

*Weitere Literatur*

- Ermatinger, Emil (1921): *Das dichterische Kunstwerk. Grundbegriffe der Urteilsbildung in der Literaturgeschichte.* Leipzig, Berlin: Teubner.
- Freud, Sigmund (2009<sup>4</sup>): *Der Wahn und die Träume in W. Jensens ‚Gradiva‘. Mit dem Text der Erzählung von Wilhelm Jensen und Sigmund Freuds Randbemerkungen.* Hg. v. Bernd Urban. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Jaspers, Karl (2013): *Strindberg und van Gogh. Versuch einer pathographischen Analyse.* München: Piper.
- Lombroso, Cesare (1887): *Genie und Irrsinn in ihren Beziehungen zum Gesetz, zur Kritik und zur Geschichte.* Leipzig: Reclam.
- Simmel, Georg (1913): *Goethe.* Leipzig: Klinkhardt & Biermann.

## 6. Der künstlerische Prozess

*Mathias Mayer*

1. Einführung . . . . .	661
2. Der Vortrag <i>Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens</i> (1938) . . . . .	662
2.1 Produktionsästhetik . . . . .	662
2.2 Entstehung . . . . .	663
2.3 Thesen geleitete Darstellung . . . . .	663
3. Forschungsüberblick . . . . .	664
4. Neuere Perspektiven . . . . .	664

## 1. Einführung

Stefan Zweig, ein weltliterarisch gebildeter *homme de lettres*, hat die „seelenausweidende, diese weltaufbauende Gewalt des Buches“ (Zweig GWE, *Begegnungen mit Büchern*, S. 8) sowohl in medialer Hinsicht – die Schrift als eine der Erfindung des Rades entsprechende Innovation – wie auch in ästhetischer Hinsicht zeitlebens gefeiert. Es ist daher nur konsequent, dass ihn der Prozess der vor allem künstlerischen Kreativität wie wenige andere Phänomene interessiert hat. Man kann ein psychologisches, ein ästhetisches und ein dokumentarisches Interesse unterscheiden, während das historische oder soziale Interesse wohl eher sekundär ist. Dabei lässt sich diese vielfache Bemühung um Einblick in die Voraussetzungen und Entstehungsbedingungen künstlerischer Kreativität in einer ganzen Fülle literarischer und essayistischer Texte nachweisen: Es sind nicht allein die großen Künstlerbiografien oder die kleineren Miniaturen in den *Sternstunden der Menschheit* (1927), es sind auch die Essays wie die über Goethe (vgl. Zweig GWE, *Begegnungen mit Büchern*, S. 18–45), Hoffmann (vgl. Zweig GWE, *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens*, S. 293–296) oder Rilke (vgl. S. 242–260, S. 261–267), vor allem aber sind es die vielen Vorworte, Einleitungen und Rezensionen, die als ‚Begegnungen‘ mit Büchern immer die Frage nach den Momenten des Schaffens stellen. Gerade der Übersetzer, der Herausgeber und nicht zuletzt der Tagebuchschreiber, der Briefautor und natürlich der Autobiograf ist es, der immer wieder von diesem Interesse umgetrieben wird bzw. davon Zeugnis ablegt. Eine herausragende Bedeutung kommt dabei dem 1938 in Amerika gehaltenen Vortrag *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens* zu, den Zweig in die von ihm

noch selbst initiierte Sammlung *Zeit und Welt. Aufsätze und Vorträge 1904–1940* aufnahm (erschienen 1943). Er bietet am ehesten die Synthese all jener immer wieder unternommenen Versuche, den „wenigen und seltenen Augenblicken der Inspiration“ (Zweig GWE, *Sternstunden der Menschheit*, S. 7) auf die Schliche zu kommen, wie es im Vorwort zu den *Sternstunden der Menschheit* heißt: „Wie in der Spitze eines Blitzableiters die Elektrizität der ganzen Atmosphäre, ist dann eine unermeßliche Fülle von Geschehnissen zusammengedrängt in die engste Spanne von Zeit.“ So sind die *Sternstunden* jene prekären Augenblicke, die Zweig zu erhellen versucht, wenn sie sich schon nicht fixieren lassen. Das „tiefe Geheimnis der Selbstverwandlung der Kunst“, wie er 1916 über Goethe sagt, ist das Lebensthema Zweigs gewesen (Zweig GWE, *Begegnungen mit Büchern*, S. 31); er bewegt sich somit auf einer letztlich romantischen Spur. Teilt sie in mancher Hinsicht das nervöse Klima des Jungen Wien, so entwickelt Zweig sogar Verständnis für das „neue Pathos“, das im Gefolge Nietzsches zum Expressionismus führt (vgl. Zweig 1987) – jedoch den Schritt zur erkenntnistheoretisch profilierten Ästhetik eines Musil (etwa in der *Skizze der Erkenntnis des Dichters*, 1918) oder Kafka vollzieht Zweig nicht. Denn auch bei nicht wenigen der historischen Darstellungen geht es um geheimnisvolles Wirken und Handeln, d.h. selbst diese biografischen Unternehmen sind letztlich Künstlernovellen – erzählerische Erkundungen, die die Inspiration, die schöpferische Hervorbringung einzufangen suchen. So hatte schon 1926 ein Text zum 60. Geburtstag von Romain Rolland unter dem Titel *Geheimnisse der Produktion* gestanden (vgl. Zweig GWE, Romain Rolland, S. 389–394). Das Porträt des Komponisten Ferruccio Busoni bezieht sich im Kern auf den schöpferischen Augenblick ekstatischer Selbstvergessenheit (vgl. Zweig GWE, *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens*, S. 78). Entsprechendes gilt für die Begegnung mit Rodin als Moment des „Außer-der-Welt-Sein[s] jedes Künstlers“ (Zweig GWE, *Die Welt von Gestern*, S. 176).

Auch das, was ansatzweise als eine Poetik Zweigs angesehen werden kann, die rhetorische Frage: „Denn wenn wir lesen, was tun wir anders, als fremde Menschen von innen heraus mitzuleben, mit ihren Augen zu schauen, mit ihrem Hirn zu denken?“ (Zweig GWE, *Begegnungen mit Büchern*, S. 14f.), hängt mit dem immer wieder formulierten Einblicknehmen in den kreativen Prozess eng zusammen. In anderer Weise, an der Grenze zur Selbsterstörung und im Zusammenhang mit dem politischen Terror des Faschismus, ist noch die *Schachnovelle* ein Dokument, in dem unter extremen Bedingungen eine letztlich künstlerische Kreativität erprobt wird. Was Zweig in seinen Künstlerporträts, etwa *Der Kampf mit dem Dämon* (1925), fasziniert hatte, die Durchlässigkeit der Grenze zwischen dem dämonischen Inneren und einem als „Dialog mit den Nerven“ angelegten Schaffensprinzip, das sowohl neurotisch wie therapeutisch wirken konnte (vgl. Görner 2012), hat eine entscheidende Bedeutung für das Überlebensprinzip des Dr. B.

## 2. Der Vortrag *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens* (1938)

### 2.1 Produktionsästhetik

In seinem Vortrag *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens* stellt Zweig die Frage nach den Prinzipien des kreativen Vorgangs in den Mittelpunkt, verbunden mit einer emphatischen Bekundung der Aura des Kunstwerks. Zweig konstatiert die Uneinseh-

barkeit des Prozesses und wendet sich im Verlauf des Vortrags zuerst den Künstlern selbst zu, die aber nur selten Auskunft geben können, sodann einer Spurensuche, die schließlich in das Postulat mündet, möglichst authentische Dokumente zu sichern, um „nach[zu]fühlen, was der Künstler gefühlt hat“ (Zweig GWE, *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens*, S. 368).

## 2.2 Entstehung

Im Dezember 1937 hatte Stefan Zweig mit dem New Yorker Vortragsagenten Harold R. Peat über eine Amerikatournee gesprochen, bei der er dann, laut einem Brief an Ben Huebsch vom 22. Januar 1938, darüber sprechen wollte, „wie man durch Studium von Scizzen, Entwürfen, Autografen [sic], Portraits[,] Documenten wenigstens einen Blick in die Arbeitsstube des Künstlers machen kann“ (Zweig, Br IV, S. 210). Erstmals gehalten wurde der Vortrag am 2. Dezember in London (vgl. Prater 1981, S. 373). Am 17. Dezember 1938 brach Stefan Zweig mit Lotte Altmann von Southampton aus auf, die Vortragsreise führte vom 9. Januar bis zum 3. März 1939 durch 17 amerikanische Städte (vgl. Zweig, Br IV, S. 641). Der englische Titel des Vortrags lautete *The Secret of Artistic Creation* (vgl. S. 237) bzw. *Mortal Beings and Immortal Art* (vgl. S. 603). Zweig hat es offenbar genossen, „jeden Tag vor 1000–2500 Leuten über geistige Dinge zu sprechen“ (Matuschek 2006, S. 318). Am 25. Februar schrieb er aus New York an Waldemar Jollos „die Vorlesungen wirkten über Erwarten“ (Zweig, Br IV, S. 241).

## 2.3 Thesengeleitete Darstellung

In dem Vortrag *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens* bündelt Zweig in einer Art Bilanz sein gesamtes Werk, ohne dass er seine Poetik wirklich zu einem Beitrag der Moderne führen würde. Deutlich ist zunächst die Einbindung in die letztlich romantisch geprägte Kunstauffassung, die besonders durch die Verbindung von ästhetischen mit theologischen und organologischen Kategorien in die Augen fällt: Zweig spricht wiederholt vom „Wunder“ und „Mysterium“, von „Gnade“ und „Heiligem“; sodann wird die künstlerische „Schöpfung“ wie eine Geburt aus dem Nichts dem Vorgang des Erblühens gleichgestellt. Das Kunstwerk erscheint in doppelter Hinsicht als übernatürlich, ja als unsterblich und damit auf weihevoller Weise – im Sinne der Kunstreligion – dem Gesetz der Natur und ihrer Vergänglichkeit entzogen. Diesen Zusammenhängen stellt Zweig eine etwas modernere Strategie zur Seite, die man als Allianz zwischen psychologischen und kriminologischen Ansätzen beschreiben kann: Dem Einblick in den von außen uneinsehbaren Geheimnischarakter des schöpferischen Vorgangs korrespondiert eine aufklärerische Methodik, die er der Kriminologie entlehnt. Dieser zweite Schritt des Essays konstatiert die Unbewusstheit, die ‚Nachträglichkeit‘ des kreativen Momentes, der nur rekonstruiert werden kann. Der Künstler als ‚Täter‘ kann keine Auskunft geben, denn Kreativität erscheint als ekstatischer Affektzustand, von dem nur im Nachhinein berichtet werden kann (vgl. Zweig GWE, *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens*, S. 351 f.). Die Frage nach dem künstlerischen „Tatort“ beschreibt Zweig unter Rückgriff auf die poetologische Universaltröpe der „Inspiration“ (S. 356), die von Anfang an die ästhetische Diskussion geprägt bzw. begleitet hat. Erst in einem dritten Ansatz stößt Zweig dann zu einer eigenständigeren

Beobachtung vor: So schlicht sich auch die These ausnimmt, dass das Kunstwerk sich einer Zeugung aus innerer Inspiration und einer Übertragung in die äußere Materie (von Wort, Ton, Farbe) verdanke, die letztlich formulierte Formel von „Inspiration plus Arbeit“ (S. 365, Herv. i. O.) wird von Zweig in eine für ihn und seine Ästhetik entscheidende Argumentation umgesetzt: Nachdem der innere ekstatische Prozess uneinsehbar ist, muss sich die Rekonstruktion gleichsam des Tathergangs auf die noch vorfindlichen Indizien richten. Hier schließt Zweigs maßgebliches Interesse an, den Vorgang der Übertragung aus den noch vorhandenen Materialien zu rekonstruieren (→ III.20 AUTOGRAPHENSAMMLUNG). Der in der Folge geforderte Blick auf Vorstudien und Entwürfe bleibt allerdings bei vielen Künstlern, wie Zweig selbst einräumt, unergiebig, denn Mozart, Schubert, Edgar Allan Poe und van Gogh gehören zur Fraktion derer, die weitgehend ohne Skizze oder Entwurf, direkt aus dem Stand heraus, die Fixierung ihrer Vision vollziehen. Rembrandt und v. a. Beethoven dagegen erarbeiteten sich in einem sehr pathetisch beschriebenen Ringen erst die endgültige Version ihrer Inspiration, so dass die Verfolgung der unterschiedlichen Fassungen einen in der Tat kriminalistischen Einblick in die Detailarbeit ermöglicht. Hier ist eine Strategie der Heroisierung zu beobachten, die den Leser in mehrfachem Sinn „fesseln“ kann. Zweig muss aber zugeben, dass die Arten der Inspiration und ihrer Veräußerlichung so unterschiedlich sind, dass eine Verallgemeinerung nicht möglich ist; gleichwohl ist die abschließende These von der Förderung jeder Rezeption eines Kunstwerks durch Kenntnisse (etwa der Entstehungsgeschichte oder -umstände) oder durch wiederholte Auseinandersetzungen in ihrer Allgemeingültigkeit kaum zu widerlegen. Unübersehbar und zeitgeschichtlich bewegend ist Zweigs ungebrochener Glaube an den überzeitlichen Wert des Kreativen – ähnlich wie in dem für Stockholm 1939 geschriebenen Vortrag *Die Geschichte als Dichterin*, worin die Kreativität und die Sinnhaftigkeit von Geschichte bekundet werden (vgl. Zweig GWE, Die schlaflose Welt, S. 249–270).

### 3. Forschungsüberblick

Zweigs Essays und Vorträge sind bislang nur im Rahmen spezieller Thematiken, etwa des Ersten Weltkriegs oder der Europa-Diskussion, verhandelt worden. Sie finden in den biografischen Gesamtdarstellungen Erwähnung, eine grundlegende Diskussion hat jedoch nicht stattgefunden. Der Vortrag *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens* ist am ehesten im Rahmen von Zweigs Autographensammlung und deren Präsentationen berücksichtigt worden. Gernot Gruber hat 2012 die eher musiktheoretische Seite von Zweigs Erforschung des künstlerischen Vorgangs analysiert: Dabei zeigt sich, dass Zweig den Anteil der Arbeit und des Konstruktiven offenbar für zweitrangig erachtet hat (vgl. Gruber 2012, S. 179).

### 4. Neuere Perspektiven

Zweigs psychologische Kriminologie des kreativen Vorgangs folgt insgesamt einer eher schlichten Einfühlungsästhetik, d. h. sie verweigert sich einer spezifisch modernen Problematik, die sich mit der Verstehbarkeit, mit der Verständlichkeit und Deutungsvielfalt des Kunstwerks auseinandersetzen würde. Unangefochten bleibt die Autorität und die Authentizität des ‚Werkes‘ als einer überzeitlichen Größe. Zweig lässt sich nicht auf konstruktivistische Ästhetiken ein, wie etwa die von Poe, die er zitiert (und

wie sie später von Gottfried Benn propagiert wurde), noch folgt er Sigmund Freuds Ansatz aus *Der Dichter und das Phantasieren* (1908). Darin hatten die Analogien von Spiel, Traum und Tagtraum eine Rolle gespielt. In dichterischer Form hatte sich Thomas Mann 1905 in der Erzählung *Schwere Stunde* mit Schillers selbstzerstörerischer Kunstproduktion auseinandergesetzt, Rilke widmete sich in der *Rodin*-Monografie dem Prozess der Verwandlung, während für Zweig vor allem die Sichtbarkeit der uneinsehbaren Kreativität im Mittelpunkt stand.

Zweigs vielfache, in seinen Texten wie in seiner Autographensammlung bekundete Faszination durch Handschriften erschöpft sich nicht im bloßen Sammeln, sondern wird von ihm als produktives Erkenntnisinstrument genutzt, die für philologisches, editorisches Arbeiten von Bedeutung ist. Eine Schlüsselrolle spielt die lebenslange Begeisterung für Balzac, dessen „unterirdische[ ] Bücher“ er als „die merkwürdigsten Amphibien zwischen Buch und Manuskript, zwischen Schrift und Druck“ wahrnahm (Zweig GWE, *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens*, S. 337). Eine medientheoretische Profilierung, wie sie später Walter Benjamins *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936) entwickeln sollte, lag ebenfalls außerhalb von Zweigs Interesse. Seine Verquickung von Produktionsästhetik und Rezeption kann am ehesten als Impuls für editorische Bemühungen und neuere textgenetische Interessen an der Materialität des Schaffensprozesses gelten.

### *Stefan Zweig*

- Zweig, Stefan (1983): *Die schlaflose Welt. Aufsätze und Vorträge aus den Jahren 1909–1941*. GWE. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Zweig, Stefan (1987): *Das neue Pathos*. In: Raabe, Paul (Hg.): *Expressionismus. Der Kampf um eine literarische Bewegung*. Zürich: Arche, S. 15–22.
- Zweig, Stefan (2004<sup>10</sup>): *Sternstunden der Menschheit. Vierzehn historische Miniaturen*. GWE. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Zweig, Stefan (2005): *Briefe. Bd. IV: 1932–1942*. Hg. v. Knut Beck u. Jeffrey B. Berlin. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Zweig, Stefan (2006<sup>2</sup>): *Begegnungen mit Büchern. Aufsätze und Einleitungen aus den Jahren 1902–1939*. GWE. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Zweig, Stefan (2006<sup>2</sup>): *Romain Rolland*. GWE. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Zweig, Stefan (2007<sup>2</sup>): *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens. Essays*. GWE. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Zweig, Stefan (2007<sup>5</sup>): *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*. GWE. Frankfurt a.M.: S. Fischer.

### *Weitere Literatur*

- Görner, Rüdiger (2012): „Dialog mit den Nerven“. Stefan Zweig und die Kunst des Dämonischen. In: Ders.: *Stefan Zweig. Formen einer Sprachkunst*. Wien: Sonderzahl, S. 60–73.
- Gruber, Gernot (2012): *Stefan Zweigs ästhetische Ansichten zur Musik*. In: Müller, Karl (Hg.): *Stefan Zweig – Neue Forschung*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 177–184.
- Matuschek, Oliver (2006): *Stefan Zweig. Drei Leben – Eine Biographie*. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Prater, Donald A. (1981): *Stefan Zweig. Das Leben eines Ungeduldigen*. München, Wien: Hanser.