
Rüdiger Görner

»Nebenan lockte Musik ...«

Zur Bedeutung des Beiläufigen in Stefan Zweigs Erzählen

Im Marginalen, Tangentialen sowie im Nebeneinander aufgereihter Motive entdeckte das moderne Wien vor und nach dem Ersten Weltkrieg einen Bereich, der ästhetisch trotz prominenter Vorläufer namentlich in Gestalt Karl Ferdinand Gutzkows und seines Entwurfs eines »Romans des Nebeneinander«¹ als ästhetisches Projekt noch weitgehend unerschlossen war.² Gutzkow hatte in seinem programmatischen Vorwort zu seinem Roman *Die Ritter vom Geiste* (1850/51), einem mehrbändigen Zeitpanorama des Vormärz, die Absicht begründet, das in »hundert Kammern und Kämmerchen« und damit in einer Abfolge von Nebenräumen voller Nebenfiguren und Nebensachen sich abspielende Leben in Form von Gleichzeitigkeiten darstellen zu wollen.³ Nebenschauplätze waren diese Räume im Verhältnis zum Hauptort und zur Hauptsache, in diesem Falle der Zeitspanne des Vormärz. Die Pointe von Gutzkows Ansatz lautete: Durch das Nebenordnen der Zeitphänomene in Form ihrer erzählerischen Reihung würden sie gleichwertig – und das unabhängig davon, wie verschieden gewichtet sie ursprünglich gewesen sein mögen. Dieses avancierte Erzählverfahren, Gutzkow hatte es von Honoré de Balzac abgeleitet, sollte freilich erst in der Moderne umfassend zur Geltung kommen. Das auffallende Interesse der Wiener Moderne an Balzac, man denke an Hugo von Hofmannsthal und Stefan Zweig, den sein Balzac-Projekt bis in die letzten Tage seines Exils begleitete, war maßgeblich einer der Gutzkows vergleichbaren Einsicht in die Aufwertung des Nebensächlichen im großflächigen Prosawerk des Franzosen geschuldet.

Künstler erkundeten im Wien um 1900 zunehmend die Nebenräume und scheinbaren Nebensächlichkeiten, so Peter Altenberg auf exemplarische Weise in seinen Miniaturen, Gedichten in Prosa, die der frühe Rainer Maria Rilke als Essenz einer neuen Modernität vorgestellt hatte.⁴ Präsent blieb das Tangentiale als Gegenstand ästhetischer Reflexion bis hin zu Heimito von Doderer.⁵ Die vermeintliche Nebensache konnte dabei die Beschreibung eines »Fliegenpapiers« bei Robert Musil (1913) sein oder das Aufnehmen des *O, du lieber Augustin*-Motivs durch Arnold Schönberg in seinem zweiten Streichquartett (1908). Die Frage stellt sich jedoch, weshalb die Nebensache, das Beiläufige mit einem Mal solche Aufmerksamkeit beanspruchen konnte.

Durch Verweise auf das räumliche Nebeneinander kontierte die Kunst die Vorrangstellung des zeitlichen Nacheinander. Im Topos sollte der Chronos

aufgehoben werden; dies war das ursprüngliche Verständnis dessen, was seit Michail Bachtin als »Chronotopos« bezeichnet worden ist.⁶

Zu den weiteren kulturellen Kontexten des Beiläufigen oder des Nebeneinander gehört zentral die Konzeption der »Parallelaktion« in Robert Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* als einer (freilich absurden) handlungspraktischen Form von Gleichzeitigkeitserfahrung. Im Doppelsinne des Wortes »vorgeführt« sieht sich die »kakanische Simulationsgesellschaft«,⁷ die unter den Vorzeichen des Todes und am Abgrund der Weltkatastrophe monarchische Jubiläen zu feiern sich anschickt. Die Haupt- und Staatsaktionen zerfallen dabei als Gegenstände ironischen Erzählens; sie werden unvermeidlich zu Beiläufigkeiten, auch wenn ihre betriebsblinden und selbstverblendeten Protagonisten alles daran setzen, ihnen Besonderheit zu verleihen und ihren Sonderstatus wider alle Vernunft zu perpetuieren.⁸

Wie Beiläufiges klingt. – Bedenkt man die produktionsästhetischen Implikationen dieses Interesses am Beiläufigen, dann gehört hierzu auch die Bevorzugung der kleinen Formen, besonders in den musikalischen Kompositionen der Zeit – von Johannes Brahms' späten *Intermezzi* (op. 117) bis zu den *Bagatellen* Anton von Weberns (op. 9), scheinbare Nebensachen und scheinbar »beiläufig« zu spielen. Doch erweisen sich die musikalischen Großformen wie etwa Gustav Mahlers Symphonien bei genauerer Höranalyse gleichfalls als Kompositionen, die phasenweise aus betont kleinen Segmenten bestehen. Isoliert gespielt, gleichen sie durchaus kleinen Kompositionsformen. Man könnte sogar von einer »rhizomatischen Struktur« dieser symphonischen Kompositionen sprechen. Dieses Phänomen haben Gilles Deleuze und Félix Guattari erstmals im Schreiben Franz Kafkas identifiziert, als Gestaltungsprinzip und als Strukturphänomen in der Moderne herausgearbeitet.⁹

Die Literatur des Nebeneinander, in der das Nebensächliche eine Hauptrolle übernehmen kann, ist stilistisch konditioniert durch Konjunktionen wie »während«, »unterdessen« oder Zeitadverbien wie »eben als« oder »in diesem Augenblick«. Man erledigt »gerade noch das« und verweist »übrigens« auf jenes. »Im Nebenzimmer spielt die Schwester eine Sonate von Schubert.«¹⁰ So lautet eine unvermutete Zeile in Georg Trakls Gedicht *Unterwegs* aus der posthum erschienenen Sammlung *Sebastian im Traum* von 1915. Kein anderer Vers Trakls benennt solchermaßen namentlich explizit einen Künstler. Doch diese Genauigkeit sieht sich relativiert durch den Ort des Musizierens: das Nebenzimmer ist der Raum des Indirekten. Was dort geschieht, vermittelt sich als Anspielung.

Zwar sind seltsamerweise von Stefan Zweig keine Äußerungen über Georg Trakl bekannt. Und doch ist das Vorhandensein des gerade auch musikalisch bestimmten Nebenschauplatzes ein in den Erzählungen dieses Autors nicht zu unterschätzendes Motiv. Damit meine ich nicht die Bedeutung der Musik

im Schaffen Zweigs; sie ist Gegenstand einer Untersuchung an anderer Stelle gewesen.¹¹ Die Rede ist vielmehr von der Signifikanz des Beiläufigen, auch der Nebenfiguren im Erzählen Zweigs.

Analog zu dieser auf Schubert bezogenen Trakl-Stelle betont Zweig in seinem späten Essay *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens* wiederum das Nebenzimmer als Ort einer in diesem Falle freilich hauptsächlichen Angelegenheit: »[...] Schubert [konnte] bei Freunden plaudernd ein Gedicht aufschlagen, ins Nebenzimmer gehen, rasch die Komposition auf ein Notenblatt notieren, und ein Lied ist entstanden [...]«. ¹² Gerade der Schaffensakt benötigt kein Rampenlicht, keinen zentralen Ort; er verlangt sogar nach einem diskreten Nebenraum, einem *Séparée* für das *Rendez-vous* mit der Muse.

Was jedoch die Musik angeht, so sehen wir uns freilich mit einem Paradoxon konfrontiert: Ganz im Sinne Nietzsches wäre auch für Stefan Zweig ein Leben ohne Musik ein »Irrtum« gewesen. Sie spielte in seinem Leben – bekanntermaßen auch als Teil seiner umfassenden Sammlertätigkeit, wenn man an seine musikalische Autografensammlung denkt – eine herausragende Rolle. Als Erzähler jedoch wies er ihr eine motivische Nebenrolle zu, wobei ich nicht sage: »nur« eine Nebenrolle. Denn dieses Neben oder scheinbar Beiläufige pflegt in Zweigs Erzählen zeitweise eine mittelbare Hauptfunktion einzunehmen. Und das bringt uns zu unserem Titelzitat, das aus der Novelle *Angst* stammt:

Ihre eingetrocknete, nach Menschen lechzende Seele sog aus allem Leben und Genuß. Nebenan lockte Musik und drang ihr tief unter die brennende Haut. Der Tanz begann, und ohne es zu wissen, war sie schon mitten im Gewühle. Wie noch nie in ihrem Leben tanzte sie. Dieser kreisende Wirbel schleuderte alle Schwere aus ihr heraus [...] ¹³

Das Wesentliche hier ist die Bewegung; die Musik »nebenan« entwickelt rasch eine Sogwirkung; die Protagonistin fühlt sich durch die scheinbare Nebensache im Nebenraum so angezogen, dass die vermeintliche Nebensache »Musik« zwei längere Erzählabschnitte lang zur Hauptsache wird.

Welche psychische und physische Tragweite eine solche Musik von Nebenan haben kann, davon berichtet der Ich-Erzähler in *Ungeduld des Herzens*, und zwar durch ein erzählerisches Verfahren, das an musikalische Kompositionsweisen erinnert, etwa die Einführung eines Seitenthemas in Sonatenhauptsatzkonstruktionen, in diesem Fall erzählerisch sogar explizit auf die Musik bezogen: Von einem »dritten Raume her, hinter dem Salon« der Villa Kekesfalva, setzte »gedämpfte Musik« ein, »ein Quartett, und gerade die Musik, die ich mir innerlich wünschte, Tanzmusik, rhythmisch und weich zugleich, ein Walzer, von zwei Violinen getragen, von einem dunklen Cello schwermütig getönt; dazwischen taktiert eindringlich mit scharfem Staccato ein Klavier.« ¹⁴ Diese räumlich-klangliche Beschreibung wiederholt der Erzähler dann in folgender Modifikation: »Glatt,

blank, braun spiegelt das Parkett, himmlische Eisbahn des Walzers, und von dem Nebenraum her animiert unsichtbar die Musik.«¹⁵ Doch übernimmt diese von nebenan die Hauptrolle. Was genau gespielt wird, teilt der Ich-Erzähler nicht mit, dafür erwähnt er die Instrumente, das für seine Erzählung Signifikant-Instrumentelle dieser Nebenraumbeggebenheit unterstreichend. Nach seinem Tanz mit der, wie es etwas zu süffisant heißt, »knusprigen Nichte« der »Haustochter« fordert der Erzähler diese zum Tanz auf, ihre körperliche Behinderung nicht wahrnehmend. Als er diese fatale Aufforderung ausspricht, »knattert« nun plötzlich »nebenan die Musik«,¹⁶ ins Lärmend-Geräuschvolle anschwellend, und nimmt somit die schwere Verstimmung vorweg, die diese gut gemeinte Geste, die an eine Gelähmte gerichtete Aufforderung zum Tanz auslösen wird.

Dieses räumliche Wechselspiel zwischen Haupt- und Nebenschauplatz ereignet sich übrigens auch in Thomas Manns Roman *Der Zauberberg* (1924), und zwar im Teilkapitel »Fülle des Wohllauts«, in dem es um die Wirkung des neuen »Musikapparates« geht, den Hofrat Behrens im »Hauptgesellschaftsraum« aufstellt. Doch kehrt sich an dieser Stelle das Verhältnis von Haupt- und Nebenraum um. Hans Castorp veranstaltet ein kleines Raumexperiment und stellt danach über das Anhören eines »italienischen Baritons berühmten Namens« auf diesem Wundergrammophon fest: »[...] das herrliche Organ erscholl nach seinem vollen natürlichen Umfang und Kraftinhalt, und namentlich wenn man in eines der offenen Nebenzimmer trat und den Apparat nicht sah, so war es nicht anders, als stände dort im Salon der Künstler in körperlicher Person, das Notenblatt in der Hand, und sänge.«¹⁷ Der motivische Hinweis könnte deutlicher nicht sein: Im Nebenraum, wo sich das scheinbar Nebensächliche ereignet, erlebt man das Eigentliche, Wesentliche.

Und nebenbei das Wesentliche. – Das Nebensächliche vom Hauptsächlichen zu unterscheiden darf denn auch in Zweigs *Ungeduld des Herzens* als ein zentrales Motiv gelten, um das sich vor allem der Ich-Erzähler bemüht. Die Anlage des Romans weist nun ausgerechnet dem Arzt namens Condor das abschweifende Erzählen zu. Im Gespräch mit dem Ich-Erzähler holt er zu einer umständlichen Darstellung der Verhältnisse auf Kekesfalva aus, unterbricht sich zwar periodisch, ergibt sich aber immer wieder dem verschlungenen Erzählfluss. Nicht ärztliche Schweigepflicht bestimmt ihn, sondern das Gegenteil: ein Erzählen, das ans Fabulieren, ja gelegentlich Schwadronieren grenzt, gemeint jedoch als Form der Analyse, um den Ich-Erzähler, Ulanen und Hausfreund von Kekesfalva aufzuklären, getreu dem Leitwort des Autors: »Wer viel erzählt hat, dem wird erzählt.«¹⁸ Die Komplexität dieser Erzählung des Arztes, die streng genommen für den eigentlichen Ablauf des Geschehens kaum erheblich ist, spiegelt sich in der Art, wie der Arzt die Redeweise Kekesfalvas charakterisiert. »Und mit jener geheimnisvollen Doppelschichtigkeit, die unserem Intellekt in manchen

gespannten Sekunden gegeben ist, dachte er gleichzeitig für sich, nur für sich, und sprach gleichzeitig mit berechnender Langsamkeit zu ihr im Gegensinne.¹⁹ Denn das ist ja die Pointe dieser weitschweifigen Einlage, die an das Novellenverfahren des späten 18. Jahrhunderts erinnert: Erzählungen in eine Erzählung zu schieben: Der Arzt erzählt seinem jungen Freund, dem Ich-Erzähler, Ulan und Erwecker der Sinnlichkeit der gelähmten Edith, was deren Vater wiederum ihm während des Sterbens seiner Frau, der eigentlichen Herrin von Kekesfalva, erzählt hat. Der Arzt kommentiert: »Er [Kekesfalva, alias Kanitz] war ganz nah an mich herangerückt und erzählte leise, heftig und aufgereggt in einem Fluß. Ich spürte, er wollte durch dieses unablässige Erzählen vergessen, daß seine Frau oben starb, er betäubte sich selbst mit diesem pausenlosen Weiter und Weiter.«²⁰

Gelegentlich ruft sich der Arzt selbst zur Ordnung: »Ich will nicht zu weitschweifig werden und kürze lieber die Einzelheiten«,²¹ und das nachdem er längst weitschweifig geworden und in alle Einzelheiten gegangen ist.

Zweig selbst hat an einer der zahlreichen markanten Stellen seiner Erinnerungen *Die Welt von Gestern* das Betriebsgeheimnis seines Schreibens offengelegt und es mit der »Abneigung gegen alles Weitschweifige und Langwierige« begründet.²² Im Zusammenhang erläuterte er sein erzählerisches Darstellungsverfahren wie folgt:

Wenn also manchmal an meinen Büchern das mitreißende Tempo gerühmt wird, so entstammt diese Eigenschaft keineswegs einer natürlichen Hitze oder inneren Erregtheit, sondern einzig jener systematischen Methode der ständigen Ausschaltung aller überflüssigen Pausen und Nebengeräusche, und wenn ich mir irgendeiner Art der Kunst bewußt bin, so ist es die Kunst des Verzichtenkönnens.²³

In diesem geradezu exzessiv-weitschweifigen Erzählbericht des Arztes – man darf, aufs Ganze des Zweig'schen Werkes gesehen, von einem seltenen Ausnahmefall sprechen – lernt der Ich-Erzähler und der Leser Ediths Krankengeschichte und die Verstörung ihres Vaters als eine Krankengeschichte des Anwesens Kekesfalva kennen.

Nebenbei gesagt: Stefan Zweigs ›Weltzeitaugenblicke‹. – Die Tragweite des Themenfeldes Nebensächliches oder Beiläufiges im Prosaschaffen Zweigs geht jedoch über rein erzähltechnische Probleme deutlich hinaus, wie überhaupt Zweigs Erzählen solchermaßen inhalts gesättigt ist, dass Versuche, die Form von der inhaltlichen Substanz zu trennen, fehlschlagen müssen. Um in dieser Hinsicht nochmals auf *Ungeduld des Herzens* zu sprechen zu kommen: Edith Kekesfalva stirbt in der Nacht zum 29. Juni 1914 an den Folgen ihres selbst herbeigeführten Unfalls, den der Ich-Erzähler durch die ihr zugefügte seelische Verletzung glaubt verschuldet zu haben. Es ist das Datum der Schicksalstat

von Sarajevo. Es schlägt die Abgrundstunde der Menschheit, der Beginn einer Apokalypse. Individualgeschichte und Weltgeschichte parallelisieren sich für einen Augenblick negativer Erfüllung. Angesichts des Aufruhrs, den die Ermordung des Thronfolgerpaares verursacht hatte, waren »die Telephonlinien von den Zivil- und Militärbehörden mit Dienstgesprächen in Beschlag genommen.«²⁴ Die Nachricht vom Unglück auf Kekesfalva dringt stundenlang nicht zu dem in Alarmbereitschaft versetzten Leutnant und Ich-Erzähler durch. Eine technische Kommunikationsstörung symbolisiert und akzentuiert das psychologische Fehlverhalten des Erzählers. Er wird »in den Krieg flüchten wie ein Verbrecher ins Dunkel«²⁵ – in einen Krieg, der alle moralischen Werte für die Zeit seiner Dauer relativieren, umwerten oder annihilieren wird.

Doch dieser negative Moment des 28./29. Juni stellt die Frage: Was ist hier Haupt-, was Nebensache? Ediths Selbsttötung oder das Attentat auf das Thronfolgerhepaar? Bereits die Einleitung des Romans, sie ruft die Stimmung des Jahres 1938 in einem verstörten Europa herauf, das einen neuen Weltkrieg ahnt, stellt die Frage nach der Wertigkeit von Haupt- und Nebensache:

Unvermeidlich faszinierte das Thema der Kriegsgefahr jedes Zusammensein, und man hatte manchmal das Gefühl, es seien gar nicht die Menschen, die in Vermutungen und Hoffnungen ihre Angst abreagierten, sondern gleichsam die Atmosphäre selbst, die erregte und mit geheimen Spannungen beladene Zeitluft, die sich ausschwingen wollte im Wort.²⁶

In diesen Erwägungen liegt der eigentliche Sinn, so scheint es, von Zweigs, nein, nicht Spiel mit den vermeintlichen Nebensachen, sondern mit ihrem Abwägen qua Erzählung. Denn es ist durch das Erzählen selbst, dass der Erzähler erkundet, wie es um die Wertigkeit einer Sache oder eines Zustands bestellt ist. Sofern dies die Beziehungen der Menschen untereinander betrifft, spricht Zweigs Erzähler von »Zwischenschwingungen«,²⁷ die ihrerseits den Unterschied von Haupt- und Nebenpersonen zumindest zeitweise auflösen. Naturgemäß – oder präziser gesagt: geschichtsbedingt – finden sich Beispiele für diese Frage zuhauf in *Die Welt von Gestern*, das eindrücklichste wohl in Gestalt der Feldkircher Bahnhofsszene, die das durch die Gleise und Bahnsteige ermöglichte Parallelschalten verschiedener Bewegungen zeigt: Zweig reist ins verarmte Österreich ein: Karl, der letzte Kaiser von Österreich, verlässt als Vertriebener sein Land. Der letzte Habsburger fährt ins Abseits, der Schriftsteller ist dabei, zu einer Mittelpunktgestalt im intellektuellen Leben der Rumpfrepublik, bald aber auch Europas zu werden. Wer ist in diesem »historischen Augenblick«, den Zweig einmal mehr beschwört,²⁸ Haupt-, wer Nebenfigur?

Die Hauptfigur als Randerscheinung. – Und in seinem dann umständehalber im September 1939 nicht gehaltenen Stockholmer Vortrag über *Die Geschichte als Dichterin* benannte Zweig, was die Epoche Kaiser Karls V. so aufregend machte: Die ungeheure Machtfülle des Monarchen und schließlich sein Machtverzicht, die »dramatischen Gegenmomente« zu seiner Herrschaft, welche die Geschichte »ersonnen« hatte; vor allem aber dieses: »Und welche Nebenfiguren sind in diesem Drama zusammengedrängt! Ich brauchte ein paar Stunden, um sie aufzuzählen und streue nur flüchtig ein paar Namen hier hin.«²⁹ Die Skala reicht dann von Luther bis Calvin, Tizian und Benvenuto Cellini, von Machiavelli und Erasmus bis zu Holbein und Cervantes sowie der Verschwörung des Fiesco. Zweigs Resümee lautet: »So dichtet die Geschichte, wenn sie michelangelleske Stunden hat.«³⁰ Wiederum fragt sich: Wer kann hier nicht beanspruchen, eine Hauptfigur genannt zu werden, wer verharrt im Halbschatten der Geschichte als Nebenfigur, figuriert sozusagen im Daneben? Diese Frage ist freilich die besondere Crux des personalisierenden Historisierens, und so fällt auf, dass Zweig in die Liste seiner vermeintlichen »Nebenfiguren«, die ja dann wohl auch nur Nebensächliches, Beiläufiges zuwege gebracht hatten, auch Tendenzen mit aufnimmt: »die Entdeckung neuer Provinzen in Amerika, die Ausbreitung des Buchdrucks über die Welt« und den Bauernaufstand.

Die Liste der Nebenfiguren und Nebensächlichkeiten geriet ihm freilich so lang und gewichtig, dass neben ihr die vermeintliche Hauptfigur, also Kaiser Karl V., verblasst. Oder war gerade das die ironische Absicht Zweigs: zu zeigen, dass sich von Hauptakteuren in der Neuzeit nicht mehr sprechen lässt? Der Casus ist kaum zu entscheiden.

Verwandt mit dieser historiographischen Problematik der Haupt- und Staatsaktionen im Verhältnis zu den kleinen Begebenheiten ist die Frage nach der Erinnerung beim Ermitteln des Haupt- und Nebensächlichen. Sie freilich stellt Zweig geradezu in jedem Text, sei es durch die Art seiner essayistischen Erzählweise, sei es durch die unmittelbare Thematisierung des Erinnerungsproblems. Wiederum sei auf das Beispiel der Roman *Ungeduld des Herzens* verwiesen, und zwar auf dessen Schluss; den dort steht erneut die Frage nach der Haupt- und Nebensache im Mittelpunkt. Nach dem Krieg findet sich der Ich-Erzähler und Leutnant außer Diensten irgendwann in der Wiener Oper auf einem Ecksitz in der letzten Reihe des Parterre. Glucks *Orpheus* wird gegeben, sinnig für jemanden, der vom Hades heimgekehrt war und dem »alle Dinge« mit »seinem neuen Gewicht wogen«. Auch das »Erinnern kam vom anderen Ufer zurück«, wie er sagt.³¹ Es drängt sich quasi an ihm vorbei in Gestalt des Arztes Dr. Condor, jenes Menschen also, der alles über den Erzähler wusste. Dessen Reaktion könnte deutlicher nicht sein: um jeden Preis will er unerkant bleiben und Dr. Condor ausweichen: »Ich begann zu zittern und schob hastig die Hand vor mein Gesicht, um wenigstens im Dunkel geschützt zu sein. Nicht eine Schwingung

hörte ich mehr von der geliebten Musik, mein Herz hämmerte zu heftig.«³² Zum Hauptakteur in dieser letzten Szene des Romans wird dann weder der Arzt noch der Ich-Erzähler, sondern das Gewissen. Unter dessen Bedingungen kann der Ich-Erzähler nur verstummend weiter leben.

Wenden wir uns in diesem Zusammenhang einem anderen Beispiel zu. In der Erzählung *Phantastische Nacht* führt Zweig vor, wie die anfängliche Selbstmarginalisierung des Scheinrahmenerzählers in eine Selbstinfragestellung des eigentlichen Ich-Erzählers mutiert. Indem sich dieses Ich erzählend erinnert, relativiert es dessen Identität. Das erinnerte Ich wird dem erzählenden Ich zu einem »Spielgenossen«, von dem »ich vieles weiß, der ich aber doch selbst durchaus nicht mehr bin. Ich könnte über ihn sprechen, ihn tadeln oder verurteilen, ohne überhaupt zu empfinden, daß er mir einst zugehört hat.«³³

Nun sind es Nebenfiguren, Randerscheinungen, periphere Orte, die in diesem gefühlskalten Ich Leidenschaftlichkeit erwecken, im Wesentlichen drei namenlos bleibende Frauen, die in der *éducation sentimentale* wie Katalysatoren wirken: eine für den Ich-Erzähler schwärmende Geliebte, die ihm in einem vierzehntägigen emotionalen Brief gesteht, dass sie einen anderen heiraten wird; eine sinnliche Urschönheit mit ungarischem Akzent, die ungeahntes sinnliches Begehren im Ich der Erzählung entfacht; und ein rachitisches Mädchen, das sich als Dirne im Dickicht der Prater-Vegetation ihre kümmerliche Existenz verdient und das Mitleid des Ich-Erzählers erweckt. Und der Nebenschauplatz heißt Manchester, wo dieser einst drei Wochen bei Verwandten zugebracht und die Nöte der Einsamkeit und billige Tröstungen kennen gelernt hatte: »[...] Manchester, einetl jener stählernen Städte, die in einem lichtlosen Himmel von Lärm brausen wie eine Untergrundbahn und die doch gleichzeitig einen Frost von Einsamkeit haben, der durch die Poren bis ins Blut dringt.«³⁴ Nebensachen sind es, die dem Ich-Erzähler zur Hauptrolle verhelfen. Dieser huldigt einer Art Ich-Protagonismus, wobei er sich paradoxerweise selbst in Frage, dadurch aber gleichzeitig rückhaltlos in den Mittelpunkt stellt. Bis ins Parodistische treibt dieser Erzähler den Umgang mit der Zeit, indem er die eigentlich unsinnige – nebensächliche – Zeitangabe zum entscheidenden, Überprüfbarkeit suggerierenden Faktum erhebt: er kann den genauen Zeitpunkt jener »unerhörten Begebenheit« angeben (sechzehn Minuten nach drei Uhr am Nachmittag des 7. Juni 1913), jenen nämlich, als er am Rande einer Pferderennbahn das animalisch-sinnliche Lachen einer Frau hinter sich hört, über die er nun Mutmaßungen anstellt. Er versucht, eine Frau zu imaginieren, die zu diesem Lachen passt. Wiederum heißt das Prinzip: aus einer Nebensächlichkeit wird ein innere Vorgänge auslösendes Hauptphänomen, welches für die anderen unerkannt, also im sozialen Gesamtzusammenhang allenfalls marginale Episode bleibt.

Statisten der Zeitgeschichte als Bedeutungsträger. – Nun finden sich wie beinahe bei jedem Schriftsteller auch bei Zweig Texte, die man zu den nebensächlichen, beiläufigen wird rechnen wollen, Feuilletons zumeist, wobei hier eines in Rede stehen soll, geschrieben Anfang 1918, als das Ende des Krieges noch nicht in Sicht war. Das Eigentümliche an diesem Text ist, er handelt von Menschen, die das Beiläufige, Nebensächliche personifizieren. Er nennt sie »die Sorglosen«. Vom Sprachduktus her fühlt man sich in diesem Text gelegentlich an Nietzsche erinnert, und wenn man Ausrufe wie diesen liest: »Oh, wie klug sind die Sorglosen! Wie wußten sie immer das Schönste vom Schönen, das Beste vom Besten auszuspüren«,³⁵ dann glauben wir uns in *Also sprach Zarathustra* verirrt zu haben.

Harmlos ist dieses Feuilleton mit dem winterlichen St. Moritz als Kulisse keineswegs. Es erzählt von einer Spezies, die scheinbar dabei ist, sich zu überleben. Soziologisch betrachtet handelt es sich zwar nur um den Bruchteil eines Prozents der europäischen Gesellschaft, der aber kulturell und psychologisch ins Gewicht fällt. »Einstmals, vor dem Kriege«, so lesen wir, war »ihre Bruderschaft unermesslich, verbreitet in alle vier Winde der Welt, hinschwebend über die Sprachen, forteilend über die Grenzen, überall den Schaum, den hellen und süßen, des bewegten Lebens abtrinkend mit ihren ewigen durstigen Lippen.«³⁶ Es sind die Selbstvergessenen, Genießenden, die das Dante-Motto des Textes vermutlich nicht kennen, das aber ihr Verhalten genau trifft (»Non vi si pensa, quanto sangue costa«: Und denkt doch keiner, wie viel Blut es kostet, aus *Paradiso* XXIX, V. 91). Man kann sie nicht einmal Kriegsgewinnler nennen; es sind keine specknackigen Kreaturen, wie sie George Grosz in den frühen Zwanzigern karikierend an den Pranger stellen wird. Sie leben in einer der »letzten Trutzburgen dieser Zeit«, in St. Moritz, in den »alten Burgen des Luxus«,³⁷ den großen Hotels. Hier hält man sich für gesund, nebenan, in Davos, wohnt die Krankheit; der Zauberberg wirft seine Schatten. Verfügt man sich noch über das Materialkonvolut zum *Zauberberg*-Roman, es wäre nicht verwunderlich, dort auf einen Ausriss der *Neuen Freien Presse* vom 26. Februar 1918 mit diesem Großfeuilleton von Stefan Zweig zu stoßen.

Die Sorglosen – Nebenfiguren sind sie, wenn es je welche gab. Anders als im Roman verfügen sie über keine Individualität. Auch wenn sie sich nicht auf einem Maskenball bewegen, tragen sie Masken. Sie gleichen sich bis auf den funkelnden Diamanten am Dekolleté und den blitzenden Augen-Blicken. Wir lesen weiter: »Die Sorglosen tanzen den Mummenschanz der Nationen«, und spätestens dann halten wir es – wider alle Evidenz – für schwerlich anders vorstellbar, als dass Thomas Mann diesen Artikel gekannt hat, ein beiläufiges Material über nebensächliche Figuren, die in seinem *Zauberberg* dann freilich im Zustand fortgeschrittener Krankheit die Ehrenplätze auf der Bühne dieses Sanatorium-Welttheaters und selbsterklärten Mittelpunkts der alten Welt vom Erzähler zugewiesen bekommen.

Das Eigentümliche, Besondere an Zweigs Feuilleton besteht in der ausführlichen Schilderung des Atmosphärischen, das anstelle einzelner Charaktere zur Hauptfigur des Textes avanciert und sich mit der Landschaft verbindet, beziehungsweise ihr entwächst. Das liest sich dann, wenn der Erzählduktus das Feuilletonistische supplementiert, so:

Eine Perlmuschel mit geschliffenen Rändern, zackt sich die weiße Mulde gegen das durchsichtige Blau: aufgehoben aus der Tiefe in die Firnen, liegt dieses weiche Tal noch unter unendlichem Himmel. Denn so rein ist hier die durchsonnte Luft, daß alles noch ferner scheint und die Sterne nachts weiß niederbrennen aus Unabsehbarkeit. Und dieses Weiß in der Wintersonne, das allgegenwärtige Weiß, das makellose, unirdische Weiß des Hochlandschnees, ist von einer Farbe, wie sie von allen Dingen der Welt nur die Edelsteine haben, die ihre Farben nicht still tragen wie ein Kleid, sondern aus sich brennen, gleichsam als ihre Seele.³⁸

Das Weiß wäre in seiner Reinheit das positive, weil natürliche Gegenbild zu der schuldigen, gewissenlosen Naivität der Sorglosen. »Nein, sie langweilen sich hier nicht, die Sorglosen. Seit Jahrzehnten trainiert auf den vornehmen Müßiggang, kann eine Bagatelle wie der Weltkrieg sie nicht von ihrem Vergnügen abbringen.«³⁹ Bitter-ironisch verkehren sich die Wertigkeiten: der Weltkrieg wird aus der Perspektive von St. Moritz zur Kleinigkeit, die Walzermelodie, die »über Schnee hinweht, warm und süß«⁴⁰, zur Hauptsache. Der Befund über die Sorglosen lautet: »Nirgends ein menschliches Gesicht unter ihnen.«⁴¹ *La haute volée s'amuse*. Der Blutzoll der Schlachtfelder ergäbe in dieser spöthedonistischen Gesellschaft allenfalls ein Muster auf den unabsehbaren Schneeflächen.

Komplexe hypotaktische Konstruktionen gehören vergleichsweise selten zu den erzählerischen Stilmitteln Zweigs. Er setzt sie vorzugsweise nur dann ein, wenn ihm an kommentierenden Differenzierungen gelegen ist, etwa am Ende der Erzählung *Der Amokläufer*. Dieser sich immerhin über neun Zeilen erstreckenden Schlussperiode kommt jedoch noch eine andere rahmenerzählerische Funktion zu, die jener des Anfangs entspricht. Ein Großteil der Passagen, die dem nach Europa zurückkehrenden Tropenarzt zugewiesen sind, bestehen aus staccatohaften Bemerkungen, Andeutungen, Selbstunterbrechungen, so dass der Dialog mit dem Erzähler oft zu einem inneren Monolog zu werden scheint.

Man scheut sich zwar, aus diesem thematisch-strukturellen Ansatz sogleich eine ›Poetik des Beiläufigen‹ oder eine ›Topographie des Nebenan‹ gewinnen zu wollen, aber es fällt doch auf, dass gerade die Prosa in der Wiener Moderne, diesem Phänomen besondere Aufmerksamkeit geschenkt hat. Zum erzähltechnischen Problem wurde es für Hofmannsthal im *Andreas-Fragment*; Schnitzlers Erzählungen kennen die Nebensache als einen ästhetischen Grenzwert, etwa in Bemerkungen wie dieser, die bezeichnenderweise wieder auf das Klanglich-

Atmosphärische Bezug nimmt: »Musik aus der Ferne, das macht mich trauriger als irgend etwas anderes auf der Welt.«⁴² Programmatisch zeigt sich dieses Phänomen in Franz Werfels Roman *Die vierzig Tage des Musa Dagh*, in dem der Erzähler über die Hauptfigur berichtet: »Und wieder war es das herzerreißende Bewußtsein der abgelebten Nebensachen, das ihn ergriff.«⁴³ Bei der »Nebensache« handelt es sich um einen Brief, den einst der kleine Sohn des Protagonisten, Gabriel Bagradian, an seinen Vater von Montreux aus geschrieben hatte und der nun in einer Extremsituation dem Vater über seine zeitweise Entfremdung von seinem Sohn hinweghilft. Die »abgelebte Nebensache« wird damit zu einem vitalen Gegenstand in der psychologischen Handlungsführung. Im nämlichen Roman fand Werfel ein Bild, das die Ungleichheit im Gleichzeitigen in besonderer Weise illustriert. Der Erzähler spricht nämlich davon, dass zwei Minuten »auf einem unbekanntem Nebengeleise der Zeit einhersausten.«⁴⁴ Gemeint sind damit die meist unsichtbar bleibenden Begleitumstände von Geschehnissen und ihre Nebenwirkungen, die man in diesem Fall nicht auf einer Packungsbeilage findet, sondern auf den Zifferblättern verborgener Uhren, die natürliche Zeitverhältnisse eher komplizieren denn klären.

Auf Abwegen ins »Sinnzentrum«. – Doch geben wir Zweig das Schlusswort in Sachen Nebenhandlung, Hypotaxe und Beiläufigkeiten: Auf den Seitenstreifen und Nebenstraßen finden die retardierenden Elemente den ihnen gemäßen Erzählgrund. Das abschließende Beispiel kann entsprechend wohl nur die kleine Novelle *Die Mondscheingasse* sein, vordergründig eine Milieustudie über ein zwielichtiges Viertel in einer nordfranzösischen Hafenstadt, eigentlich aber das Psychogramm eines Erzählers, der eine Zeit lang auf Abwege gerät, sich in Seitengassen treiben und das Schummrige des Rotlichtbezirks die Abgründe seiner eigenen Psyche mehr schlecht als recht illuminieren lässt. Er findet sich hineingezogen in zweifelhafte Lebenssituationen Anderer und taucht kurzzeitig in deren Schicksal ein. Sein Erleben wird durch das Leben der Anderen gespeist, wodurch er einmal mehr als Randfigur erscheint und die erzählten Nebenfiguren werden zu Protagonisten.

Auch diesen Ich-Erzähler Zweigs lockt Musik »in die kleinen Seitengassen«, der »schöne, grüne Jungfernkranz«⁴⁵ aus dem *Freischütz*, immerhin – und das in einem französischen Hafenspelunkenviertel. Es geht nicht darum, die Geschichte dieser gefallenen Menschen, periphere Erscheinungen in ihrer Zeit, hier nachzuerzählen. Denn das eigentlich Bemerkenswerte an dieser Novelle ist, wie Zweig aus lauter Seitenmotiven, angeblichen Nebensächlichkeiten die Dekonstruktion einer Leidenschaft vorführt, wobei er surreale Momente in der Bildung von Metaphern nicht scheut: »Wie von einem Messer zerschnitten fiel das letzte Wort des Gesanges herab.«⁴⁶ Am Ende der Novelle taucht es wieder in Erscheinung: »Metall blitzte in seiner Hand, da er sie jetzt eilig aufriß«, die

Hand des in jedem Sinne geprellten Liebenden, dessen Frau dabei ist, moralisch zu verwahrlosen. »Ich konnte aus der Ferne nicht unterscheiden, ob es Geld war oder das Messer, das im Mondlicht zwischen seinen Fingern verräterisch glitzerte.«⁴⁷ Man könnte geradezu von einer an die französische Küste verlagerten *Woyzeck*-Analogie sprechen, in dem ja bekanntlich auch vermeintliche Nebensachen zu Hauptmotiven werden.

Literaturgeschichtlich gesehen steht Zweigs erzählende Prosa ebenso wie weite Teile der Essayistik unter dem nietzscheanischen Vorzeichen einer »Umwertung aller Werte«, eine Umwertung, die bis in die Satz- und Sinngefüge reichte. Die wenigen hier behandelten Beispiele veranschaulichen das Symptomatische dieses Phänomens. Es gibt eine Syntax der Wertigkeiten im gesellschaftlichen wie ästhetischen Sinn, eine Grammatik der moralischen Gewichtungen und eine Struktur im Beiläufigen. Zweigs Erzählen kann davon ein Lied singen – und das in einem Nebenzimmer, dessen Türflügel sehr weit in Richtung Leserschaft geöffnet sind.

Anmerkungen

- 1 Karl Ferdinand Gutzkow, *Roman des Nebeneinander*, in: Hartmut Steinecke (Hg.), *Romanpoetik in Deutschland von Hegel bis Fontane*, Tübingen 1984, 113–116.
- 2 Vor allem die Erzählformen des »Nebeneinander«, aber auch der Aufreihung von Nebensächlichkeiten harren weiterhin einer systematischen Aufarbeitung. Unter den wichtigen Vorarbeiten wären zu nennen: Jürgen Schramke, *Zur Theorie des modernen Romans*, München 1974; Eberhard Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, 8. unveränderte Aufl., Stuttgart 1991; Jochen Vogt, *Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie*, 7. Aufl., Opladen 1990. Vgl. auch den kulturgeschichtlich das Phänomen des Nebeneinander kontextualisierenden Aufsatzes von Karl Schlögel, *Narrative Gleichzeitigkeit oder die Grenzen der Erzählbarkeit von Geschichte*, in: *Merkur*, H. 746 (2011), 583–595.
- 3 Gutzkow, *Roman des Nebeneinander*, 115.
- 4 Rainer Maria Rilke, *Moderne Lyrik*, in: ders., *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, Bd. 4, hg. von Horst Nalewski, Frankfurt/Main und Leipzig 1996, 61–86, hier 82–84.
- 5 Vgl. Rüdiger Görner, *Doderers tangentiales Schreiben. Zum Umriss einer Ästhetik*, in: »Erst bricht man Fenster. Dann wird man selbst eines«. Zum 100. Geburtstag von Heimito von Doderer, hg. von Gerald Sommer und Wendelin Schmidt-Dengler, Riverside 1997, 69–80.
- 6 Vgl. Michail M. Bachtin, *Chronotopos*, aus dem Russischen von Michail Dewey, Frankfurt/Main 2008. Vgl. dazu besonders: Herwig Gottwald, *Spuren des Mythos in moderner deutschsprachiger Literatur: Theoretische Modelle und Fallstudien*, Würzburg 2007, besonders 130–137.
- 7 Stefan Hajduk, *Die Figur des Erhabenen: Robert Musils ästhetische Transgression der Moderne*, Würzburg 2000, 335.
- 8 Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Bd. 1 (Erstes und Zweites Buch), hg. von Adolf Frisé, Reinbek b. Hamburg 1994, 179.

- 9 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Für eine kleine Literatur*, übersetzt von Burkhard Kroeber, Frankfurt/Main 1976.
- 10 Georg Trakl, *Dichtungen und Briefe*, Bd. 1, Historisch-kritische Ausgabe, hg. von Walther Killy und Hans Szklennar, 2. erg. Aufl., Salzburg 1987, 81.
- 11 Vgl. meinen Artikel *Musik* in: *Stefan Zweig Handbuch*, hg. von Klemens Renoldner, (in Vorbereitung zum Druck).
- 12 Stefan Zweig, *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens*, in: ders., *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens. Essays*, hg. von Knut Beck, Frankfurt/Main 1984, 348–371, hier 360.
- 13 Stefan Zweig, *Angst*. Novelle, 13. Aufl., Frankfurt/Main 2005, 47.
- 14 Stefan Zweig, *Ungeduld des Herzens*. Roman, 32. Aufl., Frankfurt/Main 2004, 28f.
- 15 Ebd., 29.
- 16 Ebd., 30 | Hervorhebung vom Verfasserl.
- 17 Thomas Mann, *Der Zauberberg. Roman*, Frankfurt/Main 1980, 675.
- 18 Stefan Zweig, *Ungeduld des Herzens*, 5.
- 19 Ebd., 156.
- 20 Ebd., 155.
- 21 Ebd., 161.
- 22 Stefan Zweig, *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Frankfurt/Main 1992, 366.
- 23 Ebd., 367.
- 24 Stefan Zweig, *Ungeduld des Herzens*, 451.
- 25 Ebd.
- 26 Ebd., 8.
- 27 Ebd., 119.
- 28 Stefan Zweig, *Die Welt von Gestern*, 326.
- 29 Stefan Zweig, *Die Geschichte als Dichterin*, in: ders., *Die schlaflose Welt. Essays 1909–1941*, hg. von Knut Beck, Frankfurt/Main 2003, 255.
- 30 Ebd.
- 31 Stefan Zweig, *Ungeduld des Herzens*, 453f.
- 32 Ebd., 455.
- 33 Stefan Zweig, *Phantastische Nacht*, in: ders., *Phantastische Nacht. Erzählungen*, hg. und mit einer Nachbemerkerung versehen von Knut Beck, Frankfurt/Main 2011, 175.
- 34 Ebd., 224.
- 35 Stefan Zweig, *Bei den Sorglosen*, in: ders., *Die schlaflose Welt*, 105.
- 36 Ebd., 104.
- 37 Ebd., 105.
- 38 Ebd., 105f.
- 39 Ebd., 108.
- 40 Ebd., 107.
- 41 Ebd., 111.
- 42 Arthur Schnitzler, *Sterben*, in: ders., *Erzählungen*, Frankfurt/Main 1950, 38.
- 43 Franz Werfel, *Die vierzig Tage des Musa Dagh*, Frankfurt/Main 2011, 608 f.
- 44 Ebd., 920.
- 45 Stefan Zweig, *Der Amokläufer*, in: ders., *Der Amokläufer. Erzählungen*, hg. und mit einer Nachbemerkerung versehen von Knut Beck, Frankfurt/Main 2004, 142.
- 46 Ebd., 143.
- 47 Ebd., 159.