

# Stefan Zweigs Novelle *Brief einer Unbekannten* (1922) auf franko-, italo- und hispanophonen Bühnen der Gegenwart

Stefan Zweig's Novel *Letter from an Unknown Woman* (1922) on francophone, italoophone and hispanophone contemporary stages

Héloïse Elisabeth Marie-Vincent Ghislaine Ducatteau  
Sciences Po (Nancy)  
heloise.ducatteau@sciencespo.fr  
<https://orcid.org/0000-0002-0129-9679>

Recibido: 21/05/2022

Aceptado: 04/10/2022

DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/mAGAzin.2022.i30.01>

## Zusammenfassung:

Stefan Zweigs Novelle *Brief einer Unbekannten* wurde nicht nur in den DACH-Ländern, sondern auch in zahlreichen romanischen Ländern inszeniert. Die drei berücksichtigten Aufführungen stammen aus Italien (Pia di Bitonto), Spanien-Uruguay (Fernando Gilmet Dermit) und Frankreich (Sandrine Saffré). Die erste und die dritte haben auf die Rahmenerzählung verzichtet, alle werden mit einer einzigen Schauspielerin inszeniert: Der Fokus liegt auf Weiblichkeit und Einsamkeit. Während Fernando Gilmet Dermit sich dafür entschieden hat, das Stück in der letzten Lebensperiode des Schriftstellers mittels Samba und historischen Hintergrunds zu kontextualisieren, haben die zwei anderen Inszenierungen romantische Musik hinzugefügt, um das Leid der Trauer zu zeigen.

**Schlüsselwörter:** Brief, Theater, Romania, Novelle, tragisch

## Abstract:

Stefan Zweig's novel *Letter from an Unknown Woman* has been theatricalized not only in the Germanophone countries but also in Romanophone countries. The three considered come from Italy (Pia di Bitonto), Spain-Uruguay (Fernando Gilmet Dermit) and France (Sandrine Saffré). The first one and the last one renounce the framework story, and all of them are played with only one actress: the accent is set on femininity and solitude. Whereas Fernando Gilmet Dermit decided to contextualize the piece in the last time of the writer with samba and historical background, the two others privileged Romantic music to show the mourning's dolor.

**Keywords:** letter, theater, Romania, short story, tragic

# 1

## Einführung

Die Tatsache, dass Stefan Zweig ein europäischer Autor war, ist fast unbestritten. Bereits zu seinen Lebenszeiten hat ihn Romain Rolland wie folgt bezeichnet: »grand écrivain autrichien, qui représente, dans les lettres allemandes, avec le plus d'éclat et une fidélité constante, l'esprit européen« (Rolland 1926 nach Hausser 1991: 10); Anne-Elise Delatte (2006: 7, 26, 40) als »lance[ur] de ponts«, »intermédiaire«, »passeur«; Ariane Charton (2012: 54) als »Penseur de l'Europe«, der durch seine gesammelten Handschriften ein »Europe du texte« bildete; Aliocha Wald Lasowski (2013: 48) definiert ihn als »ambassadeur des lettres européennes«. Er hatte sogar das Projekt einer *Bibliotheca Mundi*, die Meisterwerke der ganzen Welt beinhalten sollte, entworfen (Kerschbaumer 2005: 121). Da sich 2013 sein Todestag zum siebzigsten Male jährte, konnte bedingt durch die Erlöschung des Urheberrechts, neue Übersetzungen erscheinen, wie zum Beispiel die Übersetzung von Jean-Pierre Lefebvre für die Pléiade. Bereits mehrere Verfilmungen des *Brief einer Unbekannten* haben die Macht und die Tragweite dieses Werkes außerhalb Österreichs gezeigt. Die Bekannteste kommt aus den Vereinigten Staaten: Es handelt sich um Max Ophüls' Verfilmung aus dem Jahr 1948 nach Williams Doziers Idee (Mac Cabe 2011: 81). Sie wurde analysiert und auch mit einer chinesischen 56-jüngeren Xu Jingleis Verfilmung, die auf der Grundlage von Han Taochengs Übersetzung erstellt wurde, verglichen (vgl. u. a. Darbellay 2013: 645-653). Anfang des 21. Jahrhunderts hat Jacques Deray auch eine französische Verfilmung gedreht. 1980 ist das albanesische Erzählung *Neta* des Autors Sterjo Spasse erschienen, der sich stark von der Novelle inspiriert hat (Mrasori 2019: 76-83).

Seit mehreren Jahren interessieren sich RegisseurInnen besonders in Frankreich und Deutschland für diese epistolarische Erzählung. Diese Arbeit versucht, anhand einer transkulturelle Analyse von drei Inszenierungen den Reichtum der möglichen Interpretationen zu finden. Im Rahmen dieses Vergleiches ist es interessant zu sehen, ob man es mit »indigenization«, das heißt mit »intercultural accomodation« zu tun hat, da die kulturellen Unterschiede oft in Problemen bestehen, den Text außerhalb seines Entstehungslandes zu verstehen und zu adaptieren (Hutcheon 2006: 149).

Zuerst wird das Werk aus einer theaterwissenschaftlichen Perspektive analysiert, um die Relevanz einer Inszenierung für diese Novelle zu begründen. Die Untersuchung wird dann für jeden Mitschnitt zuerst die Übersetzung benennen, danach die Textbearbeitung und dann das Spiel der SchauspielerIn anhand von Szenarien und Mitschnitten unter die Lupe nehmen. Einige Screenshots aus den Aufzeichnungen ermöglichen, das Bühnenbild, die Kostüme und die Frisur, die fortwährende Zeichen sind (Kotte 2010: 126-127), offenzulegen. In allen ausgewählten Inszenierungen gibt es nur eine einzige SchauspielerIn, die ihr vergangenes und gegenwärtiges seelisches Befinden ausdrückt. Aus diesem Grund wurde die Stimme unter mehreren Aspekten, und zwar den physiologischen Gegebenheiten, der Klangfarbe, der Intonation, der Lautstärke, dem Sprachduktus, der Sprechgeschwindigkeit, der (Un)deutlichkeit der Artikulation berücksichtigt. Es werden auch andere Elemente der Theatersemiotik analysiert: transitorische Zeichen wie die proxemischen, mimischen und gestischen, aber auch die Geräusche und die Musik (Kotte 2010: 126-127). Das Verständnis der Inszenierung wird auch durch Äußerungen der RegisseurInnen erleichtert. Die Inszenierung kann als Hyperonym für das Ergebnis (das heißt die Aufführung), die Einstudierung, die Gestaltung usw. betrachtet werden (Wilpert 2001: 53).

## 2. Das Theatralische des Werkes

Seit der romantischen Epoche werden literarische Werke in drei Hauptgattungen klassifiziert: die Narrativik (oder Epik oder Roman), das Drama und die Dichtung. Dennoch sind die Grenzen durchlässig, da viele Werke mehreren Gattungen entsprechen. Dementsprechend kann *Brief einer Unbekannten* in mehreren Gattungen eingeordnet und als ein transgenerischer Text bezeichnet werden. Da die Gattungsmischungen für jedes Werk

anders sind, könnte man festhalten, dass jedes Werk sein eigenes Genre kreiert. Das Werk wird nicht als ein Theaterstück vorgestellt. Stefan Zweig benutzt den Terminus *Novelle*, der aus *Novella* = ‚Ergänzung eines Gesetzes‘ stammt, wenn er *Brief einer Unbekannten* in seinem privaten Epitext<sup>1</sup> (Genette 1987: 374) erwähnt. (vgl. Brief an Joseph Roth: 1929, das 14. Kapitel von *Die Welt von gestern*). *Brief einer Unbekannten* wird auch auf diese Weise von Romain Rolland in dem Verlagsperitext (Genette 1987: 21), genauer gesagt, in seinem Vorwort bezeichnet. Die *Novelle* wurde zuerst *Der Brief einer Unbekannten* genannt, als sie am 1. Januar 1922 in der *Neuen Freien Presse* erschien. Romain Rolland informiert auch die französischen Leser darüber, dass dieser Text sich in einen im Jahre 1922 erschienenen Novellenzyklus einfügt, dessen Name *Amok. Unterwelt der Leidenschaften*, oder *Amok. Novellen einer Leidenschaft*, ist. Er enthält die *Novelle Amok*, aber auch *Die Frau und die Landschaft*, *Phantastische Nacht*, *Die Mondscheingasse* und *Brief einer Unbekannten*. Dieser Zyklus ist der zweite Band von *Die Kette. Ein Novellenkreis*, die auch zwei andere Novellenzyklen, sprich *Erstes Erlebnis. Vier Geschichten aus Kinderland*, die 1911 ausgedruckt worden sind und die Ellen Key gewidmet sind und *Verwirrung der Gefühle. Drei Novellen*, die 1927 publiziert wurden, enthält. Der zweite Band ist der Ursprung von Zweigs Erfolg (Hausser 1991: 208). Im Wortfeld der Narrativik wird manchmal ein generischer Begriff benutzt, und zwar der Terminus *Erzählung*, der auf der Falschtitelseite unter dem Titel erscheint (S. 7). Ab und zu wird auch die Pluralform *Erzählungen* als Obertitel für mehrere Zweig'sche Werke vorgeschlagen, die zusammen publiziert wurden (Genette 1987: 64). Die *Novelle* ist dabei dem Theater näher als dem Roman (Wilpert 2001: 566-567). Sie ist die »Schwester des Dramas« (Storm). Das enge Verhältnis *Novelle-Drama* wurde von vielen Denkern hervorgehoben (vgl. Spielhagen und Schlegels *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* aus den Jahren 1803/1804, zitiert nach Rath 2008: 15). Das Interesse von Zweig für Theater ist durch Studien (Apfelthaler 2004: 193-202) belegt, obgleich er vor allem für seine Novellistik berühmt ist. Er hat tatsächlich mehrere Theaterstücke, und zwar *Jeremias* und *Volpone* verfasst. Leider sind fast alle seine Theaterstücke von Unglücksfällen begleitet: Der Schauspieler Matkowsky starb kurz vor der Uraufführung von *Thersite*, das 1908 als erstes Theaterstück von Stefan Zweig geschrieben wurde. Drei Jahre später starb Joseph Kainz, für den *Der verwandelte Komödiant* geschrieben worden war. Im selben Jahr verstarb Alfred Burger, Direktor des Burgtheaters, in dem *Das Haus am Meer* gespielt werden sollte. *Das Lamm des Armen* erfuhr dasselbe Schicksal, weil der Schauspieler Moïssi starb. Ein zusätzliches Vorzeichen für die Zweig'sche Theaterfrankophilie: Er wollte Henri Léon Vangeon Ghéons *Le Pain* inszenieren (Cap 1973: 252-263).

## 2.1. Das Tragische

Genauer gesagt hat man in der *Novelle* mit einer Kategorie des Theaters, der *Tragödie* zu tun. Sie ist im Buch selbst angekündigt: »Aber wozu all dies erzählen, diesen rasenden, gegen sich selbst wütenden, diesen so tragischen hoffnungslosen Fanatismus eines verlassenen Kindes, wozu es einem erzählen, der es nie geahnt der es nie gewußt?« (S. 42, selbst kursiv gesetzt). Forscher haben auch die *Novelle* als tragisch charakterisiert (Sellier 1992: 514; Elbah 1999: 161; Hoefle 2014: 119). Die Ernsthaftigkeit des Themas knüpft an die *Tragödie* an. Übrigens sind die Apostrophen »(mein) Geliebter« (S. 24, 40, 59, 73, 89 u. a.) charakteristisch für den der *Tragödie* inhärenten Pathos. Die Einheit von Ort, Handlung und Zeit ist vielleicht in der Rahmenerzählung verschwommen, da der Schriftsteller vom Flughafen bis zu seiner Wohnung fährt, da seine Lektürezeit nicht genauer genannt wird und da seine eventuellen parallelen Aktivitäten nicht nachgewiesen werden. Diese drei Elemente (Ort, Handlung, Zeit) werden dennoch genau in der Binnenerzählung beachtet, in der die Erzählerin auf einem Schreibtisch neben dem Bett ihres Sohnes einige Stunden in der Nacht zum Schreiben verbleibt. Die Ziffer drei ist eine Schlüsselzahl, die in der ganzen *Novelle* auftaucht. *Drei* Nächte hat die Epistelschreiberin neben ihrem Kind verbracht; mit *dreizehn* Jahren hat sie am *dritten* Tag seines Einzugs den Schriftsteller getroffen; die junge Frau erinnert sich an *dreizehn* Jahre vorher (S. 41); *drei* Jahre hat sie die Möglichkeit gehabt, seine Nachbarin zu sein; *drei* Nächte verbringen der Schriftsteller und die junge Dame zusammen; *dreimal* oder viermal hat ihr ein Graf vorgeschlagen, sie zu verheiraten; R. hat nach ihrer letzten gemeinsamen Nacht vor einem Jahr angekündigt, er würde für zwei oder *drei* Monate nach Nordafrika fahren. Darüber hinaus sind fünf Akte, eines der Hauptmerkmale der *Tragödie*, innerhalb der Binnengeschichte erkennbar. Fünf Teile lassen sich nämlich durch jeweils eine Leerzeile unterscheiden. Sie beginnen mit dem Satz »Mein Kind ist gestern gestorben« (S 10, 39, 59, 67, 88), der wie eine *Litanei* klingt. Am Beginn des dritten Akts wird die *Vaterschaft* durch »es war auch dein Kind« entschleiert.

(1) Unter Epitext versteht man eine Verzweigerung des Peritextes, der ein Oberbegriff für Paratext und Epitext ist. Der Epitext behandelt den Text, ist aber im Gegensatz zum Paratext spatial nicht ganz nah am Text.

---

Einen Akt später wandelt sich das Possessivpronomen zum Plural: »Unser Kind ist gestern gestorben«. Letztlich werden durch ein Hyperbaton, die Korrektur der Protagonistin die zwei Pronomen kombiniert: »Mein Kind ist gestern gestorben, unser Kind«. Durch ein Resümee lässt sich die tragische Entwicklung mit ihrer pyramidalen geschlossenen Form detailgenauer aufzeigen (Freytag 1983).

## 2.2. Zusammenfassung des Werkes

Die Geschichte beginnt *in medias res*. Im Gegensatz zu Balzacs langen Romanen der *Menschlichen Komödie*, die mit sehr detailreichen Informationen über die Figuren, den Ort und der Zeit anfangen, findet man sich unmittelbar und ohne Umschweife in die Geschichte ein. Ein Romancier, auf den nur mit dem von Anführungszeichen vervollständigten ersten Buchstaben *R* hingewiesen wird, erhält zum Geburtstag eine Hülle ohne Absenderanschrift und ohne Unterschrift. Es handelt sich um die Rahmenerzählung, den *récit-cadre*, die als Prolog fungieren kann. Der Brief, der als die Binnenerzählung, »*récit encadré*«, »*nouvelle enchâssée*«, »*lettre quinaire, pas nue, [mais] enveloppée*« (Verstraten 1993: 33-60), »*inner narrative*« (Turner 1981: 117) genannt wird, beginnt mit dem Ausdruck der Verzweiflung einer Frau. Sie trauert dem Tod ihres Sohnes nach, der an der Grippe verstorben ist, obwohl sie versucht hat, ihn zu retten. Die Brieffschreiberin wendet sich auch an den Leser, indem sie seine Wichtigkeit betont. Ihr zufolge ist er sogar die Quintessenz ihres Lebens. Sie kündigt programmatisch den Inhalt des Briefes an: Sie wird ihr ganzes Leben erzählen. Sie ist eine ehemalige Nachbarin von ihm. Der Einzug von *R.* kontrastierte mit den letzten groben Nachbarn, da dieser Schriftsteller einen höflichen Diener, aber auch Kunstwerke, Bücher usw. hatte. Deswegen geht es um das erregende Moment nach der Exposition. Die erste Begegnung ereignet sich, als die Halbwaise ihm die Tür öffnet. Dann überwacht sie ihn und unternimmt alles Mögliche, um sich mit ihm zu versöhnen. Ein Umzug nach Innsbruck, der durch die Heirat zwischen der halbwüchsigen Mutter und einem verwandten Innsbrucker Händler erzwungen wird, vermindert ihre Attraktion zu ihm nicht. So beschloss die Protagonistin mit dem Vorwand, sie wolle eigenständig werden, nach Wien zurückzukehren und beginnt bei einem Verwandten als Angestellte in einem Konfektionsgeschäft zu arbeiten. Die Handlung spitzt sich zu, als die junge Frau und der ältere Mann sich auf der Straße vor dem Haus des Schriftstellers wiedertreffen. Drei Nächte verbringen sie zusammen. Der dritte Akt markiert eine Wende, da dem Schriftsteller seine Vaterschaft mitgeteilt wird. So wird die Ausgangslage mit der Analepse verbunden. Die Krise kulminiert mit der Entbindung in der Gebärdenklinik. Diese sieht wie eine Höllenfahrt aus, da die Erzählerin dort nur Freudenmädchen und begehrlische Ärzte trifft.

Nach diesem Höhepunkt erklärt die Erzählerin, warum sie diese Geburt, sogar die ganze Existenz dieses Sohns vor ihm verheimlicht: um keine Absage zu hören, damit ihr nicht aus Mitleid geholfen wird, um die Leichtigkeit dieses Geliebten nicht zu beschädigen. Sie teilt das einzige Mittel, das sie hatte, um ihr Kind großzuziehen, mit: die Luxusprostitution. Der Terminus wurde in der Zeit von Stefan Zweig kaum verwendet. Bevorzugt war z. B. *die Kameliendame* (El-bah 1999: 102). Sie ist in die »tabuisierte Sphäre des Libidinösen« (Strelka 1982: 141) eingetreten. Mit ihrer Schönheit ist es ihr gelungen, zweimal Heiratsvorschläge von einem Tiroler Grafen und einem Brünner Industriellen zu erhalten. Aus ewiger Liebe für den Schriftsteller hat sie die beiden abgelehnt. Das retardierende Moment ist, wenn sie ihn in der Oper bemerkt, ohne dass er sie sieht. Die Erzählerin ist so sehr geneigt, seine Hand anzufassen, dass sie aus Angst, dies tatsächlich zu tun, vor dem Ende der Veranstaltung die Oper verlässt. Ein zweites retardierendes Moment erscheint später anlässlich des Geburtstages des Schriftstellers, den sie jedes Jahr heimlich feiert, indem sie ihm weiße Rosen schickt, und sie mit ihrem Sohn in die Konditorei *Dehmel* geht. Nach einem Abendessen mit Freunden im Restaurant schlägt sie vor, in das Tanzlokal *Der Tabarin* zu gehen. Dort trifft sie den Schriftsteller, der sie nicht erkennt. Er glaubt, sie sei eine Dirne und bezahlt sie darum nach einer gemeinsamen Nacht. Nur Johannes, der Diener, der schon in ihrer Kindheit im Dienst des Schriftstellers war und dem sie das Geld zurückgibt, hat sie erkannt. Die Katastrophe ist die Folge dieser letzten Spannung: Die Erzählerin hat keinen Grund mehr zu leben und bittet *R.* darum, dass er jedes Jahr zu seinem Geburtstag weiße Rosen kauft. Nach der vollständigen Lektüre des Briefes versucht der Leser, sich diese Frau, die nun ein Mädchen geworden ist, wieder ins Gedächtnis zu rufen. Doch das Bild dieser Frau ist unscharf. Deshalb ist der Begriff von Epiphanie nicht sehr geeignet. Dieser bezeichnet ursprünglich das Vorkommen einer Gottheit, dann wurde der Begriff auf das Einsetzen deiner Erinnerung angewandt, die sich der

Logik und der Rationalität entzieht (Zainer 1995: 15, 62, 24, 12, 338). Der Begriff *Anagnorisis*, der traditionell die Wiedererkennungsszene bezeichnet, kann hier ebenfalls nicht vollständig angewendet werden (Wilpert 2001: 566-567). Am Ende der Novelle ist der Prominentautor eher erbost.

### 2.3. Eine psychische Tragödie

Genauer genommen kann man diese Novelle als psychologische Novelle oder psychische Tragödie charakterisieren. Die Novelle zählt keine Reihenfolge von Ereignissen auf. Das Äußere der Figuren wird sehr sparsam beschrieben: was die Hauptprotagonistin angeht, weiß man nur, dass sie »hübsch« ist (Łatciak 2002: 496-503). Man taucht in die Psyche der Erzählerin ein, die zu keinem präetablierten Typen gehört, sondern eine starke Individualität besitzt. Es handelt sich um »den inneren Kampf des Menschen bis zur Tat« (Rath 2008: 18). Der Text lässt sich übrigens als »monodie épistolaire« (Sellier 1992: 514), »tragédie à une seule voix pour une seule spectatrice« betrachten. Es gibt eine religiöse Dimension im Text, die vielleicht nicht auf den ersten Blick ersichtlich ist. Vor dem Einzug des Romanschriftstellers wohnen »peinliche« Leute im Haus. Der neue Mieter kontrastiert deshalb damit, indem er wie ein *Messias* beschrieben wird. Er trägt einen »Nimbus« (S. 18), als ob er schon im Himmel als Engel wäre. Er prahlt zuerst mit seiner Erudition und seiner Physik mit der Isotopie der Schönheit: »Bücher, so viele und so schöne« (S. 19), »Du trugst einen [...] entzückenden Sportdreß [...] wie jung, wie hübsch, wie federnd-schlank und elegant Du warst« (S. 21), »einen jungen, eleganten« (S. 22). Die *Unbekannte* stellt sich nicht als emanzipierte Frau dar, da sie ihre ewige und makellose Liebe für den *Romanschriftsteller* mehrmals wiederholt. Sie verwendet oft die Präteritio: sie »klag[t] [ihn] nicht an« (S. 56, 58, 61, 66, 89), aber in der Tat klagt sie an: »Du warst längst zurück, ich sah es an Deinen erleuchteten Fenstern, und hast mir nicht geschrieben« (S. 56), »Du nahmst mich für eine dieser Frauen, für die Käufliche eines Abends« (S. 79). Es lässt sich ein Gegensatz in der Metasprache festmachen, die sich neutral ankündigt, in Bezug auf das realisierte Wort, das einen bissigen Ton hat. Diese Vorwürfe können als Feststellungen gesehen werden, aber der Kontext und ihre Wiederholungen zeigen, dass man es mit Schuldzuweisung zu tun hat. Im ganzen Text betont sie seine Zwiespaltung: Er ist äußerst auf seine Bücher konzentriert, aber es mangelt ihm an Ernst für den Alltag: »ein heißer, leichtlebiger, ganz dem Spiel und dem Abenteuer hingeebener Junge, und gleichzeitig in Deiner Kunst ein unerbittlich ernster, pflichtbewußter, unendlich belesener und gebildeter Mann« (S. 21, selbst kursiv gesetzt).

Es kann eine leichte Eifersucht festgestellt werden, in dem Moment, in dem die Briefverfasserin wahrnimmt, wie er mit einer anderen Frau zusammen ist. Die Erzählerin strebt danach, allein mit ihm zu sein. Dieselbe Haltung pflegt er mit mehreren Frauen, wie es durch das Indefinitpronomen akzentuiert wird: »Du diesen umfangenden [...] Blick jeder Frau hingibst, [...] jedem Ladenmädchen, [...] jedem Stubenmädchen« (S. 24-25) Er ist der Persönlichkeiten der Frauen gleichgültig, »gefühlskalt« (El-bah 2000: 142). Er verhält sich wie ein »Don Juan«, ein »womanizer« (MacCabe 2011: 82), ein »libertine« (MacCabe 2011: 76), ein »homme fatal« (Spörk 2008: 143), ein »egozentrische[r], eitle[r] männliche[r] Geist« (Schmidt 1998: 209), ein »médiocre, un jouisseur superficiel« (Sellier 1992: 514). Der Erzählerin zufolge solle er diese Brücke zwischen seinem akkuraten Arbeitsleben und seinem frivolen Leben überschreiten. Das Wortfeld der Kindheit; »knabenhaft« (S. 21, 22) hat im Kontext eine negative Konnotation. Der Frauenheld nimmt seine Pflichten nicht wahr. Die Epistelschreiberin äußert nicht nur ihr Bedauern; sie fordert ihren ehemaligen Nachbarn dazu auf, sich das bewusst zu machen. Er hat die Pflicht, ihr Leben mindestens einmal durchzusehen und ihr Leiden mitzufühlen. Diese Epistel hat nicht nur das Ziel, über eine hoffnungslose Liebe zu informieren, sondern ihm zu helfen, sich selbst zu kennen, da ihre beiden Leben verflochten sind. Die Formel am Tempel des Orakels von Delphi könnte hier passen *Gnôthi seautón*. Die Modalverben und der Imperativ weisen darauf hin: »Mein ganzes Leben *sollst* Du wissen, dass immer das Deine gewesen und um das Du nie gewußt. Aber Du *sollst* mein Geheimnis [...] kennen« (S. 13), »Fürchte dich nicht vor meine Worte« (S. 13). Die finale Konjunktion deutet es auch an: »Ich erzähle Dir all das (...), *damit* Du verstehst« (S. 18, selbst kursiv gesetzt).

### 2.4. Eine echte Tragödie?

Andere Aspekte des Romans machen es schwer, das Tragische, in dem Werk festzustellen. Zuerst ist die Sprache nicht besonders gehoben; einige umgangssprachliche Wörter sind aufzufinden »grölte« (S. 16), »Fratzen« (S. 17),

»proper« (antiquiert für *sauber*, S. 28). Ihrerseits ist die Heldin keine edle Heldin, sondern eine Antiheldin, die aus dem Kleinbürgertum kommt. Aus diesem Grund wohnt man eher einem sozialen Aufstieg bei, obschon man die Protagonistin nicht wirklich als Emporkömmlingin oder als Aufsteigerin bezeichnen kann, da sie ihr ursprüngliches Milieu nur zugunsten ihres Sohnes verrät. Die Fallhöhe, die normalerweise die Adligen betrifft, ist hier physisch, denn sie wird Opfer der Grippe. Dann kann man sich fragen, ob eine *Katharsis*, eine Reinigung der Affekte, beabsichtigt wird, das heißt, ob die Erzählung eine moralische Funktion hat. Würde sie vor den Gefahren der Liebe warnen und »Jammern und Schaudern« provozieren? In diesem Fall hätte der Text vor, die Sünden hervorzuheben, damit die ZuschauerInnen sie nicht wiederholen. Aber die Erzählung wurde zu Zeiten Freuds verfasst, in der die menschliche Handlung im Rahmen der Dualität vom Bewussten und Unbewussten verstanden wird. Deshalb verliert der Mensch an Verantwortung, weil sein Verhalten im Spannungsfeld zwischen den Instanzen des Es etc. steht.

## 2.5. Die Problematik des Überganges einer Novelle ins Theaterstück

Die Novelle hat den Vorteil, wenige wesentliche Figuren aufzuweisen. Allerdings muss der Regisseur selbst ein Personenverzeichnis aufstellen. Es hängt von den Figuren ab, die er darstellen wird. Einige Figuren wie die Nachbarn, die Schulfreundin, der Schwiegervater, die Ärzte, die Krankenschwester und die Hebammen in der Gebärklinik werden nur kurz erwähnt. Komparsen fungieren fast nur als Kulisse und Ersatz zu ihrer verbalen Erwähnung. Andere Protagonisten wie die Mutter der Erzählerin, Johann und das Kind der Erzählerin sind bedeutender: Während die nach Innsbruck umgezogene Mutter die Epistelschreiberin von ihrer Liebe entfernt, verbinden Johann und das Kind die junge Frau zu seinem Geliebten. Dennoch werden ihre Intentionen außer der Ankündigung des Umzugs »Nein, wir ziehen nach Innsbruck, dort hat Ferdinand eine schöne Villa« (S. 34) nur indirekt ausgedrückt. Einige szenische Fragen lassen sich stellen: Wie kann der/die SchauspielerIn handeln? Ist die Aktion im Theater »Ausdruck seelischer Bewegung« (Rath 2008: 18)? Der Regisseur ist dazu verpflichtet, den Originaltext in Didaskalien und Monolog/Dialoge zu verwandeln. So lässt sich Darbellays (2013: 646) folgende Frage auch auf das Theater anwenden: »Que filmer – le contenu, la rédaction ou la lecture de la lettre?« Die Frage ist noch komplizierter, da die Geschichte drei zeitliche Ebenen hat: erstens R., der den Brief liest, zweitens die Epistelschreiberin, die ihren Brief verfasst, drittens den Inhalt des Briefes.

Eine erste Möglichkeit besteht darin, die Rahmenerzählung als Didaskalien zu betrachten, da es sich um ein »third-person frame« handelt, dessen »primary narrator« ein extra-heterodiegetischer Erzähler ist (Turner 1981: 117-118). So wäre die Rahmenerzählung der Nebentext und die Epistel der Haupttext. Der Schriftsteller wäre der erste Schauspieler auf der Bühne. Dann fungieren eventuell der Fahrer des Mietwagens und der Diener Johann als Nebenfiguren. Der Schriftsteller würde so die »post-mortem voice« (Jukić 2009: 205), die »voix épistolaire d'outre-tombe« (Darbellay 2013: 648) der Unbekannten lesen. Natürlich könnte eine SchauspielerIn ab und zu die schon verstorbene Frau, wenn sie schreibt, repräsentieren. Die zwei Stimmen könnten sich sogar hier und da überlappen, damit die zwei Verhältnisse zum Brief, anders gesagt das Verfassen und die Lektüre, gleichzeitig wahrgenommen werden. »À l'épistolaire monodique de Zweig répond[rait] un épistolaire polyphonique«. Eine dritte Stimme, die der dritten Ebene entspricht, könnte hinzugefügt werden. Die Didaskalien am Anfang und am Ende der Geschichte könnten allerdings auch von einer *Off*-Stimme verstärkt werden. Der Schauplatz wäre die Wohnung des Schriftstellers.

Eine zweite Option wäre, die Rahmenerzählung nicht zu betrachten, um sich auf die wesentlichste Figur zu konzentrieren. Die Tatsache, dass es sich um einen Brief handelt, könnte gelöscht werden: »auf dem ich an Dich schreibe« (S. 12), »Muß ich weiterleben, so zerreiße ich diesen Brief und werde weiter schweigen, wie ich immer schwieg« (S.13), »wo Du diesen Brief, meinen letzten Hauch Leben, in Händen hältst« (S.14), »noch jetzt zittert mir, da ich daran denke, die Hand im Schreiben« (S.34), »Verzeih mir's, wenn mir manchmal ein Tropfen in die Feder fließt, verzeih mir's« (S. 61). Darum könnte die Hauptfigur entweder schreibend oder handelnd dargestellt werden. Im ersten Fall hätte man mit *Diegesis* und einem *teatro di narrazione* zu tun; im zweiten Fall mit *Mimesis*. Die Epoche innerhalb der Novelle wird nicht genau angedeutet. Immerhin kann man sie aufgrund der Grippe und des *Tabarins*, der 1894 eröffnet wurde, in den Zwanzigern situieren. Einige Grenzen der Analyse müssen beachtet werden, da man sich auf Videos stützt. Verloren ist die Angelegenheit, die Gesichter der

ZuschauerInnen, bzw. ihre Gebärden, ihr Flüstern zu sehen und zu hören. Die 3D-Perspektive ist auch gelöscht. Einer der fünf Sinne: Man riecht das Parfüm der Schauspieler nicht. Das Theater in sich besitzt ebenfalls einen Geruch, der zur Atmosphäre beiträgt. Die Kulissen könnten auch einen Geruch haben, auf den man verzichtet. Außerdem haben die Inszenierungen mehrmals stattgefunden, deshalb handelt es sich eher um »Re-Inszenierung[en], Re-Zitation[en]«, deren jede einzig ist (Kolesch 2001: 261). Aus diesen Gründen kann man es wagen zu sagen, dass ein Mitschnitt einer Aufführung eine beschädigte Aufführung ist. Eine Videoaufzeichnung ist generell empfehlenswert, wenn man mehrmals die Inszenierung gesehen hat. Es handelt sich nicht mehr um Theateraufführungen, das heißt um ein Hypermedium mit Multimedialität oder das »Nebeneinander mehrerer Medien in einem und demselben Objekt«, sondern um eine Vorführung (Kattenbelt 2008: 125-132).

### 3. Französische Inszenierung von Sandrine Saffré

Frankreich ist anscheinend das Land, in dem die Novelle am meisten inszeniert wurde. Der Grund dafür ist wahrscheinlich, dass dieses Land Stefan Zweigs »pays de prédilection« (Delatte 2006: 27; 51) war. Er hat seine Frankophilie, die wahrscheinlich schon von seinem frankreichbegeisterten Vater eingeführt wurde (Hausser 1991: 197), bereits dadurch bewiesen, dass er im Jahre 1904 mit einer Dissertation über Hippolyte Taines Philosophie promovierte (Brancy 2014: 11). Im selben Jahr zog er für 7 Monate nach Paris und kehrte danach oft dorthin zurück. Er schreibt an seine erste Frau »Mein ganzes Denken und Betrachten ist an europäische, ja sogar lateinische Mentalität verbunden« in einem Brief am 27.10.1941. Dieser Satz wurde durch »Une mentalité latine acquise principalement au contact de la France et de ses écrivains« (Dumont 1967: 381) hervorgebracht. Er hat ebenfalls eine Übersetzung von Rollands *Jean-Christophe* übersetzen wollen. Die meisten Briefe, die zwischen Zweig und Rolland gewechselt wurden, sind auf Französisch verfasst (Brancy 2014: 13-24). Stefan Zweig hat auch an mehreren Interviews in Molières Sprache teilgenommen: »La véritable littérature ne sera jamais asservie à la politique« am 12. Dezember 1933 mit Henri Philippon für *L'Intransigeant* in Paris und »L'histoire pour comprendre le présent« am 4. Januar 1934 mit André Rousseaux für *Candide* in Paris (Zweig 2011: 451, 156 und 159). Die Liste ist lang: Philippe Honoré, Jacques Weber, Denis Lefrançois, Christophe Lidon, Véronique Boutonnet der Compagnie Les âmes libres, William Malatrat, Yann Bonny, Paul Barge, Danielle Latroy-Fuster, Anne-Laure Pommier und Isabelle Ramade der Compagnie Fées et Gestes, Jean-Paul Bazziconi. Leider sind keine Mitschnitte verfügbar. Die einzige verfügbare Aufführung, deren Premiere 2016 war, kommt aus der Compagnie Théa mit Sandrine Saffré als Regisseurin und Angéline Diaz als Schauspielerin. Am 6. Juni 2016 fand die Premiere in Le Havre in L'Atrium statt. Seitdem wurde die Inszenierung auch an der Maison de l'étudiant im Raum Raymond Queneau und im Théâtre des Bains Douches gezeigt. Die Übersetzung, die gewählt worden ist, ist die älteste. Alzir Hella, dessen Geburtsnamen Alzire Léonce Guillaume Hella war, und Olivier Bournac, ursprünglich Louis, Marie, Jean-Baptiste Angé und später auch Comfort, wurden von Stefan Zweig als Übersetzer genannt (Sigot 2001). Alzir Hella besaß nicht nur diese Rolle, sondern er war auch fast ein Literaturagent, Freund und ein »stakhanoviste« der Übersetzung (Delatte 2006: 82). Deshalb kann man vermuten, dass seine Übersetzungen Zweigs Wünschen entsprechen, dass Zweig sie durchgelesen und darüber mit Hella und Bournac debattiert hat. Zweig hat das Vorwort der Übersetzungsenditionen von Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* (Alzir Hella und Olivier Bournac) und Schalom Aschs *Der elektrische Stuhl* (Alzir Hella und Isa Altkaufer) geschrieben. Laut Jean-Pierre Lefebvre (Wald Lasowski 2013: 60) und Anne-Elise Delatte (2006: 575) hat Alzir Hella von dem Originaltext Distanz genommen, um die Erhaltung des Sinns gegenüber der wörtlichen Übersetzung Vorrang zu geben.

#### 3.1. Textüberarbeitung

Nach der Übersetzung von Alzir Hella und Olivier Bournac erschien der Text in drei Versionen, die von Sandrine Saffré unter Mitarbeit von Angéline Diaz angefertigt wurden. Sie verändern den Originaltext sehr selten, allerdings verkürzen sie ihn. Die erste Version ist gegenüber dem Originaltext durch 106 Abschnitte verkürzt. Die drei größten Kürzungen betreffen die Beschreibung der Nachbarn (S. 110-111), die der Eingeladenen (S. 115), die des Sohnes (S. 145). Die Textvorlage zeichnet sich auch durch die Länge von achtzehn Szenen aus. Jede

enthält einen rekapitulierenden Titel, sodass sie sich als Intertitel assimilieren lassen (Genette 1987: 297). Die Interpunktion wird ebenfalls französiert, indem der Gedankenstrich manchmal von einem Semikolon ersetzt wird. 31 lexikalische Veränderungen sind aufzufinden, die den Sinn nicht verändern: *resplendissants* statt *très colorés*, *pris possession de l'appartement* statt *vins t'installer*, *ce ne fut que cela* statt *ce fut tout*, *je n'eus aucun soupçon* statt *je n'avais pas idée*, usw. Zwei Veränderungen sind beachtlich: *Jean* statt *Johann* und *modifias de fond en comble* statt *métamorphosas*. Die erste steht im Gegensatz zu der gewöhnlichen Tendenz, die Eigennamen beizubehalten: So wird die Geschichte dem Rezipienten angepasst. Die zweite ist metaphorisch: Sie wirkt, als ob die Erzählerin ein Haus wäre. Deshalb wird auch im Diskurs auf die Bedeutung des Raumes hingewiesen. Die zweite Version stellt sechzehn kurze Weglassungen wie *demanda mon amie. Je ne pus pas lui répondre tout de suite* oder *C'était ma destinée dans la vie; qu'il en soit de même dans la mort* vor. Aus der dritten Version verschwindet die Rahmenerzählung. Eine ganze Szene ist auch abgenommen. Es geht um die 13. Szene in der Gebärklinik. Insgesamt sind vierzehn Weglassungen bemerkbar. Der gesprochene Text befreit sich von dem geschriebenen. Diese Unterschiede sind vor allem syntaktisch: Wörter werden mehrmals ausgetauscht: *tendre* und *petite*, *je passai* und *de nouveau*, *que tu me repousserais* und *tu me dédaignerais*, usw. Einige sind ersetzt: *là* statt *ici*, *aujourd'hui* statt *encore*, *enfin* statt *puis*, *instants* statt *quelques secondes*, usw. Andere Wörter verschwinden: *à cette heure effroyable*, *inconscient*, *exactement*, *et pour toujours*, usw.

### 3.2. Spiel der Schauspielerin

Die Aufführung beginnt mit Musik am Klavier. Dieses Instrument wird bald von einem Lied, das von einem Opersänger gesungen wird, begleitet. Am Anfang scheint die Schauspielerin resigniert. Sie drückt weder Wut noch Aufbegehren aus. Sie liegt komplett verkrümmt da, wie eine Schnecke auf dem Boden. Dann setzt sie sich auf. Sie spricht ruhig. Sie steht auf, als sie »J'ai pris le cinquième cierge« sagt. Sie scheint ihr Schicksal, das besiegelt ist, anzunehmen. *Alea jacta est*. Laut ihr wäre eine Rebellion nutzlos. Die Schauspielerin trägt ein leichtes, langes, khakibeiges Kleid, das wahrscheinlich aus Leinen ist. Deswegen sieht sie nicht wie eine *Femme fatale* aus, sondern wie eine schutzbedürftige/demütige Frau. Ihre parasprachlichen Gebärden illustrieren ihre Worte am Ende des zweiten Abschnitts »Et qui à pourrais-je m'adresser, sinon à toi, toi qui a été tout pour moi et qui l'ès encore ?« und dem Beginn des dritten Abschnitts »Je ne sais si je m'exprime assez clairement«. Tatsächlich schreibt sie es auf ein Papier, das sie danach in einem Rahmen fixiert. Das Licht, das auf das durchsichtige Papier projiziert wird, lässt zu, dass sich ihr Schatten ausdehnt. So wird einerseits die Essenz ihrer Absicht konkretisiert: die schwarze Tinte, die sich akkumuliert, ist wie ihr Schatten: sie ist wahrhaftig. Andererseits symbolisiert der Schatten den Titel: Er ermöglicht es zwar, einen Menschen zu erkennen, bei dem nur die Konturen des Körpers sichtbar sind, aber man hat es wirklich mit einer Unbekannten zu tun. Wenn sie »N'aie pas peur de mes paroles« sagt, schreibt sie auf ein anderes Papier Liebe und fixiert es ebenso. Ab der zweiten Szene wird das Licht heller und kontrastiert deswegen mit der ersten Szene. Ihre Stimme wird sanfter, sogar beinahe fröhlich. Man kann die vier Rahmen unterscheiden. Dann zieht sie einen nach vorne, um Räume zu trennen. Sie spielt die Rolle der Handwerker, die damals die Wohnung des Schriftstellers ausstatteten, und auch Johanns Rolle. Ein anderer Rahmen wird auch nach vorne gezogen, um einen anderen Raum links zu gestalten. So werden die Wohnungen des Mädchens und des Schriftstellers durch den Flur getrennt. Sie spielt auch die Rolle des Mädchens, das sie damals war. Für die dritte Szene werden die Rahmen wieder nebeneinander gezogen. Nur ein Rahmen wird vorangestellt, um die Außentür des Hauses zu versinnbildlichen. Sie schiebt die Tür nach vorne, um die vergangene Emotion, als sie den Schriftsteller zum ersten Mal erblickte, zu vergegenwärtigen. Sie ahmt auch die spöttische Stimme ihrer Freundin nach. In der vierten Szene nähert sie den Rahmen einem anderen an, und gleitet in den engen Raum. Sie dreht sich um, um die Verzauberung zu spiegeln, als wäre jemand auf sie gefallen. Dieser Rahmen ist in der fünften Szene wie in der zweiten Szene nach vorne gezogen, sodass die Wohnung der Erzählerin wieder geformt wird. Eine Solistin spielt Geige, während sie von einem Orchester begleitet wird. Alle Rahmen werden gleichzeitig wie Dominosteine aufgestellt. Im sechsten Auftritt schlüpft die Schauspielerin von einem Zwischenraum zum anderen, um das Gespräch mit der Mutter zu reflektieren. Indem diese Rahmen ungeordnet gedreht werden, wird die plötzliche Verwirrung der jungen Liebhaberin konkretisiert. Chorgesänge, die allmählich von einem Klavier und dann von Schlaginstrumenten ersetzt werden, begleiten die Wiedergestaltung eines neuen Raumes.



In der siebten Szene befindet sie sich im Zentrum des neuen Raumes, in dem die Rahmen nun ein Viereck bilden. Die Inszenierung spielt mit der Synästhesie, dadurch dass das Hören in das Sehen übergeht. Dieser Übergang zeigt sich in dem Erklingen eines Tons, der durch das Aufblitzen eines Lichtes weitergeführt wird (TC: 00:19:50). Gesänge begleiten noch einmal einen Raumwechsel: Die Rahmen werden nebeneinander gestellt. Die achte Szene stellt etwas Neues dar: Die Schauspielerin ist nicht mehr sichtbar; sie befindet sich rechts von der Bühne. Stattdessen erscheinen Schatten, um die sechzehn- bis achtzehnjährige Frau und ihre Bewunderer darzustellen (TC: 00:25:37). Diese Schatten versteinern sich, und die Schauspielerin kommt von hinten aus dem Papier hervor. Dann verdunkelt sich die Bühne und die Schatten verschwinden.

Für den neunten Akt benutzt die Schauspielerin zwei Rahmen als Straßenbahn. Dann werden zwei andere Rahmen ganz rechts auch angenähert. Durch die Orientierung des Lichtes sehen die sechs Rahmen sehr anders aus (TC: 00:29:10). Sie können die Fassaden von Läden und das Haus des Schriftstellers repräsentieren, da es sich um die Beobachtung handelt. In der zehnten Szene steigt die Stimme der Frau auf, die ihre Klage betont. Die Schauspielerin sitzt in der elften Szene auf den Knien, um an das Abendessen zu erinnern. Klavier und Streichinstrumente begleiten eine schwarze Bühne, während die Rahmen noch bewegt werden. Die Schauspielerin schreit und vermittelt so die Tiefe ihrer Gefühle, als sie mit dem Schriftsteller in seine Wohnung tritt. Dieser neue, einem Viereck ähnelnde Raum, besteht aus vier Rahmen. Jeder Rahmen besitzt eine Funktion: einer für die Tür, ein anderer für die Treppe, ein anderer für das Guckloch. Die Requisiten erscheinen am Morgen: Blumen und Papiere. Gleichzeitig wird die Bühne heller, um die Dämmerung zu spiegeln. Die Schauspielerin spricht weiter, obwohl sie die Grenzen des Raumes überschreitet. Deshalb kann dieser Raum eher als ein virtueller Raum betrachtet werden, der die Intimität zwischen den zwei Figuren symbolisiert. Der zwölfte Auftritt zeigt keinen großen Unterschied mit dem letzten. Der dreizehnte Auftritt wird von Schlaginstrumenten eingeleitet. Noch einmal ist die Bühne schwarz, sogar wenn die Schauspielerin spricht. Einige Klaviernoten sind zur gleichen Zeit hörbar. Ein Trommelspiel beendet diesen dritten Akt.

Das Bühnenbild der vierzehnten Szene ähnelt dem der achten. Sie wird glücklich und hebt einen Arm, wenn sie *Tabarin* ausspricht. Sie tanzt in Drehungen zur Violinmusik (TC: 00:48:32). Die laute Stimme und die Musik verdichten sich, sodass der Lärm und die Aufgeregtheit real werden. Gleichzeitig verstellt sie die Rahmen, um ein Tanzlokal herzustellen. Der Rahmen rechts symbolisiert den Tisch vom Schriftsteller R... und seinen Freunden. Dahinter befindet sich das Vestibül, in das die junge Frau und ihr Mantra gleiten. Dadurch werden die Zuschauer wie zu Leuten in einem *Tabarin*, da die Szene in der Vorhalle zum Teil versteckt wird. In der sechzehnten Szene ist die Bühne sehr dunkel: Logischerweise wird die Nacht repräsentiert, dennoch steht es auch für die Dunkelheit ihres Geistes, der Tiefe der Enttäuschung. Elektronische Musik dient als Übergang vom IV. zum V. Akt. Durch sie wird die Entfremdung und der Verlust der Anhaltspunkte ausgedrückt. Die Spaltung mit ihrer Gegenwart wird durch das zerreißende Papier konkretisiert. Die Liebe wird zum letzten Mal nur von der Frau lesbar. Das Publikum sieht nur *rleil*. Diese zerstörerische Handlung erstreckt sich über die ganze Bühne, da die Frau nicht nur dieses Krepppapier, sondern das ganze Krepppapier auf der Bühne zerfetzt. So wird ihr Masochismus, der von Mirjam Schmidt (1998: 209-210), Glynis Kinnan (2003: 58) und Ingrid Spörk (2007: 185) schon so gedeutet wurde, hervorgebracht. Diese Pathologie mischt antithetische Reaktionen, wie die Liebe und die Abstoßung, das Heilige und das Profane. Sie kommt aus einem Mangel an Anerkennung und aus einer Identifizierung seitens R.... Wenn sie ihre Liebe vernichtet, vernichtet sie gleichzeitig auch sich selbst, da sie nur durch diese Liebe existierte. Diese Inszenierung interpretiert das Ende der Unbekannten als einen Freitod (Tunner 2011: 67-74; Heyer 2007: 437-456), weil sie ihn aktiv als Subjekt provoziert. Die Hypothese ist von Mohammed El-bah (1999: 109) nuanciert: vielleicht stirbt die Frau nur, weil sie angesteckt wurde. Genauer gesagt steht vielleicht der Cutter für das Messer, mit dem sie sich zerschneidet.

#### 4. Italienische Inszenierung von Pia Di Bitonto

Obwohl die Verhältnisse zwischen Zweig und der italienischen Welt selten hervorgehoben werden, sprach Stefan Zweig fließend Italienisch, weil er es von seiner in Ancona geborenen jüdischen Mutter Ida Brettauer, gelernt hatte (Hausser 1991: 197). Diese Kenntnisse hat er für die Übersetzung von Jacopo da Lentino, der

---

Giacomo da Lentini genannt wurde, und auf Pirandello angewandt (Delatte 2006: 40). Die Inszenierung von Pia di Bitonto ist fast die einzige Inszenierung der Novelle. Daneben gibt es noch eine weitere von Marco Maltauro. Vorliegende Aufführung wurde am 20. und am 21. Februar 2015 in der Galleria degli Stucchi des Palazzos Pianetti in Jesi (Gegend der Marken) vorgestellt. Dieser Ort war besonders passend, da er der einzige Ort in Italien mit einem Rokokostil und einem mitteleuropäischen Einfluss ist. Die fünfzig erlaubten Schauspieler folgten der Schauspielerin in jeden Raum. Am 14. März wurde die Inszenierung auch im Teatro Paolo Ferrari Marcello mit Veränderungen umgesetzt. Beide Orte gehören der Fondazione Pergolesi. Die Regisseurin hat mit der neuesten italienischen Übersetzung der Novelle gearbeitet. Es handelt sich um die Übersetzung von Ada Vigliani, eine italienische Germanistin.

#### 4.1. Textüberarbeitung

Die Übersetzung wurde nicht nur von der Regisseurin Pia di Bitonto, sondern auch von Annabella Cerliani übernommen, wie Pia di Bitonto in einer E-Mail vom 16. Mai 2017 erklärt. Der Text wurde in sechs Teile, die *stanze* genannt werden, gegliedert. Nur die drei letzten, die *Il bambino*, *In società* und *Il mio bambino* betitelt werden, entsprechen genau den fünf Akten. Nach der *stanza L'Infanzia* behält die *seconda stanza Innsbruck* das Ende des 1. Aktes und den Beginn des 2. Aktes bei, der sich auf die dritte *stanza Vienna* ausdehnt. Die Textüberarbeitung zeichnet sich besonders durch den Einsatz besonderer Tempora aus, und zwar vom *passato remoto* zum *passato composto*: *ho trovato* statt *trovai*, *ho visto* statt *percepì*, usw. Manchmal wird auch das *presente storico* anstatt des *passato remoto* benutzt: *mi avvicino* statt *mi avvicinai*, *gli offro il mio aiuto* statt *mi offrì di aiutarlo*, *si addormenta* statt *prese sonno*, *spengono*, usw. So wird die Vergangenheit der Gegenwart angenähert. Die Briefschreiberin empfindet die Leiden als nicht sonderlich lange zurückliegend. Einige lexikalische Änderungen lassen sich bemerken: *vergogna* statt *imbarazzo*, *impegno* statt *perseveranza*, *speciale* statt *mistica*, *buttando* statt *spezzando*, *incontrata* statt *raccattata*, usw. Aus narratologischer Perspektive fehlen die Rahmenerzählung, die Ausgangslage am Anfang (es beginnt *in medias res* mit »Avevo tredici anni quando sei entrato nella mia vita«), der Auszug der Nachbarn, die Reaktion der Freundin, die Beschreibung ihrer Anziehungskraft in ihrer Jugend, das Essen im Restaurant wird nur beiläufig erwähnt, die Anekdote des Bettlers, die Schenkung der Rosen jedes Jahr und die Beschreibung des Kindes.

#### 4.2. Spiel der Schauspielerin

Leider ist kein Mitschnitt zur Verfügung gestellt worden. Deshalb basiert die Analyse wesentlich auf dem Zeugnis der Regisseurin. Am Anfang jeder *stanza* stehen Bühnenanweisungen über die Gefühle, die nacheinander ausgedrückt werden müssen. Für die erste hat man *goffagine*, *timidezza*, *stupore*, *innamoramento infantile*, *entusiasmo preadolescenziale*; für die zweite: *Caparbieta*, *irritazione*, *nervosismo*, *ostinazione*, *negazione*, *attesa*, *sospensione del tempo*, *nebbia*, *distanza*; für die dritte: *rabbia contro se stessa*, *dolore trattenuto*, *si giudica*, *si accusa di stoltezza*; für die vierte: *felicità per la maternità*, *condivisione della gioia*, *bonarietà*, *tristezza*; für die fünfte: *Consapevole della propria femminilità*, *determinata*, *orgogliosa*, *donna del gran mondo*; für die sechste: *dolore sordo*, *rassegnato*. Übrigens wechselt die Schauspielerin ihre Kleidungsstücke in allen Szenen: am Anfang trägt sie *un grembiule grigio da scolare*, dann einen anderen, aber *da ragazza*, dann ein *abito anni 20*, *bianco*, dann *una camicia da notte di lino grezzo* (siehe Fotos), in der fünften einen *sottoveste grigia e stola rossa*. Diesen Schal zieht sie in der letzten Szene aus. So nehmen die Schauspieler die physische und finanzielle Entwicklungen der Frau wahr. Die Musikstücke, die verwendet werden, sind *Verklärte Nacht* von Schönberg, die dritte und fünfte Symphonie von Gustav Mahler und auch eine für die Veranstaltung kreierte Musik von Stefano De Meo. Die Zwölftonmusik zeigt den Schlüsselpunktverlust. Bilder des Künstlers Rorschach, der für die Nazis als ein entarteter Künstler galt, und auch von der Epoche Zweigs wurden projiziert. So wird die Flucht von Stefan Zweig dargestellt.

### 5. Spanisch-uruguayische Inszenierung von Fernando Gilmet Dermitt

Die Verhältnisse von Zweig zur hispanophonen Welt sind weniger bekannt als seine Beziehungen zu der

Frankophonie. Immerhin hat er Konferenzen auf Spanisch in Argentinien gehalten (Hausser 1991: 219). Er hat auch unter anderem an einen spanischen Titel für seine Memoiren, und zwar *Vida de un europeo*, gedacht (Niemitz 2013: 72). Wenige hispanophone Regisseure sind auf die Idee gekommen, *Brief einer Unbekannten* auf die Bühne zu bringen. Außer Fernando Gilmet Dermit haben nur F. J. Martín García im Jahr 1995, Ricardo Romanos sechs Jahre später, der spanische Francisco Ortega, der kolumbianische Manuel Orjuela im Jahr 2005 und J. L. Pérez Martín die Novelle inszeniert (Serrano Bertos 2013: 200-202). Ein besonderer Fall ist José Sanchis Sinisterra, der sich auf Max Ophüls' Film gestützt hat, um 1998 ein eigenes Theaterstück namens *La raya del pelo de William Holden* zu verfassen und 2001 zu inszenieren. Diese metafilmische Entlehnung wurde von Marie-Élisa Franceschini-Toussaint (2012: 99-119) analysiert. Ortega hat sogar vorgeschlagen, die Inszenierung zu Hause vorzuführen. Vorliegende Inszenierung wurde als spanisch-uruguayisch bezeichnet, da der Regisseur und die Schauspielerinnen Soledad Gilmet, die seine Tochter ist, die uruguayische Staatsangehörigkeit besitzen. Jedoch haben sie lang in Spanien gelebt und die Premiere wurde im Juni 2014 in Madrid an der Casa del Lector del Matadero aufgeführt. Im Anschluss daran hat man auch in Montevideo, der Hauptstadt Uruguays, im La Gringa Teatro, im Teatro Solis (Sala Zavala Muniz), im Centro Cultural Florencio Sánchez und im Teatro El Galpón die Inszenierung aufgeführt. Der Text wurde von Berta Conill übersetzt. Die Tatsache, dass die Übersetzung schon in der achtzehnten Auflage erschienen ist, demonstriert ihre Qualität.

### 5.1. Textüberarbeitung

Zwischen der Übersetzung von Berta Conill und der Textvorlage für die Aufführung sind Kürzungen bemerkbar. Die meisten sind gering: innerhalb des Satzes oder innerhalb eines Abschnitts. Einige sind größer: die Beschreibung der Nachbarn, der Überwachung durch das Guckloch, der Gebärdensprache, ihr Treffen in der Oper. Ebenso kann man wenige Ergänzungen finden: *Al llegar a casa, haciendo algún recado, seguramente, más de mujer*. Lexikalische Modifikationen treten auf: *su frente* (Berta Connill) vs. *su hirviente sien, carpinteros* vs. *tapiceros, benévolo* vs. *bondadoso, cortés* vs. *amable, una garza* vs. *un nativo, afable* vs. *varonil, juego* vs. *diversión, cogida* vs. *agarrada, manguito* vs. *bolso* usw. Neben der Verdichtung des Textes beobachtet man Sätze, die ausgetauscht wurden: *Estuve esperando toda la noche* befindet sich nach *No me abrigaba ninguna manta [...] a dormirme y no oír tus pasos, Era mi destino en la vida; que lo sea también en la muerte, pues* ist nach *me voy sin que conozcas mi nombre ni mi cara* usf. Dem Originaltext wurden biographische Erklärungen, Passagen aus mehreren Zweigschen Büchern und aus der Deklaration am Ende seines Lebens hinzugefügt. Die Unterscheidung zwischen Originaltext und Ergänzungen lässt sich durch fettgedruckte und mit Großbuchstaben geschriebene Überschriften (**ACTRIZ:** vs. **LA DESCONOCIDA:**) bemerken. Damit ZuschauerInnen, die über keine Textvorlage verfügt, auch diese Differenzierung verstehen, wird immer in den **ACTRIZ**-Teilen der reale Autor erwähnt: *Stefan Zweig [...] -dice en su autobiografía-, confiesa Zweig, Según Zweig, escribe Stefan Zweig al final de sus memorias*. So spricht Soledad von *desdoblamiento*.

In der untersuchten Inszenierung wird zwar der Selbstmord stark insinuiert, obwohl eine andere Möglichkeit vorgeschlagen wird: *aunque algunas fuentes apuntaban a que pudo tratarse de un asesinato ordenado o cometido por la Gestapo*. Sein Suizid kam sehr überraschend, da er im Gegensatz zu vielen seiner Zeitgenossen wie Ernst Weiss unter keinen finanziellen oder religiösen Schwierigkeiten litt (Frischer 2011: 12). Er war nämlich »né avec une cuiller d'argent dans la bouche« (Hausser 1991: 194). Mehrere Ursachen werden vorgeschlagen: der Verlust seiner österreichischen Staatsbürgerschaft wie für Lotte, die erst ein Jahr später von der britischen ersetzt wurde, der Zweifel an seinem Talent, der von der Bücherverbrennung am 10. Mai 1933 in Berlin von den Nazis (Hausser 1991: 213-223) und von dem Verbot seiner Bücher im 1940 (in dieser Inszenierung gesagt) provoziert wurde, seine sexuelle Ohnmacht, die sich als ein Zeichen des Alters herausstellt und seine zunehmende Schwierigkeit, Frauen zu erobern, treibt (Frischer 1991: 333), die Faszination für den Doppelsuizid von Heinrich von Kleist und seiner Frau Henriette Vogel (Frischer 1991: 181-184). Der Verlust seines Dokortitels (Delatte 2006: 29) und die Entsetzlichkeit des Krieges waren ebenfalls Auslöser. Nach seinem Ableben, das von Zweigs Freund Ernst Feder (Zohn 1981: 139-140) berichtet wurde, wurden mehrere Veranstaltungen, und zwar ein Staatsbegräbnis, eine Trauerfeier und eine Gedenkfeier organisiert. Dr. Altmann, Lottes Bruder wurde Universalerbe. Dieser Tod scheint ein Mythos geworden zu sein, da sogar vor kurzem ein Comic darüber erschienen ist. Es handelt sich um

*Les derniers jours de Stefan Zweig*. Die Geschichte beginnt bei seiner Abfahrt aus New York im September 1941 und endet mit seinem Selbstmord. Es wurde von Laurent Seksik und Guillaume Sorel gestaltet (Peillon 2013: 82-83). Laurent Seksik hat auch einen Roman, mit demselben Titel, und im Anschluss daran eine theatralische Adaptation geschrieben. Ein Film, ein Biopic, umfasst sein Leben zwischen 1936 und seinem Selbstmord: *Vor der Morgenröte* (Schrader 2016). Eine metaliterarische Ergänzung – vielleicht können wir den Begriff *metanovellistisch* an dieser Stelle benutzen – wird mit einem eigenen Abschnitt ins Zentrum der Rahmenerzählung gestellt: »Echó un vistazo a los titulares y se marchó a su casa en un coche de alquiler. Así comienza *Carta de una desconocida*, un relato corto escrito por Stefan Zweig y publicado con gran éxito allá por 1918«.

Eine andere Ergänzung, die das Grab von Tolstoj erwähnt, befindet sich zwischen dem ersten und dem zweiten Akt: „Ninguna cruz, ninguna lápida, ningún epitafio. El viento sopla como palabra de dios sobre la tumba del hombre anónimo; se podría pasar por delante de ella sin saber otra cosa sino que allí yace alguien, un ruso enterrado en tierra rusa«. Wahrscheinlich kommt dieser Text aus *Drei Dichter ihres Lebens*, das in demselben Jahr wie seine Reise zur UdSSR, d.h. im Jahre 1928, war. Stefan Zweig hatte auf Tolstoj's Grab in Iasnaïa Poliana gebeten (Hausser 1991: 212). Im dritten Akt wird eine kulturanthropologische oder sozialgeschichtliche Information gegeben: »Según Zweig, en su juventud, se consideraba lícito que un hombre sintiera impulsos sexuales; pero, al mismo tiempo, se había impuesto como un axioma que una mujer no podía tener ninguna clase de deseo físico«. Die Reaktion der Frau, als sie mit Begeisterung die Einladung des bewunderten Mannes akzeptierte, kann heutzutage als natürlich gelten. Dennoch war eine solche Antwort auf Prostituierte beschränkt, wie die Erzählerin es erklärt. Mohammed El-bah (1999: 102) bestätigt diese Meinung, indem er von einer »Doppelmoral bei der Erziehung der beiden Geschlechter« spricht: die Jungen waren sexuell freier als die Mädchen, sie hatten ein »konfliktloses Leben«. Zweig war dagegen avantgardistisch, da er »für die Gleichberechtigung der Geschlechter plädiert« (El-bah 1999: 7, 102-104). Die letzte Ergänzung kommt aus *Die Welt von gestern*: »Pero toda sombra es, al fin y al cabo, hija de la luz y sólo quien ha conocido la claridad y las tinieblas, la guerra y la paz, el ascenso y la caída, sólo éste ha vivido de verdad«. Der Schatten kristallisiert ebenso den Verfall des Schriftstellers wie auch den Niedergang der verstorbenen Frau. Diese Oxymora stellen die Tragik und den Zwiespalt der Frau dar, die Luxus mit Männern und auch Armut in der Gebärklinik erlebt hat.

## 5.2. Das Spiel der Schauspielerin

Am Anfang sind nur kleine Lichter auf der dunklen Bühne wahrnehmbar. Dann sind ein Spiegel, ein Tisch, ein Stuhl, auf dem eine junge Frau sitzt und sich schminkt, und ein Kleiderständer erkennbar. Die Frau trägt ein langes schwarzes Abendkleid mit einem weißen Gürtel. Als Kurtisane wird sie oft in die Oper oder ins Theater gehen und wird Zeit damit verbringen, sich um ihr Äußeres zu kümmern. Brasilianische Samba mit Schlaginstrumenten, Gesängen und Querflöte erinnern an die letzten Jahre von Stefan Zweig in diesem Staat und an „el reciente carnaval que, un año más, había invadido la capital con desenfadada alegría«. Sie steht auf, nähert sich dem Rand der Bühne und erklärt das Ende von Zweig. Dann setzt sie sich, aber blickt immer in Richtung der ZuschauerInnen. Deshalb hat sie eine didaktische Funktion inne. Sie spricht klar, laut und eher neutral wie eine Lehrende. Für den Eintritt in die Binnenerzählung zieht die Schauspielerin einen Schal an: so versteckt sie ihre Eleganz und wird eine unbekannte Frau. Gleichzeitig kann angenommen werden, dass ihr kalt ist, weil die Grippe sie ergriffen hat. Wenn sie beginnt, über ihre Kindheit zu sprechen, zieht sie diesen Schal ab und zieht stattdessen einen weißen Kragen an. Sie hebt ihr Kleid ein bisschen auf der Ebene ihrer Hüfte hoch. Ihre Hände setzt sie auf ihre Schenkel: So sieht sie kindischer und ängstlicher aus. Sie spricht auf eine heiterere Weise als zuvor. Ein Hauch von Komik kommt auf, wenn sie mit einer tiefen Männerstimme *Muchas gracias, señorita* sagt und dann einige Sekunden die Augen nach oben rollt und den Mund offen lässt. Gelächter aus dem Publikum lassen sich hören.

Der Stuhl dient auch als Schulstuhl, wenn sie den *colegio* erwähnt und die Hand hebt, um ihre Worte (sie ist die erste der Klasse geworden) zu illustrieren. Sie veranschaulicht auch ihre Sorge für ihre Kleidungsstücke, ihre Küsse auf die Türklinke, ihre Blicke aus der Straße auf die Fenster, den Butler, der Koffer in die Wohnung brachte. Wenn sie mit ihrer Mutter sprechen soll, nähert er sich mit gesenktem Kopf und gebundenen Händen dem Stuhl an (TC: 00:20:48). So wird die Abneigung der Erzählerin zu ihrer Mutter aufgewiesen. Nach dem Erfahren

der Nachricht des Umzugs nach Innsbruck scheint sie, gelähmt zu sein und steht schwerlich mit verkrampften Händen auf. Gleichzeitig hört man ein Geräusch, das den Regen (wie die Didaskalie (*Sonido tormenta, lluvia.*) es andeutet), aber auch den Zug nachahmt. Deshalb spürt man einen romantischen Ton, da in dieser Strömung das Wetter die innerlichen Bewegungen spiegelt. Sie zeigt den ZuschauerInnen den Rücken, wenn sie erwähnt, dass die Wohnung in ihrer Abwesenheit - als sie im Gymnasium war - geleert wurde. Die Bühne wird finster, wenn sie von dem letzten Nachmittag in Wien erzählt.

Wenn sie für ein zweites Mal die Rolle der **ACTRIZ** übernimmt, verdunkelt sich noch einmal die Bühne. Sie zieht ihr Kleid, um es zu verlängern und entfernt das Bündchen. Ihre Stimme ist wieder heiter. Am Ende dieses *intermedio* knüpft der Glockenklang an Tolstoj's Tod und an den Tod des Sohnes an. Für die Rückkehr der ritualisierten Formel *Mi hijo murió ayer* trägt sie ihren Schal wieder (TC: 00:28:17). Nachdem sie *allí estabas tú, allí estaba mi mundo* gesagt hat, seufzt sie auf. So kann der/die ZuschauerIn spüren, wie ihr Herz schnell schlägt. Die Verlangsamung an der Stelle *La noche se me hizo interminable* knüpft an die jahrelange Erwartung der Frau an und kontrastiert mit der Schnelligkeit der vorherigen Passage. Gelächter lassen sich noch einmal hören, als sie *-Me encantaría-dije con toda naturalidad* sagt, da der von einem Lächeln begleitete Satz entweder wie ein Witz oder wie eine naive Aussage aussieht. Dieselbe Reaktion der ZuschauerInnen tritt auf, wenn die **ACTRIZ** die Geschichte einer frisch gebackenen Ehefrau erzählt. Wenn sie die **DESCONOCIDA** wird, erwirbt der kleine Spiegel eine vorher wenig benutzte Funktion: er spiegelt die Bewegungen der SchauspielerIn, die die Wohnung des Schriftstellers wiederentdeckt. Der Stuhl dient danach als Bett, auf den sie sich legt und sich streichelt. Anlässlich des Beginns des dritten Aktes weht der Wind. Die Leiden der Frau werden noch einmal gezeigt. Ihr Gesicht drückt auch die physischen Leiden der Niederkunft aus. Das Wort *gritar* wird durch die Inszenierung performativ. Am Ende des Aktes hustet sie und weint mit gesenktem Kopf. Der vierte Akt ist ebenfalls sehr düster. Ihre Grippe lässt sich erkennen, da sie ihren Schal auf ihren Körper legt, als ob ihr kalt wäre. Dann stellt sie ihren Schal auf den Kleidungsträger. Sie zieht Absätze an, wenn sie ihr Treffen an der Oper erwähnt (TC: 00:54:15). Sie entfernt ihren Gürtel und zieht einen anderen Schal auf die Arme. Der Tabarin wird durch eine Kleinkunstmusik und rote Lichter vorgestellt (TC: 00:56:15). Soledad tanzt und dann verschwindet der Spiegel (TC: 00:59:10), wenn sie in der Wohnung des Schriftstellers ankommt. Am Anfang des fünften Aktes, der von einer Musik mit Pferden begleitet wird, wird das Licht wieder dunkel und Soledad trägt den Schal wieder. Der Lichtzirkel, dem sie sich nähert, symbolisiert die Kerzen, die das Bett des gestorbenen Sohnes umringen, aber auch den Lebensrest, der im Begriff ist, zu verschwinden. Am Ende spielt eine Geige, die die romantische Seite der Geschichte hervorbringt.

## 6. Resümee

Diese Analyse bestätigt, dass die Novelle für das Theater sehr geeignet ist, denn sie konzentriert sich auf die Handlung und behält wenige zentrale Figuren bei. Darüber hinaus hatte Stefan Zweig selbst ein Interesse für dieses Genre. Deshalb sind in den Inszenierungen, die alle ungefähr eine Stunde dauern, wenige wesentliche Ereignisse der Geschichte entfernt worden. Von den sechs analysierten Inszenierungen wird in vier Fällen die Rahmenerzählung weggelassen. Die Präsenz einer einzigen SchauspielerIn auf den Bühnen verstärkt den Aspekt der Einsamkeit der Hauptfigur, die ihr ganzes Leben an der Kommunikation mit ihrem einzigen Geliebten gescheitert ist. Fernando Gilmet Dermit fügt ihren Aufführungen einen didaktischen Aspekt hinzu, dadurch, dass sie mit literarischen kontextuellen Angaben ausgeschmückt werden. Diese Angaben sind nicht verbal, sondern visuell dank Projektionen, in der Aufführung von Pia di Bitonto, gegeben. Die eingesetzte Musik trennt die Szenen, die nicht immer mit den fünf erkennbaren Akten der Novelle koinzidieren, voneinander. Die meisten Inszenierungen fanden in Theater statt. Eine Ausnahme ist diejenige von Pia di Bitonto, die vor dem Theater Marcello in der Galleria degli Stucchi aufgeführt wurde.

## Bibliografie:

- Balbuena, C. (2012).** Entre Apfelthaler, V. (2007). Das Theater als europäische Anstalt. Theaterverständnis und kulturelles Kapital bei Stefan Zweig. In M. H. Gelber (Hrsg.), *New perspectives on Stefan Zweig's Literary & Biographical Writings* (S. 193-202). Niemeyer. <https://doi.org/10.1515/9783110931402.193>
- Brancy, J.-Y. (2014).** Introduction. R. Rolland, S. Zweig. *Correspondance 1910-1919*. Albin Michel.
- Cap, B. (1973).** Stefan Zweig as Agent of Exchange between French and German Literature. *Comparative Literature Studies*, 10(1), 252-262. <https://www.jstor.org/stable/40468009>
- Charton, A. (2012).** Stefan Zweig ou «l'esprit de l'Europe». *Villa Europa*, 3, 47-54.
- Darbellay, L. (2013).** *Lettre d'une inconnue: la puissance de l'épistolaire. CRITIQUE. Revue générale des publications françaises et étrangères*, 795/796, 645-653. <https://doi.org/10.3917/criti.795.0645>
- Delatte, A.-E. (2006).** *Übersetzer der Geschichte, Übersetzungsgeschichten: drei biographische Schriften Stefan Zweigs übertragen von Alzir Hella (Fouché, Marie-Antoinette, Maria Stuart)*. [Dissertation, Universitäten Nantes/Düsseldorf]. <https://www.theses.fr/2006NANT3009>
- Dumont, R. (1967).** *Stefan Zweig et la France*. Didier.
- El-bah, M. (1999).** *Frauen- und Männerbilder in den Novellen Stefan Zweigs*. Freiburg i. Br.: Hochschulsammlung Philosophie / Literaturwissenschaft (Dissertation).
- Franceschini-Toussaint, M.-É. (2012).** La mise en abyme chez José Sanchis Sinisterra. *reCHERches*, 9, 99-119. <https://doi.org/10.4000/cher.11504>
- Freitag, G. (1983).** *Die Technik des Dramas*. Klaus Jeziorkowski.
- Frischer, D. (2011).** *Stefan Zweig : autopsie d'un suicide*. Écriture.
- Genette, G. (1987).** *Seuils*. Éditions du Seuil.
- Hausser, I. (Hrsg.). (1991).** Stefan Zweig et le monde d'hier. In Ders, Zweig, S., *Amok* suivi de *Lettre d'une inconnue*. Librairie Générale Française-Le livre de poche.
- Heyer, A. (2007).** Suicide in the Fiction of Georges Bernanos and Stefan Zweig: The Death of Two Female Adolescents. *Christianity and Literature*, 56(3), 437-456. <https://doi.org/10.1177/014833310705600304>
- Hoefle, A. J. (2014).** Habsburg Nostalgia and the Occidental Other: Chinese Perspectives on Stefan Zweig's Novellas. *Journal of Austrian Studies*, 47(2), 105-130. <https://www.jstor.org/stable/43947312>
- Hutcheon, L. (2006).** *A Theory of Adaptation*. Routledge/Taylor & Francis. <https://doi.org/10.4324/9780203095010>
- Jukić, T. (2009).** Letter from an Unknown Woman and the Melancholia of Philosophy: Cavell, Austin, Derrida. *Studia Romanica et Anglica Zagrabienia*, 54, 203-219.
- Kattenbelt, C. (2008).** Multi-, Trans- und Intermedialität: drei unterschiedliche Perspektiven auf die Beziehungen zwischen den Medien. In H. Schoenmakers et al (Hrsg.), *Theater und Medien* (S. 125-132). transcript. <https://doi.org/10.25969/mediarep/12539>
- Kerschbaumer, G. (2005).** *Stefan Zweig, der fliegende Salzburger*. Fischer Taschenbuch Verlag.
- Kinnan, G. (2001).** His Story Next to Hers: Masochism and (Inter)Subjectivity in *Letter from an Unknown Woman*. *Style/Themes & Means*, 35(2), 258-269. <https://www.jstor.org/stable/10.5325/style.35.2.258>
- Kolesch, D. (2011).** Ästhetik der Präsenz: Theater-Stimmen. In J. Früchtel, J. Zimmermann (Hrs.), *Ästhetik der Inszenierungen*. Suhrkamp.
- Kotte, A. (2010).** *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*. Francke.
- MacCabe, C. (Hrsg.) (2011).** *True to the Spirit: Film Adaptation and the Question of Fidelity*. Oxford University Press.
- Latciak, M. (2002).** Die Charakteristik der Gestalten in den Novellen Stefan Zweigs: *Der Amokläufer, Der Brief einer Unbekannten und Die Schachnovelle* unter der Berücksichtigung der Bauform dieser Werke. *Studien zur Deutschkunde*, 24, 491-505.
- Mrasori, N. (2019).** Das Echo der Übersetzung von Stefan Zweigs literarischem Werk ins Albanische (1939–2004). In H. Philipp, B. Weber & J. Wellner (Hrsg.), *Kosovarisch-rumänische Begegnung. Beiträge zur deutschen Sprache in und aus Südosteuropa* (S. 74-83). Universität Regensburg. <https://doi.org/10.5283/epub.41108>
- Niemitz, S. (2013).** Mémoires d'un spectre. *Le Magazine littéraire*, 531, 72-73.
- Peillon, P.-E. (2013).** Les cases entre la vie et l'œuvre. *Le Magazine littéraire*, 531, 82-83.
- Rath, W. (2008).** *Die Novelle: Konzept und Geschichte*. Vandenhoeck & Ruprecht/UTB.
- Schmidt, M. (1998).** *Frauengestalten in den Erzählungen von Stefan Zweig*. Lang.
- Sellier, P. (1992).** Sur le tragique épistolaire. In W. Leiner, P. Ronzeaud (Hrsg.), *Correspondances. Mélanges offerts à Roger Duchêne* (S. 513-519). Gunter Narr Verlag.
- Serrano Bertos, E. (2013).** Un deficit documental en la historiografía de la traducción en España: consideraciones acerca del teatro (austriaco) representado y no editado. *MonTI (Monografías de traducción e interpretación)*, 5, 193-211. <https://doi.org/10.6035/MonTI.2013.5.7>
- Sigot, J. (2001).** *Traduction de Brief einer Unbekannten de Stefan Zweig*. [Magisterarbeit, Université de Genève].
- Sorel, G., Seksik, L. (2012).** *Les derniers jours de Stefan Zweig*. Casterman.
- Spörk, I. (2012).** »Mit einer finsternen, einer schwarzen Liebe.« Zu Liebesdiskursen in Stefan Zweigs erzählerischem Werk. In M. H. Gelber (Hrsg.), *Stefan Zweig Reconsidered New Perspectives on his Literary & Biographical Writings* (S. 175-192). Max Niemeyer Verlag. <https://doi.org/10.1515/9783110931402.175>
- Spörk, I. (2008).** „Ich spürte, wie das Dämonische ihres Willens in mich eindrang“. Fatale Liebesbeziehungen bei Stefan Zweig. In B. Matjaž, T. Fischer et al. (Hrsg.), *Stefan Zweig und das Dämonische* (S. 143-156). Königshausen & Neumann.
- Strelka, J. (1982).** Psychoanalytische Ideen in Stefan Zweigs Novellen. *Literatur und Kritik*, 169/170.
- Turner, D. (1981).** The Function Of The Narrative Frame In The ‚Novellen‘ Of Stefan Zweig. *Modern Language Review*, 76(1), 116-128. <https://doi.org/10.2307/3727015>
- Tunner, E. (2011).** Der Freitod im Erzählwerk Stefan Zweigs. In R. Battiston, K. Renolder (Hrsg.), *„Ich liebe Frankreich wie eine zweite Heimat.“ Neue Studien zu Stefan Zweig* (S. 67-74). Königshausen & Neumann.
- Verstraten, P. (1993).** Tragique de sexes, tragique de textes : l'esthétique spéculaire chez Stephan [!] Zweig et Max Ophüls. *Littérature et cinéma/La licorne*, 26, 33-60.
- Wald Lasowski, A. (2013).** Un cœur désormais parfaitement universel: Stefan Zweig. *Le Magazine littéraire*, 531, 48.
- Wald Lasowski, A., Lefebvre, J.-P. (2013).** Un siècle après Goethe, Zweig réinvente la nouvelle. *Le Magazine littéraire*, 531, 60.
- Wilpert, G. (2001).** *Sachwörterbuch der Literatur*. Alfred Kröner Verlag.
- Zohn, H. (1981).** Aus unbekanntem Briefen von und über Stefan Zweig. *Modern Austrian Literature*, 14(3/4), 136-145. <https://www.jstor.org/stable/24647098>
- Zweig, S. (1991).** *Amok* suivi de *Lettre d'une inconnue*. [Übersetzt von A. Hella, O. Bournac.] Librairie Générale Française-Le livre de poche.
- Zweig, S. (2009).** *Lettera di una sconosciuta*. [Übersetzt von A. Vigliani.] Piccola Biblioteca Adelphi.
- Zweig, S., Roth, J. (2011).** *Jede Freundschaft mit mir ist verderblich: Briefwechsel 1927-1938*. Hrsg. von M. Rietra & R. J. Siegel. Wallstein.
- Zweig, S. (2014).** *Brief einer Unbekannten*. Fischer.
- Zweig, S. (2017).** *Carta de una desconocida*. [Übersetzt von B. Conill.] Acantilado.
- Zweig, S. (1942).** *Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers*. Bermann-Fischer. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/die-welt-von-gestern-6858/14>