

„ ... wie der Bohnenkönig auf dem Bilde von Jordaens“

Verweise und Anspielungen auf konkrete Gemälde, Stiche und Skulpturen der Weltkunst in Stefan Zweigs Erzählungen und Romanen – ein Verzeichnis

erstellt von Frank Geuenich

Malente, 2023

Vorbemerkung: Im Folgenden sind, soweit eruierbar, reale Gemälde, Stiche und Skulpturen aufgeführt, auf die Stefan Zweig in seinen Erzählungen und Romanen Bezug nimmt. Solche Bezüge haben häufig eine Funktion innerhalb der Erzählung bzw. des Romans. Das vorliegende Verzeichnis gibt Informationen über die erwähnten Kunstwerke und ihre Künstler und versucht, soweit möglich und sinnvoll, die Funktion der Bezüge zwischen Kunstwerk und Erzählung aufzuzeigen.

Angeordnet sind die Informationen unter den jeweiligen Künstlern der erwähnten Gemälde, Stiche oder Skulpturen. Nach dem Zitat aus Zweigs Text folgen Informationen über Künstler und Kunstwerk, eine Abbildung des Kunstwerks selbst sowie ggf. Hinweise zum inhaltlichen Bezug, in dem das jeweilige Werk zur Handlung der Erzählung bzw. des Romans steht.

Die Verweise beziehen sich auf folgende Ausgaben Stefan Zweigs (Sekundärliteratur und Werke anderer Autoren: siehe Bibliografie, Seite 31):

Brennendes Geheimnis, ed. Knut Beck, S. Fischer, Frankfurt a.M., 3. Auflage 2002

Buchmendel, ed. Knut Beck, S. Fischer, Frankfurt a.M. 1990

Emile Verhaeren, ed. Knut Beck, S. Fischer, Frankfurt a.M. 1984

Phantastische Nacht, ed. Knut Beck, S. Fischer, Frankfurt a.M., 5. Auflage 2002

Rausch der Verwandlung, ed. Knut Beck, S. Fischer, Frankfurt a.M., 6. Auflage 2002

Ungeduld des Herzens, S. Fischer, Frankfurt a.M., 5. Auflage 2003

Verwirrung der Gefühle, ed. Knut Beck, S. Fischer, Frankfurt a.M., 5. Auflage 2004

Zeiten und Schicksale, ed. Knut Beck, S. Fischer, Frankfurt a.M. 1990

Die Kunstwerke

Albrecht Dürer: Das große Pferd	3
Albrecht Dürer: Melencolia I und „ Passion “	5
Matthias Grünewald: Der heilige Sebastian	7
Francesco Guardi: vier Gemälde	10
Jacob Jordaens: Das Fest des Bohnenkönigs	13
Michelangelo Buonarroti: Der Denker (Lorenzo de` Medici)	15
Raffael: Die Schule von Athen	18
Rembrandt van Rijn: Faust	21
Rembrandt van Rijn: Jupiter und Antiope	25
Unbekannter antiker Künstler: Ganymed	28
Bibliografie und digitale Verzeichnisse von Kunstwerken	31

Albrecht Dürer: Das große Pferd

„... Diese erste Mappe da ist Meister Dürer und, wie Sie sich überzeugen werden, ziemlich komplett – dabei ein Exemplar schöner als das andere. Na, Sie werden ja selber urteilen, da sehen Sie einmal!“ – er schlug das erste Blatt der Mappe auf – „das große Pferd“. ... „Nun“, sagte er stolz, „haben Sie schon jemals einen schöneren Abzug gesehen? Wie scharf, wie klar da jedes Detail herauswächst – ich habe das Blatt verglichen mit dem Dresdner Exemplar, aber das wirkte ganz flau und stumpf dagegen. ...““

Die unsichtbare Sammlung (in: Buchmendel), 241-242

Albrecht Dürer (1471–1528) zählt zu den großen Künstlern der Renaissance und gilt als einer der bedeutendsten deutschen Künstler überhaupt. Zu seinem Ruf tragen seine Gemälde und Zeichnungen ebenso bei wie seine Kupferstiche und Holzschnitte. Dürer nutzte die Druckgrafik nicht nur, um sich und seine Gemälde bekannt zu machen; er perfektionierte auch die Techniken des Holzschnittes und des Kupferstiches und schuf in diesem Bereich wahre Meisterwerke, die als eigenständige Kunstwerke gelten dürfen.

Sein Kupferstich „Das große Pferd“ (16,9 x 12,2 cm, 1505), auf den Stefan Zweig Bezug nimmt, ist u.a. in der Albertina in Wien zu sehen:



Quelle: Albertina, Wien,

[https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[DG1930/1436\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[DG1930/1436]&showtype=record)

Inhaltlich, d.h. was das auf dem Kupferstich gezeigte Motiv anlangt, hat der Stich (anders als z.B. Rembrandts „Faust“, siehe S. 21) keinen Bezug zur Handlung der Erzählung. Er wird hier vielmehr, genau wie die ebenfalls erwähnten Dürer-Werke „Melancholia“ (gemeint ist „Melencolia I“) und „Passion“, als Beispiel für Dürers Kupferstiche angeführt, die – „ziemlich komplett“, wie wir erfahren – zu Herwarths Sammlung gehören. Qualität und Umfang dieser Kollektion stehen außer Frage: Herwarths aus insgesamt 27 Mappen bestehende Sammlung umfasst (oder besser: umfasste, solange sie noch vollständig war) u.a. „die herrlichsten Blätter Rembrandts neben Stichen Dürers und Mantegnas in tadelloser Vollständigkeit“ (*Die unsichtbare Sammlung* (in: Buchmendel), 233) sowie, nach Einschätzung des Sammlers selbst, „ein paar Stücke, wie sie nicht schöner in der „Albertina“ und in dem gottverfluchten Paris zu finden sind“ (*ebd.*, 235-236). Die von Dürer namentlich genannten Werke, darunter „Das große Pferd“, veranschaulichen die hervorragende Qualität von Herwarths Sammlung.

Quelle: Von Albrecht Dürer – Biblioteca Digital Hispánica, gemeinfrei,
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=7151482>

Die „Melencolia I“ zählt zu den am meisten analysierten und interpretierten Werken Albrechts Dürers; eine abschließende oder vollständige Deutung ist bis heute nicht gelungen. Die Sekundärliteratur zu dieser Grafik füllt Experten zufolge ganze Regale, die einzelnen Interpretationen können daher hier nicht aufgeführt werden (Interessierte seien auf die einschlägige Fachliteratur verwiesen).

Wie auch „Das große Pferd“ wird die „Melencolia I“ hier im Zusammenhang mit Herwarths Sammlung genannt, um deren hohe Qualität zu unterstreichen. Wie wir an anderer Stelle erfahren, beinhaltete diese Sammlung, solange sie noch vollständig war, in insgesamt 27 Mappen u.a. „die herrlichsten Blätter Rembrandts neben Stichen Dürers und Mantegnas in tadelloser Vollständigkeit“ (*Die unsichtbare Sammlung* (in: Buchmendel), 233) sowie, nach Einschätzung des Sammlers selbst, „ein paar Stücke, wie sie nicht schöner in der „Albertina“ und in dem gottverfluchten Paris zu finden sind“ (*ebd.*, 235-236). Die von Dürer namentlich genannten Werke, darunter die „Melencolia I“, stehen ganz einfach für die hervorragende Qualität dieser Sammlung.

Dies trifft auch auf die ebenfalls von Zweig genannte „Passion“ zu. Albrecht Dürer hat sich immer wieder mit der Passionsgeschichte beschäftigt und im Laufe seines Lebens mehrere „Passion“ genannte Holzschnitt- bzw. Kupferstichzyklen geschaffen, die das Leiden Christi darstellen. Die aufgrund ihres Formates (ca. 28 x 39 cm) so genannte „Große Passion“ ist ein 1511 von Dürer im Eigenverlag veröffentlichtes Buch, das, begleitet von einem lateinischen Text von Benedictus Chelidoniumus, die Leidensgeschichte Christi anhand von zwölf Holzschnitten, die ab 1496 entstanden sind, visualisiert. Die vom Format her wesentlich kleinere so genannte „Kleine Passion“ (ca. 12,8 x 9,8 cm) entstand zwischen 1509 und 1511 und besteht aus 36 Holzschnitten zum gleichen Thema, ergänzt um Darstellungen von Themen aus der Genesis. Da es sich bei beiden Zyklen um Holzschnitte handelt, Herwarths Sammlung aber eine Kupferstichsammlung ist (vgl. *Die unsichtbare Sammlung* (in: Buchmendel), 232), gilt der Verweis wahrscheinlich aber einem anderen Zyklus Dürers. Gemeint ist wohl die zwischen 1507 und 1512 entstandene Kupferstichpassion, die das Thema in 16 Kupferstichen (inklusive Titelblatt, Format ca. 11,8 x 7,5 cm) behandelt und als Dürers vollendetste Passionsserie gilt.

Aus der zitierten Stelle in Zweigs Erzählung geht ziemlich eindeutig hervor, dass sich Herwarths Begeisterung auf ein einzelnes Blatt des Passionszyklus bezieht, das er dem Kunstantiquar R. gerade zeigt (bzw. zu zeigen vermeint). Welches Blatt aus der 16-teiligen Folge gemeint ist, ist indes nicht zu eruieren.

Matthias Grünewald: Der heilige Sebastian

„Man führte mich in sein Arbeitszimmer, einen halbdunklen Raum, in dem ich vorerst nur ... die farbigen Rücken vieler Bücher sah. Über dem Schreibtisch hing Raffaels „Schule von Athen“, ein Bild, von ihm (wie er mir später ausführte) besonders geliebt, weil alle Arten des Lehrens, alle Gestaltungen des Geistes sich hier symbolisch zu vollkommener Synthese einen. Ich sah es zum erstenmal: unwillkürlich meinte ich in Sokrates' eigenwilligem Gesicht eine Ähnlichkeit mit seiner Stirn zu entdecken. Von rückwärts leuchtete etwas weißmarmorn, die Büste des Pariser Ganymed in schöner Verkleinerung, daneben der heilige Sebastian eines altdeutschen Meisters, tragische Schönheit neben die genießende wohl nicht zufällig gestellt. ... aus diesen Dingen sprach symbolisch eine mir neue Art der geistigen Schönheit, die ich nie geahnt und die mir noch nicht deutlich war, wenn ich auch sie brüderhaft zu spüren mich schon bereitet fühlte.“

Verwirrung der Gefühle (in: *Verwirrung der Gefühle*), 207-208

Vorab sei betont, dass es alles andere als eindeutig ist, ob es sich bei dem „altdeutschen Meister“, dessen Darstellung des heiligen Sebastian als Kopie im Arbeitszimmer des Anglistikprofessors in *Verwirrung der Gefühle* hängt, tatsächlich um Matthias Grünewald handelt. Es könnte aber sehr gut sein, dass Grünewalds Darstellung des Sebastian-Mythos Stefan Zweig vor seinem geistigen Auge stand, als er die Passage verfasste.

Matthias Grünewald (ca. 1480–1530) war ein bedeutender Künstler der Renaissance, der vor allem religiöse Themen darstellte und dessen Hauptwerk der Isenheimer Altar ist, den er wohl zwischen 1512 und 1516 schuf. Auf dem linken Flügel des ersten Wandelbildes des Isenheimer Altars ist der heilige Sebastian dargestellt (Öl auf Holz, 232 x 76,5 cm). Sebastian, ein römischer Soldat im 3. Jh. n. Chr., hatte sich öffentlich zum Christentum bekannt und wurde daraufhin von Kaiser Diokletian zum Tode verurteilt. Diokletian ließ ihn von Bogenschützen mit Pfeilen beschießen, bis man ihn für tot hielt. Sebastian überlebte jedoch und wurde von der heiligen Irene wieder gesund gepflegt. Er kehrte zu Diokletian zurück und bekannte sich erneut zum Christentum – der Kaiser ließ ihn daraufhin erschlagen. Grünewalds Darstellung zeigt den von Pfeilen durchbohrten Märtyrer vor einer Säule stehend:



Quelle: Von Matthias Grünewald – The Yorck Project (2002) 10.000 Meisterwerke der Malerei (DVD-ROM), distributed by DIRECTMEDIA Publishing GmbH. ISBN: 3936122202, gemeinfrei, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=152337>

Es ist durchaus möglich, dass sich Stefan Zweigs Verweis auf die Darstellung des heiligen Sebastian „eines altdeutschen Meisters“ nicht auf ein konkretes Bild eines spezifischen Malers bezieht bzw. beziehen soll. Sicher ist indes, dass Zweig Grünewalds Sebastian-Darstellung gut kannte und als Teil des Isenheimer Altars sehr schätzte. Aus seinem Essay *Unvergeßliches Erlebnis – Ein Tag bei Albert Schweitzer* erfahren wir, dass er den Isenheimer Altar 1932 im Zuge seines Aufenthaltes im Elsass „wieder einmal ... wie vor zwei Jahrzehnten“ besucht und bewundert hat. Mit Blick auf Kopien des berühmten Kunstwerkes konstatiert Zweig explizit:

„Man mag auch hundertmal, tausendmal vor den trefflichsten Nachbildungen sich bemüht haben, dem einzigen Geheimnis dieser leuchtenden dämonischen Tafeln nahezukommen: nur hier, dieser erschütternden Realität gegenüber fühlt man sich völlig gebannt und weiß, man hat leibhaftig eines der bildnerischen Wunder unserer irdischen Welt gesehen.“

Unvergeßliches Erlebnis – Ein Tag bei Albert Schweitzer (in: *Zeiten und Schicksale*), 146

Gut möglich also, dass Zweig bei seinem Verweis auf den heiligen Sebastian an jene Darstellung auf dem Isenheimer Altar (den er im o.g. Essay auch als „das Meisterwerk deutscher Malerei“ bezeichnet – *ebd.*, 156) gedacht hat.

Dass der heilige Sebastian (neben dem im selben Satz genannten Ganymed) das Arbeitszimmer von Roland von D.s Anglistikprofessor ziert, ist kein Zufall. Denn der Heilige gilt nicht nur als klassischer Märtyrer; seine Darstellung, die ihn seit jeher als männlich-schönen Jüngling zeigt, und seine Erwähnung gehen seit dem 20. Jahrhundert auch mit homoerotischen Anspielungen und Untertönen einher¹ – der Bezug zu Rolands homosexuellem Professor ist somit offensichtlich.

¹ Auch in Thomas Manns Erzählung *Der Tod in Venedig* wird die „Sebastian-Gestalt“ im Zusammenhang „einer intellektuellen und jünglinghaften Männlichkeit“ als „das schönste Sinnbild, wenn nicht der Kunst überhaupt, so doch gewiß der in Rede stehenden Kunst“ erwähnt (Thomas Mann, *Die Erzählungen*, S. Fischer, Frankfurt a.M. 2005, 445). In derselben Erzählung spielt Mann übrigens auch auf den Ganymed-Mythos an (vgl. Fußnote 5, S. 30). Inwiefern Stefan Zweig, der in *Verwirrung der Gefühle* ebenfalls auf beide Legenden verweist, hierbei und ggf. auch in weiteren Einzelheiten seiner Erzählung von Thomas Mann beeinflusst war, bliebe zu untersuchen.

Francesco Guardi: vier Gemälde

„Sein erster Blick im Salon gilt den vier Guardis, die Sie ja kennen, und nebenan, in Ediths Boudoir, dem Glasschrank mit dem chinesischen Porzellan, den Tapisserien und kleinen Plastiken aus Jade.“

Ungeduld des Herzens, 151

Francesco Guardi (1712–1793) war ein italienischer Veduten- und Landschaftsmaler, der aus einer Künstlerfamilie stammte: Sein Vater Domenico Guardi war ebenso Maler wie sein älterer Bruder Giovanni Antonio, und auch sein Sohn Jacopo wurde von ihm zum Maler ausgebildet. Francesco Guardi war ein Schüler von Giovanni Antonio Canal, genannt Canaletto. Canaletto erwähnt Zweig übrigens in seiner Erzählung *Phantastische Nacht*, wo er den Protagonisten und Ich-Erzähler Friedrich Michael Baron von R. über seine Sammelleidenschaft sagen lässt:

„Ich sammelte seltene Gläser, ... ich schmückte meine Wohnung mit einer besonderen Art italienischer Barockstiche und mit Landschaftsbildern in der Art des Canaletto, die bei Trödlern zusammenzufinden oder bei Auktionen zu erstehen voll einer jagdmäßigen und doch nicht gefährlichen Spannung war“

Phantastische Nacht (in: *Phantastische Nacht*), 177

Da Stefan Zweig in der oben zitierten Stelle in *Ungeduld des Herzens* den Vornamen des Malers nicht erwähnt, sondern nur von „vier Guardis“ spricht, könnten theoretisch auch Gemälde von Francescos Vater oder Bruder gemeint sein. Für Francesco Guardi spricht allerdings, dass es sich bei den Bildern im Salon des Schlosses Kekesfalva, wie wir zuvor schon erfahren haben, um venezianische Stadtansichten handelt:

„Ich versuche die Wartezeit zu nützen, um den Salon zu betrachten: üppige Möbel Louis seize, rechts und links alte Gobelins und zwischen den Glastüren, die unmittelbar in den Garten führen, alte Bilder vom Canale Grande und der Piazza San Marco, die mir, so unbelehrt ich auch in diesen Dingen bin, kostbar zu sein scheinen.“

Ungeduld des Herzens, 44

Francesco Guardi hatte sich auf ebensolche venezianische Motive spezialisiert, wie sie in Kekesfalvas Salon zu sehen sind – ein typisches Beispiel ist seine Darstellung des Dogenpalastes (58 x 76 cm, Öl auf Leinwand, National Gallery, London):



Quelle: Von Francesco Guardi – The Yorck Project (2002) 10.000 Meisterwerke der Malerei (DVD-ROM), distributed by DIRECTMEDIA Publishing GmbH. ISBN: 3936122202, gemeinfrei, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=152412>

Um welche Bilder von Francesco Guardi es sich genau handelt, erfahren wir nicht. Allerdings betont der Erzähler, wie wertvoll die Gemälde sind: Als sich Kekesfalva (der zu der Zeit noch Kanitz heißt) daranmacht, das Anwesen Annette Dietzenhof, der Erbin der Fürstin Orosvár, abzuhandeln, preist er die Bilder, deren Wert er gut kennt, mit bis zu 100.000 Kronen ein: „bis viermalhunderttausend Kronen kann ich gehen, bis vierhundertfünfzigtausend höchstens, es sind schließlich die Bilder dabei, die auch ihre fünfzigtausend, vielleicht hunderttausend wert sind“ (*Ungeduld des Herzens*, 156). Die vier Guardis verdeutlichen also, wie reichhaltig das Schloss ausgestattet ist, über welchen Reichtum sein Besitzer Lajos von Kekesfalva, nicht nur in barem Vermögen, verfügt.

Naturgemäß ist es schwierig, alte Währungsangaben in heutigen Geldwert umzurechnen, zumal wenn die Währung (wie in diesem Fall die österreichische Krone) schon lange nicht

mehr existiert. Einen gewissen Orientierungspunkt kann in diesem Fall aber der Goldwert bieten, denn die österreichische Krone wurde wie andere frühere Währungen nicht nur in Papierscheinen, sondern auch in Goldmünzen ausgegeben. Dabei hatte z.B. das zur Zeit der Romanhandlung gängige 100-Kronen-Stück einen Feingehalt von ca. 30,5 Gramm Gold. Die als Wert der Bilder genannten 50.000 bis 100.000 Kronen entsprachen also etwa 15,25 bis 30,5 Kilogramm Gold, was heute (2022) wiederum einen Wert von ca. 850.000 bis 1,7 Millionen Euro darstellt.²

Dies ist sicherlich auch heute noch eine beeindruckende Summe. Genauso wie das Gesamtvermögen Lajos von Kekesfalvas, das dieser selbst auf „sechs oder sieben Millionen“ (*Ungeduld des Herzens*, 385) beziffert. Setzt man hier denselben „Goldmaßstab“ wie bei den Bildern an, ergäbe sich ein Vermögen von ca. 102 bis 119 Millionen Euro – Kekesfalva wäre also auch heute ein wirklich reicher Mann.

² Francesco Guardi stand zur Zeit der Romanhandlung hoch im Kurs. Tatsächlich könnte man für diese Summe auch heute noch vier erstklassige Bilder von ihm erwerben. Die Preise für Guardis bei aktuellen Auktionen differieren sehr stark, je nach Motiv und Qualität der Gemälde. So waren bei Versteigerungen in den Jahren 2018 bis 2021 Bilder Guardis schon für wenige tausend Euro zu haben, für manche venezianische Motive wurden aber auch Preise zwischen 200.000 und 400.000 Euro erzielt. Die beiden Top-Ergebnisse für Bilder Guardis aus jüngerer Zeit belaufen sich auf rund 1,2 Millionen Euro (2018) und 1,5 Millionen Euro (2019). – Ein herzlicher Dank für Auskunft und Preisrecherchen geht an Andreas und Klaus Petzold von der Galerie Am Elisengarten, Aachen.

Jacob Jordaens: Das Fest des Bohnenkönigs

„Der Onkel sitzt breit, behaglich und zufrieden gegenüber: ihr plötzlich überfließender Übermut macht ihm höllischen Spaß. Ach, noch selber einmal jung sein, so ein schaumiges, in der eigenen Hitze prasselndes Mädels fest anfassen zu können, denkt er. Er fühlt sich erheitert, belebt, angeregt, erfrischt und fast verwegen; ... unbewußt will er das Feuer heizen, das ihm so wohlige die alten Knochen wärmt. Er schnurrt vor Behagen wie ein Kater, der Rock wird ihm heiß, die Wangen verdächtig rot: wie der Bohnenkönig auf dem Bilde von Jordaens sieht er plötzlich aus, die Wangen inkarniert von Behagen und Wein. Immer wieder trinkt er ihr zu und will eben Champagner bestellen, da legt die amüsierte Wächterin, die Tante, ihm warnend die Hand auf den Arm und erinnert ihn an ein ärztliches Gebot.“

Rausch der Verwandlung, 73-74

Jacob Jordaens (1593–1678) zählt mit Peter Paul Rubens und Anthonis van Dyck zu den wichtigsten flämischen Malern des sogenannten goldenen Zeitalters der niederländischen Malerei. Sein großformatiges Gemälde „Das Fest des Bohnenkönigs“ (242 x 300 cm, Öl auf Leinwand, ca. 1640–1645, Kunsthistorisches Museum, Wien), auch als „Der Bohnenkönig“ bekannt, zeigt das pralle Leben und ausgelassene Treiben anlässlich eines Brauches, der in Flandern am Dreikönigstag veranstaltet wurde: An diesem Tag beging man traditionell das Fest des Bohnenkönigs, wobei derjenige zum König ausgerufen wurde, der die Bohne in ein Brot oder einen Kuchen eingebackene Bohne fand. Jedesmal, wenn der so ermittelte König bei dem dann folgenden Umtrunk sein Glas erhebt, quittiert die Festgesellschaft dies mit dem Ruf „Der König trinkt!“

Jordaens' Gemälde, die vielleicht bekannteste Darstellung dieses Brauchs, zeigt eine dicht gedrängte, ausgelassen feiernde Festgesellschaft bei bacchantischem Gelage, das schon die Schwelle zum Orgiastischen streift. Die Wangen des Bohnenkönigs, der an seiner Krone deutlich zu erkennen ist, sind, wie von Zweig beschrieben, vom Trinken und der beschwingten Stimmung deutlich gerötet. Passend zum Gelage konstatiert das lateinische Motto an der Rückwand über der Festgesellschaft: „Nil similius insano quam ebrius“ – „Nichts ist einem Wahnsinnigen ähnlicher als ein Betrunkener“.

Das Gemälde, das im Kunsthistorischen Museum in Wien zu sehen ist, dürfte Stefan Zweig dort im Original betrachtet und somit aus eigener Anschauung gekannt haben. Er verweist auch in seinem Essay *Erinnerungen an Emile Verhaeren* im Zusammenhang einer Beschreibung des Bildhauers Charles van der Stappen darauf (vgl. Emile Verhaeren, S. 264).



Quelle: Von Jacob Jordaens – Kunsthistorisches Museum Wien, Bilddatenbank, gemeinfrei, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=4715625>

Der Vergleich Anthony van Boolens, des Onkels der Protagonistin Christine Hoflehner, mit dem „Bohnenkönig“ auf Jordaens' Gemälde passt gleich in mehrfacher Hinsicht. Zum einen ist Anthony van Boolean, ähnlich wie der „Bohnenkönig“ auf dem Bild, schon ein Mann in vorgerücktem Alter (nämlich 67 Jahre alt) und von einiger Leibesfülle – „phlegmatisch und schwer“, heißt es im Roman (*Rausch der Verwandlung*, 53). Darüber hinaus gehört er derselben Nation an wie der „Bohnenkönig“ und ist zudem, wie wir erfahren, den kulinarischen Genüssen nicht abgeneigt, also kein Kostverächter: „als Holländer ißt er gern, viel und behaglich“ (*Rausch der Verwandlung*, 53). Durch Christines quirliches, umtriebige und jugendlich-unbeschwertes Wesen und ihre „Verwandlung“ in eine vornehme Dame fühlt sich van Boolean animiert, seine gute Stimmung und der Wein röten ihm die Wangen und haben eine ähnliche Wirkung auf ihn wie das ausgelassene Fest auf den „Bohnenkönig“. Natürlich haben wir uns Anthony van Boolean nicht so derb-drastisch vorzustellen wie den „Bohnenkönig“ oder die anderen Figuren seiner Entourage auf dem Bild – schließlich befinden sich die van Boolens im vornehmen Palace Hotel in Pontresina und nicht in einem flämischen Wirtshaus. Klar ist aber, dass seine Nichte Christine Anthony van Boolens Phlegma ein wenig aufgebrochen hat und ihm an diesem Abend zu einem kleinen späten Frühling verhilft.

Michelangelo Buonarroti: Der Denker (Lorenzo de` Medici)

„Nichts ergreift ja derart mächtig einen jugendlichen Sinn als erhaben männliche Düsternis: Michelangelos in den eigenen Abgrund niederstarrerender Denker, Beethovens bitter nach innen gezogener Mund, diese tragischen Masken des Weltleidens rühren stärker das ungeformte Gemüt als Mozarts silberne Melodie und das klingende Licht um Lionardos Gestalten.“

Verwirrung der Gefühle (in: *Verwirrung der Gefühle*), 221

Michelangelo Buonarroti (1475–1564) war einer der bedeutendsten Künstler der Renaissance und gilt als eines der größten künstlerischen Genies überhaupt. Er schuf als Maler, Bildhauer und Architekt Meisterwerke und leistete auch als Dichter Bedeutendes. Trotz seiner vielseitigen Talente sah sich Michelangelo selbst in erster Linie als Bildhauer und schätzte die Bildhauerei höher als alle anderen Kunstformen.

Sein „in den eigenen Abgrund niederstarrerender Denker“, auf den Stefan Zweig verweist, ist eine lebensgroße Marmorskulptur (Höhe: 178 cm) des Herzogs Lorenzo di Piero de` Medici, die Michelangelo zwischen 1524 und 1534 für die von ihm konzipierte Grabkapelle der Familie Medici in der Kirche San Lorenzo in Florenz schuf und die im Italienischen den Beinamen „Il Penseroso“ trägt. Die Statue strebt keine Porträtähnlichkeit Lorenzos an, sondern zeigt ihn, den Kopf auf die Hand gestützt und anscheinend tief in Gedanken versunken, als Repräsentanten der *vita contemplativa*; die *vita activa* als Gegenstück wird in der Grabkapelle in einer weiteren Statue, der des Giuliano de` Medici, dargestellt. Einwänden einiger Florentiner, die beiden Skulpturen seien den Porträtierten nicht ähnlich, begegnete Michelangelo mit der – zweifellos zutreffenden – Feststellung, in tausend Jahren werde ohnehin niemand mehr wissen, wie Lorenzo und Giuliano ausgesehen hätten.

„Il Penseroso“ bzw. Lorenzo de` Medici blickt als Vertreter der *vita contemplativa* nachdenklich zu Boden:



Quelle: Von Rufus46 – File:
Grabmal_von_Lorenzo_II._de_Medici_(Michelangelo)_Cappelle_Medicee_Florenz-2.jpg, CC BY-SA 3.0,
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=84759579>

Der Titel „Der Denker“ lässt einen heutzutage freilich zunächst an die berühmte Bronzeskulptur „Le Penseur“ von Auguste Rodin denken. Tatsächlich trug diese Skulptur, die als zentraler Teil von Rodins monumentaler Arbeit „Das Höllentor“ konzipiert war,

ursprünglich den Namen „Der Dichter“ („Le Poète“) und soll wohl Dante Alighieri darstellen. Die Gießereiarbeiter, die in der Figur eine Ähnlichkeit zu Michelangelos „Penseroso“ zu sehen vermeinten, gaben ihr dann den entsprechenden Beinamen, der sich schnell durchsetzte.

Stefan Zweig schätzte Michelangelo sehr; so zählt er ihn in seinem Essay *Die Welt der Autographen* (zusammen mit Beethoven, Goethe und Napoleon) zu jenen Menschen, „in denen das Irdische ein Übermaß, also ein göttliches Maß gewonnen hat“ (vgl. Oliver Matuschek (ed.), *Ich kenne den Zauber der Schrift, Inlibris*, Wien 2005, S. 104). In der oben zitierten Stelle aus *Verwirrung der Gefühle* setzt Zweig Michelangelos Skulptur des „Denkers“ in den Kontext „erhaben männlicher Düsternis“: Die intellektuelle Aura, die den „Penseroso“ umgibt, passt sehr gut zu Roland von D.s Anglistikprofessor, dessen „Römerkopf, marmorn die Stirne gewölbt“ als „imponierend kühner Oberbau geistiger Fraktur“ geschildert wird (*Verwirrung der Gefühle* (in: *Verwirrung der Gefühle*), 199). Hinzu kommt, dass der Professor aufgrund seiner Homosexualität bzw. des damaligen gesellschaftlichen Umgangs mit diesem „Makel“ von seinen Kollegen gemieden wird und durch diese soziale Ächtung regelmäßig gezwungen ist, ganz wie der „Denker“ in seinen „eigenen Abgrund“ zu blicken.

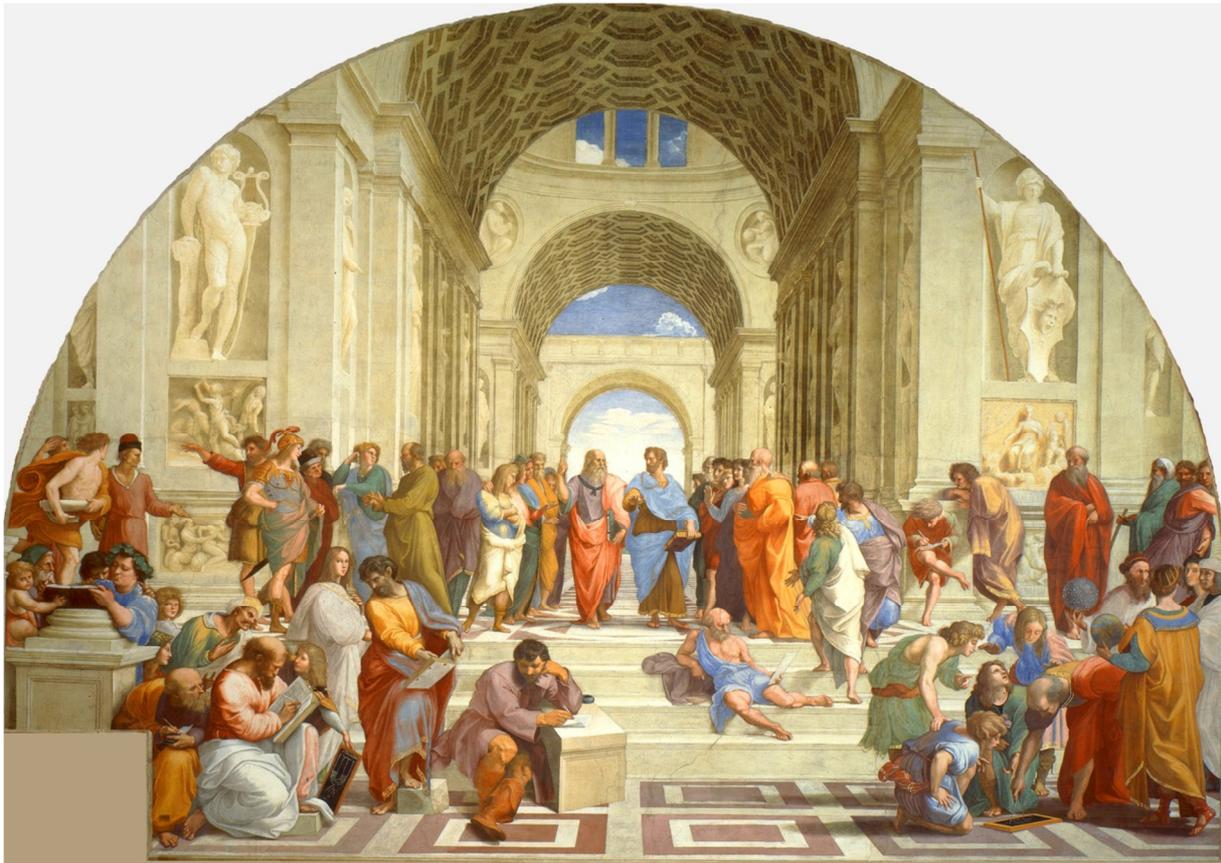
Raffael: Die Schule von Athen

„Man führte mich in sein Arbeitszimmer, einen halbdunklen Raum, in dem ich vorerst nur ... die farbigen Rücken vieler Bücher sah. Über dem Schreibtisch hing Raffaels „Schule von Athen“, ein Bild, von ihm (wie er mir später ausführte) besonders geliebt, weil alle Arten des Lehrens, alle Gestaltungen des Geistes sich hier symbolisch zu vollkommener Synthese einigten. Ich sah es zum erstenmal: unwillkürlich meinte ich in Sokrates' eigenwilligem Gesicht eine Ähnlichkeit mit seiner Stirn zu entdecken.“

Verwirrung der Gefühle (in: *Verwirrung der Gefühle*), 207-208

Raffaello Sanzio da Urbino (1483–1520), bis heute allgemein unter seinem Vornamen Raffael bekannt, war Maler und Architekt und gilt als einer der bedeutendsten Künstler der italienischen Renaissance sowie als einer der größten Maler aller Zeiten. Zu seinen Meisterwerken zählen die monumentalen Wandgemälde, mit denen er im Auftrag des Papstes Julius II. die päpstlichen Gemächer, die sogenannten Stanzen, im vatikanischen Palast ausschmückte – nach ihm bzw. seinen Gemälden sind diese Gemächer heute auch als „Stanzen des Raffael“ bekannt.

Die „Schule von Athen“ ist eines dieser in Freskotechnik ausgeführten Wandgemälde. Von 1508 bis 1511 malte Raffael vier Fresken in der sogenannten Stanza della Segnatura im vatikanischen Palast: Als bedeutendstes dieser Fresken gilt das Wandgemälde, das seit dem 17. Jahrhundert unter dem Namen „Die Schule von Athen“ bekannt ist – das Gemälde zählt zu den Hauptwerken der italienischen Hochrenaissance und gilt als eines der Meisterwerke Raffaels. Das monumentale Gemälde (7,70 m breit und bis zu 5 m hoch) zeigt eine fiktive Versammlung griechischer Philosophen, die teils miteinander diskutieren, teils zuhören und sich Notizen machen. Viele der insgesamt über 50 auf dem Bild dargestellten Figuren sind nicht eindeutig zu identifizieren. Fest steht, dass im Zentrum des Bildes Platon (mit rotem Mantel) und Aristoteles (mit blauem Mantel) zu sehen sind; in der linken Bildhälfte diskutiert Sokrates, an seinem charakteristischen Gesicht eindeutig zu erkennen, mit einer Gruppe von Schülern. Bei der Figur, die vor Platon und Aristoteles auf der Treppe liegt, dürfte es sich um Diogenes handeln. Das Gemälde kann dahingehend gedeutet werden, dass es das antike Denken als Ursprung der europäischen Kultur verherrlicht. Stefan Zweig dürfte die „Schule von Athen“ bei einem seiner Rom-Aufenthalte im Vatikan im Original gesehen haben.



Quelle: Von Raffael – File:Sanzio 01.jpg,, gemeinfrei,
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=3635235>

Bei dem Bild, das im Arbeitszimmer von Roland v. D.s Anglistikprofessor hängt, handelt es sich natürlich um eine verkleinerte Kopie. Dass das Bild „alle Arten des Lehrens“ darstellt und „zu vollkommener Synthese“ eint, dürfte eine Interpretation des Anglistikprofessors sein, die erklärt, warum er als begeisterter Lehrer und Vermittler von Wissen die „Schule von Athen“ so sehr schätzt.



Quelle: Detail aus Raffaels „Schule von Athen“ (Sokrates),
gemeinfrei,
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=14530456>

Wenn der Ich-Erzähler Roland, der das Bild hier nach eigener Angabe zum ersten Mal sieht, meint, „in Sokrates` eigenwilligem Gesicht eine Ähnlichkeit mit seiner [gemeint ist: des Professors] Stirn zu entdecken“, so dürfen diesbezüglich durchaus Zweifel angebracht sein.

Zwar ist Sokrates auf dem Gemälde klar erkennbar und mit typischem Silengesicht dargestellt, und vom Professor wissen wir, dass er einen „Römerkopf“ besitzt, „marmorn die Stirn gewölbt“ (*Verwirrung der Gefühle* (in: *Verwirrung der Gefühle*), 199). Allerdings darf nicht vergessen werden, dass die Figur des Sokrates (wie alle übrigen Figuren auf dem Bild auch), und sein Gesicht erst recht, auf einer stark verkleinerten Kopie, wie sie in einem normalgroßen Zimmer hängen mag, nur wenige Zentimeter groß sein dürfte. Dass Roland in dem „halbdunklen Raum“ auf Anhieb die Figur des Sokrates erkennt und mit der Physiognomie seines Professors vergleicht, ist somit eher unwahrscheinlich. Vermutlich hat dem Ich-Erzähler, der sich anlässlich seines 60. Geburtstages zurückerinnert, die Geschichte also mit einem Abstand von rund 40 Jahren erzählt, hier sein Gedächtnis einen Streich gespielt und lässt ihn als Jüngling bzw. beim ersten Anschauen des Gemäldes einen Vergleich anstellen, der sich vermutlich erst bei späteren und genaueren Betrachtungen des bekannten Bildes entwickelte.

Rembrandt van Rijn: Faust

„seine kleinen Wünsche erfüllen sich, kaum daß er sie angedeutet, in einer so diskret heinzelmännischen Art, daß sie besonderen Dank unmöglich machten. Hatte er, eine Mappe kostbarer Stiche durchblättern, eines Abends einen von ihnen, den Faust von Rembrandt, maßlos bewundert, so fand er zwei Tage später die Reproduktion schon gerahmt über seinem Schreibtisch hängend.“

Widerstand der Wirklichkeit (in: Brennendes Geheimnis), 229

Rembrandt van Rijn (1606–1669) gilt nicht nur als bedeutendster Maler des sogenannten goldenen Zeitalters der niederländischen Malerei; er zählt auch zu den bekanntesten Malern überhaupt. Werke wie „Die Nachtwache“ oder „Die Anatomie des Dr. Tulp“ gehören zu den bekanntesten Gemälden weltweit, sind quasi Ikonen der Malerei. Rembrandt war nicht nur als Maler und Zeichner, sondern auch als Radierer tätig und leistete auch im Bereich der Druckgrafik Großes. Schon zu Rembrandts Lebzeiten trug die Verbreitung seiner etwa 300 Radierungen nicht unmaßgeblich zu seinem Ruhm bei.

Seine Radierung „Faust im Studierzimmer“ (Radierung mit Kaltnadel und Grabstichel, 21,2 x 16,2 cm, um 1652), auf die Stefan Zweig sich bezieht, ist ein gutes Beispiel für Rembrandts hervorragende und inspirierende Arbeiten auf diesem Gebiet. Seit ihrer Entstehung um 1652 gibt die Radierung zu vielfältigen Spekulationen und Deutungen Anlass, und es ist bis heute nicht gelungen, sie abschließend und eindeutig zu interpretieren. Seinen heutigen Titel bekam das Blatt erst im 18. Jahrhundert, während es zehn Jahre nach Rembrandts Tod im Inventar des Kunsthändlers Clement de Jonge noch als „de practiserende Alchimist“ verzeichnet ist. Das Problem besteht darin, dass der für den Faust-Kontext eigentlich unverzichtbare Teufel auf Rembrandts Grafik fehlt. Stattdessen starrt der vermeintliche Faust, der, wie ein Gelehrter des 17. Jahrhunderts gekleidet, in seinem Studierzimmer steht, auf eine Lichterscheinung, die ein kreisrundes kabbalistisches Anagramm mit den Buchstaben „INRI“ (Jesus Nazarenus Rex Iudaeorum) in der Mitte sowie den in zwei weiteren Kreisen angeordneten Wörtern „ADAM TE DAGERAM“ sowie „AMRTET ALGAR ALGASTNA“ zeigt. Entsprechende Wörter finden sich auch auf zeitgenössischen Schutzamuletten und sollen sich von Begriffen für „Gott“ in verschiedenen Sprachen und Schreibweisen herleiten. Ob es sich bei dem dargestellten Gelehrten wirklich um Faust handelt, ist bis heute umstritten. Für Johann Wolfgang Goethe hingegen scheint die Faust-Darstellung eindeutig gewesen zu sein: Er verwendete das Motiv von Rembrandts Radierung 1790 als Frontispiz seines gleichnamigen Dramas.

Rembrandt druckte das Motiv im ersten Zustand sowohl auf Chinapapier als auch auf japanischem und größerem europäischen Papier.



Von Rembrandt – Rijksmuseum, Amsterdam, the Netherlands, gemeinfrei,
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=14856143>

Stefan Zweig, selber ein begeisterter Sammler vor allem von Autografen, besaß auch einige Zeichnungen von Rembrandt (vgl. Oliver Matuschek (ed.), *Ich kenne den Zauber der Schrift*, Inlibris, Wien 2005, S. 84). Wie sehr er den niederländischen Meister schätzte, erhellt auch aus einer Passage der *Schachnovelle*, in der Rembrandt zu den größten Künstlern bzw. Männern überhaupt gezählt wird:

„Und dann, ist es nicht eigentlich verflucht leicht, sich für einen großen Menschen zu halten, wenn man nicht mit der leisesten Ahnung belastet ist, daß ein Rembrandt, ein Beethoven, ein Dante, ein Napoleon je gelebt haben? Dieser Bursche weiß in seinem vermauerten Gehirn nur das eine, daß er seit Monaten nicht eine einzige Schachpartie verloren hat, und da er eben nicht ahnt, daß es außer Schach und Geld noch andere Werte auf unserer Erde gibt, hat er allen Grund, von sich begeistert zu sein.“

Schachnovelle (in: Buchmendel), 255-256

Dass Ludwig, der Protagonist der Erzählung *Widerstand der Wirklichkeit*, gerade Rembrandts „Faust“ „maßlos bewundert“, hat wahrscheinlich nicht nur mit Rembrandts zweifellos meisterlicher Ausführung des Werks zu tun. Es wird auch die Faust-Thematik sein (der spätere Titel des Blattes hatte sich durchgesetzt), die den jungen Chemiker anspricht.

Nicht nur, dass Faust, der legendäre Alchimist, als Vorläufer seiner Profession und damit als früherer Kollege Ludwigs gelten kann. Ludwig selbst hat ebenfalls etwas Faustisches an sich, er ist Tatmensch durch und durch, strebt nach Erkenntnis, Erfolg – und nach der Liebe der (namenlosen) Frau seines Chefs, des Geheimrats G. Im Alter von 23 Jahren kommt Ludwig nach einer „durch Armut gedemütigten Kindheit“ (*Widerstand der Wirklichkeit* (in: Brennendes Geheimnis), 223) nach erfolgreich abgeschlossenem Studium als Privatsekretär in G.s Haus, nachdem er sich in dessen Fabrik rasch Meriten erworben hat. Zu der Zeit, als er den „Faust“ von Rembrandt bewundert, steht er kurz davor (auch wenn er es noch nicht weiß), auf Wunsch des Geheimrats G. für Jahre nach Mexiko aufzubrechen, um dort im Auftrag des Unternehmens Schürfrechte zu sichern, ein Bergwerk aufzubauen und zu leiten. Da seine Geliebte, G.s Frau, sich ihm verweigert, ihm aber für die Zeit nach seiner Rückkehr aus Mexiko die Erfüllung seiner Wünsche verspricht, fährt Ludwig „zerrissener Seele“ (*Widerstand der Wirklichkeit* (in: Brennendes Geheimnis), 242) nach Mexiko und stürzt sich dort in unermüdliche Arbeit:

„die ersten Monate, die ersten entsetzlichen Wochen, ehe er von ihr eine Nachricht empfangen hatte, vermochte er nicht anders zu ertragen, [als] daß er sich das Gehirn vollstopfte mit Zahlen und Entwürfen, den Körper todmüdete mit Ritten ins Land und Expeditionen, von endlosen und doch entschlossen zu Ende geführten Unterhandlungen und Untersuchungen. Von Früh bis Nacht schloß er sich ein in dieses zahlenhämmernde, redende, schreibende, pausenlos werkende Maschinenhaus des Betriebs“

Widerstand der Wirklichkeit (in: Brennendes Geheimnis), 242

Als Ludwig nach langen Jahren – der Erste Weltkrieg hat seine baldige Rückkehr nach Deutschland verhindert – und als verheirateter Mann seine frühere Geliebte, deren Mann

mittlerweile gestorben ist, wiedersieht, ist die alte Leidenschaft (zumindest bei ihr) verfliegen und er muss erkennen: „Alles ist wie früher, nur wir nicht, wir nicht!“ (*Widerstand der Wirklichkeit* (in: Brennendes Geheimnis), 256). Sein Streben und Handeln hat, was seine Beziehung zu der von ihm geliebten Frau anlangt, nicht zur Erfüllung seiner Wünsche geführt.

Rembrandt van Rijn: Jupiter und Antiope

„Nur einmal unterbrach schreckhaft die Gefahr eines Erwachens die somnambule Sicherheit seiner schauenden Begeisterung: er hatte bei der Rembrandtschen „Antiope“ (einem Probeabzug, der tatsächlich einen unermesslichen Wert gehabt haben mußte) wieder die Schärfe des Druckes gerühmt, und dabei war sein nervös hellstichtiger Finger, liebevoll nachzeichnend, die Linie des Eindruckes nachgefahren, ohne daß aber die geschärften Tastnerven jene Vertiefung auf dem fremden Blatte fanden. Da ging es plötzlich wie ein Schatten über seine Stirne hin, die Stimme verwirrte sich. „Das ist doch... das ist doch die „Antiope“?“ murmelte er“

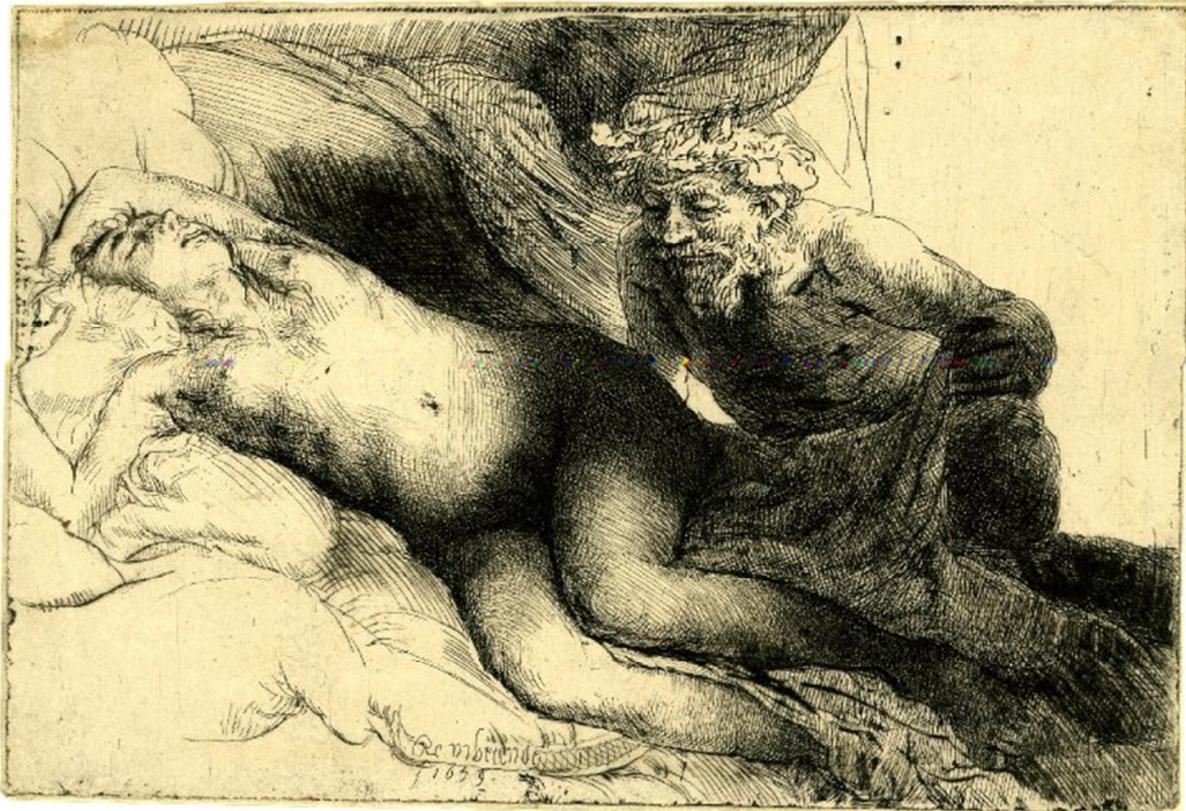
Die unsichtbare Sammlung (in: Buchmendel), 243

Zu Rembrandt als Radierer und Stefan Zweigs Wertschätzung Rembrandts siehe S. 21 ff. Rembrandt schuf zwei verschiedene Radierungen, die den Antiope-Stoff aus der klassischen Mythologie darstellen: Antiope, Tochter des Nykteus, des Königs von Theben, wird von Zeus/Jupiter, der zu diesem Zweck die Gestalt eines Satyrs annimmt, geschwängert und gebiert die Zwillinge Amphion und Zethos. Die mit 8,3 x 11,1 cm kleinere Radierung mit dem Titel „Jupiter und Antiope“ schuf Rembrandt 1631 (Kaltnadel auf Papier):



Quelle: Von Rembrandt – www.britishmuseum.org : Home : Info : Pic, gemeinfrei,
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=14798753>

28 Jahre später widmete sich Rembrandt erneut dem Thema und schuf die mit 14 x 20,6 cm größere Radierung mit demselben Titel (Kaltnadel und Stichel auf Papier, 1659):



Quelle: Von Rembrandt – www.britishmuseum.org : Home : Info : Pic, gemeinfrei,
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=14941090>

Welche der beiden Radierungen Zweig meint, ist nicht zu eruieren, spielt für die Erzählung aber auch keine Rolle. Anders als bei Rembrandts Radierung „Faust“ (siehe S. 21 ff.) gibt es bei der „Antiope“ keinen inhaltlichen Zusammenhang zwischen dem Kunstwerk bzw. dem auf der Radierung Dargestellten und der Handlung der Erzählung. Die Erwähnung der „Rembrandtschen Antiope“ als Teil der titelgebenden unsichtbaren Sammlung Herwarths (mit der zusätzlichen Information, dass das Blatt „tatsächlich einen unermeßlichen Wert gehabt haben mußte“) hebt die große Qualität hervor, die Herwarths Kupferstichsammlung hat oder vielmehr hatte, solange sie noch intakt war. Schon vorher haben wir erfahren, dass Herwarths aus insgesamt 27 Mappen bestehende Sammlung u.a. „die herrlichsten Blätter Rembrandts neben Stichen Dürers und Mantegnas in tadelloser Vollständigkeit“ (*Die unsichtbare Sammlung* (in: Buchmendel), 233) umfasst. Als der erblindete Sammler nun die „Antiope“ präsentiert, erreicht der Text einen Spannungshöhepunkt, da Herwarth die Druckvertiefungen

auf dem tatsächlich leeren Blatt nicht findet und unsicher wird, ob es sich wirklich um die „Antiope“ handelt.

Interessant aus heutiger Sicht ist sicherlich, dass Herwarth als Normalverdiener zu seiner Zeit eine solche Sammlung aufbauen konnte. Die Handlung findet zur Zeit der deutschen Inflation und Hyperinflation statt, also um 1922/23. Zu dieser Zeit ist Herwarth ein alter Mann von etwa 80 Jahren, der seit rund 60 Jahren, also seit etwa 1860, seiner Sammelleidenschaft nachgeht:

„wie ich mir so langsam seine Bestellungen aus beinahe sechzig Jahren zusammenlegte, deren erste noch auf Silbergroschen lautete, wurde ich gewahr, daß sich dieser kleine Provinzmann in den Zeiten, da man für einen Taler noch ein Schock schönster deutscher Holzschnitte kaufen konnte, ganz im stillen eine Kupferstichsammlung zusammengetragen haben mußte, die wohl neben den lärmend genannten der neuen Reichen in höchsten Ehren bestehen konnte.“

Die unsichtbare Sammlung (in: Buchmendel), 232

Herwarth selbst gibt zu, dass dies zur Zeit der Handlung, also um 1922/23, nicht mehr möglich ist: „Wir können nicht mehr mittun bei den irrsinnigen Preisen, die ihr jetzt macht... unsereins ist ausgeschaltet für immer.“ (*Die unsichtbare Sammlung* (in: Buchmendel), 235)

Auch wenn sich Herwarths „irrsinnige Preise“ auf die Preisentwicklung während der Inflation beziehen, gilt seine Feststellung auch heute noch bzw. wieder: Eine umfangreiche Sammlung aus Stichen von Dürer, Rembrandt und Co. dürfte heutzutage mit durchschnittlichen oder leicht überdurchschnittlichen finanziellen Mitteln, wie Herwarth sie als Forst- und Ökonomierat wohl gehabt hat, kaum aufzubauen sein.³

³ Das kleinere und ältere Blatt von Rembrandts „Jupiter und Antiope“ erzielte beispielsweise auf Versteigerungen in den Jahren 2015 bis 2020 Preise zwischen rund 7.000 und 19.000 Euro; für das größere und jüngere Blatt wurden bei Auktionen im Zeitraum von 1993 bis 2008 Preise zwischen rund 50.000 und 96.000 Euro erzielt. – Ein herzlicher Dank für die Preisrecherchen geht an Andreas und Klaus Petzold von der Galerie Am Elisengarten, Aachen.

Unbekannter antiker Künstler: Ganymed

„Man führte mich in sein Arbeitszimmer, einen halbdunklen Raum, in dem ich vorerst nur ... die farbigen Rücken vieler Bücher sah. Über dem Schreibtisch hing Raffaels „Schule von Athen“, ein Bild, von ihm (wie er mir später ausführte) besonders geliebt, weil alle Arten des Lehrens, alle Gestaltungen des Geistes sich hier symbolisch zu vollkommener Synthese einen. Ich sah es zum erstenmal: unwillkürlich meinte ich in Sokrates` eigenwilligem Gesicht eine Ähnlichkeit mit seiner Stirn zu entdecken. Von rückwärts leuchtete etwas weißmarmorn, die Büste des Pariser Ganymed in schöner Verkleinerung, daneben der heilige Sebastian eines altdeutschen Meisters, tragische Schönheit neben die genießende wohl nicht zufällig gestellt. ... aus diesen Dingen sprach symbolisch eine mir neue Art der geistigen Schönheit, die ich nie geahnt und die mir noch nicht deutlich war, wenn ich auch sie brüderhaft zu spüren mich schon bereitet fühlte.“

Verwirrung der Gefühle (in: *Verwirrung der Gefühle*), 207-208

Stefan Zweigs „Pariser Ganymed“ könnte sich auf die von einem unbekanntem antiken Künstler geschaffene Marmorbüste des Ganymed aus der ersten Hälfte des zweiten Jahrhunderts n. Chr. beziehen, die seit 1801 im Louvre aufbewahrt wird⁴. Zweig könnte das Werk dort bei einem seiner zahlreichen Parisaufenthalte im Original gesehen haben.

Von dem antiken Künstler stammt allerdings nur der Kopf der heutigen Büste, der wohl ursprünglich Teil einer Statue des Ganymed war, welche wiederum Bestandteil einer Figurengruppe gewesen sein könnte, die die Entführung des Ganymed durch Zeus darstellte. Büste und Sockel sind später hinzugefügt worden. In seiner heutigen Form und Größe bringt es das Kunstwerk auf eine Höhe von 70 cm einschließlich Sockel sowie ein Gewicht von rund 50 Kilogramm, woraus auch erhellt, warum die Büste im Arbeitszimmer von Roland von D.s Professor nicht in Originalgröße, sondern „in schöner Verkleinerung“ steht.

⁴ Die Herausgeber des Bandes III der „Salzburger Ausgabe“ des erzählerischen Werkes Stefan Zweigs, Elisabeth Erdem und Klemens Renoldner, vermuten, dass Zweig wohl Pierre Juliens neuzeitliche Marmorskulptur „Ganymède versant le nectar à Jupiter changé en aigle“ gemeint habe, die ebenfalls im Louvre aufbewahrt wird (vgl. *Verwirrung der Gefühle*, ed. Elisabeth Erdem und Klemens Renoldner, Paul Zsolnay Verlag, Wien 2019, S. 803-804). Auszuschließen ist dies nicht. Dagegen spricht allerdings, dass es sich dabei eben nicht um eine Büste, sondern eine komplette Statue inklusive Adler handelt. Zudem hält Ganymed seinen Kopf in Juliens Skulptur stark zum Adler hinabgebeugt – eine Haltung, die für eine Büste so nicht 1 : 1 hätte übernommen werden können. Hinzu kommt, dass Juliens Skulptur mit einer Höhe von 102 cm deutlich kleiner als lebensgroß ist, so dass nicht ersichtlich ist, warum eine davon abgeleitete Büste wie von Zweig konstatiert „in schöner Verkleinerung“ (gemeint ist natürlich: im Vergleich zum Original) hätte realisiert werden sollen. Schließlich bliebe fraglich, warum Zweig, wenn er Pierre Juliens Skulptur gemeint hätte, den Künstler (anders als bei Raffaels zwei Sätze zuvor erwähnten „Schule von Athen“) nicht namentlich nennt.



Quelle: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bust_Ganymede_Louvre_Ma535.jpg

Dass das Arbeitszimmer von Roland von D.s Anglistikprofessor neben anderen Kunstwerken auch die Reproduktion einer Büste des Ganymed ziert, kommt nicht von ungefähr; der Bezug zur Handlung der Erzählung bzw. zur Figur des namenlosen Englischprofessors ist offenkundig. Denn Ganymed, Sohn des Troerkönigs Tros, ist so schön, dass sich Göttervater Zeus in ihn verliebt und ihn durch einen Adler in den Olymp entführen lässt (oder alternativ selbst dorthin entführt), wo der Jüngling ihm und den anderen Göttern als Mundschenk fortan seine Dienste leistet.

Der Ganymed-Mythos symbolisiert bzw. legitimiert somit die Liebe zwischen Männern, vor allem die – in der Antike voll akzeptierte – homoerotische Liebe älterer Männer (Zeus –

Rolands Englischprofessor) zu Knaben bzw. Jünglingen (Ganymed – Roland).⁵ Genau eine solche Liebe ist es, die der homosexuelle Professor für seinen Schützling Roland, Ich-Erzähler und Protagonist der Erzählung, empfindet. Roland weiß zum Zeitpunkt seines ersten Besuches im Arbeitszimmer noch nichts davon, sondern erfährt erst am Ende der Erzählung durch ein Geständnis seines Professors von dessen Gefühlen für ihn; in den Kunstwerken, zu denen auch der Ganymed gehört, sieht der unerfahrene und naive Student vorerst nur „eine mir neue Art der geistigen Schönheit, die ich nie geahnt und die mir noch nicht deutlich war“. Der Leser ahnt freilich schon vorher etwas und kann die Ganymed-Büste, anders als Roland, entsprechend einordnen.

⁵ Auch Thomas Mann spielt in seiner Erzählung *Der Tod in Venedig* auf den Ganymed-Mythos an, indem er das „Verlangen“ des Protagonisten Gustav von Aschenbach beschreibt, „in Tadzios Gegenwart zu arbeiten, beim Schreiben den Wuchs des Knaben zum Muster zu nehmen, seinen Stil den Linien dieses Körpers folgen zu lassen, der ihm göttlich schien, und seine Schönheit ins Geistige zu tragen, wie der Adler einst den troischen Hirten zum Äther trug“ (Thomas Mann, *Die Erzählungen*, S. Fischer, Frankfurt a.M. 2005, 484). In derselben Erzählung spielt Mann übrigens auch auf die Legende des heiligen Sebastian an (vgl. Fußnote 1, S. 9). Inwiefern Stefan Zweig, der in *Verwirrung der Gefühle* ebenfalls auf beide Legenden verweist, hierbei und ggf. auch in weiteren Einzelheiten seiner Erzählung von Thomas Mann beeinflusst war, bliebe zu untersuchen.

Bibliografie

Brockhaus, Die Bibliothek – Kunst und Kultur, 6 Bde., F.A. Brockhaus, Leipzig – Mannheim 1997–1999

Nils Büttner, Rembrandt – Licht und Schatten, Reclam, Stuttgart 2014

Gerhard Fink, Who`s who in der antiken Mythologie, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 5. Auflage 1996

Ludwig Goldscheider, Michelangelo – Gemälde, Skulpturen, Architekturen, Phaidon, Köln, 6. Auflage 1971

Bob Haak, Rembrandt – His Life, His Work, His Time, Harry N. Abrams, New York o.J. [wohl 1982]

Thomas Mann, Die Erzählungen, S. Fischer, Frankfurt a.M. 2005

Oliver Matuschek (ed.), Ich kenne den Zauber der Schrift – Katalog und Geschichte der Autographensammlung Stefan Zweig, Inlibris, Wien 2005

Giandomenico Romanelli (ed.), Venedig – Kunst & Architektur, 2 Bde., Könemann, Köln 1997

Klaus Albrecht Schröder und Maria Luise Sternath (ed.), Albrecht Dürer, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 2003

Anja K. Sevcik (ed.), Inside Rembrandt 1606–1669, Michael Imhof Verlag, Petersberg 2019

Norbert Wolf, Das Goldene Zeitalter der niederländischen Malerei, Prestel, München – London – New York 2019

Digitale Verzeichnisse von Kunstwerken

Online-Katalog der Kunstwerke der Albertina (Wien): <https://sammlungenonline.albertina.at>

Online-Katalog der Kunstwerke des Kunsthistorischen Museums (Wien):
<https://khm.at/objektdb>

Online-Katalog der Kunstwerke des Louvre (Paris): <https://collections.louvre.fr/en>

Online-Katalog der Kunstwerke des Rijksmuseums (Amsterdam):
<https://rijksmuseum.nl/nl/zoeken>