



**HAL**  
open science

## Aussereuropäische Künstler im Werk Stefan Zweigs

Bastian Spangenberg

► **To cite this version:**

Bastian Spangenberg. Aussereuropäische Künstler im Werk Stefan Zweigs. *Austriaca : Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche*, 2020, Figures de l'artiste dans l'esthétique de Stefan Zweig, 91 (91), pp.239 - 253. 10.4000/austriaca.2534 . hal-03953191

**HAL Id: hal-03953191**

**<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03953191>**

Submitted on 23 Jan 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



**Austriaca**

Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche

91 | 2020

Figures de l'artiste dans l'esthétique de Stefan Zweig

---

## Aussereuropäische Künstler im Werk Stefan Zweigs

*Artistes extra-européens dans l'œuvre de Stefan Zweig*

*Non-European artists in the work of Stefan Zweig*

**Bastian Spangenberg**

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/austriaca/2534>

DOI : 10.4000/austriaca.2534

ISSN : 2729-0603

### Éditeur

Presses universitaires de Rouen et du Havre

### Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2020

Pagination : 239-253

ISBN : 979-10-240-1570-5

ISSN : 0396-4590

### Référence électronique

Bastian Spangenberg, „Aussereuropäische Künstler im Werk Stefan Zweigs“, *Austriaca* [Online], 91 | 2020, Online erschienen am: 01 Mai 2022, abgerufen am 31 August 2022. URL: <http://journals.openedition.org/austriaca/2534> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/austriaca.2534>

---

Ce document a été généré automatiquement le 31 août 2022.

All rights reserved

---

# Aussereuropäische Künstler im Werk Stefan Zweigs

*Artistes extra-européens dans l'œuvre de Stefan Zweig*

*Non-European artists in the work of Stefan Zweig*

**Bastian Spangenberg**

---

## Einleitung

- 1 Die Kunst bzw. das Künstlertum nehmen in den Schriften Zweigs einen relativ großen Platz ein. Es ist für den Schriftsteller Zweig ein bewährtes Feld, um fremden Ländern zum Beispiel Anerkennung zuteilwerden zu lassen. So führen die Beschäftigung und Auseinandersetzung mit anderen Kulturen häufig über die Vertreter der Kunst – so geschieht es beispielsweise mit Masereel und Verhaeren in Belgien, Rodin und Rolland in Frankreich, oder Blake und Dickens in England. Das Künstlertum kann dabei als eine von mehreren tragenden Säulen einer Kultur betrachtet werden (neben ihrer Geschichtsträchtigkeit bzw. Anciennität, der Gewährleistung persönlicher Freiheiten in ihr, oder auch den ästhetischen Gesichtspunkten ihrer Städte), anhand derer Zweig Nationen und kollektive Identitäten repräsentiert und teilweise auch explizit bewertet. Dabei fällt auf, dass, wenngleich der Schriftsteller sich häufig auch außerhalb Europas aufhielt, wir nur wenige konkrete Beschreibungen von Künstlerinnen und Künstlern aus jenen fremden Kulturen finden können – obwohl er von seinen Reisen und Aufenthalten regelmäßig Zeugnis ablegte.
- 2 In diesem Aufsatz untersuchen wir die knappen Auseinandersetzungen mit dem anglo-amerikanischen Schriftsteller Walt Whitman, dem indischen Philosophen und Schriftsteller Rabindranath Tagore und dem brasilianischen Bildhauer Aleijadinho. Keiner der genannten Künstlerfiguren kommt eine so große Aufmerksamkeit zu wie deren europäischen Kolleginnen und Kollegen. Dies mag vornehmlich an der allgemeinen Tendenz liegen, dass sich Zweig nicht auf „den Kunst-Diskurs seiner Zeit [ein]lässt“,<sup>1</sup> wie Klemens Renoldner feststellt. An dieser Stelle ist es legitim, nachzufragen, was überhaupt einen Künstler oder eine Künstlerin ausmacht. Sind

Schriftsteller(innen) im selben Maße Künstler wie Bildhauer(innen) oder Maler(innen)? Ein Hauptargument dafür, diese Frage affirmativ zu beantworten, liegt darin, dass Zweig, wie gesagt, nur sehr wenige außereuropäische Künstler(innen) in seinem Gesamtwerk erwähnt. Bei einem weiter gefassten Kunst-Begriff, der Schriftsteller(innen) inkludiert, ist Renoldners Zitat sicherlich zu hinterfragen. Für einen Blick außerhalb Europas ist es allerdings notwendig, den Begriff etwas weiter zu fassen.

- 3 Auf die relative Absenz des Kunst-Diskurses in Zweigs Werk, insbesondere im Hinblick auf die dargestellten Länder und Kulturen außerhalb Europas, kommen wir im Laufe dieses Beitrags mehrfach zurück. Kritisch beäugt wurde diese Tendenz dabei vor allem in Brasilien. Das Brasilien-Buch des Schriftstellers stieß wohl auch deswegen auf Ablehnung, weil Zweig die neue Vision des Landes, die „sich im Kontext der Modernismus-Bewegung der 1920er Jahre [...] entfaltet hatte“,<sup>2</sup> ignorierte. Zweig erwähnt lediglich einen Bildhauer aus dem 18. und beginnenden 19. Jahrhundert und geht damit über den zeitgenössischen Kunst-Diskurs hinweg. Renoldners Äußerung, die vor allem auf die bildenden Künste abzielt, lässt sich demnach auf den die Literatur inkludierenden Kunst-Begriff ausweiten, sobald wir in den Schriften Stefan Zweigs den europäischen Raum verlassen. Dazu ist anzumerken, dass wir Zweigs Beschreibungen russischer Schriftsteller nicht in unsere Arbeit miteinbeziehen.

## Walt Whitman

- 4 In den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg reiste Zweig einige Male außerhalb Europas, unter anderem nach Nord- und Mittelamerika. Die womöglich folgenreichste Beschäftigung mit einem außereuropäischen Künstler hatte allerdings schon vor seiner ersten Reise in die Vereinigten Staaten begonnen. So schildert Zweig in *Die Welt von Gestern*, dass er bereits zu Schulzeiten alle Gedichte Walt Whitmans gelesen habe.<sup>3</sup> In seinem Buch über Émile Verhaeren vergleicht er dann die beiden Schriftsteller. In den jeweiligen Gesamtwerken hätte man laut Zweig den politischen Aufstieg Belgiens und Amerikas nachvollziehen können. So schreibt Zweig 1910 Folgendes: „Walt Whitman war der Jubel des erstarkten Amerikas, Verhaeren ist der Triumph der belgischen und auch der europäischen Rasse.“<sup>4</sup> Ganz ähnlich klingt der Vergleich in *Die Welt von Gestern*: „Verhaeren hatte als erster von allen französischen Dichtern versucht, Europa das zu geben, was Walt Whitman Amerika: das Bekenntnis zur Zeit, das Bekenntnis zur Zukunft.“<sup>5</sup>
- 5 Sowohl Verhaeren als eben auch Whitman stehen stellvertretend für den Aufschwung und die Macht der westlichen Welt und können somit in einem imperialistischen Kontext gelesen werden, das heißt als Ausdruck einer Epoche, die vom britischen Historiker Eric Hobsbawm bekanntermaßen *The Age of Empire* genannt worden ist. Passend dazu scheint im Falle Whitmans vor allem der Ausdruck des Fortschrittsoptimismus von besonderer Bedeutung zu sein. Stephan Resch hebt diesen Optimismus, den Zweigs Verhaeren-Text verbreitet, ebenfalls hervor: „Dieser grenzenlose Zukunftsoptimismus mag heute in seiner Undifferenziertheit beinahe naiv erscheinen, doch Zweig schrieb die Verhaeren-Biographie, als sich das deutsche und das österreichische Kaiserreich auf dem Höhepunkt ihrer Macht befanden und der europäische Imperialismus seinen Zenit erreicht hatte“.<sup>6</sup>

- 6 Im Jahr 1919, zu Ehren des hundertsten Geburtstags Walt Whitmans, verfasste Zweig einen Text, in dem er sich dem Schriftsteller ausführlicher annähert. Er beschreibt Whitman in dessen Jugend als „hochgewachsenen, athletisch schönen, eigenartig sympathischen Menschen“,<sup>7</sup> dem es allerdings an Ambitionen gefehlt hätte. Nachdem er seinen Müßiggang überwunden hatte, habe er sich alsdann aufgemacht, die Vereinigten Staaten schriftstellerisch zu vertreten. In Zweigs Worten erschuf Whitman in der Folge eine „neue Kunst für den neuen Erdteil, für die neue Zeit, eine ‚Ilias‘ für Amerika, Gedichte größer, schöner, notwendiger, wie sie bisher geschrieben worden sind“.<sup>8</sup>
- 7 Mit dieser „amerikanischen Ilias“, dem Buch *Leaves of Grass*, das 1855 veröffentlicht worden war, habe Whitman besser als andere das Eigene der Amerikaner eingefangen. Zweig parallelisiert offenkundig die Schriften Whitmans mit seiner Auffassung von New York und von Amerika als Ganzem. Dabei wird er an zumindest einer Stelle explizit politisch und beschreibt die Energie, mit der die Amerikaner im Ersten Weltkrieg auch das Deutsche Reich zu besiegen halfen.<sup>9</sup>
- 8 Etwas weiter im Text lesen wir, dass es noch nie eine derartige Symbiose aus dem Selbst des Künstlers und der Welt desselben gegeben habe. Das Ergebnis daraus war eine bemerkenswerte Verschmelzung von Oberflächlichkeit, Modernität und Naivität:
- Nie war, so lange gedichtet ward, seltsamer Welt dem Ich vermengt, eine barbarische Form neuzeitlichem Gefühl und eine zauberische Naivität einer raffinierten Plakatsucht. Der in den Versen die Kleider abreißt in homerischer Nacktheit, mit dem Atem eines Pindar den Hymnus der Zeit erhebt, dieser Urmensch, in dem die Seele Manhattans, der Rothäutestadt, noch einmal aus den verlorenen Wäldern in die Welt schreit, dieser Freimensch hat die Seele des modernen Yankees in sich, der seine Welt als die Beste der Welten erklärt, der Ideen mit der fanatischen Reklame, der schreienden, blitzenden, tosenden, lärmenden (die einem in New York die Sinne zu zersprengen droht) in die Zeit schleudert.<sup>10</sup>
- 9 Zweig kategorisiert die Texte eines Künstlers anhand mehrerer Rückgriffe auf die europäische Kunstgeschichte. Whitman reihe sich in die altgriechischen Traditionen ein, schaffe damit aber gleichzeitig etwas gänzlich Neues, etwas genuin Amerikanisches. Auffällig ist dabei der Gebrauch des Wortes ‚barbarisch‘, auf das wir später noch einmal zu sprechen kommen werden. Wenngleich dieser Ausschnitt Rückschlüsse auf Bewunderung seitens Zweig zulässt, bleibt eine gewisse Distanz zwischen Zweigs Eigenem und dem Fremden bestehen.
- 10 An dieser Stelle ist es fruchtbar, nachzufragen, inwiefern Zweig auch nationale Stereotype aufgreift und diese weiterführt. Im Werk Whitmans findet Zweig nämlich jene Energie wieder, die ihm 1911 bei seinem Besuch in New York schon eine Darstellung wert gewesen war. Whitmans Arbeit sei in ein allumfassendes Werk gemündet, in dem der Künstler selbst seine Nation repräsentiert – wie zuvor Verhaeren in Belgien: „ich singe mich selbst, jauchzt er voran, ich singe den Menschen, den wohlgefühten, freien, den Amerikaner, den Demokraten, den Allmenschen, den Propheten, den Kündler der neuen Religion in mir, ich singe das Nackte meiner Haut, die Tierheit und den Geist, das Gute und das Böse, und über mich selbst alle Möglichkeit neuer, freier, seliger, besserer Menschen.“<sup>11</sup>
- 11 Es zeigt sich erneut Zweigs Fortschrittsoptimismus in diesem Abschnitt. Die Freiheit und die Demokratie können hierfür sinnbildlich genannt werden. Auf der anderen Seite findet sich, wie wir weiter unten noch einmal sehen werden, eine deutliche

Abgrenzung von Europa. Das Neue und das Naturverhaftete sind zwei Aspekte, die, ebenso wie das Beiwort ‚barbarisch‘, nicht in Zweigs Repräsentationen von (West-)Europa vorkommen. Wenn in Europa ausschließlich der Geist regiert, so sind es in den USA die „Tierheit“ und der Geist, das Gute und das Böse.

- 12 An dieser Stelle lohnt ein kleiner Querblick in einen Text, den Zweig 1939 hat veröffentlichen lassen. Zweig unterstreicht die relative zeitliche Kürze einer genuin amerikanischen Geschichte in seinem Text *Bilder aus Amerika*: In kurzer Zeit versuchten die Amerikaner, den europäischen Lebensstandard und das dortige Kulturniveau zu erreichen. Ein Unterfangen, das die bereits genannte Energie benötigte, mit Rücksicht darauf, dass des Landes „eigentliche Historie doch nur hundert Jahre alt ist“.<sup>12</sup> Whitmans *Leaves of Grass* stammt demnach aus einer Zeit, in der die eigentlich (kulturelle) amerikanische Geschichte erst im Entstehen gewesen sei. Dank Whitman hätten sich die Vereinigten Staaten, neben ihrem politischen Aufschwung, also auch kulturell Verhör zu verschaffen gewusst:

Denn so, so spürten wir's, als zum erstenmal diese Rhythmen, diese ungefügten und neuschönen, an unser Herz schlugen: dies ist andere Welt, anderer Kontinent, fremd und doch wunderbar neu. Zum erstenmal fühlten wir alle Amerika. An dem Optimismus vor allem, an diesem blindwütigen, stoßkräftigen, muskelhaften, gar nicht mehr geistigen, sondern schon ganz körperlichen Optimismus, der um so vieles funktioneller, organischer, eingewachsener ist als unsere europäische Zuversicht, die immer nur auf geistige Erkenntnisse gebaut ist.<sup>13</sup>

- 13 Zweig unterstreicht explizit die Unterschiede zwischen Europa und Amerika. Geistig und zuversichtlich das eine, körperlich und optimistisch – und vor allem neu – das andere. Dieser muskulöse und energetische Optimismus, der die USA kennzeichnete, ist auch eines der Markenzeichen Whitmans. Mittels dieser Eigenschaften vermochte es der amerikanische Schriftsteller gleichfalls, seine Leser zu erreichen und seine Energie weiterzureichen. So schreibt Zweig: „dieser eine, Walt Whitman, er wirkte auf unsere Vitalität, ein Tonikum, eine Kraftzufuhr, eine elektrische Spannung. Man empfand sich selbst stärker, sobald man ein Gedicht von ihm gelesen. Man war gesünder, werktätiger, tagesfreudiger, weltfroher, selbstfroher.“<sup>14</sup> Zweig hoffte nun, dass sich diese Wirkung weiter verbreiten möge. Die Whitmansche Welt, das heißt die amerikanische Welt, hielt 1919 laut Zweig einiges parat, das auch den anderen Kontinenten guttäte: „damit allmählich jene Whitmansche Welt über alle Kontinente und Meere hinreiche: Die Welt der Brüderlichkeit und der freudigen Freiheit“.<sup>15</sup>

- 14 Der Fortschrittsoptimismus, der sich vor dem Ersten Weltkrieg vor allem auf Europa münzte (siehe Verhaeren), beruhte nach 1918 vor allem auf den Vereinigten Staaten. In der Retrospektive seiner Autobiographie beschreibt Zweig nochmals die Hoffnung, die er in Amerika gesetzt hatte und die von Whitman so treffend verkörpert worden sei:

Diese meine Vorstellung war – ich schäme mich nicht, es zu sagen – eine recht romantische. Amerika war für mich Walt Whitman, das Land des neuen Rhythmus, der kommenden Weltbrüderschaft; noch einmal las ich, ehe ich hinüberfuhr, die wild und kataraktisch hinströmenden Langzeilen des großen ‚Camerado‘ und betrat also Manhattan mit offenem, brüderlich breitem Gefühl statt mit dem üblichen Hochmut des Europäers. Ich erinnere mich noch, daß es mein erstes war, im Hotel den Portier nach dem Grabe Walt Whitmans zu fragen, das ich besuchen wollte.<sup>16</sup>

- 15 Es scheint Zweig in der Auseinandersetzung mit Whitman also auch vornehmlich um eine Bewertung der aufstrebenden amerikanischen politischen Macht und auch der amerikanischen Kultur zu gehen. An einer Stelle hebt Zweig außerdem erneut hervor, „daß Amerika darin ist [in Whitmans Werk], ganz Amerika“.<sup>17</sup>

- 16 Zweigs Interpretation, nach der Whitman für einen Glauben an den Fortschritt steht und als zukunfts zugewandter Dichter zu lesen ist, findet indirekt Zustimmung von Pascale Casanova. Whitman habe versucht, eine erst einmal paradox erscheinende Idee von einer nationalen amerikanischen Geschichte umzusetzen, in der Form einer Geschichte der Zukunft. Da das nationale Erbe ihm kaum die Möglichkeit dazu gegeben hätte, suchte er Zuflucht in dem Kommenden, das er dem Gegenwärtigen gegenüberstellen konnte.<sup>18</sup> Somit konnte Whitman sich gleichzeitig auch von Europa absetzen, dem alten Kontinent, „auf dem schon alles geschrieben worden war“.<sup>19</sup>
- 17 In Zweigs Werken können wir also vor dem Ersten Weltkrieg eine generelle Tendenz zu einer Bejahung des Fortschritts erkennen. Diese bezog sich vor allem auf Europa und dessen vermeintlich überlegene Kultur. Nach 1918 verlagert sich die Hoffnung mehr und mehr in Richtung Amerika. Whitman personifizierte das aufstrebende Amerika und war Ursache für anhaltenden Optimismus. Nach dem Niedergang der Doppelmonarchie und der europäischen Katastrophe des Ersten Weltkriegs schien die amerikanische Welt einige Vorzüge zu besitzen, die Zweig wichtig waren. Die „Brüderlichkeit“ und die „freudige Freiheit“ waren nach den Kriegsjahren ein erstrebenswertes Ziel. Zweigs Blick auf die USA verändert sich jedoch schnell wieder. Bereits Mitte der 1920er Jahre ist der Fortschrittsoptimismus der Sorge vor einer von Amerika ausgehenden Monotonisierung der Welt gewichen.<sup>20</sup> Es ist deshalb wenig überraschend, dass die Auseinandersetzung mit Walt Whitman in der Zwischenkriegszeit abnimmt.
- 18 Whitman ist also einer der wenigen nordamerikanischen Künstler, die Zweig in seinen Schriften ausführlicher erwähnt. Besonders intensiv ist die Auseinandersetzung in den Zeiten, in denen Zweig auch die Vereinigten Staaten als Ganzes positiver bewertet. Als sich dieser Blick ändert – Herwig Gottwald spricht von „Zweigs ambivalentem Blick auf Amerika“, <sup>21</sup> Matjaž Birk sogar von einer generellen „Abneigung gegenüber Amerika“<sup>22</sup> – ließ offenkundig auch das Interesse an Whitman nach.

## Rabindranath Tagore

- 19 Bereits in den Jahren 1908 und 1909 bereiste Zweig Teile des indischen Subkontinents. In seinen Essays finden wir jedoch keine Auseinandersetzung mit der lokalen Kunstszene. In der Zwischenkriegszeit wandte sich Zweig dann der indischen Kultur zu. In den 1920er Jahren, also während der Abkehr von den Vereinigten Staaten, erschien nicht nur die Legende *Die Augen des ewigen Bruders*, die bekanntlich in Indien spielt, sondern auch ein kurzer Text, der dem indischen Schriftsteller und Literaturnobelpreisträger Rabindranath Tagore gewidmet ist. Die beiden Männer trafen sich am 15. Juni 1921 am Salzburger Bahnhof, Zweig las daraufhin Tagores *Sadhâna* und machte sich bald daran, einen Aufsatz darüber zu veröffentlichen.<sup>23</sup>
- 20 Für jenen Essay, eine Art Werbetext für das Buch Tagores, erschienen am 1. Oktober im Berliner Periodikum *Das literarische Echo*, hat Zweig die Dialogform gewählt. Ein jüngerer Schriftsteller trifft auf einen älteren, wobei letzterer unverkennbar Züge Zweigs offenbart. Der Ältere zeigt sich, mit Bezug auf Tagores Buch *Stray Birds*, „hingerissen von der kristallinen Einfachheit dieser Verse, von der hohen und in einem reinen Sinne einfältigen dichterischen Bindung, die aus ihrer Fremdheit selbst eine neue Melodie schuf“.<sup>24</sup> Der Jüngere wiederum, obwohl er Tagore zuerst ebenfalls „wirklich wie eine Art Offenbarung“<sup>25</sup> wahrgenommen hatte, zeigt sich in der Folge

misstrauisch wegen des öffentlichen Erfolgs des Schriftstellers. Der Ältere versucht daraufhin, den großen Erfolg Tagores in Deutschland zu verteidigen,<sup>26</sup> der Jüngere zweifelt allerdings weiterhin: „[...] so frage ich mich, ob das Indische in Rabindranath Tagore, das mich zuerst bezauberte, nicht auch eine solche dünne Dosierung ist, ein gezuckertes Destillat, weil es so vielen in Deutschland so ausgezeichnet mundet.“<sup>27</sup> Der Jüngere meint nämlich insgesamt eine „buddhistische Neigung in Deutschland“<sup>28</sup> zu erkennen, die für den kommerziellen Erfolg Tagores maßgeblich sein könnte.

- 21 Es wird zu Beginn dieser Unterhaltung also nicht die Qualität von Tagores Schriften in Frage gestellt. Vielmehr dreht sich die Diskussion um den Erfolg des indischen Autors. Während es für den älteren Schriftsteller das Fremde ist, das eine neue Melodie mit sich brachte (Alterität wird hier demnach positiv bewertet), sorgt sich der jüngere, dass dies nur eine dünne Schicht sein könnte, dank jener die Bücher gut zu verkaufen wären in Zeiten orientalisierender Moden. Der ältere Schriftsteller, für den öffentlicher Erfolg kein Zeichen von mangelnder Qualität sein muss, gibt zu erkennen, dass er sich selbst in den vorangegangenen Jahren intensiver mit indischen Dichtern und Philosophen beschäftigt hat.<sup>29</sup> Dies liegt darin begründet, dass die Inder die drei Hauptthemen der Epoche, namentlich Gewalt, Macht und Besitz, „aus der Hemisphäre eines andern Denkens und Fühlens“<sup>30</sup> behandelt hätten. Und dies sei fruchtbar gewesen, da die Themen „von keiner Nation so eigenartig, so tief und so menschlich betrachtet worden sind wie von den Indern“.<sup>31</sup>
- 22 An dieser Stelle kommt Zweig, in der Figur des älteren Schriftstellers, auf Tagore, der offenkundig einen passenden Vertreter der indischen Dichter und Philosophen darstellt, zurück. In *Sadhâna* ginge es ebenfalls um die größten Probleme der Menschheit. Da diese von vielen verschiedenen Denkerinnen und Denkern weltweit behandelt worden sind, schlussfolgert der Ältere: „[Es] kommt [bei solchen Urideen] einzig nur auf die Form, den Ausdruck, die Deutlichkeit und die dichterische Formulierung an, und die scheint mir in diesem Buch einen wirklich ganz hervorragenden Grad erreicht zu haben.“<sup>32</sup> Tagore ist allerdings nicht nur ein Vertreter der indischen Philosophie, sondern der Inder bzw. der indischen Kultur im Allgemeinen. Denn, so der Ältere, „Harmonie ist in Tagore gewissermaßen schon von Anfang an, sie ist mit einer gewissen Lauheit des Blutes, mit der indischen Weichheit ihm von je eingeboren“.<sup>33</sup> Abermals finden wir demnach eine stereotypisierende Generalisierung. So wie Whitman Amerika und dessen Energie und Optimismus verkörpert, steht Tagore stellvertretend für Indien und dessen Weichheit. In Zweigs Indien-Essays, die seine mehrmonatige Asienreise begleiteten, sind ähnliche kollektivierende Zuschreibungen auszumachen, auf die wir an dieser Stelle nicht näher eingehen können.
- 23 Wir halten fest: Wengleich sich Zweig also einem der großen zeitgenössischen indischen Autoren zuwandte, dessen Kunstfertigkeit lobend erwähnte und dessen Erfolg nicht nur auf eine Modeerscheinung zurückzuführen müssen glaubte, bleiben die Künstlerinnen und Künstler Indiens im gesamten Indien-Bild, das der Autor anfertigte, eher peripher. Die Beschäftigung des Autors mit Indien, die der ältere Schriftsteller im Dialog unterstreicht, hält nicht lange an. Im Nachhinein scheint es also, als habe der jüngere Schriftsteller mit seiner Vermutung, Tagores Erfolg sei eine Modeerscheinung, ironischerweise zumindest in Zweigs Fall recht gehabt. Folglich resümiert Reinhold Schein zutreffend: „So blieb Stefan Zweigs Begegnung mit Indien letztlich eine Episode. Auf seiner Reise in den Orient konnte er die Fremdheit nicht



überwinden, und auf seinem Ausflug in die indische Philosophie ging er nicht weit genug, um die dort wirklich vorhandene Lebenshilfe zu finden.“<sup>34</sup>

## Aleijadinho

- 24 1936 reiste Zweig schließlich zum ersten Mal nach Brasilien. Diese Reise bildete auch die Grundlage für das 1941 erschienene Buch über jenes Land, in dem er sich später das Leben nehmen sollte. Nach einer Beschreibung der brasilianischen Geschichte kommt Zweig auf einen brasilianischen Künstler zu sprechen, Antônio Francisco Lisboa, genannt Aleijadinho, von dem der brasilianische Schriftsteller Paulo Prado in den 1920er Jahren sagen sollte, dass er der einzige große Künstler gewesen ist, den Brasilien während einiger Jahrhunderte besessen habe.<sup>35</sup> Insofern ist es nicht überraschend, dass Zweig seine beiden dem Bildhauer gewidmeten Absätze mit der Feststellung beginnt, Aleijadinho wäre der erste genuin brasilianische Künstler. Diese Einschätzung gründet sich allerdings nicht so sehr auf dem Schaffen Aleijadinhos, sondern vornehmlich auf dessen Herkunft: „Dieser Aleijadinho ist der erste wirklich brasilianische Künstler und schon deshalb typisch brasilianisch, weil ein Mischling, der Sohn eines portugiesischen Zimmermeisters und einer Negerklavin.“<sup>36</sup> Zweig beschreibt in der Folge die „dämonische Häßlichkeit“ des Bildhauers: „Mit seinen dicken hängenden Negerlippen, seinen großen Schlappohren, seinen entzündeten und immer zornig blickenden Augen, seinem völlig zahnlosen und schiefen Mund, seinem verkrümmten Körper muß er schon in seiner Jugend einen so widrigen Anblick geboten haben, daß [...] jeder erschrak, der ihm unvermuteterweise begegnete.“<sup>37</sup> Damit steht Aleijadinho im krassen Gegensatz zu dem athletischen Walt Whitman.
- 25 Weiterhin beschreibt Zweig die Krankheit, die Aleijadinho das Arbeiten schwerer gemacht hatte, allerdings auch seinen Einsatz und sein Durchhaltevermögen, mit denen er trotz aller Missstände seine Kunst fortführte. Wie so häufig in Zweigs Gesamtwerk ist dieser Gegensatz entscheidend. Der vom Leben benachteiligte Aleijadinho kann gerade deswegen als Sieger angesehen werden. Die Tragik des Künstlers beschreibt Zweig in der Folge ausführlicher:

Erschütternde Tragödie eines Künstlers, in dessen düsterer Seele vielleicht ein wahrhaftes Genie verschlossen war, und dem ein böswilliges Schicksal versagte, seine letzten, seine eigentlichen Möglichkeiten zu entfalten. Vielleicht war in diesem verstümmelten Mulatten tatsächlich ein Bildhauer trüchtig, dessen Werke der ganzen Welt gegolten hätten. Aber in ein abgelegenes Bergdorf mitten in tropische Einsamkeit verschlagen, ohne Lehrer, ohne Meister, ohne mithelfende Kameraden, ohne Kenntnis, ja ohne Ahnung der großen Vorbilder kann dieser arme Bastard nur mühsam und auf unsicheren Wegen sich wirklich gültiger Leistung annähern. Einsam wie Robinson auf seinem Eiland in der kulturellen Wildnis seines Goldgräberdorfs hat Lisboa nie eine griechische Statue gesehen, nie selbst eine Nachbildung Donatellos oder eines seiner Zeitgenossen. Er hat nie die weiße Fläche des Marmors gefühlt, er kennt nicht die fördernde Hilfe des Erzgießers; nie steht ein Mitbruder ihm zur Seite, ihn die Gesetze der Kunst zu lehren und die von Generation zu Generation überlieferten Geheimnisse der Werktechnik. Wo die andern sich fördern durch Zuspruch, sich steigern durch ehrgeizigen Wettbewerb, steht er allein in einer seelenmörderischen Einsamkeit und muß suchen, erarbeiten, erfinden, was die anderen seit Jahrhunderten längst fertig und vollendet vorgefunden. Aber der Haß gegen die Menschen, der Abscheu vor seiner eigenen widrigen Gestalt treibt ihn tiefer und tiefer in die Arbeit hinein und auf qualvoll langsamem Wege sich selber entgegen. Während seine ornamentalen

Plastiken nur geschmackvoll, nur handwerklich kunstvoll sind, aber in den Figuren im leeren Schema des Barock beharren, erreicht er im siebzigsten, im achtzigsten Jahr eigenes persönliches Format. Die zwölf großen Statuen in *pedra de sabão*, in jenem merkwürdigen weichen, aber der Zeit standhaltenden Seifenstein, welche den Stiegenaufgang der Kirche von Congonhas krönen, haben trotz all ihrer technischen Fehler und Unbeholfenheiten volle Wucht und Gewalt. Genial in die Szenerie hineinkomponiert, atmen sie hier im Freien (während sie in der Gipsreproduktion in Rio de Janeiro starr wirken) in starker Bewegung; eine wilde Seele offenbart sich in ihren herrischen und ekstatischen Gesten. Mühe und Qual eines dunklen und verstümmelten Lebens ist in ihnen zum Kunstwerk oder zumindest zu Kunstwirkung erlöst.<sup>38</sup>

- 26 Aleijadinho hatte das Pech, in der brasilianischen Einsamkeit gelebt und gewirkt zu haben. So blieb ihm die europäische Bildung verwehrt – nie hat er eine griechische Statue gesehen, nie die Kunst des florentinischen Bildhauers Donatello. Mit ein wenig Feinschliff hätte Aleijadinho laut Zweig gegebenenfalls zu einem weltberühmten Bildhauer werden können.
- 27 Dass die europäische Bildung fehlt, wiegt noch schwerer, da das südamerikanische Land keine eigene Geschichte besessen habe: „[W]o sonst in den Nationalmuseen der Völkerkunde stolz die tausend Jahre alten Erzeugnisse von autochthoner Schrift- und Werkkunst gezeigt werden, müßte in den brasilianischen Museen eine völlig leere Ecke stehen.“<sup>39</sup> Aleijadinho hatte also nichts, worauf er aufbauen konnte. Die Brasilianer insgesamt hätten keine eigene Geschichte vorzuweisen. Vor der Ankunft der Europäer, so Zweigs Gedankengang, habe es in diesem Land nichts gegeben: „Wo immer man im Historischen hier über den Tag zurückgreifen will, da die ersten Europäer landeten, greift man in ein Vakuum, in ein Nichts. Alles, was wir heute brasilianisch nennen und als solches anerkennen, läßt sich nicht aus einer eigenen Tradition erklären, sondern aus einer schöpferischen Umwandlung des Europäischen.“<sup>40</sup> Zweig bedient an dieser Stelle den Mythos eines Volkes ohne Geschichte. Die Euro-Amerikaner hätten, wie wir weiter oben gelesen haben, keine weit zurückreichende Geschichte besessen, bei den Brasilianern beginne die Geschichte erst mit der Ankunft der Europäer.
- 28 Dabei unterschlägt Zweig nicht nur präkolumbische Geschichte, sondern ignoriert obendrein die zeitgenössische Kunst. Jeroen Dewulf macht darauf aufmerksam, dass Zweigs Brasilien-Buch auf geteiltes Echo stieß, weil dieser die Modernismus-Bewegung ignorierte.<sup>41</sup> Nur 14 Jahre vor Zweigs erstem Besuch gab es die, in Vilém Flussers Worten, „berühmte ‚Woche der Modernen Kunst‘ von 1922“.<sup>42</sup> Ironischerweise war das Ziel der Künstlergruppe um Oswald de Andrade oder Paulo Prado eben gerade die Überwindung des europäischen Einflusses, den Stefan Zweig Ende der 1930er und zu Beginn der 1940er Jahre wieder hervorhob. De Andrade versuchte beispielsweise, die Begriffe ‚barbarisch‘ und ‚primitiv‘, die Zweig, wie wir gesehen haben, wiederholt nutzte, um die außereuropäische Kunst von der europäischen zu unterscheiden, positiv umzuwerten.<sup>43</sup>
- 29 All das trägt dazu bei, dass Ren Weidong von einem „unbewussten Eurozentrismus“ in Zweigs Brasilien-Buch spricht. Dieser zeige sich, „indem Brasilien und Südamerika nicht nur immer wieder mit Europa verglichen werden, sondern auch an Europa und europäischer Weltanschauung gemessen werden.“<sup>44</sup>

## Konklusion

- 30 Zusammenfassend können wir einige Punkte festhalten. Zweigs Weltbild war, als in dieser Hinsicht typischer Vertreter seiner Zeit, das heißt des Zeitalters des Imperialismus, eurozentristisch. Häufig wollte oder konnte Zweig diese Perspektive, in der das Fremde dem europäischen Eigenen regelmäßig untergeordnet wurde, nicht verlassen. Zu Beginn haben wir von mehreren Säulen gesprochen, die für Zweig wichtig waren, um fremde Kulturen einzuordnen. Das Künstlertum haben wir dabei beispielsweise neben die Anciennität einer Kultur gestellt. Daneben gibt es selbstverständlich andere Kriterien, die dem Schriftsteller von Bedeutung waren, die wir in diesem Beitrag allerdings außen vor gelassen haben. Es besteht ganz offensichtlich ein Korrelat zwischen den beiden genannten Säulen, dem Künstlertum und der Anciennität. In älteren Kulturen sind naturgemäß tendenziell mehr Künstlerinnen und Künstler zu finden als in jüngeren. Es stellt sich allerdings die Frage, ob vermeintlich jüngere Kulturen tatsächlich jüngere Kulturen sind oder ob es nicht einfach an Wissen über ihre Vergangenheit fehlt.
- 31 Insofern lässt sich schnell nachvollziehen, weshalb Zweig häufiger europäische als außereuropäische Vertreter in das Zentrum seiner Schriften rückt. Nehmen wir den eurozentristischen Blick und das relative Desinteresse für den zeitgenössischen Kunstdiskurs, das Klemens Renoldner herausgearbeitet hat, hinzu, scheinen wir eine einfache Erklärung dafür zu haben, dass es keine längeren Texte über außereuropäische Kunst oder Künstler(innen) in Zweigs Gesamtwerk gibt. Jene Passagen allerdings, die zumindest im weitesten Sinn die außereuropäischen Künste betreffen, bestätigen die Eurozentrismus-Kritik, die wir etwa bei Ren Weidong vorgefunden haben. Wiederholt verweist Zweig auf die Kulturlosigkeit anderer kollektiver Identitäten, etwa bei den Euro-Amerikanern, vor allem aber bei den Brasilianern. Dabei übersieht er die zeitgenössischen künstlerischen Bewegungen, beispielsweise die „Woche der Modernen Kunst“ in Brasilien zu Beginn der 1920er Jahre. Demzufolge bestätigt sich Klemens Renoldners Vermutung, dass Zweig dem Kunst-Diskurs seiner Zeit nicht folgte, auch dann, wenn wir den Kunst-Begriff weit fassen und Literatur miteinbeziehen – zumindest in Anbetracht des außereuropäischen Raumes.
- 32 Zusätzlich erscheint es häufig so, als hätten die Künstler, die Zweig beschreibt, einen Großteil ihres Könnens direkt oder indirekt Europa zu verdanken. Dies mag nicht falsch sein, erscheint aber vereinfachend. Denken wir an das Negativbeispiel des Aleijadinho, dem die europäische Bildung verwehrt geblieben war und der deshalb offenbar sein Potenzial nicht habe ausschöpfen können. Dennoch sind die Darstellungen der außereuropäischen Künstler nicht durchweg abwertend – im Gegenteil. In allen betrachteten Fällen ist Zweigs Texten durchaus Anerkennung zu entnehmen. Whitman wird als begeisternder Dichter dargestellt und Tagore wird ein hoher Grad an Kunstfertigkeit zugesprochen. Aleijadinho wird als talentierter Bildhauer beschrieben. Dennoch werden alle klar vom europäischen Eigenen unterschieden.
- 33 Diese Ergebnisse passen zu Matjaž Birks Ansicht, dass Stefan Zweig sich das Fremde generell über sein „westlich-eurozentrische[s] kulturelle[s] Selbst, das stets als Referenz herangezogen wird,<sup>45</sup> aneignet. Die im Laufe des vorliegenden Beitrags betrachteten Ausschnitte stammen aus sehr verschiedenen Lebensphasen des Autors,

was uns zu der Annahme verleitet, dass Zweigs Eurozentrismus ihn sein Leben lang begleitet hat.

---

## NOTES

1. Klemens Renoldner, „Bildende Künste“, in Arturo Larcati / Klemens Renoldner / Martina Wörgötter (Hg.), *Stefan-Zweig-Handbuch*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2018, S. 688-693 (Zitat S. 689).
2. Jeroen Dewulf, „Brasilien. Ein Land der Zukunft (1941)“, in Larcati / Renoldner / Wörgötter (Hg.), *Stefan-Zweig-Handbuch*, a.a.O., S. 330-339 (Zitat S. 335).
3. Stefan Zweig, *Die Welt von Gestern, Erinnerungen eines Europäers*, Frankfurt/Main, Fischer, 2014, S. 60 f. „Ich kannte mit siebzehn Jahren nicht nur jedes Gedicht Baudelaires oder Walt Whitmans, sondern wußte die wesentlichen auswendig und glaube, in meinem ganzen späteren Leben nicht mehr so intensiv gelesen zu haben wie in diesen Schul- und Universitätsjahren“.
4. Stefan Zweig, *Emile Verhaeren*, Frankfurt/Main, Fischer, 2009, S. 41; Vgl. außerdem Clara Bolle, „*Émile Verhaeren* (1910)“, in Larcati / Renoldner / Wörgötter (Hg.), *Stefan-Zweig-Handbuch*, a.a.O., S. 450-454 (S. 451). Vgl. außerdem Serge Niémetz, *Stefan Zweig, Le voyageur et ses mondes. Biographie*, Paris, Belfond, 1996, S. 141: „Verhaeren apparaît comme un Whitman européen, chantre enthousiaste d'un présent où s'ébauche un avenir meilleur, héraut d'un humanisme résolument optimiste et moderne.“ Romain Rolland („Introduction“ zu *Au-dessus de la mêlée*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2013, S. 44) feiert Whitman ebenfalls als eines der „plus lumineux génies de la terre“.
5. Zweig, *Die Welt von Gestern*, a.a.O., S. 145.
6. Stephan Resch, *Stefan Zweig und der Europa-Gedanke*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2017, S. 73.
7. Stefan Zweig, „Walt Whitman (Zum hundertsten Geburtstage, 31. Mai 1919)“, in Ders., *Zeiten und Schicksale. Aufsätze und Vorträge aus den Jahren 1902-1942*, hg. und mit einem Nachwort versehen von Knut Beck, Frankfurt/Main, Fischer 1998, S. 231-239, hier S. 231.
8. Ebd., S. 232.
9. Ebd., S. 232: „[...] setzt er den Willen mit jener fanatischen, zähen, rasch zupackenden Energie (die Deutschlands Führer so furchtbar kennenlernten) in Tat um.“
10. Ebd., S. 234.
11. Ebd., S. 233.
12. Stefan Zweig, „Bilder aus Amerika“, in Ders., *Auf Reisen*, hg. und mit einer Nachbemerkung versehen von Knut Beck, Frankfurt/Main, Fischer, 2011, S. 371.
13. Zweig, „Walt Whitman“, a.a.O., S. 235.
14. Ebd., S. 236.
15. Ebd., S. 239.
16. Zweig, *Die Welt von Gestern*, a.a.O., S. 218 f.
17. Zweig, „Walt Whitman“, a.a.O., S. 233.
18. Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, 2008, S. 345: Whitman „avait tenté d'imposer sa paradoxale idée de l'histoire nationale américaine: l'histoire de l'avenir“. Ne disposant d'aucun patrimoine historique qui puisse lui donner la chance d'accumuler des ressources spécifiques, il a cherché à opposer au présent l'au-delà de la modernité, à surenchérir par le futur, à déclasser le contemporain par l'à-venir.“

19. Ebd., S. 345: „C'est en opposant l'idée ou l'image de la nouveauté, de la virginité, de l'aventure inédite dans un monde nouveau où tout peut arriver, à celle du vieux monde rassis et étroit dans lequel tout a déjà été écrit.“
20. Stefan Zweig, „Die Monotonisierung der Welt“, in Ders., *Zeiten und Schicksale*, a.a.O., S. 34: „in Wirklichkeit werden wir Kolonien seines [des amerikanischen] Lebens, seiner Lebensführung, Knechte einer der europäischen im tiefsten fremden Idee, der maschinellen“.
21. Herwig Gottwald, „Die Heilung durch den Geist. Mesmer, Mary Baker-Eddy, Freud (1931)“, in Larcati / Renoldner / Wörgötter (Hg.), *Stefan-Zweig-Handbuch*, a.a.O., S. 497-504 (Zitat S. 503).
22. Matjaž Birk, „Reisen ist Rast in der Unruhe der Welt“. *Fremdhermeneutische Einblicke in die Reisetagebücher von Stefan Zweig*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2016, S. 91.
23. Ashwin Manthripragada, *Constituting a Self through an Indian Other. A Study of Select Works by Stefan Zweig and Hermann Hesse*, Diss. University of California (Berkeley), 2014, letzter Zugriff am 03.07.2021, <https://escholarship.org/uc/item/8179t458>, S. 26.
24. Stefan Zweig, „Rabindranath Tagores ‚Sadhâna‘“, in Ders., *Europäisches Erbe*, hg. von Richard Friedenthal, Frankfurt/Main, Fischer, 1981, S. 155. Tagores *Sadhâna* erschien 1913 in London, *Stray Birds* 1916 in New York.
25. Ebd., S. 155.
26. Ebd., S. 156: „Ich weiß, es ist in Deutschland Sitte, einen Autor sofort, wenn er zehn Auflagen hat, für einen Dummkopf oder einen Schwindler zu erklären“.
27. Ebd., S. 157.
28. Ebd., S. 157.
29. Ebd., S. 157: „Ich muß von mir selbst sagen, daß ich mich seit einigen Jahren um die indischen Dichter und Philosophen intensiv gekümmert habe, die früher meinem Gedankenkreis absolut ferngestanden haben.“
30. Ebd., S. 157.
31. Ebd., S. 157.
32. Ebd., S. 160.
33. Ebd., S. 161. Siehe auch S. 163: „[...] den Adel seiner Haltung, die Harmonie seines Wortes, den reinen Atem seiner Menschlichkeit.“
34. Reinhold Schein, „Stefan Zweigs Reise nach Indien und sein Ausflug in die indische Philosophie“, in *Indien in der Gegenwart*, Bd. V, Nr. 1-2, Indian Council for Cultural Relations, New Delhi, 2000, letzter Zugriff am 03.07.2021, [https://www.academia.edu/12280627/Stefan\\_Zweigs\\_Reise\\_nach\\_Indien\\_und\\_sein\\_Ausflug\\_in\\_die\\_indische\\_Philosophie](https://www.academia.edu/12280627/Stefan_Zweigs_Reise_nach_Indien_und_sein_Ausflug_in_die_indische_Philosophie), S. 13.
35. Paulo Prado, *Retrato do Brasil, Ensaio Sobre a Tristeza Brasileira*, São Paulo, Ibrasa, 1981, S. 77: „Foi o único grande artista que durante séculos possuiu o Brasil.“
36. Stefan Zweig, *Brasilien. Ein Land der Zukunft*, Frankfurt/Main, Insel, 2013, S. 266.
37. Ebd., S. 267.
38. Ebd., S. 267 ff.
39. Ebd., S. 151.
40. Ebd., S. 151.
41. Jeroen Dewulf, „*Brasilien. Ein Land der Zukunft* (1941)“, a.a.O, S. 330-339, hier S. 335: „Laut Erdmute White ließe sich die Ablehnung des Buches in der brasilianischen Presse auch dadurch erklären, dass sich im Kontext der Modernismus-Bewegung der 1920er Jahre eine neue Vision des Landes entfaltet hatte, die Zweig ignorierte.“
42. Vilém Flusser, *Bodenlos. Eine philosophische Autobiographie*, Frankfurt/Main, Fischer, 1999, S. 88.
43. Vgl. Jorge Schwartz / Gênese Andrade, „Sobre esta edição“, in Oswald de Andrade, *Manifesto Antropófago e outros textos*, São Paulo, Schwarcz, 2017, S. 11.
44. Ren Weidong, „Das imaginäre Brasilien als Projektionsfläche von Zweigs Europa-Träumen. Stefan [sic] Zweigs Brasilien, ein Land der Zukunft“, in Mark H. Gelber (Hg.), *Aktualität und Beliebtheit*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2015, S. 229-235 (Zitat S. 233).

45. Matjaž Birk, „Reisekonzepte und Fremdwahrnehmungen in Stefan Zweigs Reisefeuilletons der 1920er Jahre“, in Mark H. Gelber / Anna-Dorothea Ludewig (Hg.), *Stefan Zweig und Europa*, Hildesheim, Olms, 2011, S. 109-124 (Zitat S. 121).

---

## RÉSUMÉS

Um fremde Kulturen darzustellen, hat sich Stefan Zweig gerne auf die größten Künstlerinnen und Künstler einer Nation bezogen. In seinen Reiseberichten, seinen Feuilletons oder auch seinen Tagebucheinträgen finden wir häufig Querverweise auf Schriftsteller, Maler oder Bildhauer eines jeweiligen Landes. Obwohl Zweig viele Jahre seines Lebens außerhalb Europas verbrachte, finden sich in seinem Werk jedoch nur wenige Darstellungen nicht-europäischer Künstler oder Kunstformen. Jene etwas längeren Auseinandersetzungen, die auffindbar sind, sind in der Regel von eurozentristischen Passagen durchzogen. Diese Erkenntnisse scheinen auf verschiedene Lebensphasen des Autors zuzutreffen; von seinen früheren Arbeiten als Reisender aus dem Habsburger Reich hin zu seinen späten Schriften als Flüchtiger in Brasilien. Diese Ergebnisse folgen einer neuen und modernen Zweig-Forschung, die sich zum Ziel setzt, Werk und Autor von neuen Werten aus zu analysieren, in diesem Fall von der postkolonialen.

Afin de représenter des cultures étrangères, Stefan Zweig aime se concentrer sur leurs plus grands artistes, dans le sens le plus large du terme. Dans ses récits de voyage, ses articles ou encore ses entrées du journal intime, nous pouvons trouver souvent des références à des écrivains, des peintres ou des sculpteurs de telle ou telle nation. Malgré le fait qu'il a passé beaucoup d'années en dehors d'Europe, Zweig inclut cependant fort peu de représentations d'artistes non-européens dans son œuvre. Les rares représentations d'artistes ou de formes artistiques étrangers sont imprégnées par des passages eurocentristes. Ces résultats semblent confirmés par l'examen des phases différentes de la vie de l'auteur ; de ses travaux principaux en tant que voyageur de l'empire habsbourgeois, à ses travaux tardifs en tant que réfugié au Brésil. Cette conclusion s'inscrit dans une recherche moderne sur Stefan Zweig qui a pour but d'examiner l'œuvre et l'auteur sous de nouvelles perspectives, dans le cas présent, particulièrement d'un point de vue postcolonial.

In order to portray foreign cultures, Stefan Zweig liked to focus on their greatest artists, in the widest sense of the word. In his travel reports, feature articles or diary entries, we often find cross-references to writers, painters or sculptors of a certain nation. Despite spending many years of his life outside Europe, however, Zweig included only a few representations of non-European artists in his works. The few slightly longer representations of foreign artists or forms of art that do exist are regularly permeated by Eurocentric passages. These results seem to apply to different phases of the author's life, from his early works as a traveller from the Hapsburg Empire, to his later works as a refugee in Brazil. These findings thus follow a new and modern Stefan Zweig research, which examines the work and its author from new perspectives, in this case especially from the post-colonialist stance.

## INDEX

**Mots-clés** : post-impérialisme, post-colonialisme, Amérique, Inde, Brésil

**Schlüsselwörter** : Postimperialismus, Postkolonialismus, Amerika, Indien, Brasilien

**Keywords** : post-imperialism, post-colonialism, United States of America, India, Brazil

## AUTEUR

**BASTIAN SPANGENBERG**

Sorbonne Université,

Paris