinction opérée par Derrida dans *De la grammatologie* entre la « leçon d'écriture » et la « leçon de l'écriture » est essentielle. Elle correspond à la différence entre une « scène d'écriture » (l'événement lui-

¹⁷⁹⁴ Georges Perec : *Le Saint des Saints*. In : Perec, Georges : *l'infra-ordinaire*. Paris : Éditions du Seuil (= La librairie du XXe siècle), p. 89–95, p. 91–92.

¹⁷⁹⁵ Jacques Derrida : *De la grammatologie*. Paris : Les éditions du minuit 1967, p. 177.

¹⁷⁹⁶ Claude Lévi-Strauss : *Tristes tropiques*. Paris : Plon 1955, p. 351–352.

¹⁷⁹⁷ Carlo Ginzburg : *Spurensicherung*. Der Jäger entziffert die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst. In : Ginzburg, Carlo : *Spurensicherung*. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst. Traduction de Gisela Bonz et Karl F. Hauber. Berlin : Wagenbach 1995 (= Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek 50), p. 7–44, p. 7–18.

¹⁷⁹⁸ Ibid., p. 16.

même) et une « scène de l'écriture » (la réflexion sur cet événement). Cette distinction fonde la théorie de la « writing scene » / « Schreibszene » (l'incident) et de la « scene of writing » / « Schreib-Szene » (la réflexion) telle que développée par Rüdiger Campe.¹⁷⁹⁹

PARTIE III

Premier chapitre : L'écriture comme objet de recherche

III.1.1 La « Schreibszenenforschung » comme concept de la recherche littéraire

L'idée des « Schreibszenen » est aujourd'hui largement diffusée dans le discours académique, tandis que le texte fondateur de Rüdiger Campe¹⁸⁰⁰ ainsi que le projet *Zur Genealogie des Schreibens*, composé de nombreuses études individuelles,¹⁸⁰¹ ne revendiquent ni ne visent aucun statut programmatique. Il est donc problématique d'appréhender la « Schreibszenenforschung » comme une théorie « prête à l'emploi », car elle ne se présente pas ainsi.¹⁸⁰²

La « Schreibszenenforschung » se trouve au cœur d'un défi majeur de la recherche : comment concilier une analyse minutieuse et pointilleuse des manuscrits avec des réflexions plus larges sur l'histoire littéraire ? Jusqu'à présent, les analyses se limitent souvent à décrire la scène d'écriture d'un auteur particulier ou d'une auteure particulière, objectif ce que cette thèse poursuit également. Malgré l'excellente disponibilité des sources concernant Stefan Zweig, celui-ci n'a pas encore fait l'objet d'une étude approfondie dans ce cadre.

Dans la recherche, la distinction entre la conception d'une création artistique individuelle — le plus souvent masculine — et la réalité d'un processus d'échanges et de coopération impliquant plusieurs acteurs est désormais bien établie.¹⁸⁰³ Cette dichotomie revêt une importance particulière pour Stefan Zweig, dont les textes présentent certes des scènes de création solitaire, alors que sa propre scène d'écriture ne correspond pas à cette image.

Dans la « Schreibszenenforschung », il convient de distinguer la « scène d'écriture » (*Schreibszene*) de la « scène de l'écriture » (*Schreib-Szene*). Dans le projet *Zur Genealogie des Schreibens*, la « scène de l'écriture » est toujours marquée par une forme de résistance.¹⁸⁰⁴ Pour

¹⁷⁹⁹ Rüdiger Campe : Writing Scenes and the Scene of Writing. A Postscript. In : Modern Language Notes 136 (2021), no. 5 (Comparative Literature Issue), p. 1114–1133, p. 1116–1118.

¹⁸⁰⁰ Rüdiger Campe : Die Schreibszene. Schreiben. In : Gumbrecht, Hans Ulrich / Pfeiffer, K. Ludwig (éd.) : Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 925), p. 759–772.

¹⁸⁰¹ Katja Barthel : Schreibszenen historisieren – methodologische Überlegungen zu einer Erforschung des Flüchtigen. In : Barthel, Katja (éd.) : Dynamiken historischer Schreibszenen. Diachrone Perspektiven vom Spätmittelalter bis zur klassischen Moderne. Berlin / Boston : de Gruyter 2022 (= Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 168), p. 1–28, p. 18.

¹⁸⁰² Bryan Klausmeyer / Andrea Krauß / Johannes Wankhammer : Scenes of Writing. An Introduction. In : Modern Language Notes 136 (2021), no. 5 (Comparative Literature Issue), p. 965–970, p. 968.

¹⁸⁰³ Voir p. e. Daniel Ehrmann / Thomas Traupmann : Kollektive schreiben, kollektives Schreiben. Zur Einführung. In : Ehrmann, Daniel / Traupmann, Thomas (éd.) : Kollektives Schreiben. Paderborn: Brill / Fink 2022 (= Zur Genealogie des Schreibens 28), p. 1–19; Stephan Kammer : Die Schreibszene sozialisieren! Kollaboratives Schreiben, Schreiben. In Barthel, Katja (éd.) : Dynamiken historischer Schreibszenen. Berlin / Boston : de Gruyter 2022 (= Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 168), p. 89–113.

¹⁸⁰⁴ Martin Stingelin : ‚Schreiben‘. Einleitung. In : Stingelin, Martin / Giuriato, Davide / Zanetti, Sandro (éd.) : „Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum.“ Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte. München : Fink 2004 (= Zur Genealogie des Schreibens 1), p. 7–21, p. 15.

cette thèse, la distinction entre « scène d'écriture » et « scène de l'écriture » suit Rüdiger Campe¹⁸⁰⁵ : la « scène d'écriture » est comprise comme un concept plus large, englobant l'ensemble du processus d'écriture, tandis que la « scène de l'écriture » désigne des passages textuels qui en réfléchissent explicitement le déroulement.

Pour appréhender la « scène d'écriture », il est alors utile de se tourner vers les archives, afin de reconstruire le processus d'écriture à partir des traces conservées. À l'inverse, l'étude des « scènes de l'écriture » implique des analyses textuelles détaillées.

Chez Stefan Zweig, qui décrit rarement sa propre manière d'écrire mais s'attarde fréquemment sur celle d'autres écrivains, les « scènes de l'écriture » occupent une place importante dans son œuvre, en lien étroit avec sa collection d'autographes. Ses tentatives répétées d'approcher l'écriture d'autrui à travers sa propre écriture peuvent se comprendre comme une expression personnelle de son rapport à son identité d'artiste.

III.1.2 La « Schreibszenenforschung » en dialogue avec la didactique de l'écriture et le « Kreatives Schreiben »

Alors que la « Schreibszenenforschung » relève des études littéraires, la didactique de l'écriture se situe à l'autre extrémité des recherches portant sur l'écriture : discipline appliquée, elle se concentre sur les processus cognitifs et considère avant tout l'écriture comme génératrice de contenu. La méthodologie de la didactique repose en grande partie sur des enquêtes empiriques, contrairement à la « Schreibszenenforschung » qui s'intéresse principalement aux scènes d'écriture historiques ou fictionnelles.

Néanmoins, des points d'intérêt communs existent entre la « Schreibszenenforschung » et la didactique de l'écriture. Cette thèse part principalement de la « Schreibszenenforschung », en intégrant d'autres théories, telles que celles de la didactique (au sens large), comme des prolongements conceptuels possibles. L'objectif n'est pas de diminuer la « Schreibszenenforschung », mais bien au contraire de l'enrichir.

S'intéresser dans un travail d'études littéraires aux aspects didactiques de l'écriture implique également de se pencher sur l'histoire de la rhétorique. Bien qu'une combinaison entre « Schreibszenenforschung » et « Kreatives Schreiben » semble prometteuse, il convient néanmoins de maintenir la distinction entre ces deux approches, car elles visent des dimensions différentes de l'écriture. Le point commun majeur réside dans l'écriture elle-même, envisagée à travers ses conditions-cadres et conditions préalables.

L'intégration de la didactique dans le cadre théorique de la « Schreibszenenforschung » est d'ailleurs déjà présente dans le texte fondateur de Campe, qui invite à explorer les impératifs liés à la mise en scène de l'écriture.¹⁸⁰⁶

Un lien historique direct entre « Schreibszenenforschung » et didactique de l'écriture peut être envisagé si l'on songe à la poétique des règles des siècles passés. Si ce lien semble moins évident aujourd'hui, c'est notamment en raison d'un mouvement très répandu et puissant que Andreas Reckwitz désigne sous le terme de « Kreativitätsdispositiv » (dispositif de créativité),

¹⁸⁰⁵ Campe : Writing Scenes and the Scene of Writing, p. 1118.

¹⁸⁰⁶ Campe : Die Schreibszene. Schreiben, p. 764.

qui impose la nécessité absolue d'invention et de production de quelque chose de « nouveau ».¹⁸⁰⁷ L'ancêtre de ce « Kreativitätsdispositiv » est l'esthétique du génie.¹⁸⁰⁸

Bien que cette injonction à l'innovation influence aussi le « Kreatives Schreiben », ce dernier reste attaché à la rhétorique traditionnelle, dans la mesure où l'entraînement y joue un rôle fondamental. Enfin, il convient de considérer l'esthétique du génie, le « Kreativitätsdispositiv » et la poétique des règles comme les idéologies centrales qui dominent le discours sur l'art et la littérature.

Deuxième chapitre : Scènes de l'écriture chez Stefan Zweig

III.2.1 Scènes de l'écriture dans *Les Très Riches Heures de l'humanité*

III.2.1.1 La scène de l'écriture dans *Le Génie d'une nuit*

Das Genie einer Nacht (Le Génie d'une nuit), texte relatant la composition de *La Marseillaise* par Rouget de Lisle, a été publié pour la première fois dans le journal viennois *Der Morgen* en 1937–38. Dès les premiers instants, le récit dépeint l'atmosphère en France, et particulièrement à Strasbourg, à la veille de la première guerre de coalition (1792–1797). Dès cette introduction, apparaissent des phrases rappelant *La Marseillaise*, présentées comme extraites de discours et proclamations. Ce panorama initial anticipe ainsi la création de l'hymne.

Contrairement à d'autres portraits d'artistes dans l'œuvre de Zweig, l'individualité de Rouget, dépeint comme très ordinaire, ne domine pas le récit. Avant même que son processus créatif ne soit exposé, le texte élargit à nouveau la perspective sur la ville nocturne. Le travail de Rouget se révèle alors intimement lié à l'atmosphère tendue de cette cité.

Dans un premier temps, Rouget erre dans sa chambre, cherchant comment entamer sa composition. Cependant, les phrases constituant le futur chant sont déjà présentes dans son esprit, puisqu'il a entendu ces expressions au cours de la journée. Les deux premiers vers ne sont donc qu'une répétition de ces paroles perçues. Après un bref moment d'autocritique et un effort sans difficulté pour trouver un rythme adéquat, le « flow » s'installe, et la création sous le signe du *furor poeticus* s'accomplit.

Le travail de Rouget est ainsi présenté comme un acte guidé par les émotions. Selon Zweig, ce n'est pas tant Rouget lui-même que le *genius* extérieur qui crée : cette force souffle à Rouget ce qu'il doit écrire. À l'issue de cet exploit exceptionnel, la fatigue s'empare de lui, et il s'endort.

La scène d'écriture comporte une seconde partie, qui met en lumière l'aspect immédiatement collectif de la création artistique : le lendemain, Rouget présente sa chanson au maire Dietrich, dont l'épouse musicienne propose d'en assurer l'accompagnement musical. Il est notable que ce travail féminin est « automatiquement » compris comme un simple appui au travail de

¹⁸⁰⁷ Andreas Reckwitz : *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*. Berlin : Suhrkamp 2012 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1995), p. 15.

¹⁸⁰⁸ Carsten von Wissel : *Wissenschaftliche Kreativität*. Arbeitspapier 251 der Hans Böckler Stiftung. Düsseldorf : Setzkasten 2012, p. 12. URL : https://www.boeckler.de/de/faust-detail.htm?sync_id=HBS-005218.

l'homme. Ce déséquilibre entre les sexes est révélateur, et constitue d'ailleurs une constante dans tous les textes du recueil *Les Très Riches Heures de l'humanité*.¹⁸⁰⁹

III.2.1.2 Scène de l'écriture en voyage : L'Élégie de Marienbad

Die Marienbader Elegie (*L'Élégie de Marienbad*) fut publiée pour la première fois le 2 septembre 1923, à l'occasion du centenaire du poème célébré par ce texte. Zweig y apparaît à la croisée de différentes positions : il est à la fois écrivain et, avec ce texte, se rapproche du discours académique, notamment en comparaison avec des biographies telles que celles d'Albert Bielschowsky (1895–1903)¹⁸¹⁰ ou de Friedrich Gundolf (1916)¹⁸¹¹.

Zweig mêle des éléments narratifs à des citations de lettres et de journaux, enrichies d'ornements littéraires. Ces citations proviennent souvent déjà des textes précurseurs (Bielschowsky, Emil Ludwig¹⁸¹²). Ce qui distingue cependant Zweig, c'est la mise en scène précise de l'écriture, incarnée par deux « scènes de l'écriture » présentes dans son texte.

Il est notable que ce soit Goethe lui-même qui agit comme scripteur, et non un secrétaire, une particularité soulignée par le texte. Ses compagnons de voyage — secrétaire et domestique — l'observent en train d'écrire sans intervenir.

La description de la genèse du poème combine habilement trois mouvements opposés : celui de la calèche en voyage, celui de l'écriture, et, au sens figuré, celui du processus psychique de Goethe. Tandis que la calèche roule, Goethe reste immobile, composant les vers intérieurement. Quand la calèche s'arrête, il couche les vers sur le papier. À l'arrivée à Weimar, le poème est achevé.

Si la mise en scène de l'écriture par Zweig n'est pas strictement factuelle, elle correspond cependant à un autre témoignage : Goethe lui-même, qui, selon Johann Peter Eckermann, a décrit la rédaction du poème pendant le trajet de Karlsbad à Weimar de manière très similaire.¹⁸¹³ Ainsi, on peut considérer que Zweig contribue à perpétuer un mythe de la production artistique, qualifié par Bernd Witte de « déformation de l'histoire de la genèse » (*Verzerrung der Entstehungsgeschichte*).¹⁸¹⁴

Dans le texte de Zweig, une seconde « scène de l'écriture » est également présente : il s'agit d'une scène de calligraphie. De retour à Weimar, Goethe se consacre à la transcription calligraphique du poème. Cette scène s'oppose à celle du voyage : l'écriture rapide avec des outils rudimentaires est remplacée par une écriture lente et consciente, avec des instruments précieux. L'écriture devient alors une fin en soi.

Entre ces deux « scènes de l'écriture », un passage voit la voix narrative dialoguer avec le poème, dont quelques vers sont cités. De manière similaire à la « scène de l'écriture » chez

¹⁸⁰⁹ Harald Gschwandtner : *Sternstunden der Männlichkeit. Stefan Zweigs historische Miniaturen*. In : Fetz, Bernhard / Inguglia-Höfle, Arnhilt / Larcati, Arturo (éd.) : *Stefan Zweig Weltautor*. Wien : Zsolnay 2021 (= *Profile* 28), p. 191–201.

¹⁸¹⁰ Albert Bielschowsky : *Goethe. Sein Leben und seine Werke*. 2 tomes. München : Beck 1895–1903.

¹⁸¹¹ Friedrich Gundolf : *Goethe*. Berlin : Bondi 1916.

¹⁸¹² Emil Ludwig : *Goethe. Geschichte eines Menschen*. 3 tomes. Stuttgart / Berlin : J.G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger 1920.

¹⁸¹³ Johann Peter Eckermann : *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Éd. Heinrich Hubert Houben. Leipzig : Brockhaus ²¹1925, p. 59.

¹⁸¹⁴ Bernd Witte : *Trilogie der Leidenschaft*. In : Witte, Bernd et al. (éd.) : *Goethe-Handbuch. Sonderausgabe*. Stuttgart : Metzler 2004, p. 481–490, p. 487.

Rouget, l'œuvre artistique sert ici de point de départ pour exprimer un état psychologique durant sa production — mais cette fois, il s'agit non pas d'un état collectif, comme celui d'une ville entière, mais d'un état intime propre à un individu singulier.

III.2.1.3 La productivité d'une scène de lecture nocturne : La Résurrection de Georges-Frédéric Haendel

À l'instar de *L'Élégie de Marienbad*, ce texte a été conçu à l'occasion d'une célébration : le 250^e anniversaire de Haendel en 1935. Deux figures marquantes expliquent l'intérêt de Zweig pour Haendel : Romain Rolland d'une part, et son éditeur britannique Newman Flower d'autre part.¹⁸¹⁵

Georg Friedrich Händels Auferstehung (La Résurrection de Georges-Frédéric Haendel) relate comment Haendel est sauvé par la composition du *Messie* après avoir souffert d'une attaque cérébrale dont il se remet déjà avant dans l'intrigue. Selon Jean-François Candoni, le *Messie* devient « la raison et le produit de la résurrection du compositeur ».¹⁸¹⁶

Bien que le récit commence par l'apoplexie de Haendel et ne se termine qu'à sa mort, l'accent narratif est nettement placé sur son travail de composition du *Messie*. Le soir du 21 août, Haendel rentre d'une promenade et découvre le livret de Charles Jennens posé sur sa table de travail. Cet événement déclenche une scène de lecture intense, à laquelle s'ajoute une « scène de l'écriture » frénétique.

Production et réception apparaissent ici indissociables, car c'est le processus même de lecture qui fait renaître la créativité artistique jusque-là « éteinte » chez Haendel. La voix du narrateur entre en dialogue avec des passages du livret, une technique narrative que l'on retrouve aussi dans *Le Génie d'une nuit* et *L'Élégie de Marienbad*.

Dans *La Résurrection de Georges-Frédéric Haendel*, ce dialogue entre texte lu et lecteur s'élève finalement à un échange direct entre Haendel et Dieu. C'est pourquoi le rôle de Jennens est drastiquement réduit. Haendel est présenté comme l' élu chargé de recevoir le message chrétien du salut et de le transmettre à l'humanité, en quelque sorte en prophète.

À l'instar des scènes d'écriture chez Rouget et Goethe, l'écriture se déroule ici rapidement. Haendel est saisi par l'enivrement créatif, quasiment détaché de son entourage. Le travail musical acquiert la plus grande légitimité en étant dépeint comme une inspiration divine.

Face à l'exaltation religieuse de l'art dans ce texte, il est utile de supposer que Zweig ne décrit pas forcément sa propre conception de la création artistique, mais cherche à rendre compte de la manière dont Haendel lui-même pouvait comprendre son travail d'écriture du *Messie*.

Après avoir achevé son œuvre dans un isolement complet, Haendel doit se réinsérer dans la vie sociale, un moment montré comme potentiellement conflictuel. La perspective narrative

¹⁸¹⁵ Werner Michler / Martina Wörgötter : Anhang. Überlieferung, Entstehung, Quellen, Stellenkommentar. In : Zweig, Stefan: Sternstunden der Menschheit. Historische Miniaturen. Wien : Zsolnay 2017 (= Das erzählerische Werk. Salzburger Ausgabe. Éd. Werner Michler et Klemens Renoldner. Wien : Zsolnay 2017ff., tome 1), p. 311–409, p. 372–373.

¹⁸¹⁶ Jean-François Candoni : Le « mystère de la création artistique » chez les musiciens : Georg Friedrich Haendel et Arturo Toscanini racontés par Stefan Zweig. In : Larcati, Arturo / Pesnel, Stéphane (éd.) : Figures de l'artiste dans l'esthétique de Stefan Zweig. 45 (2020), no. 91, p. 165–178, p. 175.

valorise clairement l'idée de la création individuelle, en occultant la dimension collective d'une telle production artistique.

Le texte est jalonné d'allusions bibliques, stylisant Haendel en un second Messie, pour qui le travail artistique symbolise la résurrection. Le calvaire de l'artiste est transfiguré en Passion. Mais Haendel n'est pas seulement un second Messie : il s'inscrit aussi dans la lignée des apôtres et évangélistes, messagers du salut. Parallèlement, il devient une figure de Dieu créateur, reproduisant à échelle miniature la création biblique à travers l'œuvre qu'est *Le Messie*.

III.2.2 « The Big Balzac ». La scène de l'écriture dans la biographie de Balzac

L'importance de la biographie de Balzac dans l'œuvre de Zweig ne doit pas être sous-estimée. Dans sa lettre d'adieu à Victor Wittkowski, écrite peu avant son suicide, Zweig se présente lui-même comme un héros tragique ayant échoué à la tâche avant d'avoir pu achever cette biographie.¹⁸¹⁷ En revanche, le protagoniste de l'ouvrage demeure l'irréductible « héros du travail ».¹⁸¹⁸

C'est dans le huitième chapitre de la biographie, éditée et publiée par Richard Friedenthal, que se trouve la description détaillée de la manière de travailler de Balzac, racontée comme une journée-type de sa vie. L'idée de limiter le récit à vingt-quatre heures fait écho au drame classique et se retrouve dans d'autres textes littéraires de Zweig, notamment dans *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau* (*Vingt-quatre heures de la vie d'une femme*).

III.2.2.1 La transition vers le récit de la journée de travail

La description du travail de Balzac suit un passage consacré à sa relation avec la société de son époque, évoquant caricatures et critiques contemporaines. La biographie oppose strictement Balzac à cette société, une opposition qui sert de prélude au passage dédié à son travail. Le texte suggère que Balzac ne vit ni ne travaille en harmonie avec son environnement, mais bien en contraste avec lui.

III.2.2.2 Le soir : début de la journée de travail

La journée de travail balzacienne ne commence pas le matin, mais au contraire le soir. C'est à ce moment que le contraste entre Balzac et les autres habitants de Paris est le plus saisissant : alors que la majorité profite des divertissements que la métropole offre, Balzac dort. Ce contraste est souligné par un langage fortement rhétorique. Le panorama présenté évolue progressivement jusqu'à minuit : à cette heure, la ville s'endort, tandis que Balzac se lève pour entamer son travail.

III.2.2.3 La robe de travail

Le domestique réveille Balzac, qui saisit d'abord sa robe de travail. Cet objet devient alors le point de départ d'une digression du texte, qui s'attarde sur sa description. L'importance accordée à ce vêtement montre qu'il est considéré comme un élément intégral et fondamental dans la scène d'écriture. Cette idée est innovante et demeure encore insuffisamment prise en compte dans la « Schreibszenenforschung ». Le passage établit en outre un lien direct entre le

¹⁸¹⁷ Stefan Zweig à Victor Wittkowski, lettre sans date, vraisemblablement le 22 février 1942. In : Zweig, Stefan : Briefe 1932–1942. Éd. Knut Beck et Jeffrey B. Berlin. Frankfurt a. M. : S. Fischer 2005, p. 343–344.

¹⁸¹⁸ Ibid., p. 344.

vêtement et l'identité, rappelant la fonction représentative du vêtement – thématique souvent présente dans les textes de Balzac lui-même.

III.2.2.4 La préparation du lieu de travail

Pendant que le domestique prépare le lieu de travail, Balzac prépare son corps en marchant lentement dans sa chambre afin de faire circuler le sang. Contrairement à Rouget, qui se déplace aussi dans sa chambre avant de commencer son travail créatif, ce mouvement est ici calme et orienté vers un but précis. Le domestique, en allumant les bougies et en fermant le rideau, joue un rôle comparable à celui d'un technicien de scène. Par ces gestes, il crée les conditions nécessaires au début du travail. Le rideau fermé prive le public de la scène, mais en même temps, par l'écriture de Zweig, le lecteur est invité à y pénétrer.

III.2.2.5 La table de travail

Lorsque Balzac s'assoit à sa table, le texte profite d'une nouvelle digression, consacrée cette fois à la description de cet objet. La table est présentée comme portant une valeur intérieure dépassant celle des autres possessions matérielles de Balzac. Les attributs et comparaisons employés mêlent des caractéristiques d'êtres animés et d'objets inanimés.

III.2.2.6 Les outils de travail

Après avoir rendu hommage à la table, le regard se concentre encore davantage sur sa surface et les objets qui l'occupent. En énumérant ces éléments, le texte semble effectuer un test d'aptitude, examinant leur rôle dans la scène d'écriture. Peu nombreux, ces outils doivent chacun remplir une fonction précise. Le papier, notamment, doit présenter des qualités garantissant l'absence de toute perturbation durant l'acte d'écriture. Les autres instruments sont décrits de façon plus sommaire, et pourtant c'est précisément cette description qui fait percevoir les éventuelles résistances au processus d'écriture, résistances que l'on cherche à éliminer.

III.2.2.7 L'encouragement de soi-même chez Balzac

Juste avant de débiter son travail, Balzac s'encourage lui-même, tel un cocher stimulant son cheval. Cette image traduit une dualité : il est à la fois cheval et cocher, incarnant dans sa personne les deux rôles opposés qui composent son identité d'écrivain.

III.2.2.8 Le processus d'écriture nocturne

Jusqu'alors, le récit étirait le temps par de nombreuses descriptions ; en décrivant le processus d'écriture nocturne, il s'accélère. La perspective est celle d'un observateur extérieur, témoin de Balzac à l'œuvre, sans accès au contenu de son écriture. Plutôt que d'en détailler le déroulement, le texte recourt à plusieurs métaphores qui suggèrent l'immersion totale de Balzac dans son travail. L'écriture devient si prégnante qu'il perd la notion du temps. Cette manière d'écrire correspond à ce que l'on appelle aujourd'hui le « flow ».

III.2.2.9 Le café en tant que stimulant

Le fameux café de Balzac, essentiel à sa production, est évoqué à travers la métaphore d'une machine qui s'arrête périodiquement. Le café agit alors comme un carburant, relançant cette machine humaine. Balzac est ainsi présenté à la fois comme un génie du travail et comme une machine, mêlant l'idée de création artistique individuelle à celle de l'industrialisation du XIXe siècle. La métaphore de la machine apparaît justement lorsque Balzac, confronté à ses limites physiques, reconnaît son incapacité à continuer sans pause, révélant la fragilité humaine. Pour tout de même repousser cette limite, il fait appel au café.

III.2.2.10 La pause matinale au bain

Au lever du jour, la comparaison entre Balzac et la société parisienne est reprise. Le domestique entre et ouvre les rideaux, découvrant la vue sur la ville. Ce geste symbolique marque la fin du monodrame nocturne de l'écriture. Le texte évoque alors, comme en début de récit, les activités multiples de la ville qui s'éveille, tandis que Balzac prend son bain.

III.2.2.11 Le travail pendant la journée : les corrections

Par la suite, Balzac reprend son travail, mais sous une forme différente : il s'agit de la correction des épreuves. Si l'écriture nocturne est décrite comme un « flow », une immersion totale oubliant temps et monde, le travail du matin est au contraire une lutte. Selon Zweig, la relecture critique ne fait pas partie de la scène nocturne, mais relève du travail matinal. Pendant la nuit, l'écriture s'apparente à une transe ; le jour venu, c'est la raison qui reprend le dessus. Toutefois, un point commun unit ces deux scènes : les impératifs de qualité s'adressent toujours aux outils de travail. Le texte insiste une fois encore sur les qualités spécifiques du papier nécessaires pour que la correction s'effectue sans encombre. Malgré ces précautions, Balzac recompose ses épreuves en y ajoutant des feuilles collées, couvertes de notes et corrections. Dans cette phase, l'aspect collectif du travail artistique apparaît, puisque les compositeurs et les artisans de l'imprimerie entrent en jeu.

III.2.2.12 La pause du midi et le repos en fin de journée

Pour le repas de midi comme pour le repos en fin de longue journée de labeur, le thème central est l'absence de besoins superflus. Nourriture et sommeil se limitent au strict nécessaire. Zweig s'appuie ici sur l'image classique de l'artiste ascétique, héritée du Moyen Âge.¹⁸¹⁹

III.2.3 Les épreuves d'*Une ténébreuse affaire* dans la British Library

Les épreuves autographes du roman *Une ténébreuse affaire* de Balzac, qui faisaient partie de la collection personnelle de Zweig, sont aujourd'hui conservées à la British Library sous la cote « Zweig MS. 133 ». Ce qui frappe dans ce contexte, c'est que Zweig ne mentionne pas que cet objet de sa collection ait pu servir de point de départ à sa description du travail de Balzac dans sa biographie. Cette omission se justifie par son argument selon lequel il souhaite présenter un emploi du temps exemplaire de Balzac, sans vouloir reconstituer un moment précis de sa création artistique. En se référant aux structures générales du mode de travail de l'écrivain, le texte demeure volontairement peu spécifique, privilégiant certains aspects au détriment d'autres.

Le travail de correction y est héroïsé, enveloppé dans une métaphore martiale abondante, évoquant des émotions telles que la colère et la rage, qui paraissent ici fortement impliquées. Corriger devient ainsi un travail rapide, mené avec agressivité. À l'inverse de cette stylisation, l'analyse des épreuves conservées à la British Library révèle un travail réfléchi et minutieux. L'impression dominante qui se dégage des corrections manuscrites de Balzac est celle d'une clarté rigoureuse, maintenue grâce à des signes soigneusement appliqués.

¹⁸¹⁹ Kris / Kurz : Die Legende vom Künstler, p. 145–146.

III.2.4 Les scènes de l'écriture chez Zweig vues sous un angle paradigmatique

III.2.4.1 Des actes conscients, semi-conscients et inconscients : l'automatisation des processus d'écriture

Dans le quatrième chapitre intitulé « Stages of Control » de son ouvrage *The Art of Thought* (1926), Graham Wallas distingue quatre phases essentielles à une pensée fructueuse.¹⁸²⁰ Un précurseur souvent cité par Wallas est le mathématicien français Henri Poincaré, qui conclut qu'un processus inconscient doit être encadré par des actes conscients pour aboutir.¹⁸²¹ Wallas identifie ainsi quatre étapes : préparation, incubation, illumination et vérification.

Dans *Le Mystère de la création artistique*, Zweig avance lui aussi l'idée que les processus conscients et inconscients s'entrelacent dans le travail artistique.¹⁸²² Concernant la « scène de l'écriture » chez Balzac, on peut différencier une phase semi-consciente correspondant au travail nocturne, et une phase pleinement consciente propre au travail de jour. Pour *Le Génie d'une nuit*, l'analyse montre que la création de *La Marseillaise* est en réalité présentée comme un mélange d'actes inconscients et conscients.

III.2.4.2 Le mouvement du corps et le travail créatif

Dans toutes les scènes d'écriture analysées, le mouvement corporel des protagonistes s'inscrit pleinement dans le processus créatif. Chez Zweig, écrire et marcher apparaissent ainsi comme intrinsèquement liés. De nombreux guides modernes d'écriture recommandent les promenades comme aides à la réflexion et à l'écriture,¹⁸²³ tandis que les carnets que les écrivains emportent lors de leurs déambulations attestent de l'importance du mouvement pour la création.¹⁸²⁴

Pour Balzac et Rouget, c'est la marche façon va-et-vient, le fameux « faire les cents pas », qui précède l'acte d'écrire. Si cette activité stimule Balzac, elle joue chez Rouget un rôle inverse, celui de calmer son excitation et de maîtriser ses émotions. Haendel recourt au même type de mouvement pour sa composition, cherchant à en trouver le rythme. Goethe, quant à lui, se laisse immerger dans un paysage qui défile sous ses yeux, les images s'insérant directement dans son poème. Cette tendance à superposer les phases de préparation et d'incubation (selon la typologie de Wallas) est récurrente dans les textes de Zweig sur la création artistique, laissant peu de place à une incubation isolée. Les émotions, les expériences, les pensées et les paroles se fondent directement dans l'œuvre elle-même.

¹⁸²⁰ Graham Wallas : *The art of thought*. London : Watts 1949 [1926], p. 51–76.

¹⁸²¹ Henri Poincaré : *Science et Méthode*. Paris : Flammarion 1927 [1913], p. 54 : « Il y a une autre remarque à faire au sujet des conditions de ce travail inconscient : c'est qu'il n'est possible et en tout cas qu'il n'est fécond que s'il est d'une part précédé, et d'autre part suivi d'une période de travail conscient. Jamais [...] ces inspirations subites ne se produisent qu'après quelques jours d'efforts volontaires, qui ont paru absolument infructueux et où l'on a cru ne rien faire de bon, où il semble qu'on a fait totalement fausse route. »

¹⁸²² Stefan Zweig : *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens*. In : Zweig, Stefan : *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens. Essays*. Éd. Knut Beck. Frankfurt a. M. : Fischer ²2007 (= *Gesammelte Werke in Einzelbänden*. Éd. Knut Beck. Frankfurt a. M. : S. Fischer 1981ff.), p. 348–371, p. 365.

¹⁸²³ Voir p. e. Helga Esselborn-Krumbiegel : *Tipps und Tricks bei Schreibblockaden*. Paderborn / Stuttgart : Schöningh / UTB ²2021 (= utb 4318), p. 35–36; Hanns-Josef Ortheil : *Schreiben dicht am Leben. Notieren und Skizzieren*. Berlin : Dudenverlag 2012 (= *Kreatives Schreiben*) [réimpression 2015.], p. 62.

¹⁸²⁴ Voir dans ce contexte Matthias Thiele : *Schreibtechniken des Notierens*. In : Hoffmann, Ludger / Stingelin, Martin (éd.) : *Schreiben. Dortmunder Poetikvorlesungen von Felicitas Hoppe*. Paderborn : Fink 2018 (= *Zur Genealogie des Schreibens* 20), p. 115–142, p. 132–139.

III.2.4.3 L'individu et la société

Rouget n'apparaît pas comme un génie individuel, contrairement aux trois autres figures où l'individu créateur est fortement affirmé. Rouget et Goethe sont tous deux saisis par le *genius* en tant que force extérieure : cependant, chez Rouget, l'œuvre est collective, tandis que Goethe reste solitaire et secret dans sa création. Haendel et Balzac sont définis précisément par leur distinction avec la société environnante.

À l'exception de Rouget, les protagonistes incarnent des esprits héroïques, définis par leur opposition au collectif social. Par là même, Zweig s'inscrit dans un discours prolongeant l'idée d'un génie solitaire, qui a durablement influencé la recherche et la didactique de l'écriture au XXe siècle. Ce positionnement révèle un contraste notable entre la stylisation zweigienne de la production artistique et ses propres pratiques créatives.

III.2.4.4 Écrire comme un plaisir ?

Dans la recherche, l'acte d'écrire est généralement décrit comme un geste empreint de plaisir.¹⁸²⁵ De fait, dans les scènes d'écriture chez Zweig, les souffrances de l'artiste, souvent soulignées, ne constituent pas le centre de l'attention lorsqu'il s'agit du processus même d'écriture. Dans *L'Élégie de Marienbad*, la production poétique remplit une fonction cathartique. Haendel, dans *La Résurrection de Georges-Frédéric Haendel*, est saisi dans un état religieux, que l'on peut interpréter comme une forme de bonheur sublime. Pour Rouget, quelques indices dans le texte suggèrent également qu'il éprouve un certain plaisir en composant *La Marseillaise*. Quant à Balzac, il travaille la nuit dans le retrait et la tranquillité, plongé dans une transe proche du concept de « flow ». L'ivresse et l'exaltation poétique que Zweig décrit renvoient à des émotions positives telles que la joie et l'excitation. Ce sont davantage les circonstances extérieures qui, pour Zweig, sont sources de souffrance chez les artistes.

Des « scènes de l'écriture » à la « scène d'écriture »

Les « scènes de l'écriture » chez Zweig présentent plusieurs traits communs. D'abord, la stylisation du processus comme une activité rapide et exaltée. Chaque scène place un protagoniste au cœur de l'intrigue, tandis que d'autres personnages viennent encadrer cette mise en scène. L'écriture s'y déroule en capsules isolées, où les lois habituelles de l'espace et du temps sont temporairement abolies.

La thématization explicite de sa propre méthode de travail demeure cependant rare chez Zweig. Dans une lettre à Karl Emil Franzos datée de 1900 et dans *Le Monde d'hier*, Zweig se présente comme un scripteur écrivant avec aisance et vivacité.¹⁸²⁶ La mise en scène dans *Le Monde d'hier* rapproche sa méthode de celle de Balzac, notamment par le recours à de multiples versions écrites et corrigées, révélant un texte construit progressivement. Dans ses correspondances avec ses pairs, Zweig emprunte également à la posture balzacienne de l'auteur,

¹⁸²⁵ Voir p. e. Hanspeter Ortner : Schreiben und Denken. Tübingen : Niemeyer 2000 (= Germanistische Linguistik 214), p. 8–9; Linda Flower / John R. Hayes : Schreiben als kognitiver Prozess. Eine Theorie. In : Dreyfürst, Stephanie / Sennewald, Nadja (éd.) : Schreiben. Grundlagentexte zur Theorie, Didaktik und Beratung. Opladen / Toronto : Budrich 2014 (= utb 8604: Schlüsselkompetenzen), p. 35–56, p. 46.

¹⁸²⁶ Stefan Zweig à Karl Emil Franzos, lettre du 3 juillet 1900. In : Zweig, Stefan : Briefe 1897–1914. Éd. Knut Beck, Jeffrey B. Berlin et Natascha Weschenbach-Feggeler. Frankfurt a. M. : S. Fischer 1995, p. 20–23; Zweig : Die Welt von Gestern, p. 343.

construisant ainsi son identité d'écrivain et ses représentations artistiques de manière intrinsèquement liées.

Pour aborder la propre « scène d'écriture » de Zweig, on est alors obligé de consulter les archives et d'interroger les documents du travail créatif.

PARTIE IV

Premier chapitre : Les dossiers de la biographie sur Balzac

IV.1.1 Le matériel de la biographie sur Balzac conservé à Fredonia

C'est grâce à Robert Rie (1904–1981), émigré autrichien et contact de Stefan et Friderike Zweig devenu professeur d'allemand à Fredonia, que la Stefan Zweig Collection, aujourd'hui conservée à la Daniel A. Reed Library, a pu voir le jour.¹⁸²⁷ En 1967, Friderike Zweig vendit à l'université de Fredonia sa correspondance avec Stefan Zweig, posant ainsi les fondements de cette collection. Deux donations ultérieures, en 1975 et 2002, effectuées par Eva Alberman, nièce de Lotte Zweig et héritière de la famille, ont considérablement enrichi cet ensemble. La liasse contenant les documents relatifs à la biographie de Balzac provient de la deuxième donation d'Eva Alberman.

L'organisation des dossiers dans cette liasse reste sommaire : les frontières entre les quatre dossiers qui la composent se situent parfois au milieu d'une même phase de travail, sans réelle coupure logique. Pour travailler avec ces documents sur place, une classification en sept catégories a été établie afin de mieux structurer le contenu. Les catégories définies sont les suivantes : (1) notes de travail et collecte de matériel, (2) manuscrit des quatre premiers chapitres avec corrections, (3a) tapuscrit ancien avec corrections de Stefan Zweig, (3b) copies sans corrections, (4) tapuscrit plus tardif avec corrections de Stefan, Lotte Zweig et Richard Friedenthal, (5) copies corrigées, (6) copies non corrigées, et (7) matériel annexe.

Ces sept catégories s'inscrivent dans une répartition plus large en trois grandes phases de travail : la préparation (recherche et structuration du matériel), la production et révision du texte à travers plusieurs versions successives, et enfin l'édition posthume.

IV.1.2 Principes de structuration

IV.1.2.1 La structuration en chapitres

Alors que la division en chapitres constitue un repère essentiel pour la réception d'une œuvre de grande ampleur, elle demeure, dans un contexte archivistique, un élément instable et fluctuant jusqu'à la publication. Cela s'observe particulièrement dans le cas de la biographie de Balzac, où la répartition en tomes a été modifiée à plusieurs reprises au fil du travail. De surcroît, il apparaît que la plupart des titres de chapitres ne proviennent pas directement de Stefan Zweig, mais ont été attribués ultérieurement par Richard Friedenthal.

Tous les états du texte présents dans la liasse — à savoir le manuscrit, les deux tapuscrits et les copies — présentent cependant une structuration en chapitres, même si celle-ci est encore en évolution. Les titres des trois premiers chapitres figurent déjà dans le manuscrit et demeureront

¹⁸²⁷ Pour les détails voir John P. Saulitis : Historical introduction. In : Safran, Franciska (éd.) : Inventory of the Stefan Zweig Collection. Reed Library, State University College, Fredonia, New York 1993, p. 5–16.

inchangés dans les versions suivantes. Dans le tapuscrit antérieur, la structuration en chapitres est amorcée sans être totalement fixée : certains chapitres sont numérotés, mais ces numérotations apparaissent sur des cartons insérés entre les feuilles, et ces cartons n'existent pas systématiquement.

La version ultérieure du tapuscrit, en revanche, propose une structure en chapitres bien plus affirmée. On y trouve des feuilles intercalaires pour séparer les chapitres ainsi que des pages de titre spécifiques à chaque chapitre, chacune comportant une numérotation. Toutefois, cette version n'englobe pas l'intégralité du texte : elle s'arrête au chapitre 18, qui ne constitue pourtant pas la fin de la biographie. Cette lacune persiste également dans les copies, dont l'origine semble remonter au tapuscrit ultérieur, bien qu'une analyse plus précise reste nécessaire. Il est également à noter que les copies n'incluent pas l'ensemble des chapitres présents dans le tapuscrit : les chapitres 15, 16 et 18 en sont en effet absents.

IV.1.2.2 L'organisation microstructurelle

Dans les documents issus de la première phase de travail — celle consacrée à la collecte d'informations sur la vie et l'œuvre de Balzac —, les notes manuscrites de Zweig servent principalement à organiser et structurer ses idées. Divers symboles graphiques, tels que des traits servant à séparer ou relier des informations, témoignent de cette fonction organisatrice. Les dates, souvent positionnées de manière à être rapidement repérables, jouent également un rôle clé dans cette structuration.

Un outil particulièrement important dans ce cadre est un classeur à anneaux, divisé en 24 sections, chacune identifiée par une lettre de l'alphabet latin. Généralement, chaque lettre correspond au thème de la section qu'elle désigne (« A » pour « Aussprüche und Anekdoten », « B » pour « Bibliografie », etc.). Ce système évoque le mode de classement des fiches bristol que Zweig utilisait dans le cadre de sa collection d'autographes. Dans les deux cas, la structure permet d'ajouter, retirer ou réorganiser facilement les éléments, offrant ainsi un dispositif de travail hautement modulable. Le classeur à anneaux devient ainsi un objet pivot, un médiateur entre l'acte de collectionner et celui d'écrire.

IV.1.3 Manuscrits, tapuscrits, la dictée : Divers supports et modes d'écriture

IV.1.3.1 L'écriture manuscrite et son potentiel de subversion

Il serait réducteur d'envisager la dynamique d'écriture de Zweig selon une progression linéaire allant du manuscrit vers le tapuscrit, comme si l'écriture à la main n'intervenait qu'aux débuts du projet tandis que la machine à écrire marquerait sa continuité. En réalité, des passages tapuscrits apparaissent dès la phase préparatoire, tandis que l'écriture manuscrite occupe une place essentielle tout au long du processus, notamment en tant qu'outil de remaniement des tapuscrits. C'est précisément le manuscrit qui forme un dialogue avec un texte tapuscrit et qui ravive et réactive ainsi un texte que l'on pourrait croire déjà stabilisé.

Les annotations manuscrites sur le tapuscrit antérieur se répartissent de plusieurs manières : elles apparaissent tantôt dans la marge gauche de la page tapuscrite, tantôt au verso de celle-ci, mais le plus souvent sur des feuilles intercalées entre chaque page du tapuscrit. Ces feuilles intercalaires sont utilisées de façon à ce que le verso accueille les notes manuscrites, lesquelles se retrouvent ainsi en vis-à-vis direct avec le texte tapuscrit. Cela crée une disposition en double page, où le manuscrit (à gauche) et le tapuscrit (à droite) se font face, selon un principe de mise en page qui rappelle les carnets personnels que Zweig utilisait pour ses notes.

IV.1.3.2 Le rôle de la machine à écrire et le travail de Lotte Zweig

La méthode de travail de Stefan Zweig implique une forte dépendance à une assistante qui puisse lui prêter main forte pour la dactylographie, ce qui place Lotte Zweig au cœur du processus. Elle s'inscrit dans la lignée des dactylographes évoquées par Friedrich Kittler, figures majeures dans l'évolution des pratiques d'écriture autour de 1900.¹⁸²⁸ Le fait que certains extraits de sources variées issus de la phase préparatoire soient d'ores et déjà tapés à la machine suggère que Lotte Zweig en a assuré la rédaction, un rôle d'assistante d'ailleurs évoqué par Friderike Zweig dans ses mémoires.¹⁸²⁹

Dans le contexte des projets biographiques de Stefan Zweig, largement construits sur un travail d'assemblage de citations, cette activité de préparation acquiert une importance stratégique. Les documents de Fredonia laissent entrevoir que la gestion des citations, leur transcription et leur insertion dans le texte, relèvent en grande partie du travail de Lotte Zweig. Dans le manuscrit, les longues citations ne sont pas reproduites dans le corps du texte, mais signalées par des chiffres servant de repères pour que Lotte Zweig les insère ultérieurement lors de la dactylographie.

Pour le quatrième chapitre de la biographie de Balzac, on constate à travers le manuscrit archivé un passage de l'écriture manuscrite à la dictée en cours de rédaction. La dictée s'impose comme un mode de travail essentiel dans la collaboration entre Stefan et Lotte Zweig, un aspect que les lettres de leurs derniers mois mettent également en lumière. Si ce travail est perçu, tant par Stefan que par Lotte Zweig, comme un soutien plaçant Lotte en situation apparente de subordination, la correspondance de Lotte révèle toutefois une posture autonome et affirmée.

Lotte Zweig ne se limite pas à la dactylographie et à la gestion des citations : elle agit également comme lectrice critique et correctrice attentive. Dans le tapuscrit ultérieur, plusieurs annotations au crayon de Lotte Zweig apparaissent en marge gauche, témoignant de cette forte implication. Dans le huitième chapitre, analysé en détail, quatre notes manuscrites de Lotte Zweig sont identifiées. L'une concerne une répétition stylistique, deux portent sur des points de culture générale, et la dernière porte sur un aspect de mise en scène littéraire. Les remarques de Lotte concernant les connaissances générales seront reprises et corrigées par Friedenthal, tandis que son observation sur la mise en scène restera sans suite dans le texte final. Cette dernière note se révèle toutefois précieuse : elle démontre que Lotte Zweig aborde la lecture non seulement avec minutie, mais également avec une véritable sensibilité littéraire.

IV.1.4 Le thème du travail dans les avant-textes de la biographie de Balzac

Dans les notes de la phase préparatoire, une relation étroite et réciproque entre travail et argent se dessine : plus Balzac s'absorbe dans le travail, plus il ressent le besoin de s'octroyer des excès matériels en guise de récompense. En parallèle, ses dettes croissantes le contraignent à redoubler d'efforts. Ces notes de la première phase de travail révèlent également une réflexion centrale à propos du travail artistique : la question de la rémunération et, par extension, celle de la valeur marchande du travail créatif. Cette thématique concerne autant Balzac que Zweig, tous deux assumant pleinement leur condition d'écrivains professionnels vivant de leur plume.

Dans la section « M » du classeur à anneaux, intitulée « Methode der Arbeit », la question du travail occupe une place prépondérante. On y retrouve des éléments fondamentaux de la « scène d'écriture » balzacienne : la discipline, les rituels et les contraintes matérielles. Dès la première

¹⁸²⁸ Friedrich Kittler : *Aufschreibesysteme 1800/1900*. München : Fink 1985, p. 421–446.

¹⁸²⁹ Zweig : *Spiegelungen des Lebens*, p. 82.

page de cette section, Zweig inscrit une référence à un passage tapuscrit tiré du livre *Portrait intime de Balzac : sa vie, son humeur et son caractère*, rédigé par Edmond Werdet, ancien éditeur de Balzac.¹⁸³⁰ Cette source constitue en effet l'un des socles documentaires majeurs de la description zweigienne de la méthode de travail de Balzac.

Les annotations manuscrites figurant dans le tapuscrit antérieur, notamment dans la description d'une journée de travail de Balzac, présentent de nombreuses résonances avec les notes issues de la phase préparatoire. Très souvent, ces annotations consistent en des citations. Les redondances thématiques apparaissent non seulement entre les notes préparatoires et les notes manuscrites du tapuscrit, mais également à l'intérieur même du tapuscrit. On y retrouve à plusieurs reprises des motifs récurrents tels que l'opposition entre l'artiste individuel et la société, ou encore le renoncement aux plaisirs et à la détente au bénéfice d'un labeur acharné.

À partir des citations extraites des lettres de Balzac, les ajouts manuscrits dans le tapuscrit antérieur opèrent un renforcement de la dimension métaphorique. Un exemple particulièrement significatif se trouve dans le passage consacré au début du travail nocturne, qui fait l'objet d'une réécriture approfondie. Ce travail de révision passe notamment par un remaniement des images et une intensification des métaphores présentes dans la version tapuscrite initiale.

L'analyse des ajouts manuscrits portés sur le tapuscrit antérieur montre que ces interventions peuvent être reprises dans la version ultérieure du tapuscrit, mais elles peuvent tout aussi bien être écartées. La relation entre les annotations manuscrites et le texte tapuscrit suggère que les feuilles intercalaires jouent un rôle analogue à celui de la page de gauche dans les carnets de travail de Zweig : elles servent d'espace d'élaboration et de dialogue avec le texte en cours. Il est également frappant de constater que la densité du travail de révision n'est pas homogène : certaines pages du chapitre sont retravaillées avec une intensité nettement supérieure à d'autres.

IV.1.5 La position de Richard Friedenthal

IV.1.5.1 Friedenthal entre l'éditeur et l'auteur dans la biographie de Balzac

L'influence de Richard Friedenthal sur la biographie de Balzac ne saurait être sous-estimée. Pourtant, dans la postface de l'édition publiée en 1946, Friedenthal élude de nombreuses questions relatives à son travail éditorial, laissant ainsi dans l'ombre les conditions matérielles de la genèse et de la transmission du texte. Il occupe une position ambivalente, oscillant entre celle de lecteur et celle d'éditeur,¹⁸³¹ et dans les paratextes, il adopte la posture d'un simple lecteur soucieux d'effacer les traces du processus d'écriture. Cette opacité autour de son rôle entretient une ambiguïté : la contribution de Friedenthal pourrait être tout autant minimisée qu'exagérée. Ce qui est certain, cependant, c'est que la biographie n'aurait pas vu le jour sous la forme que nous lui connaissons sans son intervention, pas plus qu'elle n'aurait été achevée sans le travail de Lotte Zweig. Il convient également de rappeler que Friedenthal était déjà impliqué dans le projet du vivant de Stefan et Lotte Zweig. Le contexte d'exil ajoute à la complexité de cette dynamique de collaboration.

Les documents conservés au Deutsches Literaturarchiv Marbach attestent de l'implication approfondie de Friedenthal dans le travail sur la biographie. C'est là que se trouve, entre autres, le chapitre 20 du tapuscrit ultérieur rédigé par Stefan et Lotte Zweig, les dix-huit premiers

¹⁸³⁰ Edmond Werdet : *Portrait intime de Balzac. Sa vie, son humeur et son caractère*. Paris : E. Dentu 1859.

¹⁸³¹ Pour les fonctions différentes du lecteur et de l'éditeur voir Uwe Wirth : *Der Lektor als zweiter Autor*. In : Wirtz, Irmgard M. / Weber, Ulrich / Wieland, Magnus (éd.) : *Literatur – Verlag – Archiv*. Göttingen : Wallstein 2015 (= Beide Seiten. Autoren und Wissenschaftler im Gespräch 4), p. 21–33, notamment p. 28.

chapitres étant conservés à Fredonia. Cette version du texte constitue la base sur laquelle Friedenthal s'est appuyé pour son remaniement. En plus de ce tapuscrit, Marbach conserve plusieurs documents annotés de sa main, ainsi que des tapuscrits qu'il a lui-même rédigés sur la vie et l'œuvre de Balzac. Ces documents révèlent un effort méthodique d'orientation dans la complexité biographique et bibliographique de Balzac, qui s'explique par la présence d'une table chronologique et d'une liste bibliographique qu'il a ajoutées à la version publiée de la biographie. Des lettres, des copies de lettres, ainsi que deux versions de la postface figurent également parmi les matériaux liés à son travail éditorial. Ces documents montrent une imbrication des rôles : l'éditeur s'efface progressivement derrière une activité qui s'apparente à celle d'un auteur.

IV.1.5.2 Le remaniement du tapuscrit ultérieur par Friedenthal

Les interventions manuscrites de Friedenthal sur le tapuscrit ultérieur concernent principalement des modifications stylistiques et des suppressions, dont certaines s'avèrent significatives. À l'image d'un lecteur critique, Friedenthal se positionne dans une tension constante entre la fidélité au texte d'origine et la possibilité d'en dépasser les limites.¹⁸³² Une note qu'il inscrit sur la page de titre du huitième chapitre, « This chapter might be considerably shortened », ¹⁸³³ illustre clairement cette posture. Effectivement, ce chapitre présente des structures répétitives et des redondances, invitant à des coupes. Friedenthal procède ainsi à plusieurs suppressions qui, si elles répondent à une logique d'épuration, entraînent toutefois des altérations substantielles de la structure rhétorique et rythmique du texte, ainsi qu'un affaiblissement de certaines accentuations thématiques.

Il est important de souligner que, au-delà des passages explicitement biffés sur le tapuscrit, d'autres segments du texte disparaissent dans la version imprimée sans indication préalable de suppression. Dans un cas notable, un paragraphe entier est retranché alors que sur le tapuscrit, seules quelques expressions sont marquées comme étant à effacer. Ce passage supprimé est d'autant plus problématique qu'il introduit une métaphore essentielle : celle de Balzac comparé à une machine industrielle, une image que le paragraphe suivant reprend. L'omission du paragraphe initial affaiblit la portée de cette comparaison et en brouille la cohérence.

IV.1.6 Zweig et son précurseur Edmond Werdet : entre fidélité et dépassement

Parmi les documents de la phase préparatoire figure un extrait du *Portrait intime de Balzac* d'Edmond Werdet, source essentielle pour la description du travail de Balzac dans la biographie de Zweig. Des parallèles significatifs se dessinent entre les récits de Werdet et de Zweig, notamment dans la manière de décrire l'organisation quotidienne du travail de Balzac. Certaines expressions se retrouvent presque à l'identique, différant seulement par de légères variations. Toutefois, il serait réducteur d'affirmer que Zweig se contente de reprendre les propos de Werdet : des divergences notables apparaissent, qui révèlent la manière dont Zweig s'approprie et transforme son matériau.

L'écart principal entre les deux textes réside dans la démarche de fictionalisation adoptée par Zweig. Là où Werdet parle en tant que témoin direct, fort de sa proximité avec Balzac, Zweig écrit depuis une position posthume, ancrée dans un travail d'érudition et de reconstitution. La légitimité de Werdet repose sur sa mémoire personnelle, tandis que celle de Zweig s'appuie sur une recherche documentaire. Le texte de Werdet, en tant que témoignage, impose à Zweig une

¹⁸³² Ines Barner : *Von anderer Hand. Praktiken des Schreibens zwischen Autor und Lektor*. Göttingen : Wallstein 2021, p. 47.

¹⁸³³ Chapitre VIII dans le dossier 33.1 (SZ-AP2/W-G23.15) du matériel préparatoire à la biographie sur Balzac. Stefan Zweig Collection, Daniel A. Reed Library, Fredonia.

prise de position : il doit se situer face à ce récit et décider de la manière dont il intégrera ou dépassera cette figure de témoin dans son propre projet narratif.

Sur le plan structurel, Zweig réorganise profondément le récit. Alors que Werdet présente la journée de travail de Balzac et la correction des épreuves dans deux passages distincts, Zweig fusionne ces deux dimensions en une seule opposition dramatique entre le jour et la nuit. Cette restructuration accentue l'effet de contraste et introduit une dynamique narrative plus complexe. De manière générale, la version de Zweig se distingue par une amplification stylistique : là où Werdet livre un témoignage sobre et concis, Zweig développe des constructions rhétoriques élaborées et étend son propos.

Le texte de Werdet joue ainsi pour Zweig un double rôle : il constitue à la fois une ressource documentaire de premier plan qu'il exploite sans la citer explicitement, et un texte concurrent qu'il cherche à dépasser par la puissance de sa propre mise en scène littéraire. Tandis que Werdet revendique son statut de confident privilégié de Balzac, Zweig neutralise cette prétention en reléguant Werdet à un rôle secondaire, voire caricatural. Dans les moments-clés du processus créatif de Balzac, le nom de Werdet est systématiquement omis, et lorsqu'il apparaît, c'est dans la posture peu flatteuse d'un membre de la société parisienne incapable de comprendre l'ampleur de l'artiste.

Ainsi, bien que Zweig reprenne des informations directement tirées du *Portrait intime de Balzac*, il les réinscrit dans une perspective qui dévalorise subtilement son prédécesseur, transformant ainsi Werdet en une figure d'arrière-plan au service de sa propre vision littéraire de Balzac.

Deuxième chapitre : La méthode de travail de Zweig dans les années d'exil – comparaison des projets de travail

IV.2.1 Le matériau génétique de *La Pitié dangereuse* : un chaos soigneusement orchestré

Alors que Stefan Zweig a souvent laissé peu de traces de ses processus de travail dans ses projets littéraires, *Ungeduld des Herzens* (*La Pitié dangereuse*) constitue une exception significative. Pour ce roman, il a conservé une quantité importante de documents préparatoires qu'il a confiés au Vicomte George Lionel Seymour Carlisle, bibliophile passionné, qui les a préservés avec soin.¹⁸³⁴ Ce geste s'inscrit dans une double tradition : d'une part, il rappelle Balzac, qui offrait régulièrement ses avant-textes à ses proches ; d'autre part, il témoigne de l'attachement de Zweig à son identité de collectionneur d'autographes.

Le matériau de travail conservé permet de reconstituer dix phases distinctes de la genèse du roman, bien que deux autres phases de corrections soient aujourd'hui perdues.¹⁸³⁵ Ce corpus se compose de trois manuscrits, cinq tapuscrits et d'épreuves, déployés selon une alternance entre trois supports d'écriture principaux qui se relaient tout au long du processus.

D'après la description de Stephan Resch, les deux premiers manuscrits suivent la méthode de travail caractéristique de Zweig : une différenciation stricte entre page droite et page gauche. La page droite sert de support à la rédaction du texte principal, tandis que la page gauche reste disponible pour des annotations, ajouts et corrections. La troisième version manuscrite, que

¹⁸³⁴ Stephan Resch : Überlieferung. In : Zweig, Stefan : *Ungeduld des Herzens*. Roman. Éd. Stephan Resch. Wien : Zsolnay 2021 (= Das erzählerische Werk. Salzburger Ausgabe. Éd. Werner Michler et Klemens Renoldner. Wien : Zsolnay 2017ff., tome 6), p. 529–678, p. 529–530.

¹⁸³⁵ Ibid., p. 529–678.

Resch qualifie d'« étape intermédiaire » (*Zwischenstufe*),¹⁸³⁶ oscille entre notes fragmentaires et passages déjà relativement cohérents.

Ulrich von Bülow explique cette pratique de notes fragmentaires dans les carnets de travail de Zweig par leur fonction spécifique : elles sont conçues comme base pour la dictée.¹⁸³⁷ Cette observation se vérifie autant pour *La Pitié dangereuse* que pour la biographie sur Balzac : dans les deux cas, la première version intégrale du texte n'est pas transmise sous forme manuscrite, mais sous forme de tapuscrit, résultat direct du travail de dictée.

La distinction fonctionnelle entre page de gauche et page de droite se maintient également dans les tapuscrits. Dans les deux premières versions tapuscrites, les annotations manuscrites se trouvent au verso des pages, de telle sorte qu'en consultant le dossier, la page de texte tapuscrit à droite fait face à la page gauche annotée, reproduisant ainsi la configuration des carnets de travail. L'intensité des annotations dans ces tapuscrits varie : certains passages sont peu ou pas annotés, d'autres présentent des corrections modérées, et d'autres encore témoignent de remaniements profonds.

Les exemples que Resch présente dans l'appendix permettent par ailleurs d'observer une remarquable constance dans le développement de certains motifs essentiels dès les premières phases de la genèse. Cette continuité thématique se retrouve également dans la biographie sur Balzac, soulignant la manière dont Zweig construit son œuvre en consolidant très tôt les lignes directrices de ses projets. Cependant, il effectue dans d'autres cas encore des modérations majeures au cours du travail.

IV.2.2 Les dynamiques de la croissance matérielle dans le carnet de *Clarissa*

Le dernier projet romanesque de Stefan Zweig, resté fragmentaire, est conservé sous la forme d'un unique grand cahier (33x22 cm) aujourd'hui déposé au Literaturarchiv Salzburg et consultable en ligne.¹⁸³⁸ Ce travail rédigé à Petrópolis, au Brésil, succède directement à l'achèvement de *Le Monde d'hier*. La première page du carnet contient une note adressée à la postérité, vraisemblablement rédigée par Zweig lors d'un dernier survol de ses papiers, peu avant son suicide. Le fait que Zweig ait choisi de conserver ce manuscrit, au lieu de le détruire, confère à cette note une portée particulière : il confie explicitement à la postérité la décision de son devenir.

Le carnet de *Clarissa* soulève de nombreuses questions encore irrésolues. En comparaison avec les processus de travail observés dans les avant-textes de la biographie sur Balzac et de *La Pitié dangereuse*, on peut dégager chez Zweig une séquence de phases typiques : d'abord les carnets de préparation (prise de notes, structuration des idées, extraits de sources), suivis d'un manuscrit intermédiaire, lui-même remplacé rapidement par des tapuscrits issus de la dictée. Ces tapuscrits font ensuite l'objet de corrections successives, jusqu'à la version destinée à l'éditeur et à la mise sur épreuves.

Le cas du carnet de *Clarissa* s'inscrit difficilement dans cette progression, qui reste toutefois schématique et simplifiée. Il semble que Zweig, dans ce projet, ait sauté une ou deux de ces phases intermédiaires, ce qui a constitué un obstacle majeur pour l'achèvement du roman. À ce constat s'ajoute un autre facteur déterminant : l'impossibilité pour Zweig, en exil, d'accéder

¹⁸³⁶ Ibid., p. 555.

¹⁸³⁷ Ulrich von Bülow : *Papierarbeiter. Autoren und ihre Archive*. Göttingen : Wallstein 2018, p. 198.

¹⁸³⁸ Stefan Zweig : *Clarissa*. Notizbuch, Literaturarchiv Salzburg, SZ-AAP/W1, consultable par stefanzweig.digital. URL : <https://stefanzweig.digital/o:szd.werke#SZDMSK.2>.

aux sources documentaires dont il aurait eu besoin. Or, même pour ses projets fictionnels, l'accès aux sources représentait une condition essentielle de sa méthode de travail.

Dans le carnet de *Clarissa*, le premier tiers se compose de phrases continues, formant un texte cohérent. Les pages suivantes, en revanche, présentent des notes de plus en plus fragmentaires. La comparaison avec les processus de genèse de *La Pitié dangereuse* et de la biographie sur Balzac s'avère ici éclairante : on y observe également que Zweig ne dispose souvent d'un manuscrit rédigé de manière suivie que pour la première partie d'une œuvre, tandis que la suite est élaborée à partir de notes fragmentaires destinées à servir de base à la dictée.

Une caractéristique matérielle essentielle se retrouve dans le carnet de *Clarissa* : la distinction fonctionnelle entre les pages de gauche et les pages de droite, déjà observée dans d'autres projets de travail de Zweig. Les pages de droite accueillent le texte principal, tandis que les pages de gauche demeurent des espaces de travail ouverts, où se déploient des annotations, des variantes ou des réflexions qui dialoguent en permanence avec le texte en cours d'élaboration.

Bilan et questions en suspens

La position de Stefan Zweig, à l'intersection de multiples formations discursives, ne saurait se réduire à une posture figée ou à une opinion monolithique. Le recours de Zweig au discours sur le génie dans ses textes doit être envisagé dans le contexte de la première moitié du XXe siècle où cette notion est profondément ancrée dans les structures commerciales et culturelles de la société moderne. Mais en tant que collectionneur d'autographes, Zweig acquiert également par l'écriture une dimension épistémique et constructive. Sa démarche consiste à chercher une voie propre et singulière pour approcher au plus près le travail artistique. La collection d'autographes devient pour lui une œuvre d'art en soi, fondée sur une conception créatrice de l'acte de collectionner, conception qui s'applique également à son activité d'écriture.

Dans ses textes comme dans sa collection, Zweig agit ainsi comme le « bâtisseur » d'un monde qu'il façonne selon ses propres principes. Cette posture le place également dans un rôle de conservateur et de médiateur du savoir et des valeurs culturelles.

C'est sur ce socle conceptuel que repose la présente étude. Elle propose de lire Zweig dans la complexité de sa double identité : celle d'un collectionneur d'autographes et d'un écrivain populaire, sans réduire sa collection à un simple ornement d'ordre quasi-religieux. Zweig lui-même a souvent attribué une valeur plus grande à sa collection qu'à son œuvre littéraire, et pourtant, c'est son écriture qui lui a survécu, tandis que sa collection est aujourd'hui dispersée. Cependant, ses textes littéraires remplissent également cette triple fonction de conservation, de construction et de médiation culturelle qui caractérisait son activité de collectionneur.

Il est indéniable que la haute estime que Zweig portait à l'art et à la culture a joué un rôle déterminant dans son engagement pacifiste et dans ses efforts en faveur du rapprochement des peuples. L'opposition entre sphère politique et sphère artistique occupe une place centrale dans son œuvre, où l'art est toujours défini comme un domaine supérieur, porteur de valeurs universelles. Il semble toutefois qu'à la fin de sa vie, Zweig ne soit plus parvenu à faire usage de cette écriture tournée vers la médiation culturelle : c'est *Schachnovelle* (*Le Joueur d'échecs*), et non *Montaigne*, qui sera son dernier texte achevé. Et si *Le Monde d'hier* constitue encore un vibrant hommage à la puissance civilisatrice de l'art et de la culture, c'est pour mieux en montrer ensuite l'assombrissement progressif à cause du développement politique de son temps.

Les textes analysés dans cette étude révèlent en dernière instance des « scènes de l'écriture » exemplaires, où la foi de Zweig en la force et la mission de l'art est toujours perceptible. Néanmoins, plusieurs questions demeurent encore ouvertes dans ce cadre et il reste à d'autres études de les éclaircir. Cette étude espère ouvrir quelques nouvelles pistes à cet égard.