

Wieviel Pathos verträgt die Lyrik?

Zum Verhältnis von Kunst, Publikum und Epoche bei Stefan Zweig.

Aida Alagić Bandov & Christine Magerski

Zusammenfassung.

Der vorliegende Beitrag skizziert den Weg Stefan Zweigs von der Lyrik zur Epik unter dem Aspekt einer epochenspezifischen Formgebundenheit. Wenn, wie der junge Zweig behauptet, jede Kunst von ihrer Epoche abhängig ist, weil es eine »geheimnisvolle Abhängigkeit zwischen Bedarf und Produktion« gibt, so liegt die Aufgabe der Literatursoziologie in dem Versuch, hinter dieses Geheimnis zu kommen. Für Zweig erfolgt dieser in zwei Schritten: Der erste Schritt umreißt Zweigs Position innerhalb des literarischen Feldes der Jahrhundertwende und zeigt, mit welcher erstaunlichen Selbstreflexivität der Autor die literarischen Entwicklungen und innerliterarischen Auseinandersetzungen seiner Zeit verfolgte und sich entsprechend zu positionieren versuchte. Der zweite Schritt ordnet die Abkehr von der Lyrik bei gleichzeitiger Hinwendung zu einer spezifischen Form der Prosa ein als Akt einer gezielten Entscheidung gegen das *l'art pour l'art* und für eine Öffnung hin zur Populärliteratur.

Abstract.

This article follows Stefan Zweig's path from poetry to epic forms from the perspective of a genre constraint which was specific for his epoch. If it's possible, as the young Zweig claims, that every art is dependent on its epoch because there is a »mysterious dependence between demand and production«, then the task of literary sociology lies in the attempt to unravel this mystery. For Zweig, this takes place in two steps: The first step outlines Zweig's position within the literary field at the turn of the century and shows the astonishing self-reflexivity with which the author followed the literary developments and internal literary debates of his time and attempted to position himself accordingly. The second step categorizes his turning away from poetry while at the same time turning to a specific form of prose as an act of a deliberate decision against *l'art pour l'art* and as an opening towards popular literature.

I.

In einer jüngst erschienenen Studie zum Epochenproblem erbringt der Autor, Niklas Buck, den Nachweis, dass sich spezifische Handlungsformen der Distinktionskämpfe innerhalb des literarischen Feldes als »Akte der Epochenbildung« beziehungsweise als Rituale angesichts einer als Krise und Schwellenzustand wahrgenommenen Gegenwart ausweisen lassen.¹ Der Akt der Epochenbildung und damit das Auftauchen des Neuen wird auf ein »jeweils aktuell vorherrschende[s] Epochenbewusstsein« zurückgeführt, das unter Ausrufung von Schlagworten, welche von ihrer primären Trägergruppe entkoppelt werden, die Zäsur überhaupt erst ermöglicht.² Definiert wird dieser »Wendepunkt« von Buck als ein »Zeitpunkt, in dem die Epochenkonstruktion mit Blick auf seine [sic] Fähigkeit, die kulturelle Identität seiner Träger zu absorbieren, an Leistung verliert, sie in eine Krise gerät und durch neue Paradigmen abgelöst wird«.³

An einem solchen Wendepunkt befinden wir uns mit Stefan Zweig. Mehr noch: Zweigs reflexive, weil wohl begründete Abkehr von der Lyrik des *l'art pour l'art* markiert diesen Wendepunkt im Sinne Bucks als einen Moment der Krise, aus der ein neues Paradigma auftaucht. Um die Wende nachvollziehen zu können, muss zunächst Zweigs spezifische Position im literarischen Feld seiner Zeit skizziert werden.

Zweigs frühe schriftstellerische Versuche, vor allem die im Jahr 1901 erschienene Gedichtsammlung *Silberne Saiten*, können als eine schwärmerische Imitations-Lyrik bezeichnet werden, von der sich der Autor später distanzierte. Obwohl er in seinem poetischen Schaffen relativ erfolgreich war und sogar zahlreiche Rezensionen erhielt, blieb ein bezeichnender Erfolg sowohl in Dichterkreisen als auch beim Publikum aus. Nach Oliver Matuschek schien »silberner Mondesglanz [...] durch die Strophen, Blumenblüten dufteten und von Sehnsucht war allenthalben die Rede.«⁴ Die oft kommentierte Naivität, Zartheit und Leidenschaft entsprachen dem damaligen lyrischen Sentiment der Zeit, nicht jedoch den hohen Anforderungen des Autors. Zweig gab daher das frühe Werk später nie zum Nachdruck, und dies, wie er selbst meinte, aus gutem Grund.⁵

Wendet man sich diesbezüglich weiteren frühen Schriften zu, so fällt ein kurzer programmatischer Text mit dem Titel *Das neue Pathos* aus den Jahren 1908 und 1909 ins Auge. In ihm heißt es: Mehr als wir es wissen ist jede Kunst von ihrer Epoche abhängig. Auch im Künstlerischen scheint die

¹ Buck. *Geschichte schreiben*, S. 19.

² Ebd.

³ Ebd.

⁴ Matuschek. *Stefan Zweig*, S. 47.

⁵ Ebd., S. 49.

geheimnisvolle Abhängigkeit zwischen Bedarf und Produktion zu bestehen, Gesetze jenseits unserer Erkenntnisse, die manchmal in flüchtigen Beispielen unsicher wie eine Ahnung aufschimmern, aber jeder Formel entfliehen.⁶

Versucht man unter dieser Prämisse nun, die von Zweig als unsichere ›Ahnung‹ eingeführte Stimmung zu konkretisieren und historisch einzuordnen, so hilft ein Blick in die Literaturgeschichtsschreibung. Folgt man dieser, so war die Jahrhundertwende vor allem durch gesellschaftliche Umbrüche und Stilpluralismus gekennzeichnet; ein Pluralismus, der sich ganz allgemein als Lösung von Konventionen und Öffnung hin zu formaler Innovation verstehen lässt. Nachgerade unter dem ebenso vagen wie pathosgeladenen Begriff des ›Lebens‹ wurde ein Protest entfacht, der sich in der Kunst und Literatur als Aufbruch hin zum Echten, Authentischen, Umfassenden und zur Dynamik und Kreativität verstehen lässt.⁷

Zweigs Wien war neben Paris, Berlin und München eines der führenden Zentren der derart zu fassenden modernistischen Kunst um 1900. Spezifisch für Wien war dabei das Aufkommen einer ganzen literaturbegeisterten ›Knabengeneration‹, die entweder gegen die älteren, bereits etablierten Autoren rebellierte oder sie als Vorbilder nachahmte. Bezeichnend für diese Gruppe war ein spezifisch bürgerlicher Habitus, welcher auf einer materiellen und existenziellen Sicherheit gründete und eine, von Zweig selbst rückblickend als problematisch empfundene⁸, Ferne von jeglichen politischen Fragestellungen begünstigte. Auch Zweigs großbürgerliche Familie verfügte bekanntlich über ein beträchtliches ökonomisches Kapital, das dem jungen aufstrebenden Künstler eine unbeschwerte Fokussierung auf die eigene literarische Entfaltung ermöglichte. Zudem erwarb er im Elternhaus nicht nur eine Zuneigung zu den schönen Künsten, sondern auch einen »schwärmerischen Kosmopolitismus«⁹, der sich in seiner späteren Schaffensphase als äußerst produktiv erweisen sollte. Die bürgerliche Oberschicht pflegte eine gewisse »Kultur der Selbstrepräsentation«¹⁰, in der es galt, den eigenen Habitus durch aristokratische Praktiken zu profilieren. Der Kunst wurde dabei eine geradezu gesellschaftsprägende Rolle zugesprochen, wie sie sich im ästhetischen Schaffensrausch der Jugend manifestierte.

Die wachsende Bedeutung der Kunst führte zu einer enormen Produktionssteigerung auch und gerade im Bereich der Literatur. Mit ihr korreliert eine Pluralisierung der stilistischen Tendenzen jener Zeit. Geprägt wurde der epochentypische Stilpluralismus vor allem durch den kritisch

⁶ Zweig, *Das neue Pathos* (1908/09), S. 111–122.

⁷ Sprengel, *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900–1918*, S. 72

⁸ Bauer, *Stefan Zweig*, S. 14.

⁹ Ebd., S. 18.

¹⁰ Lorenz, *Wiener Moderne*, S. 17.

gesinnten und lebensbejahenden Expressionismus, aber auch bereits durch einen Jugendstil, der im Begriff der angewandten Lyrik seinen Niederschlag fand. Nun galt es, die »einsame Klasse« zu verlassen¹¹ und den eigenen Kunstanspruch an das Publikum anzunähern. In diesem Sinne sieht Dagmar Lorenz im Jugendstil den Konnex zwischen der »Kunst-Manie der gründerzeitlichen Väter mit dem späteren Ästhetizismus ihrer Söhne«, deren »Wert-Vakuum« es jedoch zu überwinden galt.¹² Innerhalb dieser Konstellation setzte Zweigs Suche nach einem eigenen Weg ein; einem Weg, der sich durchaus als Versuch der Überwindung des Wert-Vakuums verstehen lässt. Dazu ging Zweig zunächst bis zum »Ursprung« des Lyrischen zurück, wenn es heißt:

»Das Urgedicht, jenes, das längst entstand vor Schrift und Druck, war nichts als ein modulierter, kaum Sprache gewordener Schrei [...]. Es war pathetisch, weil es aus Leidenschaft entstanden war, pathetisch, weil es Leidenschaft erzeugen wollte. Das Gedicht jener Großen und Fernen, die zuerst aus dem aufspringenden Schrei des Gefühls Wort und Rede fanden, war eine Ansprache an die Menge, eine Mahnung, eine Anfeuerung, eine Ekstase, eine direkte elektrische Entladung von Gefühl zu Gefühl. [...]. Diesen innigen, glühenden Kontakt mit der Masse haben die Dichter seit der Schrift verloren.«¹³

Dem Übergang von oraler Kultur zur Schriftkultur entspricht ein Verlust an unmittelbarer, breiter Wirkung, den Zweig offen bedauert. Was verloren ging oder besser, worauf verzichtet werden muss, ist der Dialog, »das Aug-in-Auge-stehen mit der Menge«. »Langsam«, so Zweig, »wurde das Publikum für die Dichter etwas Imaginäres. Wenn sie sprachen, hörten sie eigentlich nur sich selbst zu, ihr Gedicht wurde immer mehr einsame Zwiesprache, Monolog aus der Anrede, immer mehr lyrisch in einem neuen Sinne und immer weniger pathetisch«.¹⁴

Pathetisch wäre demnach eine Lyrik, die unmittelbar eine breite Wirkung entfaltet, und um eben diese Wirkung war es Zweig zu tun. Anders als etwa Stefan George, der von den Franzosen die Kunst der Begrenzung gelernt hatte und sich auf einen Kreis zu beschränken wusste, zeigt Zweig keine Berührungsangst bezüglich der »Masse«. Wollte man hier schwereres literaturtheoretisches Rüstzeug auffahren, könnte man sagen, dass Zweig sich vom Pol der eingeschränkten Position innerhalb des literarischen Feldes seiner Gegenwart zu lösen beginnt, das heißt von jenem »genuin antiökonomischen ökonomischen Universum, das sich am wirtschaftlich beherrschten, symbolisch aber herrschenden Pol des literarischen Feldes etabliert – in der Dichtung mit Baudelaire und den Vertretern des

¹¹ Sprengel. *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900–1918*, S. 100.

¹² Lorenz. *Wiener Moderne*, S. 18.

¹³ Zweig. *Das neue Pathos*, S. 111–122.

¹⁴ Ebd., S. 111.

Parnasse«.¹⁵ Gegen die Position, auf der die Produzenten zumindest kurzfristig nur mit ihren eigenen Konkurrenten als Kunden rechnen können und sich die Hoffnung auf Kanonisierung in die Zukunft verschiebt, stehen laut Pierre Bourdieu die eigentlich bürgerlichen Künstler, »denen eine unmittelbare Klientel sicher ist, oder die käuflichen Produzenten kommerzieller Literatur, wie die Autoren von Boulevardstücken oder populären Romanen, die aus ihren Erzeugnissen hohe Einnahmen beziehen«.¹⁶

Bourdieu's Feldtheorie versteht sich bekanntlich ausdrücklich als eine praxisorientierte Theorie, die soziale Felder anhand spezifischer Positionen ihrer Akteure betrachtet. Im Kontext der Literaturproduktion betont Bourdieu insbesondere die Distinktion zwischen dem Feld der Massenproduktion (vornehmlich Epik) und der reinen oder eingeschränkten Produktion (vornehmlich Lyrik). Die Unterschiede bei den Positionen variieren je nach Konsekrationsgrad, Habitus, Dispositionen und Kapitalvermögen der Akteure, durch die wiederum divergierende Strategien zur Durchsetzung im jeweiligen Feld entstehen. Fragt man nun ganz konkret nach der Position Zweigs und seiner Strategien, so ließe sich sagen, dass der frühe Zweig – ganz wie seine Epoche – zerrissen war zwischen Ästhetizismus bzw. l'art pour l'art einerseits und einer Kunst für die breite Leserschaft andererseits. So versteht sich seine gleichzeitige Bewunderung für die emphatisch lebensbejahende Lyrik Verhaerens und das aufmerksame Interesse an George, Hofmannsthal oder auch Rilke. »Nicht Ibsen und Zola«, so heißt es zurecht bei Arnold Bauer, »sondern Mallarmé, Baudelaire und Verlaine waren die Abgötter des literarischen Wien«.¹⁷ Dies gilt auch für Zweig. Und doch verachtete der junge Zweig den Massenerfolg nicht, wie ihn die neue Lyrik im Geiste der Jugendstil-Ästhetik als unliterarisch brandmarkte, bedeutete Massenerfolg für ihn doch eine Nähe zur eigenen Gegenwart, wie er selbst treffend bemerkte:

»Das Wesentliche meiner Art bildete sich darin heraus: eine Bejahung des Lebens, ein gewisses Pathos der Freude, die Sehnsucht nach einer Kunst, die blutfeuernd wirkt und in innigem Zusammenhang mit der Gegenwart steht.«¹⁸

II.

Zweigs lyrisches, in der Tradition des Symbolismus stehendes Werk wurde von der Literaturgeschichtsschreibung vergessen. In Peter Sprengels einschlägiger *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900-1918* etwa kommt Zweig unter »Lyrik« gar nicht vor, dafür sehr wohl aber unter Epik.

¹⁵ Bourdieu. *Die Regeln der Kunst*, S. 135f.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Bauer. *Stefan Zweig*, S. 10.

¹⁸ Beck. *Nachbemerkungen des Herausgebers*, S. 107.

Diese Einordnung, so konnte zumindest skizziert werden, geht konform mit der Selbstreflexion und den Positionierungsversuchen des Autors. Zu verfolgen bleibt die gezielte Öffnung hin zu jener Form, die heute unter dem Label der Populärliteratur gefasst wird – und einen Gattungswechsel einschließt. Zum Verständnis dieses Formübergangs gilt es zunächst noch einmal deutlich zu unterscheiden zwischen einem frühen, ästhetizistischen Zweig mit eingeschränktem Erfolg und dem späten ›Weltautor‹. Zum frühen, ästhetizistisch-lyrisch geprägten Zweig gehört, dass er Teil der begeisterten Gemeinde der Zeitschriftenleser und hier wiederum insbesondere der *Blätter für die Kunst*, *Pan* und *Zukunft* war, in den Wiener und Pariser Dichterkreisen verkehrte, nachgerade im Zirkel im Café Beethoven, im Café Rathaus, im Café Reyl sowie im Quartier Latin. Des Weiteren gehört dazu sein Auftreten als Dandy, sein Bemühen um den Insel-Verlag und die avantgardistische Suche nach einer Verbindung von Kunst und Leben. »Wir«, so liest man in Zweigs autobiographischer Skizze, »bildeten gleichsam die letzte Generation jenes heute fast nicht mehr rekonstruierbaren Kunstfanatismus [...]«.¹⁹

Und doch war Zweig zu keinem Zeitpunkt ein Bohemien im klassischen Sinne der Epoche; sein Ausflug in die Berliner Bohème, zu nennen sind hier das Neopathetische Cabaret und der Kreis um Kurt Hiller, war von kurzer Dauer. Treffend notiert Donald A. Prater, dass Zweigs Bohemeleben »trotz seiner Beteuerungen Franzos gegenüber hauptsächlich in der literarischen und künstlerischen Welt« stattfand.²⁰ Wenn überhaupt, so war Zweig ein Vertreter jener »dandystischen Bohème d'oree« oder auch »Jeunesse d'oree«, die sich durch ein großes Vermögen, ausgedehnte Reisen und ein Verständnis der Kunst und Literatur im Sinne einer ›Steigerungsform der Existenz‹ auszeichnen.²¹ Dabei finden sich, wie gesagt, bereits beim frühen Zweig ein ausgeprägter literarischer Wirkungswille und ein entsprechendes Formbewusstsein. Bestätigt findet sich dies in *Das neue Pathos*, wenn es heißt:

»Und dieses neue Pathos, das ›ja‹ sagende Pathos par excellence im Sinne Nietzsches, ist vor allem Lust, Kraft und Wille, Ekstase zu erzeugen. [...] Und erinnern wir uns, daß Nietzsche, der einzige in Deutschland, der in den letzten Jahren Weltwirkung gewann, dies nur vermochte, weil er einen neuen rednerischen Stil erzeugte – ›ich bin der Erfinder des Dithyrambus‹ –, weil sein ›Zarathustra‹ ein Predigerbuch ist, das ungestüm nach der lauten, tönenden Stimme verlangt«²²

¹⁹ Zweig. *Autobiographie*. In: <https://www.elke-rehder.de/stefan-zweig/stefan-zweig-autobiographie.html>

²⁰ Prater. *Stefan Zweig: Eine Biographie*, S. 33.

²¹ Bauer. *Stefan Zweig*, S. 19.

²² Zweig. *Das neue Pathos*, S. 112.

Um eben diese ›Weltwirkung‹ zu erlangen, hat sich Zweig im Zwiespalt seiner Epoche nicht nur für die Abkehr von der neuen Lyrik entschieden, sondern für die Abkehr von der Lyrik insgesamt. Die Freiheit von sozialen und symbolischen Bindungen, die ihm seine großbürgerliche Herkunft gestattete, entbanden Zweig von den inneren Zwängen des Feldes und ermöglichten eine Beobachterposition, die letztlich zur Entdeckung einer neuen, das heißt noch nicht besetzten, aber mit Sicht auf das breite Publikum durchaus möglichen Position führte.

In diesem Sinne bestätigt Zweig wie wohl kein zweiter mit seinem literarischen Werdegang die von ihm selbst attestierte ›geheimnisvolle Abhängigkeit zwischen Bedarf und Produktion‹, von der eingangs die Rede war. Literarischer Akteur und aufmerksamer Beobachter der literarischen Tendenzen seiner Zeit gleichermaßen, sah er, was Bourdieu im Rückblick festhielt, wenn er den literarischen Symbolismus kultursoziologisch aufarbeitet:

»In diesem genuin antiökonomischen ökonomischen Universum, [...] können die Produzenten zumindest kurzfristig nur mit ihren eigenen Konkurrenten als Kunden rechnen [...]. Sie müssen folglich alle Konsequenzen daraus hinnehmen, daß sie erst mit zeitlicher Verzögerung honoriert werden, anders als die ›bürgerlichen Künstler‹, denen eine unmittelbare Klientel sicher ist, [...] die aus ihren Erzeugnissen hohe Einnahmen beziehen.«²³

Nicht nur war Zweig die eigene Konkurrenz als Kunden zu wenig, er war auch nicht gewillt, auf den Nachruhm zu hoffen. Gezielt wechselte er von der Lyrik zur Epik und entwickelte im Segment der Massenproduktion mit der Form der historischen Biographien einen ›neuen rednerischen Stil‹, mit dem er es letztlich zur Weltwirkung brachte. Dass dieser Erfolg ein streng kalkulierter war, welcher ein Taktieren und eine Strategie voraussetzt, wurde zumindest von Zeitgenossen vermutet und kritisch gegen den bürgerlichen Erfolgsautor gewendet: »Als ›Erwerbszweig‹ (Hofmannsthal), ›Literaturindustrieller‹ (Eisler) und ›Musterorganisation eines Versandgeschäftes‹ (Neumann) beschimpft, wurde‹, dies hält die literaturwissenschaftliche Rückschau fest, ›die ›Seichtheit‹ (Kraus) und ›Zweitklassigkeit‹ (Klaus Mann) seiner Werke bemängelt«²⁴ Bezeichnenderweise wurde dabei namentlich von Kraus vor allem sein ›preziöser‹ Sprachstil beanstandet und als »symbolische Kompensation moralischer und künstlerischer Insuffizienz« gebrandmarkt. »Mit seiner Fertigkeit identifikationserheischender Einschmeichelung«, so Kraus, »erlaube Zweig dem Publikum, sich ästhetisch nicht irritieren oder provozieren zu lassen, sondern sich parasitär in der Weltliteratur

²³ Bourdieu. *Die Regeln der Kunst*, S. 135f.

²⁴ Fetz/Inguglia-Höfle/Larcati. *Vorwort*, S. 9.

einzunisten, ohne in die dafür erforderliche kulturelle Arbeit zu investieren.«²⁵

Zweig selbst dürfte die Kritik aus dem Feld der eingeschränkten Produktion angesichts des Erfolgs kaum berührt haben. Sein Abschied aus dem begrenzten, auf die lyrische Form setzenden Kreis der Kunstfanatiker war ein ebenso bewusster wie konsequenter. Dass Zweig es mit seiner »unternehmerischen Art« des Literaturschaffens ernst meinte, belegt zudem sein sogenanntes *Hauptbuch* aus dem Literaturarchiv Salzburg, in dem er detaillierte Nachweise über seine gesamte literarische Tätigkeit lieferte; seine Verträge, Übersetzungen, Dramatisierungen, Honorare und weiteres.²⁶ Besonders ins Auge sticht dabei die Aufmerksamkeit, die Zweig den »äußerst publicity- und gewinnträchtigen Verfilmungen« seiner Werke schenkte, weshalb er von Wolf zurecht als ein »Großschriftsteller modernen Typs« eingestuft wird.²⁷

Mit Zweig hat die Literaturwissenschaft somit den vielleicht offenkundigsten Fall eines Versuchs, die begrenzte gesellschaftliche Resonanz einer spezifischen Form von Literatur durch einen Gattungswechsel zu überschreiten. Zweig sah die Diskrepanz zwischen der Gattungshierarchie innerhalb des ästhetizistischen Sektors und des Sektors der Massenproduktion in voller Schärfe und richtete seine literarische Praxis dementsprechend aus. Sein gelungener Aufstieg in den Rang eines Weltautors zeigt zudem, dass die Grenzen nicht nur innerhalb des literarischen Feldes der Jahrhundertwende durchlässig waren, sondern auch die Grenzen des nationalsprachlichen Feldes selbst. Dafür stehen die zahlreichen Übersetzungsnachweise aus seinem *Hauptbuch*, die ein kontinuierliches Bemühen um weltweite Rezeption und Resonanz aufweisen.²⁸ Zweig kannte die Wirkungsmechanismen des literarischen Betriebs und legte dementsprechend großen Wert auf eine langjährige und breit gefächerte Netzworkebildung, die ihm letztendlich den angestrebten Ruhm eines Weltautors einbrachte. In diesem Zusammenhang zu betonen ist, dass Zweig selbst seine ehrgeizigen Pläne und Projektionen keineswegs verheimlichte, sondern in einer Weise offenlegte, die als geradezu didaktisch bezeichnet werden kann. In seinem Text *Die zehn Wege zum deutschen Ruhm*, der als Anweisung für junge Schriftsteller gedacht ist, expliziert er die eigene Vorgehensweise im Literaturfeld als eine vorbildliche. Demnach solle man so viel wie möglich schreiben, ohne Bedenken über Qualität, allgegenwärtig sein, Reden halten, wo immer es geht, auf Jubiläen und Preise

²⁵ Wolf. *Der Großschriftsteller und sein Hauptbuch*, S. 26.

²⁶ Ebd., S. 19.

²⁷ Ebd., S. 20.

²⁸ Vgl. Wörgötter. *Stefan Zweigs internationale Rezeption*, S. 61–74.

hoffen, denn letztendlich: »Das einzig wichtige ist, bekannt zu werden.«²⁹ Bekannt wurde Zweig folglich nicht allein aufgrund seiner »mehrsprachigen und kosmopolitischen Erziehung, seiner Sozialisation in einer multiethnischen und multikulturellen Großstadt wie Wien, [...] seiner jüdischen Wurzeln und seiner vielen Reisen ins Ausland«³⁰, sondern auch und nicht zuletzt aufgrund einer sozialen Disposition, die neben dem Eintritt ins Feld auch jene Distanz begünstigte, derer es zur Erfassung des Funktionierens und damit der Regeln des Feldes bedarf.

Betrachtet man Zweig abschließend unter seiner eigenen, eingangs aufgerufenen Prämisse, dass jede Kunst von ihrer Epoche abhängig ist, jedoch auch im Künstlerischen gewisse Gesetze nur manchmal in flüchtigen Beispielen unsicher wie eine Ahnung aufschimmern, so lässt sich festhalten, dass Zweig das scheinbar Unmögliche gelang: Das Flüchtige wurde formalisiert. Die Formel, nach der Epoche und Literatur harmonieren, wird nicht nur sichtbar, sondern gerinnt zu einer beispielhaften Formel des Erfolgs. Im Kontext seiner Epoche steht die mit der Lyrik einsetzende Entwicklung Zweigs als geradezu lehrbuchhafte Laufbahn der Sozialfigur eines »Großschriftstellers«.³¹ Definiert man Sozialfiguren als »zeitgebundene historische Gestalten, anhand deren ein spezifischer Blick auf die Gegenwartsgesellschaft geworfen werden kann«³², so lässt sich die des Großschriftstellers mithilfe der Literatur präzisieren. Kein geringerer als der heute seinerseits im Rang eines Weltautors stehende Robert Musil liefert in seinem Epochenroman *Der Mann ohne Eigenschaften* eine Charakteristik, die in wesentlichen Zügen auch auf Zweig gemünzt sein könnte:

»So wie der Geistesfürst zur Zeit des Fürsten, gehört der Großschriftsteller zur Zeit des Großkampftages und des Großkaufhauses, Er ist eine besondere Form der Verbindung des Geistes mit großen Dingen. [...] Er muss viel reisen, von Ministern empfangen werden, Vorträge halten [...], er ist chargé d'affaires des Geistes der Nation, wenn es gilt, im Ausland Humanität zu beweisen; [...] und hat bei alledem noch an sein Geschäft zu denken, das er mit der Geschmeidigkeit eines Zirkuskünstlers machen muß, dem man die Anstrengung nicht anmerken darf.«³³

Zwar war Zweig nie im Geist der Nation unterwegs, doch zählt er zweifelsfrei zu jenem Typ des Großschriftstellers, dessen literarisch-öffentliche Praxis hier offen aus den eigenen Reihen kritisiert wird. Dass die innerliterarische Kritik den Erfolg Zweigs nicht zu schmählern vermochte, bestätigen die hohen Zahlen seiner Auflagen sowie die Übersetzungen und Verfilmungen

²⁹ Zweig. *Die zehn Wege zum deutschen Ruhm*, S. 15.

³⁰ Larcati. *Stefan Zweigs internationale Netzwerke, das Projekt einer Bibliotheca Mundi und sein Konzept der Weltliteratur*, S. 258.

³¹ Vgl. Wolf. *Der Großschriftsteller und sein Hauptbuch*, S. 27.

³² Moebius/Schroer. *Einleitung*, S. 8.

³³ Musil. *Der Mann ohne Eigenschaften*, S. 430, zit. nach Wolf. *Der Großschriftsteller und sein Hauptbuch*, S. 27.

seiner Werke. Denkt man hier etwa an die 2014 erschienene Hommage auf Zweig, Wes Andersons Film *The Grand Budapest Hotel*, so wird deutlich, dass sich der Weltautor Zweig bis in die Kultur der Spätmoderne behauptet. Insofern erlaubt Zweig eben als zeitgebundene historische Gestalt auch einen spezifischen Blick auf die Gegenwartsgesellschaft. Das Pathos und der Wunsch nach Unmittelbarkeit, die Zweig der Lyrik entnahm, schuf sich in der Moderne neue Formen, die noch immer greifen – auch wenn die Lyrik selbst dabei auf der Strecke blieb.

Literatur.

- Bauer, Arnold. 1971. *Stefan Zweig*. Berlin: Colloquium.
- Beck, Knut. 2012. *Nachbemerkungen des Herausgebers*. In: Stefan Zweig. 2012. *Silberne Saiten*. Gedichte. Frankfurt am Main: Fischer. E-Book. S. 101–109.
- Bourdieu, Pierre. 2001. *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Buck, Niklas. 2021. *Geschichte schreiben. Ein Modell zum Prozess literarhistorischer Epochenbildung*. Baden-Baden: Ergon.
- Fetz, Bernhard et. al. 2021. *Vorwort*. In: Fetz/Bernhard/Inguglia-Höfle/Arnhilt/Larcati/Arturo (Hg.). *Stefan Zweig. Weltautor*. Wien. Paul Zsolnay Verlag, S. 9–14.
- Larcati, Arturo. 2021. *Stefan Zweigs internationale Netzwerke, das Projekt einer Bibliotheca Mundi und sein Konzept der Weltliteratur*. In: Fetz/Bernhard/Inguglia-Höfle/Arnhilt/Larcati, Arturo (Hg.). *Stefan Zweig. Weltautor*. Wien. Paul Zsolnay Verlag, S. 257–267.
- Lorenz, Dagmar. 2007. *Wiener Moderne*. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler.
- Matuschek, Oliver. 2006. *Stefan Zweig. Drei Leben – Eine Biographie*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Moebius, Stephan/Schroer, Markus. 2018. *Einleitung*. In: Stephan Moebius/Markus Schroer (Hg.). *Diven, Hacker, Spekulant. Sozialfiguren der Gegenwart*. Berlin: Suhrkamp, S. 7–11.
- Musil, Robert. 1987. *Der Mann ohne Eigenschaften*. Reinbek: Rowohlt.
- Prater, Donald A. 1991. *Stefan Zweig: Eine Biographie*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch.
- Sprengel, Peter. 2004. *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900–1918*. München: C. H. Beck.
- Wolf, Christian Norbert. 2021. *Der Großschriftsteller und sein Hauptbuch. Stefan Zweig als weltumspannender Literaturindustrieller*. In: Fetz/Bernhard/Inguglia-Höfle/Arnhilt/Larcati/Arturo (Hg.). *Stefan Zweig. Weltautor*. Wien. Paul Zsolnay Verlag, S. 17–31.
- Wörgötter, Martina. 2021. *Der meistgelesene Autor der Welt. Stefan Zweigs internationale Rezeption*. In: Fetz, Bernhard; Inguglia-Höfle, Arnhilt; Larcati, Arturo (Hg.). *Stefan Zweig. Weltautor*. Wien. Paul Zsolnay Verlag, S. 61–74.
- Zweig, Stefan. *Autobiographie*. In: <https://www.elke-rehder.de/stefan-zweig/stefan-zweig-autobiographie.htm> (17.12.2024)
- Zweig, Stefan. 1913. *Das neue Pathos (1908/09)*. In: Stefan Zweig. *Emile Verhaeren*. Leipzig: Insel, S. 111–122.

Artis Observatio 4 (2025)

Zweig, Stefan. 2021. *Die zehn Wege zum deutschen Ruhm. Eine Rechenaufgabe für junge Schriftsteller*. In: Fetz, Bernhard/Inguglia-Höfle, Arnhilt/Larcati, Arturo (Hg.). Stefan Zweig. Weltautor. Wien. Paul Zsolnay Verlag, S. 15–16.