



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„From A to Z.

Die Zusammenhänge zwischen Wes Andersons Film
„The Grand Budapest Hotel“ und dem Leben und den
Werken Stefan Zweigs“

verfasst von / submitted by

Anna Siquans

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2020 / Vienna, 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 190 313 456

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium Unterrichtsfach Geschichte, Sozialkunde
und Politische Bildung Unterrichtsfach Geographie und
Wirtschaftskunde

Betreut von / Supervisor:

Mag. Dr. Werner Michael Schwarz, Privatdoz.

Inhaltsverzeichnis

Danksagungen	3
1. Einleitung	5
2. Forschungsfrage und Stand der Forschung.....	8
3. Methoden	10
3.1 Die narrative Analyse / Erzähltextanalyse	10
3.1.1 Wer erzählt die Geschichte?.....	11
3.1.2 Wie erzählt der Erzähler?	16
3.1.3 Was erzählt der Erzähler?	21
3.1.4 Erzählen im Film.....	22
3.2 Figurenanalyse	24
4. Der Film „The Grand Budapest Hotel“	27
4.1 Handlung	28
5. Analysegegenstände – Die Primärquellen	31
5.1 Analyse des Filmes nach der Erzähltextanalyse	31
5.1.1 Zeitebene 2014	37
5.1.2 Zeitebene 1985	37
5.1.3 Zeitebene 1968	41
5.1.4 Zeitebene 1932	44
5.2 Figurenanalyse	48
5.2.1 „Author“	48
5.2.2 Monsieur Gustave H.	51
6. Zusammenhänge The Grand Budapest Hotel/Stefan Zweig	60
6.1 Narrative Techniken und Erzählstrukturen – Stilistische Zusammenhänge	63
6.1.1 Aufbau.....	64
6.1.2 Erzählinstanzen	70
6.1.3 Zeit	72
6.1.4 Unzuverlässiges Erzählen	74
6.1.5 Erzählillusionen	75

6.1.6 Metanarration	80
6.2 Motive – Inhaltliche Zusammenhänge.....	82
6.2.1 Erinnerung, Nostalgie und Verlust	83
6.2.2 Das Grandhotel als Ort der Begegnung.....	86
6.2.3 Das Eindringen von Politik und Geld in eine Welt der Kultur	97
6.2.4 Globale Ereignisse versus individuelle Geschichte	105
6.2.5 Männerfreundschaften.....	109
6.3 Figurenbezogene Zusammenhänge.....	115
6.3.1 „Author“	115
6.3.2 Monsieur Gustave	118
6.4 Historische Zusammenhänge.....	120
7. Zusammenfassung	126
Abbildungsverzeichnis.....	129
Literaturverzeichnis	133
Primärquellen.....	133
Sekundärquellen.....	134
Onlinequellen.....	137
Anhang.....	139
Analyse der ausgewählten Werke Stefan Zweigs	139
Abstract	187

Danksagungen

Das Schreiben dieser Arbeit war ein langer, oft mühsamer, oft schöner Prozess, der ohne die Hilfe verschiedener Menschen nicht zu der guten Erfahrung geworden wäre, die er für mich ist und nicht zu diesem Ergebnis geführt hätte, mit dem ich zufrieden und auf das ich stolz bin.

Als erstes möchte ich mich bei meinem Betreuer Dr. Werner Michael Schwarz bedanken, der mich in langen Gesprächen durch seine Leidenschaft für das Thema und sein umfassendes Wissen immer wieder inspiriert und motiviert hat, und der mich unterstützt hat in meiner Suche nach einem Thema, das mich ehrlich interessiert.

Ich möchte auch meiner besten Freundin und Weggefährtin seit der Oberstufe danken. Verena hat gleichzeitig mit mir ihre Masterarbeit geschrieben und war mir Leidensgenossin und Beraterin. Sie ist mir in meinem Leben seit unserem Kennenlernen moralische und emotionale Stütze und inspiriert mich durch ihr Vorbild, besser und menschlicher zu sein. Danke Verena! Ein Dank gilt auch meinem Partner Philipp, der mich in diesem langen und emotionalen Prozess in all meinen Hochs und Tiefs unterstützt und ausgehalten hat, und der jederzeit bereit war, mich wenn nötig aus meinen eigenen Gedanken zu holen und mir mit positiven Worten und Hilfe zur Seite zu stehen. Danke!

Mein größter Dank gilt meinen Eltern Agnethe und Erwin, die mir durch ihre finanzielle Unterstützung dieses Studium erst ermöglicht haben. Vor allem aber möchte ich mich dafür bedanken, dass sie mich während meiner gesamten Schul- und Studienzeit und speziell beim Schreiben dieser Arbeit immer mit Ideen, mit Rat und mit Hilfsbereitschaft unterstützt haben. Ich weiß, was für ein Glück ich habe und ich bin ihnen ehrlich dankbar für ihre Hilfe, ihre Verrücktheit und ihren Zuspruch.

„With respect, adoration, admiration, kisses, gratitude, best wishes, and love.

From A. to A.”¹

(von Anna an Alle)

¹ Wes Anderson, The Grand Budapest Hotel. Screenplay by Wes Anderson, (London 2014) 76. Mit diesen Worten beendet der Protagonist des Filmes, Zero, die Widmung in einem Buch, das er Agatha zu ihrer gemeinsamen Verlobung schenkt. Zero schreibt unter die Widmung „From Z. to A.“. Der Titel meiner Arbeit greift ebenfalls diese Widmung auf.

1. Einleitung

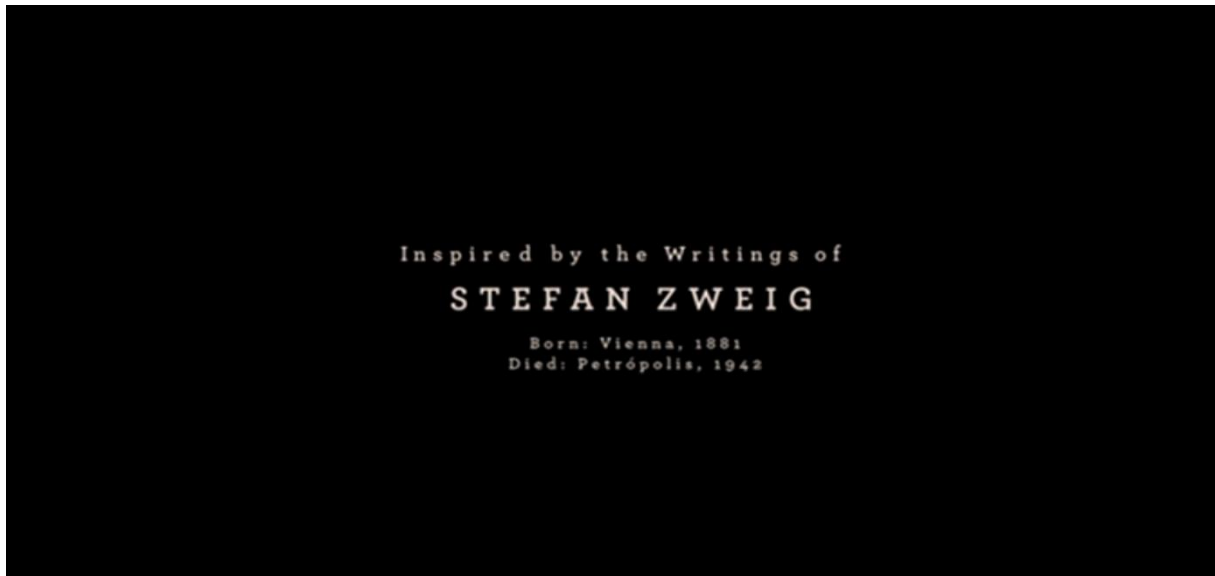


Abbildung 1: Endcard "The Grand Budapest Hotel"

"Inspired by the Writings of Stefan Zweig. Born: Vienna, 1881. Died: Petrópolis, 1942."

Mit diesen Worten beendet der Regisseur Wes Anderson seinen Spielfilm *The Grand Budapest Hotel*. Ein Hinweis, der für alle, die mit Zweigs Leben und Werk etwas vertraut sind, wohl nicht sehr überraschend kommt – die Atmosphäre des Filmes erinnert auch ohne das Wissen um Andersons große Inspirationsfigur stark an Zweigs Memoiren *Die Welt von Gestern*. Denn wie Zweig in seinem persönlichsten Werk, schwelgen auch die Figuren Andersons in Erinnerungen und geben ihre Geschichte weiter „*Such as it is*.“² Und so baut sich der Film über vier Erzählebenen auf, das Publikum wird von Zeitebene zu Zeitebene von verschiedenen Erzählern, Figuren dieses fiktiven Universums immer weiter in die Vergangenheit begleitet. „*Fiction does not imitate reality out there. It imitates a fellow telling about it*.“³ stellte Sheridan Baker schon 1981 fest, und das bestätigt Wes Anderson in seinem Film, wenn er mündliche Erzählsituationen schafft, in denen sich zwei Figuren seines Filmes begegnen und sich aus ihrem Leben erzählen – eine Erzähltechnik, die als eines der narrativen Merkmale Stefan Zweigs gilt. Der Film ist damit eine Geschichte über das Geschichten Erzählen, über das Weitergeben von Ereignissen und Erzählungen, die weit über den eigenen Tod hinaus bestehen bleiben und die auch Kriege und politische Umbrüche überstehen:

„The decay of the body is irreversible. Death is nonnegotiable. After that, what's left? Stories. But not just the stories as the storytellers remembered them, and then recounted them to others: the stories that people adapt from other people's stories,

² Anderson, Screenplay, 12.

³ Sheridan Baker, Narration. The Writer's Essential Mimesis. In: The Journal of Narrative Technique 11/3 (1981) 156.

which then are retold, remade, and handed down, until only their essence remains. The Grand Budapest Hotel treats storytelling itself as an inheritance bequeathed to anyone who's willing to listen, feel and remember, then repeat the story, with whatever embellishments are necessary to personalize it and make it mean something to the teller.”⁴

Geschichten erzählen als Erbe, als ein Weg, etwas über den eigenen Tod hinaus zu hinterlassen und in der Welt nach einem bestehen zu bleiben. Gerade in der Zeit, in der Stefan Zweig lebte, war es nicht sicher, ob ein jüdischer Autor seine Zeit überstehen wird, ob seine Werke in der ‚Welt von Morgen‘ gelesen werden, überhaupt gelesen werden dürfen. Doch auch, wenn der österreichische Autor den Zweiten Weltkrieg nicht überlebt hat – seine Werke und Geschichten haben es.

„Es ist meine feste Überzeugung, dass wesentliche geistige Werte durch zeitweise Unterdrückung nicht zerstört oder auch nur verändert werden können. Bücher, Ideen und jede Form geistiger Gestaltung sind unverbrennbar wie Asbest. Geistige Werte können in ihrer zeitlichen Auswirkung gehemmt, in ihrer Ausbreitungsmöglichkeit für eine kurze Frist behindert werden: aber was sie an momentaner Wirkung verlieren, gewinnen sie später durch verstärkte Schlagkraft zurück. Verfolgung bestätigt nur ihre innere Notwendigkeit, Unterdrückung erhöht ihre innere Kraft. Jede Form geistiger Energie, die einmal in einem Wort oder Werk ihren Ausdruck gefunden, ist unverlierbar bewahrt für alle Zeiten.“⁵

Diese Antwort gab Zweig 1939 in einem Interview in Chicago für die dort verlegte deutschsprachige Zeitung *Volksfront* auf die Frage, ob er es für möglich halte, dass sich eine deutsche Literatur mit ihren Werten und Eigenheiten abseits ihres Heimatlandes und abgetrennt von ihrer Sprache im Exil weiterentwickeln und bestehen bleiben wird. Zweigs Antwort zeigt seinen großen Glauben in die Menschheit und seinen Glauben an die Werte einer geistigen, humanistischen Welt. Und natürlich hat der Autor recht behalten: Seine Werke blieben, wie die Werke zahlreicher jüdischer und emigrierter Kolleginnen und Kollegen, trotz der Vernichtung durch die Nationalsozialisten bestehen. Und so greift im Jahr 2014, zweiundsiebzig Jahre nach Zweigs Tod, ein amerikanischer Regisseur dessen Lebenswerk auf und widmet ihm einen Film, eine Hommage an Zweigs *Welt von Gestern*.

„[The Grand Budapest Hotel] is probably the darkest comedy Wes Anderson has ever made because it is all about political turmoil, sudden unexplained deaths, dreadful violence and

⁴ Matt Zoller Seitz (Hg.), The Wes Anderson Collection. The Grand Budapest Hotel, (New York 2015) 21f.

⁵ Klemens Renoldner (Hg.), Stefan Zweig – Abschied von Europa, (Wien 2014) 281.

melancholy moments in a place where fact meets fiction."⁶ schreibt Carolyn McDowall und trifft damit einen wichtigen Kern des Filmes. Trotz der ernsten Themen und der düsteren Motive Stefan Zweigs, die der Film aufgreift, verliert er doch niemals seinen Humor und seinen leichtfüßigen Zugang zu diesen Stoffen. Gerade bei den Ereignissen rund um den Zweiten Weltkrieg ist ein humoristischer Zugang immer ein gewisses Risiko, doch der ehemalige U.S. Botschafter in Prag, Norman L. Eisen, den Anderson in seinen Vorbereitungen für den Film um Rat und Hilfe bat, hält den Film für gelungen und für einen wichtigen Beitrag in der Reihe der Spielfilme zum Thema Holocaust und Zweiter Weltkrieg, gerade aufgrund seiner eher lockeren Art der Themenvermittlung. Der humoristische Zugang Andersons „*opens a door for viewers who might otherwise hesitate to encounter that whole painful era. [...] hundreds of thousands of people who might otherwise shy away saw this movie, and took away its important lessons about tolerance, governance, and the rule of law.*“⁷ Und tatsächlich ist *The Grand Budapest Hotel* Andersons kommerziell erfolgreichster Film, der sowohl das Kinopublikum als auch Filmkritiker überzeugen konnte. Der Film ist damit der meist gesehene Film des Regisseurs, mit keinem anderen seiner Werke hat er ein so großes Publikum erreicht.⁸

Wenn Wes Anderson also an das Ende seines Filmes den Hinweis stellt, dass die Inspiration für diesen Film die Werke Stefan Zweigs waren, dann ist durchaus nicht unwichtig und uninteressant, wo und wie ein vor siebzig Jahren verstorbener Autor einen amerikanischen Regisseur zu seinem erfolgreichsten Film inspiriert hat. Genau dieser Frage sollen die folgenden Forschungen nachgehen, und so die Zusammenhänge und Anknüpfungspunkte zwischen der historischen Person Stefan Zweig und seinen Werken und dem Film *The Grand Budapest Hotel* ausfindig machen, herausarbeiten und zusammentragen. Dazu werden der Film und eine Auswahl an Zweigs Werken mit Hilfe der Erzähltextanalyse analysiert und auf ihre narrativen Strukturen und ihre thematischen Motive hin untersucht. Mit der Figurenanalyse sollen Zusammenhänge zwischen den Figuren des Filmes und der Person Stefan Zweig herausgearbeitet werden. In einem letzten Schritt wird die Forschung nach Zusammenhängen zwischen der Historie des Films und der historischen Realität Stefan Zweigs fragen.

⁶ Carolyn McDowall, *The Grand Budapest Hotel – Loving Gustave H. & his lobby boy!* 14.07.2014, online unter <https://www.thecultureconcept.com/the-grand-budapest-hotel-loving-gustave-h-his-lobby-boy> (08.11.2019).

⁷ Norman L. Eisen, *The Grand Budapest Hotel Is a Thoughtful Comedy About Tragedy*. 20.02.2015, online unter https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2015/02/how-grand-budapest-hotel-pays-tribute-to-the-holocaust/385264/?utm_source=SFFB#disqus_thread (08.11.2019).

⁸ Der Film ist auf der Liste der 9.787 Filme, die im Jahr 2014 in den USA in die Kinos kamen bezüglich der Einspielergebnisse auf Platz 58. (Vgl. IMDb https://www.imdb.com/search/title/?title_type=feature&year=2014-01-01,2014-12-31&sort=boxoffice_gross_us,desc&ref_=adv_prv (09.11.2019).

2. Forschungsfrage und Stand der Forschung

Die Forschungsfrage, die am Beginn dieser Arbeit steht, lautet: „In welcher Weise knüpft der Film *The Grand Budapest Hotel* des Regisseurs Wes Anderson an das Leben und die Werke Stefan Zweigs an?“ Ausgehend von dieser Forschungsfrage und dem Hinweis Wes Andersons „*Inspired by the Writings of Stefan Zweig*“, wurden drei Hypothesen entwickelt, mit denen an die Forschung herangegangen wird:

1. Wes Anderson hat sich für seinen Film *The Grand Budapest Hotel* nicht nur von den Werken, sondern auch von der Person Stefan Zweigs und seinem historischen Umfeld inspirieren lassen.
2. Die zentralen Motive des Films stammen aus dem Leben und/oder den Werken Stefan Zweigs und sind dort zu finden.
3. Wes Anderson benutzt ähnliche narrative Strukturen um seine Geschichte zu erzählen, wie Stefan Zweig in seinen Novellen und Erzählungen.

Die „historische Person Stefan Zweig“ ist sehr schwer fest zu machen. In der folgenden Forschung wird weniger mit historischen Quellen, sondern eher mit literarischen Texten gearbeitet, insbesondere mit Zweigs Memoiren *Die Welt von Gestern*, die Wes Anderson für seine Darstellung des Autors nach dem Vorbild Zweigs rezipiert hat. Was aber sehr wohl festzumachen ist, sind die historischen Umstände Zweigs, also sozusagen sein Lebenslauf, der von den zwei Weltkriegen geprägt ist.

Ziel der Forschungen soll sein, den Satz „*Inspired by the Writings of Stefan Zweig*“ zu konkretisieren und in einem umfassenden Vergleich die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Stefan Zweigs Werken und Andersons Film herauszuarbeiten. Dazu werden eine Reihe an ausgewählten Novellen und Erzählungen Zweigs sowie seine Memoiren *Die Welt von Gestern* untersucht (siehe Kapitel 5. *Analysegegenstände – Die Primärquellen*). Die Analyse des Films wird innerhalb dieser Arbeit dokumentiert, die Analysen der Werke Zweigs werden aufgrund ihres Umfangs im Anhang zu finden sein. Ihre für den Vergleich relevanten Ergebnisse werden in den entsprechenden Kapiteln verwendet.

Zum Stand der Forschung sind vor allem zwei Titel zu erwähnen: Zum einen wird die Verbindung zwischen *The Grand Budapest Hotel* und Stefan Zweig im 2018 erschienenen *Stefan-Zweig-Handbuch* erwähnt, das von Arturo Larcati, Klemens Renoldner und Maria Wörgötter herausgegeben wurde und umfassende Forschung zu Zweigs Gesamtwerk enthält. Im Kapitel *Verfilmungen von Zweigs Texten* schreibt Manfred Mittermayer vor einer kurzen Zusammenfassung des Filminhaltes:

„Die bisher erfolgreichste filmische Auseinandersetzung mit dem Werk Stefan Zweigs im 21. Jahrhundert [...] ist keine Literaturverfilmung im eigentlichen Sinne.

*Für seinen Streifen The Grand Budapest Hotel (2014) ließ sich Regisseur und Drehbuchautor Wes Anderson durch die Lektüre von Zweig-Texten [...] zu einer fulminanten filmischen Phantasie inspirieren, in der er die literarische Welt und die Atmosphäre von Zweigs Werk rekonstruieren wollte. [...] Dabei orientiert er sich ausdrücklich auch an den narrativen Strategien Zweigs, seiner Technik der Rahmenerzählung.*⁹

Hier wird also festgestellt, dass der Film zu dem Kanon der Zweig-Verfilmungen gehört, und es werden konkret die Werke *Ungeduld des Herzens*, *Die Welt von Gestern* sowie *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau* genannt. Außerdem wird die narrative Struktur des Filmes als eine Orientierung an den narrativen Strategien Zweigs erkannt. Wo genau der Film an Stefan Zweig anschließt wird aber nicht näher erforscht.

Erwähnung findet der Film in Zusammenhang mit Stefan Zweig außerdem in dem Buch *Austria Made in Hollywood* von Jacqueline Vansant, das 2019 erschien. Dabei konzentriert sich die Autorin aber hauptsächlich auf die Tatsache, dass ein österreichischer Autor von Hollywood aufgegriffen wurde, und nicht, inwiefern eine Auseinandersetzung stattfand:

*„Wes Anderson’s 2014 The Grand Budapest Hotel, which was inspired by the writings of Stefan Zweig, is but a mild nod to Austria-Hungary and parallels some of the nostalgic longings expressed in earlier Hollywood Austria films. [...] the story revolves around a legendary concierge who represents a lost world of grace and beauty.”*¹⁰

Auch hier wird die Verbindung Zweig-Anderson nur knapp angesprochen, die Erwähnung der *lost world of grace and beauty* könnte eine Anspielung auf *Die Welt von Gestern* sein. Näher wird dieser Zusammenhang jedoch nicht kommentiert oder untersucht.

Sonstige Werke zu Zweig oder zu Anderson sind entweder vor 2014 erschienen, oder sie thematisieren andere Teilaspekte und tragen zur Fragestellung dieser Arbeit deshalb nichts bei.

⁹ Manfred Mittermayer, Verfilmungen von Zweigs Texten. In: Arturo Larcati, Klemens Renoldner und Martina Wörgötter (Hg.): *Stefan-Zweig-Handbuch*, (Berlin/Boston 2018) 873.

¹⁰ Jacqueline Vansant, *Austria Made in Hollywood*, (Rochester, New York 2019) 133.

3. Methoden

In der folgenden Arbeit werden sowohl ein Film (audiovisuelle Erzählung) als auch Romane und Novellen (literarische Erzählungen) zur Analyse herangezogen. Es ist deshalb sinnvoll, Analysemethoden zu verwenden, die sich auf beide Darstellungsarten anwenden lassen. Die Erzähltextanalyse ist ursprünglich konzipiert für die Untersuchung literarischer Erzähltexte, hat aber in den letzten Jahren Methoden und Modifikationen entwickelt, um auch andere Arten von Erzählungen damit bearbeiten zu können. Sie kann also für die Analyse aller Primärquellen dieser Arbeit verwendet werden. Für einen Vergleich der Figuren des Filmes mit der realen Person Stefan Zweig wird außerdem bei der Betrachtung des Filmes auch die Figurenanalyse zur Anwendung kommen.

3.1 Die narrative Analyse / Erzähltextanalyse

Die narrative Inhaltsanalyse bzw. die Erzähltextanalyse beschäftigt sich mit der Untersuchung von literarischen Texten, mit dem Erzählen im Kunstwerk. Die Unterscheidung zwischen künstlerischem und lebensweltlichem Erzählen sieht der deutsche Slawist Wolf Schmid in der Fiktionalität, die er als eines der Grundmerkmale des künstlerischen Erzähltextes bezeichnet.¹¹ Auf die Frage, was in einem fiktionalen Werk fiktiv ist, antwortet Schmid:

„[...] die ganze dargestellte Welt und alle ihre Teile: Situationen, Personen, Handlungen. Fiktive Gegenstände unterscheiden sich von realen nicht durch irgendwelche thematischen oder formalen Merkmale, sondern nur durch die an ihnen selbst nicht beobachtbare Eigenschaft, in der realen Welt nicht zu existieren.“¹²

Das bedeutet, dass in literarisch-fiktionalen Werken nicht nur Personen, sondern folglich auch Situationen, Handlungen und Räume fiktiv sind. Auch historische Personen, die in künstlerischen Werken vorkommen, stellen in diesen Werken nur Konstruktionen dar und sind nicht als Abbildungen realer Persönlichkeiten zu lesen.¹³ Auf Basis dieser Annahme unterscheidet Schmid die *erzählte Welt* und die *dargestellte Welt*. Die erzählte Welt ist die Umgebung/die Handlungswelt, die eine Erzählinstanz durch ihre Ausführungen und Berichte entwirft. Die dargestellte Welt gehört der Instanz des Autors und beinhaltet alles, was der Autor erschafft, also auch den Erzähler, seinen Adressaten und den Vorgang des Erzählens selbst.¹⁴ Silke Lahn und Jan Christoph Meister nehmen eine ähnliche Unterscheidung vor. Sie unterscheiden zwischen *Diskurs* (discours) und *Geschichte* (story). Der Diskurs ist das, was der Erzähler erzählt, also die sprachlich realisierte Erzählung. Die Geschichte ist das, was

¹¹ Vgl. Wolf Schmid, *Elemente der Narratologie*. 2., verbesserte Auflage (Berlin 2008) 26.

¹² Schmid, *Narratologie*, 39.

¹³ Vgl. Schmid, *Narratologie*, 39ff.

¹⁴ Vgl. Schmid, *Narratologie*, 41f.

passiert ist, also die Geschehenszusammenhänge, die dann vom Erzähler berichtet werden. Zu Diskurs und Geschichte gehört ein zweites Begriffspaar, nämlich die *Diegesis* und die *Exegesis*. Die *Diegesis* ist die *story world*, die Welt, in der sich die erzählten Ereignisse – die Geschichte – abspielen/abgespielt haben. Die *Exegesis* ist die *discourse world*, die Welt der Erzählinstanz.¹⁵ Diese Unterscheidung ist den beiden Grundannahmen geschuldet, dass jede Erzählung einen Erzähler hat, und dass jede Erzählung nicht Abbild der Realität, sondern ein Bericht dieser Erzählinstanz ist. Diese Grundannahmen werden später noch genauer erläutert.

Lahn und Meister besprechen in ihrem Buch, aufbauend auf der Unterscheidung in Diskurs und Geschichte, drei Dimensionen des Erzähltextes, auf die ich mich bei meinem Analyseverfahren weitgehend stützen werde:

- Wer erzählt die Geschichte? – Parameter des Erzählers
- Wie erzählt der Erzähler? – Parameter des Diskurses
- Was erzählt der Erzähler? – Parameter der Geschichte¹⁶

3.1.1 Wer erzählt die Geschichte?

Nach Wolf Schmid bezieht ein Erzählwerk mindestens zwei Kommunikationsebenen ein, die *Autorkommunikation* und die *Erzählkommunikation*. Gibt es eine Binnenerzählung, in der eine der erzählten Figuren als eigene Sprech- oder Erzählinstanz vorkommt, kommt zu den zwei Ebenen noch eine dritte hinzu – die Figurenkommunikation.¹⁷

Lahn und Meister betrachten literarisch-fiktionales Erzählen als Kommunikation, die zwischen mehreren Ebenen vermittelt. Diese Ebenen lassen sich einteilen in sprechende Instanzen und zuhörende/lesende Instanzen (Abb. 2).

Entscheidend sowohl bei Schmid als auch bei Lahn und Meister – und dies ist eine Grundannahme, die Auswirkungen auf den gesamten Vorgang der Erzähltextanalyse hat – ist die Unterscheidung zwischen *Autor* und *Erzähler*. So verborgen der Erzähler einer Geschichte auch sein mag – jede Erzählung wird von einem Erzähler erzählt, der nicht der reale Autor der Geschichte ist. Der Autor wird grundsätzlich als Urheber einer Erzählung betrachtet, nicht als ihr Erzähler.¹⁸

¹⁵ Vgl. Silke Lahn und Jan Christoph Meister, Einführung in die Erzähltextanalyse. 2., aktualisierte Auflage (Stuttgart/Weimar 2013) 16f.

¹⁶ Vgl. Lahn und Meister, Erzähltextanalyse, 59-256.

¹⁷ Vgl. Schmid, Narratologie, 43.

¹⁸ Vgl. Lahn und Meister, Erzähltextanalyse, 13f. und 38. Platon verurteilt in seinem Werk „Phaidros“ das geschriebene Wort, da es seiner Meinung nach durch die Loslösung von der Präsenz eines direkten Sprechers seinen Anspruch auf Wahrheit und Bedeutung verliert. Diese Distanz und Unabhängigkeit sieht Jonathan Culler aber als eines der entscheidenden Merkmale des literarischen Erzählens. Durch die Unterscheidung zwischen AutorIn und ErzählerIn wird diese Distanz und Unabhängigkeit noch deutlicher – sie führt zu einer neuen Sichtweise auf literarische Erzähltexte und befreit den/die AutorIn von den Zwängen eines Wahrheitsanspruches (vgl. Plato, Phaidros. In: Sämtliche Werke. 2. Auflage,

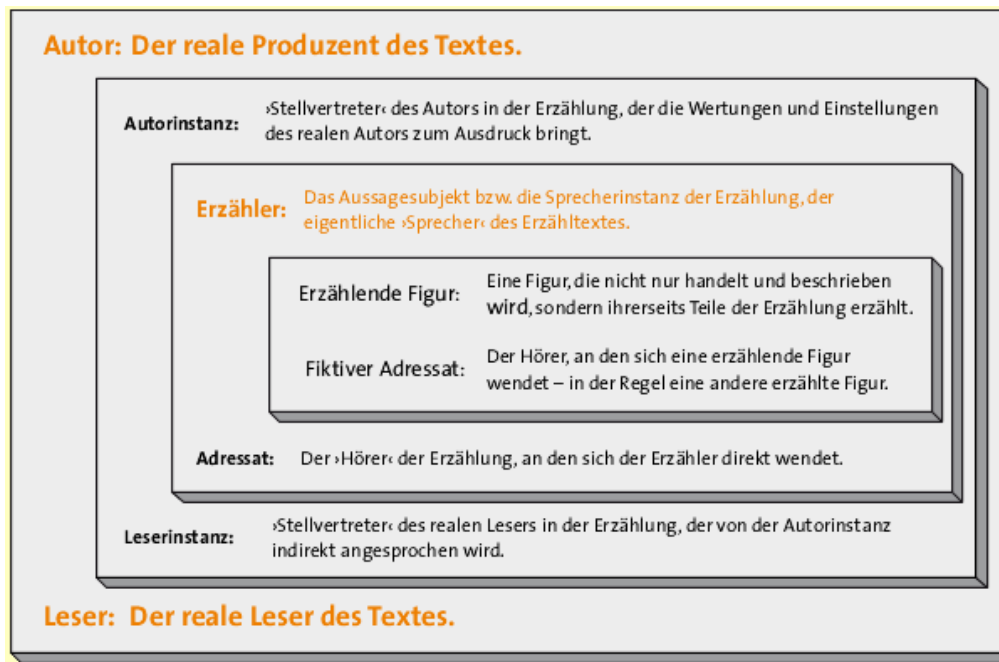


Abbildung 2: Sprecher- und Adressateninstanzen in der literarischen Erzählkommunikation

Die Abbildung zeigt die verschiedenen Sprecher- und Leserinstanzen, die eine Erzählung beinhaltet. Die Figuren, die außerhalb des Textes liegen, also der reale Autor (die historische Person) und der reale Leser, sind prinzipiell nicht Teil der klassischen Erzähltextanalyse.¹⁹ Stattdessen wird mit dem *Autorkonzept* gearbeitet. Dabei wird der Autor als Archetyp betrachtet, das heißt, die Idee, die wir von *dem* Autor haben. Der reale Autor, die konkrete Person, tritt in den Hintergrund, was bleibt ist das Konzept des Berufes des Autors, der Texte schreibt.²⁰ Genauso verhält es sich umgekehrt mit der Leserschaft. Der Autor kennt die konkreten, realen LeserInnen nicht, er schreibt also mit dem Konzept einer Leserschaft im Kopf.²¹ Da in der folgenden Arbeit aber die Werke und Arbeiten zweier bestimmter Autoren verglichen werden, wird die Analyse auch die realen Personen Wes Anderson und Stefan Zweig ins Blickfeld nehmen.²²

Die *Autorinstanz* kann sichtbar werden, wenn der reale Autor dem Erzähler widerspricht oder etwas sozusagen am Erzähler vorbei kommentiert, wenn man zum Beispiel einen ironischen

[Berlin 1957] 411-481.; vgl. Jonathan Culler, *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, [London 1975] 132.)

¹⁹ Vgl. Lahn und Meister, *Erzähltextanalyse*, 13f.

²⁰ Vgl. Lahn und Meister, *Erzähltextanalyse*, 41ff.

²¹ Wolf Schmid geht hier noch einen Schritt weiter und teilt die Empfänger-Seite der Kommunikation noch einmal auf, nämlich in Adressaten und Rezipienten: „Der Adressat ist der vom Sender [also vom Autor] unterstellte oder intendierte Empfänger, derjenige, an den der Sender seine Nachricht schickt, den er beim Verfassen als vorausgesetzte oder gewünschte Instanz im Auge hatte, der Rezipient ist der faktische Empfänger, von dem der Sender möglicherweise – und im Fall der Literatur: in der Regel – nur eine allgemeine Vorstellung hat.“ (Schmid, *Narratologie*, 43.)

²² Die Einbeziehung der realen Personen Stefan Zweig und Wes Anderson kann natürlich nur in dem Rahmen erfolgen, in dem Informationen zu den beiden zugänglich sind. Das heißt die Untersuchungen werden sich in diesem Bereich auf Interviews, Ausstellungskataloge und wissenschaftliche Werke über diese beiden Personen stützen.

Unterton herausliest oder Kommentare findet, die dem Erzähler widersprechen. Der reale Autor kann so die Glaubwürdigkeit des Erzählers untergraben oder in Frage stellen.²³ Die Autorinstanz spricht in so einem Fall direkt die Leserinstanz an.

Der *Erzähler* ist nun die Sprechinstanz der Erzählung, der die konkreten Handlungen und Ereignisse berichtet. Wichtig ist dabei, dass der Erzähler nicht die „Wahrheit“ wiedergibt, sondern nur seinen Erzählbericht von dem, was geschehen ist. Der Erzähler kann in seiner Erzählung implizit oder explizit dargestellt werden, je nachdem wird er dann als offener oder als verborgener Erzähler bezeichnet.²⁴

*„Ein **offener Erzähler** (overt narrator) liegt vor, wenn der Text in einem gewissen Umfang Spuren des Erzählers enthält, er also ein gewisses Persönlichkeitsprofil aufweist und quasi wie eine Figur gestaltet wird. In diesen Fällen ist die Vermittlungsfunktion der Instanz deutlich spürbar.*

*Von einem **verborgenen Erzähler** (covert narrator) wird hingegen gesprochen, wenn die Erzählung sich scheinbar selbst erzählt. In diesen Fällen meint der Leser, dem Geschehen unmittelbar beizuwohnen, da die Vermittlungsfunktion des Erzählers kaum mehr vorhanden scheint.“²⁵*

Auch ein verborgener, impliziter Erzähler zeigt sich in verschiedenen erzähltechnischen Verfahren, wie zum Beispiel der Auswahl der Inhalte, dem Gebrauch von Sprache, der Komposition des Erzähltextes sowie der Bewertung und Einmischung in die Erzählung (z.B. Reflexion, ironische Kommentare, etc.).²⁶

Den offenen Erzähler kann man in einem weiteren Schritt noch auf seine Profilierung hin untersuchen, das heißt fragen, wie viel er im Laufe der Erzählung über sich preisgibt. Dabei kann man sich an den *loci a persona* des antiken Rhetorikers Quintilian orientieren. Er hat eine Kriterienliste entworfen, die unter anderem folgende Punkte enthält: Namen, Geschlecht, Alter, Erziehung und Ausbildung, Familienstand, Vorfahren, Vorgeschichte, Heimatland/Nationalität, Aussehen, Charakter und ideologische Ansichten.²⁷

Die Position des Erzählers im Geschehen bestimmt, ob es sich um einen *homodiegetischen* oder um einen *heterodiegetischen Erzähler* handelt. Der homodiegetische Erzähler ist ein Teil der von ihm erzählten Welt, er ist eine Figur in seiner eigenen Geschichte, die er (im Normalfall in der Retrospektive) erzählt. Der heterodiegetische Erzähler ist nicht Teil der erzählten Welt und kommt in den Ereignissen nicht als Figur vor. Ist der Erzähler nicht nur Teil, sondern sogar Hauptfigur der erzählten Geschichte, spricht man von einem autodiegetischen Erzähler.²⁸

²³ Vgl. Lahn und Meister, Erzähltextanalyse, 183-186.

²⁴ Vgl. Lahn und Meister, Erzähltextanalyse, 63.

²⁵ Lahn und Meister, Erzähltextanalyse, 63.

²⁶ Vgl. Schmid, Narratologie, 72f.

²⁷ Vgl. Lahn und Meister, Erzähltextanalyse, 64f.

²⁸ Vgl. Lahn und Meister, Erzähltextanalyse, 67ff.

Wie oben schon erwähnt gibt der Erzähler aber nie eins-zu-eins die Wirklichkeit wieder, sondern kann nur von ihr berichten. Das gilt auch für den homodiegetischen Erzähler, der bei den Geschehnissen anwesend war/eine Rolle in ihnen spielt. Er imitiert einen realen Bericht, für den er einen Wahrheitsanspruch erhebt, der aber trotzdem ein Erzählbericht ist und keine Abbildung der Realität.²⁹ Hier sei nochmal an Sheridan Bakers Zitat aus der Einleitung erinnert, dass fiktive Texte nicht die Realität imitieren, sondern eine Person, die darüber erzählt.³⁰ Lahn und Meister beschreiben dieses Phänomen in Anlehnung an Schmid und seine Anzeichen für einen impliziten Erzähler folgendermaßen:

„Wer erzählt, positioniert sich selbst unwillkürlich gegenüber dem Erzählten – man wählt aus, was als erzählenswert gilt, man ordnet das Erzählte in einer bestimmten Reihenfolge, die oftmals von der ursprünglichen Geschehensfolge abweicht, und man wertet bereits bewusst oder unbewusst, und sei es nur durch die Wortwahl oder durch bloße Assoziationen, die die Erzählung beim Rezipienten unbeabsichtigter Weise weckt.“³¹

Die deutsche Erzähltheoretikerin Käte Friedemann hat auf diesen Umstand und wichtigen Aspekt schon 1910 in ihrem Werk *Die Rolle des Erzählers in der Epik* hingewiesen, wenn sie schreibt: „[Der Erzähler] symbolisiert die uns seit Kant geläufige erkenntnistheoretische Auffassung, daß [sic!] wir die Welt nicht ergreifen, wie sie an sich ist, sondern wie sie durch das Medium eines betrachtenden Geistes hindurchgegangen.“³²

Die letzte Ebene in der Graphik bilden die erzählende Figur und der fiktive Adressat. Diese beiden Instanzen sind Figuren in der Geschichte, sie kommen konkret vor und werden vom Erzähler erzählt. Diese letzte Ebene wird verständlicher, wenn im folgenden Absatz das Konzept der Rahmen- und Binnenerzählung erklärt wird.

Viele Erzählungen bauen sich nicht nur auf der Erzählung einer Person auf, sondern bilden mehrere Ebenen, in denen jeweils andere Erzähler ihre Berichte abgeben. Die Gesamterzählung besteht dann aus mehreren Erzählungen. Man nennt die „erste“, übergeordnete Erzählung *Rahmenerzählung*, alle weiteren integrierten Erzählungen *Binnenerzählungen*. Das Verhältnis zwischen den beiden, also wie viel Raum der Gesamterzählung die Rahmen- und wie viel Raum die Binnenerzählung einnimmt, kann dabei ganz unterschiedlich ausfallen. Außerdem kann eine Erzählung, die diese narrative Struktur aufweist, zwischen einer und beliebig vieler Binnenerzählungen beinhalten.³³ Bezogen auf den

²⁹ Vgl. Lahn und Meister, *Erzähltextanalyse*, 68.

³⁰ Siehe Zitat Fußnote 3.

³¹ Lahn und Meister, *Erzähltextanalyse*, 7.

³² Käte Friedemann, *Die Rolle des Erzählers in der Epik*. Sonderausgabe, unveränderter reprografischer Nachdruck der Ausgabe Berlin 1910, (Darmstadt 1965) 26.

³³ Vgl. Lahn und Meister, *Erzähltextanalyse*, 79f.

Erzähler gilt, dass jeder erzählte Erzähler logischerweise ein offener Erzähler ist, das heißt jede Binnenerzählung wird von einem offenen Erzähler erzählt.³⁴ Das Konzept der Rahmen- und Binnenerzählungen öffnet die Möglichkeiten, Geschichten in Geschichten in Geschichten in Geschichten zu erzählen – aus einer Erzählung also eine Art Matroschka-Puppe zu machen. Dies birgt aber die Gefahr, unübersichtlich und undurchschaubar zu werden und so das Interesse an der Erzählung zu stören.³⁵ Für die Bezeichnung der verschiedenen Erzähler der Rahmen- und Binnenerzählungen schlägt Wolf Schmid die Einteilung in *primärer, sekundärer, tertiärer usw. Erzähler* vor. Die Bezeichnung sagt dabei aber nichts über die Wichtigkeit des Erzählers oder über seine Rolle in der Gesamterzählung aus, sondern soll lediglich eine eindeutige Zuteilung der erzählenden Figur zu der Erzählebene ermöglichen.³⁶ Rahmen- und Binnenerzählungen können verschiedene Funktionen erfüllen. Lahn und Meister nennen hier drei:

- *aktionale Funktion*: Die erzählten Erzählungen haben einen Einfluss auf die Handlungen innerhalb der Rahmenerzählung.
- *explikative Funktion*: Die Binnenerzählung dient als Erklärung für Elemente der übergeordneten Erzählebene, also was ist in der Vergangenheit passiert, das zu den jetzigen Verhältnissen geführt hat.
- *thematische Funktion*: Zwischen Rahmen- und Binnenerzählung besteht ein inhaltlicher Bezug.³⁷

Prinzipiell wird davon ausgegangen, dass die Rahmenerzählung die Haupthandlung der Erzählung enthält. Ist dies nicht der Fall, kann sie verschiedenste Funktionen haben, zum Beispiel kann sie eine einfache Erzählklammer sein, die einzelne, aneinandergereihte Binnenerzählungen zusammenhält und/oder eine Rahmensituation schafft. Sie kann, richtig platziert, auch eine Überraschungsfunktion haben, wenn zum Beispiel zum Schluss einer Erzählung erst deutlich wird, dass die Haupterzählung nur eine Binnenerzählung war. Eine häufig angewandte Version der Rahmenerzählung ist die der fiktiven Herausgeberschaft. Die Herausgeberfiktion kann in einem Vorwort oder einem Nachwort zu einer Erzählung geschaffen werden und verfolgt meistens den Zweck, der Erzählung ein „Echtheitszertifikat“ zu geben, sie also möglichst authentisch erscheinen zu lassen.³⁸

³⁴ Vgl. Lahn und Meister, Erzähltextanalyse, 80.

³⁵ Vgl. Lahn und Meister, Erzähltextanalyse, 81.

³⁶ Vgl. Schmid, Narratologie, 85f.

³⁷ Vgl. Lahn und Meister, Erzähltextanalyse, 83f. Zur *explikativen Funktion*: In diesem Fall muss ein Kausal- sowie ein raumzeitliches Verhältnis zwischen Rahmen- und Binnenerzählung bestehen. Zur *thematischen Funktion*: Die Binnenerzählung kann zum Beispiel einen Kontrast zu den Geschehnissen der Rahmenerzählung darstellen, oder sie zeigt auf anderer Ebene Parallelen zu der Welt der Rahmenerzählung auf und setzt sie so in ein anderes Licht oder verdeutlicht gewisse Geschehnisse (vgl. ebd. 85f.).

³⁸ Vgl. Lahn und Meister, Erzähltextanalyse, 87-90.

In einem letzten Schritt kann man den Erzähler nun noch auf seine zeitliche Position gegenüber der Erzählung bestimmen. Erzählt er retrospektiv über schon Vergangenes, ist es gleichzeitiges, paralleles Erzählen, oder findet prospektives, voraussehendes Erzählen statt (wie zum Beispiel bei der Beschreibung von Plänen oder bei Vorhersagen).³⁹

3.1.2 Wie erzählt der Erzähler?

Betrachtet man die Parameter des Diskurses, kann man in einem ersten Schritt die Anlage der Erzählperspektive betrachten, also der Frage nachgehen, was der Erzähler weiß bzw. wissen kann, und wie viel der Erzählung Erzählerrede und Figurenrede ausmacht. Nachdem in den folgenden Analysen und Vergleichen des Filmes und mehrerer Texte der Fokus aber stark auf thematischen und stilistischen Merkmalen und Inhalten liegt, wird auf die genaue Analyse der Erzählperspektive verzichtet.

Ein wichtiger Parameter des Diskurses ist seine Zeitrelation zur erzählten Geschichte. Hier kann das Verhältnis von *erzählter Zeit* zu *Erzählzeit* betrachtet werden. Erzählte Zeit ist der Zeitraum, in dem sich die Geschehnisse und Handlungen abspielen, über die erzählt wird. Die Erzählzeit ist dagegen die Zeit des Diskurses, das heißt der Zeitraum, den der Erzähler braucht, um die Geschichte zu erzählen.⁴⁰

Die Erzählzeit ist in Filmen relativ klar ermittelbar: Wie lange dauert der Film, wie viel dieser Zeit braucht jeder der verschiedenen Erzähler? In literarischen Werken stellt die Ermittlung der Erzählzeit eine gewisse Schwierigkeit dar, da nicht gemessen werden kann, wie viel Zeit der Erzähler braucht bzw. wie schnell eine konkrete Person zum Lesen der Erzählung braucht. Für literarische Werke wird die Erzählzeit daher am Seitenumfang des Buches gemessen, was aber das offensichtliche Problem eröffnet, dass je nach Ausgabe ein und dasselbe Werk verschieden viele Seiten haben kann.⁴¹ Um dieses Problem zu überwinden und messbare Größen für die Analyse der Zeitrelationen in literarischen Werken zu finden, hat der französische Literaturwissenschaftler Gérard Genette ein Konzept entwickelt, bei dem drei Grundformen der Zeitbehandlung in Erzähltexten in den Fokus der Analyse rücken: Ordnung, Dauer und Frequenz.⁴² Die *Ordnung* gibt an, wie das Verhältnis der Reihenfolge der Ereignisse in der Geschichte und im Diskurs ist. Wählt der Erzähler für seinen Bericht eine lineare Abfolge, also ordnet er die Ereignisse in der gleichen Reihenfolge aneinander, in der sie sich zugetragen haben, oder stellt er einzelne Szenen um und schafft so eine andere Version des Geschehenen? Sind im Diskurs Handlungselemente umgestellt, spricht Genette von

³⁹ Vgl. Lahn und Meister, Erzähltextanalyse, 92-96.

⁴⁰ Vgl. Lahn und Meister, Erzähltextanalyse, 136.

⁴¹ Vgl. Lahn und Meister, Erzähltextanalyse, 136f.

⁴² Vgl. Gérard Genette, Die Erzählung. 2. Auflage, (München 1998) 21-114.

Anachronien.⁴³ Die *Dauer* gibt Auskunft über das Verhältnis zwischen der Zeitspanne, die ein Geschehen gedauert hat, und der Zeitspanne, die ein Erzähler darüber berichtet.⁴⁴ Wie oben schon geschrieben, ist die Zeitspanne, die ein Erzähler in Anspruch nimmt, um über ein Ereignis zu berichten, aber vor allem in literarischen Werken sehr schwer zu messen. Lahn und Meister schlagen deshalb vor, weniger auf die Länge des Berichtes, das heißt das absolute Erzähltempo (z.B. Angaben in Buchseiten) einzugehen, sondern auf die Variationen des Erzähltempo, das heißt die Analyse von Abschnitten vorzunehmen. Variationen des Erzähltempo können sein: Zeitraffung, Zeitdeckendes Erzählen, Zeitdehnung.⁴⁵ Die dritte Grundform der Zeitbehandlung in Erzähltexten ist die *Frequenz*. Mit ihr kann man die Wiederholungsbeziehungen zwischen der Geschichte und dem Diskurs angeben.⁴⁶ Dabei gibt es verschiedene Formen:

- *Singulatives Erzählen*: Es wird einmal erzählt, was einmal passiert ist (1E/1G). Kommt etwas öfter vor, das jedes Mal erzählt wird (nE/nG) spricht man von multi-singulativem oder anamorphischem Erzählen.
- *Repetitives Erzählen*: Es wird öfter erzählt, was einmal passiert ist (nE/1G). Dieser Fall kann zum Beispiel eintreten bei der Anwendung von Prolepsen oder bei der Erzählung eines Ereignisses aus mehreren Perspektiven.
- *Iteratives Erzählen*: Es wird einmal erzählt, was öfter passiert ist (1E/nG).⁴⁷

Ein Erzähltext kann auch relativ konkrete *Zeitangaben* beinhalten, die Hinweise auf die Dauer der Ereignisse, also der erzählten Zeit geben. Zeitangaben können in drei größere Kategorien geteilt werden:

- Kalendarische Zeitangaben
 - Konkret und vollständig (z.B. 19. Oktober 1932)
 - Konkret aber unvollständig (z.B. August 1968)
 - Unkonkret (z.B. „On the 21st day of the occupation“)

⁴³ Vgl. Genette, Die Erzählung, 21f. Anachronien können grundsätzlich in zwei Arten unterschieden werden: in Analepsen (Rückblick, flashback) und Prolepsen (Vorausschau, flashforward) (vgl. Lahn und Meister, Erzähltextanalyse, 138ff.; vgl. Genette, Die Erzählung, 32-54). Berichtet ein Erzähler von Ereignissen, die gleichzeitig, also parallel stattfinden, muss er sie in eine Reihenfolge bringen und nacheinander erzählen (im schriftlichen, literarischen Werk ist eine exakte Gleichzeitigkeit nicht möglich). In diesem Fall spricht Wolf Schmid von einer *Linearisierung*, die der Erzähler vornimmt (vgl. Schmid, Narratologie, 253).

⁴⁴ Vgl. Genette, Die Erzählung, 61f.

⁴⁵ 1. Zeitraffung: Die erzählte Zeit ist deutlich länger als die Erzählzeit. Der Erzähler fasst Ereignisse, die in der Geschichte eine lange Zeit in Anspruch genommen haben, in wenigen Sätzen zusammen. 2. Zeitdeckendes Erzählen: Es entsteht der Eindruck, dass erzählte Zeit und Erzählzeit übereinstimmen (z.B. bei langen Dialogpassagen). 3. Zeitdehnung: Die erzählte Zeit dauert kürzer als die Erzählzeit; wenn der Erzähler über eine Szene sehr viel Informationen gibt. Geht die Zeitdehnung so weit, dass die Geschehnisse stillzustehen scheinen, spricht man von einer deskriptiven Pause (vgl. Lahn und Meister, Erzähltextanalyse, 143ff.).

⁴⁶ Vgl. Genette, Die Erzählung, 81.

⁴⁷ Vgl. Genette, Die Erzählung, 82f. und vgl. Lahn und Meister, Erzähltextanalyse, 148-151.

- Deiktische Adverbien
 - Aus der Perspektive einer der Figuren: z.B. gestern, heute, morgen
 - Aus der Perspektive der Erzählinstanz: z.B. am Tag davor, am selben Tag, am Tag darauf
- Relationale Zeitangaben (setzen zwei Zeitpunkte zueinander in Beziehung, z.B. zwei Wochen später, 20 Jahre zuvor; jeden Dienstag)⁴⁸

Zu den Parametern des Diskurses gehört auch, wie der Erzähler mit der *Informationsvergabe* umgeht, das heißt welche Informationen er der lesenden Instanz zur Verfügung stellt, was er auslöst oder was er kommentiert und wertet. Die Informationsvergabe hat Auswirkungen auf die Reaktionen und Gefühle der lesenden Instanz, besonders bezüglich Neugier und Spannung sowie Sympathieverteilung. Neugier und Spannung können durch gewisse stilistische Handgriffe erzeugt und bei den RezipientInnen geweckt werden. Durch Auslassung, Andeutung und Überraschung kann der Erzähler Informationen so vergeben und platzieren, dass bei den LeserInnen Interesse an der Erzählung geweckt und aufrechterhalten wird.⁴⁹ Bezüglich der Sympathie lenkung durch die Informationsvergabe gilt, dass LeserInnen in der Regel mit jenen Figuren sympathisieren, über die sie die meisten Informationen haben, denen also vom Erzähler eine besondere Stellung zugewiesen wird.⁵⁰

Wie schon festgestellt und erläutert wurde, ist literarisch-fiktionales Erzählen immer auch ein Erzählen über das Erzählen. Jede Erzählung hat einen Erzähler, es geht daher in Geschichten nicht nur um bestimmte Ereignisse oder Personen, sondern immer auch um die Instanz, die die Geschichten erzählt.⁵¹ Das heißt, dass eine Erzählung nicht nur eine *Geschehensillusion* schafft, sondern auch eine *Erzählillusion*. Es wird also nicht nur eine fiktionale Welt geschaffen,

⁴⁸ Vgl. Lahn und Meister, Erzähltextanalyse, 154.

⁴⁹ Vgl. Lahn und Meister, Erzähltextanalyse, 161ff. Lahn und Meister stellen fest, dass Neugier und Spannung aber nicht ein einmaliges Erlebnis sein müssen; sowohl Bücher als auch Filme werden von den RezipientInnen oft mehrmals konsumiert: „Offensichtlich ist die Neugier des Lesers nicht allein Ausdruck eines Nicht-Wissens; denn Leser zeigen ein genuines Interesse an den Emotionen, die der Akt des Lesens hervorruft – auch bei mehrmaliger Lektüre eines Textes. Erzähltexten gelingt es also, die Neugier immer wieder aufs Neue zu wecken.“ (Ebd. 161.)

⁵⁰ Vgl. Lahn und Meister, Erzähltextanalyse, 164f. Erzähler können diesen Umstand auch dazu nutzen, ihre LeserInnen in ein moralisches Dilemma zu manövrieren, wenn der „Held“, die Hauptfigur, über die der Erzähler die meisten Informationen preisgibt, moralische Normen und Werte vertritt, mit denen sich die LeserInnen nicht identifizieren und die sie nicht gutheißen können. Durch die intensive Informationsvergabe über diesen Charakter werden die Leser aber trotz ihrer Abneigung gegen ihn zu einer Art Komplizenschaft gezwungen (vgl. ebd. 164f.).

⁵¹ In der Geschichte der modernen Erzähltheorie wurde intensiv der Frage nachgegangen, wer dieser Erzähler nun ist, wie man sich „den Erzähler“ vorstellen kann bzw. soll. Für die folgende Analysearbeit ist aber weniger die Frage wichtig, wer bzw. was der Erzähler genau ist, sondern wichtig ist, dass es eine erzählende Instanz gibt, die nicht der Autor ist und was diese Instanz bewirken, bei den RezipientInnen auslösen soll.

sondern auch der Akt des mündlichen Erzählens imitiert.⁵² Es hat sich gezeigt, dass die Erzählillusion eine bedeutende Rolle spielt bei der kognitiven Wahrnehmung von Geschichten. Sie ist in hohem Maße förderlich für den Einstieg und das Eintauchen in eine andere Welt.⁵³ Dieses problemlose Eintauchen in eine Welt, das bewirkt, dass man sie als natürlich und logisch wahrnimmt, wurde von Jonathan Culler als *Naturalisierung* bezeichnet. Naturalisierung ist nach Culler ein Prozess, bei dem Merkmale eines Erzähltextes und generelle erzähltechnische Konventionen (wie z.B. das Herstellen einer Erzählillusion oder das Einbetten in ein Genre) bei den RezipientInnen Assoziationen mit Modellen, Textsorten, Stereotypen, etc. auslösen, die sie schon kennen, und es so ermöglichen, die Erzählung in einen bekannten und kulturell logischen Kontext einzubetten. Bekanntes, Geläufiges erscheint natürlich und logisch. Durch dieses assoziative Herstellen von (fiktiver) Natürlichkeit verbirgt der Text seine Künstlichkeit und sein Erzeugt-Sein.⁵⁴

„[...] what we speak of as conventions of a genre [...] are essentially possibilities of meaning, ways of naturalizing the text and giving it a place in the world which our culture defines. To assimilate or interpret something is to bring it within the modes of order which culture makes available, and this is usually done by talking about it in a mode of discourse which a culture takes as natural.“⁵⁵

Lahn und Meister schlagen eine Typologie der *Metanarration* mit drei Basistypen vor:

- *Selbstbeschreibung des Erzählers*: Der Erzähler spricht eindeutig über sich selbst als der Erzählinstanz und erweckt somit den Eindruck einer Erzähler-Zuhörer-Situation.
- *Inszenierung des Erzählvorganges*: Der Erzähler agiert erkennbar als Erzählinstanz und macht so Vorgänge der Informationssammlung und -weitergabe transparent.

⁵² Vgl. Lahn und Meister, Erzähltextanalyse, 167. Werner Wolf spricht nicht von Geschehens- und Erzählillusion, sondern er schlägt die Verwendung von Primär- und Sekundärillusion vor, um eine Hierarchie zwischen den beiden Ebenen zu schaffen und sprachlich zu etablieren. Die Primärillusion bezieht sich unmittelbar auf die diegetische Ebene, die Sekundärillusion ist ihr untergeordnet: „Die Illusion der Anwesenheit eines Erzählers und der Miterlebbbarkeit seiner Welt [...] hat demgegenüber [gemeint ist die Primärillusion] lediglich den untergeordneten Stellenwert einer ‚Sekundärillusion‘. Unter Sekundärillusion ist also eine Illusion zu verstehen, die sich auf zweitrangigen Textebenen außerhalb der diegetischen Ebene entfaltet, daneben aber auch eine mittelbare, quasi auf den Trümmern einer Primärillusion aufbauende Illusion.“ (Werner Wolf, Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörendem Erzählen, [Tübingen 1993] 102).

⁵³ Vgl. Lahn und Meister, Erzähltextanalyse, 169.

⁵⁴ Vgl. Culler, Structuralist Poetics, 131-140. Prinzipiell hilft das Herstellen einer Erzählillusion dem Leser, in die Geschichte einzusteigen und sie in einen ihm bekannten Kontext zu setzen. Stört die Sekundärillusion aber den Aufbau der Primärillusion, das heißt fügt sich die Sekundärillusion nicht in die im Zuge der Primärillusion geschaffenen Welt ein, kann sie den gegenteiligen Effekt haben und den Leser durch einen Illusionsbruch aus dem Lese-Flow reißen. Je nachdem wie mit dem Verhältnis Geschehensillusion/Erzählillusion umgegangen wird, kann der Effekt auf den Leser illusionsfördernd oder illusionshemmend sein (vgl. Lahn und Meister, Erzähltextanalyse, 170ff.).

⁵⁵ Culler, Structuralist Poetics, 137.

- *Reflexion des Erzählens*: Im Text wird über Vorgänge, Probleme, Wirkungen, etc. des Erzählens reflektiert.⁵⁶

Wird nicht nur eine fiktionale Welt geschaffen, in der eine Erzählsituation erzählt wird, sondern wird zudem auch noch der Fiktionscharakter der gesamten Erzählung thematisiert, spricht Ansgar Nünning von *Metafiktion*. Der Unterschied liegt darin, dass Metanarration den Prozess des Erzählens thematisiert, dabei aber keineswegs einen illusionszerstörenden Effekt haben muss. Metafiktion hingegen enthüllt die Fiktionalität der Erzählung oder des Erzählaktes.⁵⁷

Beschäftigt man sich mit dem Erzählen von Geschichten, kommt man nicht darum herum, nach ihrer Glaubwürdigkeit, also der Zuverlässigkeit des Erzählers, zu fragen. *Unzuverlässiges Erzählen* definieren Lahn und Meister nach Wayne C. Booth so: „*Das Erzählen ist unzuverlässig, wenn es gute Gründe gibt, die Darstellung des Erzählers anzuzweifeln, oder wenn seine Behauptungen über das, was in der erzählten Welt der Fall ist, offenkundig falsch sind.*“⁵⁸ Die verursachte Unzuverlässigkeit kann dabei intentional oder nichtintentional sein.⁵⁹ Unzuverlässiges Erzählen kann sowohl homo- als auch heterodiegetische Erzähler betreffen, ersterer ist aber alleine durch seine Position in der Geschichte sehr viel anfälliger dafür, da er aus seiner Erinnerung erzählt und in den meisten Fällen persönliche Interessen hat, die ihn dazu bewegen, (s)eine Geschichte zu erzählen.⁶⁰ Erzählerische Unzuverlässigkeit ist ein Stilmittel des realen Autors, der diese Unzuverlässigkeit markieren kann, indem er in die Erzählung – sozusagen am Erzähler vorbei – Unstimmigkeiten einbaut oder durch ironische Untertöne dem Erzähler widerspricht.⁶¹ Der reale Autor nutzt damit die Möglichkeit, in der Erzählung als Autorinstanz zu agieren und sich einzumischen. Prinzipiell fällt das Phänomen der narrativen Unzuverlässigkeit in einen Grenzbereich der Narratologie als streng objektive Wissenschaft. Tom Kindt nennt es einen „*Begriff zwischen Narratologie und Interpretationstheorie*“.⁶²

⁵⁶ Vgl. Lahn und Meister, Erzähltextanalyse, 174.

⁵⁷ Vgl. Ansgar Nünning, Mimesis des Erzählens. Prolegomena zu einer Wirkungsästhetik, Typologie und Funktionsgeschichte des Akts des Erzählens und der Metanarration. In: Jörg Helbig (Hg.), Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Festschrift für Wilhelm Füger, (Heidelberg 2001) 32f.

⁵⁸ Lahn und Meister, Erzähltextanalyse, 182.

⁵⁹ Wenn der Erzähler zum Beispiel von schmerzhaften Erinnerungen berichtet, die er teilweise schon verdrängt hat, dann täuscht er die LeserInnen nicht mit Absicht, sondern aus seiner eigenen psychologischen Lage heraus. Oder wenn ein kindlicher Erzähler, der seine Welt noch nicht in allen Facetten verstehen kann, aus seiner Perspektive berichtet, ist dies auch nicht als absichtsvolle Täuschung gemeint. Je nachdem, ob wir die Täuschung als Absicht verstehen oder nicht, nehmen wir die erzählenden Figuren als sympathisch wahr oder eben nicht (vgl. Lahn und Meister, Erzähltextanalyse, 185).

⁶⁰ Vgl. Lahn und Meister, Erzähltextanalyse, 184.

⁶¹ Vgl. Lahn und Meister, Erzähltextanalyse, 183.

⁶² Tom Kindt, „Erzählerische Unzuverlässigkeit“ in Literatur und Film. Anmerkungen zu einem Begriff zwischen Narratologie und Interpretationstheorie. In: Herbert Hrachovec, Wolfgang Müller-Funk, Birgit Wagner (Hg.), Kleine Erzählungen und ihre Medien, (Wien 2004) 55-66.

3.1.3 Was erzählt der Erzähler?

Lahn und Meister unterscheiden in ihrem Einführungswerk zwischen Stoff und Thema einer Erzählung:

„Stoff bezeichnet in relativ konkreter Form den Gegenstand [...] einer Erzählung hinsichtlich Figuren, Figurenkonstellation, Schauplatz, Ausgangssituation, Konflikt, Geschehensverlauf und Ausgang.

Thema bezeichnet mit abstrakten Begriffen die sich im dargestellten Stoff manifestierende Idee, d. h. das die Gesamtstruktur des Erzähltextes organisierende Problem.“⁶³

Der Stoff gehört demnach zur Welt der Geschichte, er ist das Material, das von der Erzählinstanz interpretiert und vermittelt wird. Das Thema gehört zum Diskurs, es ist die Idee, die hinter einer Erzählung steht. Das Thema ist zwar in seiner Struktur in der Geschichte angelegt, wird aber erst durch die narrative Vermittlung durch die Erzählinstanz greifbar.⁶⁴ Das *Motiv* ist eine kleinere Einheit des Themas, sozusagen ein Baustein, der an unterschiedlichen Punkten der Geschehenskonstellation eingesetzt werden kann (zum Beispiel bei den Figuren, der Handlung, dem Schauplatz, etc.).⁶⁵

Die Schriftstellerin Anais Nin schreibt in ihrem Werk *Seduction of the Minotaur*: *„We don't see things as they are, we see them as we are.“⁶⁶* Dieser kurze Satz beschreibt genau das Problem bei der wissenschaftlichen Ermittlung der Themen und Motive von Erzählungen. Nur wenige Texte nennen ausdrücklich ihren thematischen Rahmen, der Text ‚hat‘ kein festgelegtes Thema.

„Tatsächlich ist das Thema jedoch keine objektive, sondern eine funktionale Größe: sobald ein Leser in einem Text ein Thema erkennt oder zu erkennen glaubt [...], beginnt es zu wirken. Denn Sehen, Wahrnehmen und auch Lesen sind aktive und konstruktive Vorgänge, in denen das aufnehmende Bewusstsein das Aufgenommene (nach vertrauten Mustern, Vorbildern, Schemata) strukturiert, semantisiert und dadurch gewissermaßen schafft.“⁶⁷

Was die RezipientInnen mitbringen an Erfahrungen und Gefühlen, ist also entscheidend dafür, welche Themen und Motive aus einem Text herausgelesen und entdeckt werden. Ganz aus dem Weg schaffen lässt sich dieses Problem aus wissenschaftlicher Sicht nicht, man kann jedoch bei der Analyse von Erzähltexten nach dem Verfahren der thematischen Rahmung

⁶³ Lahn und Meister, Erzähltextanalyse, 204.

⁶⁴ Vgl. Lahn und Meister, Erzähltextanalyse, 204f.

⁶⁵ Vgl. Lahn und Meister, Erzähltextanalyse, 206.

⁶⁶ Anais Nin, *Seduction of the Minotaur*, (Chicago 1961), 124.

⁶⁷ Lahn und Meister, Erzähltextanalyse, 206.

vorgehen, nach dem man sich bei der Begründung von vermuteten Themen und Motiven auf nachweisbare Textindizien und den historischen Kontext der Erzählung stützt.⁶⁸

Räume in Erzähltexten haben immer eine besondere Stellung, es gibt keine neutralen oder leeren Räume, jeder Raum, über den berichtet wird, hat allein durch seine Erwähnung schon Bedeutung. Dabei können Räumen zwei Funktionen zugeordnet werden: Sie können Hinweise sein auf den Grundkonflikt der Erzählung⁶⁹ oder sie dienen der Charakterisierung von Figuren⁷⁰. Betrachtet man die Räume, die in einem Erzähltext vorkommen, kann man sie einteilen in Erzählraum, also jenen Ort, an dem sich die Erzählinstanz befindet und von wo aus sie ihren Bericht erzählt, und Handlungsraum, also den Ort/die Orte, an denen die Geschichte stattfindet und die Figuren agieren.⁷¹

3.1.4 Erzählen im Film

„It is through cinema, television and video, and not through novels that most stories are ‘told’ nowadays. For a narrative theory to be consistent and complete, it must work when applied to languages other than that of the novel. Most importantly in our culture, it must work when applied to the study of a film narrative.”⁷²

Der prinzipielle Unterschied zwischen filmischem und literarischem Erzählen ist, dass dem Film als audiovisuellem Erzählmedium andere (mehr) Wahrnehmungskanäle zur Verfügung stehen, um die RezipientInnen zu erreichen, als dem geschriebenen Erzähltext.⁷³

⁶⁸ Vgl. Lahn und Meister, *Erzähltextanalyse*, 207ff. Im Zuge dieser Arbeit wird die Handlung des Filmes recht ausführlich beschrieben (Handlung meint hier die „handlungslogische Gesamtkonzeption, die den Zusammenhang aller erzählten Geschehnisse und Ereignisse von Anfang bis Ende organisiert.“ [Lahn und Meister, *Erzähltextanalyse*, 219]), um die Möglichkeit zu schaffen, den Ausführungen auch folgen zu können, ohne den Film gesehen haben zu müssen – eine detaillierte Handlungsanalyse ist für die Erreichung des Zieles der Forschung aber nicht relevant.

⁶⁹ Räume sind an die Erzählinstanz gebunden, das heißt durch die Gewichtung und Informationsvergabe, die die Erzählinstanz vornimmt, gibt sie Einblick in die Gesamtkonzeption der literarischen Welt (vgl. Lahn und Meister, *Erzähltextanalyse*, 250).

⁷⁰ Räume in Erzähltexten sind auch oft an die Figuren gebunden. Was und wie sie einen Raum wahrnehmen, gibt schon Einblick in ihre Persönlichkeit. Auch die Ausstattung von Räumen kann Hinweise darauf geben, ob eine Figur an einem Ort fremd oder vertraut ist. In einem dritten Aspekt kann der Raum auch ein Sinnbild sein für den emotionalen Zustand oder das Innenleben der Figur (vgl. Lahn und Meister, *Erzähltextanalyse*, 250f.).

⁷¹ Vgl. Lahn und Meister, *Erzähltextanalyse*, 248.

⁷² Celestino Deleyto, *Focalisation in Film Narrative*. In: Susana Onega, García Landa, José Ángel (Hg.), *Narratology: An Introduction*, (London 1996) 218.

⁷³ Walter Hagenbüchle betrachtet in seiner Dissertation unter anderem die Entwicklung des Filmes, und seine anfängliche Orientierung an der Literatur und an etablierten Erzählweisen und schließt mit der Feststellung: „Beobachtet man abschliessend [sic] die Leistungsfähigkeit der beiden Medien in bezug [sic!] auf erzählerische Verfahrensweisen, so kann man heute [...] subsumieren, daß [sic!] der Film in der Darstellung narrativer Fiktion in kurzer Zeit wesentlich subtilere Techniken und Strategien entwickelt hat, als die Literatur im gesamten Zeitraum ihrer Existenz je hatte entwickeln können.“ (Walter Hagenbüchle, *Narrative Strukturen in Literatur und Film. ‚Schilten‘ ein Roman von Herman Burger. ‚Schilten‘ ein Film von Beat Kuert*, [Bern 1991] 38.)

Audiovisuelle Erzählungen stellen in ihren Darstellungsformen quasi eine Mischung aus schriftsprachlichem und theatralem Erzählen dar: „*Wie Romane können Filme frei zwischen verschiedenen Perspektiven, Zeiten und Schauplätzen wechseln. Wie Theateraufführungen sprechen sie die Sinne der Zuschauer unmittelbar und in einem zeitlich fest vorgegebenen Ablauf an.*“⁷⁴ Unter Beachtung der Besonderheiten filmischen Erzählens kann die Erzähltextanalyse also auch für die Analyse filmischer Erzählungen herangezogen werden. Die grundlegende Frage, ob Filme eine eigene Erzählinstanz haben oder nicht wird, je nach Forschungsrichtung, unterschiedlich beantwortet. Fest steht, dass der Regisseur bzw. der Kameramann nicht gleichzusetzen sind mit dem Erzähler, sie sind nicht das Aussagesubjekt der filmischen Erzählung. Außerdem arbeitet eine filmische Erzählinstanz, im Gegensatz zur literarischen, die nur die Vermittlungsebene Sprache zur Verfügung hat, mit verschiedenen, auch non-verbalen Ausdrucksformen und kann deshalb nicht anthropomorphisiert werden. Eine homodiegetische Erzählsituation kann im Film nur durch einen voice-over narrator fingiert werden.⁷⁵

Eine der wesentlichen Besonderheiten filmischen Erzählens ist der Einsatz von *Bild und Ton* und deren Kombination. Visuelles Erzählen kann sowohl *vor* der Kamera⁷⁶ als auch *mit* der Kamera⁷⁷ erfolgen. Zur Tongestaltung – dem Sounddesign des Filmes – gehören Geräusche, Musik und Sprache. Der Ton kann dabei diegetisch, das heißt zur Handlungsebene gehörend, oder nicht-diegetisch sein. Eine diegetische Tonquelle kommt direkt aus der aktuellen, zu sehenden Szene und ist für die anwesenden Figuren der Geschichte objektiv wahrnehmbar, nicht-diegetische Töne haben ihren Ursprung nicht in der Handlung.⁷⁸ Weiters kann man den Ton unterscheiden in onscreen (im Bild sichtbare Geräuschquelle) und offscreen (nicht im Bild sichtbare Geräuschquelle) Töne.⁷⁹ Im Film werden Bild und Ton miteinander kombiniert, diese Verknüpfung einzelner Einstellungen und Tonabschnitte zu einer Geschehensreihenfolge und im letzten Schluss zum gesamten Film nennt man *Montage*. Die Montage kann unterschiedlich

⁷⁴ Lahn und Meister, Erzähltextanalyse, 264.

⁷⁵ Vgl. Lahn und Meister, Erzähltextanalyse, 271; vgl. Hagenbüchle, Narrative Strukturen, 75f.; vgl. Robert Vogt, Kann ein zuverlässiger Erzähler unzuverlässig erzählen? Zum Begriff der ‚Unzuverlässigkeit‘ in Literatur- und Filmwissenschaft. In: Susanne Kaul, Jean-Pierre Palmier und Timo Skrandies (Hg.), Erzählen im Film. Unzuverlässigkeit – Audiovisualität – Musik, (Bielefeld 2009) 36.

⁷⁶ Schauspielerische Darstellungen, Maske, Kostüme, Requisiten, Landschaft und Architektur, räumliche Elemente und Figurenpositionen, Verweise auf Gemälde oder andere Filmbilder, Beleuchtung und Farbe, Qualität des Kamerabildes (vgl. Susanne Kaul und Jean-Pierre Palmier, Die Filmerzählung, [Paderborn 2016] 97-101).

⁷⁷ Einstellungsgröße, Wechsel schwarz-weiß/Farbe, scharf Stellen auf Details, Kamerabewegung (vgl. Kaul und Palmier, Die Filmerzählung, 101-106; vgl. Nicole Mahne, Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung, [Göttingen 2007] 103).

⁷⁸ Kaul und Palmier sagen zum Einsatz von diegetischen und nicht-diegetischen Tönen in Filmen: „Geräusche sind selten nicht-diegetisch, weil sie in der Regel dazu dienen, die Realität der Diegese zu erzeugen. Auch wenn sie unrealistisch sind und nachträglich eingespielt wurden [...] gehören sie zur Diegese.“ (Kaul und Palmier, Die Filmerzählung, 117). Nicht-diegetische Töne werden oft symbolisch eingesetzt, sie „erzeugen zumeist die emotionale Komponente einer Szene, sie illustrieren, wie eine Figur sich fühlt oder wie der Zuschauer eine Situation einschätzen soll“ (ebd., 117).

⁷⁹ Vgl. Kaul und Palmier, Die Filmerzählung, 115ff.

gestaltet sein, in den meisten Fällen bemüht sie sich aber um Kontinuität der Erzählung, um so die Illusionsbildung bei den RezipientInnen zu unterstützen und die Orientierung in der Exegesis zu erleichtern.⁸⁰ Die Montage ist eines der Hauptwerkzeuge, mit dem Narrativität im Film geschaffen wird – welche Inhalte/Szenen werden ausgewählt und wie werden sie aneinander gereiht? Diese Aufgabe übernimmt die Montage. Knut Hickethier hat sie sogar als „das Kernstück filmischer Narration“ bezeichnet.⁸¹

Ein weiteres Merkmal filmischen Erzählens ist seine besondere *Zeitlichkeit*. Audiovisuelle Erzählungen geben einen fixen Zeitrahmen und -verlauf vor, das heißt, dass die Rezeptionszeit und ihr Verhältnis zur erzählten Zeit vorgegeben sind. Dadurch entsteht einerseits der Eindruck der Gegenwärtigkeit der Geschehnisse, andererseits ergibt sich das Problem, dass die Zeit weniger flexibel gestaltbar ist als in der Literatur, da Kniffe wie Zeitraffung etc., die die Fiktionalität der Erzählung offenlegen, stärker auffallen als in schriftlichen Erzählungen.⁸²

Durch die *Plurimedialität*, sprich die Mehrschichtigkeit von Filmen, die durch die Kombination verschiedener Zeichenformen auf Bild- und Tonebene entsteht, ergeben sich für Filme einige Konsequenzen in Bezug auf die Art des Erzählens: Filmisches Erzählen hat eine höhere semiotische Komplexität, es wird eine höhere Dichte an Sinneseindrücken und Informationen vermittelt; audiovisuelle Erzählungen verbinden sprachliches Erzählen und anschauliches Vorführen (*telling and showing*); Filme haben die Möglichkeit, mehrere Erzählebenen gleichzeitig zu eröffnen; die verschiedenen Vermittlungsebenen des Filmes treten zueinander in Wechselwirkung und erzeugen so weitere Bedeutungsschichten.⁸³

In Bezug auf die *Darstellung des Raumes* herrscht bei filmischen Erzählungen größere Explizitheit, Anschaulichkeit, Vollständigkeit und Konkretheit, da das audiovisuelle Erzählen unserer direkten Wahrnehmung der Welt sehr nahe kommt. Filmische Räume wirken auf den Rezipienten daher unmittelbar sinnlich wahrnehmbar. Zugleich bringt dies den Nachteil, dass dem Film durch diese Explizitheit und Vollständigkeit gewisse stilistische Handgriffe wie das Ausblenden und das Fokussieren auf bestimmte Informationen erschwert werden.⁸⁴

3.2 Figurenanalyse

Im Analysemodell von Lahn und Meister gehört die Analyse von Figuren zum „Was?“ der Erzählung. Damit stellen sie fest, dass Figuren in Erzähltexten keine realen Personen sind, die zum Selbstzweck vorkommen, sondern dass sie „Textkonstrukte sind, die mit den Mitteln der

⁸⁰ Vgl. Lahn und Meister, Erzähltextanalyse, 266f.

⁸¹ Knut Hickethier, Film- und Fernsehanalyse. 4. erweiterte und überarbeitete Auflage, (Stuttgart/Weimar 2007) 140.

⁸² Vgl. Lahn und Meister, Erzähltextanalyse, 267f.

⁸³ Vgl. Lahn und Meister, Erzähltextanalyse, 269.

⁸⁴ Vgl. Lahn und Meister, Erzähltextanalyse, 270.

*Sprache erzeugt werden. [...] [Sie übernehmen] eine für die Gesamterzählung relevante Funktion der Bedeutungsvermittlung.*⁸⁵ Die Figuren sind in gewisser Weise, ähnlich wie das Thema eines Erzähltextes, auch von den RezipientInnen abhängig.⁸⁶

Die Figurenanalyse soll in dieser Arbeit eingesetzt werden, um einen Vergleich herstellen zu können zwischen der realen Person Stefan Zweig und bestimmten Figuren aus dem Film *The Grand Budapest Hotel*. Dabei wird das Hauptaugenmerk auf dem Aussehen und der Charakterisierung der Figuren liegen, grundlegende bzw. ausschweifende Überlegungen zu Figuren in Film und Literatur werden vermieden.⁸⁷

Figuren können laut Lahn und Meister auf vier Ebenen charakterisiert werden: durch ihr Handeln, durch Sprache, ihre äußere Erscheinung und durch interpersonelle Charakterisierung.⁸⁸ *Figurenhandeln* meint die aktiven und passiven Taten der Figur. Wie die Figur handelt, was sie macht, hängt zusammen mit ihrer Motivation. Diese wiederum hat große Bedeutung für die Eigenschaften der Figuren, für ihre langfristigen Charakterzüge und Verhaltenstendenzen.⁸⁹ Das Figurenhandeln bildet damit den Kern der Erzählung - Jens Eder schreibt dazu:

*„Die Motivation ist schließlich auch die Schnittstelle zwischen Figur und Handlung: Wir erklären uns das Verhalten von Figuren, indem wir ihnen eine bestimmte Motivation zuschreiben, und erwarten uns umgekehrt bestimmte Verhaltensweisen, wenn wir ihre Motive kennen. Dabei bildet das Verhalten der Figuren, insbesondere ihr absichtliches, äußeres Handeln, ihr Tun und Sprechen, in der Regel den Motor und Mittelpunkt der Handlung [...].“*⁹⁰

Sprache meint sowohl den Stil, in dem eine Figur spricht bzw. denkt, als auch die expliziten und impliziten Inhalte, die sie durch ihre Aussagen und Gedanken vermittelt und die zu dem Bild beitragen, das sich die RezipientInnen von der Figur machen.⁹¹ Mit der Kategorie *äußere Erscheinung* sind mehrere Dinge gemeint. Zum einen das Aussehen einer Figur, das man

⁸⁵ Lahn und Meister, Erzähltextanalyse, 232.

⁸⁶ „Indem der Leser sich eine bestimmte Vorstellung von einer Figur macht, schreibt er z.B. Pronomen und/oder Eigennamen physische und mentale Eigenschaften und Beziehungen untereinander zu. Somit erzeugt er die Idee einer anthropomorphen Einheit im Textuniversum – die Figur ist also ein leserabhängiger Vorstellungskomplex.“ (Lahn und Meister, Erzähltextanalyse, 236)

⁸⁷ Für eine umfangreiche Auseinandersetzung mit den Grundlagen und Ausprägungen der Figur im Film siehe Jens Eder, Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse. 2. Auflage, (Marburg 2014).

⁸⁸ Vgl. Lahn und Meister, Erzähltextanalyse, 240f.

⁸⁹ Grundlegend kann man unterscheiden zwischen absichtlichem und unabsichtlichem Verhalten. Absichtliches Verhalten kann von verschiedenen Ebenen herrühren, Jens Eder stellt hierzu eine Kette vor: Vorgeschichte -> psychische Gründe -> Absicht -> absichtliches Verhalten. Je nachdem, mit welcher dieser Ebenen ein Verhalten erklärt wird, erscheint eine Figur sympathisch oder unsympathisch (handelt die Figur z.B. egoistisch, weil sie in ihrer Vorgeschichte dieses Verhaltensmuster von emotional kalten Eltern gelernt hat, oder weil ihr ihr Gegenüber tatsächlich egal ist und es ihr nur um den eigenen Vorteil geht) (vgl. Eder, Figur im Film, 213-216).

⁹⁰ Eder, Figur im Film, 428.

⁹¹ Vgl. Lahn und Meister, Erzähltextanalyse, 240.

wiederum unterscheiden kann in ihre Gesamtphysis, also Physiognomie und Körperbau, und in körpernahe Artefakte. Ob bewusst oder unbewusst – schon allein mit dem *Körperbau* einer Figur werden ihr bestimmte Persönlichkeitseigenschaften zugeschrieben (z.B. die Klischees des Blondinenwitzes oder des dummen Muskelmannes). Hier können auch die Hygiene und die Körperhaltung einer Figur hinzugezählt werden. Mit *körpernahen Artefakten* kann eine ganze Reihe von äußeren Merkmalen gemeint sein: Kleidung, Bart und Frisur, Schmuck, Tätowierungen, Brillen, Waffen, Prothesen, etc. Sie sind kulturell codierte Merkmale, die das Aussehen einer Figur nachhaltig verändern können und die durch den jeweiligen kulturellen Kontext und durch die Interpretation der RezipientInnen Aussagen treffen über den sozialen Status einer Figur und wie sie ihre Individualität ausdrückt. Körpernahe Artefakte können für die Figuren ein Mittel zur Selbstrepräsentation sein, sie können aber auch dazu dienen, eine Figur zeitlich und kulturell in der Diegesis zu verorten.⁹² Zum anderen gehört zur äußeren Erscheinung aber auch die *Namengebung*, die ein wichtiges Mittel der Figurencharakterisierung sein kann. Dabei kann ein Name durch seinen harten oder weichen Klang oder sein Schriftbild Hinweise geben auf die Persönlichkeit der Figur, er kann aber auch auf Herkunft, Klasse und Ethnie der Figur verweisen.⁹³ Die vierte Ebene der Figurencharakterisierung ist die *interpersonelle Charakterisierung*. Dazu zählen alle Beschreibungen der Figur, die andere Figuren abgeben. Die Charakterisierung der Figur kann dabei aktiv von einer beschreibenden Figur durch sprachliche Aussagen erfolgen, oder passiv durch ein Nebeneinanderstellen zwischen beschriebener und beschreibender Figur, wodurch ein Kontrast erzeugt wird.⁹⁴

So weit zu den methodischen Überlegungen und Theorien. Vor der eigentlichen Filmanalyse soll nun ein kurzer Überblick über den Film *The Grand Budapest Hotel* und seine Eckdaten gegeben werden.

⁹² Vgl. Eder, *Figur im Film*, 254-257.

⁹³ Vgl. Lahn und Meister, *Erzähltextanalyse*, 240f.; vgl. Eder, *Figur im Film*, 336.

⁹⁴ Vgl. Lahn und Meister, *Erzähltextanalyse*, 241.

4. Der Film „The Grand Budapest Hotel“

The Grand Budapest Hotel ist der achte Spielfilm des amerikanischen Regisseurs Wes Anderson. Seine Erstaufführung hatte er bei der Berlinale (Berlin Film Festival) im Februar 2014. Die Spielzeit des Filmes beträgt 1 Stunde und 39 Minuten (99 Minuten), die Bilder sind in Farbe, gegen Ende gibt es eine schwarz-weiß-Sequenz.

Mit einem weltweiten Einspielergebnis von rund 174,6 Millionen US-Dollar ist *The Grand Budapest Hotel* der kommerziell erfolgreichste Film des Regisseurs.⁹⁵ Auf der Plattform Rotten Tomatoes hat der Film ein Rating von 91%, das sich aus 296 Bewertungen ergibt.⁹⁶

Wes Anderson konnte mit *The Grand Budapest Hotel* aber nicht nur das Kinopublikum begeistern, sondern auch eine große Anzahl an Kritikern. Gelobt wurde unter anderem Andersons Umgang mit durchaus ernsten Themen, ohne dabei seine Leichtigkeit zu verlieren. A. O. Scott von der *New York Times* schreibt zum Beispiel:

*“‘The Grand Budapest Hotel’ Mr. Anderson’s eighth feature, will delight his fans, but even those inclined to grumble that it’s just more of the same patented whimsy might want to look again. As a sometime grumbler and longtime fan, I found myself not only charmed and touched but also moved to a new level of respect.”*⁹⁷

Hannah Pilarczyk vom *Spiegel Online* pflichtet Bill Murray bei, der den Film als ‚das Beste‘ bezeichnet, was Wes Anderson jemals gemacht hat.⁹⁸ Diese Einschätzung spiegelt sich auch wieder in neun Oscarnominierungen und vier Auszeichnungen.⁹⁹ *The Grand Budapest Hotel* ist also Wes Andersons meist gesehener und gelobter Film und hat so viele Menschen erreicht, wie kein anderer seiner Filme.¹⁰⁰

Die Bestimmung des Genres des Films stellt eine gewisse Herausforderung dar, die behandelten Inhalte sind sowohl ernst und tragisch als auch leichtfüßig und komisch. Auf Rotten Tomatoes findet man unter Genre die Angaben Comedy und Drama,¹⁰¹ auf IMDb sind vier Genres angegeben, nämlich Adventure, Comedy, Crime und Drama.¹⁰²

⁹⁵ Vgl. IMDb https://www.imdb.com/title/tt2278388/?ref_=nv_sr_1?ref_=nv_sr_1 (30.07.2019).

⁹⁶ Vgl. Rotten Tomatoes https://www.rottentomatoes.com/m/the_grand_budapest_hotel (01.08.2019).

⁹⁷ A. O. Scott, Bittersweet Chocolate on the Pillow. In: The New York Times 06.03.2014; online unter <https://www.nytimes.com/2014/03/07/movies/wes-andersons-grand-budapest-hotel-is-a-complex-caper.html> (30.07.2019).

⁹⁸ Vgl. Hannah Pilarczyk, „Grand Budapest Hotel“ von Wes Anderson. So ein schöner Schwindler. In: Spiegel Online 06.03.2014; online unter <https://www.spiegel.de/kultur/kino/grand-budapest-hotel-von-wes-anderson-kommt-ins-kino-a-956024.html> (30.07.2019).

⁹⁹ Vgl. IMDb <https://www.imdb.com/title/tt2278388/awards> (30.07.2019).

¹⁰⁰ Wes Andersons Spielfilme: Bottle Rocket (1996), Rushmore (1998), The Royal Tenenbaums (2001), The Life Aquatic with Steve Zissou (2004), The Darjeeling Limited (2007), Fantastic Mr. Fox (2009), Moonrise Kingdom (2012), The Grand Budapest Hotel (2014), Isle of Dogs (2018).

¹⁰¹ Vgl. Rotten Tomatoes https://www.rottentomatoes.com/m/the_grand_budapest_hotel/ (01.08.2019).

¹⁰² Vgl. IMDb https://www.imdb.com/title/tt2278388/?ref_=nv_sr_1?ref_=nv_sr_1 (01.08.2019).

Technisch interessant ist, dass Anderson für die verschiedenen Zeitebenen, über die sich der Film aufbaut, jeweils ein anderes Bildformat verwendet. Auf diesen Aspekt wird im Zuge der Filmanalyse genauer eingegangen.

4.1 Handlung

Die Geschichte des Films baut sich über vier Zeitebenen auf. Sie beginnt in der ‚Jetzt-Zeit‘ (2014), wobei hier, anders als bei den anderen drei Zeitebenen, keine genaue Zeitangabe gemacht wird. Eine junge Frau marschiert mit einem Buch unter ihrem Arm über einen Friedhof, bis sie schließlich bei einer Büste ankommt, die einen Mann mit Schnauzer und Brille zeigt, und die mit einem Schild mit der Aufschrift „Author“ versehen ist. Das Buch, das die junge Frau bei sich hat, trägt den Titel „The Grand Budapest Hotel“. Sie setzt sich mit dem Buch auf eine Bank und liest es – der Übergang in Zeitebene zwei. Hier wird der Autor gezeigt, wie er im Jahr 1985 als älterer Herr in seinem Arbeitszimmer an seinem Schreibtisch sitzt und in Form eines Monologs in eine Kamera sprechend erzählt, wie er zu der Geschichte des Grand Budapest Hotels gekommen ist – es folgt der Übergang in Zeitebene drei. Die Erzählung befindet sich nun im Jahr 1968 im Ort Nebelsbad in Zubrowka, einem fiktiven Ort in Mittel- bzw. Osteuropa. Der Autor ist als junger Mann als einer von wenigen Gästen auf Kur in einem Hotel, das seine besten Jahre offensichtlich hinter sich hat, und das in seiner Einrichtung und seinem Äußeren den Verdacht aufkommen lässt, dass Nebelsbad durch eine kommunistische Periode ging und das Hotel in dieser Phase umgebaut wurde – er ist zu Gast im Grand Budapest Hotel. Hier kommt der junge Autor mit dem Besitzer des Hotels, Zero Moustafa, einem zurückgezogen lebenden, älteren Herrn, ins Gespräch. Bei einem gemeinsamen Abendessen im Hotelrestaurant erzählt Mr. Moustafa dem Autor die Geschichte, wie er in den Besitz des Hotels kam – der Übergang zur vierten Zeitebene, in der die Hauptgeschichte des Films spielt.

Der Film ist in seiner letzten Erzählebene, im Jahr 1932 angelangt. Zero beginnt als Teenager im Grand Budapest Hotel zu arbeiten, er ist Lobby boy und Protégé des obersten Concierges des Hotels – Monsieur Gustave H. Monsieur Gustave ist die Seele des Hotels, seinen Gästen immer einen Schritt voraus im Erahnen ihrer Wünsche und immer bereit, jeden Wunsch zu erfüllen – auch wenn das bei vielen (vor allem älteren) Damen der Wunsch nach seiner Gesellschaft ist. Eine dieser Damen, die hauptsächlich seiner Gesellschaft wegen das Hotel besucht, ist Countess Celine Villeneuve Desgoffe-und-Taxis (Madame D.). Als sie nach ihrem letzten Hotelbesuch unter verdächtigen Umständen stirbt, wird M. Gustave zu der Testamentsverlesung eingeladen und erfährt, dass Madame D. ihm das wertvolle Gemälde „Boy with Apple“ hinterlassen hat. Nachdem die Kinder von Madame D. Einspruch erheben und Gustave das Gemälde nicht überlassen wollen, stiehlt er es gemeinsam mit Zero (Zwischen den beiden Männern hat sich mittlerweile eine enge Freundschaft und

Verbundenheit entwickelt). Daraufhin wird er des Mordes an Madame D. bezichtigt und festgenommen. Im Gefängnis freundet er sich mit einer Gruppe Insassen an, die einen Ausbruch planen und ihn in ihren Plan inkludieren. Bei dem Ausbruch bekommen Gustave und die Anderen Hilfe von Agatha, einer Zuckerbäckerin, in die sich Zero verliebt hat und die zum Zeitpunkt des Ausbruches schon seine Verlobte ist. Nach dem geglückten Ausbruch geht es nun darum, die Unschuld von M. Gustave zu beweisen. Dazu treffen sich Gustave und Zero mit dem Butler von Madame D., der angeblich Hinweise auf den wahren Mörder hat. Wie aber alle anderen Zeugen vor ihm, wird auch der Butler, Serge X, von J.G. Jopling, dem Auftragsmörder und Vertrauten von Madame D.s Sohn Dimitri, ermordet. Nach einer Verfolgungsjagd mit Jopling, an deren Ende Monsieur Gustave beinahe in den Tod stürzt, gelingt es Zero, Gustave zu retten und Jopling zu töten. Gustave und Zero fahren zurück ins Hotel, das inzwischen vom Militär als organisatorischer Stützpunkt genutzt wird, da der Krieg, der während der gesamten Ereignisse schon wie ein schwarzer Schatten über allem lag, nun tatsächlich ausgebrochen ist. Im Hotel gibt es eine Schießerei zwischen Dimitri und Gustave/Zero/Agatha, während der das versteckte Bild auftaucht. Zur Überraschung aller befindet sich auf der Hinterseite des Bildes ein verstecktes Testament von Madame D. das besagt, dass im Falle ihres Todes durch Ermordung ihr gesamtes Vermögen und ihr Besitz, zu dem auch das Grand Budapest Hotel gehört, an Monsieur Gustave übergeht. Es folgt eine Montage, in der man Gustave als nun neureichen Besitzer und Gast des Hotels in verschiedenen Situationen sieht, dazwischen zeigt eine Szene die Hochzeit von Zero und Agatha. Die Haupterzählung findet mit einer schwarz-weiß-Szene ein Ende, die Gustave, Zero und Agatha bei einer Zugfahrt zeigt. Der Zug wird von Kriegstruppen angehalten, die Zero wegen seiner fehlenden Aufenthaltsbewilligung aus dem Zug bitten. Gustave mischt sich ein und die Situation eskaliert soweit, dass Zero und Gustave von den Männern ins Gesicht geschlagen und an die Wand gepinnt werden.

Hier endet die Erzählung von Zero Moustafa und der Film befindet sich wieder im Speisesaal des Grand Budapest Hotels 1968. Auf Nachfrage des jungen Autors, was mit Monsieur Gustave geschehen ist („*What happend in the end?*“¹⁰³), antwortet Mr. Moustafa kurz „*In the end, they shot him. (Pause.) So it all went to me.*“¹⁰⁴ Zero Moustafa und der junge Autor trennen sich beim Lift nach dem Abendessen. Der junge Autor – nun wieder der Erzähler – erklärt dem Publikum, dass er nach seinem Kuraufenthalt eine Südamerika-Reise unternommen hat und für eine lange Zeit nicht nach Europa zurückkehrte.

Die Erzählung ist zurück im Jahr 1985, der alt gewordene Autor beendet die Erzählung mit der Feststellung, dass er das Grand Budapest Hotel nie mehr gesehen hat.

¹⁰³ Anderson, Screenplay, 147.

¹⁰⁴ Anderson, Screenplay, 147.

Der Film springt wieder in die Jetzt-Zeit zu der jungen Frau, die noch immer auf der Bank sitzt und im Buch „The Grand Budapest Hotel“ liest. Beendet wird der Film mit einer Endcard, auf der mit weißer Schrift auf schwarzem Hintergrund steht: *„Inspired by the Writings of Stefan Zweig. Born: Vienna, 1881. Died: Petropolis, 1942.“*

5. Analysegegenstände – Die Primärquellen

Ziel dieser Arbeit ist es, den Satz „*Inspired by the Writings of Stefan Zweig*“ zu konkretisieren und in einem umfassenden Vergleich des Filmes mit den Werken Stefan Zweigs die Gemeinsamkeiten und Unterschiede herauszuarbeiten. Dazu sollen nicht nur jene Werke Zweigs zur Betrachtung herangezogen werden, die Wes Anderson immer wieder als Inspiration nennt (*Ungeduld des Herzens*, *Rausch der Verwandlung*, *Die Welt von Gestern*), sondern es werden zusätzlich dazu eine Reihe an Novellen betrachtet, um so einen umfassenden Einblick in das Schaffen Stefan Zweigs zu bekommen und um es möglich zu machen, Regelmäßigkeiten und ‚Zweig-Typisches‘ auszumachen, wozu auch die Frage nach der Atmosphäre zählt, die Zweig in seinen Werken erzeugt. Die untersuchten Novellen und Erzählungen sind jene Titel Zweigs, die in dem Buch *The Wes Anderson Collection. The Grand Budapest Hotel* erwähnt und/oder besprochen werden.¹⁰⁵ Das Buch ist so etwas wie eine Sammlung von Hintergrundinformationen und Wissen rund um den Film und enthält neben Interviews mit Personen, die an Dreh, Ausstattung und Produktion beteiligt waren vor allem Gespräche zwischen dem Herausgeber (dem Filmkritiker Matt Zoller Seitz) und Wes Anderson, sowie Auszüge aus einigen Zweig-Werken.

Um den Rahmen dieser Arbeit nicht zu sprengen, wird die Analyse des Filmes ausführlich dokumentiert, die Analysen der Werke Zweigs werden außerhalb der Arbeit erstellt und fließen in die Kapitel ein, wenn es um den Vergleich *The Grand Budapest Hotel*/Stefan Zweig geht. Die detaillierten Ergebnisse der Zweig-Analysen werden im Anhang zu finden sein.

5.1 Analyse des Filmes nach der Erzähltextanalyse

Der Film *The Grand Budapest Hotel* baut sich, wie bei der Zusammenfassung der Handlung schon sichtbar wurde, über vier Zeitebenen auf, die ineinander verschachtelt sind. Die verschiedenen Zeitebenen haben jeweils verschiedene Erzähler, die Analyse des Films wird deshalb so aufbereitet, dass zuerst allgemeine Aussagen und Beobachtungen beschrieben werden, danach wird der Hauptteil der Analysebeobachtungen und -ergebnisse in die vier Zeitebenen geordnet präsentiert.

Hat ein Film vier Zeitebenen, so bedeutet das, dass es eine Rahmen- und drei Binnenerzählungen geben muss. Im analysierten Film findet die Haupthandlung in der vierten Zeitebene, also der dritten Binnenerzählung statt. Je weiter man aus der Verschachtelung nach außen geht, desto kürzer werden die Zeiträume, die in den Ebenen verbracht werden, die Rahmenerzählung nimmt zeitlich und erzähltechnisch den wenigsten Raum des Filmes

¹⁰⁵ Diese Werke sind: „Angst“, „Brennendes Geheimnis“, „Brief einer Unbekannten“, „Der Amokläufer“, „Episode am Genfer See“, „Fantastische Nacht“, „Geschichte in der Dämmerung“, „Rausch der Verwandlung“, „Schachnovelle“, „Ungeduld des Herzens“, „Untergang eines Herzens“, „Vergessene Träume“, „Verwirrung der Gefühle“, „Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau“ und „Die Welt von Gestern“.

ein.¹⁰⁶ Der Film dauert gesamt 99 Minuten, davon fallen circa eine Minute und zwei Sekunden auf die Zeitebene 2014, eine Minute und 15 Sekunden auf die Zeitebene 1985, neun Minuten und drei Sekunden auf die Zeitebene 1968 und 81 Minuten und 34 Sekunden auf die Zeitebene 1932. Der Rest der Zeit sind Vor- und Nachspann.

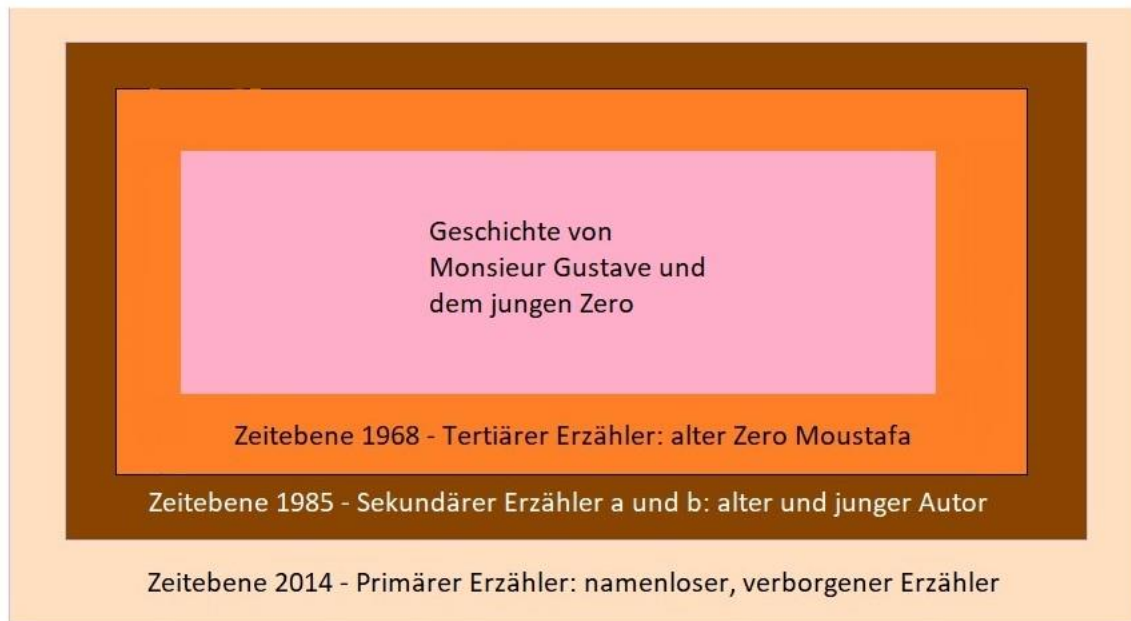


Abbildung 3: Inklusionsschema „The Grand Budapest Hotel“

Anderson hat für eine noch deutlichere Markierung der verschiedenen Zeitebenen für jede Ebene jeweils ein anderes Bildformat (aspect ratio)¹⁰⁷ verwendet. Die Ebenen 2014 und 1985 sind im Format 1:1.85, die 1968-Szenen in 1:2.40 und die Hauptgeschichte 1932 ist im Verhältnis 1:1.33 (4:3) gefilmt.

¹⁰⁶ Alternativ zur Darstellung der Erzählebenen in Abbildung 3 könnte ein Inklusionsschema auch linear dargestellt werden. Da die Erzählung im analysierten Film aber am Ende wieder in der umgekehrten Reihenfolge in der Zeit zurückspringt, das heißt alle Zeitebenen wieder in der „richtigen Reihenfolge“ verlassen werden, ist die gewählte Darstellungsform passend.

¹⁰⁷ „Bildformat (Aspect Ratio). Das Verhältnis der Höhe zur Breite des Filmbildes.“ (James Monaco und Hans-Michael Bock, Film verstehen. Das Lexikon. Die wichtigsten Fachbegriffe zu Film und Neue Medien. Überarbeitete Neuauflage Mai 2011, [Hamburg 2011] 32.)



Abbildung 4: Zeitebene 2014 im Seitenverhältnis 1:1.85



Abbildung 5: Zeitebene 1985 im Seitenverhältnis 1:1.85

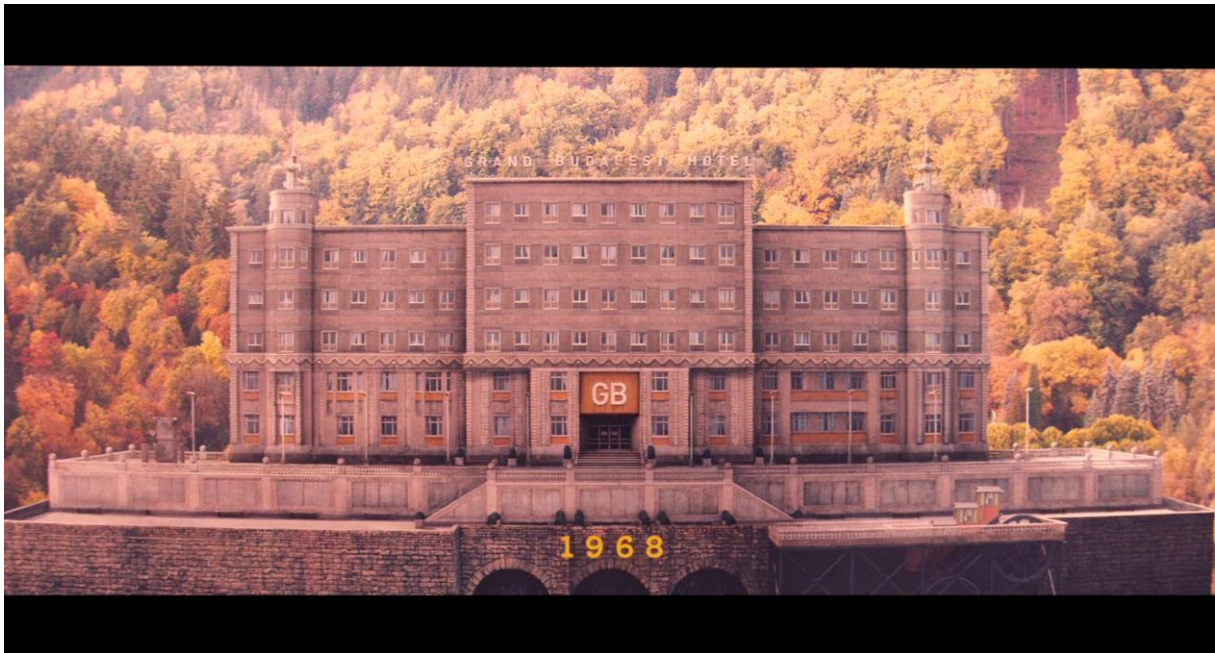


Abbildung 6: Zeitebene 1968 im Seitenverhältnis 1:2.40

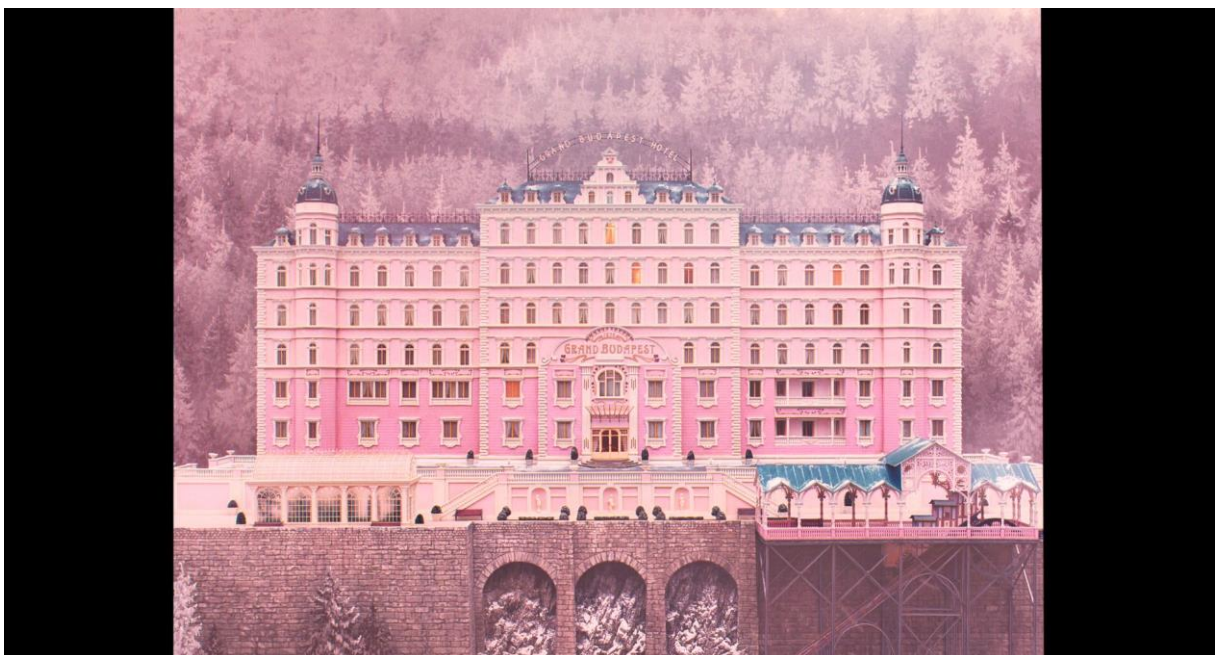


Abbildung 7: Zeitebene 1932 im Seitenverhältnis 1:1.33 (4:3)

Die Zeitebenen 2014 und 1985 haben dasselbe Bildformat, 1985 ist das Bild aber ein bisschen kleiner gemacht.¹⁰⁸ Damit wird die Verschachtelung von Erzählungen in Erzählungen auch visuell umgesetzt. Neben den unterschiedlichen Bildformaten hat der Regisseur außerdem, wie an den Abbildungen 4 bis 7 deutlich zu sehen ist, für jede Zeitebene eine eigene Farbpalette gewählt, die es dem Publikum zusätzlich erleichtert zu erkennen, in welcher

¹⁰⁸ Vgl. David Bordwell, *Wes Anderson takes the 4:3 challenge*. In: Matt Zoller Seitz (Hg.), *The Wes Anderson Collection. The Grand Budapest Hotel*, (New York 2015) 246.

Zeitebene sich die Erzählung gerade befindet. Für die Ebene 2014 wählt Anderson ein unauffälliges Beige und helles Weiß. Die Zeitebene 1985 ist eher dunkel gehalten, mit erdigen Braun- und Orange-Tönen. Die Ebene 1968 hält sich an eine eher grelle orange-lastige Farbpalette und die Zeitebene 1932 ist in ein zuckersüßes Rosa getaucht und wirkt im Zusammenspiel mit dem beinahe quadratischen Bildformat fast wie eine der rosa Mendl's-Boxen mit der pastellblauen Schleife.¹⁰⁹ Anderson nutzt mit diesen optischen Nuancen und Hinweisen die charakteristischen Möglichkeiten, die das Medium Film bietet, um nicht nur sprachlich (über den Wahrnehmungskanal Ton), sondern auch durch Veränderungen in der Bildsprache seine Geschichte zu erzählen und eine gewisse Stimmung und Atmosphäre zu erzeugen. (Zusätzlich erleichtert es dem Publikum die Orientierung in der Verschachtelung der Erzählungen.)

Wie im Kapitel 3.1.2 *Wie erzählt der Erzähler?* beschrieben, soll die Herstellung einer Erzählillusion, die in diesem Film mit vier Zeitebenen und mit der Imitation des mündlichen Erzählens durch zwei verschiedenen Erzählinstanzen zelebriert wird, dem Publikum helfen, in die Erzählung und die erzählte Welt einzutauchen und sie als logisch und natürlich wahrzunehmen. Diese Naturalisierung soll die Künstlichkeit und das Erzeugt-Sein eines Textes oder Filmes verbergen. Wes Anderson scheint aber gerade um diesen Naturalisierungsprozess wenig bemüht – seine Bilder und Erzählungen haben etwas Fantastisches, etwas scheinbar absichtlich Unrealistisches.¹¹⁰ So ist zum Beispiel gleich bei den einführenden Bildern in die Ebene 1932, die durch einen Einschub zwischen dem Übergang von Ebene 1985 zu 1968 zu sehen sind, deutlich sichtbar, dass die Außenansicht des Hotels, sowohl 1932 als auch 1968 (siehe Abb. 7 und 6), nur ein Modell ist. Die Bilder der Zeitebene 1932 haben teilweise etwas von Gemälden, ihre



Abbildung 8: Künstlichkeit der Bilder der Zeitebene 1932

¹⁰⁹ Das Inklusionsschema wurde vereinfacht nach diesen dominanten Farben der jeweiligen Zeitebenen eingefärbt. Die Bäckerei Mendl ist eine fiktive Bäckerei des Filmes, die ihre Süßigkeiten und Confitüren in quadratische rosa Boxen verpackt, die mit einer pastellblauen Schleife geschlossen werden.

¹¹⁰ Ob eine Welt als logisch und möglich wahrgenommen wird, hängt natürlich auch vom jeweiligen Genre der Erzählung ab. In Fantasy-Romanen wird zum Beispiel Magie, die nicht dem Realismus unserer Welt entspricht, vom Publikum als etwas Natürliches, Mögliches dieser Welt wahrgenommen und stört deshalb die Illusionsbildung keineswegs (vgl. Lahn und Meister, Erzähltextanalyse, 10f.).

Künstlichkeit und Kulissenhaftigkeit wird zelebriert und stilisiert, nicht versteckt (Abb. 8). Anderson sagt dazu:

„This is one of the situations where you say, ‚Well, I’m more interested in the thing we can invent, the thing that’s not trying to be completely realistic, the thing that’s more a representation.‘ Rather than trying to figure out a way to digitally composite all of these photorealistic things [...] We can create whatever mood we want, and go further than any reality is going to let us.“¹¹¹

Angesprochen auf die fantastische Ski-Verfolgungsjagd-Szene, die sehr stilisiert und unrealistisch gefilmt wurde, sagt Anderson, dass er sich dabei von alten Filmen und Film-Techniken inspirieren ließ, um das Gefühl zu erzeugen, man befände sich in einem alten schwarz-weiß-Klassiker. Es ist aber ganz klar nicht sein Ziel, mit dem Einsatz solcher Techniken die Geschehensillusion zu zerstören:

„Of course, I hope that when you see it in the movie, it also feels like a ski chase, where you’re with the characters. I don’t want you to be laughing at it. I want it to feel like you’re with them on the ride. But we have definitely gone, in some respects, in the opposite direction from a James Bond ski chase.“¹¹²

Wes Anderson setzt diesen Stil, dieses Zulassen von Künstlichkeit also bewusst ein – nicht um sein Publikum aus der Illusion zu reißen, sondern um die Illusion zu schaffen. Innerhalb seiner Welten (dieser spezifische Stil Andersons zieht sich durch alle seine Filme) sind fantastische und unrealistische Perspektiven und Ereignisse möglich. Der Regisseur erhebt keinen Wahrheitsanspruch für seine Erzählungen, das Element der Künstlichkeit soll die Zuschauer auch mit Absicht immer wieder daran erinnern, dass sie hier durchaus unrealistischen, filmischen Ereignissen folgen.

„Allerdings muss auch das, wovon ein fiktionaler Erzähltext berichtet, zumindest nach den Maßstäben der erzählten Welt als widerspruchsfrei und glaubhaft bewertet werden, um vom Leser als relevant eingeschätzt zu werden. Auch das, was man über eine erzählte fiktionale Welt weiß, muss sich also zu einem mehr oder weniger geschlossenen Ganzen fügen, das Bedeutung hat.“¹¹³

Anderson hat sich mit seinem wiedererkennbaren Stil eine Art eigenes Genre geschaffen, in dem er Welten kreieren und erzählen kann, die im Grunde zwar den Regeln unserer Welt folgen und ihr auch optisch in vielem ähneln, die aber dennoch fantastische Elemente beinhalten. Und gerade in *The Grand Budapest Hotel* schafft es Anderson durch die Einführung in die Erzählung über die vier Zeitebenen, dass das Publikum eine gewisse

¹¹¹ Zoller Seitz, *The Wes Anderson Collection*, 106.

¹¹² Zoller Seitz, *The Wes Anderson Collection*, 113.

¹¹³ Lahn und Meister, *Erzähltextanalyse*, 157.

Künstlichkeit und Übertriebenheit als dieser Welt zugehörig und natürlich wahrnimmt, und auch durch eine verrückte Schnee-Verfolgungsjagd nicht aus der Illusion gerissen wird.

5.1.1 Zeitebene 2014

Von der Zeitebene 2014 aus berichtet ein verborgener Erzähler von dem lesenden Mädchen 2014 und vom alten Autor 1985. Der Erzähler ist nicht Teil der erzählten Geschichte, das heißt er ist ein heterodiegetischer Erzähler. Da er außerdem der Erzähler der Rahmenhandlung ist, ist er der primäre Erzähler. Die Erzählzeit des verborgenen Erzählers beträgt etwa 2 Minuten und 17 Sekunden. Die erzählte Zeit kann weniger präzise ermittelt werden, man kann aber davon ausgehen, dass das Mädchen in der Zeitebene 2014 auf der Bank am Friedhof vermutlich den Nachmittag mit Lesen verbringt, und dass der alte Autor 1985 ebenfalls einen Nachmittag für seine Erzählungen braucht, das heißt geschätzt ist die erzählte Zeit zwei Nachmittage, vermutlich zwischen fünf und zehn Stunden. Konkrete Zeitangaben gibt es dazu aber keine. 2014 wird nur eine Geschehensillusion geschaffen: ein Mädchen geht auf einen Friedhof, um einem geschätzten Autor Ehre zu erweisen und bei seiner Büste eines seiner Bücher zu lesen. Der Handlungsraum dieser Zeitebene ist der Friedhof. Gemeinsam mit der Büste und dem Foto des Autors auf der Rückseite des Buches schafft der Regisseur einen zeitlichen Bezug bzw. hilft den ZuschauerInnen bei der Orientierung in der zeitlichen Anordnung der Geschichte, da so klar ist, dass der Autor, dem wir in der nächsten Zeitebene begegnen, zum Erzählzeitpunkt schon verstorben ist. Über die Ereignisse auf der Ebene 2014 scheint der Erzähler gleichzeitig zu erzählen, die Ereignisse 1985 erzählt er retrospektiv.

5.1.2 Zeitebene 1985

Die Zeitebene 1985 ist die erste Binnenerzählung des Filmes und schafft die Erzählillusion für den sekundären Erzähler. Wie schon erläutert, ist jeder erzählte Erzähler automatisch ein offener Erzähler, der Erzähler der Zeitebene 1985 ist außerdem ein homodiegetischer Erzähler, da er ein Teil der Zeitebene 1968 ist, von der er berichtet. In der Ebene 1985 sehen wir den Autor als alten Mann, 1968 sehen wir ihn als jungen Mann. Die Besonderheit ist in diesem Fall aber, dass sich im Zuge der Überleitung von der Ebene 1985 zur Ebene 1968 nicht nur das Aussehen, sondern auch die voice-over Stimme von der Stimme des alten zur Stimme des jungen Autors ändert. Diese Änderung ist nur möglich im Medium Film, da hier Ton eingesetzt werden kann. Der Regisseur nutzt hier die besonderen Möglichkeiten filmischen Erzählens, um das Publikum nicht nur visuell in eine andere Zeit zu versetzen. Im Folgenden wird deshalb von einem sekundären Erzähler A (alter Autor) und einem sekundären Erzähler B (junger Autor) gesprochen. Zur Profilierung des sekundären Erzählers A: Sein Name wird nicht genannt, auch auf der Büste am Friedhof steht auf dem vermeintlichen

Namensschild nur „Author“. Er ist männlich und laut Screenplay 75 Jahre alt.¹¹⁴ Über seine Erziehung und Ausbildung wird nichts gesagt. Wir wissen, dass sein Beruf Schriftsteller ist. Auch bezüglich Familienstands oder Vorfahren gibt es keine konkreten Hinweise. Der Autor wird bei seinen Ausführungen von einem kleinen Buben gestört, der womöglich sein Sohn oder Enkelsohn ist. Über das Heimatland des Autors kann ebenfalls nur spekuliert werden. Die Büste des Autors steht auf dem Friedhof in Lutz, ob er hier auch begraben ist oder hier gelebt hat oder ob hier einfach nur seine größte Fangemeinde lebt, da das Grand Budapest Hotel in Nebelsbad, einem Ort in Zubrowka, nahe an Lutz, liegt, kann nicht sicher festgestellt werden. Auf das Aussehen des Autors wird im Zuge der Figurenanalyse noch eingegangen.

Zur Profilierung des sekundären Erzählers B: Auch in der Zeitebene 1968 wird der Name des Autors nicht genannt. Bezüglich des Alters würde man den jungen Autor so um die vierzig Jahre einschätzen (Jude Law, der Schauspieler des jungen Autors, war zum Zeitpunkt der Dreharbeiten 41 Jahre alt). Rein rechnerisch ist dies aber nicht möglich, da der Autor 1985 schon 75 Jahre alt ist. Das heißt er müsste 1968, 17 Jahre zuvor, 58 Jahre alt sein. Dazu besteht aber optisch ein zu großer Unterschied zwischen den beiden Figuren. Wes Anderson schreibt in seinem Screenplay, dass der junge Autor von 1968 eine „fictionalized version“¹¹⁵ des alten Autors, also seine eigene erzählte Version von sich selbst ist. Sonst erfährt man über den jungen Autor nicht mehr, als man über den alten Autor erfahren hat.

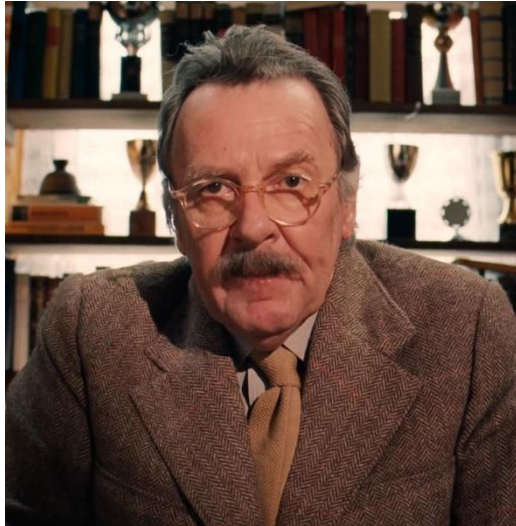


Abbildung 9: Der Autor 1985



Abbildung 10: Der Autor 1968

Der Adressat von sekundärem Erzähler A und B ist scheinbar eine Kamera, in die er, an seinem Schreibtisch sitzend, spricht. Ob er diese Aufnahmen für eine Dokumentation macht, für private Zwecke oder für einen Vortrag oder eine Vorlesung, kann nicht festgestellt werden, das heißt es kann nicht gesagt werden, wen der Autor als Zuhörerschaft adressiert. Die zeitliche Position des Autors ist retrospektiv, er erzählt über Vergangenes. Der Wechsel von

¹¹⁴ Vgl. Anderson, Screenplay, 150.

¹¹⁵ Anderson, Screenplay, 7.

der Stimme des alten zur Stimme des jungen Autors könnte dazu verleiten, die Erzählungen des jungen Autors als gleichzeitiges Erzählen wahrzunehmen, er spricht aber auch als junger Autor in der Vergangenheitsform.

Die Funktion dieser ersten Binnenerzählung ist explikativ, der Autor berichtet davon, wie er zu der Geschichte kam, die er schließlich im Buch „The Grand Budapest Hotel“ niedergeschrieben hat.

Die Erzählzeit, also die Zeit, die der Regisseur in der Zeitebene 1968 verbringt, beträgt neun Minuten und drei Sekunden, die erzählte Zeit ist nicht fix angegeben, man kann aber aufgrund der Erzählungen des Autors vermuten, dass es sich um einen Zeitraum von etwas mehr als 24 Stunden handelt: Der junge Autor berichtet, dass er den Monat August des Jahres 1968 (kalendarische Zeitangabe) im Grand Budapest Hotel verbracht hat und macht ein paar allgemeine Aussagen zu seinem Aufenthalt. Die Geschehensillusion nimmt Fahrt auf, wenn der Autor eines Abends mit dem Concierge des Hotels über den Eigentümer spricht, eine Unterhaltung, die ihn die ganze Nacht nicht schlafen lässt. Am nächsten Tag trifft er auf den Eigentümer in den Bädern des Hotels, sie beginnen eine Unterhaltung und der Eigentümer, Zero Moustafa, lädt den Autor zum Abendessen ein, wo er ihm einen Teil seiner Lebensgeschichte erzählt. Nach dem Essen, also noch in der Nacht, trennen sich die beiden wieder und die Ausführungen des Autors enden.

Die Erzählillusion, die 1985 geschaffen wird, soll zu einer Naturalisierung und einer Art Authentifizierung des Erzählten beitragen, ähnlich wie die Herausgeberfunktion, die bei Rahmenerzählungen angewandt werden kann. Der Autor sagt: „*The incidents that follow were described to me exactly as I present them here [...]*“¹¹⁶. Er erhebt also einen absoluten Wahrheitsanspruch für das von ihm Erzählte. Gleichzeitig muss ihn die Zuhörerschaft aber als einen unzuverlässigen Erzähler annehmen, da er allein aus seiner Erinnerung und seinen Notizen berichtet. Außerdem ist die oben beschriebene unrealistische Altersdifferenz zwischen dem alten Autor und seinem jungen Ich, das er erzählt, ein Hinweis auf die Unzuverlässigkeit seiner Erzählungen. Auch wenn er sich 1968 noch jung gefühlt haben mag, so müsste, wären seine Erzählungen zu 100% korrekt, sein „junges Ich“ 58 Jahre alt sein, und nicht das Aussehen eines 40-jährigen haben. Man kann aber davon ausgehen, dass die Unzuverlässigkeit des Autors nichtintentional ist (von Wes Anderson ist diese Unstimmigkeit natürlich beabsichtigt).

Die Metanarration, die auf der Zeitebene 1985 stattfindet, gehört zum Typ *Reflexion des Erzählens*. Der Autor beginnt seine Ausführungen mit den Worten:

„It is an extremely common mistake: people think the writer's imagination is always at work, that he is constantly inventing an endless supply of incidents and episodes,

¹¹⁶ Anderson, Screenplay, 4.

*that he simply dreams up his stories out of thin air. In point of fact, the opposite is true. Once the public knows you are a writer, they bring the characters und events to you – and as long as you maintain your ability to look and carefully listen, these stories will continue to seek you out over your lifetime. To him who has often told the tales of others, many tales will be told.*¹¹⁷

Er thematisiert und reflektiert damit eindeutig Vorgänge und Wirkungen des Erzählens. Nach Ansgar Nünning ist der Unterschied zwischen Metanarration und Metafiktion, wie schon erläutert, dass Metafiktion die Fiktionalität der Erzählung oder des Erzählaktes enthüllt, und so einen illusionszerstörenden Effekt hat.¹¹⁸ Danach wäre hier Metafiktion also nicht zutreffend, da die Thematisierung des Erzählprozesses ja gerade die Wirkung haben soll, das Erzählte als wahr erscheinen zu lassen. Kaul und Palmier formulieren aber allgemeiner: *„Wird Erzählen [...] innerhalb der Diegese zum Gegenstand der Betrachtung, so handelt es sich um Metafiktion, insofern im Rahmen der Fiktion explizit auf Prozesse oder Erzeugnisse des Erzählens verwiesen wird.“*¹¹⁹ Nach dieser Definition handelt es sich im vorliegenden Fall sehr wohl um Metafiktion, da sowohl auf Prozesse als auch auf Erzeugnisse des Erzählens verwiesen wird (das Buch „The Grand Budapest Hotel“). Es findet aber nicht nur eine Reflexion des Erzählens statt, sondern auch Metanarration des Typs *Selbstbeschreibung des Erzählers* und *Inszenierung des Erzählvorganges*. Der Autor spricht über sich selbst eindeutig als die Erzählinstanz, wenn er, wie oben schon zitiert, sagt: *„The incidents that follow were described to me exactly as I present them here [...]“*¹²⁰ Er schafft eine Erzähler-Zuhörer-Situation und markiert klar seine Rolle als Präsentator/Erzähler der folgenden Ereignisse, wodurch eine Inszenierung des Prozesses der Informationsweitergabe stattfindet.

Der Erzähl- und gleichzeitig Handlungsraum, der für 1985 geschaffen wird, ist das Arbeitszimmer des Autors, der an seinem großen Schreibtisch sitzt, umgeben von Regalen voller Bücher sowie Pokalen und Auszeichnungen. Der Raum dient hier zur Charakterisierung der Figur, wobei Wes Anderson ganz klar mit der Idee des im Methodenkapitel beschriebenen Autorenkonzepts spielt. Er setzt den namenlosen Schriftsteller, den „Author“, in einen Raum voller Bücher, von wo aus er über nichts anderes als über das Schreiben von Büchern und das Sammeln von Informationen und Ideen berichtet. Durch einen Schwenk der Kamera sieht man kurz durch die offene Türe in einen anderen Raum der Wohnung, der gerade ausgemalt wird, also komplett leer und unmöbliert ist. Ob der Autor gerade in die Wohnung einzieht oder sie renoviert wird kann man nicht sagen, es wird damit aber sichtbar, dass sein Arbeitszimmer voll eingerichtet und nutzbar ist, während zumindest ein Teil der restlichen Wohnung in Arbeit ist. Anderson charakterisiert mit diesem Kontrast auf subtile Weise seinen Autor, indem er auf

¹¹⁷ Anderson, Screenplay, 3f.

¹¹⁸ Vgl. Anm. 57.

¹¹⁹ Kaul und Palmier, Die Filmerzählung, 154.

¹²⁰ Anderson, Screenplay, 4.

diese Art seine Prioritäten und seine Arbeitsweise zeigt. Damit greift der Regisseur den Archetyp/Stereotyp/die Idee von *dem Autor* auf und präsentiert sie seinem Publikum (Abb. 11 und 12).



Abbildung 11: Erzähl- und Handlungsraum des Autors 1985



Abbildung 12: Blick aus dem Arbeitszimmer des Autors 1985

5.1.3 Zeitebene 1968

Die Zeitebene 1968 bildet die zweite Binnenerzählung des Filmes und schafft die Erzähllillusion für den tertiären Erzähler, Zero Moustafa, der von hier aus die Geschehnisse des Jahres 1932 berichtet. Der tertiäre Erzähler ist ein offener Erzähler. Da er in seinen Erzählungen von 1932 eine wichtige Rolle spielt, ist er ein homodiegetischer Erzähler (Monsieur Gustave ist zwar die Hauptperson, die Erzählungen drehen sich aber im Grunde um einen Teil der

Lebensgeschichte von Zero Moustafa, er ist also fast schon ein autodiegetischer Erzähler). Seine Profilierung findet zu einem großen Teil durch Kommentare und Beschreibungen in der Geschichte von 1932 statt: Zero Moustafa ist männlich, laut Screenplay ist er 1968 siebzig Jahre alt.¹²¹ Über seine Erziehung und Ausbildung vor der Arbeit im Grand Budapest Hotel erfahren wir fast nichts, bei seinem quasi-Einstellungsinterview mit Monsieur Gustave gibt Zero drei andere Hotels an, in denen er gearbeitet hat, wird von Gustave aber unterbrochen; die Erzählungen im Jahr 1932 drehen sich um seine Ausbildung zum Concierge. Über seinen Familienstand erfahren wir, dass Zero eine Waise ist, seine Eltern wurden im Zuge eines Krieges in seinem Heimatland Aq Salim al-Jabat ermordet. Er selbst ist Kriegsflüchtling, der in Europa gestrandet ist. Außerdem ist er verwitwet, seine Frau Agatha und sein Sohn sterben nur circa 15 Monate nach der Hochzeit.

Der Adressat von Zero Moustafas Erzählungen ist der junge Autor, den er zu einem Dinner einlädt, um ihm die Geschichte zu erzählen, wie er in den Besitz des Grand Budapest Hotels kam: „[...] *if it genuinly does interest you: may I invite you to dine with me tonight, and it will be my pleasure and, indeed, my privilege to tell you – ,my‘ story. Such as it is.*“¹²² Die Erzählungen des Jahres 1932 folgen dann in einem teilweisen voice-over durch den alten Zero Moustafa. Die Funktion der zweiten Binnenerzählung ist explikativ. Monsieur Moustafa erzählt, welche Geschehnisse in der Vergangenheit dazu geführt haben, dass er heute im Besitz des Grand Budapest Hotels ist. Das bedeutet, es findet retrospektives Erzählen statt.

Die Erzählzeit der Ebene 1968 beträgt einen Abend (das gemeinsame Abendessen zwischen Monsieur Moustafa und dem jungen Autor) bzw. 81 Minuten und 34 Sekunden. Die erzählte Zeit kann aufgrund zahlreicher kalendarischer und relationaler Zeitangaben auf der Zeitebene 1932 ungefähr festgestellt werden und beträgt etwa acht Wochen, wobei sich die Geschichte hauptsächlich auf die Ereignisse innerhalb einer Woche fokussiert.

Die Erzählillusion soll, wie die der ersten Binnenerzählung, zur Naturalisierung und Authentifizierung der Geschehnisse beitragen – eine der Hauptpersonen berichtet seine Geschichte „*such as it is*“. Wie der sekundäre Erzähler stellt sich aber auch der tertiäre Erzähler Zero Moustafa als unzuverlässig heraus. Erstens berichtet er ausschließlich aus seinen Erinnerungen und die Ereignisse, die er berichtet, beinhalten für ihn schmerzhaft Erfahrungen – der Tod seines besten Freundes sowie seiner Ehefrau und seines Sohnes. Zweitens stellt sich das gleiche Problem wie beim Autor ein: das Alter. Zero Moustafa ist laut Screenplay im Jahr 1968 siebzig Jahre alt. Er müsste also im Jahr 1932, 36 Jahre zuvor, 34 Jahre alt sein. Das passt auf der einen Seite optisch nicht, auf der anderen Seite wird auch im Screenplay vom jungen Zero als Teenager gesprochen.¹²³ Die Erzählungen von Zero stellen

¹²¹ Vgl. Anderson, Screenplay, 8.

¹²² Anderson, Screenplay, 12.

¹²³ Vgl. Anderson, Screenplay, 13.

sich damit auf die gleiche Art wie schon die des Autors als unzuverlässig heraus, wobei die Unzuverlässigkeit von Zero auch in diesem Fall als nichtintentional gewertet werden kann.



Abbildung 13: Zero Moustafa 1968



Abbildung 14: Zero Moustafa 1932

Die Informationsvergabe durch Zero Moustafa muss auch unter diesem Gesichtspunkt gesehen werden: Er berichtet über seinen besten Freund und über die Zeit, als er seine Ehefrau kennengelernt hat – er kann daher nicht objektiv sein bei seinen Ausführungen. Dies wird erkennbar an der Veränderung seiner Stimmlage, die weicher wird, wenn er von Gustave und besonders wenn er von Agatha erzählt. Außerdem berichtet Zero auch von für die Geschichte relevanten Ereignissen, bei denen er nicht anwesend war, die er theoretisch also gar nicht wissen kann. Das wird später aber erklärt, wenn Zero sagt: „*The details of the conspiracy, now a matter of public record, were, at that time, impossible for us to apprehend.*“¹²⁴ Damit erklärt er, dass er manches im Nachhinein erfahren hat und deshalb die Geschichte in ihrem gesamten Umfang berichten kann.

Die Metanarration findet auf den Ebenen *Selbstbeschreibung des Erzählers* und *Inszenierung des Erzählvorganges* statt. Zero Moustafa spricht über sich selbst eindeutig als Erzählinstanz, womit eine klare Erzähler-Zuhörer-Situation geschaffen wird. Außerdem werden durch die geschaffene Erzählillusion die Prozesse der Informationsweitergabe durch Zero Moustafa und der Informationssammlung durch den jungen Autor transparent gemacht.

Die Handlungsräume der Zeitebene 1968 befinden sich alle innerhalb des Hotels, vor allem die Lobby, die Thermalbäder und der Speisesaal – in diesen Räumen wird die Geschehensillusion geschaffen. Die Erzählsituation findet im Speisesaal des Hotels statt. Das Hotel selbst wird, in einem kleinen Einschub zwischen dem Wechsel von 1985 auf 1968, in seiner Glanzzeit 1932 gezeigt, darauf folgt in einer Montage die Ansicht des Hotels 1968 (siehe Abb. 7 und 6). Diese direkte Gegenüberstellung macht einerseits den Verfall des Hotels sichtbar, andererseits ist sie ein Hinweis auf die politischen Konflikte und Phasen, die das

¹²⁴ Anderson, Screenplay, 67.

Hotel miterlebt hat und die es verändert haben. Dieser Eindruck wird verstärkt bzw. bestätigt, wenn der junge Autor in einem voice-over sagt:

„[I] had taken up rooms in the Grand Budapest – a picturesque, elaborate, and once widely celebrated establishment. I expect some of you will know it. It was off-season and, by that time, decidedly out-of-fashion; and it had already begun its descent into shabbiness and eventual demolition.“¹²⁵

Das Hotel als Handlungsraum dient damit zum einen der Charakterisierung von Zero Moustafa, der, wie das Hotel, alt und einsam geworden ist, und seine schönste und beste Zeit hinter sich hat. Es spielt in dem Film aber auch eine eigene Rolle, ist nicht nur Gegenstand und Hilfswerkzeug, um die Geschichte und die Figuren zu verorten und zu charakterisieren, sondern das Hotel ist der einzige Ort, an dem die Geschehnisse von 1932 möglich sein können und an dem eine Begegnung wie die zwischen Zero Moustafa und dem jungen Autor stattfinden kann (darauf soll im Kapitel 6.2.2 *Das Grand Hotel als Ort der Begegnung* noch näher eingegangen werden).

5.1.4 Zeitebene 1932

In der dritten Binnenerzählung des Filmes findet die Haupthandlung der Geschichte statt. Sie wird von dem gealterten Zero Moustafa erzählt, er berichtet über seine Anfänge als Lobby Boy im Grand Budapest Hotel, über seine Begegnung mit Monsieur Gustave H. und seiner großen Liebe Agatha und von den Ereignissen, die dazu geführt haben, dass er in den Besitz des Hotels kam. Die erzählte Zeit kann aufgrund einer relativ großen Anzahl an kalendarischen und relationalen Zeitangaben zumindest ungefähr ermittelt werden: Beim Einstieg in die Zeitebene sagt ein Schriftzug unten im Bild, dass man sich im Jahr 1932 befindet, also eine konkrete, aber unvollständige kalendarische Zeitangabe. Wir lernen Gustave H. und Madame D. kennen, die nicht abreisen will, weil sie Angst hat, bald zu sterben und Gustave nicht wieder zu sehen. Zero beginnt seine Arbeit als Lobby Boy im Grand Budapest Hotel. Die nächste Zeitangabe ist relational und markiert einen Zeitsprung, wir befinden uns „1 Month Later“. Zero hat seine Ausbildung unter Monsieur Gustave begonnen. Es folgt eine Montage von kurzen Sequenzen, die zeigen, dass sich Zero gut eingelebt hat. Die nächste Zeitangabe ist auf einer Zeitung zu sehen, die Zero Gustave zeigt, und in der über den Tod von Madame D. berichtet wird – die Zeitung ist vom 19. Oktober 1932. Es kann nicht genau festgestellt werden, wie viel Zeit vergangen ist zwischen der Angabe „1 Month Later“ und dem Tod von Madame D., aber man kann annehmen, dass es sich, wenn überhaupt, nur um wenige Tage handelt, da der Tod der Frau das Ereignis ist, das die folgenden Geschehnisse in Gang bringt, und der Zeitsprung sonst wenig Sinn machen würde. Das Datum des 19. Oktober wird noch einmal ganz klar

¹²⁵ Anderson, Screenplay, 5.

markiert, wenn Zero und Gustave mit dem Zug nach Lutz reisen, um Madame D. zu sehen. Sie halten mitten auf der Strecke und im Bild erscheint ein Schriftzug, der sagt „19 October. Closing of the Frontier“. Das ist nicht nur eine konkrete kalendarische Zeitangabe, sondern es wird auch eine andere Ereignislinie eröffnet und kommentiert, und zwar das Voranschreiten eines Krieges, der sich während des gesamten Filmes im Hintergrund entwickelt und auf den immer wieder (zeitlich) Bezug genommen wird. In Lutz selber ereignet sich die Testamentsverlesung durch Deputy Kovacs, den Anwalt der Verstorbenen. Gustave erbt ein Bild, das Zero und er mitnehmen (stehlen) und damit zurück nach Nebelsbad ins Grand Budapest reisen. Im Zug verfassen die beiden ein Schriftstück, bei der Ansage des Textes bestätigt Gustave noch einmal das Datum, wenn er sagt: „I, M. Gustave H., being of relatively sound mind and body, on this day the nineteenth of October [...]“.¹²⁶ Im Hotel werden sie am nächsten Morgen von der Polizei aufgesucht,¹²⁷ Gustave wird des Mordes an Madame D. bezichtigt und festgenommen. Darauf folgt ein zweiter Zeitsprung, ein Schriftzug im Bild verrät, dass es eine Woche später ist: „1 Week Later. Awaiting Trial“ (relationale Zeitangabe), das heißt es muss nun der 26. Oktober sein. Gustave ist im Gefängnis, ein Zeuge wurde gefunden, der gegen ihn aussagen soll. In einer Rückblende wird ein geheimes Treffen zwischen Zero und Deputy Kovacs gezeigt, bei dem sie die Details und Hintergründe des Mordes besprechen. Es kann nicht sicher gesagt werden, ob nach dem Treffen Zeros mit Deputy Kovacs zeitlich wieder zum 26. Oktober gewechselt wird. Es ist auch nicht ganz klar, wie lang Gustave im Gefängnis ist. Man sieht als nächstes, wie ihn eine Gruppe befreundeter Insassen in ihren Fluchtplan einschließt. Im Zuge des Planes folgt in einem kurzen Einschub ein Zeitsprung nach hinten („1 Month Earlier“), wenn Zero erzählt, wie er Agatha bei ihrem dritten Date einen Heiratsantrag macht. Danach folgt ein unkommentierter Zeitsprung nach vorne, und man sieht, wie Agatha die Werkzeuge, die die Insassen zum Ausbruch brauchen, in Mendl's-Bäckereien versteckt. Danach wird eine Besprechung von Kovacs mit den Kindern von Madame D. gezeigt, bei der ihr Sohn Dimitri ihn bittet, alles so schnell wie möglich und zu seinen Gunsten abzuwickeln, was Kovacs verweigert. Daraufhin wird seine Ermordung durch Jopling, dem persönlichen Schläger von Dimitri, gezeigt. Später erfahren wir durch eine Aussage von Kommissar Henckels, dass der Deputy am 23. Oktober ermordet wurde (konkrete und vollständige kalendarische Zeitangabe). Das heißt, dass alle vergangenen Ereignisse seit der Rückblende zum Treffen von Zero und Kovacs vermutlich in der Zeit zwischen dem 19. und dem 26. Oktober stattgefunden haben. Die nächste Zeitangabe ist eine relationale, wenn beim Ausbruch der Schriftzug „3 Days Later“ zu sehen ist. Folgt man der Zeitlogik wie bisher, dann findet der Ausbruch vermutlich am 29. Oktober statt. Eine konkrete, vollständige kalendarische

¹²⁶ Anderson, Screenplay, 60.

¹²⁷ Dass es der nächste Morgen ist, ist in einer Anmerkung im Screenplay zu finden (vgl. Anderson Screenplay, 60).

Zeitangabe liegt wieder in Form einer Zeitung vor, und zwar die Ausgabe vom 28. Oktober 1932, in der von der Ermordung der Schwester des verschwundenen Kronzeugen und Butler der verstorbenen Madame D., Serge X, berichtet wird. Mit Serge X treffen sich Zero und Gustave „*Mid-Day*“ (relationale Zeitangabe) in einem Kloster, wo er ihnen berichtet, dass seine Schwester ermordet wurde und er den beiden nun die Wahrheit der Hintergründe des Mordes an Madame D. berichten will. Zeitlich passen die vorhergehenden Annahmen also zusammen, wenn die Schwester am 28. Oktober ermordet wurde und sich die Protagonisten zeitlich nun am 29. Oktober befinden. Nach einer Verfolgungsjagd mit Jopling und seiner Ermordung durch Zero, um Gustave zu retten, kehren die beiden „*24 Hours Later*“ (relationale Zeitangabe), also am 30. Oktober, zum Grand Budapest Hotel zurück, um das gestohlene Bild zu holen. Die Besatzungsarmee ist gerade dabei, ihren Stützpunkt im Hotel einzurichten. Zero sagt im voice-over dazu: „*The war began at midnight.*“¹²⁸ Es kommt zu einem Showdown zwischen Dimitri und Gustave/Zero/Agatha, an dessen Ende das zweite Testament von Madame D. auftaucht, in dem sie all ihren Besitz – inklusive dem Grand Budapest Hotel – im Falle ihrer Ermordung Monsieur Gustave hinterlässt. Dann folgt eine Montage von kurzen Sequenzen, die Monsieur Gustave als neureichen Mann, sowie die Hochzeit von Zero und Agatha zeigen. Eine letzte Zeitangabe (konkret und vollständig) sehen wir bei einer Zugfahrt nach Lutz, die Gustave, Zero und Agatha unternehmen. Es ist der 17. November 1932, „[...] *the 21st day of the occupation, the morning the independent state of Zubrowka officially ceased to exist [...]*“¹²⁹ Der Zug wird aufgehalten, es kommt zu einem Konflikt zwischen den Soldaten und den drei Reisenden. Hier beendet Zero Moustafa seine Erzählungen und gibt erst, zurück im Jahr 1968, auf Nachfrage seines Zuhörers, des jungen Autors, preis: „*In the end, they shot him. (Pause.) So it all went to me.*“¹³⁰

Wie ausführlich und möglichst logisch darzustellen und zu belegen versucht wurde, handelt es sich bei der erzählten Zeit, der Geschichte der Zeitebene 1932, um einen Zeitraum von sechzig Tagen, also etwa achteinhalb Wochen. Es finden einige Zeitsprünge nach vorne, aber auch nach hinten statt, die Ereignisse werden prinzipiell aber linear erzählt. Die Zeitsprünge sorgen für einige Überraschungseffekte und sollen nicht bewirken, dass sich das Publikum in der Geschehensfolge verirrt. Der Fokus der Geschichte richtet sich auf die Zeit zwischen dem 19. und dem 30. Oktober 1932. Die Erzählzeit ist also signifikant kürzer als die erzählte Zeit.

¹²⁸ Anderson, Screenplay, 127.

¹²⁹ Anderson, Screenplay, 144.

¹³⁰ Anderson, Screenplay, 147.

Ereignisse 1932

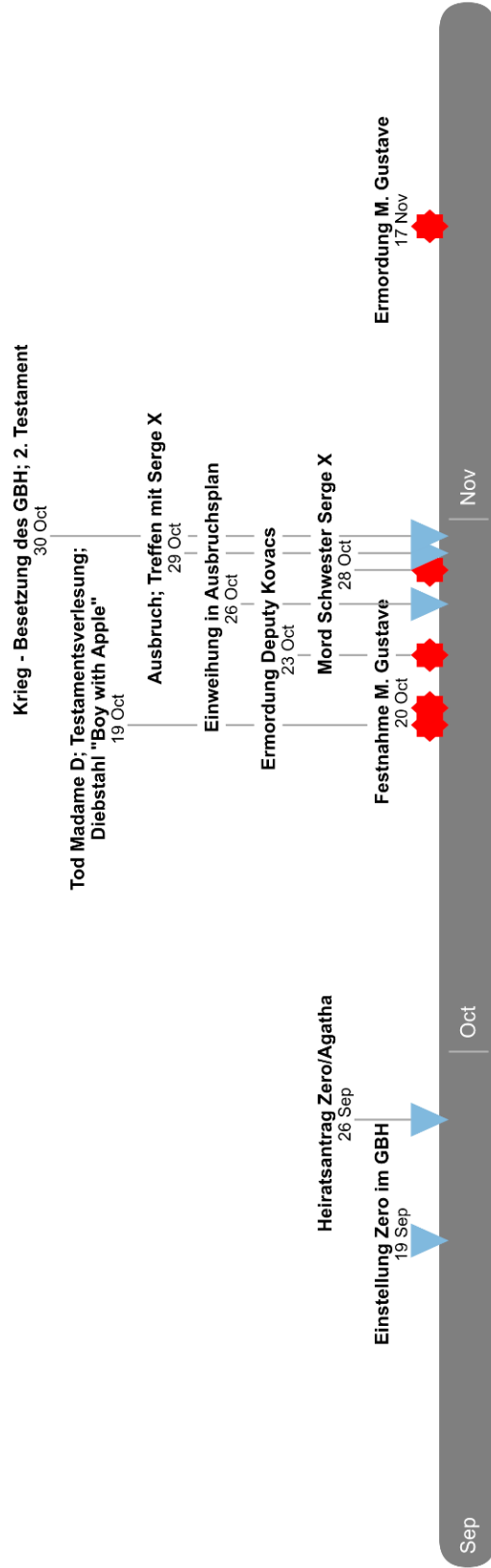


Abbildung 15: Timeline 1932

Die roten Sterne auf der Timeline markieren Ereignisse, deren Datumsangabe durch eine konkrete kalendarische Zeitangabe erfolgen, entweder durch eine schriftliche Angabe im Bild, eine Datumsangabe auf einer Zeitung oder eine mündliche Aussage von einer der Figuren. Die blauen Dreiecke markieren Zeitpunkte, die durch eine relationale Zeitangabe innerhalb des Filmes ermittelt werden können.

5.2 Figurenanalyse

„Two characters in our story are vaguely meant to represent Zweig himself – our ‚Author‘ character, [...] and the theoretically fictionalized version of himself [...]. But, in fact, M. Gustave, the main character [...] is modelled significantly on Zweig as well.“¹³¹

„The character in the movie who’s sort of supposed to be the author, and then the character who’s sort of supposed to be like the author as a younger person in his story? They’re both, theoretically, Zweig himself, more or less.“¹³²

Auf Grundlage dieser (und weiterer ähnlicher) Aussagen von Wes Anderson in Interviews werden für diese Arbeit die zwei Figuren „Author“ (seine alte und junge Version) und Monsieur Gustave analysiert.

5.2.1 „Author“

Der Autor ist Teil der Zeitebenen 1985 und 1968. In diesen Ebenen handelt er. In seinen *Handlungen* agiert er in einer Mischung aus aktivem und passivem Handeln. So fragt er 1968 beim Concierge des Hotels nach, um Informationen über Zero Moustafa zu bekommen (aktiv). Mit Monsieur Moustafa kommt der Autor aber erst ins Gespräch, als er von ihm angesprochen wird (passiv). Sind die beiden aber erst einmal im Gespräch, ergreift der Autor die Initiative und fragt von sich aus nach, was ihn interessiert, wodurch die Begegnung Fahrt aufnimmt und zur Haupterzählung führt (aktiv). Diese beiden Vorgehensweisen des Autors könnten zurückzuführen sein auf die Hierarchie, die zwischen den Figuren besteht. Bei dem Angestellten, dem Concierge, kann der Autor frei sprechen, er hat keine Hemmungen. Bei Monsieur Moustafa, einem reichen, bekannten, noblen Mann, hält es der Autor womöglich für unhöflich, direkte und möglicherweise schmerzhaftes Fragen zu stellen. Ein Hinweis darauf sind Aussagen des Autors, wenn er sich nach direkten Fragen an Zero Moustafa gleich entschuldigt bzw. eine höfliche Formel anhängt: *„How did you come to buy it, if I may ask?“¹³³*, *„Forgive me for asking. I hope I haven’t upset you.“¹³⁴*

Ob das Handeln des alten Autors 1985 aktiv oder passiv ist, also ob er aus eigenem Antrieb die Geschichte in die Kamera erzählt, oder ob er zum Beispiel von einem Filmteam angesprochen wurde, lässt sich schwer feststellen. Seine Motivation ist aber in beiden Zeitebenen gut zu erkennen: die Sammlung und Weitergabe von Informationen. Der Autor ist,

¹³¹ George Prochnik, A Conversation with Wes Anderson. In: The Society of the Crossed Keys. Selections from the Writings of Stefan Zweig. Inspirations for The Grand Budapest Hotel, (London 2014) 11.

¹³² Zoller Seitz, The Wes Anderson Collection, 31.

¹³³ Anderson, Screenplay, 11.

¹³⁴ Anderson, Screenplay, 149.

wohl berufsbedingt, neugierig, ihn interessiert sofort die Geschichte von Monsieur Moustafa und er hat offensichtlich auch Interesse daran, das Erlebte weiterzugeben, einerseits in der Form seines Buches „The Grand Budapest Hotel“, andererseits durch die Aufnahme mit einer Kamera.

Der *Sprachstil* des Autors ist eher gehoben, er spricht klar und deutlich und verwendet anspruchsvollere Ausdrücke. Wie oben beschrieben, deutet auch sein Verhalten gegenüber Zero Moustafa darauf hin, dass der Autor einer gehobeneren, intellektuellen Gesellschaftsschicht angehört, und deshalb über gesellschaftliche Normen und Höflichkeiten Bescheid weiß. Der Autor selbst weist auf seine gesellschaftliche Stellung hin, wenn er sagt: „*A number of years ago, while suffering from a mild case of ‚Scribes’s Fever‘ (a form of neurasthenia common among the intelligentsia of that time) [...].*“¹³⁵ Mit seinen Aussagen und den Inhalten, die ihn beschäftigen, gibt der Autor außerdem Hinweise auf seine Persönlichkeit und seine Eigenschaften. So wird sein Gespräch über Zero Moustafa mit dem Concierge Monsieur Jean durch das drohende Ersticken eines der Gäste in der Lobby unterbrochen. Dieses Ereignis, das eigentlich ein Aufregendes ist, kommentiert der Autor mit den Worten: „*At that moment, the curtain rose on a parenthetical, domestic drama which required the immediate and complete attention of M. Jean but, frankly, did not hold mine for long.*“¹³⁶ Das unterbrochene Gespräch über die Geschichte des Hoteleigentümers aber beschäftigt den Autor die ganze Nacht: „*However, this premature intermission in the story of the curious old man had left me, as the expression goes, gespannt wie ein Flitzebogen, that is, on the edge of my seat – where I remained throughout the next morning [...].*“¹³⁷ Die Gegenüberstellung dieser Ereignisse und der Reaktion des Autors darauf geben einen Einblick in seine Psyche: ihn scheinen ‚banale‘ Dinge wie das Ersticken eines Menschen weniger zu interessieren; was ihn beschäftigt und seine Neugier weckt, sind Lebensgeschichten, psychologischen Vorgänge, Dinge, die Menschen nicht auf den ersten Blick anzusehen sind. Diese Feststellung muss aber schon zur Interpretation und nicht zur Analyse gezählt werden.

Der *Körperbau* des Autors, sowohl des alten als auch des jungen, kann als durchschnittlich schlank bezeichnet werden. Er ist weder besonders füllig noch ist er auffällig dünn. Seine Körperhaltung ist sehr aufrecht, wenn er steht, ist es kein breitbeiniger Stand, sondern seine Beine stehen eng beieinander. Der Autor wirkt in seiner Gesamterscheinung gepflegt und ordentlich. Von allen *körpernahen Artefakten*, mit denen der Autor charakterisiert wird, fallen als erste seine Brille und sein Schnauzbart auf. Der Autor im Jahr 1985 und seine jüngere Version 1968 tragen die gleiche Brille und denselben Bart (siehe Abb. 9 und 10). Die Brille kann man in ihrem kulturellen Kontext als ein Attribut für Intelligenz und Bildung sehen. Die

¹³⁵ Anderson, Screenplay, 4f.

¹³⁶ Anderson, Screenplay, 9.

¹³⁷ Anderson, Screenplay, 9f.

Kleidung des Autors ist, wieder bei beiden Versionen seiner Person, ein brauner Anzug aus Tweed. Der Anzug ist eine Version eines klassischen Norfolk-Anzugs, der bis in die 1920er Jahre als Sportbekleidung galt: *„Spotting a Norfolk on-screen, and outside of a country environment, can imply that we’re seeing a well-traveled gent, someone away from his natural habitat [...]“*¹³⁸



Abbildung 16: Körperhaltung und Kleidung des jungen Autors

Bezüglich der Bedeutung und Charakterisierungsfunktion der *Namengebung* besteht bei der Figur „Author“ wenig Analyse- und Erklärungsbedarf. Wie oben schon beschrieben verzichtet Wes Anderson bei dieser Figur auf subtile Hinweise, sondern arbeitet ganz offen mit dem Autorenkonzept. Die Figur hat eine Funktion – die Sammlung und Weitergabe von Informationen – und diese Funktion ist ihre Daseinsberechtigung im Film.

Die *interpersonelle Charakterisierung* des alten Autors findet schon 2014 statt: Die Büste des Autors am Friedhof in Lutz ist vollgehängt mit Hotelschlüsseln, die an kleinen, in den Steinsockel montierten Haken hängen. Das Mädchen hängt hier einen Schlüssel dazu, was darauf schließen lässt, dass auch alle anderen Schlüssel von Fans des Autors stammen, die die Büste besucht haben. So eine Tradition deutet auf einen gewissen Kultstatus des Autors hin, der sich – offensichtlich durch das Buch „The Grand Budapest Hotel“ – eine treue Fangemeinde geschaffen hat. Ob diese Verehrung schon zu seinen Lebzeiten oder erst nach seinem Tod begonnen hat, kann nicht festgestellt werden, dennoch charakterisiert es den Autor als erfolgreich und verehrt. Die ZuschauerInnen wissen, dass sie nun einem beachteten und geschätzten Schriftsteller lauschen. Auch die Interaktion mit dem Buben (der Sohn oder

¹³⁸ Christopher Lavery, they wear what they are: the grand budapest hotel and the art of movie costumes. In: Matt Zoller Seitz (Hg.), The Wes Anderson Collection. The Grand Budapest Hotel, (New York 2015) 82.

Enkel des Autors) auf der Zeitebene 1985 ist eine interpersonelle Charakterisierung. Der Bub stört den Autor bei seinen Ausführungen. Anstatt ihm aber nachzulaufen oder aufzustehen, reicht die Andeutung des Aufstehens bzw. mahnende Worte des Autors, um den Buben zu vertreiben. Als er kurz darauf zurückkommt und sich entschuldigt, schenkt der Autor dem wenig Aufmerksamkeit. Er kommentiert die Entschuldigung mit einem kurzen, kaum hörbaren „it's alright“ und führt seinen Monolog in die Kamera fort. Dadurch entsteht der Eindruck, dass dem Autor seine Arbeit sehr wichtig ist und er sich hier nicht unterbrechen lassen möchte – seine Prioritäten sind klar. Auf der Zeitebene 1968 finden auch einige interpersonelle Charakterisierungen statt, der Großteil davon passiv. Eine aktive Form lässt sich aber finden, wenn Zero Moustafa den Autor mit den Worten „*I know and admire your wonderful work.*“¹³⁹ anspricht. Der Autor hat also schon eine Reihe an Werken geschrieben und ist auch Angehörigen höherer Kreise ein Begriff. Eine passive Charakterisierung ist das oben schon beschriebene Ereignis in der Lobby, der erstickende Mann, der den Autor kalt lässt.

5.2.2 Monsieur Gustave H.

Monsieur Gustave kommt nur in der Haupthandlung der Zeitebene 1932 vor, das ist die Ebene, auf der er handeln kann. Obwohl Gustave eine erzählte Figur ist, er also eigentlich nicht selbst handelt, sondern alles über ihn nur erzählt wird, wird er in der folgenden Figurenanalyse dennoch nicht als erzähltes Konstrukt behandelt, sondern als agierende und selbständige Figur. Gustave handelt, vielleicht bedingt durch seinen Beruf als Concierge, zu einem großen Teil aktiv. Oft sind seine *Handlungen* die Folge von Informationen, die ihm andere Figuren zukommen lassen. So beschließt er, nach Lutz zu reisen, nachdem Zero ihm vom Tod Madame D.'s berichtet hat, er kümmert sich um die Beschaffung der Werkzeuge, nachdem er von befreundeten Insassen im Gefängnis in deren Ausbruchsplan eingeweiht wurde oder er stiehlt das Bild „Boy with Apple“, nachdem er bei der Testamentsverlesung erfahren hat, dass es ihm von Madame D. hinterlassen wurde. Zu Beginn der Geschehnisse von 1932 gewinnt man den Eindruck, Monsieur Gustaves einzige und vornehmliche Motivation sei die Ehre und der Status des Grand Budapest Hotels. Alles was er macht, macht er für das Hotel. Hierarchische und gesellschaftliche Codes sind sein Kompass. Schnell wird aber klar, dass sie weniger sein Kompass als seine Spielwiese sind: Er hat Verhältnisse mit mehreren der wichtigsten Bewohnerinnen des Hotels, einige davon sind verheiratet. Er verwischt hier die Hierarchie zwischen Gast und Angestellten und ignoriert gesellschaftliche Regeln. Gleichzeitig scheint er aber all das für das Hotel zu tun, wie auch Zero bemerkt, wenn er sagt: „*I began to realize that many of the hotel's most valued and distinguished guests – came for him. It seemed to be an essential part of his duties, but I believe it was also his pleasure.*“¹⁴⁰ Seine

¹³⁹ Anderson, Screenplay, 10.

¹⁴⁰ Anderson, Screenplay, 31.

Motivation kann schwer festgemacht werden. Wie im Kapitel zur Figurenanalyse erklärt, ist die Motivation von Figuren ein wichtiger Faktor dabei, wie das Publikum eine Figur einschätzt und wahrnimmt.¹⁴¹ Trotz der Undurchsichtigkeit Gustaves, führen seine Handlungen dazu, dass man ihn als sympathisch wahrnimmt und als Menschen, der, wenn es darauf ankommt, für seine Freunde einsteht.¹⁴² Dazu tragen vor allem zwei Szenen des Filmes bei, in denen Zero und Gustave während einer Zufahrt aufgehalten und von Soldaten nach ihren Papieren gefragt werden. Zero hat keinen gültigen Pass, trotzdem zögert Gustave keinen Moment, um seinen Freund aus dieser Situation zu holen, auch dann nicht, als die Soldaten seinem Handeln mit Gewalt begegnen. Wie im Kapitel 3.2 *Figurenanalyse* schon zitiert, sagt Jens Eder, dass das Publikum den Figuren bestimmte Motivationen zuschreibt, um sich so deren Verhalten zu erklären und sich in der Handlung des Filmes zurecht zu finden. Gleichzeitig führt diese Zuschreibung von Motivationen dazu, dass von bestimmten Figuren bestimmte Verhaltensmuster erwartet werden.¹⁴³ Gustaves Handeln und Verhalten sorgt diesbezüglich im Laufe des Filmes für einige Überraschungen, er ist eine zwiespältige und schwer einzuordnende Figur. Das ist ein essenzieller Teil des Wesens dieser Figur und spiegelt sich in allen Charakterisierungskategorien wider.

Auch in der Sprache und im *Sprachstil* M. Gustaves findet sich die Mehrschichtigkeit seiner Persönlichkeit wieder: Einerseits rezitiert er regelmäßig Gedichte (aus dem fiktiven Buch *Romantic Poetry, Volume One*), andererseits schimpft er viel bzw. nutzt gewisse Schimpfwörter in seinem regulären Sprachgebrauch. Für einen Überraschungseffekt sorgt diese Tatsache am ersten Arbeitstag Zeros im Grand Budapest. Madame D. ist in Sorge, dass ihr etwas zustößt und sie Gustave nicht wieder sieht, sie ist sehr aufgebracht und ängstlich. Nachdem ihr Auto abgefahren ist, kommt es zu diesem Dialog zwischen Gustave und Zero:

„M. Gustave: *It's quite a thing winning the loyalty of a women like that for nineteen consecutive seasons.*

Zero: *Yes, sir.*

M. Gustave: *She's very fond of me, you know.*

Zero: *Yes, sir.*

M. Gustave: *I've never seen her like that before.*

Zero: *No, sir.*

M. Gustave: *She was shaking like a shitting dog.*¹⁴⁴

Zero wirkt überrascht, genauso geht es wohl auch dem Publikum, das aufgrund der bisherigen Präsentation Gustaves nicht mit so einer Redeweise gerechnet hätte. Im Laufe des Filmes

¹⁴¹ Siehe Zitat Fußnote 90.

¹⁴² Das liegt natürlich auch daran, dass Gustave nur aus den Erinnerungen Zeros entsteht (wie die gesamte Zeitebene 1932), und sich Zero liebevoll und positiv an seinen Freund und Mentor erinnert.

¹⁴³ Vgl. Eder, *Die Figur im Film*. (siehe auch Zitat Fußnote 90)

¹⁴⁴ *Anderson, Screenplay*, 22f.

kommt es noch zu einigen ähnlichen Situationen, in denen Gustave einen derben Sprachgebrauch an den Tag legt („[...] *bring a bottle of the Pouilly-Jouvet '26 in an ice bucket with two glasses so we don't have to drink the cat-piss they serve in the dining car.*“¹⁴⁵). Vor allem in Ausnahme- und Stresssituationen, wie zum Beispiel den oben beschriebenen Szenen im Zug, blitzt durch seine Wortwahl und seinen aufgebrauchten Zustand auf, dass Monsieur Gustave vielleicht doch nicht so nobel ist, wie es den Anschein hat. Der ganze Film ist sehr Dialog-lastig, einen großen Teil davon übernimmt die Figur des Gustave. Seine Art zu sprechen hat also einen großen Einfluss auf die Atmosphäre des Filmes. Ralph Fiennes, der Schauspieler von Monsieur Gustave, sagt in einem Interview über den Prozess der Sprachstil-Findung für die Figur:

*„I really think that, with Wes, it's best to keep it simple. There is a quality of delivery that he tends to like. It's not overly fussy. I think he is instinctively drawn to an almost deadpan delivery of lines. That deadpan has a lot to do with the comic effect of his lines on-screen. But the comic effect also has to do with naturalness. Wes loves it very pure, you know? [...] I think he likes kind of extreme delivery of text, but delivery that is also totally – not natural, exactly. Totally unfussy. And clean. And I should also say this: There was a speed element. Throughout, Wes kept saying, 'Faster, faster, faster.'“*¹⁴⁶

Der trockene Humor M. Gustaves, seine schnellen Monologe und seine ganze Art, sich sprachlich auszudrücken, geben dem Film viele seiner humoristischen Momente.

Der *Körperbau* von Monsieur Gustave ist sehr schlank, er ist nicht auffällig unter- oder übergewichtig. Er macht einen wendigen und grazilen Eindruck. Man nimmt ihm sofort ab, dass er all die Dinge, mit denen er einen guten Lobby Boy/Concierge beschreibt, selbst mit höchster Genauigkeit und Wendigkeit erfüllt – „*A lobby boy is completely invisible, yet always in sight. A lobby boy remembers what people hate. A lobby boy anticipates the client's needs before the needs are needed. A lobby boy, above all, is discreet, to a fault.*“¹⁴⁷ Seine *Körperhaltung* ist aufrecht und stramm, sein Gang zielstrebig, Gustave streunt nie ziellos durch das Hotel. Auch seine Hygiene ist einwandfrei, seine Frisur sitzt perfekt, nur in Ausnahmesituationen passiert es, dass ihm Haarsträhnen ins Gesicht fallen. Was man von Zero über ihn erfährt, ist, dass er immer in eine Wolke seines Parfüms „L'Air de Panache“ gehüllt ist: „*He was, by the way, the most liberally perfumed man I had ever encountered. The scent announced his approach from a great distance and lingered for many minutes after he was gone.*“¹⁴⁸ Die *Kleidung*, die Monsieur Gustave die meiste Zeit des Filmes trägt ist seine

¹⁴⁵ Anderson, Screenplay, 39.

¹⁴⁶ Zoller Seitz, The Wes Anderson Collection, 68.

¹⁴⁷ Anderson, Screenplay, 30.

¹⁴⁸ Anderson, Screenplay, 33.

Concierge-Uniform, was den offiziellen, eleganten Eindruck seines Auftretens noch verstärkt. Aber selbst, wenn er im Gefängnis eine Gefangenenuniform tragen muss, die ihm an den Ärmeln und Knöcheln zu kurz ist, verliert er nichts von seiner aufrechten, noblen Haltung.



Abbildung 17:
Haltung und Gang von M. Gustave



Abbildung 18:
Haltung von M. Gustave



Abbildung 19:
Nahaufnahme M. Gustave

Neben der Uniform können zu den *körpernahen Artefakten* von M. Gustave sein Schnauzer und seine ordentliche, fast immer perfekt sitzende Frisur gezählt werden. Auch das „L’Air de Panache“ fällt in diese Kategorie.

Die *Namengebung* ist im Falle der Figur des Monsieur Gustave weniger eindeutig als bei der Figur des Autors und lässt nur Interpretationen und Assoziationen zu. Monsieur Gustave hat keinen Nachnamen bzw. nur einen Buchstaben als Nachnamen. Er wird auch niemals anders angesprochen bzw. wird nie anders über ihn gesprochen als mit Monsieur Gustave. Der Name gibt keine Auskunft oder Hinweise auf seine Persönlichkeit, seine Herkunft oder Klasse. Dass der Name französisch ausgesprochen wird, verleiht der Figur in Kombination mit ihrem Auftreten eine gewisse Eleganz, dass sie keinen Nachnamen hat etwas Geheimnisvolles. Auch wenn der Name Zero stärker darauf hinweist, so sind sich Zero und Gustave doch ähnlich in der Tatsache, dass sie vor ihrem Zusammentreffen und der Entwicklung ihrer Freundschaft keine anderen Verbündeten hatten und mehr oder weniger alleine in der Welt waren. Dass von Gustave kein Nachname preisgegeben wird, verstärkt das Gefühl, dass er niemanden hat bzw. nirgends anders hingehört. Es gibt keinen Nachnamen, nach dem man seine Herkunft oder familiäre Linie zurückverfolgen könnte.

Unter den Gesichtspunkt *interpersonelle Charakterisierung* fällt im Grunde die gesamte Zeitebene 1932, da Gustave immer nur als eine erzählte Figur agiert und spricht. Trotzdem kann man die Geschehnisse der Zeitebene 1932 auf konkrete aktive und passive

interpersonelle Charakterisierungen untersuchen. Aktiv wird Gustave auf zwei Arten beschrieben, nämlich einerseits sehr liebevoll und mit Dankbarkeit, von Zero, Madame D. und Kommissar Henckels, andererseits mit Abscheu und Hass von Dimitri. Zero beschreibt Gustave im Laufe des Filmes mit folgenden Aussagen:

„The beloved, original concierge of the Grand Budapest. (With deep affection.) It begins, of course, with M. Gustave.“¹⁴⁹

„Junior lobby boy (in training), Grand Budapest Hotel, under the strict command of M. Gustave. I became his pupil, and he was to be my counselor and guardian.“¹⁵⁰

„I began to realize that many of the hotel’s most valued and distinguished guests – came for him. It seemed to be an essential part of his duties, but I believe it was also his pleasure.“¹⁵¹

„He was, by the way, the most liberally perfumed man I had ever encountered. The scent announced his approach from a great distance and lingered for many minutes after he was gone.“¹⁵²

„His own dinner, he took alone in his room.“¹⁵³

„He was the same as his disciples: insecure, vain, superficial, blonde, needy. In the end, he was even rich.“¹⁵⁴

„There are still faint glimmers of civilization left in this barbaric slaughterhouse that was once known as humanity. [...] He was one of them.“¹⁵⁵

„To be frank, I think his world had vanished long before he ever entered it – but I will say: he certainly sustained the illusion with a marvelous grace!“¹⁵⁶

Im Testament von Madame D. beschreibt sie M. Gustave mit den Worten: *„To my esteemed friend who comforted me in my later years and brought sunshine into the life of an old woman who thought she would never be happy again [...]“¹⁵⁷*

Kommissar Henckels, dessen Eltern in früheren Jahren anscheinend mit Monsieur Gustave befreundet waren, sagt zu Zero: *„Your companion was very kind to me when I was a lonely little boy.“¹⁵⁸*

Neben diesen liebevollen und positiven Aussagen über M. Gustave stehen jene von Dimitri:

„That fucking faggot! He’s a concierge.“¹⁵⁹

¹⁴⁹ Anderson, Screenplay, 12.

¹⁵⁰ Anderson, Screenplay, 30.

¹⁵¹ Anderson, Screenplay, 31.

¹⁵² Anderson, Screenplay, 33.

¹⁵³ Anderson, Screenplay, 35.

¹⁵⁴ Anderson, Screenplay, 142.

¹⁵⁵ Anderson, Screenplay, 146f.

¹⁵⁶ Anderson, Screenplay, 149.

¹⁵⁷ Anderson, Screenplay, 52.

¹⁵⁸ Anderson, Screenplay, 45.

¹⁵⁹ Anderson, Screenplay, 54.

„This man is an intruder in my home!“¹⁶⁰

„This criminal has plagued my family for nearly twenty years. He’s a ruthless adventurer and a con artist who preys on mentally feeble, sick old ladies – and he probably fucks them, too!“¹⁶¹

Der Film enthält auch einige Situationen, in denen eine passive interpersonelle Charakterisierung Monsieur Gustaves erfolgt. Eine der stärksten Szenen dieser Art ist das Aufeinandertreffen Gustaves und Zeros nach dem Gefängnisausbruch Gustaves: Zero konnte kein Safehouse finden und er hat keine Verkleidungen mitgebracht, was Gustave schon in eine schlechte Stimmung versetzt. Als Zero dann aber auch die Flasche „L’Air de Panache“ vergessen hat, eskaliert die Situation und es entspinnt sich folgender Dialog:

„M. Gustave: Well, that’s just marvelous, isn’t it? I suppose this is to be expected back in – where do you come from, again?“

Zero: Aq Salim al-Jabat.

M. Gustave: Percisely. I suppose this is to be expected back in Aq Salim al-Jabat where one’s prized possessions are a stack of filthy carpets and a starving goat, and one sleeps behind a tentflap and survives on wild dates and scarabs – but it’s not how I trained you. What on God’s earth possessed you to leave the homeland where you very obviously belong and travel unspeakable distances to become a penniless immigrant in a refined, highly cultivated society that, quite frankly, could’ve gotten along very well without you?“

Zero: The war.

M. Gustave: Say again?“

Zero: Well you see, my father was murdered, and the rest of my family were executed by firing squad. Our village was burned to the ground. Those who managed to survive were forced to flee. I left – because of the war.

M. Gustave: Ah, I see. So you’re, actually, really more of a refugee, in that sense.

Zero: Truly.

M. Gustave: Well, I suppose I’d better take back everything I just said. What a bloody idiot I am. Pathetic fool. Goddamn selfish bastard. This is disgraceful – and it’s beneath the standards of the Grand Budapest. I apologize on behalf of the hotel.

Zero: It’s not your fault, M. Gustave. You were just upset I forgot the perfume.

M. Gustave: Don’t make excuses for me I owe you my life. You’re my dear friend and protégé, and I’m very proud of you. You must know that. I’m so sorry, Zero.“¹⁶²

¹⁶⁰ Anderson, Screenplay, 54.

¹⁶¹ Anderson, Screenplay, 54.

¹⁶² Anderson, Screenplay, 97f.

Der Film enthält einiger solcher Interaktionen zwischen Gustave und anderen Figuren, in denen seine noble, höfliche, ruhige Schale ein wenig aufbricht und man einen Einblick bekommt in sein Wesen, das durchaus aufbrausend und impulsiv sein kann. Die Begegnungen mit den Soldaten im Zug gehören hier dazu: Ist Gustave zu Beginn noch fröhlich und höflich, so wird er laut und ungehalten, sobald die Soldaten drohen, Zero mitzunehmen. Auch in seiner Zeit im Gefängnis enthüllt sich, dass Gustave durchaus auch brutal sein kann und sich den weniger gehobenen Gesellschaftsschichten anzupassen versteht. So antwortet er Zero, der bei seinem Besuch nach Gustaves blauem Auge fragt:

„What happened, my dear Zero, is I beat the living shit out of a snivelling little runt called Pinky Bandinski, who had the gall to question my virility – because if there’s one thing we’ve learned from penny dreadfuls, it’s that, when you find yourself in a place like this, you must never be a candy-ass. You’ve got to prove yourself from day one. You’ve got to win their respect. [...] You should take a long look at his ugly mug this morning.“¹⁶³

Gleichzeitig verliert Gustave auch in einer Umgebung wie dem Gefängnis niemals seine Haltung und seine aufrechte Art. So teilt er Essen an die anderen Gefangenen aus und überlässt den befreundeten Insassen seine Mendl's-Bäckereien, die ihm Zero schickt. Donna Kornhaber erkennt in diesem Zurechtfinden Gustaves im Gefängnis den Kern seines Wesens, nämlich, dass er im Grunde immer auf sich selbst schaut, und tut, was für ihn von Vorteil ist. Er ist ein Mann, der daran gewöhnt ist, Regeln zu befolgen, und der gelernt hat, sie so zu befolgen, dass er seine Vorteile daraus ziehen kann. Ob das nun bedeutet, dass er die Regeln des noblen Hotels befolgen muss, zu deren ungeschriebenen Regeln auch gehört, dass er sich mit den Damen auf intime Verhältnisse einlässt, oder ob das die Regeln des Gefängnisses sind, macht für Gustave keinen Unterschied.¹⁶⁴ Gustave ist aber auch gewillt, sein Wissen um diese Regelsysteme an Zero weiterzugeben, wie die Zitate oben zeigen, wenn er ihm die Aufgaben eines Lobby boys beibringt und ihm die Regeln des Gefängnisses erklärt.¹⁶⁵

All diese aktiven und passiven interpersonellen Charakterisierungen und das Figurenhandeln von M. Gustave zeichnen ein Bild der Figur, das neugierig macht auf seine Vorgeschichte und Herkunft. Auf der einen Seite ist er ein aufrechter, ehrlicher Mann, er zelebriert die Ehre und Aufgabe, die er als Concierge einer Institution wie dem Grand Budapest Hotel hat. Er ist hilfsbereit und riskiert viel für die Menschen, die er in sein Herz geschlossen hat. Auf der anderen Seite scheint er seinen eigenen moralischen Regeln zu folgen. Er ist anpassungsfähig und befolgt vorgegebene Regeln deshalb, weil sie ihm von Vorteil sein können. So sehr er auch hierarchische und gesellschaftliche Normen hochhält und zelebriert, so gerne scheint er

¹⁶³ Anderson, Screenplay, 63f.

¹⁶⁴ Vgl. Donna Kornhaber, Wes Anderson, (University of Illinois 2017) 127-129.

¹⁶⁵ Siehe Zitate Fußnoten 147 und 163.

diese auch zu brechen – wenn er mit (teilweise verheirateten) Damen adeliger Gesellschaftsschichten Verhältnisse pflegt, wenn er ein Bild (das ihm seiner Auffassung nach rechtlich zusteht) stiehlt, wenn er (unschuldig) aus dem Gefängnis ausbricht, etc. Sobald ihm etwas im Weg steht oder ihn nicht weiterbringt, ändert er seinen Modus und denkt schon darüber nach, wie er einen anderen Weg finden kann. Gustave findet sich dadurch in beiden Welten gut zurecht, in der Welt des Adels und der strengen Regeln, und in der Welt der ‚Gosse‘, wo die einzige Regel ist, auf sich selbst zu schauen. Dass Gustave aber ein Mann ist, der sich mit Kultur und Traditionen auskennt und der daran interessiert ist, sein Wissen weiterzugeben – eine noble Aufgabe – und den eine geheimnisvolle, edle Aura umgibt, steht zu jeder Zeit des Filmes fest. Das macht ihn im filmischen Universum Andersons zu einer edlen Figur. Gustave ist ein Sympathieträger und wird, trotz aller Ausrutscher, als ehrliche, noble Person dargestellt und wahrgenommen: „[...] *for Anderson, a person's relationship to culture determines that person's class status.*“¹⁶⁶

Im Laufe des Filmes erfährt man nichts über die Vergangenheit und Herkunft Monsieur Gustaves, er ist ein Einzelgänger, der den Schein und ein ganz bestimmtes Bild von sich selbst wahrt, das er nicht durch Informationen über seine Herkunft riskiert. Ralph Fiennes hat sich im Laufe des Drehs und im Zuge seiner Annäherung an die Figur für Gustave eine Hintergrundgeschichte zurechtgelegt, die zwar mit Wes Anderson besprochen und diskutiert wurde, die aber trotz allem nur als Interpretation und persönliche Ansicht gewertet werden kann. Sie zeigt, wie viel Spielraum die Figur der Fantasie lässt und wie die Ambivalenz von Gustaves Wesen seine Wirkung auf andere beeinflusst:

*„I imagined M. Gustave coming from quite a poor background in England. I imagined his parents being very poor, and his father dying, when he was young. But his father sent him on errands. His father was maybe a shoemaker, I think. And then he was asked to deliver shoes to a wealthy client, who lived in a hotel. Suddenly, on his own, he saw another world and became... well, after his father's death, I think he had a job as the lowest of the low at a grand hotel. Certain wealthy clients liked him and took him abroad. Then he started a new life in a French hotel. And from then on, he sort of traced his own persona as he grew up through these European hotels, working his way up.“*¹⁶⁷

Dieses ‚zwischen den Stühlen Sitzen‘ der Figur, nicht recht zur oberen aber auch nicht zur unteren Gesellschaftsschicht zu gehören, findet seinen Spiegel in der Ständeklausel, einem Konzept zur Bestimmung der Gattungen Tragödie und Komödie. *„Nach der Ständeklausel*

¹⁶⁶ Jen Hedler Phillis, „I Always Wanted to Be a Tenenbaum“: Class Mobility as Neoliberal Fantasy in Wes Anderson's *The Royal Tenenbaums*. In: Peter C. Kunze (Hg.), *The Films of Wes Anderson. Critical Essays on an Indiewood Icon*, (New York 2014) 174.

¹⁶⁷ Zoller Seitz, *The Wes Anderson Collection*, 75.

*müssen die handlungstragenden Figuren von Tragödie und Komödie jeweils einer bestimmten sozialen Schicht angehören.*¹⁶⁸ Protagonisten der Tragödie müssen nach diesem Konzept Mitglieder gehobener Stände sein, wie Adelige und Könige, die Hauptperson der Komödie muss dagegen aus der Bauernschaft oder dem Bürgertum kommen. Dieses Konzept ist seit Mitte des 18. Jahrhunderts zwar nicht mehr verbindlich,¹⁶⁹ trotzdem passt die Ständeklausel zum Film und zu Monsieur Gustave. Das Genre des Films lässt sich, wie schon festgestellt, schwer festmachen, die Themen sind ernst, werden aber humoristisch aufbereitet. Der Film bewegt sich zwischen Tragödie und Komödie genauso, wie sich die Figur Gustaves zwischen den Gesellschaftsschichten bewegt.

¹⁶⁸ Lahn und Meister, Erzähltextanalyse, 220.

¹⁶⁹ Vgl. Lahn und Meister, Erzähltextanalyse, 220f.

6. Zusammenhänge The Grand Budapest Hotel/Stefan Zweig

*“Many of the ideas expressed and/or explored in Grand Budapest we stole directly from Zweig’s own life and work [...]”*¹⁷⁰

Wes Anderson macht kein Geheimnis daraus, dass die große Inspiration für seinen Film *The Grand Budapest Hotel* Stefan Zweig war. In Interviews nennt Anderson konkret dessen Romane *Ungeduld des Herzens* und *Rausch der Verwandlung* sowie Zweigs Memoiren *Die Welt von Gestern* als Quellen.¹⁷¹ Obwohl Anderson in der Endcard des Filmes schreibt, dass sein Film *„Inspired by the Writings of Stefan Zweig“* ist, formuliert er ganz deutlich in zahlreichen Interviews, dass er auch von der realen Person Zweigs und dessen Lebensgeschichte, dessen historischem Umfeld, inspiriert wurde. George Prochnik formuliert das in einem Interview mit Anderson treffend:

*„I thought your film did a beautiful job of transposing Stefan Zweig’s actual life into the dream life of his stories, and the stories into the fabric of his actual life. You showed how deeply implicated they were in one another – not in the sense that Zweig was necessarily writing directly about his own experiences, but in the way his own experiences had a fairy-tale dimension, confectionary and black by turns.”*¹⁷²

Dass die Werke und das Leben Stefan Zweigs schwer zu trennen sind bzw. dazu verleiten, vermischt zu werden, ist sicher zu einem Teil der Tatsache geschuldet, dass Zweigs Werk *Die Welt von Gestern* sich irgendwo zwischen Biographie und Fiktion bewegt. Es ist sowohl autobiographischer Text als auch literarische Erzählung und liegt irgendwo zwischen den Genres Memoiren und Zeugnis.¹⁷³ Anderson hat diese Vermischung in seinem Film aufgegriffen. Er hat Elemente aus Zweigs Leben und Motive aus dessen Werken genommen und sie in eine seiner eigenen Geschichten transponiert. Er hat sich von der Welt der Erinnerungen, über die Stefan Zweig erzählte, inspirieren lassen. Dabei wird aber durch Aussagen Andersons in Interviews sichtbar, dass der Regisseur das literarische Werk *Die Welt von Gestern*, diese *Erinnerungen eines Europäers* (so der Untertitel der Memoiren), recht unkritisch als historische Quelle versteht:

„My experience of reading the book was full of surprising realities being disclosed. [...] There were so many descriptions of parts of life, which – as much as we may

¹⁷⁰ Prochnik, *The Society of the Crossed Keys*, 10.

¹⁷¹ Vgl. Zoller Seitz, *The Wes Anderson Collection*, 31-35; vgl. Prochnik, *The Society of the Crossed Keys*, 9-26.

¹⁷² Prochnik, *The Society of the Crossed Keys*, 9.

¹⁷³ Vgl. Helmut Galle, *Die Welt von Gestern als Autobiografie, Memoirenwerk und Zeugnis*. In: Arturo Larcati, Klemens Renoldner und Martina Wörgötter (Hg.): *Stefan-Zweig-Handbuch*, (Berlin/Boston 2018) 360-363.

have read or seen something of them in movies – we didn't really know about from his time, before reading Zweig's memoir."¹⁷⁴

Anderson scheint die Ausführungen Zweigs in dessen Memoiren nicht in Frage zu stellen, Zweig ist für ihn ein Zeitzeuge, der die Realität und Atmosphäre Wiens zur Zeit des Fin de Siècle wahrheitsgetreu wiedergibt: „*Vienna was a place where there was this great deep culture [...] it was the coolest thing of the moment. It was completely popular, and that was Vienna. Zweig was living in the dead centre, ground zero place for this.*“¹⁷⁵ Möchte man deshalb die Inspirationen für *The Grand Budapest Hotel* nachvollziehen, muss man an die „historische Person Zweig“ so herangehen, wie es Wes Anderson getan hat, und als eine Quelle zur Person Stefan Zweig seine Memoiren heranziehen.

In vielen Kritiken, die in Tageszeitungen zu dem Film veröffentlicht wurden, wird wenig bis gar nicht auf die Verbindung Anderson/Zweig eingegangen. Die meisten Kritiken sind dafür zu kurz und beschränken sich deshalb auf eine Beschreibung des Filmes und auf Vergleiche mit Andersons vorherigen Arbeiten. In vor allem englisch-sprachigen Film- und Buch-Blogs und längeren Online-Kritiken renommierter Medien sowie in Interviews mit Wes Anderson zum Film wird diese wichtige Facette von *The Grand Budapest Hotel* aber durchaus besprochen. So finden sich ausführliche Auseinandersetzungen damit in einem Artikel für *BBC* („Stefan Zweig: Grand Budapest Hotel's Inspiration“),¹⁷⁶ in der Zeitschrift *Variety* („Wes Anderson Talks About His 'Grand' Influences“),¹⁷⁷ in einem Interview mit dem Zweig-Biographen George Prochnik mit dem Radiosender *npr* („The Rise and Fall Of Stefan Zweig, Who Inspired 'Grand Budapest Hotel'“),¹⁷⁸ in einem Interview mit Wes Anderson in der Zeitschrift *The Daily Beast* („Wes Anderson Takes Us Inside 'The Grand Budapest Hotel'“),¹⁷⁹ in einem Bericht in der Zeitschrift *The New Yorker* („Stefan Zweig, Wes Anderson, and a Longing for the Past“),¹⁸⁰ in einer Erklärung zur Anderson/Zweig-Verbindung auf der Filmplattform ScreenPrism¹⁸¹ sowie einer

¹⁷⁴ Prochnik, *The Society of the Crossed Keys*, 14f.

¹⁷⁵ Prochnik, *The Society of the Crossed Keys*, 16.

¹⁷⁶ Siehe Matthew Anderson, *Stefan Zweig: Grand Budapest Hotel's Inspiration*. 11.03.2014, online unter <http://www.bbc.com/culture/story/20140310-the-writer-behind-budapest-hotel> (18.09.2019).

¹⁷⁷ Siehe Scott Foundas, *Wes Anderson Talks About His 'Grand' Influences*. 07.02.2014, online unter <https://variety.com/2014/film/markets-festivals/wes-anderson-talks-about-his-grand-influences-1201091911/> (19.09.2019).

¹⁷⁸ Siehe NPR Staff, *The Rise And Fall Of Stefan Zweig, Who Inspired 'Grand Budapest Hotel'*. 02.04.2014, online unter <https://www.npr.org/2014/04/02/298340082/the-rise-and-fall-of-stefan-zweig-who-inspired-grand-budapest-hotel> (19.09.2019).

¹⁷⁹ Siehe Marlow Stern, *Wes Anderson Takes Us Inside 'The Grand Budapest Hotel', His Most Exquisite Film*. 03.04.2014, online unter <https://www.thedailybeast.com/wes-anderson-takes-us-inside-the-grand-budapest-hotel-his-most-exquisite-film?ref=scroll> (19.09.2019).

¹⁸⁰ Siehe Richard Brody, *Stefan Zweig, Wes Anderson, and a Longing for the Past*. 14.03.2014, online unter <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/stefan-zweig-wes-anderson-and-a-longing-for-the-past> (19.09.2019).

¹⁸¹ Siehe ScreenPrism <http://screenprism.com/insights/article/what-exact-influence-did-stefan-zweig-have-on-the-film> (19.09.2019).

ausführlichen Besprechung der von Anderson genannten Zweig-Werke auf dem Buch-Blog *Shiny New Books* („From Z to A, How Zweig inspired Anderson's *The Grand Budapest Hotel*“)¹⁸² um hier nur einige zu nennen. Allgemeiner Tenor ist dabei, dass Zweig, der in den 20er und 30er Jahren des 20. Jahrhunderts einer der meistgelesenen und meistübersetzten Autoren war,¹⁸³ im englisch-sprachigen Raum fast komplett in Vergessenheit geraten ist, und dieser Film so etwas wie eine mögliche Zweig-Renaissance einläuten könnte. So schreibt Matthew Anderson 2014 in seiner Besprechung des Filmes für *BBC*, dass im Strand Book Store in New York, einer der größten Buchhandlungen der Welt, nur acht Titel Zweigs zu finden sind, während seine Werke in Europa in den meisten Buchhandlungen vollständig vorliegen bzw. immer wieder nachgedruckt werden.¹⁸⁴ Im Zuge des Filmstarts veröffentlichte das Verlagshaus Pushkin Press zusammen mit Wes Anderson Neuauflagen einzelner Zweig-Werke in Englisch sowie das Buch *The Society of the Crossed Keys*, in dem neben einem Interview zwischen Wes Anderson und George Prochnik von Anderson ausgewählte Auszüge aus *Die Welt von Gestern*, *Ungeduld des Herzens* und die Novelle *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau* zu finden sind.¹⁸⁵ Der Film scheint also tatsächlich zu so etwas wie einer Neuentdeckung Stefan Zweigs im englisch-sprachigen Raum beigetragen zu haben. Rund um den Film hat sich so eine Diskussion über Stefan Zweig, sein Leben und Werk und den Umgang mit seiner Literatur entwickelt. Dass diese Diskussion entstehen konnte, ist zu einem großen Teil der Offenheit Wes Andersons geschuldet, mit der er über Stefan Zweig als Quelle seiner Inspiration spricht, und der großen Leidenschaft und Sympathie, die der Regisseur offensichtlich für den österreichischen Autor hegt. Auf der Filmplattform IMDb ist Stefan Zweig sogar gemeinsam mit Wes Anderson und Hugo Guinness unter den *Writing Credits* zu finden (Abb. 20).

¹⁸² Siehe Diana Cheng, *From Z to A, How Zweig inspired Anderson's The Grand Budapest Hotel*, online unter <http://shinynewbooks.co.uk/shiny-new-books-archive/issue-5-archive/bookbuzz-issue-5/from-z-to-a-how-zweig-inspired-andersons-the-grand-budapest-hotel/> (19.09.2019).

¹⁸³ Vgl. Ruth Bohunovsky, *Stefan Zweig: Ein Mann von Gestern? Ein Interview mit Klemens Renoldner*. In: *Pandaemonium*, Vol. 18, No. 26 (Dezember 2015) 215. Zweigs Bücher erreichten Millionenauflagen und wurden in mehr als fünfzig Sprachen übersetzt (vgl. Hartmut Müller, *Stefan Zweig*, (Reinbek 1988) 7).

¹⁸⁴ Vgl. M. Anderson, *Stefan Zweig: Grand Budapest Hotel's Inspiration*.

¹⁸⁵ Vgl. Pushkin Press, <https://www.pushkinpress.com/beware-of-pity/> (19.09.2019).

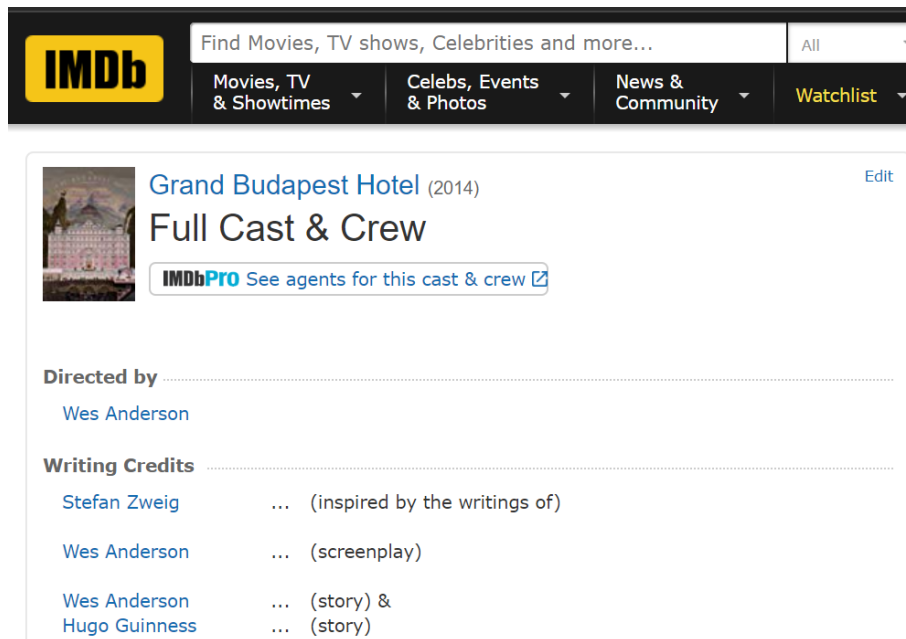


Abbildung 20: Writing Credits auf IMDb

In den folgenden Kapiteln soll nun mithilfe der oben erfolgten Analyse des Filmes und der Analyse zahlreicher Zweig-Werke ein Vergleich stattfinden, dessen Ziel es ist, die konkreten Anknüpfungspunkte zwischen dem Film *The Grand Budapest Hotel* und den Werken und dem Leben Stefan Zweigs herauszuarbeiten, offenzulegen und zu beschreiben.

6.1 Narrative Techniken und Erzählstrukturen – Stilistische Zusammenhänge

Lahn und Meister bezeichnen das Erzählen als Methode des Verknüpfens und Ordners von einzelnen Informationen in einem dynamischen Prozess zu einem Verlauf von Ereignissen als „die *genuin menschliche Form der Repräsentation von Fakten, Wissen, Glauben, Vorstellungen und Erfahrungen*.“¹⁸⁶ Dieses Verknüpfen und Ordnen erfordert eine gewisse Interpretation von Zusammenhängen einzelner Ereignisse und Informationen. Durch diesen Interpretationsprozess finden wir uns in unserer Umgebung zurecht und können unsere individuellen Erfahrungen einordnen und kontextualisieren:

„Für das Individuum leistet das Erzählen neben der Information damit immer schon eine grundlegende Funktion der Deutung und Sinnbildung; es ordnet und organisiert unsere Erfahrungswelt und erlaubt uns, unsere subjektive Position in ihr zu bestimmen. Für die Gesellschaft als Ganze nimmt das Erzählen eine analoge Funktion wahr, indem es einzelne gedankliche Annahmen und Vorstellungen zu einem Modell der natürlichen und sozialen Welt verbindet. Solche komplexen, auf Ideen beruhenden Weltmodelle dienen der Orientierung und begründen die

¹⁸⁶ Lahn und Meister, Erzähltextanalyse, 1.

*Ideologie, über die sich eine Gesellschaft definiert – das heißt, die Grundannahmen, Normen und Wertvorstellungen, die die Gesellschaft als verbindlich setzt.*¹⁸⁷

Erzählen hilft also der einzelnen Person, sich mit anderen auszutauschen und trägt dazu bei, einen gesellschaftlichen Kontext und Werterahmen zu schaffen, in den das Individuum sich und seine Erfahrungen einordnen kann.¹⁸⁸ Erzählen hat damit eine wichtige Funktion in Gesellschaften.

Im Laufe der Zeit haben sich verschiedenste Medien entwickelt, um Geschichten zu erzählen, von mündlichem Erzählen über gedruckte Texte zu audiovisuellen Medien. Neben den Bedingungen und Möglichkeiten, die den verschiedenen medialen Trägern von Erzählungen eigen sind, spielen die größte Rolle aber die ProduzentInnen der Erzählungen, die ihren Werken ihre eigene Note, ihren ganz speziellen Stil geben. Wie im Methodenkapitel erwähnt wurde, geht es bei der Erzähltextanalyse prinzipiell nur um textinterne Inhalte, alles, was außerhalb des Textes liegt ist nicht Gegenstand der Untersuchungen. Mit dieser Voraussetzung wurden auch die Analysen des Filmes und der Werke Stefan Zweigs durchgeführt, es wurde versucht, vorrangig textinterne Merkmale und Eigenheiten herauszuarbeiten. Da es in dieser Forschungsarbeit aber nicht nur um eine reine Analyse geht, sondern vor allem um einen Vergleich zweier Autoren/Produzenten von Erzähltexten und der Herausarbeitung von möglichen Verbindungen, werden die folgenden Ausführungen auch Bezug nehmen auf die Personen Stefan Zweig und Wes Anderson und deren Eigenheiten und spezifischen Stile als Produzenten von Erzählungen einbeziehen.

6.1.1 Aufbau

Es wurden für diese Arbeit zwölf Novellen und zwei Romane Stefan Zweigs mithilfe der Erzähltextanalyse untersucht.¹⁸⁹ Bei den Inklusionsschemata, die im Zuge dieser Analysen erstellt wurden, und die im Folgenden zu sehen sind, wurde darauf geachtet, das Verhältnis zwischen Rahmen- und Binnenerzählung abzubilden. Die Seitenanzahl ist dabei eine relative Größe, die immer innerhalb der jeweiligen Erzählung gilt. Aus den Analysen ergaben sich folgende Inklusionsschemata für die Texte:

¹⁸⁷ *Lahn und Meister*, Erzähltextanalyse, 6.

¹⁸⁸ Aristoteles erklärte in seinem Werk „Poetik“ die Frage nach der Wahrheit in fiktionalen Erzählwerken für hinfällig, viel wichtiger sei die Frage nach der Wirkung. Die Funktion des fiktionalen Erzählens ist für ihn, an Beispielen und historischen Figuren Allgemeingültiges und Modellhaftes zu zeigen, das die LeserInnen auf ihr eigenes Leben übertragen können (vgl. *Lahn und Meister*, Erzähltextanalyse, 10).

¹⁸⁹ Siehe Fußnote 105. In den folgenden Ausführungen werden die Ergebnisse dieser Analysen zusammengefasst dargestellt, für die genauen Analyseergebnisse siehe Anhang. Die Memoiren „Die Welt von Gestern“ wurden nicht mit der Erzähltextanalyse analysiert, sondern aufgrund der Länge und Komplexität nach ihren Inhalten statt ihrer narrativen Form untersucht.

Rahmen-situation: primärer, verborgener Erzähler	Binnenerzählung: (Haupterzählung) Brief der unbekannten Frau, der sekundären Erzählerin	
--	---	--

Abbildung 21: Inklusionsschema "Brief einer Unbekannten"

Einleitung des primären Erzählers	1. Binnen- erzählung: primärer Erzähler; Erzählsituation des sekundären Erzählers	2. Binnenerzählung: Bericht des sekundären Erzählers	
---	--	---	--

Abbildung 22: Inklusionsschema "Der Amokläufer"

Rahmensituation: Vorwort des fiktiven Herausgebers, primärer Ich-Erzähler	Binnenerzählung: (Hauptgeschichte) Manuskript des sekundären Ich-Erzählers
---	--

Abbildung 23: Inklusionsschema "Fantastische Nacht"

Rahmensituation: primärer, offener Ich-Erzähler	Binnenerzählung: (Hauptgeschichte) Erzählung des primären Erzählers	
---	---	--

Abbildung 24: Inklusionsschema "Geschichte in der Dämmerung"

	1. Binnen- erzählung: Bericht des sekundären Erzählers und des primären Erzählers (Mischung)	Rahmenerzählung: primärer Ich-Erzähler; Erzählsituation des sekundären und tertiären Erzählers	2. Binnenerzählung: Bericht des tertiären Ich-Erzählers	
--	--	---	--	--

Abbildung 25: Inklusionsschema "Schachnovelle"

Rahmen- situation: Vorwort des fiktiven Heraus- gebers; primärer Ich- Erzähler		2. Binnen- erzählung: Bericht des tertiären Erzählers	1. Binnenerzählung: (Hauptgeschichte) Bericht des sekundären Ich-Erzählers
---	--	---	--

Abbildung 26: Inklusionsschema "Ungeduld des Herzens"

Vorwort: offener Erzähler	Binnenerzählung: (Hauptgeschichte) verborgener Erzähler
--	--

Abbildung 27: Inklusionsschema "Untergang eines Herzens"

Rahmenerzählung: primärer Ich-Erzähler; Erzählsituation der sekundären Erzählerin	Binnenerzählung: (Hauptgeschichte) Bericht der sekundären Erzählerin	
--	--	--

Abbildung 28: Inklusionsschema "Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau"

Für die Novellen *Angst*, *Brennendes Geheimnis*, *Episode am Genfer See*, *Vergessene Träume* und *Verwirrung der Gefühle* sowie für den Roman *Rausch der Verwandlung* wurde kein Inklusionsschema angefertigt, da diese Erzählungen auf einer Erzählebene bleiben. Das heißt, dass acht der 14 untersuchten Erzählungen Stefan Zweigs mit Rahmen- und Binnenerzählungen arbeiten. Wie die Inklusionsschemata der Werke zeigen, geht der Autor nicht über die Verschachtelung von drei Ebenen hinaus, Wes Anderson führt in seine Erzählung über vier Ebenen. Es wurde für die Darstellung der Rahmen- und Binnenerzählungen in den Erzählungen Stefan Zweigs außerdem eine lineare Darstellung gewählt, da der Autor die Geschichten oft nicht wieder über ein Zurückgehen durch die einzelnen Ebenen beendet. So endet die Erzählung *Der Amokläufer* auf der Ebene der ersten Binnenerzählung, ebenso wie der Roman *Ungeduld des Herzens*. Die Erzählungen *Fantastische Nacht* und *Untergang eines Herzens* haben statt einer Rahmenerzählung ein Vorwort, danach folgt die eigentliche Geschichte. Die Geschichten *Brief einer Unbekannten*, *Geschichte in der Dämmerung*, *Schachnovelle* und *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau* werden auf Ebene der Rahmenerzählung beendet. *The Grand Budapest Hotel* hält sich erzähltechnisch an die Reihenfolge seiner Ebenen und verlässt sie in der umgekehrten Reihenfolge, in der der Film in die Geschichte eingetaucht ist, wodurch das Gefühl einer Verschachtelung, eines In-der-Zeit-Zurückgehens verstärkt wird. Stefan Zweig hat diesen Stil der Einbettung von Geschichten in Geschichten natürlich nicht erfunden, ganz im Gegenteil gilt er, obwohl er in der Zeit der Moderne schreibt, eher als traditioneller, nicht innovativer Erzähler, unter anderem gerade wegen seines häufigen Einsatzes des traditionellen Erzählverfahrens der Rahmenstrukturen.¹⁹⁰ Der Autor hat es aber zu einem seiner distinkten Merkmale gemacht, Erzählsituationen zu schaffen und mit verschachtelten Erzählungen zu arbeiten. Wenn Wes Anderson am Ende seines Filmes also schreibt, von Stefan Zweig zu diesem Film inspiriert worden zu sein, so kann man diese Verschränkung und Verschachtelung von Geschichten als eine Hommage an den österreichischen Autor sehen, auch wenn diese Technik auch bei anderen Autoren zu finden ist.

Alle drei Binnenerzählungen in *The Grand Budapest Hotel* erfüllen eine explikative Funktion: der verborgene Erzähler zeigt auf Ebene 1985 den Autor, dessen Buch die junge Frau 2014 liest; der alte Autor erzählt von seiner Begegnung mit Monsieur Moustafa 1968, bei der er die Geschichte des Grand Budapest Hotels erfahren hat, die er dann später als Buch veröffentlicht; Monsieur Moustafa erzählt bei der Begegnung mit dem jungen Autor die Ereignisse von 1932, die erklären, wie er in den Besitz des Hotels kam. Mit der Rahmenerzählung, der Zeitebene 2014, schafft der Regisseur eine Rahmensituation, die die drei Binnenerzählungen umschließt und in die Stimmung des Filmes einführen soll. Auch bei

¹⁹⁰ Vgl. Matthias Aumüller, Erzählformen. In: Arturo Larcati, Klemens Renoldner und Martina Wörgötter (Hg.): *Stefan-Zweig-Handbuch*, (Berlin/Boston 2018) 625.

Stefan Zweig erfüllen die Binnenerzählungen fast immer eine explikative Funktion, die Rahmenstrukturen werden bei ihm jedoch recht unterschiedlich gestaltet. In *Brief einer Unbekannten* schafft Zweig eine Rahmensituation, die Binnenerzählung (die Haupterzählung) hat eine explikative Funktion (wobei die Erklärung für ein Element der Rahmensituation nicht der Hauptgegenstand der Binnenerzählung ist). In *Der Amokläufer* gibt es eine kurze Einleitung des Erzählers der ersten Binnenerzählung, die einen Vorfall aus der ersten Binnenerzählung aufgreift, die beiden Binnenerzählungen haben dann jeweils eine explikative Funktion. In *Geschichte in der Dämmerung* lässt Zweig seinen primären Erzähler durch Beschreibung der Rahmensituation eine gewisse Atmosphäre schaffen, die Binnenerzählung hat dann eine aktionale Funktion. In *Fantastische Nacht* beginnt Zweig die Erzählung mit einem Vorwort, um den Eindruck einer Herausgeberschaft zu fingieren:

„Ich persönlich halte diese Blätter nun durchaus nicht für eine erfundene Erzählung, sondern für ein wirkliches, in allen Einzelheiten tatsächliches Erlebnis des Gefallenen und veröffentliche unter Unterdrückung des Namens seine seelische Selbstenthüllung ohne jede Änderung und Beifügung.“¹⁹¹

Der fiktive Herausgeber sagt, dass die Familie des verstorbenen Erzählers der Binnenerzählung die folgenden Aufzeichnungen in dessen Schreibtisch gefunden hätte. Damit gehört die Erzählung zu dem weit verbreiteten Typ des „Manuskript gefunden!“-Romans.¹⁹² In der Erzählung *Schachnovelle* enthält die Rahmenerzählung die Haupthandlung der Geschichte. Die (zweite) Binnenerzählung nimmt hier ausnahmsweise weniger Platz ein als die Rahmenerzählung.¹⁹³ Die erste, kürzere Binnenerzählung hat rein explikative Funktion, die zweite Binnenerzählung hat sowohl explikative als auch aktionale Funktion. In *Untergang eines Herzens* ist die Rahmenstruktur eine kurze Einleitung, die thematisch auf die Ereignisse der Binnenerzählung, die gleichzeitig die Haupterzählung ist, Bezug nimmt. Für die Erzählung *Verwirrung der Gefühle* wurde kein Inklusionsschema angefertigt, da sie auf einer Erzählebene bleibt und nur von einem Erzähler erzählt wird. Ihr ist aber die Anmerkung „Private Aufzeichnungen des Geheimrates R. v. D.“¹⁹⁴ vorangestellt, die so etwas wie ein Mini-Vorwort ist und durchaus eine Rahmensituation schafft. Bei der Erzählung *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau* teilen sich die Rahmen- und die Binnenerzählung den Titel Hauptgeschichte. Beide Erzählungen enthalten eigene Geschichten, die Rahmenerzählung dient nicht nur der Vorbereitung und Schaffung der Erzählsituation der sekundären Erzählerin. Die Binnenerzählung hat eine explikative, aber auch eine thematische Funktion, da sie inhaltlich mit den Ereignissen der Rahmenerzählung zusammenhängt, diese quasi spiegelt. In

¹⁹¹ Stefan Zweig, *Fantastische Nacht*. In: Stefan Zweig, *Gesammelte Werke*, (Köln 2014) 217.

¹⁹² Vgl. Lahn und Meister, *Erzähltextanalyse*, 88.

¹⁹³ Vgl. Aumüller, *Erzählformen*, 630.

¹⁹⁴ Stefan Zweig, *Verwirrung der Gefühle*. In: Stefan Zweig, *Gesammelte Werke*, (Köln 2014) 421.

dem Roman *Ungeduld des Herzens* setzt Stefan Zweig wieder eine Herausgeberfiktion ein. Die Rahmenerzählung enthält zwar die konkrete Begegnung zwischen primärem und sekundärem Erzähler, der primäre Erzähler beendet seine Ausführungen aber mit den Worten:

*„[...] wir gingen noch lange auf und nieder in den schon verlassen Straßen und waren noch in den folgenden Tagen ausgiebig zusammen. In seinem Bericht habe ich nur wenig verändert, vielleicht Ulanen gesagt statt Husaren, die Garnisonen, um sie unkenntlich zu machen, ein wenig auf der Landkarte herumgeschoben und vorsorglich alle richtigen Namen wegschraffiert. Aber nirgends habe ich Wesentliches hinzuerfunden, und nicht ich, sondern der Erzähler beginnt jetzt zu erzählen.“*¹⁹⁵

Es handelt sich hier also eindeutig um das Vorwort eines fiktiven Herausgebers. Stefan Zweig versucht mit dem letzten Satz der Einleitung die Authentifizierungsfunktion der Herausgeberfiktion noch zu verstärken, wenn er seinen Herausgeber sagen lässt, dass nun der Erzähler zu erzählen beginnt. Damit versucht er, das Erzählt-Sein und die Künstlichkeit des erzählten Herausgebers zu verstecken. Die Binnenerzählung enthält die Hauptgeschichte und hat eine explikative Funktion.

Stefan Zweig setzt seine Binnenerzählungen zu einem überwiegenden Teil ein, um Elemente aus der übergeordneten Ebene zu erklären und die Ebenen so zu verbinden. Das Erzählverfahren der Rahmenstrukturen, wie auch immer gestaltet, dient generell zur Steigerung von fiktiver Authentizität.¹⁹⁶ Das Schaffen einer Rahmensituation oder das Vorwort eines vermeintlichen Herausgebers sollen den Eindruck wecken, hier echten Ereignissen beizuwohnen oder von ihnen zu lesen, und sollen das Publikum möglichst ‚natürlich‘ in eine Geschichte einführen.¹⁹⁷ Wes Anderson erklärt in einem Interview, was ihn an dieser Erzählart, die bei Stefan Zweig so häufig zu finden ist, so fasziniert:

*„We see this over and over again in Zweig’s short stories. It’s a device that maybe is a bit old-fashioned [...] where somebody meets an interesting, mysterious person and there’s a bit of scene that unfolds with them before they eventually settle down to tell their whole tale, which then becomes the larger book or story we’re reading. [...] that sort of technique is such an effective way to set the stage, to set a mood. It draws you in before you say, ‘Now I will tell you my story.’ It creates this kind of a ‘gather around’ feeling.“*¹⁹⁸

Im Zuge eines Gesprächs mit Matt Zoller Seitz erklärt Anderson, dass er nach der Lektüre seiner ersten Zweig-Erzählung, dem Roman *Ungeduld des Herzens*, daran gedacht hat,

¹⁹⁵ Stefan Zweig, *Ungeduld des Herzens* (Frankfurt am Main 2006) 12.

¹⁹⁶ Vgl. Aumüller, *Erzählformen*, 625.

¹⁹⁷ Vgl. „Naturalisierung“ und „Erzählillusion“, Anm. 52, 53, 54 und 55.

¹⁹⁸ Prochnik, *The Society of the Crossed Keys*, 11.

dieses Buch zu adaptieren und zu verfilmen, da dessen Erzählstruktur großen Eindruck auf ihn gemacht hat: „*My first reaction was that I liked the way you enter that book, Beware of Pity, because he does that thing: Somebody meets a mysterious stranger, who tells them their story, He does that in so many of the short stories. It's almost his default method.*“¹⁹⁹ Nach der Lektüre anderer Zweig-Werke und der Feststellung, dass diese Erzähltechnik kein Merkmal des Romans, sondern des Autors ist, war Anderson inspiriert für einen Film im Zweig-Stil, anstatt einer Zweig-Verfilmung: „*But then I read more Zweig, and I started thinking, I'm getting a sense of his whole body of work.*“²⁰⁰

Man kann zusammenfassend feststellen, dass Wes Anderson im Aufbau und Ablauf seiner Geschichte also ganz deutlich sichtbar (und in Interviews hör- bzw. lesbar) von Stefan Zweig inspiriert wurde. Die Verschachtelung und Einbettung von Geschichten und Erzählern ist zwar keine Erfindung Zweigs, ist aber eines seiner stilistischen Merkmale und eine Erzähltechnik, die den Regisseur an Zweig unmittelbar fasziniert und gleich bei der Lektüre seines ersten Zweig-Werkes in seinen Bann gezogen hat.

6.1.2 Erzählinstanzen

Wie in der Filmanalyse beschrieben, hat *The Grand Budapest Hotel* drei Erzähler: den verborgenen, heterodiegetischen Erzähler, der die Ebenen 2014 und 1985 ‚erzählt‘ (primärer Erzähler), den alten und jungen Autor, der als offener, homodiegetischer Erzähler die Ereignisse der Zeitebene 1968 berichtet (sekundärer Erzähler A und B) und Zero Moustafa, den offenen und homodiegetischen Erzähler der Geschichte von 1932 (tertiärer Erzähler). Beide offenen, homodiegetischen Erzähler berichten von Ereignissen bzw. Begegnungen, die ihr Leben nachhaltig verändert haben.

Auch Stefan Zweig lässt seine Erzähler und (seltener) Erzählerinnen meistens von Begebenheiten und Begegnungen erzählen, die sie selbst erlebt und die sie geprägt haben. Die Erzählstruktur mit Rahmen- und Binnenerzählung bedingt, dass die meisten ErzählerInnen in Zweigs Geschichten offene ErzählerInnen sind, aber auch die Rahmenerzählungen lässt Zweig meistens offene ErzählerInnen berichten. Nur die Erzählungen *Angst*, *Brennendes Geheimnis* und *Vergessene Träume* sowie der Roman *Rausch der Verwandlung*, die alle nur eine Erzählebene haben, werden ausschließlich von einem verborgenen heterodiegetischen Erzähler erzählt. Auch die Rahmensituation in *Brief einer Unbekannten* wird von einem verborgenen heterodiegetischen Erzähler berichtet, die Binnenerzählung (der Brief der Unbekannten) ist dann aber der Lebensbericht einer offenen autodiegetischen Erzählerin. Der fiktive Herausgeber des Vorwortes zu *Fantastische Nacht* ist ein offener, aber heterodiegetischer Erzähler. Er gibt sich selbst als Verfasser des Vorwortes zu erkennen,

¹⁹⁹ Zoller Seitz, *The Wes Anderson Collection*, 185

²⁰⁰ Zoller Seitz, *The Wes Anderson Collection*, 185.

spielt aber in der folgenden Erzählung, die von einem offenen autodiegetischen Erzähler berichtet wird, keine Rolle. Ein verborgener heterodiegetischer Erzähler berichtet auch die Geschichte *Untergang eines Herzens*, wobei sich hier folgende Besonderheit ergibt: Die Erzählung hat ein Vorwort, in dem sich durchaus ein Erzähler zu erkennen gibt, wenn er sagt: „Wir nennen dies erste leise Berühren in unserer dumpfen Menschengesprache Anlass und vergleichen erstaunt sein winziges Maß mit der oft mächtig fortwirkenden Gewalt [...]“. ²⁰¹ Durch den Gebrauch der Worte *wir* und *uns* offenbart sich der Erzähler sozusagen als ein Mensch, als eine anthropomorphisierte Erzählinstanz, ²⁰² er wird sichtbar und somit ein offener Erzähler. Innerhalb der Binnenerzählung, der Hauptgeschichte, finden sich dann aber keine Hinweise mehr auf einen Erzähler, diese Geschichte wird von einem verborgenen heterodiegetischen Erzähler berichtet. Ob das Vorwort und die Binnenerzählung von dem gleichen oder von verschiedenen Erzählern berichtet wird, kann nicht festgestellt werden. Auch der Roman *Ungeduld des Herzens* beginnt mit einem Vorwort, in dem der offene Erzähler (der fiktive Herausgeber) kurz die Begegnung zwischen ihm und dem sekundären Erzähler der Hauptgeschichte beschreibt. Der Herausgeber ist somit ein homodiegetischer Erzähler, er kommt in den Ereignissen seines Vorwortes selbst vor. Die Binnenerzählung wird dann von einem offenen autodiegetischen Erzähler berichtet, eine zweite, kurze Binnenerzählung wird von einem offenen Erzähler erzählt, der dem sekundären Erzähler über eine andere Person berichtet, womit der tertiäre Erzähler ein heterodiegetischer Erzähler ist. Ähnlich ist es in der *Schachnovelle*: Die Rahmenerzählung berichtet ein offener homo- bzw. autodiegetischer Erzähler. Die erste Binnenerzählung ist eine Mischung aus Informationen, die der sekundäre Erzähler dem primären Erzähler über eine dritte Person gibt, und der Zusammenfassung bzw. Wiedergabe des primären Erzählers dieser Informationen. Das heißt, die erste Binnenerzählung wird vom primären Erzähler und vom sekundären Erzähler erzählt, die dabei beide offene heterodiegetische Erzähler sind. Die zweite Binnenerzählung wird dann von einem offenen autodiegetischen Erzähler berichtet. Die Erzählung *Verwirrung der Gefühle*, die auf einer Erzählebene bleibt, wird von einem offenen autodiegetischen Erzähler berichtet. In den Erzählungen *Der Amokläufer* und *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau* werden alle Rahmen- und Binnenerzählungen durch offene homo- bzw. autodiegetische Erzähler erzählt.

Geht man davon aus, dass *Untergang eines Herzens* von zwei verschiedenen Erzählern erzählt wird, dann kommen in den 14 untersuchten Erzählungen Stefan Zweigs insgesamt dreiundzwanzig verschiedene Erzählerinnen und Erzähler vor. Davon sind zwölf homo- oder

²⁰¹ Stefan Zweig, *Untergang eines Herzens*. In: Stefan Zweig, *Gesammelte Werke*, (Köln 2014) 391.

²⁰² Vgl. Lahn und Meister, *Erzähltextanalyse*, 167f.

autodiegetisch,²⁰³ elf sind heterodiegetisch. Das Verhältnis offene gegenüber verborgene Erzähler ist 17 zu sechs.

Wie im Kapitel 3.1.4 *Erzählen im Film* schon gesagt wurde, kann eine homodiegetische Erzählsituation im Film nur durch einen voice-over narrator fingiert werden.²⁰⁴ Diese Möglichkeit setzt Anderson in seinem Film ein. Sowohl der sekundäre Erzähler A und B sowie der tertiäre Erzähler erzählen ihre Geschichten jeweils zumindest teilweise in einem voice-over. Darauf angesprochen, dass in diesem Film merklich mehr voice-over narration eingesetzt wird als in seinen vorherigen Filmen, und dass das voice-over tatsächlich ein Teil der Erzählung ist, und nicht, wie in anderen Anderson-Werken, ein Mittel zur Informationsvermittlung, sagt der Regisseur:

„[...] in this movie, I was thinking of trying a Stefan Zweig-esque thing, which is: A guy meets somebody who is going to tell the story, and so it begins to unfold itself. Well, once you have a character who's going to tell you the movie, very likely you're going to be doing narration.“²⁰⁵

Für Anderson ist der Einsatz eines voice-over narrators die einzig logische Methode, um den Stil und die Atmosphäre von Stefan Zweigs Erzählungen filmisch umzusetzen.

6.1.3 Zeit

Stefan Zweig hat neben Biographien vor allem Novellen verfasst, von denen für diese Arbeit zwölf genauer analysiert wurden.²⁰⁶ Goethe hat die Novelle als „eine sich ereignete unerhörte Begebenheit“ definiert, wobei mit unerhört kein moralisches Vergehen gemeint ist, sondern ein bis dahin nicht gehörtes, besonderes Ereignis, das von einer Erzählinstanz deshalb als erzählenswert erachtet wird.²⁰⁷ Die Novellen Zweigs erzählen genau solche unerhörten Begebenheiten. Sie drehen sich meistens nicht um lange Zeitabschnitte, sondern oft nur um wenige Augenblicke, Stunden oder Tage, in denen sich etwas ereignet, das in der Hauptfigur der Erzählung eine Reaktion auslöst und ihre/seine Sicht auf die Welt oft grundlegend verändert. Mit einer Aussage des Erzählers in *Fantastische Nacht* markiert Zweig dies ganz deutlich: „In dieser Sekunde begann das Unerhörte, jenes einzige Erlebnis, das noch heute

²⁰³ Es ist bei den Werken Zweigs oft nicht einfach, eine Trennlinie zu ziehen zwischen homo- und autodiegetischen Erzählern. Die ErzählerInnen berichten oft von einschneidenden, Lebensverändernden Begegnungen mit einer anderen Person, sodass es phasenweise so wirkt, als wäre nicht die erzählende Person, sondern jene, von der sie berichtet, die Hauptperson der Geschichte. Genauso ist es auch in „The Grand Budapest Hotel“: Zero Moustafa erzählt die Geschichte, wie er in den Besitz des Hotels kam. Trotzdem ist eigentlich nicht wirklich er, sondern Gustave der Protagonist seiner Erzählungen.

²⁰⁴ Vgl. Anm. 75.

²⁰⁵ Zoller Seitz, *The Wes Anderson Collection*, 177.

²⁰⁶ Der Autor hat das Wort „Novelle“ auch gerne bei der Namengebung von Erzählbänden oder einzelnen Geschichten benutzt (Sommernovellette, Schachnovelle, Amok. Novellen einer Leidenschaft).

²⁰⁷ Lahn und Meister, *Erzähltextanalyse*, 54.; vgl. Lahn und Meister, *Erzähltextanalyse*, 222.

*mein Leben bestimmt.*²⁰⁸ Um die Wichtigkeit und die Dichte der Erlebnisse seiner ProtagonistInnen darzustellen, benutzt Zweig übermäßig oft Worte wie *Augenblick*, *Sekunde*, *Minute*, und teilt das Erzählte damit in kleine, intensive Zeiteinheiten.

„[Die Erzählungen] *sind meistens nicht nur auf ein einmaliges Erlebnis im Leben einer Hauptfigur konzentriert, sondern es wird darin auch nahezu jede Phase in der Abfolge der Begebenheiten ausdrücklich auf solche Zeiteinheiten bezogen. Die Reduktion der Größe der Zeiteinheiten auf ein Minimum entspricht dabei dem Maximum an emotionaler Intensität, mit der die plötzlichen Manifestationen leidenschaftlichen Lebens vorgestellt werden.*“²⁰⁹

Die Ereignisse in *Brennendes Geheimnis* spielen sich etwa innerhalb einer Woche ab, ebenso wie die Rahmenerzählung in *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau*. Die Binnenerzählung der letztgenannten Novelle dreht sich um Ereignisse innerhalb von – der Titel verrät es – vierundzwanzig Stunden. Die kurze Erzählung *Vergessene Träume* erzählt von einem Besuch, der nicht mehr als eine Stunde dauert. Die Rahmenerzählung der Novelle *Der Amokläufer* fokussiert auf eine Nacht, in der der sekundäre dem primären Erzähler von Ereignissen berichtet, die sich innerhalb von etwa drei Tagen abgespielt haben. Auch die Erzählung *Fantastische Nacht* hat schon eine Zeitangabe im Titel – es handelt sich um eine Erzählung von etwa sechs Stunden. Die *Episode am Genfer See* dauert einen Tag. Die unerhörte Begebenheit in *Untergang eines Herzens* ereignet sich innerhalb weniger Tage während eines Urlaubs (danach wird aber noch der Rest des Lebens des Protagonisten ohne genaue Angabe einer Zeitdauer berichtet). In *Angst* erzählt Zweig Begebenheiten, die einen Zeitraum von 16 Tagen umspannen. Der Fokus der Erzählung *Verwirrung der Gefühle* liegt auf einem Semester aus dem Leben des Erzählers. In *Schachnovelle* erzählt der primäre Erzähler von einer zwöftägigen Schiffsreise nach Rio, die Binnenerzählung umfasst einen Zeitraum von etwa einem Jahr. Die Rahmensituation in *Geschichte in der Dämmerung* spielt sich innerhalb einer Stunde ab, die Binnenerzählung umfasst einen Zeitraum von etwa einem Monat. Die zwei untersuchten Romane Stefan Zweigs gehören zwar nicht der Gattung der Novelle an, haben aber ähnliche Themen. Die Protagonistin in *Rausch der Verwandlung* und der Protagonist in *Ungeduld des Herzens* erleben beide eine unerhörte Begebenheit. *Rausch der Verwandlung* kann in zwei Teile geteilt werden, die erste Hälfte des Buches fokussiert auf acht Tage im Leben der Protagonistin, die anderen Hälfte beschreibt dann zeitlich geraffter die Ereignisse mehrerer Monate, insgesamt umspannt das Buch einen Zeitraum von etwa fünf Monaten. Die Zeitspanne in *Ungeduld des Herzens* lässt sich ziemlich genau ermitteln. Die Erzählung beginnt Mitte Mai 1914 und endet mit dem Attentat von Sarajevo am 28. Juni 1914,

²⁰⁸ Zweig, *Fantastische Nacht*, 230.

²⁰⁹ Bengt Algot Sorensen, *Zeitgefühl und Zeitgestaltung in Stefan Zweigs Erzählungen*. In: Mark H. Gelber (Hg.), *Stefan Zweig heute*, (New York 1987) 72.

es werden also Ereignisse berichtet, die sich innerhalb von etwa eineinhalb Monaten zugetragen haben.²¹⁰ Die längste Erzählzeit hat die Novelle *Brief einer Unbekannten*: In einem Brief schreibt eine Frau quasi einen Lebensbericht, der die letzten 15/16 Jahre, etwa die Hälfte ihres Lebens, umfasst.

Die Analyse von *The Grand Budapest Hotel* ergab, dass sich die Ereignisse der Hauptgeschichte auf der Zeitebene 1932 in einem Zeitraum von insgesamt etwa sechzig Tagen ereignen, wobei der Fokus der Erzählung auf die Dauer von etwa zwölf Tagen gerichtet ist. Die Ereignisse, über die der sekundäre Erzähler berichtet (die Begegnung zwischen dem Autor und Monsieur Moustafa) tragen sich innerhalb von etwas mehr als 24 Stunden zu. Die Zeitstruktur und die beschriebenen Ereignisse haben damit einen gewissen Novellencharakter: Ausgelöst von einer unerhörten Begebenheit (dem Tod Madame D.s und dem Diebstahl des Gemäldes „Boy with Apple“) entspinnt sich eine Reihe von Ereignissen und Vorfällen, die in ihrer kurzen Zeitspanne das Leben der Protagonisten nachhaltig verändern.

6.1.4 Unzuverlässiges Erzählen

Zweigs ErzählerInnen berichten oft nur aus ihrer Erinnerung über Erlebnisse, die schon Jahre zurückliegen. So berichtet die Erzählerin in *Brief einer Unbekannten* von Ereignissen, die bis zu 16 Jahre zurückliegen, außerdem schreibt sie den Brief, wie sie selbst sagt, kurz vor ihrem Tod im Fieberwahn. Allein deshalb muss sie als unzuverlässige Erzählerin eingestuft werden. Die Erlebnisse des Erzählers in *Fantastische Nacht* liegen vier Monate zurück. In *Verwirrung der Gefühle* berichtet der Protagonist von Ereignissen, die vor vierzig Jahren stattfanden. Der tertiäre Erzähler in *Schachnovelle* erzählt von seiner Zeit in der Gestapo-Gefangenschaft, die schon eine Weile zurückliegt und die ihm durch die psychologischen Foltermethoden mental sehr zugesetzt hat – er kann also kein absolut zuverlässiger Erzähler sein. Der primäre Erzähler aus *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau* gibt zu, mit den Dokumenten seiner Jugendjahre nicht sehr vorsichtig umgegangen zu sein, weshalb er keinen Beleg für seine Ausführungen hat. Damit markiert Stefan Zweig einerseits, dass das Erzählte schon Jahre zurückliegt, andererseits, dass der Erzähler allein aus seiner Erinnerung berichtet. Die sekundäre Erzählerin aus der genannten Novelle berichtet über 24 Stunden aus ihrem Leben, die 25 Jahre zurückliegen. Auch die Ereignisse in *Ungeduld des Herzens* werden in einer Retrospektive von 25 Jahren erzählt.

Genau wie der sekundäre Erzähler in *The Grand Budapest Hotel* beteuern die ErzählerInnen in Zweigs Werken oft, sich an jedes Detail der vergangenen Ereignisse erinnern zu können, jede Minute davon bildlich vor sich zu haben. Zweig setzt aber immer wieder seine Macht als

²¹⁰ Auf den letzten vier Seiten des Buches fasst der Erzähler der Binnenerzählung sehr gerafft seine Erlebnisse innerhalb der vier Kriegsjahre zusammen, dies ist aber nur Abschluss der Erzählung, um eine Brücke zur Gegenwart des Erzählers zu schlagen.

Autorinstanz ein und gibt dem Publikum Hinweise darauf, dass die ErzählerInnen sich vielleicht doch nicht so exakt erinnern. Gerade weil die ProtagonistInnen oft von einschneidenden und emotionalen Extremsituationen berichten, müssen sie hier und da gestehen, sich nicht erinnern zu können, wie sie zum Beispiel an diesem verhängnisvollen Abend nach Hause gekommen sind; oder sie müssen etwa zugeben, sich nicht mehr wortwörtlich an Gespräche erinnern zu können, sodass sie nur den ungefähren Inhalt wiedergeben können; oder sie merken am Rande an, dass das Erlebte ihnen viel abverlangt hat und sie in dieser Zeit sehr müde und energielos waren. All das sind Hinweise für die Leserschaft, es hier mit, wahrscheinlich nichtintentionalen, unzuverlässigen Erzählinstanzen zu tun zu haben.

Wo Stefan Zweig aber nur das geschriebene Wort zur Verfügung steht, stehen Wes Anderson auch andere Wahrnehmungskanäle offen, um die Unzuverlässigkeit seiner Erzähler anzudeuten. Wie in der Filmanalyse deutlich wurde, handelt es sich sowohl bei dem sekundären Erzähler, dem Autor, als auch bei dem tertiären Erzähler, Monsieur Moustafa, um unzuverlässige Erzähler. Das konnte in beiden Fällen eindeutig durch das Alter bzw. das Aussehen der älteren und jüngeren Versionen der Figuren, das nicht mit den tatsächlichen Zeitabständen zwischen den Erzählebenen übereinstimmt, belegt werden. Anderson nutzt die Möglichkeiten des Films, um dem Publikum durch optische Hinweise die Unzuverlässigkeit seiner Figuren zu vermitteln. Aber auch, dass die beiden allein aus ihren Erinnerungen berichten – der eine über Ereignisse, die 17 Jahre zurückliegen, der andere über Ereignisse, die 36 Jahre zurückliegen – ist ein starkes Indiz für ihre nichtintentionale Unzuverlässigkeit und eine Anlehnung an die Erzählungen Zweigs.

6.1.5 Erzählillusionen

Bei der Vermittlung seiner Geschichten bedient sich Wes Anderson oft aus anderen Genres und Medien: Der Film *The Royal Tenenbaums* (2001) beginnt mit dem Ausborgen des Buches *The Royal Tenenbaums* aus einer Bibliothek und wird dann in Kapiteln erzählt, genauso wie der Film *Fantastic Mr. Fox* (2009) als Filmversion eines Buches erzählt wird. Im Film *The Life Aquatic* (2004) werden streckenweise Dokumentarfilm-Clips gezeigt, um die Geschichte zu erzählen.²¹¹ In *The Grand Budapest Hotel* wendet Anderson nicht nur eine, sondern mehrere dieser verschiedenen Erzähltechniken und -stile an: In der Zeitebene 2014 sehen wir das Buch „The Grand Budapest Hotel“ (Abb. 29 und 30), in der Ebene 1985 ist das Publikum quasi bei so etwas wie einer Dokumentarfilm-Aufnahme dabei, wenn der Autor seinen Monolog in eine Kamera spricht (Abb. 31), und in der Ebene 1968 wird mündliches Erzählen durch die

²¹¹ „The Royal Tenenbaums“ ist ein fiktives, von Wes Anderson für diesen Film erfundenes Buch, „Fantastic Mr. Fox“ ist die Verfilmung des Kinderbuches von Roald Dahl aus dem Jahr 1970. Die Dokumentarfilm-Clips in „The Life Aquatic“ sind vom Protagonisten des Filmes, dem Forscher/Filmmacher Steve Zissou gedreht, sind also auch fiktive, extra für den Film gedrehte Szenen (vgl. Matt Zoller Seitz, *The Wes Anderson Collection*, [New York 2013] 282).

Schaffung einer konkreten Erzähler-Zuhörer-Situation mit der Begegnung zweier Figuren und deren gemeinsamem Abendessen imitiert (Abb. 32).



Abbildung 29: Vorderseite des fiktiven Buches „The Grand Budapest Hotel“



Abbildung 30: Rückseite des fiktiven Buches „The Grand Budapest Hotel“



Abbildung 31: Monolog des Autors für eine Kameraaufnahme



Abbildung 32: Imitation einer mündlichen Erzählsituation zwischen dem jungen Autor und Monsieur Moustafa

Stefan Zweig setzt in seinen Novellen hauptsächlich das Imitieren von mündlichem oder schriftlichem Erzählen ein. Schriftliches Erzählen kommt vor bei *Brief einer Unbekannten*, wo schon der Titel verrät, dass die Geschichte hier in Form eines Briefes erzählt wird. In *Fantastische Nacht* ist die Haupterzählung in einem privaten Manuskript niedergeschrieben, das nach dem Tod des Verfassers gefunden wird. Der Erzählung *Verwirrung der Gefühle* ist die Anmerkung „*Private Aufzeichnungen des Geheimrates R. v. D.*“²¹² vorangestellt, was ebenfalls eine schriftliche Erzählform fingiert. In *Ungeduld des Herzens* setzt Stefan Zweig vor die eigentliche Erzählung ein Herausgebervorwort, in dem der Herausgeber zwar die mündliche Erzählsituation zwischen ihm und dem sekundären Erzähler beschreibt, durch seine abschließenden Anmerkungen aber deutlich macht, dass die Binnenerzählung in der Form, in der sie nun gelesen wird, eine von ihm, dem Herausgeber überarbeitete (wahrscheinlich auch verfasste) und mit leichten Veränderungen versehene, schriftliche Form hat.²¹³ Mündliches Erzählen wird bei Zweig imitiert in *Geschichte in der Dämmerung*, *Ungeduld des Herzens*, *Der Amokläufer*, *Schachnovelle* und *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau*. In all diesen Geschichten treffen zwei einander im Grunde fremde Personen aufeinander, meistens der Erzähler der Rahmen- und der Erzähler einer Binnenerzählung. Der Erzähler der Binnenerzählung ist dabei oft in einer emotionalen Ausnahmesituation, muss sich aussprechen, und nutzt diese Begegnung, die oft die einzige zwischen den beiden Figuren bleiben wird, um sich jemandem anzuvertrauen:

„Ich möchte Sie gerne etwas fragen ... das heißt, ich möchte Ihnen etwas erzählen. Ich weiß, ich weiß genau, wie absurd das ist, mich an den Ersten zu wenden, der mir begegnet, aber ... ich bin ... ich bin in einer furchtbaren psychischen Verfassung ... ich bin an einem Punkt, wo ich unbedingt mit jemandem sprechen muss ... ich gehe sonst zugrunde [...].“²¹⁴

„Vielleicht verstehen Sie jetzt noch nicht, dass ich Ihnen, einem Fremden, all dies erzähle [...]. [Ich habe] gedacht, vielleicht würde dieses sinnlose Zurückdenken und unablässige Sich-selbst-Anklagen ein Ende haben, könnte ich mich einmal entschließen, vor irgendeinem Menschen frei über diesen einen Tag meines Lebens zu sprechen. [...] und so mache ich heute diesen sonderbaren Versuch, mich selbst freizusprechen, indem ich zu Ihnen spreche.“²¹⁵

Dieses Aufeinandertreffen zweier Fremder, bei dem einer sich dem anderen anvertraut ist, wie schon festgestellt wurde, eines der Merkmale, die Anderson an Zweig faszinieren und ihn

²¹² Zweig, *Verwirrung der Gefühle*, 421.

²¹³ Vgl. Zitat Fußnote 195.

²¹⁴ Stefan Zweig, *Der Amokläufer*. In: Stefan Zweig, *Gesammelte Werke*, (Köln 2014) 150.

²¹⁵ Stefan Zweig, *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau*. In: Stefan Zweig, *Gesammelte Werke*, (Köln 2014) 343.

in den Bann seiner Geschichten gezogen haben.²¹⁶ Man kann also davon ausgehen, dass die Begegnung zwischen dem jungen Autor und Monsieur Moustafa eine Hommage an den Stil und die Erzähltechnik Stefan Zweigs ist.

Anderson teilt die Haupterzählung der Zeitebene 1932 noch einmal in fünf Teile, die mit title cards²¹⁷ markiert werden und die jeweils einen eigenen Titel haben – quasi Kapitelüberschriften. Diese Teile stellen thematische Blöcke dar und ordnen die verworrenen Ereignisse der Erzählung in Handlungsphasen.²¹⁸ In *Part 1 „M. Gustave“* wird das Publikum in die Geschichte eingeführt und lernt Gustave und Zero sowie das Grand Budapest Hotel kennen. *Part 2: „Madame C.V.D.u.T.“* dreht sich um den Tod und die Testamentsverlesung von Madame D. und um den Diebstahl des Bildes „Boy with Apple“. *Part 3: „Checkpoint 19 - Criminal Internment Camp“* beinhaltet die Zeit Gustaves im Gefängnis und alle Ereignisse, die sich in dieser Zeit außerhalb des Gefängnisses abspielen, sowie den Ausbruch. In *Part 4: The Society of the Crossed Keys* werden die Ereignisse nach dem Ausbruch gezeigt und das Zusammentreffen zwischen Serge X und Zero und Gustave sowie die Ermordung von Jopling. Der letzte Teil *Part 5: „The Second Copy of the Second Will“* enthält den Showdown im Hotel und die Entdeckung des richtigen Testaments von Madame D. sowie das Ende Monsieur Gustaves.

²¹⁶ Vgl. Zitate Fußnoten 198, 199 und 205.

²¹⁷ Title cards (auch intertitle oder Zwischentitel) sind Schrifttitel, also gefilmte oder gedruckte Texte, die in eine Filmhandlung zwischen die bewegten Bilder geschnitten werden. Sie fanden vor allem in Stummfilmen Verwendung, wo mit title cards die Handlung erklärt oder Dialoge wiedergegeben wurden (vgl. Monaco und Bock, Film verstehen, 286).

²¹⁸ Mit dieser Einteilung der Ereignisse in fünf Kapitel/Akte bedient sich Anderson auch hier einer Technik aus einem anderen Genre, nämlich dem Aufbau des klassischen Dramas. Dabei wird die Geschichte in fünf vorbestimmten Teilen/Akten aufgebaut: Einleitung, Steigerung, Höhepunkt, Fall oder Umkehr, Katastrophe (vgl. Gustav Freytag, Die Technik des Dramas, [Berlin 2003] 94f.). Sieht man sich die Inhalte und Ereignisse der einzelnen Kapitel des Filmes an (siehe oben), kann man vor allem eine starke förmliche, inhaltlich eine eher lose Anlehnung Andersons an diese Fünf-Akte-Struktur erkennen. Die Hierarchisierung der Akte ist bei Anderson nicht so starr und eindeutig: Ob der Diebstahl des Bildes in Part 2 oder Gustaves Festnahme bzw. der Ausbruch aus dem Gefängnis in Part 3 der Höhepunkt sind, ist nicht ganz eindeutig. Außerdem verschiebt Anderson die Katastrophe fast in den Hintergrund. In Part 5 scheint die Geschichte zunächst ein Happy End zu nehmen, Gustave erbt das Grand Budapest Hotel und wird ein reicher Mann. Erst ganz zum Schluss der Erzählungen der Ebene 1932 kommt es zu seinem Tod, diesen lässt der Regisseur aber off-screen passieren. Anderson scheint hier vornehmlich die formale Struktur übernommen zu haben, weniger die thematischen Vorgaben.



Abbildung 33: Zwischentitel „The Grand Budapest Hotel“

Anderson baut damit in das mündliche Erzählen Elemente ein, die eigentlich schriftlichem Erzählen zugeordnet werden – eine Geschichte in Kapitel aufzuteilen, wenn man sie einer anderen Person mündlich erzählt, ist eher ungewöhnlich. Das könnte von Wes Anderson ein Hinweis bzw. eine Erinnerung an das Publikum sein, dass auch die Erzählung von 1932 im Grunde vom sekundären Erzähler, dem Autor, berichtet wird, der die Begegnung zwischen seinem jungen Ich und Monsieur Moustafa ja nur nacherzählt. Die Parts/Kapitel, in die die Ebene 1932 geteilt ist, sind womöglich eine Einteilung, die der Autor beim Schreiben seines Buches vorgenommen hat, und zeigen, wie er die Geschichte schriftlich erzählt, also wie sie von der jungen Frau der Zeitebene 2014 gerade gelesen wird. Folgt man diesem Gedanken, die gesamte Geschichte des Filmes von der Zeitebene 2014 aus zu betrachten, so könnte der Monolog, den der Autor 1985 hält, ein Autorenvorwort sein, das im Buch in einer späteren Druckversion (vielleicht nach dem Tod des Autors) der Haupterzählung vorangestellt wurde. Mit dieser Betrachtungsweise ist die Ebene 2014 eigentlich nicht nur Rahmensituation, sondern Ausgangspunkt des Filmes, wenn alles, was danach geschieht, die Fantasie der jungen Frau ist, die sich die Worte, die sie gerade liest, bildlich vorstellt. Das Buch „The Grand Budapest Hotel“ hätte demnach folgende Struktur: Eine Rahmenerzählung (das Herausgebervorwort des Autors) in der der Autor über das Erzählen und seinen Beruf als Schriftsteller sinniert²¹⁹ und die Begegnung zwischen ihm und Monsieur Moustafa 1968 schildert, und eine Binnenerzählung, die die Hauptgeschichte, die Ereignisse des Jahres 1932, enthält und in fünf große Kapitel geteilt ist.²²⁰ Aus dieser Perspektive ist der Film eigentlich nicht nur eine Hommage an Zweig, in der die narrativen Techniken und der Erzählstil Zweigs

²¹⁹ Vgl. Zitat Fußnote 226.

²²⁰ Diese Form entspricht (abgesehen von der Einteilung in Kapitel) genau dem Aufbau und der Struktur von Zweigs Roman „Ungeduld des Herzens“ (vor allem der Inhalt des Herausgebervorwortes, wie im nächsten Kapitel 6.1.6 „Metanarration“ genau erläutert wird), den Anderson ja immer wieder als seine Hauptinspirationsquelle angibt. Vgl. Anm. 199 und 200.

in eine Filmsprache umgesetzt wurden, sondern er ist die Verfilmung aller Zweig-Werke, und die junge Frau in der Zeitebene 2014 steht für alle LeserInnen, die jemals etwas von Zweig gelesen haben und sich in ihrer Fantasie die beschriebenen Figuren und Begegnungen vorgestellt haben.²²¹

6.1.6 Metanarration

Sowohl bei Zweig als auch bei Anderson findet Metanarration nach allen drei bei Lahn und Meister dargestellten Typen statt: durch *Selbstbeschreibung des Erzählers*, durch die *Inszenierung des Erzählvorganges* und durch *Reflexion des Erzählens*. In jeder erzählten Situation, in der sich zwei Figuren begegnen und sich eine Binnenerzählung entspinnt, findet Selbstbeschreibung des Erzählers statt, da durch das Imitieren von mündlichem Erzählen eine konkrete Erzähler-Zuhörer-Situation geschaffen wird. Jeder erzählte Erzähler ist ein offener Erzähler, das heißt er muss sich selbst für das Publikum durch eine gewisse Selbstbeschreibung als Erzähler zu erkennen geben. Der sekundäre Erzähler in *The Grand Budapest Hotel* ist der Autor. Er hat die Geschichte, die ihm mündlich berichtet wurde, niedergeschrieben und veröffentlicht. Durch seine Beschreibung der Begegnung zwischen ihm und dem tertiären Erzähler findet Metanarration durch Inszenierung des Erzählvorganges statt. Der Autor thematisiert Prozesse der Informationssammlung und -weitergabe. Deutlich ist dies bei Stefan Zweig in *Fantastische Nacht*, wo der fiktive Herausgeber im Vorwort sagt: „[...] und veröffentliche unter Unterdrückung des Namens seine seelische Selbstenthüllung ohne jede Änderung und Beifügung.“²²² In *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau* sagt der primäre Erzähler: „Nun bin ich leider mit den schriftlichen Dokumenten meiner Jugendjahre ziemlich leichtfertig umgegangen, sodass ich nicht den Wortlaut wiedergeben und nur das Tatsächliche ihrer Anfrage [...] im ungefähren Inhalt andeuten kann.“²²³ In *Ungeduld des Herzens* findet man eine Inszenierung des Prozesses der Informationsweitergabe bei den abschließenden Bemerkungen des Herausgebers, wenn er darüber schreibt, was er an dem Bericht des sekundären Erzählers verändert hat.²²⁴

Metanarration des Typs *Reflexion des Erzählens*, also die Thematisierung von Vorgängen, Problemen und Wirkungen des Erzählens, findet sich bei Stefan Zweig in seinem Roman *Ungeduld des Herzens* im Vorwort des Herausgebers, dessen Beruf Schriftsteller ist:

„Wer da hat, dem wird gegeben“, dieses Wort aus dem Buche der Weisheit darf jeder Schriftsteller getrost in dem Sinne bekräftigen: „Wer viel erzählt hat, dem wird

²²¹ Stilistisch entspricht die Einteilung der Erzählung in Kapitel nicht Stefan Zweig, sondern ist eher ein Merkmal Wes Andersons. Von allen untersuchten Novellen ist allein „Brennendes Geheimnis“ in Kapitel eingeteilt, auch die Romane, die beide über dreihundert Seiten haben, gliedert Zweig nicht in Kapitel.

²²² Zweig, *Fantastische Nacht*, 217.

²²³ Zweig, *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau*, 341.

²²⁴ Vgl. Zitat Fußnote 195.

viel erzählt.‘ Nichts Irrtümlicheres als die allzu umgängliche Vorstellung, in dem Dichter arbeite ununterbrochen die Phantasie, er erfinde aus einem unerschöpflichen Vorrat pausenlos Begebnisse und Geschichten. In Wahrheit braucht er nur, statt zu erfinden, sich von Gestalten und Geschehnissen finden zu lassen, die ihn, sofern er sich die gesteigerte Fähigkeit des Schauens und Lauschens bewahrt hat, unausgesetzt als ihren Wiedererzähler suchen; wer oftmals Schicksale zu deuten versuchte, dem berichten viele ihr Schicksal.

*Auch dieses Begegnis ist mir beinahe zur Gänze in der hier wiedergegebenen Form anvertraut worden und zwar auf völlig unvermutete Art.*²²⁵

Der Monolog, den Wes Anderson seinen gealterten Autor sprechen lässt (die ersten Worte, die überhaupt in dem Film gesprochen werden), fällt ebenfalls unter die Kategorie Metanarration durch Reflexion des Erzählens und lautet folgendermaßen:

*„It is an extremely common mistake: people think the writer’s imagination is always at work, that he is constantly inventing an endless supply of incidents and episodes, that he simply dreams up his stories out of thin air. In point of fact, the opposite is true. Once the public knows you are a writer, they bring the characters und events to you – and as long as you maintain your ability to look and carefully listen, these stories will continue to seek you out over your lifetime. To him who has often told the tales of others, many tales will be told. The incidents that follow were described to me exactly as I present them here, and in a wholly unexpected way.*²²⁶

Wes Anderson übernimmt hier die Idee Stefan Zweigs, seinen fiktiven Schriftsteller in einer Art Einleitung über Prozesse und Vorgänge des Erzählens sinnieren zu lassen und so eine Brücke zu schlagen in die Binnenerzählung. Wie bei einem Vergleich der Zitate deutlich wird, legt Wes Anderson seinem fiktiven Autor dabei fast dieselben Worte in den Mund, wie sie Stefan Zweig seinen fiktiven Schriftsteller schreiben lässt. Der Regisseur hat sich an dieser Stelle nicht nur von Zweig inspirieren lassen, er zitiert ihn beinahe wortwörtlich.²²⁷

²²⁵ Zweig, Ungeduld des Herzens, 5. In englischer Übersetzung: „‘To him that hath, more shall be given.’ Every writer knows the truth of this biblical maxim, and can confirm the fact that ,To him who hath told much, more shall be told.’ There is nothing more erroneous than the idea, which is only too common, that a writer’s imagination is always at work, and he is constantly inventing an inexhaustible supply of incidents and stories. In reality he does not have to invent his stories; he need only let characters and events find their own way to him, and if he retains to a high degree the ability to look and listen, they will keep seeking him out as someone who will pass them on. To him who has often tried to interpret the tales of others, many will tell their tales. The incidents that follow were told to me almost entirely as I record them here, and in a wholly unexpected way.“ (Stefan Zweig, Excerpts from Beware of Pity. In: The Society of the Crossed Keys. Selections from the Writings of Stefan Zweig. Inspirations for The Grand Budapest Hotel, [London 2014] 161.)

²²⁶ Anderson, Screenplay, 3f.

²²⁷ Matt Zoller Seitz zitiert in einem Interview mit Anderson diese Passage, mit der anschließenden Frage, wie Anderson zu der Geschichte für „The Grand Budapest Hotel“ kam. Bezogen auf das Zitat sagt Anderson: „Well, in fact, that’s all from Zweig! That’s not my thought; that’s his.“ (Zoller Seitz, The Wes Anderson Collection, 31.)

Beim Einsatz des Erzählverfahrens der Rahmen- und Binnenerzählungen, wie es Stefan Zweig und Wes Anderson anwenden – die Begegnung und das Gespräch zweier Figuren – ist eine gewisse Metanarration unvermeidbar, jeder erzählte Erzähler in einer Erzähler-Zuhörer-Situation ist dem Publikum automatisch als Erzählinstanz offenbar. Eine Inszenierung des Erzählvorganges ergibt sich bei Zweig vor allem, wenn seine Erzähler Schriftsteller sind und darüber berichten, wie ihnen bestimmte Geschichten zugetragen wurden. Wes Andersons sekundärer Erzähler ist ebenfalls Schriftsteller, einerseits, um Stefan Zweig in der Erzählung des Films zu repräsentieren,²²⁸ andererseits entspricht es der Erzählart Zweigs. Die beiden ersten Typen der Metanarration lassen sich, so wie sie im Film vorkommen, lose an Zweig anknüpfen. Der Einsatz der Metanarration des Typs *Reflexion des Erzählens* ist von Wes Anderson aber eindeutig Stefan Zweig entnommen worden, und zwar in einem Maß, das über den Inspirationsbegriff hinausgeht.

6.2 Motive – Inhaltliche Zusammenhänge

Eine der Annahmen, die am Beginn dieser Arbeit standen, ist, dass Wes Anderson die Motive, die in *The Grand Budapest Hotel* vorkommen, direkt aus den Arbeiten und dem Leben Stefan Zweigs genommen hat, und dass diese Motive bei einer Analyse und Untersuchung von Zweigs Leben und Werken gefunden werden können.²²⁹ Diese Annahme bestätigt Wes Anderson selbst, wenn er, wie oben schon zitiert, sagt: *“Many of the ideas expressed and/or explored in Grand Budapest we stole directly from Zweig’s own life and work [...]”*²³⁰

Für diese Arbeit wurden aus dem Film fünf große thematische Motive herausgearbeitet – Erinnerung, Nostalgie und Verlust; das Grandhotel als Ort der Begegnung; das Eindringen von Politik und Geld in eine Welt der Kultur; globale Ereignisse versus individuelle Geschichte; Männerfreundschaften – nach denen in einem zweiten Schritt die genannten zwölf Novellen und zwei Romane sowie Zweigs Memoiren *Die Welt von Gestern* inhaltlich untersucht wurden. Wie im Kapitel 3.1.3 *Was erzählt der Erzähler?* thematisiert wurde, sind Thema und Motive von Erzählungen stark vom konsumierenden Publikum abhängig, jede/r LeserIn/ZuhörerIn/Filmschauende/r bringen ihre eigenen Erfahrungen und Stimmungen mit. Sobald jemand ein Thema in einer Erzählung zu erkennen glaubt, beginnt es für diese Person zu wirken und ist da.²³¹ Analysiert man Erzähltexte auf ihren Inhalt und ihre Themen, ist ein wesentlicher Teil dieser Analyse deshalb Interpretation. Um einen möglichst wissenschaftlichen Zugang zu bewahren, wird in den folgenden Ausführungen und

²²⁸ Vgl. Zitate Fußnoten 131 und 132.

²²⁹ Stellvertretend für „Das Leben Stefan Zweigs“ wurden für diese Arbeit vor allem seine Memoiren „Die Welt von Gestern“ inhaltlich untersucht, um so den Vorgang Wes Andersons nachvollziehen zu können. Siehe dazu Kapitel 6. „Zusammenhänge Anderson – Zweig“, Fußnoten 174 und 175.

²³⁰ Prochnik, *The Society of the Crossed Keys*, 10.

²³¹ Vgl. Zitat Fußnote 67.

Vergleichen versucht, im Sinne der thematischen Rahmung alle Themen und Motive durch Textindizien (und für den Film, wenn relevant, zusätzlich durch optische Hinweise) zu begründen und intersubjektiv nachvollziehbar vorzugehen.

6.2.1 Erinnerung, Nostalgie und Verlust

„To be frank, I think his world had vanished long before he ever entered it – but, I will say: he certainly sustained the illusion with a marvelous grace!“²³²

„Von all meiner Vergangenheit habe ich also nichts mit mir, als was ich hinter der Stirne trage. Alles andere ist für mich in diesem Augenblick unerreichbar oder verloren. [...] So sprecht und wählt, ihr Erinnerungen, statt meiner, und gebt wenigstens einen Spiegelschein meines Lebens, ehe es ins Dunkel sinkt!“²³³

Stefan Zweig ist ein Mann der Erinnerungen, des Schwelgens in vergangenen Zeiten. Seinen Memoiren, von denen er in der Einleitung behauptet, sie ohne jedweden Beleg im Exil alleine aus seinem Gedächtnis verfasst zu haben, gibt er den Untertitel *Erinnerungen eines Europäers*. Und tatsächlich kommt das Wort *erinnern* in verschiedenen Formen in dem Buch über achtzig Mal vor.²³⁴ Auch in seinen Erzählungen wird das Thema der Erinnerung immer wieder behandelt. Zweig lässt seine ErzählerInnen oft von vergangenen Erlebnissen und Begegnungen berichten und in Erinnerungen schwelgen. Das Thema der Erinnerung findet sich in *Brief einer Unbekannten*, *Der Amokläufer*, *Fantastische Nacht*, *Schachnovelle*, *Ungeduld des Herzens*, *Vergessene Träume*, *Verwirrung der Gefühle* und *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau*. In all diesen Erzählungen berichten entweder die ErzählerInnen der Rahmen- oder jene der Binnenerzählung über Ereignisse, die schon lange zurückliegen. Die erzählten Ereignisse stellen oftmals einen Wendepunkt im Leben der Erzählinstanzen dar und waren etwas, das ihnen zum Zeitpunkt des Geschehens unangenehm war oder sie in Missgunst oder Verruf gebracht hätte. Erst die Ferne des Erlebten erlaubt es ihnen, endlich offen darüber zu sprechen. Dass sie aus ihrer Erinnerung von lange

²³² Anderson, Screenplay, 149.

²³³ Stefan Zweig, *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*. 38. Auflage, (Frankfurt am Main Juni 2010) 13.

²³⁴ Vgl. Galle, *Die Welt von Gestern als Autobiografie*, 360. Helmut Galle stellt in seinen Ausführungen fest, dass Stefan Zweig in den ganzen knapp 500 Seiten von „Die Welt von Gestern“ nur zwei Mal erwähnt, etwas nicht mehr ganz genau zu wissen. Sonst schreibt Zweig oft, er erinnere sich noch genau an dieses und jenes. Er setzt also, so wie viele der Figuren seiner Erzählungen, Authentifizierungsformeln ein, um den Eindruck zu erwecken, das hier Geschriebene sei absolut wahr (vgl. Galle, *Die Welt von Gestern als Autobiografie, Memoirenwerk und Zeugnis*, 360). Dass „Die Welt von Gestern“ nicht als historisch akkurates Werk gelesen werden darf und die Erinnerungen Zweigs mit Vorsicht und kritischer Aufmerksamkeit zu lesen sind, wurde schon vielfach behandelt und ist nicht Gegenstand dieser Arbeit.

zurückliegenden Ereignissen erzählen, ist also ein wesentlicher Aspekt dieser Erzählungen Zweigs.

„Immerhin meine ich persönlich, dass mache Vermutungen, die ich damals nicht öffentlich äußerte, die wirkliche Aufklärung jener erregenden Szene in sich tragen, und die Ferne der Jahre erlaubt mir wohl, das Vertrauen eines Gespräches zu nutzen, das jener seltsamen Episode unmittelbar vorausging.“²³⁵

„Ich will ein verschwiegenes Blatt legen zu den offenbaren, ein Bekenntnis des Gefühls neben das gelehrte Buch und mir selbst um seinetwillen die Wahrheit meiner Jugend erzählen.“²³⁶

„Übrigens – ich hätte kein Bedenken, sie [seine Vorgeschichte] Ihnen noch jetzt kerzengrad zu erzählen. Was ein Vierteljahrhundert in einem Menschen zurückliegt, geht nicht mehr ihn an, sondern längst einen anderen.“²³⁷

„Jene Episode liege so weit zurück, schrieb sie, dass sie eigentlich kaum mehr zu ihrem gegenwärtigen Leben gehöre [...]“²³⁸

In *Brief einer Unbekannten* geht dieses Motiv noch einen Schritt weiter – nicht die Entfernung des Erlebten ermöglicht der Protagonistin, davon zu berichten, sondern erst ihr naher Tod gibt ihr die Freiheit (und ihrer Ansicht nach die Erlaubnis), ihr Schweigen zu brechen:

„Aber Du sollst mein Geheimnis nur kennen, wenn ich tot bin, wenn Du mir nicht mehr Antwort geben musst, wenn das, was mir die Glieder jetzt so kalt und heiß schüttelt wirklich das Ende ist. Muss ich weiterleben, so zerreiße ich diesen Brief und werde weiter schweigen, wie ich immer schwieg. [...] Fürchte Dich nicht vor meinen Worten; eine Tote will nichts mehr, sie will nicht Liebe und nicht Mitleid und nicht Tröstung.“²³⁹

Genau wie Zweig selbst (zumindest vorgeblich) in *Die Welt von Gestern*, berichten auch seine Erzählinstanzen nur aus ihren Erinnerungen, sie haben keine Belege oder Dokumente vorzuweisen, nur ihr inneres Erleben und Zurück-Denken stehen ihnen zur Verfügung. Dieses Erzählen aus dem Gedächtnis und der Erinnerung kommentiert (und rechtfertigt) Zweig in der Einleitung zu *Die Welt von Gestern* mit folgenden Worten:

„Denn ich betrachte unser Gedächtnis nicht als ein das eine bloß zufällig behaltendes und das andere zufällig verlierendes Element, sondern als eine wissend ordnende und weise ausschaltende Kraft. Alles, was man aus seinem

²³⁵ Zweig, *Der Amokläufer*, 143.

²³⁶ Zweig, *Verwirrung der Gefühle*, 422.

²³⁷ Zweig, *Ungeduld des Herzens*, 11.

²³⁸ Zweig, *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau*, 341.

²³⁹ Stefan Zweig, *Brief einer Unbekannten*. In: Stefan Zweig, *Gesammelte Werke*, (Köln 2014) 277.

*eigenen Leben vergißt [sic!], war eigentlich von einem inneren Instinkt längst schon verurteilt gewesen, vergessen zu werden. Nur was ich selber bewahren will, hat ein Anrecht, für andere bewahrt zu werden.*²⁴⁰

In Zweigs Erinnerungen steckt immer der Klang eines Bedauerns, eine Nostalgie, die das Vergangene verklärt und sich zurückwünscht in eine verlorene Zeit. Das ist der Kern von *Die Welt von Gestern* – der Verlust von Heimat, von Kultur, von Zweigs Europa/Wien, das es so, wie er es beschreibt, vielleicht nie gegeben hat. Anderson nimmt in seinem Film *The Grand Budapest Hotel* dieses Wesentliche der Atmosphäre Stefan Zweigs, und verbindet sie mit der Anderson-typischen Melancholie und Ästhetik, um diesen Verlust einer Welt, einer Kultur, darzustellen:

*„Anderson's movies are always about the loss of a world [...]. But this is the first time he has concerned himself with the destruction of a civilization, the end of an era, and the terrible ways in which our lives [...] are deformed by the larger histories we are embedded within.*²⁴¹

Matt Zoller Seitz wirft den Gedanken ein, dass Wien vielleicht so etwas wie Stefan Zweigs Grand Budapest Hotel sein könnte,²⁴² die oben zitierten Worte über Monsieur Gustave, dass seine Welt wohl schon lange verloren war, bevor er sie überhaupt betrat, könnten damit auch für Stefan Zweig und sein Wien/Europa gelten. Auf dieses Zitat bezogen, sagt George Prochnik, dass es für Andersons Film und das Verständnis für Zweig gar nicht so wichtig ist, wie historisch korrekt oder wahr dessen Beschreibungen in *Die Welt von Gestern* sind:

*„There is the suggestion that the whole thing is a feat of imagination. I think this resonates with the embrace of illusion in The World of Yesterday. It gets away from the idea, that Zweig was just unable to see reality, and moves more towards the notion that he just had a huge desire to live in the imagination so fully that it would diminish the impact of the real.*²⁴³

Auch in der Zeitebene 1985 gibt Anderson vielleicht einen Hinweis auf Stefan Zweig und seine verlorene Welt von Gestern, nämlich wenn er den alten Autor in seinem Arbeitszimmer, und dann mit einem Kameraschwenk die Renovierung der Wohnung zeigt (siehe Abb. 11 und 12). Der alte Autor sitzt in seinem voll eingerichteten Arbeitszimmer, während sich rund um ihn die Welt verändert. Möbel werden ausgeräumt, Wände werden gestrichen, Veränderung findet offensichtlich statt. Nur sein Arbeitszimmer wirkt von all dem unberührt, sein Reich – seine Welt – bleibt, wie sie ist, wie er sie gerne haben möchte. Umgeben von (seinen) Büchern und

²⁴⁰ Zweig, *Die Welt von Gestern*, 13.

²⁴¹ Anne Washburn, A 1.418-Word Introduction. In: Matt Zoller Seitz (Hg.), *The Wes Anderson Collection. The Grand Budapest Hotel*, (New York 2015) 10f.

²⁴² Vgl. Zoller Seitz, *The Wes Anderson Collection*, 21.

²⁴³ Prochnik, *The Society of the Crossed Keys*, 26.

Auszeichnungen, die die Vergangenheit des Autors dokumentieren und seine zurückliegenden Erfolge bezeugen, sitzt er in seinem Refugium und berichtet über Vergangenes, über Erinnerungen und eine Begegnung, auf die er nostalgisch zurückblickt. Durch das Hereinkommen des Sohns/Enkels des Autors stellt Anderson diesen frischen Wind dar, der wortwörtlich in die Welt des alten Mannes hereinweht und ihn bei seinen ernsthaften, für ihn bedeutenden Tätigkeiten stört. Hier findet ein Umbruch statt, von einer Generation zur nächsten, von der Welt von Gestern zur Welt von Heute und Morgen.

Das Motiv der Erinnerung, von Nostalgie und Verlust, das sich durch Zweigs Werke und Leben zieht, findet sich bei Anderson einerseits in der Form seiner Erzählung, wenn er seine Figuren über vergangene Ereignisse sprechen lässt, aber auch im gesamten Ton des Films, der sich im Kern um einen Mann dreht, der mit aller Kraft versucht, das Unvermeidbare zu ignorieren und sich an seine Welt, wie er sie kennt und liebt, klammert um sie zu halten.

6.2.2 Das Grandhotel als Ort der Begegnung

„M. Gustave: ,Why do you want to be a lobby boy?

Zero: ,Well, who wouldn't – at the Grand Budapest, sir? It's an institution.“²⁴⁴

„Im Hotel war der erste Weg des jungen Mannes zu der Liste der anwesenden Gäste, die er – bald enttäuscht – durchflog. ,Wozu bin ich eigentlich hier', begann es unruhig in ihm zu fragen. ,Alleine hier auf dem Berg zu sein, ohne Gesellschaft, ist ärger als das Bureau. Offenbar bin ich zu früh gekommen oder zu spät. Ich habe nie Glück mit meinem Urlaub. Keinen einzigen bekannten Namen finde ich unter all den Leuten. Wenn wenigstens ein paar Frauen da wären, irgendein kleiner, im Notfall sogar argloser Flirt, um diese Woche nicht gar zu trostlos zu verbringen.“²⁴⁵

Vor der Jahrhundertwende zwischen dem 19. und dem 20. Jahrhundert gab es zwei große Hoteltypen: Das amerikanische *Public Palace*, das mit vielen Zimmern und präziser Organisation dem amerikanischen Fortschrittsglauben entsprach, und das europäische *Grandhotel*, ein Ort der exklusiven Gesellschaft, der Orientierung an Aristokratie und gehobenem Bürgertum und der luxuriösen Ausstattung. Um 1900 kam es durch vielfältigen Austausch zwischen den Kontinenten zu einer Mischung der Stile und dieser Typen, dennoch blieben sie in ihren Grundzügen und Unterschieden bestehen. Die Hochphase der Grandhotels, sowohl in nordamerikanischen als auch in europäischen Städten, war zwischen 1880 und 1914.²⁴⁶ Mit dem Ersten Weltkrieg endete in Europa die Ära der Grandhotels: „So

²⁴⁴ Anderson, Screenplay, 27f.

²⁴⁵ Stefan Zweig, Brennendes Geheimnis. In: Stefan Zweig, Gesammelte Werke, (Köln 2014) 7f.

²⁴⁶ Vgl. Habbo Knoch, Grandhotels. Luxusräume und Gesellschaftswandel in New York, London und Berlin um 1900, (Göttingen 2016) 16f.

ragten mit dem Ende des monarchisch-aristokratischen Systems in Deutschland und Österreich die europäischen Grandhotels als Zeugnisse einer vergangenen Welt in den Aufbruch der demokratischen Gesellschaften und des Massenkonsums hinein.²⁴⁷ Das Grand Budapest Hotel entspricht ganz dem Typ des europäischen Grandhotels, es beherbergt Gäste der vornehmen Gesellschaft und ist in seiner Einrichtung verschwenderisch und luxuriös. Die Bilder, die von dem Hotel 1932 präsentiert werden, zeigen aber keinen Ort, der nur noch von altem Glanz zehrt und eigentlich schon aus der Zeit gefallen ist.²⁴⁸ Ganz im Gegenteil, es herrscht reges Treiben, das Hotel ist gut besucht und seine Ausstattung gibt keine Hinweise darauf, dass hier Geldnot herrschen würde – das Grand Budapest Hotel 1932 ist ein Grandhotel in seiner Hochzeit.²⁴⁹ Seine Ausstattung und Architektur entsprechen den Ansprüchen an Grandhotels, die sich um die Jahrhundertwende entwickelten, als das Hotel zu einem akzeptierten und viel genutzten Ort des gehobenen Vergnügens wurde. Während das Hotelzimmer zum „*Refugium des Privaten*“²⁵⁰, zu einem Zuhause auf Zeit wurde, waren die Säle und Gesellschaftsräume im Erdgeschoss dem Sehen und Gesehen-Werden vorbehalten: „*Im Erdgeschoss wurde mehr Wert auf räumliche Transparenz und einladende Dekoration gelegt, um Zirkulation und gegenseitiges Beobachten zu ermöglichen. Die Stimmung war auf Annäherung ausgelegt [...]*“.²⁵¹ Mit seinen Arkaden und den großen Stiegenaufgängen bietet die verschwenderische und luxuriöse Architektur und Einrichtung des Grand Budapest Hotels genau das: Möglichkeiten des Rückzugs, gleichzeitig aber auch genug Offenheit zum Beobachten und Beobachtet-Werden.

²⁴⁷ Knoch, Grandhotels, 323.

²⁴⁸ Gerade das Jahr 1932 war in der Realität für die Berliner Grandhotels Adlon, Excelsior, Esplanade und Eden ein einschneidendes, katastrophales Jahr: Ein Großteil des Personals musste entlassen werden und die Tanzkapelle wurde nur noch an Wochenenden engagiert. Die Belegungsquote in den Hotels war auf deutlich unter fünfzig Prozent gesunken (vgl. Knoch, Grandhotels, 368).

²⁴⁹ Diese Verschiebung zwischen der Hochphase der Grandhotels in der Realität und im Film könnte ein Hinweis des Regisseurs darauf sein, dass die Erinnerungen von Monsieur Moustafa nicht ganz der Wahrheit entsprechen und sich mit den Jahren über die erlebten Ereignisse ein rosaroter Schleier der Nostalgie gelegt hat. Das wird auch angedeutet im Zitat Anm. 232, wenn Zero sagt, dass die Welt von M. Gustave wohl schon lange vor seinem Betreten nicht mehr existierte, und er nur noch ihren Schein aufrecht hielt (vgl. Zitat Fußnote 243 und Kapitel 6.1.4 „Unzuverlässiges Erzählen“).

²⁵⁰ Knoch, Grandhotels, 267.

²⁵¹ Knoch, Grandhotels, 259f.



Abbildung 34: Die Architektur des Grand Budapest Hotels – Blick vom Eingang in die Lobby



Abbildung 35: Die Architektur des Grand Budapest Hotels – Stiegenaufgang und Concierge-Loge



Abbildung 36: Die Architektur des Grand Budapest Hotels – Blick vom Stiegenaufgang in die Lobby

Die Grandhotels der Metropolen waren in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Schwellenräume des Sozialen. Mit der Etablierung des Hotels als Ort der Vergnügung mischten sich die Wahrnehmungen und Funktionen des Hotels als privater und öffentlicher Raum:

„Urbane Grandhotels hatten signifikanten Anteil an einer Verschiebung im Verhältnis von privatem und öffentlichem Raum, indem sie eine hybride Zone des Halböffentlichen bildeten. Mit ihnen – und insbesondere mit der Hotelhalle, dem Palmengarten oder dem Tanzsaal – entstanden Raumformen, die sich weder eindeutig privaten noch öffentlichen Räumen zuordnen ließen, aber [...] Qualitäten beider Zonen integrierten. Diese Unschärfe ermöglichte eine genuine Performativität, bei der Bühnenfläche und Zuschauerraum, Rückzug und Repräsentation, Teilhabe und Beobachtung nicht mehr eindeutig voneinander getrennt waren.“²⁵²

Das Hotel in *The Grand Budapest Hotel* ist damit nicht mehr nur ein Objekt innerhalb des Filmes, sondern wird zu einem Mitspieler. Es ist nicht nur Gegenstand und Hilfswerkzeug, um die Geschichte und die Figuren zu verorten und zu charakterisieren – es ist Ausgangspunkt aller Ereignisse. In keinem anderen Setting wäre eine so vertraute Begegnung zwischen zwei völlig Fremden, wie sie 1968 zwischen Monsieur Moustafa und dem jungen Autor stattfindet,

²⁵² Knoch, Grandhotels, 386.

oder die Begegnung zwischen dem Concierge Gustave und der Adelligen Madame D. 1932 möglich. Der gesamte Film beruht auf dieser Atmosphäre des Hotels, das Rückzugsort, Zufluchtsort,²⁵³ Gesellschaftsort, Begegnungsort und Ort von Geheimnissen sein kann – und alles gleichzeitig ist, je nachdem, wer einem im Hotel gerade über den Weg läuft. Genauso, wie die Begegnung 1968 nur in dem Setting eines Hotels möglich ist, so sind die Figuren der Ebene 1932 nur vorstellbar in dem Umfeld eines traditionellen Grandhotels. Für Gustave ist das Hotel Lebenssinn und Identifikationsort, Arbeitsplatz und Spielwiese, ein Ort, an dem gesellschaftliche Normen und Hierarchien hochgehalten und theatralisch ausgetragen werden, und der gleichzeitig mit seinen Winkeln und Rückzugsorten genügend Möglichkeiten und Einladungen bietet, diese Normen und Hierarchien im Geheimen zu brechen. Gustave ist die Personifizierung der oben beschriebenen Performativität, das Grand Budapest Hotel ist seine Bühne. Vor allem der Gegensatz bzw. das Nebeneinander von Teilhabe und Beobachtung sind in der Figur des Gustave vereint. Einerseits hält er Zero einen langen Monolog über die Aufgaben eines Lobby boys (und in weiterer Folge eines Concierges), bei dem es darum geht, unsichtbar und dennoch immer in der Nähe zu sein, die Wünsche seiner Gäste zu erfüllen, bevor sie sie überhaupt aussprechen – also um Beobachtung; andererseits ist Gustave mit vielen (weiblichen) Gästen des Hotels intim und hat so auf seine eigene Art an ihrer Gesellschaftsschicht teil. Im Grandhotel treffen Hierarchien aufeinander und vermischen sich. Während in den öffentlichen Räumen des Hotels versucht wird, dieses Zusammentreffen und die Unterschiede der Gesellschaftsschichten durch übertriebene Repräsentation zur Schau zu stellen, kommt es in den privateren Ecken und in den Hotelzimmern zu Begegnungen und (intimem) Austausch zwischen den Hierarchien.²⁵⁴ Habbo Knoch beschreibt dieses Zusammentreffen von Moral und Geheimnis in den Grandhotels der Jahrhundertwende so:

„Die geltende Moral der Ober- und Mittelschichten wurde durch Praktiken im Raum erweitert, auch indem sie dezidiert auf die Probe und in Frage gestellt wurde – durch die Imitationskunst von Kellnern und Hochstaplern, durch Ansprüche auf Gleichbehandlung von allein reisenden Frauen, durch Selbstmorde, in denen sich im Grandhotel ein Krisenphänomen der Moderne verdichtete, aber auch durch eine forcierte Rationalisierung, die den zahlenden Kunden und seine Zufriedenheit ins Zentrum des durchgeplanten Hotels rückte.“²⁵⁵

²⁵³ Vor allem für Zero ist das Hotel ein Ort der Zuflucht und der Sicherheit. Hier kann der Kriegsflüchtling arbeiten und sich eine Existenz in einem Land aufbauen, das nicht sein Heimatland ist. Das Grand Budapest Hotel gibt ihm eine Heimat und einen Ankerpunkt für sein Leben.

²⁵⁴ Das Zusammentreffen von Hierarchien außerhalb des Hotels behandelt Zweig in den Novellen „Angst“ und „Fantastische Nacht“ auf sehr unterschiedliche Arten (siehe Anhang).

²⁵⁵ Knoch, Grandhotels, 260.

Würde man diesem Zitat noch hinzufügen ‚durch die Imitationskunst und den Einsatz des Concierges‘, so hätte man eine Beschreibung von Monsieur Gustave und dem Grand Budapest Hotel unter seiner Führung. Doch obwohl das Hotel für Gustave in vielerlei Hinsicht Identifikationsort ist,²⁵⁶ ist es für ihn dennoch immer nur ein Ort, an dem er seinen *derzeitigen* Platz hat und an dem er im Endeffekt nicht so sehr hängt, wie er es einen glauben machen möchte. Denn seine Rolle als Concierge ist eben genau das – eine Rolle. Donna Kornhaber stellt sogar die Behauptung auf, dass Gustave überhaupt nicht an all das Gehabe und die Wichtigkeit des Hotels glaubt, zu der er seine MitarbeiterInnen ermahnt: *„The great charm of M. Gustave for those who know him intimately is that he understands his place at the pinnacle of the Grand Budapest to be fundamentally an act of performance, a role that he entirely relishes but never actually believes to be real.“*²⁵⁷ Ein Hinweis darauf ist, dass Gustave nicht lange zögert, das Hotel zu verlassen, als er und Zero „Boy with Apple“ gestohlen haben und nun überlegen müssen, wie es für sie weitergeht. Gustave beschließt sofort, das Bild zu verkaufen und sich an die maltesische Riviera abzusetzen, um den Rest ihrer Tage mit *„whores and whiskey“*²⁵⁸ zu verbringen. Kornhaber bringt als Beispiel auch das Zurechtfinden Gustaves im Gefängnis, wo Gustave eigentlich nicht aus seiner Rolle fällt, sondern eine Art Concierge des Gefängnisses wird. Er behandelt die Insassen mit demselben Respekt und derselben Freundlichkeit, wie die Gäste des Hotels: *„His act is not really any different, it’s just being performed in a different theater.“*²⁵⁹ Gustave folgt den Regeln, um sich eine sichere, geschützte Position zu erarbeiten. Ob das nun die Regeln des Hotels oder die Regeln des Gefängnisses sind, scheint für ihn wenig Unterschied zu machen. Mit dieser Perspektive, und dem Gegensatzpaar Hotel/Gefängnis wird die Rolle des Grandhotels als Bühne noch deutlicher. Die MitarbeiterInnen des Hotels bieten ihren Gästen für einen begrenzten Zeitraum eine Show der Sorglosigkeit, des Luxus und einer bestimmten gesellschaftlichen Ordnung. *„[Gustave] is a showman at a spa town offering a little bit of luxury and refinement at a steep price, premised on the governing logic that everyone will keep on moving and their stay will only be temporary.“*²⁶⁰

Das Hotel als Geschehens- und Handlungsraum wird in den 1920er Jahren beliebter Gegenstand von deutschsprachigen Literaten und Feuilletonisten, die das Hotel zum Schauplatz von Lebensschicksalen und deren Wendungen machen.²⁶¹ Auch Stefan Zweig nutzt in seinen Erzählungen oft das Hotel als Schauplatz, zum Beispiel in *Brennendes Geheimnis*, *Rausch der Verwandlung*, *Untergang eines Herzens* und *Vierundzwanzig Stunden*

²⁵⁶ Vgl. Zitat Fußnote 267.

²⁵⁷ Kornhaber, Wes Anderson, 127.

²⁵⁸ Anderson, Screenplay, 60.

²⁵⁹ Kornhaber, Wes Anderson, 128f.

²⁶⁰ Kornhaber, Wes Anderson, 129.

²⁶¹ Vgl. Knoch, Grandhotels, 324.

aus dem Leben einer Frau. Das Hotel ist dabei Ort der Begegnung von Hierarchien, Ort der Verschwendung und des Luxus und Ort von sexuellen Begegnungen. Hier entspinnen sich in kleineren und größeren Begegnungen und Ereignissen Veränderungen der Schicksale von Zweigs ProtagonistInnen, manchmal zum Guten, öfter aber zum Schlechten. In *Rausch der Verwandlung* spielt das Hotel eine zentrale Rolle: Der Luxus und die Verschwendung sowie der sorglose Umgang mit Geld, machen der Protagonistin erst deutlich, wie arm und beengt ihr Leben im Nachkriegsösterreich tatsächlich ist. Ihr Leben nimmt eine Wendung, sie ist nicht mehr dieselbe und kann es auch nicht wieder werden. Das Schweizer Grandhotel steht hier stellvertretend für das Leben einer gehobenen Gesellschaftsschicht und bildet einen scharfen Kontrast zum Leben der einfachen Bevölkerung im Nachkriegsösterreich. Zweig macht das Hotel in diesem Roman zum Mitspieler, zu einer zentralen Figur.

Das Hotel als Ort der sexuellen Begegnung, das in *The Grand Budapest Hotel* durch Gustaves intime Beziehungen mit wiederkehrenden Gästen des Hotels dargestellt wird, ist als Motiv auch bei Stefan Zweig zu finden. So ist der junge Baron in *Brennendes Geheimnis* enttäuscht, als er auf der Gästeliste des Hotels keinen bekannten Namen findet, der ganze Urlaub kommt ihm verloren vor: „Alleine hier auf dem Berg zu sein, ohne Gesellschaft, ist ärger als das Bureau. [...] Wenn wenigstens ein paar Frauen da wären, irgendein kleiner, im Notfall sogar argloser Flirt, um diese Woche nicht gar zu trostlos zu verbringen.“²⁶² Genauso wie Gustaves Beziehung zu Madame D. der Auslöser für alle weiteren Ereignisse ist, ist auch dieser Trieb des Barons, sich die Zeit mit einer Frau zu vertreiben, und die geringe Auswahl an Gästen der Stein, der alle weiteren Geschehnisse ins Rollen bringt. Auch in *Untergang eines Herzens* ist eine sexuelle Begegnung Auslöser für die weiteren Ereignisse, als nämlich der Vater durch Zufall mitten in der Nacht sieht, wie seine Tochter von einem fremden Hotelzimmer zurück in das ihre huscht. Ihm ist damit nicht nur sein ganzer Urlaub, sondern seine Freude an der Gesellschaft seiner Tochter für immer verdorben. In *Rausch der Verwandlung* lernt die unerfahrene Protagonistin erstmals Lust und sexuelles Verlangen kennen, berauscht durch die Atmosphäre der Verschwendung und des Luxus im Grandhotel.

Das Motiv des Hotels als Ort der Beobachtung und der Begegnung von Fremden kommt nicht nur in den Erzählungen Stefan Zweigs vor. Er selbst war ein großer Beobachter und Genießer dieser Atmosphäre, die nur ein Hotel bieten kann. So schreibt er im August 1926 in einem Brief an seine erste Frau Friderike über seinen Aufenthalt in einem Hotel in der Schweiz:

„8 Tage ist mir meine Anonymität meisterhaft gelungen, leider aber haben die letzten Tage viel Deutsche gebracht, von denen sich vier mir schon vorstellten. Ich mag Hotels, solange ich niemanden kenne und alle beobachte, deshalb auch meine

²⁶² Zweig, *Brennendes Geheimnis*, 8.

*kurzen Aufenthalte, die Dir merkwürdig vorkommen. Mit der Fremdheit ist eben das Schöne vorbei.*²⁶³

Das Fremd-Sein, die Anonymität, die man in einem Hotel hat, und die Zweig selbst so genießt, nimmt in seinen Erzählungen einen wichtigen Platz ein. Viele seiner ErzählerInnen geben ihre Geschichten nur preis, da sie wissen, dem Gegenüber wohl nie mehr zu begegnen, und weil man sich einem Fremden leichter anvertrauen kann, als jemandem, den man kennt. „[...] und dass ich übermorgen schon abreise, mache ihr leichter, über etwas zu sprechen, was sie seit mehr als zwanzig Jahren innerlich quäle und beschäftige.“²⁶⁴ Das gibt zum Beispiel der primäre Erzähler aus einer Nachricht der sekundären Erzählerin in *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau* wieder. Die Verfasserin des *Briefes einer Unbekannten* will ihre Anonymität bis in den Tod bewahren – der Brief hat keinen Absender, sie möchte nicht, dass der Empfänger ihr Grab suchen und ihre Identität herausfinden könnte. Auch die Erzähler der Rahmen- und Binnenerzählungen in *Der Amokläufer*, *Schachnovelle* und *Ungeduld des Herzens* kennen sich nicht. Bei ihrer ersten und (womöglich) einzigen Begegnung erzählen sie sich Dinge, die sie niemandem zuvor anvertrauen konnten oder wollten.

Das Hotel war für Zweig aber auch ein Ort der Kultur und der Tradition. Ein wichtiger Aspekt davon, Weltbürger zu sein, bestand für ihn darin, die Hotels der Metropolen zu kennen und zu wissen, welche man meiden sollte und wo man sich als Angehöriger der intellektuellen Gesellschaft niederlassen konnte. Im *Nekrolog auf ein Hotel*, den Zweig anlässlich der Umwandlung des alten Hotels Schwert in Zürich in ein Steuerbureau verfasste, schreibt er:

*„Kein Stein wird gerückt vom andern, aber doch, ein Unwiederbringliches wird ihm genommen: sein Sinn. Sein Sinn und Ruhm, daß [sic!] es der älteste Gasthof der Stadt war, Heimstatt zahlloser bedeutender Menschen in sieben Jahrhunderten, und daß [sic!] eine Kette zerrissen wird, die sich vielleicht noch lange weiter durch die Zeiten geschlungen. Mit jedem Tag wäre es ehrwürdiger geworden, mit jedem Jahr berühmter, und man hätte es noch mehr geliebt um des Unsichtbaren willen, um des Fluidums von Seltsamkeit und Pietät, das aus seinem Wesen strömte [...]. [...] wer nur irgendein Gefühl für historische Kultur hatte, empfand in diesem Hause die starke und erhabene Tradition als eine Gewalt.“*²⁶⁵

²⁶³ Friderike Zweig und Stefan Zweig, *Unrast der Liebe. Ihr Leben und ihre Zeit im Spiegel ihres Briefwechsels*, (Frankfurt am Main 1984) 139.

²⁶⁴ Zweig, *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau*, 341.

²⁶⁵ Stefan Zweig, *Nekrolog auf ein Hotel*. In: Ronald Glomb und Hans Ulrich Hirschfelder (Hg.), *Hotelgeschichten*, (Frankfurt am Main 1989) 287. Er beschreibt in diesem Nekrolog außerdem die familiäre Atmosphäre, die durch die Organisation des Hotels als Familienbetrieb entstand und die einem nicht das „peinliche Gefühl der Fremdheit“ gab. Für Zweig machte es also anscheinend einen Unterschied, ob er als wiederkehrender Gast oder als einmaliger Besucher in einem Hotel war. Als wiederkehrender Gast schätzte er, wie es scheint, durchaus eine gemütliche, heimelige Atmosphäre (vgl. ebd. 289, und vgl. Hansjörg Held, *Hotelketten und deren Einfluss auf die Stadtentwicklung*, Masterarbeit an der Universität Leipzig, [Hamburg 2011] 7).

Auch das Grand Budapest Hotel ist ein Ort der Tradition und der Kultur. Vor allem Monsieur Gustave ist es ein Anliegen, dass alle Räder des Hotels funktionieren und dass das Ansehen und die lange Tradition des Hotels nicht durch unnötige Ungenauigkeiten oder Fehler seiner Belegschaft beschädigt werden. Das Grand Budapest ist, wie Zero in dem einleitenden Zitat sagt, eine Institution. Wie sehr sich Gustave mit dem Hotel und dem, wofür es für ihn steht, identifiziert, zeigt eine Aussage in einem oben zitierten Dialog,²⁶⁶ wenn Gustave sich bei Zero entschuldigt und sagt: *„This is disgraceful – and it’s beneath the standards of the Grand Budapest. I apologize on behalf of the hotel.“*²⁶⁷ Dass es auch 1968 noch ein Ort der Tradition ist, wird vor allem spürbar, nachdem Monsieur Moustafa dem Autor seine Geschichte erzählt hat. Der äußere Glanz des Hotels ist zwar zerstört, aber die Erinnerungen des Besitzers und seine tiefe Liebe für diesen Ort geben ihm einen anderen, traurigeren Glanz. Am Beginn der Begegnung zwischen Monsieur Moustafa und dem Autor sagt ersterer, den schlechten Zustand des Hotels kommentierend: *„[...] but I love it all, just the same. This enchanting old ruin.“*²⁶⁸ Nachdem sich die beiden nach dem Essen in der Lobby trennen, sieht der Autor das Hotel mit anderen Augen und muss gestehen: *„It was an enchanting old ruin.“*²⁶⁹

Mit dem Motiv des Hotels geht bei Zweig auch immer ein zweites Motiv, nämlich das des Reisens einher.

*„Noch von uralten Zeiten her umwittert das Wort Reise ein leises Aroma von Abenteuer und Gefahr, ein Atem von wetterwendischem Zufall und lockerer Unsicherheit. Wenn wir reisen, tun wir’s doch nicht nur um der Ferne allein willen, sondern auch um des Fortseins vom Eigenen, [...] um der Lust willen des Nicht-zu-Hause-seins und deshalb Nicht-sich-selbst-seins. – Wir wollen das bloße Dahinleben durch Erleben unterbrechen.“*²⁷⁰

Diese Worte schreibt Zweig in einem Aufsatz 1926, in dem er sich gegen Massentourismus und durchorganisierte All-Inclusive-Reisen, für ein Reisen als Abenteuer und der Ungewissheit ausspricht. Auch seine Figuren schickt Zweig oft auf Reisen. Die Figuren in *Der Amokläufer* und *Schachnovelle* begegnen sich zwar nicht in einem prunkvollen Grandhotel, sondern auf einem Schiff (das ja eigentlich nur eine andere, eventuell weniger luxuriöse Version eines Hotels ist), die Atmosphäre, der Kern der Begegnung, bleibt aber derselbe – Fremdheit. Der Autor stellt in seinen Erzählungen das Reisen als Ausnahmezustand dar: *„Reise soll*

²⁶⁶ Vgl. Zitat Fußnote 162.

²⁶⁷ Anderson, Screenplay, 98.

²⁶⁸ Anderson, Screenplay, 11.

²⁶⁹ Anderson, Screenplay, 150.

²⁷⁰ Stefan Zweig, Reisen oder Gereist-Werden. In: Stefan Zweig, Die Monotonisierung der Welt. Aufsätze und Vorträge. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Volker Michels, (Frankfurt am Main 1982) 82f.

Verschwendung sein, Hingabe der Ordnung an den Zufall, des Täglichen an das Außerordentliche [...].²⁷¹ Manche seiner Figuren sind nicht ganz freiwillig von Zuhause weg,²⁷² andere reisen einer unbekannten Zukunft entgegen.²⁷³ Alle haben aber gemeinsam, dass sie von ihrer Heimat, ihrem vertrauten Umfeld, entfernt sind, sich in einem Zustand des Fremd-Seins, des Nicht-zu-Hause-seins, des Nicht-sie-selbst-seins befinden. Innerhalb des Hotels bzw. des Schiffes kennt man nach einer gewissen Zeit alle Leute auswendig, man ist so etwas wie eine unsichtbar verbundene Gemeinschaft. Trotzdem ist man sich gleichzeitig fremd, kennt sich nicht. „Und die Menschen, sie kannte ich auswendig nach dreimal vierundzwanzig Stunden. Jedes Gesicht war mir vertraut bis zum Überdruß [...].“²⁷⁴ Das lässt Zweig zum Beispiel seinen primären Erzähler in *Der Amokläufer* feststellen. Diesen Gedanken greift auch Wes Anderson in seinem Film auf, wenn der Autor sagt:

*„What few guests we were had quickly come to recognize one another by sight as the only living souls residing in this vast establishment – although I do not believe any acquaintance among our number had proceeded beyond the polite nods we exchanged as we passed in the Palm Court and the Arabian Baths and on board the Colonnade Funicular. We were a very reserved group, it seemed – and, without exception, solitary.“*²⁷⁵

Dass Zweig vom Reisen und seiner Wirkung auf die menschliche Seele fasziniert war, zeigt besonders gut ein Zitat aus *Rausch der Verwandlung*, wenn die Protagonistin Christine mit 28 Jahren zum ersten Mal in ihrem Leben Österreich verlässt:

*„Mit einemmal, zum erstenmal erfährt an der Berührung des Übermächtigen ein Mensch die seelenumpflügende Kraft der Reise, die mit einem einzigen Riß [sic!] uns die harte Rinde des Angewöhnten vom Leibe reißt und den nackten, fruchtbaren Kern zurückwirft in das strömende Element der Verwandlung.“*²⁷⁶

Das Hotel als Geschehens- und Handlungsraum, als Schauplatz von Erzählungen, hat bei Zweig mehrere Aspekte: Er lässt hier Gesellschaftsschichten aufeinandertreffen, fremde Menschen begegnen sich und werden für eine kurze Zeitspanne Vertraute, er nutzt es, um seine Figuren aus ihrer Komfortzone zu holen und sie in eine fremde Umgebung zu stecken und es ist für ihn Ausdruck einer bestimmten Kultur, in der Traditionen noch hochgehalten und zelebriert werden. Wes Anderson hat dem Hotel in seinem Film eine ganz besondere Rolle

²⁷¹ Zweig, *Reisen oder Gereist-Werden*, 84.

²⁷² Der sekundäre Erzähler in „Der Amokläufer“, der seine Existenz hinter sich gelassen hat, um ein Versprechen einzulösen; Edgar, der in „Brennendes Geheimnis“ im Hotel am Semmering ist, um sich von einer Krankheit auszukurieren.

²⁷³ Dr. B. in „Schachnovelle“, der zwar aus der Gestapo-Haft entlassen wurde, seine Heimat Österreich aber verlassen musste, und nun nach Rio reist.

²⁷⁴ Zweig, *Der Amokläufer*, 144.

²⁷⁵ Anderson, *Screenplay*, 5.

²⁷⁶ Zweig, *Rausch der Verwandlung*, 43.

zugewiesen, es ist titelgebend und ein wichtiger Mitspieler neben den Figuren des Films. Dabei greift Anderson einige der grundlegenden Gedanken und Motive Stefan Zweigs auf: Das Grand Budapest Hotel, egal ob 1968 oder 1932, ist Ort der (sexuellen) Begegnung und der Zuflucht, es ist ein Ort des Fremd-Seins und gleichzeitig für einige der Figuren, vor allem für Gustave und Zero, ein Zuhause, ein Ort der Sicherheit. Im Grand Budapest, dieser Institution, werden Tradition und Kultur hochgehalten, auch wenn es schon kurz vor dem Verfall steht.

Das Grand Budapest Hotel steht nicht in Budapest, sondern in Nebelsbad, einem Kurort der fiktiven osteuropäischen Republik Zubrowka. Dass es trotzdem den Namen der ungarischen Hauptstadt trägt, kann Zufall sein (bei Wes Andersons Liebe und Aufmerksamkeit für Details eher unwahrscheinlich) oder eine Anspielung des Regisseurs auf die österreichisch-ungarische Monarchie, in der Stefan Zweig aufgewachsen ist. Richard Brody wirft in seinem Artikel *Stefan Zweig, Wes Anderson, and a Longing for the Past* die Idee ein, dass eine Inspiration für die Namengebung seines Hotels eine Stelle aus Zweigs *Die Welt von Gestern* gewesen sein könnte.²⁷⁷ Zweig war während des ersten Weltkriegs zur Leistung seines Kriegsdienstes im österreichischen Kriegsarchiv angestellt (dadurch konnte er seine Wehrpflicht erfüllen, ohne seine pazifistische Grundeinstellung zu verraten). Im Zuge dieser Anstellung nahm er einen Auftrag an, Proklamationen zu sammeln. Für diesen Auftrag musste er viel reisen und kam auch in die Nähe der Front. Als Zweig nun einmal von der Front wieder in die Stadt fährt, muss er in einem der Lazarettzüge mitfahren – eine Zugfahrt, die ihn zutiefst erschüttert: hier bildet sich für ihn das Verbrechen an der Menschheit ab, das der Krieg ist. Der Waggon ist voll von sterbenden, verletzten, verstümmelten Soldaten, der Arzt hat kein Morphinum, der Priester kein Öl für die letzte Ölung. Mit diesem Zug kommt Zweig in Budapest an und ist schockiert ob der Unbeschwertheit der Stadt:

„Aber schon nach den ersten paar Schritten hatte ich ununterbrochen das Gefühl, ich müßte [sic!] mir die Augen reiben, ob ich nicht träumte. [...] Budapest war so schön und sorglos wie nie. Die Frauen in weißen Kleidern promenierten Arm in Arm mit Offizieren, die mir plötzlich wie Offiziere aus einer ganz anderen Armee erschienen als jene, die ich gestern, erst vorgestern gesehen. In den Kleidern, im Mund, in der Nase noch der Geruch von Jodoform aus dem Verwundetentransport von gestern, sah ich, wie sie Veilchensträußchen kauften und den Damen galant verehrten [...]. Und all dies acht oder neun Schnellzugstunden von der Front! Aber hatte man ein Recht, diese Menschen anzuklagen? War es nicht eigentlich das Natürlichste, daß [sic!] sie lebten und versuchten, sich ihres Lebens zu freuen? Daß [sic!] sie vielleicht gerade aus dem Gefühl heraus, daß [sic!] alles bedroht war, noch

²⁷⁷ Vgl. Brody, Stefan Zweig, Wes Anderson, and a Longing for the Past.

*alles zusammenrafften, was zusammenzuraffen war, die paar guten Kleider, die letzten guten Stunden!*²⁷⁸

Hier in Budapest, wo Zweig sieht, wie die Zeitungen und Kriegstreiber die Menschen belügen, ihnen vorspielen, der Sieg sei nahe, da er die Wirkung der Medien sieht, nur einen Tag, nachdem er die Wahrheit und den Schrecken des Krieges miterlebt hat, beschließt Zweig, der seine pazifistische und kriegsgegnerische Haltung bis dahin eher im Stillen vertreten hat, sich öffentlich und laut gegen den Krieg einzusetzen. Für Zweig beginnt hier in Budapest eine neue Einstellung, ein neuer Antrieb.

Das Budapest, das Zweig beschreibt, steht für Unbeschwertheit und Ignoranz. Auch das Grand Budapest Hotel ist ein Ort der Unbeschwertheit. Den Gästen wird alles aus der Hand genommen, sie müssen sich um nichts sorgen. Für Gustave ist es ein Ort der Sicherheit, von dem er denkt, er könnte ihn schützen vor allem, was rundherum geschieht. Während schon die ersten Anzeichen eines nahenden, unvermeidbar bevorstehenden Krieges erkennbar sind, ist Gustave weiterhin mit den Angelegenheiten des Hotels, seiner kleinen Welt, beschäftigt und damit, die letzten guten Stunden zusammenzuraffen.

6.2.3 Das Eindringen von Politik und Geld in eine Welt der Kultur

*„The beginning of the end of the end of the beginning – has begun. A sad finale played, off-key, on a broken down saloon piano in the outskirts of a forgotten ghost town. I'd rather not bear witness to such blasphemy. The Grand Budapest has become a troops' barracks. I shall never cross its threshold again in my lifetime.“*²⁷⁹

*„Und ich wußte [sic!]: abermals war alles Vergangene vorüber, alles Geleistete zunichte – Europa, unsere Heimat, für die wir gelebt, weit über unser eigenes Leben hinaus zerstört. Etwas anderes, eine neue Zeit begann [...].“*²⁸⁰

Ein großes Thema, vielleicht sogar *das* Thema in Zweigs Leben, war der Einfall von Brutalität, Gewalt, Politik und Nationalismus in eine Welt der Intellektualität, der Tradition und der Kultur. Seine Memoiren beschreiben eine Welt, ein Europa, ein Wien, die als höchstes Gut Kunst und Intellektualität hochhält und die von Neid, Gier, Brutalität und blindem Nationalismus zerstört wird. Der Kontrast, den Zweig zeichnet, zwischen der Welt von Gestern – dem intellektuellen, geistigen Europa der Weltbürger vor den Weltkriegen – und der Welt von Heute – ein zerstörtes, ausgelaugtes, brennendes Hitler-Europa – könnte schärfer nicht sein. Der Geist

²⁷⁸ Zweig, Die Welt von Gestern, 286.

²⁷⁹ Anderson, Screenplay, 130.

²⁸⁰ Zweig, Die Welt von Gestern, 492.

von Zweigs Europa wurde zerstört, und mit ihm seine Freiheit, seine Kultur und seine Traditionen: *„Aber der Krieg liebt ja nicht das Vorausbestimmte, er ist ein leidenschaftlicher Zerstörer auch des Immateriellen, der Erwartungen und Hoffnungen. Er zerstampft die Traditionen mit seiner eisernen Sohle [...].“*²⁸¹

Zweig, der intellektuelle Beobachter, hat in seinem Leben beide Weltkriege erlebt, und schreibt in seinen Memoiren, die er noch vor dem Ende des Zweiten Weltkriegs verfasste, wie er den Unterschied zwischen den beiden Kriegen wahrgenommen hat. Dadurch entsteht ein Bild von einem Krieg der alten und einem Krieg der neuen Welt. Zweig beschreibt den Ersten Weltkrieg als Verbrechen an der Menschheit, dennoch ist es ein Krieg zwischen Menschen. Mit dem Zweiten Weltkrieg sieht der Autor jede Humanität zertreten, die Nationalsozialisten symbolisieren für ihn die Auslöschung jeder Menschlichkeit und Intellektualität:

*„Denn dies unterschied den Ersten Weltkrieg wohltätig vom Zweiten: das Wort hatte damals noch Gewalt. Es war noch nicht zu Tode geritten von der organisierten Lüge, der ‚Propaganda‘, die Menschen hörten noch auf das geschriebene Wort, sie warteten darauf. Während 1939 keine einzige Kundgebung eines Dichters weder im Guten noch im Bösen auch nur die mindeste Wirkung zeitigte, während bis heute kein einziges Buch, keine Broschüre, kein Aufsatz, kein Gedicht innerlich die Massen berührte oder gar in ihrem Denken beeinflusste [sic!], vermochte 1914 ein vierzehnzeiliges Gedicht [...], eine Manifestation [...] ein Aufsatz von acht Seiten [...] ein Ereignis zu werden. Das moralische Weltgewissen war eben noch nicht so übermüdet und ausgelaugt wie heute, es reagierte vehement auf jede offenbare Lüge, auf jede Verletzung des Völkerrechts und der Humanität mit der ganzen Kraft jahrhundertealter Überzeugung.“*²⁸²

„Immer ist man genötigt, um den Unterschied der geistigen Atmosphäre zwischen dem Ersten und dem Zweiten Weltkriege zu verdeutlichen, darauf hinzuweisen, daß [sic!] damals die Länder, die Führer, die Kaiser, die Könige, in der Tradition der Humanität aufgewachsen, sich im Unterbewußtsein [sic!] des Krieges noch schämten. Ein Land nach dem anderen wies den Vorwurf, ‚militärisch‘ zu sein oder gewesen zu sein, als niederträchtige Verleumdung zurück; im Gegenteil, jedes wetteiferte zu zeigen, [...] daß [sic!] es eine ‚Kulturnation‘ sei. Man warb 1914 vor einer Welt, die Kultur höher stellte als Gewalt [...], um nichts dringlicher als um Anerkennung weltgültiger geistiger Leistung. [...] Noch war anno 1914-1918 [...] das Weltgewissen eine umworbene Macht, noch stellten die künstlerisch produktiven, die moralischen Elemente einer Nation im Kriege eine Kraft dar, die als einflußreich

²⁸¹ Zweig, Nekrolog auf ein Hotel, 290f.

²⁸² Zweig, Die Welt von Gestern, 275.

[sic!] geachtet wurde, noch bemühten sich die Staaten um menschliche Sympathien, statt wie Deutschland 1939 mit ausschließlich unmenschlichem Terror sie zu Boden zu knüppeln.²⁸³

Diesen Unterschied zwischen einem Militär, das noch Menschlichkeit kennt, und einem, das nur noch Befehle ausübt, markiert auch Wes Anderson in seinem Film. Als Gustave und Zero auf dem Weg zur Testamentsverlesung von Madame D. sind, wird der Zug, in dem sie sitzen, vom Lutz Polizei-Militär aufgehalten und die beiden müssen sich ausweisen. Da Zero keine Aufenthaltsbewilligung hat, und Gustave sich weigert, Zero von den Soldaten mitnehmen zu lassen, werden diese handgreiflich. Doch dann kommt der Oberst herein, Kommissar Henckels, der Gustave von früher kennt. Er befiehlt seinen Soldaten, die beiden Passagiere loszulassen und stellt Gustave ein Schreiben für Zero aus, das ihm die Weiterreise ermöglicht.

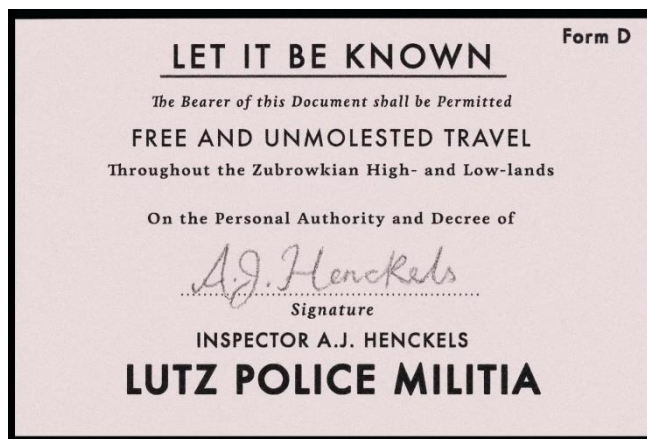


Abbildung 37: Schreiben von Kommissar Henckels

„You see? There are still faint glimmers of civilisation left in this barbaric slaughterhouse that was once known as humanity.“²⁸⁴ sagt dazu Monsieur Gustave. Das Wort und die Güte dieses einen Mannes haben noch Gewicht, er kann ein Schreiben ausstellen, das an anderen Stellen als gültig gewertet wird. Persönlicher Kontakt und Sympathien haben noch einen Wert.

Der Soldat, der nach den Papieren fragt, hat außerdem einen Namen. Auf seiner Uniform wurde „Cpl. F. Müller“ eingestickt. Monsieur Gustave errät daraufhin den Vornamen des Soldaten, dieser lässt sich, zumindest ein wenig, auf das Geplaudere von Gustave ein. Dadurch, dass der Soldat einen Namen bekommt, bekommt er Individualität, er ist ein Mensch. Als am Ende der Zeitebene 1932 Gustave, Zero und Agatha wieder mit dem Zug Richtung Lutz unterwegs sind (die einzige schwarz-weiß-Szene des Films) werden sie abermals aufgehalten, diesmal vom Militär der ZigZag Armee, und müssen sich ausweisen. Doch diesmal ist kein Name, keine Initialen auf die Uniform des Soldaten gestickt und er ignoriert jeden Versuch Gustaves, die Situation durch ein wenig Plauderei aufzulockern. Der Soldat hat keinen Namen, er ist in seiner Uniform ausschließlich ein Teil von einem großen Ganzen. Alles, was er spricht, sind Befehle, er lässt sich auf kein Gespräch ein, das ihm etwas Individuelles geben könnte. Ganz selbstverständlich gibt Gustave dem Soldaten das Schreiben von Henckels, das Zero ‚free and unmolested travel‘ garantiert. Doch die Zeiten haben sich geändert, die Sympathie eines Menschen, der womöglich selbst gar keine Macht mehr hat und

²⁸³ Zweig, Die Welt von Gestern, 293f.

²⁸⁴ Anderson, Screenplay, 46.

vielleicht im Zuge dieses Umbruchs selbst zu einem Opfer des neuen Militärs wurde, ist nichts mehr wert – der Soldat zerreißt das Schreiben des Kommissars.

Die Unterschiede in diesen zwei Begegnungen zwischen den Protagonisten und dem Militär, die Wes Anderson darstellt, spiegeln wieder, was Zweig über die zwei Weltkriege geschrieben hat: Während beim ersten Mal Menschlichkeit und Humanität noch einen Platz, ja eine bedeutende Stellung haben, ist die zweite Begegnung eine Routine-Untersuchung, die keine Individualität, kein Verhandeln mehr kennt, sondern nur noch schwarz oder weiß, korrekt oder nicht-korrekt, passend oder nicht-passend.

Diese Radikalisierung setzt Anderson aber nicht nur durch Veränderungen im Verhalten der Figuren um, sondern auch optisch. Das Militär, das den Zug beim ersten Mal aufhält, trägt graue Uniformen. Es handelt sich zwar um ein Militär, aber um eines, das aus Individuen besteht, das noch Grauzonen kennt, das (zumindest, wenn man Kommissar Henckels als Beispiel nimmt) noch interessiert ist an der Wahrheit und an Gerechtigkeit, ein Militär, das, wenn man Zweigs Worte benutzen will, noch durch ein Weltgewissen geprägt ist. Die Soldaten, die den Protagonisten beim zweiten Mal begegnen, tragen schwarze Uniformen. Alles ist hart, es gibt keine Anzeichen mehr für etwas Weiches, Individuelles. Die Welt ist, wortwörtlich, schwarz-weiß geworden.



*Abbildung 38: Soldat Franz Müller
in grauer Uniform*



*Abbildung 39: Namenloser Soldat
in schwarzer Uniform*

Dass diese beiden Begegnungen des Filmes in einem Zug stattfinden, passt ebenfalls zu Zweig. In *Die Welt von Gestern* beschreibt der Autor einige Zugfahrten, die für ihn emotionales und historisches Gewicht hatten. So befindet sich Zweig bei der Kriegserklärung Österreichs an Serbien gerade in Belgien, und muss nun zusehen, in dem Chaos schnell nach Österreich zurück zu kommen: „Auch ich sicherte mir, kaum daß [sic!] ich die Nachricht von der

österreichischen Kriegserklärung an Serbien hörte, ein Billett, und es war wahrhaftig Zeit. Denn dieser Ostendeexpress [sic!] wurde der letzte Zug, der aus Belgien nach Deutschland ging.“²⁸⁵ Zweig beschreibt die Stimmung im Zug als nervös und aufgeregt, an jeder Station stürmen die Passagiere hinaus, um neue Informationen zu holen. Zwischen Belgien und Deutschland bleibt der Zug dann stehen, um einen Güterwaggon vorbeizulassen, der mit Kanonen und Waffen beladen war, und der erste Bahnhof auf deutschem Boden war schon von Militär besetzt: „Schaudernd stieg ich wieder in den Zug und fuhr weiter, nach Österreich zurück. Jetzt gab es keinen Zweifel mehr: ich fuhr in den Krieg.“²⁸⁶ Nach seinem Erlebnis in Budapest reist Zweig in die Schweiz, um sich mit anderen, gleichgesinnten Menschen zusammenzutun, um gegen den Krieg zu kämpfen. Die Zugfahrt über die Grenze wird für ihn zu einem Sinnbild für die Absurdität des Krieges. Hier in der Schweiz, gleich neben dem ausgehungerten Kriegsland Österreich, gab es das Leben in Fülle, es gab ausländische Zeitungen, es gab Essen ohne Essenskarte, es gab Luft zum Atmen:

„All der Widersinn europäischer Kriege wurde mir durch das Nebeneinander im Raum geradezu sinnlich offenbar; da drüben in dem kleinen Grenzstädtchen, dessen Schildtafeln man mit freiem Auge lesen konnte, wurden aus jedem Häuschen, jeder Hütte die Männer herausgeholt und nach der Ukraine und nach Albanien verladen, um dort zu morden und sich morden zu lassen – hier, fünf Minuten weit saßen die Männer gleichen Alters geruhigt mit ihren Frauen vor den efeuumhangenen Türen und rauchten ihre Pfeifen.“²⁸⁷

Entgegen aller Vernunft reist Zweig nach Kriegsende zurück nach Österreich. Die Vorbereitungen dafür schildert er als die Vorbereitungen für eine Expedition in ein arktisches Land.²⁸⁸ Österreich war Kriegsverlierer, nichts war ihm geblieben, kein Essen, keine Kleidung, keine Wärme. Als Zweig dann in Österreich einfährt, wird er am Bahnhof Feldkirch Zeuge eines historischen Augenblicks: Ein besonderer, schwarzer Salonzug fährt ein, Beamte und Polizisten sowie viele Zivilisten drängen sich auf den Bahnsteig. Hinter den Scheiben des Zuges erkennt Zweig Kaiser Karl und seine Frau Zita – „der letzte Kaiser von Österreich, der Erbe der habsburgischen Dynastie, die siebenhundert Jahre das Land regiert, verließ sein Reich!“²⁸⁹ Und auch der Wechsel von den Schweizer in die österreichischen Züge lässt den Zustand des kriegsgebeutelten Österreich erkennen: Die Schaffner sind ausgehungert und hager, alles Leder wurde gestohlen, genauso wie die Aschenschalen und die Polsterungen der Sitze. Im Zug stinkt es nach Braunkohle, mit der die Züge nun geheizt werden, und nach

²⁸⁵ Zweig, Die Welt von Gestern, 254.

²⁸⁶ Zweig, Die Welt von Gestern, 255.

²⁸⁷ Zweig, Die Welt von Gestern, 299.

²⁸⁸ Vgl. Zweig, Die Welt von Gestern, 322f.

²⁸⁹ Zweig, Die Welt von Gestern, 324.

Jodoform, von der Zeit, als die Züge als Krankentransporte eingesetzt waren.²⁹⁰ Zu diesen, für Zweig bedeutenden Zugfahrten, zählt natürlich auch jene Fahrt in dem Lazarettzug von der Front nach Budapest, die im vorherigen Kapitel beschrieben wurde.

Bei Zweig haben diese Zugfahrten alle etwas Symbolisches, sie stehen für mehr, als eine Reise von A nach B. In ihnen beschreibt der Autor den Wandel der Zeiten, die Auswirkungen des Krieges. In ihnen spiegelt sich Geschichte in einfachster, klarster Form. Auch die beiden Begegnungen der Protagonisten in *The Grand Budapest Hotel* stehen für mehr als für das Schicksal der beiden. In den zwei Begegnungen zeichnet Anderson einen Wandel nach, der sich in weniger als zwei Monaten von einem lästigen Zwischenfall zu einem tödlichen Zusammentreffen entwickelt hat.

Zweig war lange eher unpolitisch, eine Tatsache, auf die er Wert legte. Er empfand die Politik als schmutziges, weltliches Geschäft, ein krasser Gegensatz zu seinem Selbstbild als geistiger Intellektueller. Der Autor brauchte oft erst ein einschneidendes Erlebnis wie jenes in Budapest, oder das Beispiel anderer, seiner Freunde, um wirklich aktiv zu werden. Man kann und möchte ihm natürlich einen gewissen politischen Einfluss nicht absprechen, im Ersten Weltkrieg vor allem durch die Verfassung der Tragödie *Jeremias*,²⁹¹ und im Zweiten Weltkrieg durch die Geschehnisse rund um seine Zusammenarbeit mit Richard Strauss.²⁹² Trotzdem schreibt er im Zusammenhang mit einer Hausdurchsuchung, die bei ihm 1934 durchgeführt wurde: „Daß [sic!] jemand, der wie ich vollkommen jeder Politik fernstand und seit Jahren nicht einmal sein Wahlrecht ausgeübt hatte, ausgesucht worden war, mußte [sic!] einen besonderen Grund haben [...]“.²⁹³ Auch Gustave interessiert sich allem Anschein nach nicht für Politik, für ihn sind die Anzeichen eines nahenden Krieges nicht viel mehr als Ärgernisse innerhalb seiner eigenen Geschichte. Er glaubt an das Grand Budapest Hotel, eine Institution, die die Jahre und Zeiten überdauern wird und die ihm Sicherheit bietet, bzw. glaubt er an sich selbst und seine Fähigkeit, immer einen Ausweg zu finden. Dass er sich um die großen Ereignisse nicht so viele Gedanken macht wie um seine eigenen, vergleichsweise kleinen Dramen, macht eine Szene deutlich, in der Zero ihm die Zeitung bringt, in der vom Tod Madame D.s berichtet wird. Dabei ignoriert Gustave die Headline „Will There Be War? Tanks at Border“ und beachtet nur den kleinen Artikel, der sein eigenes Schicksal betrifft.²⁹⁴

²⁹⁰ Vgl. Zweig, *Die Welt von Gestern*, 325f.

²⁹¹ Vgl. Zweig, *Die Welt von Gestern*, 287-294.

²⁹² Vgl. Zweig, *Die Welt von Gestern*, 416-427.

²⁹³ Zweig, *Die Welt von Gestern*, 439.

²⁹⁴ Siehe dazu Kapitel 6.2.4 „Globale Ereignisse versus individuelle Geschichte“

Ein Einschnitt in Zweigs Leben war für ihn auch die Einführung des Passes. Die ganze Bürokratie und der Beamtenapparat stellten für ihn die Einschränkung seiner persönlichen Freiheiten dar und waren Kinder von nationalistischem, kriegerischem Denken:

„Nichts vielleicht macht den ungeheuren Rückfall sinnlicher, in den die Welt seit dem Ersten Weltkrieg geraten ist, als die Einschränkung der persönlichen Bewegungsfreiheit des Menschen und die Verminderung seiner Freiheitsrechte. Vor 1914 hatte die Erde allen Menschen gehört. Jeder ging, wohin er wollte und blieb, solange er wollte. [...] Man stieg ein und stieg aus, ohne zu fragen und gefragt zu werden, man hatte nicht ein einziges von den hundert Papieren auszufüllen, die heute abgefordert werden.“²⁹⁵

Als er mit dem Fall Österreichs unter Hitler seinen österreichischen Pass verlor und in England um einen Staatenlosenpass ansuchen musste, wurde ihm das Ausmaß seines Exils und seines Nirgends-Hingehörens erst völlig bewusst: *„Denn auf meinen österreichischen Paß [sic!] hatte ich ein Anrecht gehabt. [...] Das englische Fremdenpapier dagegen, das ich erhielt, mußte [sic!] ich erbitten. Es war eine erbetene Gefälligkeit [...] die mir jeden Augenblick entzogen werden konnte.“²⁹⁶* Eines von Zweigs bekanntesten Zitaten lautet: *„Früher hatte der Mensch nur einen Körper und eine Seele. Heute braucht er noch einen Paß [sic!] dazu, sonst wird er nicht wie ein Mensch behandelt.“²⁹⁷* Das Thema Bürokratie, vor allem den Beamtenapparat der Nationalsozialisten, spricht Zweig auch in seiner Erzählung *Schachnovelle* an, wenn der tertiäre Erzähler berichtet, dass er nach seiner Entlassung aus der Gestapo-Haft unterzeichnen musste, Österreich binnen 14 Tagen zu verlassen, und diese zwei Wochen fast ausschließlich damit verbrachte, all die *„tausend Formalitäten, die heutzutage der einstmalige Weltbürger zu einer Ausreise benötigt – Militärpapiere, Polizei, Steuer, Pass, Visum, Gesundheitszeugnis“²⁹⁸* zu erledigen.

Der Konflikt/das Thema der Zugszenen in *The Grand Budapest Hotel* geht genau in diese Richtung: Zero hat nicht die richtigen Papiere, die ihm den Aufenthalt und die Reise innerhalb Zubrowkas erlauben. In beiden Situationen würde dies für Zero zu einem ungewissen Schicksal führen, wenn sich Gustave nicht einmischen würde. Zero ist, so wie Stefan Zweig und so wie viele andere, ein Kriegsflüchtling, der irgendwo hin muss, aber sich nirgends wirklich gewollt fühlt.

²⁹⁵ Zweig, *Die Welt von Gestern*, 463.

²⁹⁶ Zweig, *Die Welt von Gestern*, 462.

²⁹⁷ Zweig, *Die Welt von Gestern*, 463. Der Verlust seines Passes stand für Zweig, wie vieles in seinem Leben, für mehr. Es war ein letzter symbolischer Schritt der endgültigen Trennung von seiner Heimat Österreich: „Am Tage, da ich meinen Paß [sic!] verlor, entdeckte ich mit achtundfünfzig Jahren, daß [sic!] man mit seiner Heimat mehr verliert als einen Fleck umgrenzter Erde.“ (ebd. 466)

²⁹⁸ Stefan Zweig, *Schachnovelle*. In: Stefan Zweig, *Gesammelte Werke*, (Köln 2014) 584.

Das Eindringen von Politik und Geld in eine Welt der Kultur wird von Anderson auch in dem Gegensatz der Figuren des Monsieur Gustave und des Dimitri dargestellt. Gustave steht dabei für Kultur, die Hochhaltung von Traditionen und für ein respektvolles Miteinander.²⁹⁹ Dimitri und die anderen Verwandten von Madame D., die ihrer Testamentsverlesung beiwohnen, sind Symbol für die Gier und die Intrigen der Menschen. Monsieur Moustafa sagt dazu: „*When the destiny of a great fortune is at stake, men's greed spreads like a poison in the bloodstream.*“³⁰⁰ Wie sich am Ende herausstellt, ist Dimitri auch eine nicht unbedeutende Persönlichkeit innerhalb des fiktiven faschistischen Militärs des Filmes, den ZigZag Truppen. In ihm ist alles Übel, das das Leben des Monsieur Gustave stört und am Ende zerstört, in einer Person gegenwärtig. Genauso wie Politik war auch Geld in Stefan Zweigs Augen ein schmutziges, moralisch verwerfliches Übel. In *Die Welt von Gestern* stellt er die Welt des Geldes und die Welt des Geistigen einander gegenüber, wenn er schreibt, dass die Geschäftigkeit der jüdischen Bevölkerung nur das Ziel hatte, „*dem moralisch Dubiosen, dem Widrigen, Kleinlichen und Ungeistigen, das allem Handel, allem bloß Geschäftlichen anhaftet, zu entrinnen und sich in die reinere, die geldlose Sphäre des Geistigen zu erheben [...]*“³⁰¹ Gier, Geld, Politik und Nationalismus waren in Stefan Zweigs Welt und in den Welten seiner Erzählungen Übel, die einem Aufgehen in etwas Größerem, Geistigen, entgegenstanden. Nach diesem Vorbild setzt auch Anderson den Gegensatz der zwei Wertesysteme in seinem Film um: Er setzt einer geordneten, an Kultur orientierten Welt eine Welt des Krieges, der Brutalität und der Gier entgegen. Genauso wie Stefan Zweig kostet das seinen Protagonisten am Ende das Leben.

In Bezug auf dieses Motiv, dem Eindringen von Politik und Geld in eine Welt der Kultur, bricht der Film offen seine rosarote Nostalgie und lässt Risse in der kulissenhaften Fassade des Filmes zu. Wie schon festgestellt, sind die Ereignisse von 1932 in ein zuckersüßes Rosa getaucht, Gustave sorgt oft für Humor und nimmt auch die ernsteren Zwischenfälle nie zu ernst. Dennoch entgeht es einem nicht, dass dies wohl der brutalste Film Wes Andersons ist. Das muss dieser auch selbst in einem Interview zugeben, in dem er sagt: „*The movie's also a little bloodier than I expected it to be.*“³⁰² Trotz aller Stilisierung und aller Leichtigkeit sind die ernstesten Untertöne des Filmes, die in diesem Kapitel besprochen wurden, durchaus präsent.

²⁹⁹ Wobei der Film in einigen Szenen durchaus zeigt, dass auch Gustave kein Mensch ist, der Geld und materiellen Werten abgeneigt ist. Wenn er zum Beispiel mit Zero darüber spricht, das Bild zu verkaufen, bietet er ihm 1,5% des Verkaufspreises an. Als Zero 10% verlangt, weist ihn Gustave zurecht und beharrt auf den 1,5% als fairen Anteil.

³⁰⁰ Anderson, Screenplay, 49.

³⁰¹ Zweig, *Die Welt von Gestern*, 26.

³⁰² Zoller Seitz, *The Wes Anderson Collection*, 182.

6.2.4 Globale Ereignisse versus individuelle Geschichte

„You filthy, goddamn, pock-marked, fascist assholes!

Take your hands off my lobby boy!“³⁰³

*„Viel mußte [sic!] sich ereignen, unendlich viel mehr, als sonst einer einzelnen Generation an Geschehnissen, Katastrophen und Prüfungen zugeteilt ist, ehe ich den Mut fand, ein Buch zu beginnen, das mein Ich zur Hauptperson hat oder – besser gesagt – zum Mittelpunkt. Nichts liegt mir ferner, als mich damit voranzustellen, es sei denn im Sinne des Erklärers bei einem Lichtbildvortrag; die Zeit gibt die Bilder, ich spreche nur die Worte dazu, und es wird eigentlich nicht so sehr mein Schicksal sein, das ich erzähle, sondern das einer ganzen Generation – unsere einmalige Generation, die wie kaum eine im Laufe der Geschichte mit Schicksal beladen war.“*³⁰⁴

Wie im Kapitel 5.1.4 Zeitebene 1932 schon erwähnt wurde, entwickeln sich im Film *The Grand Budapest Hotel* zwei verschiedene Ereignisstränge: Einer, der die Geschehnisse rund um Gustave und Zero verfolgt, der die eigentliche Geschichte des Filmes enthält, und ein zweiter, der das Voranschreiten, das Naherücken eines Krieges dokumentiert und mehr im Hintergrund passiert. *„Es gehört zu den charakteristischen Merkmalen von Stefan Zweigs Erzählungen, daß [sic!] in ihnen historische, soziale und politische Ereignisse nie im Mittelpunkt stehen, sondern höchstens am Rande oder im Hintergrund angedeutet werden.“*³⁰⁵ Damit entspricht diese Behandlung des großen Themas Krieg in der Geschichte Wes Andersons durchaus einem Zweig'schen Zugang. Die zwei Ereignisstränge kreuzen sich im Laufe des Filmes ein paar Mal, zum Beispiel in den beschriebenen Begegnungen zwischen den Soldaten und den Protagonisten bei deren Zugreisen, in denen auch der eingangs zitierte Ausruf Gustaves entsteht, der dieses gewaltsame Zusammentreffen der beiden Welten des Filmes auf den Punkt gebracht zusammenfasst.³⁰⁶ Anderson gibt innerhalb des Filmes immer wieder Hinweise auf diese parallelen Handlungsebenen und thematisiert dieses Grundthema des Filmes – die Störung individueller Leben und Schicksale durch den brutalen Eingriff von globalen Ereignissen – auch in Interviews und Gesprächen zu dem Film:

„[...] the big movements of history are interfering with our little plot. I mean, even if it's just the littlest things of everyday life, even if it is about the time when this painting was stolen and an old woman died, what would be a big story in a person's life is, in

³⁰³ Anderson, Screenplay, 44.

³⁰⁴ Zweig, Die Welt von Gestern, 7.

³⁰⁵ Sorensen, Zeitgefühl und Zeitgestaltung in Stefan Zweigs Erzählungen, 65.

³⁰⁶ Vgl. Zitat Fußnote 303.

the context of war, just a tiny episode. It's of no significance compared to the big thing that's happening."³⁰⁷

Gustave scheint den nahenden Krieg und seine möglichen Auswirkungen aber nicht ernst zu



Abbildung 40: Will there be war? / Countess found dead

nehmen. Wenn er damit konfrontiert wird, scheint es für ihn eher ein Ärgernis zu sein, ein Zwischenfall, der ihn in seinem gewohnten Alltag stört. Gustave vertraut darauf, dass er immer einen Weg finden wird, das Schlimmste zu vermeiden bzw. ihm zu entkommen. Nichts kann so ernst sein, dass es seine volle Aufmerksamkeit bräuchte. Die Absurdität dieses Ignorierens, dieses Klein-Machens des Krieges und der ausschließlichen Fokussierung auf das eigene Leben, die eigenen kleinen Dramen, stellt Anderson in einer Szene besonders deutlich dar (Abb. 40): Zero holt die Zeitungen für das Hotel. Als er beim Tragen auf die Titelseite blickt, scheint ihn etwas besonders zu schockieren und er läuft sofort ins Hotel zurück, um Gustave seine Entdeckung zu zeigen. Man sieht nun die Titelseite der Zeitung, auf der die Überschrift groß und deutlich sagt „Will There Be War? Tanks at Border.“ Das wäre durchaus ein berechtigter Grund für Zeros besorgten und alarmierten Zustand. Er ist immerhin selbst Kriegsflüchtling und die Aussicht auf einen weiteren Krieg könnte ihn besonders beunruhigen. Doch in der nächsten Einstellung, einem Zoom auf einen anderen Teil der Titelseite, sieht das Publikum, was

Zero und auch Gustave wirklich interessiert und geschockt hat, nämlich der verhältnismäßig kleine Vermerk über den Tod von Madame D.

³⁰⁷ Zoller Seitz, The Wes Anderson Collection, 192. 106

Auch der Höhepunkt des Filmes bewegt sich in diesem Spannungsverhältnis zwischen dem individuellen Schicksal der Protagonisten und dem weitreichenderen Ereignis des Krieges. „*The war began at midnight*.“³⁰⁸ sagt in einem voice-over der Erzähler Monsieur Moustafa. Das Grand Budapest Hotel wird zu einem militärischen Stützpunkt der ZigZag Armee. Sie besetzt das gesamte Hotel und hisst an der Fassade ihre Banner. Doch das ist Gustave nur eine kurze Bemerkung wert.³⁰⁹ Dass das Hotel voll mit Soldaten ist, stört eigentlich nur seinen Plan, sich das Gemälde „Boy with Apple“ unbemerkt aus dem Hotelsafe zu holen und sich dann in die maltesische Riviera abzusetzen. Der Krieg stellt für ihn eine kleine, ärgerliche Episode dar. Doch Gustave muss am Ende selbst feststellen, dass ihm sein neuer Reichtum, sein höflicher und respektvoller Umgang und auch sein weniger höflicher, sehr bestimmter Umgangston gegen diese Armee nicht helfen. Am Ende wird er wegen eines Zwischenfalls, den man zwei Monate zuvor noch zivilisiert lösen konnte, erschossen. Auch Zweig schreibt, vor allem in seinen späteren Werken, von individuellen Geschichten, die er einbettet in ein (im Hintergrund stehendes) größeres, globales Ganzes. Seine Figuren wissen dabei aber durchaus um ihre Insignifikanz in dem großen Bild der Weltgeschichte. So beendet Zweig die Erzählung *Episode am Genfer See*, die mit dem Selbstmord des Protagonisten endet, mit den Worten³¹⁰:

*„Ein Protokoll wurde über den Vorfall aufgenommen und, da man den Namen des Fremden nicht kannte, ein billiges Holzkreuz auf sein Grab gestellt, eines jener kleinen Kreuze über namenlosem Schicksal, mit denen jetzt unser Europa bedeckt ist von einem bis zum andern Ende.“*³¹¹

Der Protagonist dieser Erzählung ist ein Schicksal von vielen. Die Leserschaft muss seine Geschichte stellvertretend für die Geschichte von Millionen Anderen lesen. Der tertiäre Erzähler in *Schachnovelle* berichtet über die Zeit seiner Gestapo-Gefangenschaft, eine Zeit, die in seinem Leben ein traumatisches Ereignis darstellt. Doch er sich bewusst, dass seine Geschichte eine von Millionen ist „*und sie könnte allenfalls als kleiner Beitrag gelten zu unserer lieblichen großen Zeit*.“³¹² Auch in *Rausch der Verwandlung* thematisiert der Autor das Thema individuelle Geschichte versus globale Ereignisse, diesmal aber von einer anderen Perspektive, nämlich aus dem Blickpunkt individuelle Rechte versus staatliche Schuld. Die beiden ProtagonistInnen haben durch den Ersten Weltkrieg ihre Jugend verloren, sie leben arm und ausgehungert im Nachkriegsösterreich. Der Krieg hat ihnen jede Chance auf

³⁰⁸ Anderson, Screenplay, 127.

³⁰⁹ Vgl. Zitat Fußnote 279.

³¹⁰ Die Erzählung „Episode am Genfer See“ beschreibt das Stranden des russischen Deserteurs Boris in einem Ort in der Schweiz. Der Mann ist wenig gebildet und versteht den Krieg und seine Bedeutung für die Beziehungen zwischen den Ländern nicht. Als er begreift, dass es wohl noch lange dauern wird, bis er zurück in sein Heimatland zu seiner Frau und seinen Kindern kann, begeht er aus Verzweiflung Selbstmord.

³¹¹ Stefan Zweig, Episode am Genfer See. In: Stefan Zweig, Gesammelte Werke, (Köln 2014) 140.

³¹² Zweig, Schachnovelle, 562.

Selbstentfaltung und Glück genommen. Als die beiden die Idee haben, staatliche Gelder aus einem Postamt zu stehlen, sagt einer der beiden:

„Ich habe keine Spur sittlicher Bedenken, ich fühle mich vollkommen frei gegen den Staat. Er hat an uns allen, an unserer Generation, so ungeheure Verbrechen begangen, daß [sic!] wir zu allem recht haben. Wir können ihn schädigen, soviel wir wollen, wir, unser ganzes geschlagenes Geschlecht, es wird immer nur Schadenersatz bleiben, was wir tun. [...] nie kann er die ungeheure Schuld tilgen, nie das zurückgeben, was er uns genommen hat.“³¹³

In dem Roman *Ungeduld des Herzens* erzählt der Erzähler von einer Episode aus seinem Leben, als er kurz vor dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges mehr oder weniger für den Selbstmord einer jungen Frau verantwortlich wurde, deren Liebe er nicht erwiderte. Er schließt seinen Bericht mit dem Gedanken, dass dieser eine Quasi-Mord gegenüber der Vielzahl von Morden, die er während seiner vier Jahre im Krieg beging, eigentlich nur eine Fußnote seines Lebens sein kann, ein Mord unter Tausenden.³¹⁴

Thematisch kreisen Zweig und Anderson also um denselben Kern: Sie erzählen beide individuelle Geschichten, die im großen Kontext der Weltgeschichte eigentlich keine Bedeutung haben, die aber gerade darum wieder bedeutsam sind, weil die kleinen Schicksale symbolisch für die Schicksale vieler stehen.

In seiner Einleitung zu *Die Welt von Gestern* macht sich Zweig selbst zu einem dieser Beispiele für ein symbolisches Schicksal einer ganzen Generation.³¹⁵ Er schreibt, dass er sein Leben nur deshalb aufschreibt, um das Zeitbild einer Generation zu zeichnen, die das Schicksal vielleicht härter getroffen hat als die Generationen davor. Dieser Zwiespalt, seine eigenen Erfahrungen aufzuschreiben bzw. seine Biographie zu verfassen und gleichzeitig ein symbolisches Stimmungsbild einer ganzen Generation zu schaffen, ist in dem Werk durchgehend sichtbar, zum Beispiel bei Zweigs Gebrauch der Pronomen *Ich* und *Wir*: „Das ‚Ich‘ erzählt, erinnert, kommentiert, während es als erlebendes Subjekt im ‚Wir‘ seiner Generation aufgeht.“³¹⁶ Dieses Nebeneinander von individuellem Schicksal und großen, politischen Ereignissen, das Anderson in seinem Film aufgreift, findet sich damit nicht nur in Zweigs Werk wieder, sondern entspricht auch dessen Selbstbild und Verantwortungsgefühl, Sinnbild einer ganzen Generation zu sein.

³¹³ Zweig, Rausch der Verwandlung, 285.

³¹⁴ Vgl. Zweig, Ungeduld des Herzens, 382f.

³¹⁵ Vgl. Zitat Fußnote 304.

³¹⁶ Galle, Die Welt von Gestern als Autobiografie, 358f. Das ‚Wir‘ meint dabei verschiedenste Personengruppen, die alle gemeinsam haben, dass Zweig ein Teil von ihnen war, ohne dass er diesen Wechsel von einem Kollektiv zum nächsten angibt. In seinen Memoiren gebraucht er das ‚Ich‘ 1855 Mal und das ‚Wir‘ 458 Mal. Zweig erweckt damit den Eindruck, ein Epochen- bzw. Massenschicksal zu erzählen, in Wirklichkeit breitet er aber sein persönliches Empfinden und seine Ansichten auf die Gruppen aus, über die er schreibt (vgl. ebd. 359).

Ein Detail, das zu dieser Anonymisierung eines Schicksals in der Masse der Schicksale beiträgt, ist die Tatsache, dass Monsieur Gustave H., so wie viele Figuren in Zweigs Erzählungen, keinen vollständigen Namen hat. Möglicherweise hat Zero Moustafa Gustaves Namen selbst nie erfahren, und kann ihn deshalb nicht erzählen, vielleicht zensiert er ihn in seinen Erzählungen mit Absicht, vielleicht ist das aber auch ein Eingriff des Regisseurs, der damit an den Figuren vorbei seine Macht als Autorinstanz nutzt. Warum auch immer man von Gustaves Nachnamen nur einen Buchstaben kennt – die Folge davon ist, dass seine Identität damit für immer ein Mysterium bleiben wird. Wie bei der Verfasserin in *Brief einer Unbekannten* kann Gustaves Grab nicht gefunden werden, niemand muss sich verpflichtet fühlen, sein Grab zu besuchen oder um ihn zu trauern. Womöglich ist sein Grab auch ähnlich dem des Protagonisten in *Episode am Genfer See* ein namenloses Grab von vielen, ein Opfer des Krieges unter Tausenden.³¹⁷ Auch Zweig gibt seinen Figuren oft keine, oder nur Buchstaben als Namen: Die Verfasserin in *Brief einer Unbekannten* hat gar keinen Namen, der Empfänger ist der Romanschriftsteller R. Auch keine Namen haben der primäre und sekundäre Erzähler in *Der Amokläufer*, genauso wie die beiden Figuren in *Vergessene Träume*. Der Protagonist der *Episode am Genfer See* hat nur einen Vornamen, Boris. Die primären Erzähler in *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau* und *Schachnovelle* haben gar keine Namen, die sekundäre Erzählerin der ersten Erzählung wird als Mrs. C. angesprochen, der tertiäre Erzähler der *Schachnovelle* als Dr. B. Die Erzähler der *Fantastischen Nacht* (Baron Friedrich Michael von R.) und von *Verwirrung der Gefühle* (Roland v. D.) haben zumindest Vornamen. Dass die Figuren keine Namen, oder nur Namensfragmente haben, nimmt ihnen etwas von ihrer Individualität, sie können leichter zur Projektionsfläche für das Publikum werden. Außerdem gibt es den Charakteren etwas Geheimnisvolles.

6.2.5 Männerfreundschaften

„Whence came these two, radiant, celestial brothers, united, for an instant,
as they crossed the stratosphere of our starry window?
One from the East, and one from the West.“³¹⁸

„[...] und so begann eine Freundschaft, die neben einer mit Freud und Verhaeren die fruchtbarste und in manchen Stunden sogar wegentscheidende meines Lebens ward.“³¹⁹

The Grand Budapest Hotel ist eine Geschichte über Verlust, über Erinnerungen und ihre Macht auf die Gegenwart, über ein Einzelschicksal in der Masse der Schicksale des 20. Jahrhunderts.

³¹⁷ Vgl. Zitat Fußnote 311.

³¹⁸ Anderson, Screenplay, 144.

³¹⁹ Zweig, Die Welt von Gestern, 233.

Vor allem aber ist es eine Geschichte über eine Freundschaft, die all das überwindet und sogar dem Tod standhält. “[...] *the relationship between Gustave and Zero – that’s really the center of the movie. I feel like that’s what the thing is ultimately about: the friendship between the two of them*”³²⁰ sagt Wes Anderson über den Film. Die Beziehung zwischen Gustave und Zero ist aber mehr als eine Freundschaft, die beiden sind einander tief und ehrlich verbunden, auch über den Tod hinaus. Ihre Beziehung hat mehrere Facetten, die im Folgenden besprochen werden sollen: Lehrer-Schüler-Verhältnis, zwei Hälften eines Duos, Familienersatz, Erotik. Dass die Beziehung der beiden, zumindest am Beginn, durch einen starken Lehrer/Schüler-Aspekt geprägt ist, ergibt sich aus den Umständen, unter denen sich Zero und Gustave kennenlernen. Gustave ist Zeros Vorgesetzter und Mentor, die Beziehung der beiden beginnt in einem beruflichen, professionellen Kontext. Gustave teilt mit Zero sein professionelles Wissen rund um das Hotel und weist ihn in seine Arbeit ein, er ist für Zero ein Vorbild – ein älterer Mann (älter als Zero) mit viel Erfahrung, die er an seinen Schüler weitergibt. Genauso startet die Beziehung der Protagonisten in Zweigs Erzählung *Verwirrung der Gefühle*, in der ein junger Student dem Intellekt und der Leidenschaft eines älteren Professors verfällt und sich durch diese Begeisterung eine extrem enge Verbindung zwischen den beiden formt. Doch dass sich das Verhältnis zwischen den beiden Protagonisten des Films schnell über das Professionelle hinaus bewegt, zeigt ein Satz von Monsieur Moustafa, der bei seinen Erzählungen seinen ersten Arbeitsmonat im Grand Budapest mit folgenden Worten kommentiert: „*And so, my life began. Junior lobby boy (in training), Grand Budapest Hotel, under the strict command of M. Gustave H. I became his pupil, and he was to be my counselor and guardian.*”³²¹ Zero beginnt ein neues Leben, symbolisch dafür stehen das Grand Budapest Hotel und Monsieur Gustave, der dem jungen Mann nicht nur Lehrer ist, sondern auch ‚guardian‘, ein Wort, das sich im Deutschen mit Vormund, Erziehungsberechtigter, Hüter, Wächter oder Beschützer übersetzen lässt.³²² Gustaves Rolle in Zeros Leben geht also eindeutig über das Professionelle, Berufliche hinaus. Nach der Flucht aus seinem Heimatland ist Zero auf der Suche nach einem neuen Zuhause, oder zumindest einem Ort, der ihm Sicherheit geben kann. Mit dem Grand Budapest Hotel, aber vor allem mit Gustave, scheint er das gefunden zu haben. Beide haben keine Familie mehr, sie sind beide an nichts außerhalb des Hotels gebunden. Sich einer Gruppe anzuschließen ist in der Welt, in der die beiden leben, eine gefährliche Sache, wie Donna Kornhaber feststellt. Gruppen scheinen eher militärisch organisiert zu sein und sind in Zeiten eines herannahenden Krieges nicht der sicherste Ort für einen Flüchtling und einen Concierge.³²³ So werden die zwei ein Duo, sie haben niemanden

³²⁰ Zoller Seitz, *The Wes Anderson Collection*, 35.

³²¹ Anderson, *Screenplay*, 30.

³²² Vgl. PONS Wörterbuch für Schule und Studium. Englisch – Deutsch, Bearbeitet von Marieluise Schmitz, 1. Auflage, (Stuttgart 2007) 579; vgl. <https://dict.leo.org/englisch-deutsch/guardian> (05.11.2019).

³²³ Vgl. Kornhaber, Wes Anderson, 122f.

außer einander, und abgesehen von der Figur der Agatha, die Zeros Verlobte wird, bildet sich zwischen den beiden so etwas wie eine „Wir gegen den Rest der Welt“-Haltung. Die beiden sind zwei Hälften eines Duos, einer ist ohne den anderen nicht komplett. Dieses Gefühl der Halbheit, des Unkompletten, strahlt Monsieur Moustafa auch noch Jahre nach dem Tod Gustaves aus. Als er 1968 den jungen Autor trifft, sagt dieser über ihn: *„A small, elderly man, smartly dressed, with an exceptionally lively, intelligent face – and an immediately perceptible air of sadness. He was, like the rest of us, alone – but also, I must say, he was the first that struck one as being, deeply and truly, lonely.“*³²⁴

Während man von Zero explizit erfährt, dass seine Familie im Zuge eines Krieges in seinem Heimatland ermordet wurde, weiß man über Gustaves Herkunft und mögliche Familie nichts, noch scheint er außerhalb des Hauses Kontakte zu pflegen.³²⁵ Die beiden werden für einander Familie:

*„[...] for Anderson, families [...] are potentially beautiful not because of any intrinsic biological or chemical property but because of a luminous relationship between earth and sky [...]. Families in his films are [...] always very carefully arranged cinematic assemblages perpetually reformed and restaged through the creative acts of the characters.“*³²⁶

Diese Beschreibung von Familien in den Filmen Wes Andersons trifft auf die zwei Protagonisten in *The Grand Budapest Hotel* sehr gut zu. Die beiden sind keine Familie, weil sie biologisch verwandt oder verschwägert sind. Sie sind eine „Familie“, weil sie sich durch ihre gemeinsame Berufung gefunden haben, sie teilen sich sozusagen ihr Wesen. Anderson setzt in seinen Filmen gerne starke Vaterfiguren ein, in diesem Fall ist Gustave aber eindeutig keine Vaterfigur für Zero. Die beiden sind Partner oder – in Familienbegriffen gesprochen – Brüder, wie in der Rezitation eines fiktiven Gedichts durch Agatha zu hören ist³²⁷ oder wie es Zero einmal selbst sagt. Die zentrale Beziehung dieses Filmes ist keine romantische Liebesbeziehung zwischen zwei Figuren, sondern *„between two men in love with the same place and the same time, in thrall to an idea of historical and cultural belonging that they find ultimately to be best expressed through one another.“*³²⁸

³²⁴ Anderson, Screenplay, 8.

³²⁵ Dieser Eindruck wird durch die Tatsache bestärkt, dass man Gustave während des Filmes nie ‚in Zivil‘ sieht. In einer Szene isst er alleine in seinem kleinen Zimmer in Unterwäsche sein Abendessen, was den Eindruck erweckt, dass Gustave vielleicht außer der Concierge-Uniform kein Gewand hat, da er nichts anderes benötigt, keine Verpflichtungen außerhalb des Hotels hat. Nur am Ende des Films, als er nicht mehr Concierge, sondern der Hotelbesitzer ist, sieht man Gustave in einem normalen Anzug.

³²⁶ Steven Rybin, *The Jellyfish and the Moonlight: Imagining the Family in Wes Anderson’s Films*. In: Peter C. Kunze (Hg.), *The Films of Wes Anderson. Critical Essays on an Indiewood Icon*, (New York 2014) 40.

³²⁷ Siehe Zitat Fußnote 318.

³²⁸ Kornhaber, Wes Anderson, 122.

Kornhaber schreibt, dass diese Bruderschaft aber etwas fundamental Erotisches in der Beziehung von Gustave und Zero versteckt. Zwar gibt es keine Hinweise darauf, dass die beiden ein sexuelles Verhältnis pflegen, aber Gustave fordert bzw. nimmt sich volle Kontrolle über das Liebesleben seines Schützlings. Seinen Höhepunkt findet dieses Verhalten, wenn er Agatha befragt, sozusagen eine Art Bewerbungsgespräch für die Stelle als Zeros Freundin, und danach sagt „*I approve of this union*“³²⁹ sowie in der Montage am Ende des Films, in der man sieht, wie er die Ehe der beiden schließt. Doch Zero lässt ihn gewähren, schätzt er seinen Partner doch höher als seine Verlobte.³³⁰

Anderson markiert die Besonderheit der Beziehung zwischen Gustave und Zero auch optisch, wenn er sie in perfekt symmetrischen Bildern platziert, auf eine Art, die in seinen Filmen sonst Liebes- und Ehepaaren vorbehalten ist (Abb. 41 und 42).³³¹



Abbildung 41: Platzierung von Gustave und Zero in „The Grand Budapest Hotel“

³²⁹ Anderson, Screenplay, 79.

³³⁰ Vgl. Kornhaber, Wes Anderson, 131f.

³³¹ Vgl. Kornhaber, Wes Anderson, 133.



Abbildung 42: Platzierung von Liebespaaren in anderen Wes Anderson Filmen

Gustave und Zero verbindet etwas ganz Besonderes, sie sind einander Lehrer und Schüler, Beschützer und Wächter, Lebenspartner. „*Despite their manifold differences in age, race, nationality, professional standing, and even physical stature, there is a fundamental likeness between Gustave and Zero, a kernel of similarity that binds them together in a way in which they are bound to no others.*“³³² Am Ende geht diese Verbundenheit so weit, dass Gustave Zeros Leben rettet, indem er stattdessen seines hergibt.³³³ Ob er Zero damit einen Gefallen getan hat oder nicht ist eine Frage, die man sich wohl unwillkürlich stellt, wenn der Film wieder in die Erzählebene von 1968 wechselt, zurück zu dem gealterten, einsamen Monsieur Moustafa.

The Grand Budapest Hotel “takes as one of its starting premises the idea that people and places can fade into one another and become inseparable.”³³⁴ Bei Gustave und Zero entsteht diese Verbindung, dieses untrennbar miteinander verbunden Sein durch ihre gemeinsame Berufung und ihr gemeinsames Wesen. Auf die Frage des jungen Autors, ob Monsieur Moustafa das Grand Budapest Hotel als Andenken an Gustave und dessen vergangene Welt

³³² Kornhaber, Wes Anderson, 132.

³³³ Donna Kornhaber schreibt dazu, dass Gustave im Laufe des Filmes beweist, dass er ein ausgezeichnetes Gespür dafür hat, wann er seinen Charm einsetzen muss, wann er kämpfen muss und wann es besser ist wegzulaufen. Seinen Tod als Zufall zu sehen, der durch ein Versagen seines Gespürs in Bezug auf die Soldaten passiert, würde bedeuten, auf Gustaves Schauspiel hereinzufallen: „Gustave’s confrontation with the brutish soldier in the railcar is not so much a rare instance of misjudgment as it is a deliberate decision to try to save Zero’s life, knowing one of the two of them must die to appease these uniformed monsters. Gustave has been in bed with death for a long time, and he arguably knew exactly what he was doing in courting the ire of that soldier.” (Kornhaber, Wes Anderson, 134f.)

³³⁴ Kornhaber, Wes Anderson, 122.

behalten hat (was ihn einen beachtlichen Teil seines Vermögens gekostet hat), antwortet dieser nach kurzem Nachdenken: „*No, I don't think so. You see, we shared a vocation. It wouldn't have been necessary.*“³³⁵ Die beiden waren innerlich miteinander verbunden, weit über den Tod hinaus. Auch Stefan Zweig beschreibt in *Die Welt von Gestern* seine Freundschaften als Verbindungen, die aus dieser Gleichheit im Wesen entstanden, aus dem Zusammentreffen von zwei Menschen, die die gleiche Berufung teilen. Vor allem die Freundschaft mit Romain Rolland, um den es in der eingangs zitierten Aussage Zweigs geht, war für den Autor eine moralische Stütze und auch ein Wegweiser. Vor allem im Zuge des Ersten Weltkrieges war er es, der Zweig durch sein Vorbild und seine Stütze die Kraft und Entschlossenheit gab, sich gegen den Krieg stark zu machen und seine Position als vielgelesener Autor einzusetzen: „*Ich wollte vor allem Rolland sehen, den Mann, von dem ich wußte [sic!], daß [sic!] er mich fester, klarer und tätiger machen konnte, und ich wollte ihm danken für das, was mir sein Zuspruch, seine Freundschaft in den Tagen bitterster Seeleneinsamkeit gegeben.*“³³⁶ Mit Rolland verband Zweig eine lebenslange Freundschaft, die auch in Zweigs Exil durch Briefverkehr bestehen blieb. Überhaupt fällt bei der Lektüre von Zweigs Memoiren auf, dass der Autor sehr viel über seine Freunde schreibt, für jeden hat er die höchsten Lobesworte übrig, Frauen werden aber nur sehr wenige erwähnt.³³⁷ Speziell seine beiden Ehefrauen kommen nur zwei Mal in dem gesamten Werk vor (jedoch namenlos, nur als Zweigs Frau), und auch nur deshalb, weil die Ausführungen ohne ihre Erwähnung keinen Sinn machen würden. Und das, obwohl Zweig auch mit seiner ersten Ehefrau Friderike eine lebenslange Freundschaft und ein intensiver Briefverkehr verband. Nicht nur in seinen Memoiren, auch in seinem Abschiedsbrief finden weder Friderike noch Lotte eine spezielle Erwähnung, während Zweig mit seinen letzten Worten seine Freunde grüßen lässt: „*Ich grüsse [sic!] alle meine Freunde! Mögen sie die Morgenröte noch sehen nach der langen Nacht! Ich, allzu Ungeduldiger, gehe ihnen voraus.*“³³⁸ Der Brief ist auch nur von Stefan Zweig unterschrieben, obwohl man ihn gemeinsam mit Lotte Altmann tot auffand. Es ist durchaus auffällig, dass Zweig seine Freundschaften mit anderen Männern gerne und begeistert heraushebt und als Stütze seines Lebens beschreibt, während Frauen, und besonders seine Ehefrauen, wenig bis keine Erwähnung finden. Das kann einerseits daher rühren, dass Zweig, genau wie Zero, seine Freunde und Vorbilder höher schätzt als seine Ehefrauen. Andererseits

³³⁵ Anderson, Screenplay, 149.

³³⁶ Zweig, *Die Welt von Gestern*, 301.

³³⁷ Die einzige Frau, die um ihrer selbst willen namentlich erwähnt wird und die Zweig mit einer vergleichbaren Bewunderung beschreibt, die sonst seinen männlichen Freunden vorbehalten ist, ist Berta von Suttner, die er als „die großartige und großmütige Cassandra unserer Zeit“ beschreibt (vgl. Zweig, *Die Welt von Gestern*, 241f.).

³³⁸ Müller, Stefan Zweig, 129. Diese Worte stammen aus dem Schreiben, das Stefan Zweig an das Stadtoberhaupt von Petropolis schrieb und das sein öffentlicher, offizieller Abschiedsbrief ist. Zusätzlich dazu schrieb Zweig persönliche Abschiedsbriefe an seine engsten Freunde, darunter auch einen an Friderike Zweig (vgl. Zweig und Zweig, *Unrast der Liebe*, 252f.).

ist es ein Hinweis darauf, dass *Die Welt von Gestern* eben keine Biographie Zweigs, keine Nacherzählung seines Lebens ist. Zweig hat seine Memoiren selbst als eine Art Epochen- bzw. Generationsbild verstanden, in dem die Freundschaften mit wichtigen Persönlichkeiten (Männern) dieser Zeit erwähnenswert sind, weil sie nicht nur wichtige Persönlichkeiten in Zweigs Leben waren, sondern weil er sie auch für wichtige Figuren der Weltgeschichte hielt. Seine Ehefrauen hingegen hatten global gesehen keine Bedeutung und waren deshalb für ein Werk, das stellvertretend für eine ganze Generation stehen soll, nicht wichtig.

In den untersuchten Werken Zweigs kommt das Motiv der Männerfreundschaften eigentlich nicht vor, nur in *Verwirrung der Gefühle* wird dieses Motiv gestreift, wenn Zweig die Lehrer-Schüler-Beziehung zwischen dem Professor und seinem Studenten beschreibt. Zweigs Erzählungen drehen sich meistens um sexuelle Beziehungen, vermeintliche Freundschaften sind nur der maskierte Beginn einer geheimen Liebe oder von sexuellem Verlangen. Das Motiv der Männerfreundschaften kann daher als ein Thema betrachtet werden, das Wes Anderson aus den Lebenserinnerungen Stefan Zweigs übernommen hat.

6.3 Figurenbezogene Zusammenhänge

„Wes Anderson creates pure cinematic characters that are distinctive, yet unidentifiable as representations of real people. Pure cinematic characters do not directly relate to authentic lived experiences, but rather are presented as cinematically constructed figures whose improbable experiences and reflexivity are facilitated by, and imaginatively confined to, one particular film.“³³⁹

Einerseits muss man dieser Feststellung widersprechen – Anderson macht sehr deutlich, welche reale Person die Figuren *Author* und *Gustave* in seinem Film *The Grand Budapest Hotel* repräsentieren sollen, nämlich Stefan Zweig.³⁴⁰ Andererseits muss man sich hüten anzunehmen, die Figur des Autors oder des Concierges wären eine Ab- bzw. Nachbildung, eine Verkörperung von Stefan Zweig. Sie sind und bleiben *cinematic characters*, die für ihre Geschichte, für diesen speziellen Film, entworfen wurden. Was man jedoch schon betrachten kann, ist, inwiefern Wes Anderson sich von Zweig für diese beiden Charaktere inspirieren ließ, wo Ähnlichkeiten und Zusammenhänge zu finden sind.

6.3.1 „Author“

Eine grundlegende, offensichtliche Gemeinsamkeit zwischen Stefan Zweig und der Figur „Author“ ist ihr Beruf. Beide sind Schriftsteller, Sammler und Weitergeber von Geschichten,

³³⁹ Kim Wilkins, Cast of Characters: Wes Anderson and Pure Cinematic Characterization. In: Peter C. Kunze (Hg.), *The Films of Wes Anderson. Critical Essays on an Indiewood Icon*, (New York 2014) 25.

³⁴⁰ Siehe Kapitel 5.2 „Figurenanalyse“ Zitate Fußnoten 131 und 132.

Zuhörer und Beobachter. Während man von Stefan Zweig einen großen Kanon an Werken kennt, weiß man von dem Autor des Filmes konkret nur über ein Buch, das er geschrieben hat.³⁴¹ Was man aber weiß, ist der Inhalt dieses einen Buches mit dem Titel „The Grand Budapest Hotel“: die unerhörte Begebenheit des Concierges, der ein wertvolles Bild stiehlt, unschuldig eines Mordes bezichtigt wird und am Ende ein riesiges Vermögen erbt. Zu der Geschichte gekommen ist der Autor, weil ein Mann seine Aufmerksamkeit erregt hat, dessen geheimnisvolle Aura den Autor sofort in seinen Bann gezogen hat. Während ihn das beinahe Ersticken eines anderen Hotelgastes kalt lässt, ist er bezüglich der Geschichte des Hotelbesitzers ganz aufgeregt: *„However, this premature intermission in the story of the curious old man had left me, as the expression goes, gespannt wie ein Flitzebogen, that is, on the edge of my seat [...].“*³⁴² Der banale Tod scheint ihn weniger zu interessieren als psychologische Einblicke in besondere Schicksale. Zweig war thematisch ein Schriftsteller der Moderne, seine Erzählungen sind *„Darstellungen psychologischer Motivationen und Widersprüche“*.³⁴³ Zu seinen schriftstellerischen Merkmalen zählen *„ein tiefes psychologisches Verständnis [und ein unfehlbar richtiger] Instinkt für das Dramatische.“*³⁴⁴ Auch er war fasziniert von geheimnisvollen, sonderbaren Persönlichkeiten. Dieses Interesse baute Zweig auch in seinen Erzählungen ein, so lässt er einen seiner Erzähler sagen:

*„Rätselhafte psychologische Dinge haben über mich eine geradezu beunruhigende Macht, es reizt mich bis ins Blut, Zusammenhänge aufzuspüren, und sonderbare Menschen können mich durch ihre bloße Gegenwart zu einer Leidenschaft des Erkennenwollens entzünden, die nicht viel geringer ist als jene des Besitzenwollens bei einer Frau.“*³⁴⁵

Stefan Zweig und der Autor in *The Grand Budapest Hotel* scheinen also einen ähnlichen Zugang zu ihrem Beruf und ähnliche thematische Interessen zu haben.

Auch bei der Gestaltung der äußeren Erscheinung versucht Wes Anderson eine offensichtliche Verbindung zu Zweig herzustellen. Beide Versionen des Autors tragen einen Norfolk-Anzug – ein Anzug aus braunem Tweed, der bis in die 1920er Jahre als Sportbekleidung galt, wie im Kapitel 5.2.1 „*Author*“ festgestellt wurde. Betrachtet man Photographien Stefan Zweigs erkennt man diesen Anzug sofort wieder als ein charakteristisches Kleidungsstück des Autors. Dieser Kleidungsstil Zweigs ist auch auf eine eigene Art offiziell dokumentarisch festgehalten, insofern, als die Beamten, die Stefan und Lotte Zweig tot in ihrem Schlafzimmer fanden, auch

³⁴¹ Er hat aber anscheinend schon einiges geschrieben zum Zeitpunkt seines Zusammentreffens mit Monsieur Moustafa, denn dieser spricht ihn an mit den Worten „I know and admire your wonderful work.“ (Anderson, Screenplay, 10).

³⁴² Anderson, Screenplay, 9f.

³⁴³ Aumüller, Erzählformen, 625.

³⁴⁴ Lionel B. Steiman, unter Mitwirkung von Manfred W. Heidrich, Begegnung mit dem Schicksal: Stefan Zweigs Geschichtsvision. In: Mark H. Gelber (Hg.), Stefan Zweig heute, (New York 1987) 101.

³⁴⁵ Zweig, Der Amokläufer, 148.

Details wie die Kleidung der beiden aufnahmen. In den Polizeiakten von Petropolis wurde festgehalten, dass Zweig von den Beamten „völlig angekleidet mit Sportanzug, kastanienbraunem Hemd, schwarzer Krawatte und schwarzbraun getönten Kniehosen“³⁴⁶ gefunden wurde. Neben der Kleidung ist auch der Schnauzbart, den Anderson seinem Autor gegeben hat, ein unverkennbares Merkmal Stefan Zweigs (Abb. 43 bis 46).

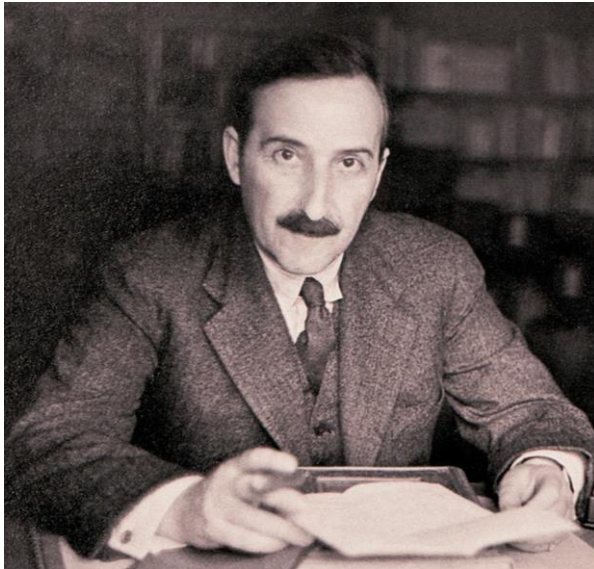


Abbildung 43: Stefan Zweig um 1925



Abbildung 44: Stefan Zweig 1920

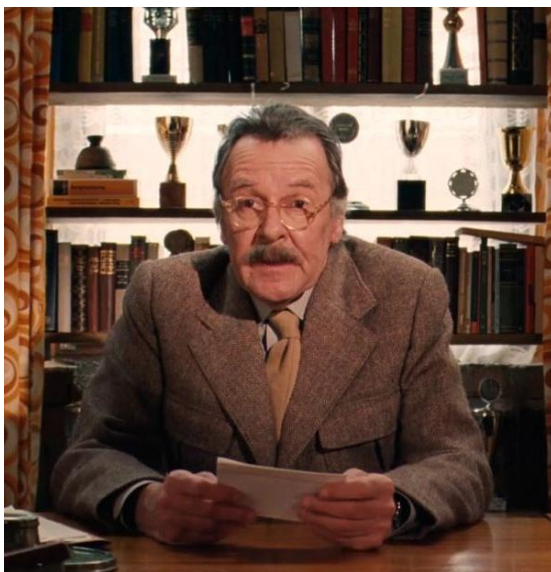


Abbildung 45: Der Autor 1985



Abbildung 46: Der Autor 1968

Nach seiner Verabschiedung von Monsieur Moustafa beendet der Autor seine Ausführungen mit den Worten: „*The next week, I sailed for a cure in South America and began a long, wandering journey abroad. I did not return to Europe for many years. It was an enchanting old ruin – but I never managed to see it again.*“³⁴⁷ Stefan Zweig unternahm zwei Vortragsreisen

³⁴⁶ Müller, Stefan Zweig, 129.

³⁴⁷ Anderson, Screenplay, 150.

nach Südamerika (1935 und 1936), bevor er 1940 in Brasilien seine Exilheimat fand.³⁴⁸ Im Gegensatz zu dem Autor des Films kehrte Zweig nie wieder nach Europa zurück, doch folgt man der Idee, dass das Grand Budapest Hotel im Film für Zweigs Heimat Europa steht, so passt es am Ende doch, wenn der Autor sagt, dass er das Hotel nie wieder betreten hat. Anderson stellt die Verbindung zwischen seinem Autor und Stefan Zweig noch über den Tod hinaus her, indem er die Büste des fiktiven Autors nach dem Vorbild einer Büste Stefan Zweigs gestaltet hat, die in Paris im Jardin du Luxembourg steht (Abb. 47 und 48).³⁴⁹



Abbildung 47: Büste Stefan Zweigs im Jardin du Luxembourg in Paris



Abbildung 48: Büste des Autors in "The Grand Budapest Hotel"

6.3.2 Monsieur Gustave

Stefan Zweig und Monsieur Gustave verbindet optisch und beruflich wenig, doch in ihrer Wesensart kann man durchaus Parallelen finden. Gustave ist im Grunde ein charakteristischer literarischer Typ des Wiener Fin de Siècle, nämlich der sogenannte Dilettant oder Dandy, zu dessen Merkmalen eine ästhetische und spielerische Lebenshaltung, eine Sensibilität gegenüber psychischen Zuständen und eine passive Rezeptivität im Verhältnis zur äußeren Wirklichkeit zählen.³⁵⁰ Diesen Figurentyp findet man in vielen von Zweigs Erzählungen, in mancher Hinsicht war er aber auch selber diesem Typ ähnlich. Vor allem vor seinem Semester

³⁴⁸ Zweig und Zweig, Unrast der Liebe, 270f.

³⁴⁹ Vgl. Zoller Seitz, The Wes Anderson Collection, 182.

³⁵⁰ Vgl. Sorensen, Zeitgefühl und Zeitgestaltung, 66.

in Berlin erscheint Zweig „als der stereotypische, dekadente, zentraleuropäische Ästhet. Nominell in der Universität eingeschrieben, verbrachte er seine Zeit zwischen seiner Wohnung in der Josefstadt und in nahegelegenen Kaffeehäusern.“³⁵¹ Für die Figur des Gustave hat sich Wes Anderson also, wie es scheint, einerseits durch Wiener Literatur der Jahrhundertwende inspirieren lassen, andererseits hat er vielleicht versucht, auch ein wenig die Wesensart Stefan Zweigs mit dieser Figur einzufangen. Die größte Ähnlichkeit zwischen Gustave und Stefan Zweig ist, dass beide an einer Welt festhalten, die alte Werte und Traditionen hochhält und die im Begriff ist, zerstört zu werden. So kann die Aussage Monsieur Moustafas am Ende des Films „*To be frank, I think his world had vanished long before he ever entered it – but, I will say: he certainly sustained the illusion with a marvelous grace!*“³⁵² in einem gewissen Ausmaß wohl auch auf Stefan Zweig bezogen werden, der in seinen Memoiren *Die Welt von Gestern* ein Wien und ein Europa beschreibt, das es so nicht mehr oder vielleicht sogar nie gegeben hat, genauso wie Gustave an einer Welt festhält, die es nicht mehr gibt bzw. die im Begriff ist, sich aufzulösen.

„Menschen vom Stande Zweigs konnten ihr Privatleben im festen Vertrauen darauf entfalten, daß [sic!] die Probleme ihres Landes nie einen Grad von Ernsthaftigkeit erreichen würde, der ihre persönlichen Pläne beeinflussen oder sogar ihre Aufmerksamkeit erwecken würde.“³⁵³ Diese Feststellung über das Leben und das Umfeld Stefan Zweigs vor 1914 trifft auch auf Gustave zu, der in dem Hotel eine gewisse Sicherheit sieht und in dieser Welt des Theaterspiels und des Luxus Schutz annimmt. Sowohl Zweig als auch Gustave haben bisher in einer Welt gelebt, in der es nicht nötig war, politisch zu sein oder sich für etwas Wesentliches zu engagieren. Dennoch ist beiden ein gewisses Gespür für die Stimmungen und Zeichen der Zeit nicht abzusprechen. So emigriert Stefan Zweig nach London, nachdem bei ihm im Vorfeld der Übernahme Österreichs durch die Nationalsozialisten eine Hausdurchsuchung durchgeführt wird, die ganz offensichtlich nur eine demonstrative Maßnahme sein sollte, um ein Zeichen zu setzen, dass vor niemandem Halt gemacht würde. Noch am selben Abend beschließt Zweig seine Abreise aus Österreich, er hat das Zeichen verstanden.³⁵⁴ Auch Gustave spürt die Zeichen des nahenden Krieges, und auch er spinnt, seinem Wesen entsprechend, im Hinterkopf schon Pläne, wie er und Zero diesem Krieg entkommen könnten. So schlägt er vor, das gestohlene Gemälde gleich zu verkaufen, sich mit dem Geld abzusetzen und den Krieg abzuwarten. Die Begegnung mit den Soldaten im Zug hat ihn alarmiert: „*Something about those lunatic foot-soldiers on the express – I think this could be a tricky war and a long dry spell in the hotel trade. For all we know, they could board*

³⁵¹ Steiman, Stefan Zweigs Geschichtsvision, 103.

³⁵² Anderson, Screenplay, 149.

³⁵³ Steiman, Stefan Zweigs Geschichtsvision, 102.

³⁵⁴ Vgl. Zweig, *Die Welt von Gestern*, 438ff.

us up tomorrow.”³⁵⁵ Er plant aber dennoch, nach dem Krieg wieder ins Grand Budapest Hotel zurückzukehren: „*We’ll contact the black-market and liquidate ‚Boy with Apple’ by the end of the week, then leave the country and lay low somewhere along the Maltese Riviera until the troubles blow over and we resume our posts.*“³⁵⁶ Auch Zweig wusste zum Zeitpunkt seiner Abreise nicht, wie lange sein Leben im Ausland andauern würde, ob er jemals zurückkehren könnte. In seinen Memoiren beschreibt er dann aber den Moment, als ihm bei seinem letzten Besuch in Wien klar wurde, dass Österreich an Hitler verloren war, und dass er sein Heimatland zum letzten Mal sah: „*Alles in dieser Stadt, in diesem Land habe ich empfunden mit diesem ‚Nie wieder!’, mit dem Bewußtsein [sic!], daß [sic!] es ein Abschied war, der Abschied für immer.*“³⁵⁷ Und am Ende des Filmes erlebt auch Gustave so einen Moment: Der Krieg ist nun tatsächlich ausgebrochen, aus dem Grand Budapest Hotel ist ein Militärstützpunkt geworden. „*I shall never cross its threshold again*“³⁵⁸ sagt Gustave. Doch sofort nach seinem Entschluss muss er das Hotel wieder betreten, um Agatha zu retten, und erbt es am Ende. Hier liegt der tatsächliche Unterschied zwischen Zweig und Gustave: Zweig hat sein Wien, sein Europa nie wieder gesehen, es war tatsächlich ein Abschied für immer, der ihn am Ende sein Leben kostete.

Gustave und Stefan Zweig sind Männer der Welt von Gestern, und in beiden Fällen werden ihre vergangenen Welten zerstört durch einen Krieg, alle Sicherheiten sind verloren, es gibt keine Garantien mehr. Am Ende werden beide Opfer dieser brutalen, faschistischen Zerstörung. Ihre Tode sind zwar sehr unterschiedlich, der Grund ist aber derselbe. Die Figur des Gustave und die Person Stefan Zweig haben äußerlich wenig gemeinsam, doch sie teilen sich im Grunde ein Schicksal. Die Ähnlichkeiten zwischen den beiden sind in ihren Wesen und in ihren Werten zu finden.

6.4 Historische Zusammenhänge

Wenn Wes Anderson seinen Film mit den Worten „*Inspired by the Writings of Stefan Zweig*“ beendet und auch sonst die Erzählung mit Anlehnungen und Hinweisen auf den österreichischen Autor füllt, dann ist es unvermeidlich, den Film mit dem Leben Zweigs zu vergleichen und Verbindungen herzustellen. So ist es nur logisch, das faschistische Regime des Filmes in einem ersten Eindruck als eine Repräsentation der Nationalsozialisten und den ausbrechenden Krieg als eine Abbildung des Zweiten Weltkrieges zu interpretieren. Der Regisseur sagt dazu:

³⁵⁵ Anderson, Screenplay, 59.

³⁵⁶ Anderson, Screenplay, 59.

³⁵⁷ Zweig, Die Welt von Gestern, 457.

³⁵⁸ Anderson, Screenplay, 130.

„We're kind of combining the First World War with the Second World War, and making it all into three periods. One period is what Zweig called the 'world of yesterday', which is before World War I. The second period is this period of war and fascism. And then, finally, there's the period of Communism in Central or Eastern Europe, which comes after that but that was already beginning, anyway.”³⁵⁹

Anderson stellt außerdem fest, dass das 1932 des Filmes nicht mit dem realen 1932 in Europa verglichen werden kann. Die Tatsache, dass die Erzählung in einem Land spielt, das es nicht wirklich gibt oder gab, stellt von vorn herein klar, dass der Film nicht als historisch akkurat verstanden werden kann und soll.³⁶⁰ Das Europa von Wes Anderson ist nicht Europa, es ist eine *Idee* von Europa. Die Zeit vor dem Ausbruch des Krieges im Film ist nicht die Zwischenkriegszeit zwischen einem Ersten und einem Zweiten Weltkrieg, sondern eine Friedenszeit, in der sich ein Krieg langsam entwickelt. Vielleicht hat der Regisseur das Jahr 1932 als eine Art Kondensationsjahr zwischen den beiden Welten, die er darstellt, gewählt. Er holt Zweigs und Gustaves Welt von Gestern – die Welt vor dem Ersten Weltkrieg und die Welt der Hochzeit der europäischen Grandhotels – zeitlich weiter Richtung Gegenwart und verschiebt den Beginn der neuen Welt – die Machtübernahme der Nationalsozialisten – ein Stück in Richtung Fin de Siècle. Nur so können sich zwei Welten, die eigentlich durch den Ersten Weltkrieg und die Zwischenkriegszeit getrennt sind, treffen und zusammenstoßen. Ein Hinweis darauf könnte das Alter Zeros sein: wie oben festgestellt, müsste Zero 1932 rein rechnerisch 34 Jahre alt sein, das entspricht jedoch nicht seinem Aussehen. Wenn nun die Zeitebene 1932 teilweise eigentlich eine verschobene Version der Jahre vor dem Ersten Weltkrieg wäre, also ca. zwanzig Jahre zuvor, dann wäre Zero 1912 14 Jahre alt, was seinem Aussehen entsprechen würde. Das Aussehen Zeros und die Unstimmigkeiten mit seinem Alter sind vielleicht ein Hinweis des Regisseurs auf die realen historischen Zeitabläufe.

Trotz der zeitlichen Unstimmigkeiten bleibt die Tatsache bestehen, dass sich der Regisseur von der Welt Stefan Zweigs inspirieren ließ und der Film in seiner Wort- und Bildsprache deutliche Parallelen zu realen historischen Ereignissen beinhaltet. So ist im Screenplay eine Zeile zu finden, die im Film selbst nicht vorkommt, die aber durchaus zeigt, wo sich Anderson für seine fiktive Welt inspirieren ließ.³⁶¹ „*The Lutz Blitz would last all winter*“³⁶² schreibt Anderson hier, und lässt so seinen Krieg in *The Grand Budapest Hotel* beginnen. Das Wort Blitzkrieg ist zwar eine generelle Bezeichnung für eine Kriegstaktik, löst aber wohl bei vielen

³⁵⁹ Zoller Seitz, The Wes Anderson Collection, 34.

³⁶⁰ Vgl. Zoller Seitz, The Wes Anderson Collection, 34. Diese Tatsache wurde schon festgestellt im Kapitel 6.2.2 „Das Grandhotel als Ort der Begegnung“, nachdem die Hochphase des Grand Budapest Hotels in eine Zeit fällt, in der die Europäischen Grandhotels schon mit Verlusten zu kämpfen hatten.

³⁶¹ Das Screenplay des Filmes enthält nicht die exakte Endfassung des Filmes, bei genauem Durchlesen und gleichzeitigem Schauen des Filmes fällt auf, dass kleine Änderungen beim Dreh vorgenommen wurden.

³⁶² Anderson, Screenplay, 128.

EuropäerInnen eine Assoziation mit dem Beginn des Zweiten Weltkrieges aus, den Hitler durch einen Angriff auf Polen begann.

Eine eindeutige Parallele ist das Logo der faschistischen ZigZag Armee, für dessen Design sich Anderson zweifellos an dem Logo der SS-Schutzstaffel der Nationalsozialisten orientiert hat (Abb. 49 und 50).

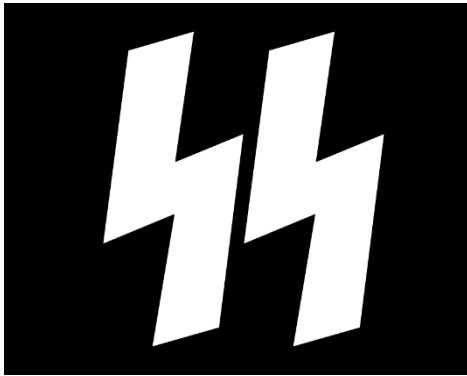


Abbildung 49: Emblem der SS-Schutzstaffel



Abbildung 50: Emblem der fiktiven ZigZag Armee



Abbildung 51: Banner der ZigZag Armee vor dem Grand Budapest Hotel

Donna Kornhaber bringt die interessante Überlegung ein, dass das Grand Budapest Hotel in der Welt des Filmes so etwas wie eine eigene Nation darstellt. Während Gustave und Agatha den Soldaten im Zug ihre Pässe zeigen, kramt Zero nach seinen Arbeitspapieren des Hotels, von denen er hofft, dass sie denselben Zweck wie die Pässe der anderen erfüllen. Bei Ausbruch des Krieges ist das Grand Budapest Hotel nach diesem Gedanken die erste Nation, die von der ZigZag Armee besetzt wird. Das gesamte Personal des Hotels wird vom Militär übernommen und kontrolliert, wie die Regierung eines besetzten Landes, und als Zeichen der

Besetzung werden an der Fassade des Hotels sofort die Banner der neuen Führung aufgehängt (Abb. 51).³⁶³ Doch auch wenn die Soldaten bei der zweiten Begegnung im Zug durchaus furchteinflößend sind und Gustave am Ende off-screen von ihnen umgebracht wird, hat man während des Filmes nicht das Gefühl, dass dieses Militär so brutal und rücksichtslos ist, wie es die Nationalsozialisten historisch gesehen waren. Das liegt zum einen daran, dass Anderson alle ernsten Themen des Filmes mit einem gewissen Humor abfedert, andererseits ist der Showdown mit Dimitri dafür verantwortlich, den Anderson bewusst absurd und übertrieben gestaltet. Der Regisseur selbst sagt, dass der Holocaust in der Welt des Grand Budapest Hotels nie passiert ist, trotzdem hat Anderson versucht, Zweigs Identität als Jude und damit als eines der Ziele des nationalsozialistischen Hasses und der Brutalität im Film zumindest atmosphärisch umzusetzen:

*„The other thing is, you know, Zweig was a Jew, and I think that probably comes into play, in a way. There is no Holocaust in this movie. It’s not just that the story is taking place before that event was conceived; it just doesn’t exist in our story. But I want to suggest it’s still present somehow, maybe.“*³⁶⁴

Für den früheren U.S. Botschafter in Prag, Norman L. Eisen, den Anderson in seinen Vorbereitungen für den Film um Rat und Hilfe bat, ist es trotzdem auch ein Film über den Holocaust. Seiner Ansicht nach stellen drei Figuren des Filmes die drei Personengruppen dar, die von den Nationalsozialisten am brutalsten verfolgt wurden: Gustave durch seine Sexualität (er wird im Film als bisexuell bezeichnet, was von ihm nicht abgestritten wird) – Homosexuelle Menschen wurden von den Nationalsozialisten gezielt verfolgt und umgebracht; Zero ist ein Flüchtling und Zugehöriger einer ethnischen Minderheit – alle nicht-arischen Bevölkerungsgruppen und Minderheiten wurden von den Nationalsozialisten verfolgt; und Deputy Kovacs steht für alle Juden, die im Zuge des Holocaust ihr Leben verloren.³⁶⁵ Die Verfolgung von Gustave und Zero durch Dimitri und Jopling, bei der es um das Gemälde „Boy with Apple“ geht, sieht Eisen außerdem als Wink in Richtung der Enteignungen und Kunstdiebstähle, die die Nationalsozialisten unter dem Deckmantel neuer Gesetze vollzogen.³⁶⁶

Auch in der Zeitebene 2014 schafft Anderson einen Hinweis, der die Präsenz des Holocaust andeutet. Die Grabsteine auf dem Friedhof, über den die junge Frau geht, um die Büste des Autors zu besuchen, sind teilweise halb versunken oder umgestürzt. Bei näherem Betrachten sieht man, dass die Grabsteine hebräische Inschriften haben (Abb. 52). Der „Old Lutz Cemetery“ (so der Name des Friedhofs) ist also ein jüdischer Friedhof bzw. hat eine jüdische

³⁶³ Vgl. Kornhaber, Wes Anderson, 125.

³⁶⁴ Zoller Seitz, The Wes Anderson Collection, 42.

³⁶⁵ Vgl. Eisen, A Thoughtful Comedy About Tragedy.

³⁶⁶ Vgl. Eisen, A Thoughtful Comedy About Tragedy.

Abteilung. Dass die Grabsteine so verwahrlost sind, deutet darauf hin, dass in der Stadt keine Jüdinnen und Juden mehr leben, die sich um die Gräber kümmern können. Der Friedhof des Filmes gleicht damit zahlreichen europäischen jüdischen Friedhöfen, bei denen die Grabsteine ähnlich verwahrlost sind bzw. die aufgelassen wurden, da die Jüdinnen und Juden, die sich um die Gräber ihrer verstorbenen Verwandten kümmern könnten, im Holocaust umgebracht wurden (Abb. 53 und 54).



Abbildung 52: Old Lutz Cemetery, Zeitebene 2014



Abbildung 53: Jüdischer Friedhof in Mikulov, Tschechien

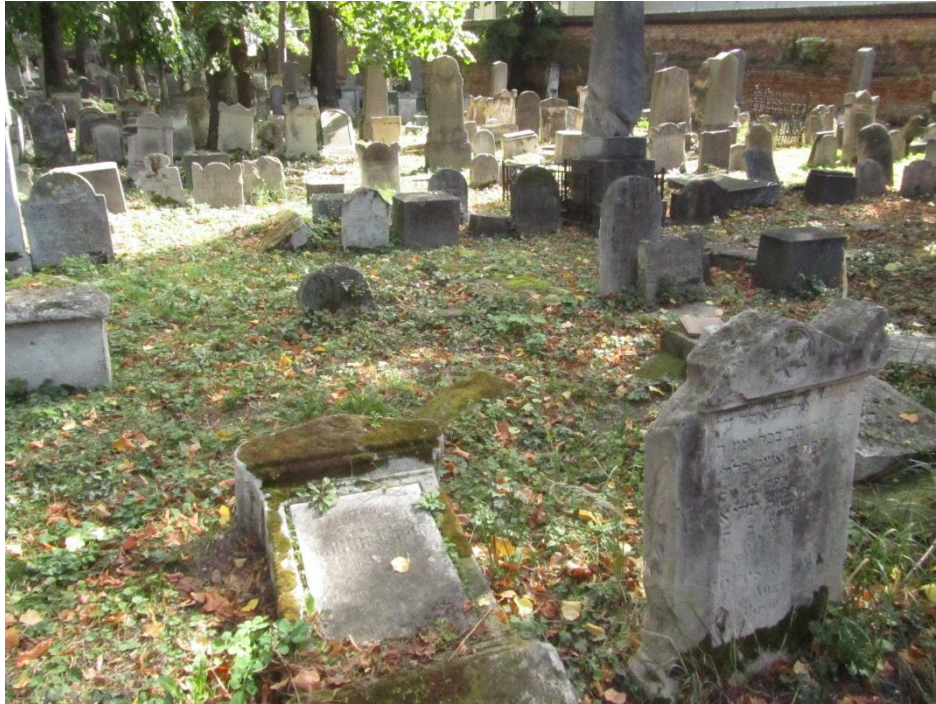


Abbildung 54: Jüdischer Friedhof in Wien Währing

Anderson schafft es, durch diesen visuellen Hinweis den Holocaust in seinen Film einzubauen und anzudeuten, ohne ihn direkt zeigen oder erwähnen zu müssen. Er sagt zwar explizit, dass der Holocaust in dem Universum des Films nicht stattfindet, vergisst aber trotzdem nicht die historische Realität seiner Inspirationsfigur Stefan Zweig und dessen Herkunft.

Es gäbe auch in der Zeitebene 1968 einiges zu entdecken und historisch aufzuarbeiten, nachdem sich diese Arbeit aber mit den Zusammenhängen zwischen dem Film und Stefan Zweig beschäftigt, und dieser die Zeit des Kommunismus in Ost- und Mitteleuropa nicht mehr miterlebte, soll diese Forschung für eine andere Arbeit offen bleiben.

Wes Anderson hat sich historisch gesehen nicht ganz genau an Fakten oder die Realität gehalten. Worum es ihm ging, war das Einfangen einer Atmosphäre, das Schaffen von Hinweisen und das behutsame Hinführen seines Publikums zu einem Thema, das durchaus kein Leichtes ist. So hat er einen Film geschaffen, der zwar keinen historischen Wahrheitsanspruch erhebt, der aber dennoch keine Zweifel aufkommen lässt, von welcher Zeit und welcher Realität er berichtet. Dabei hat er seine Inspirationsfigur Stefan Zweig auch in diesem Teilbereich niemals aus den Augen verloren.

7. Zusammenfassung

„Geschichte ist das, [...] was ein Zeitalter an einem anderen bemerkenswert findet.“³⁶⁷ schreibt Carl Schorske nach Jacob Burckhardt. Stefan Zweig, der im Gegensatz zu vielen seiner zeitgenössischen KollegInnen tatsächlich auch heute noch gelesen wird,³⁶⁸ gehört damit ganz klar zur Geschichte des Fin de Siècle und des 20. Jahrhunderts. Denn dass seine Werke und Erzählungen auch heute noch, mehr als siebenzig Jahre nach seinem Tod, gelesen und besprochen werden, so weit sogar, dass ein amerikanischer Regisseur seine Geschichten im Jahr 2014 aufgreift und ihnen einen ganzen Film widmet, zeugt von Zweigs bemerkenswertem Gespür für das Erzählen und für das Einfangen einer Atmosphäre sowie von der anhaltenden Relevanz seiner Geschichten, die bis heute besteht. Der Historiker Christian Jostmann geht sogar so weit, zu behaupten, Stefan Zweigs Biografien und Memoiren formen auch heute noch das Bild, das sich Menschen von der Vergangenheit machen.³⁶⁹

Es war deshalb Anliegen dieser Forschungsarbeit, Stefan Zweig als Person sowie seine Werke mit dem Film *The Grand Budapest Hotel* des Regisseurs Wes Anderson zu vergleichen und herauszuarbeiten, wo Zusammenhänge zwischen dem 1942 verstorbenen österreichischen Autor und dem 2014 erschienenen amerikanischen Film bestehen. Die Frage, die dazu am Beginn dieser Arbeit stand, war „In welcher Weise knüpft der Film *The Grand Budapest Hotel* des Regisseurs Wes Anderson an das Leben und die Werke Stefan Zweigs an?“ Zur Beantwortung dieser Frage wurden der Film sowie eine Auswahl von Zweigs Erzählungen und seine Memoiren *Die Welt von Gestern* auf ihre narrativen Strukturen und ihre inhaltlichen Motive hin untersucht. Dabei wurden stilistische, inhaltliche, figurenbezogene und historische Zusammenhänge herausgearbeitet und beschrieben.

Die Forschung ergab, dass Wes Anderson sich nicht nur von den Werken, sondern auch von der Person Stefan Zweigs und vor allem von dessen historischen Umständen inspirieren ließ. Inhaltlich dabei vor allem von dessen Ausführungen in *Die Welt von Gestern*, sowie bei der Gestaltung seiner Figuren. Teilweise konnte sogar fast ein Zitieren von Stefan Zweig innerhalb des Filmes festgestellt werden, das weit über den Begriff der Inspiration hinausgeht. Auch die Hypothese, dass Anderson für den Film ähnliche bzw. die gleichen narrativen Strategien wie Stefan Zweig benutzt, konnte bestätigt werden. Der inhaltliche Schwerpunkt auf der Darstellung einer unerhörten Begebenheit und die zeitliche Gestaltung geben dem Film einen Novellencharakter; die Schaffung von mündlichen Erzählsituationen durch den Einsatz von Rahmen- und Binnenerzählungen, die Anderson für seine Geschichte nutzt, entspricht einem Erzählmerkmal Stefan Zweigs. Die Vermutung, Andersons Motive in *The Grand Budapest*

³⁶⁷ Carl E. Schorske, Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle, (Wien, Graz, Klagenfurt 2017) 23.

³⁶⁸ Vgl. Christian Jostmann, Die fehlenden Strophen des Weltgedichts. In: Die Furche Jg.75, Nr. 43 (24.10.2019) 17.

³⁶⁹ Vgl. Jostmann, Die fehlenden Strophen des Weltgedichts, 17.

Hotel hat der Regisseur aus Stefan Zweigs Leben oder Werken entnommen, nimmt den größten Teil der Forschung ein. Dabei konnten verschiedene inhaltliche Zusammenhänge herausgearbeitet werden, die mit Textbeispielen und mit Bildern untermauert wurden, und die zeigen, wie vielfältig, tiefgehend und detailreich die Zusammenhänge und Hinweise sind, die Wes Anderson in seinem Film geschaffen hat.

Es wurde in dieser Forschungsarbeit ein umfassender Einblick in die Zusammenhänge und Anknüpfungspunkte zwischen dem Film *The Grand Budapest Hotel* und Stefan Zweigs Leben und Werken gegeben. Neben den Erkenntnissen dieser Arbeit besteht noch Raum für weitere Forschungen, zum Beispiel bezüglich eines Einsatzes des Filmes in einem interdisziplinären Geschichte-Deutsch-Unterricht oder vertiefende Beschäftigungen mit historischen Zusammenhängen, auch über Stefan Zweig hinaus. Diese Forschungsarbeit kann damit vielleicht Ausgangspunkt für weitere Forschungen und Seminar- und Diplomarbeiten sein, denn *„durch das Buch ist keiner mehr ganz mit sich alleine in sein eigenes Blickfeld eingemauert, sondern kann teilhaft werden alles gegenwärtigen und gewesenen Geschehens, des ganzen Denkens und Fühlens der ganzen Menschheit.“*³⁷⁰



Abbildung 55: Lesende Frau der Zeitebene 2014

³⁷⁰ Stefan Zweig, Das Buch als Eingang zur Welt. In: Stefan Zweig, Die Monotonisierung der Welt. Aufsätze und Vorträge. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Volker Michels, (Frankfurt am Main 1982) 127.

Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1: Endcard „The Grand Budapest Hotel” – Quelle: Wes Anderson, The Grand Budapest Hotel. DVD Video Kaufversion, (Twentieth Century Fox Home Entertainment LLC 2014).
- Abbildung 2: Sprecher- und Adressateninstanzen in der literarischen Erzählkommunikation – Quelle: Silke *Lahn* und Jan Christoph *Meister*, Einführung in die Erzähltextanalyse. 2., aktualisierte Auflage (Stuttgart/Weimar 2013) 14.
- Abbildung 3: Inklusionsschema „The Grand Budapest Hotel” – Anna Siquans.
- Abbildung 4: Zeitebene 2014 im Seitenverhältnis 1:1.85 – Quelle:
<http://kissthemgoodbye.net/movie/thumbnails.php?album=204&page=1> (18.09.2019).
- Abbildung 5: Zeitebene 1985 im Seitenverhältnis 1:1.85 – Quelle:
<http://kissthemgoodbye.net/movie/thumbnails.php?album=204&page=1> (18.09.2019).
- Abbildung 6: Zeitebene 1968 im Seitenverhältnis 1:2.40 – Quelle:
<http://kissthemgoodbye.net/movie/thumbnails.php?album=204&page=1> (18.09.2019).
- Abbildung 7: Zeitebene 1932 im Seitenverhältnis 1:1.33 (4:3) – Quelle:
<http://kissthemgoodbye.net/movie/thumbnails.php?album=204&page=1> (18.09.2019).
- Abbildung 8: Künstlichkeit der Bilder der Zeitebene 1932 – Quelle:
<https://kissthemgoodbye.net/movie/thumbnails.php?album=204&page=1> (15.10.2019),
Bearbeitung durch Anna Siquans.
- Abbildung 9: Der Autor 1985 – Quelle:
<https://kissthemgoodbye.net/movie/thumbnails.php?album=204&page=1> (23.09.2019),
Bearbeitung durch Anna Siquans.
- Abbildung 10: Der Autor 1968 – Quelle:
<https://kissthemgoodbye.net/movie/thumbnails.php?album=204&page=1> (23.09.2019),
Bearbeitung durch Anna Siquans.
- Abbildung 11: Erzähl- und Handlungsraum des Autors 1985 – Quelle:
<https://kissthemgoodbye.net/movie/thumbnails.php?album=204&page=1> (23.09.2019),
Bearbeitung durch Anna Siquans.
- Abbildung 12: Blick aus dem Arbeitszimmer des Autors 1985 – Quelle:
<https://kissthemgoodbye.net/movie/thumbnails.php?album=204&page=1> (27.09.2029),
Bearbeitung durch Anna Siquans.
- Abbildung 13: Zero Moustafa 1968 – Quelle:
<https://kissthemgoodbye.net/movie/thumbnails.php?album=204&page=2> (24.09.2019),
Bearbeitung durch Anna Siquans.

- Abbildung 14: Zero Moustafa 1932 – Quelle:
<https://kissthemgoodbye.net/movie/thumbnails.php?album=204&page=2> (24.09.2019),
Bearbeitung durch Anna Siquans.
- Abbildung 15: Timeline 1932 – Anna Siquans.
- Abbildung 16: Körperhaltung und Kleidung des jungen Autors – Quelle:
<https://kissthemgoodbye.net/movie/thumbnails.php?album=204&page=1> (24.09.2019),
Bearbeitung durch Anna Siquans.
- Abbildung 17: Haltung und Gang von M. Gustave – Quelle:
<https://kissthemgoodbye.net/movie/thumbnails.php?album=204&page=1> (30.09.2019),
Bearbeitung durch Anna Siquans.
- Abbildung 18: Haltung von M. Gustave – Quelle:
<https://kissthemgoodbye.net/movie/thumbnails.php?album=204&page=4> (30.09.2019),
Bearbeitung durch Anna Siquans.
- Abbildung 19: Nahaufnahme M. Gustave – Quelle:
<https://kissthemgoodbye.net/movie/thumbnails.php?album=204&page=2> (30.09.2019),
Bearbeitung durch Anna Siquans.
- Abbildung 20: Writing Credits auf IMDb – Quelle: Screenshot
https://www.imdb.com/title/tt2278388/fullcredits?ref_=tt_ov_wr#writers/ (01.10.2019),
Bearbeitung durch Anna Siquans.
- Abbildung 21: Inklusionsschema “Brief einer Unbekannten” – Anna Siquans.
- Abbildung 22: Inklusionsschema “Der Amokläufer” – Anna Siquans.
- Abbildung 23: Inklusionsschema “Fantastische Nacht” – Anna Siquans.
- Abbildung 24: Inklusionsschema “Geschichte in der Dämmerung” – Anna Siquans.
- Abbildung 25: Inklusionsschema “Schachnovelle” – Anna Siquans.
- Abbildung 26: Inklusionsschema “Ungeduld des Herzens” – Anna Siquans.
- Abbildung 27: Inklusionsschema “Untergang eines Herzens” – Anna Siquans.
- Abbildung 28: Inklusionsschema “Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau” –
Anna Siquans.
- Abbildung 29: Vorderseite des fiktiven Buches „The Grand Budapest Hotel” – Quelle:
<https://kissthemgoodbye.net/movie/thumbnails.php?album=204&page=1> (21.10.019),
Bearbeitung durch Anna Siquans.
- Abbildung 30: Rückseite des fiktiven Buches „The Grand Budapest Hotel” – Quelle:
<https://kissthemgoodbye.net/movie/thumbnails.php?album=204&page=1> (21.10.019),
Bearbeitung durch Anna Siquans.
- Abbildung 31: Monolog des Autors für eine Kameraaufnahme – Quelle:
<https://kissthemgoodbye.net/movie/thumbnails.php?album=204&page=1> (21.10.2019),
Bearbeitung durch Anna Siquans.

- Abbildung 32: Imitation einer mündlichen Erzählsituation zwischen dem jungen Autor und Monsieur Moustafa – Quelle:
<https://kissthemgoodbye.net/movie/thumbnails.php?album=204&page=1> (21.10.2019),
Bearbeitung durch Anna Siquans.
- Abbildung 33: Zwischentitel „The Grand Budapest Hotel“ – Quelle:
<https://kissthemgoodbye.net/movie/thumbnails.php?album=204> (25.20.2019),
Bearbeitung durch Anna Siquans.
- Abbildung 34: Die Architektur des Grand Budapest Hotels - Blick vom Eingang in die Lobby – Quelle:
<https://kissthemgoodbye.net/movie/thumbnails.php?album=204&page=2> (30.10.2019),
Bearbeitung durch Anna Siquans.
- Abbildung 35: Die Architektur des Grand Budapest Hotels – Stiegenaufgang und Concierge-Loge – Quelle:
<https://kissthemgoodbye.net/movie/thumbnails.php?album=204&page=2> (30.10.2019),
Bearbeitung durch Anna Siquans.
- Abbildung 36: Die Architektur des Grand Budapest Hotels – Blick vom Stiegenaufgang in die Lobby – Quelle:
<https://kissthemgoodbye.net/movie/thumbnails.php?album=204&page=2> (30.10.2019),
Bearbeitung durch Anna Siquans.
- Abbildung 37: Schreiben von Kommissar Henckels – Quelle:
<https://kissthemgoodbye.net/movie/thumbnails.php?album=204&page=2> (02.11.2019),
Bearbeitung durch Anna Siquans.
- Abbildung 38: Soldat Franz Müller in grauer Uniform – Quelle:
<https://kissthemgoodbye.net/movie/thumbnails.php?album=204&page=2> (02.11.2019),
Bearbeitung durch Anna Siquans.
- Abbildung 39: Namenloser Soldat in schwarzer Uniform – Quelle:
<https://kissthemgoodbye.net/movie/thumbnails.php?album=204&page=9> (02.11.2019),
Bearbeitung durch Anna Siquans.
- Abbildung 40: Will there be war? / Countess found dead – Quelle:
<https://kissthemgoodbye.net/movie/thumbnails.php?album=204&page=2> (04.11.2019),
Bearbeitung durch Anna Siquans.
- Abbildung 41: Platzierung von Gustave und Zero in „The Grand Budapest Hotel“ –
Quelle: <https://kissthemgoodbye.net/movie/thumbnails.php?album=204> (05.11.2019),
Bearbeitung durch Anna Siquans.
- Abbildung 42: Platzierung von Liebespaaren in anderen Wes Anderson Filmen –
Quellen: <https://www.radioeins.de/programm/sendungen/mofr1013/rueckblende/the-royal-tenenbaums.html>; <https://tobis.de/film/moonrise-kingdom/>;

<https://marvelpresentssalo.files.wordpress.com/2016/04/048-glowing.jpg>;
<https://www.spiegel.de/fotostrecke/bilder-fotos-wes-anderson-moonrise-kingdom-eroeffnungsfilm-cannes-fotostrecke-82458-3.html> (05.11.2019), Bearbeitung durch Anna Siquans.

- Abbildung 43: Stefan Zweig um 1925 – Quelle: <http://cafeuropa.e-monsite.com/de/blog/europa-traumer/stefan-zweig.html> (06.11.2019)
- Abbildung 44: Stefan Zweig 1920 – Quelle: Klemens Renoldner (Hg.), Stefan Zweig – Abschied von Europa, (Wien 2014) 260. Bearbeitung durch Anna Siquans.
- Abbildung 45: Der Autor 1985 – Quelle: <https://kissthemgoodbye.net/movie/thumbnails.php?album=204&page=1> (06.11.2019), Bearbeitung durch Anna Siquans.
- Abbildung 46: Der Autor 1968 – Quelle: <https://kissthemgoodbye.net/movie/thumbnails.php?album=204&page=1> (06.11.2019), Bearbeitung durch Anna Siquans.
- Abbildung 47: Büste Stefan Zweigs im Jardin du Luxembourg in Paris – Quelle: <https://e-monumen.net/patrimoine-monumental/monument-a-stefan-zweig-jardin-du-luxembourg-paris-75006/> (06.11.2019).
- Abbildung 48: Büste des Autors in „The Grand Budapest Hotel“ – Quelle: <https://kissthemgoodbye.net/movie/thumbnails.php?album=204&page=1> (06.11.2019), Bearbeitung durch Anna Siquans.
- Abbildung 49: Emblem der SS-Schutzstaffel – Quelle: https://de.wikipedia.org/wiki/Schutzstaffel#/media/Datei:Flag_of_the_Schutzstaffel.svg (08.11.2019).
- Abbildung 50: Emblem der fiktiven ZigZag Armee – Quelle: https://www.reddit.com/r/vexillology/comments/2235bk/flag_of_the_zigzag_division_from_wes_andersons/ (08.11.2019).
- Abbildung 51: Banner der ZigZag Armee vor dem Grand Budapest Hotel – Quelle: https://kissthemgoodbye.net/movie/displayimage.php?album=204&pid=446252#top_display_media (08.11.2019), Bearbeitung durch Anna Siquans.
- Abbildung 52: Old Lutz Cemetery, Zeitebene 2014 – Quelle: <https://kissthemgoodbye.net/movie/thumbnails.php?album=204&page=1> (18.12.2019).
- Abbildung 53: Jüdischer Friedhof in Mikulov, Tschechien – Quelle: Agnethe Siquans (Privat).
- Abbildung 54: Jüdischer Friedhof in Wien Währing – Quelle: Agnethe Siquans (Privat).
- Abbildung 55: Lesende Frau der Zeitebene 2014 – Quelle: <https://kissthemgoodbye.net/movie/thumbnails.php?album=204&page=9> (10.11.2019).

Literaturverzeichnis

Primärquellen

- Wes *Anderson*, *The Grand Budapest Hotel*. DVD Video Kaufversion, (Twentieth Century Fox Home Entertainment LLC 2014).
- Wes *Anderson*, *The Grand Budapest Hotel*. Screenplay by Wes Anderson, (London 2014).
- Stefan *Zweig*, *Angst*. In: Stefan *Zweig*, *Gesammelte Werke*, (Köln 2014) 73-130.
- Stefan *Zweig*, *Brennendes Geheimnis*. In: Stefan *Zweig*, *Gesammelte Werke*, (Köln 2014) 7-70.
- Stefan *Zweig*, *Brief einer Unbekannten*. In: Stefan *Zweig*, *Gesammelte Werke*, (Köln 2014) 275-311.
- Stefan *Zweig*, *Der Amokläufer*. In: Stefan *Zweig*, *Gesammelte Werke*, (Köln 2014) 143-193.
- Stefan *Zweig*, *Die Welt von Gestern*. Erinnerungen eines Europäers. 38. Auflage, (Frankfurt am Main Juni 2010).
- Stefan *Zweig*, *Episode am Genfer See*. In: Stefan *Zweig*, *Gesammelte Werke*, (Köln 2014) 133-140.
- Stefan *Zweig*, *Fantastische Nacht*. In: Stefan *Zweig*, *Gesammelte Werke*, (Köln 2014) 217-273.
- Stefan *Zweig*, *Geschichte in der Dämmerung*. In: Werner *Michler* und Klemens *Renoldner* (Hg.), *Stefan Zweig. Vergessene Träume. Die Erzählungen, Band I. 1900-1911*, (Wien 2018) 331-368.
- Stefan *Zweig*, *Rausch der Verwandlung*. Roman aus dem Nachlass. 5. Auflage. Herausgegeben und mit Nachbemerkenungen versehen von Knut Beck, (Frankfurt am Main 1985).
- Stefan *Zweig*, *Schachnovelle*. In: Stefan *Zweig*, *Gesammelte Werke*, (Köln 2014) 541-593.
- Stefan *Zweig*, *Ungeduld des Herzens*, (Frankfurt am Main 2006).
- Stefan *Zweig*, *Untergang eines Herzens*. In: Stefan *Zweig*, *Gesammelte Werke*, (Köln 2014) 391-419.
- Stefan *Zweig*, *Vergessene Träume*. In: Werner *Michler* und Klemens *Renoldner* (Hg.), *Stefan Zweig. Vergessene Träume. Die Erzählungen, Band I. 1900-1911*, (Wien 2018) 9-16.
- Stefan *Zweig*, *Verwirrung der Gefühle*. In: Stefan *Zweig*, *Gesammelte Werke*, (Köln 2014) 421-497.

- Stefan *Zweig*, Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau. In: Stefan *Zweig*, Gesammelte Werke, (Köln 2014) 331-389.

Sekundärquellen

- Matthias *Aumüller*, Erzählformen. In: Arturo *Larcati*, Klemens *Renoldner* und Martina *Wörgötter* (Hg.): Stefan-Zweig-Handbuch, (Berlin/Boston 2018) 625-634.
- Sheridan *Baker*, Narration. The Writer's Essential Mimesis. In: The Journal of Narrative Technique 11/3 (1981) 155-156.
- Ruth *Bohunovsky*, Stefan Zweig: Ein Mann von Gestern? Ein Interview mit Klemens Renoldner. In: Pandaemonium, Vol. 18, No. 26 (Dezember 2015) 214-235.
- David *Bordwell*, wes anderson takes the 4:3 challenge. In: Matt *Zoller Seitz* (Hg.), The Wes Anderson Collection. The Grand Budapest Hotel, (New York 2015) 235-249.
- Jonathan *Culler*, Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature, (London 1975).
- Celestino *Deleyto*, Focalisation in Film Narrative. In: Susana *Onega*, García *Landa*, José *Ángel* (Hg.), Narratology: an Introduction, (London 1996) 217-233.
- Jens *Eder*, Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse. 2. Auflage, (Marburg 2014).
- Gustav *Freytag*, Die Technik des Dramas, (Berlin 2003).
- Käte *Friedemann*, Die Rolle des Erzählers in der Epik. Sonderausgabe, unveränderter reprografischer Nachdruck der Ausgabe Berlin 1910, (Darmstadt 1965).
- Helmut *Galle*, Die Welt von Gestern als Autobiografie, Memoirenwerk und Zeugnis. In: Arturo *Larcati*, Klemens *Renoldner* und Martina *Wörgötter* (Hg.): Stefan-Zweig-Handbuch, (Berlin/Boston 2018) 356-365.
- Gérard *Genette*, Die Erzählung. 2. Auflage, (München 1998).
- Walter *Hagenbüchle*, Narrative Strukturen in Literatur und Film. ‚Schilten‘ ein Roman von Herman Burger. ‚Schilten‘ ein Film von Beat Kuert, (Bern 1991).
- Jen *Hedler Phillis*, „I Always Wanted to Be a Tenenbaum“: Class Mobility as Neoliberal Fantasy in Wes Anderson's *The Royal Tenenbaums*. In: Peter C. *Kunze* (Hg.), The Films of Wes Anderson. Critical Essays on an Indiewood Icon, (New York 2014) 171-180.
- Hansjörg *Held*, Hotelketten und deren Einfluss auf die Stadtentwicklung, Masterarbeit an der Universität Leipzig, (Hamburg 2011).
- Knut *Hickethier*, Film- und Fernsehanalyse. 4. erweiterte und überarbeitete Auflage, (Stuttgart/Weimar 2007).

- Christian *Jostmann*, Die fehlenden Strophen des Weltgedichts. In: Die Furche Jg.75, Nr. 43 (24.10.2019) 17-18.
- Susanne *Kaul* und Jean-Pierre *Palmier*, Die Filmerzählung, (Paderborn 2016).
- Tom *Kindt*, „Erzählerische Unzuverlässigkeit“ in Literatur und Film. Anmerkungen zu einem Begriff zwischen Narratologie und Interpretationstheorie. In: Herbert *Hrachovec*, Wolfgang *Müller-Funk*, Birgit *Wagner* (Hg.), Kleine Erzählungen und ihre Medien, (Wien 2004) 55-66.
- Habbo *Knoch*, Grandhotels. Luxusräume und Gesellschaftswandel in New York, London und Berlin um 1900, (Göttingen 2016).
- Donna *Kornhaber*, Wes Anderson, (University of Illinois 2017).
- Silke *Lahn* und Jan Christoph *Meister*, Einführung in die Erzähltextanalyse. 2., aktualisierte Auflage (Stuttgart/Weimar 2013).
- Christopher *Lavery*, they wear what they are: the grand budapest hotel and the art of movie costumes. In: Matt *Zoller Seitz* (Hg.), The Wes Anderson Collection. The Grand Budapest Hotel, (New York 2015) 77-83.
- Nicole *Mahne*, Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung, (Göttingen 2007).
- Manfred *Mittermayer*, Verfilmungen von Zweigs Texten. In: Arturo *Larcati*, Klemens *Renoldner* und Martina *Wörgötter* (Hg.): Stefan-Zweig-Handbuch, (Berlin/Boston 2018) 864-875.
- James *Monaco* und Hans-Michael *Bock*, Film verstehen. Das Lexikon. Die wichtigsten Fachbegriffe zu Film und Neue Medien. Überarbeitete Neuauflage Mai 2011, (Reinbek 2011).
- Hartmut *Müller*, Stefan Zweig, (Reinbek 1988).
- Anais *Nin*, Seduction of the Minotaur, (Chicago 1961).
- Ansgar *Nünning*, Mimesis des Erzählens. Prolegomena zu einer Wirkungsästhetik, Typologie und Funktionsgeschichte des Akts des Erzählens und der Metanarration. In: Jörg *Helbig* (Hg.), Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Festschrift für Wilhelm Fäger, (Heidelberg 2001) 13-48.
- *Plato*, Phaidros. In: Sämtliche Werke. 2. Auflage, (Berlin 1957) 411-481.
- PONS Wörterbuch für Schule und Studium. Englisch – Deutsch, Bearbeitet von Marieluise Schmitz, 1. Auflage, (Stuttgart 2007).
- George *Prochnik*, A Conversation with Wes Anderson. In: The Society of the Crossed Keys. Selections from the Writings of Stefan Zweig. Inspirations for The Grand Budapest Hotel, (London 2014) 9–26.
- Klemens *Renoldner* (Hg.), Stefan Zweig – Abschied von Europa, (Wien 2014).

- Steven *Rybin*, The Jellyfish and the Moonlight: Imagining the Family in Wes Anderson's Films. In: Peter C. *Kunze* (Hg.), The Films of Wes Anderson. Critical Essays on an Indiewood Icon, (New York 2014) 39-49.
- Wolf *Schmid*, Elemente der Narratologie. 2., verbesserte Auflage (Berlin 2008).
- Carl E. *Schorske*, Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle, (Wien, Graz, Klagenfurt 2017).
- Bengt Algot *Sorensen*, Zeitgefühl und Zeitgestaltung in Stefan Zweigs Erzählungen. In: Mark H. *Gelber* (Hg.), Stefan Zweig heute, (New York 1987), 65-78.
- Lionel B. *Steiman*, unter Mitwirkung von Manfred W. *Heidrich*, Begegnung mit dem Schicksal: Stefan Zweigs Geschichtsvision. In: Mark H. *Gelber* (Hg.), Stefan Zweig heute, (New York 1987) 101-129.
- Jacqueline *Vansant*, Austria Made in Hollywood, (Rochester, New York 2019).
- Robert *Vogt*, Kann ein zuverlässiger Erzähler unzuverlässig erzählen? Zum Begriff der ‚Unzuverlässigkeit‘ in Literatur- und Filmwissenschaft. In: Susanne *Kaul*, Jean-Pierre *Palmier* und Timo *Skrandies* (Hg.), Erzählen im Film. Unzuverlässigkeit – Audiovisualität – Musik, (Bielefeld 2009) 35-55.
- Anne *Washburn*, A 1.418-Word Introduction. In: Matt *Zoller Seitz* (Hg.), The Wes Anderson Collection. The Grand Budapest Hotel, (New York 2015) 9-11.
- Kim *Wilkins*, Cast of Characters: Wes Anderson and Pure Cinematic Characterization. In: Peter C. *Kunze* (Hg.), The Films of Wes Anderson. Critical Essays on an Indiewood Icon, (New York 2014) 25-37.
- Werner *Wolf*, Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörendem Erzählen, (Tübingen 1993).
- Matt *Zoller Seitz*, The Wes Anderson Collection, (New York 2013).
- Matt *Zoller Seitz* (Hg.), The Wes Anderson Collection. The Grand Budapest Hotel, (New York 2015).
- Friderike *Zweig* und Stefan *Zweig*, Unrast der Liebe. Ihr Leben und ihre Zeit im Spiegel ihres Briefwechsels, (Frankfurt am Main 1984).
- Stefan *Zweig*, Das Buch als Eingang zur Welt. In: Stefan *Zweig*, Die Monotonisierung der Welt. Aufsätze und Vorträge. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Volker Michels, (Frankfurt am Main 1982) 127-137.
- Stefan *Zweig*, Excerpts from Beware of Pity. In: The Society of the Crossed Keys. Selections from the Writings of Stefan Zweig. Inspirations for The Grand Budapest Hotel, (London 2014) 159-187.
- Stefan *Zweig*, Nekrolog auf ein Hotel. In: Ronald *Glomb* und Hans Ulrich *Hirschfelder* (Hg.), Hotelgeschichten, (Frankfurt am Main 1989) 286-291.

- Stefan *Zweig*, Reisen oder Gereist-Werden. In: Stefan *Zweig*, Die Monotonisierung der Welt. Aufsätze und Vorträge. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Volker Michels, (Frankfurt am Main 1982) 81-85.

Onlinequellen

- Matthew *Anderson*, Stefan *Zweig*: Grand Budapest Hotel's Inspiration. 11.03.2014, online unter <http://www.bbc.com/culture/story/20140310-the-writer-behind-budapest-hotel> (18.09.2019).
- Richard *Brody*, Stefan *Zweig*, Wes *Anderson*, and a Longing for the Past. 14.03.2014, online unter <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/stefan-zweig-wes-anderson-and-a-longing-for-the-past> (19.09.2019).
- Diana *Cheng*, From Z to A, How *Zweig* inspired *Anderson's* The Grand Budapest Hotel, online unter <http://shinynewbooks.co.uk/shiny-new-books-archive/issue-5-archive/bookbuzz-issue-5/from-z-to-a-how-zweig-inspired-andersons-the-grand-budapest-hotel/> (19.09.2019).
- Norman L. *Eisen*, The Grand Budapest Hotel Is a Thoughtful Comedy About Tragedy. 20.02.2015, online unter https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2015/02/how-grand-budapest-hotel-pays-tribute-to-the-holocaust/385264/?utm_source=SFFB#disqus_thread (08.11.2019).
- Scott *Foundas*, Wes *Anderson* Talks About His 'Grand' Influences. 07.02.2014, online unter <https://variety.com/2014/film/markets-festivals/wes-anderson-talks-about-his-grand-influences-1201091911/> (19.09.2019).
- IMDb https://www.imdb.com/title/tt2278388/?ref_=nv_sr_1?ref_=nv_sr_1 (30.07.2019).
- IMDb https://www.imdb.com/search/title/?title_type=feature&year=2014-01-01,2014-12-31&sort=boxoffice_gross_us,desc&ref_=adv_prv (09.11.2019).
- IMDb <https://www.imdb.com/title/tt2278388/awards> (30.07.2019).
- Leo Wörterbuch, <https://dict.leo.org/englisch-deutsch/guardian> (05.11.2019).
- Carolyn *McDowall*, The Grand Budapest Hotel – Loving Gustave H. & his lobby boy! 14.07.2014, online unter <https://www.thecultureconcept.com/the-grand-budapest-hotel-loving-gustave-h-his-lobby-boy> (08.11.2019).
- NPR Staff, The Rise And Fall Of Stefan *Zweig*, Who Inspired 'Grand Budapest Hotel'. 02.04.2014, online unter <https://www.npr.org/2014/04/02/298340082/the-rise-and-fall-of-stefan-zweig-who-inspired-grand-budapest-hotel> (19.09.2019)

- Hannah *Pilarczyk*, „Grand Budapest Hotel“ von Wes Anderson: So ein schöner Schwindler. In: Spiegel Online 06.03.2014. online unter <https://www.spiegel.de/kultur/kino/grand-budapest-hotel-von-wes-anderson-kommt-ins-kino-a-956024.html> (30.07.2019).
- Pushkin Press, <https://www.pushkinpress.com/beware-of-pity/> (19.09.2019).
- Rotten Tomatoes https://www.rottentomatoes.com/m/the_grand_budapest_hotel> (01.08.2019).
- A. O. *Scott*, Bittersweet Chocolate on the Pillow. In: The New York Times 06.03.2014. online unter <https://www.nytimes.com/2014/03/07/movies/wes-andersons-grand-budapest-hotel-is-a-complex-caper.html> (30.07.2019).
- ScreenPrism, <http://screenprism.com/insights/article/what-exact-influence-did-stefan-zweig-have-on-the-film> (19.09.2019).
- Marlow *Stern*, Wes Anderson Takes Us Inside ‘The Grand Budapest Hotel,’ His Most Exquisite Film. 03.04.2014, online unter <https://www.thedailybeast.com/wes-anderson-takes-us-inside-the-grand-budapest-hotel-his-most-exquisite-film?ref=scroll> (19.09.2019).

Anhang

Angst

Handlung: Frau Irene ist eigentlich glücklich verheiratet und lebt zufrieden mit ihrem Mann und ihren zwei Kindern. Mehr aus Langeweile und Abenteuerlust als aus Leidenschaft beginnt sie eine Affäre mit einem jungen Pianisten. Als sie einmal dessen Wohnung verlässt, trifft sie im Stiegenhaus dessen vermeintliche ehemalige Geliebte, die sie zur Rede stellt und der Irene Geld gibt, um sie loszuwerden. Sie schreibt dem Geliebten einen Abschiedsbrief, da ihr die Affäre die Angst, die sie durch dieses Treffen bekommen hat, nicht wert ist. Da er sie jedoch drängt, trifft sie sich noch einmal mit ihm. Beim Heimkommen steht seine ehemalige Geliebte wieder vor ihrer Tür und fordert noch mehr Geld. Irene packt die Angst, dass ihr Mann etwas ahnt, jede seiner Bemerkungen in den nächsten Tagen kommt ihr wie eine Andeutung vor. Außerdem fordert die Erpresserin immer mehr Geld, das Irene ihr immer zukommen lässt. Die Situation spitzt sich zu, und als Irene eines Tages spazieren geht hat sie das Gefühl, ihr Mann würde sie verfolgen. Sie weiß sich nicht mehr anders zu helfen und geht in eine Apotheke, um sich dort Gift zu kaufen – sie möchte ihre Qual beenden. In der Apotheke erscheint plötzlich ihr Mann, die beiden gehen nach Hause und er erklärt ihr, dass er eine arbeitslose Schauspielerin angeheuert hat, um Irene Angst zu machen, sodass sie ihre Affäre beende. Die Erzählung endet damit, dass Irene von einem ohnmächtigen Schlaf aufwacht und im Nebenzimmer ihre Kinder und ihren Mann spielen hört – sie ist glücklich und zufrieden mit ihrem Leben.

Inklusionsschema: Die Erzählung bleibt auf einer Erzählebene.

Rahmenerzählung: Die Erzählung bleibt auf einer Ebene, in der die Hauptgeschichte erzählt wird.

Erzähler der Rahmenerzählung: verborgener heterodiegetischer Erzähler. Keine Profilierung oder Hinweis auf einen Adressaten.

Binnenerzählung: -

Erzähler der Binnenerzählung: -

Metanarration: Da der Text keine Hinweise auf eine konkrete Erzählinstanz gibt, findet keine Metanarration statt.

Geschehens-/Erzählillusion: Es wird von der verborgenen heterodiegetischen Erzählinstanz lediglich eine Geschehensillusion geschaffen.

Unzuverlässiges Erzählen: Der verborgene heterodiegetische Erzähler lässt keine Hinweise aufkommen, die dazu führen könnten, ihn als unzuverlässig zu bewerten.

Erzählte Zeit: 16 Tage. Erzählzeit: 58 Buchseiten

Räume: Die Stadt/ die Wohnung als Symbol für Irenes inneren Zustand. Sie fühlt sich verfolgt, egal, wo sie hinget, sie entkommt den Blicken ihres Mannes, die auf eine Art nur ihre Angst spiegeln, nicht. Ihre Angst macht Irene jeden Ort zum Gefängnis und zur Gefahr. Auch als sie

drei Tage lag die Wohnung nicht verlässt, um der Erpresserin nicht zu begegnen, wird ihre emotionale Lage nicht besser.

Motive:

Erinnerung, Nostalgie und Verlust:

Erinnerung an eine Zeit, in der sie begehrt wurde und die noch voll von Abenteuer war – Irene hatte jung geheiratet und war gleich Mutter geworden, nun seht sie sich zurück nach Abenteuer und Leidenschaft: *„Ihre dämmernden Mädchenträume von der großen Liebe und der Ekstase des Gefühls, eingeschläfert von den freundlichen Beruhigungen der ersten Ehejahre und dem spielhaften Reiz junger Mütterlichkeit, begannen jetzt, da sie sich dem dreißigsten Jahre näherte, wieder zu erwachen [...].“*³⁷¹

Begegnung von Hierarchien:

Die vermeintliche ehemalige Geliebte von Irenes Geliebten kommt aus niedriger Gesellschaftsschicht als Irene, und nutzt Irenes Angst, entdeckt zu werden, um sie zu erpressen: *„Fort ... ja natürlich ... zum Herrn Gemahl ... in die warme Stube, die vornehme Dame spielen und sich auskleiden lassen von den Dienstboten ... Aber was unsereiner treibt, ob das krepirt vor Hunger, das schert ja so eine vornehme Dame nicht ... So einer stehlen sie auch das letzte, diese anständigen Frauen ...“*³⁷²

Einfall von Politik und Geld in eine Welt der Kultur:

In diesem Fall eher Einfall von Unehrlichkeit und Langeweile in eine glückliche Ehe/Familie.

Männerfreundschaften: -

Geheimnisse und Geständnisse:

Die geheime Affäre von Irene, und die Angst, dass ihr Mann davon erfährt/weiß oder sie es ihm gestehen müsste treibt Irene so weit, dass sie am Ende den Entschluss fasst, sich umzubringen, als vorher darüber mit ihrem Mann zu sprechen. Der Mann hat das Geheimnis, die Schauspielerin auf Irene angesetzt zu haben. Er kann nicht offen mit Irene sprechen, so versetzt er sie lieber in die Angst, erpresst zu werden und hofft, so zu erreichen, was er möchte. Am Ende erkennt er, dass er zu weit gegangen ist und muss Irene gestehen, dass er hinter der Erpresserin steckt.

„Ich weiß nicht, mir war so, als hättest du mir etwas zu sagen all diese Tage schon. Etwas, was nur dich angeht und mich. Wir sind jetzt allein, Irene.“ Sie lag und rührte sich nicht, gleichsam hypnotisiert von diesem ernsten und verschleierte Blick. Wie gut, fühlte sie, könnte jetzt alles werden, nur ein Wort brauchte sie zu sagen, ein kleines Wort: Verzeihung, und er würde nicht fragen, wofür. Aber warum brannte das Licht, dieses laute, freche, horchende

³⁷¹ Stefan Zweig, Angst. In: Stefan Zweig, Gesammelte Werke, (Köln 2014), 79.

³⁷² Zweig, Angst, 75.

*Licht? Im Dunkel hätte sie es zu sagen vermocht, das fühlte sie. Aber das Licht zerbrach ihre Kraft.*³⁷³

*„Sie umschlichen sich Tag und Nacht, gleichsam einander umkreisend, um einer des andern Geheimnis aufzuspähen und das eigene hinter dem Rücken zu bergen. Auch ihr Mann war anders geworden in der letzten Zeit.“*³⁷⁴

Geschichte versus Individuum: -

Brennendes Geheimnis

Handlung: Ein Baron „von nicht sehr klangvollem österreichischem Beamtenadel“³⁷⁵ macht eine Woche Urlaub in einem Hotel am Semmering. Da nicht viele andere Gäste anwesend sind, mit denen er sich vergnügen kann, fällt seine Aufmerksamkeit und sein ‚Jagdtrieb‘ auf eine Frau mittleren Alters, die mit ihrem Sohn im Hotel wohnt. Um an die Frau heranzukommen, freundet sich der Baron mit dem Kind, Edgar, an, ohne zu ahnen, dass der Bub sonst nicht viele Freunde hat und in seiner Einsamkeit sein gesamtes Zärtlichkeitsbedürfnis in den Baron wirft, der ihm von diesem einen, ersten Gespräch lieber wird als alle anderen Menschen. Als der Baron aber beginnt, seine Aufmerksamkeit auf die Mutter zu richten und die beiden versuchen, den Buben bei jeder Gelegenheit loszuwerden, da fühlt er sich und seine Freundschaft vom Baron betrogen. Er versteht nicht, wieso sich der Baron, der ihm der liebste Mensch auf Erden ist, mit der Mutter gegen ihn verbündet, und dass die beiden ein Geheimnis haben, dass sie ihm vorenthalten, macht ihn zornig und kalt. Er beginnt, die beiden zu hassen und ihnen jede Minute des Urlaubes aufzulauern. All das findet seinen Höhepunkt in einer Szene, bei der er die beiden, hinter seiner Zimmertür stehend, am Gang belauscht, wie sie gerade ins Zimmer des Barons gehen wollen. Seine kindliche Unwissenheit meint aber, der Baron wolle die Mutter ermorden. Deshalb stürzt er heraus und prügelt sich mit dem Baron. Bei einer Auseinandersetzung mit der Mutter am nächsten Tag, bei der sie ihn wegen der Ereignisse der Vornacht belügt, schlägt er sie aus Zorn, und rennt dann davon. Als sie ihn wieder finden spürt er, dass auch die Mutter nur dankbar ist, dass ihm nichts geschehen ist, und diese Liebe lässt ihn bereuen, jemals seine Kindheit verflucht zu haben und stärkt das Band zwischen Mutter und Sohn erneut.

Inklusionsschema: Die Erzählung bleibt auf einer Erzählebene

Rahmenerzählung: Die Rahmenerzählung ist, für Novellen Zweigs eher untypisch, in Kapitel geteilt. Zuerst meint man, die Erzählung fokussiere sich auf den Baron, sie beginnt mit seinem Ankommen im Hotel und der verborgene Erzähler berichtet über das Innere des Barons. Mit dem Zusammentreffen zwischen Baron und Edgar wechselt der Fokus der Erzählung aber

³⁷³ Zweig, Angst, 96.

³⁷⁴ Zweig, Angst, 106.

³⁷⁵ Stefan Zweig, Brennendes Geheimnis. In: Stefan Zweig, Gesammelte Werke, (Köln 2014), 8.

immer mehr zu dem Buben, man erfährt seine Gedanken und Beweggründe, und sieht das Geschehen wie durch seine Augen, also mit seinem kindlichen Verständnis (oder eben Nicht-Verstehen) der Ereignisse. Durch diesen Fokus auf die Welt des Buben bekommt die ganze Erzählung eine weitere Ebene – die LeserInnen wissen sehr wohl, dass der Baron die Mutter nicht ermorden will, was die beiden vor haben ist dennoch moralisch verwerflich, die Bemühungen des Kindes, die beiden zu sabotieren sind, zumindest von einem moralischen Standpunkt aus, nicht unbedingt unangemessen.

Erzähler der Rahmenerzählung: verborgener heterodiegetischer Erzähler. Es findet keinerlei Profilierung des Erzählers statt, es wird der Eindruck geschaffen, bei den Geschehnissen direkt und in Echt-Zeit anwesend zu sein. Auch über den Adressaten des Erzählers ist nichts bekannt.

Binnenerzählung: -

Erzähler der Binnenerzählung: -

Metanarration: es findet keine Metanarration statt, der Erzähler der Geschichte gibt sich nie als solcher zu erkennen.

Geschehens-/Erzählillusion: Es wird nur eine Geschehensillusion geschaffen, die Erzählung bleibt auf einer Ebene, und es gibt keine Hinweise auf eine konkrete Erzählinstanz.

Unzuverlässiges Erzählen: es gibt keine Hinweise, die die Leserschaft dazu veranlassen könnten, den Erzähler als unzuverlässig einzustufen.

Erzählte Zeit: Es muss sich um einen Zeitraum von ca. einer Woche handeln, da die Geschichte mit dem Ankommen des Barons beginnt, und seine Abreise gegen Ende des Erzählten erwähnt wird. Erzählzeit: 63 Buchseiten.

Räume: Das Hotel am Semmering ist (zumindest zum Zeitpunkt der Erzählung) nicht gut besucht, nur wenige Gäste verbringen ihren Urlaub gerade dort. Bezüglich des Barons ist das eine Charakterisierung des Grundkonfliktes der Geschichte – er fürchtet, einen langweiligen Urlaub verbringen zu müssen, die Mutter von Edgar ist die einzige, die als Zeitvertreib, als Jagdbeute, in Frage kommt. Bezüglich des Buben Edgar ist das leere Hotel eine Art Charakterisierung seiner Figur – er ist hier im Hotel, weil er gerade sehr krank war, zur Erholung. Wie er selber sagt ist aber auch die Mutter von dem Aufenthalt wenig begeistert, es ist sehr einsam für ihn, ohne andere Kinder. Er sucht deshalb den Kontakt zu den Erwachsenen und ist ein leichtes Ziel für die Annäherungen des Barons: *„Bisher hatte er, einsam erzogen und oft kränklich, wenig Freunde gehabt. Für all sein Zärtlichkeitsbedürfnis war niemand da gewesen als die Eltern, die sich wenig um ihn kümmerten, und die Diensthofen.“*³⁷⁶ Gleichzeitig ist das Hotel aber auch bezüglich des Buben ein Hinweis auf den Grundkonflikt: er ist in ungewohnter Umgebung, das Hotel bietet viele Möglichkeiten, in

³⁷⁶ Stefan Zweig, Brennendes Geheimnis, 18.

loszuwerden und sich zu verstecken. Alles geschieht hinter verschlossenen Türen und doch so offen an einem so öffentlichen Ort.

Motive:

Erinnerung, Nostalgie und Verlust:

Für Edgar stellt die Begegnung mit dem Baron eine Art Verlust/Abschied seiner Kindheit bzw. Naivität dar: *„[...] aber all diese Dinge, die ihm gestern noch von hoher Bedeutung und seltenem Reiz waren, schienen ihm mit einem Male entwertet, läppisch und verächtlich. [...] Immer mehr und mehr empfand er die Qual, klein zu sein, etwas Halbes, Unreifes, ein Kind von zwölf Jahren, und noch nie hatte er so stürmisch das Kindsein verflucht, so herzlich sich gesehnt, anders aufzuwachen [...].“*³⁷⁷

*„Denn seit gestern hasste er seine eigene Kindheit.“*³⁷⁸

*„Er war um Jahre älter geworden seit gestern; ein fremder Gast, das Misstrauen, saß jetzt schon fest in seiner kindischen Brust.“*³⁷⁹

*„Es war das letzte Weinen seiner Kindheit, das letzte wildeste Weinen, [...]. Er weinte in dieser Stunde fassungsloser Wut alles aus sich heraus, Vertrauen, Liebe, Gläubigkeit, Respekt – seine ganze Kindheit.“*³⁸⁰

Auch wenn er am Ende der Geschehnisse seine Kindheit wieder zu schätzen weiß und sich wieder in ihr Geborgen fühlt, so hat er durch all das doch viel gelernt und gesehen, vor allem durch sein Davon-Laufen und, wenn auch nur kurz, das Auf-sich-selbst-gestellt-Sein. Er hat zumindest einen Teil seiner Kindheit im Hotel am Semmering zurückgelassen und ist einen Schritt weiter in seiner Entwicklung zum Erwachsen-Werden.

Begegnung von Hierarchien / Hotel als Ort der Begegnung:

Das Hotel ist in dieser Erzählung sowohl Ort der Begegnung, aber auch Ort des Versteckens, des Geheimnisses. Der Baron braucht, um seinen Aufenthalt nicht als langweilig zu empfinden, Gesellschaft, am besten ein sexuelles Abenteuer. Da nicht viele Gäste im Hotel wohnen hat er nicht viel Auswahl, was ihn enttäuscht – er ist mit einer anderen Erwartungshaltung hergekommen, nämlich der Erwartung, dass ihm ein Hotel eine Reihe an unterschiedlichen Begegnungen und Menschen bietet. Gleichzeitig ist das Hotel für Edgar ein einsamer Ort, an dem er allen nur im Weg steht und das für ihn keinerlei Begegnungen bereithält.

Einfall von Politik und Geld in eine Welt der Kultur:

In diesem Fall Einfall der Erwachsenenwelt, der sexuellen Welt, in die Welt des Kindes. Edgar lebt bis vor dem Urlaub und der Begegnung mit dem Baron in einer Welt des Vertrauens – er kann sich noch gar nicht vorstellen, dass irgendjemand, geschweige denn seine Mutter, lügt.

³⁷⁷ Stefan Zweig, Brennendes Geheimnis, 18f.

³⁷⁸ Stefan Zweig, Brennendes Geheimnis, 27.

³⁷⁹ Stefan Zweig, Brennendes Geheimnis, 35.

³⁸⁰ Stefan Zweig, Brennendes Geheimnis, 42.

Er hat auch im Zuge der Entfaltung aller Ereignisse noch keine Vorstellung davon, warum die beiden sich so ertappt und gestört fühlen von ihm, aber er weiß, dass seine Mutter ihn belügt und dass etwas vor sich geht, das verboten sein muss.

*„Dass seine Mutter log, das wusste er seit gestern. Aber dass sie so schamlos sein konnte, ein offenes Versprechen zu missachten, das zerriss ihm ein letztes Vertrauen. Er verstand das ganze Leben nicht mehr, seit er sah, dass die Worte, hinter denen er Wirklichkeit vermutet hatte, nur farbige Blasen waren, die sich blähten und in nichts zersprangen.“*³⁸¹

Siehe dazu auch die Zitate unter „Geheimnisse und Geständnisse“.

Männerfreundschaften:

In der Gegenwart des Barons fühlt sich Edgar schon wie ein Erwachsener, dass er ihn angesprochen hat und mit ihm spazieren geht erfüllt ihn mit Stolz: *„Er war nur selig vor Glück, hier an diesem einsamen Ort plötzlich einen Freund gefunden zu haben, und welch einen Freund! [...] Seine ganze schwärmerische Leidenschaft gehörte jetzt diesem neuen, seinem großen Freunde, und sein Herz dehnte sich vor Stolz, als dieser ihn jetzt zum Abschied nochmals einlud, morgen vormittags wiederzukommen, und der neue Freund ihm nun zuwinkte von der Ferne, ganz wie ein Bruder.“*³⁸²

Geheimnisse und Geständnisse:

Die Welt der Erwachsenen, zu der Edgar so sehr gehören will, ist ihm doch noch ein Rätsel. Vor allem das Verhalten zwischen dem Baron und seiner Mama verwundert ihn, und macht ihn aufmerksam und neugierig, ihr Geheimnis – das Geheimnis zwischen allen Erwachsenen – zu enthüllen: *„Sie plaudern nicht mehr wie gestern, sie lachen auch nicht, sie sind befangen, sie verbergen etwas. Ein Geheimnis, das ich ergründen muss um jeden Preis. [...] Oh, es zu wissen, endlich zu wissen, dieses Geheimnis, ihn zu fassen, diesen Schlüssel, der alle Türen aufschließt, nicht länger mehr Kind sein, vor dem man alles versteckt und verhehlt, sich nicht mehr hinhalten lassen und betrügen.“*³⁸³

*„Oh, dieses Geheimnis, das ich immer und überall spüre, wenn ich unter Erwachsenen bin, vor dem sie die Türe zuschließen in der Nacht [...]“*³⁸⁴

Am Ende aller Ereignisse, nachdem Edgar weggelaufen und wiedergefunden wurde, da kommt in ihm ein Gefühl der Reue und des Zurück-Wollens auf, und er muss vor sich selbst zugeben: *„Immer wilder wurde die Reue in ihm, und am liebsten hätte er sich hier all der Sorgfalt seiner Großmutter und seiner Tante entwunden und wäre hineingegangen, sie [die Mutter] um Verzeihung zu bitten, ihr ganz in Demut, ganz alleine zu sagen, er wolle wieder Kind sein und gehorchen.“*³⁸⁵

³⁸¹ Stefan Zweig, Brennendes Geheimnis, 41.

³⁸² Stefan Zweig, Brennendes Geheimnis, 16.

³⁸³ Stefan Zweig, Brennendes Geheimnis, 32.

³⁸⁴ Stefan Zweig, Brennendes Geheimnis, 46.

³⁸⁵ Stefan Zweig, Brennendes Geheimnis, 67.

Geschichte versus Individuum: -

Brief einer Unbekannten

Handlung: Der Schriftsteller R. bekommt an seinem 41. Geburtstag einen Brief von einer unbekannten Frau, die ihm darin ihre Lebensgeschichte erzählt, die, ohne dass der Mann es je wusste, untrennbar mit ihm verbunden war. Die Frau schreibt darin, dass sie diesen Brief schickt, nachdem ihr (sein) Sohn und sie selbst gestorben sind. Sie schildert R. alle Ereignisse ihres Lebens, seit dem Moment als sie ihn mit 13 Jahren das erste Mal sah, und wie sie ihm, ohne dass er es je ahnte, immer nahe war und ihr gesamtes Leben nach ihm ausrichtete.

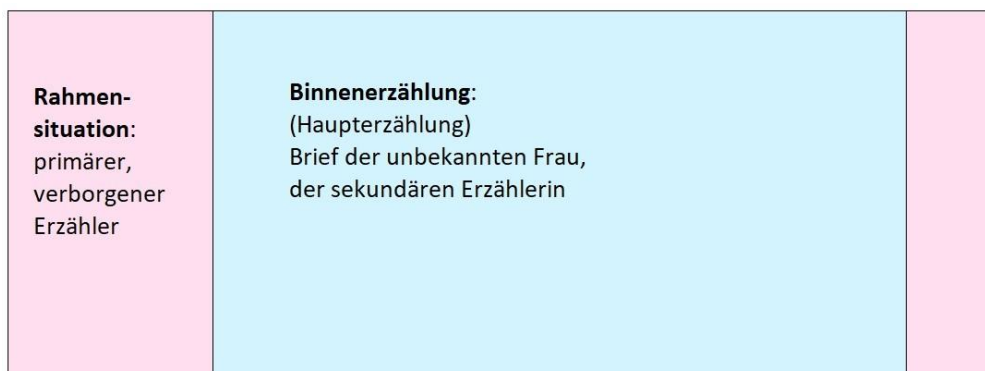


Abbildung 1: Inklusionsschema "Brief einer Unbekannten"

Rahmenerzählung: enthält nicht die Haupthandlung der Geschichte, schafft eine Rahmensituation – der Mann der den Brief erhält und ihn in seiner Wohnung liest.

Erzähler der Rahmenerzählung: verborgener heterodiegetischer Erzähler ohne Profilierung – gibt sich selbst nicht als Erzählinstanz zu erkennen, es wird der Eindruck erweckt, als sei die LeserInnenschaft direkt bei den Geschehnissen der Einleitung dabei. Ein Adressat des primären Erzählers wird nicht formuliert, er wendet sich an ein verborgenes Publikum.

Binnenerzählung: enthält die Hauptgeschichte und hat explikative Funktion (die Frau erklärt, warum R. zu seinem heutigen Geburtstag keine Rosen bekommt). Die Erklärung eines Elementes aus der übergeordneten Ebene ist aber eigentlich nicht der Hauptgegenstand der Binnenerzählung, Zweck ist eher ein von der Seele schreiben, ohne eine konkrete Agenda dahinter.

Erzählerin der Binnenerzählung: sekundäre, offene homodiegetische/autodiegetische Erzählerin (obwohl es um ihre Lebensgeschichte geht, so ist eigentlich doch R. die Hauptperson ihrer Erzählungen – der Dreh- und Angelpunkt ihres gesamten Lebens). Sie ist zum Zeitpunkt, da der Brief gelesen wird, schon verstorben, berichtet im Brief retrospektiv über vergangene Ereignisse ihres Lebens. Profilierung: weiblich, ca. 28 Jahre alt (zu Beginn der

Erzählungen 13 Jahre alt – schreibt 15, 16 Jahre später). Adressat der sekundären Erzählerin ist der Schriftsteller R., den sie mit den Worten „*Dir, der Du mich nie gekannt*“³⁸⁶ anspricht.

Metanarration findet nach dem Typ *Selbstbeschreibung des Erzählers* statt. Die Unbekannte schreibt: „*Ich habe die fünfte Kerze genommen und hier zu dem Tisch gestellt, auf dem ich an Dich schreibe.*“³⁸⁷, „*Zu Dir alleine will ich sprechen, Dir zum ersten Mal alles sagen [...].*“³⁸⁸

Die Erzählerin spricht eindeutig über sich selbst als Erzählinstanz und über den Brief-Empfänger als Adressat ihrer Erzählungen und erweckt somit den Eindruck einer Erzähler-Zuhörer-Situation.

Geschehens-/Erzählillusion: Die Rahmensituation etabliert eine Geschehensillusion, durch den Brief wird auf Ebene der Rahmensituation eine Erzählillusion geschaffen, bei der schriftliches Erzählen imitiert wird.

Unzuverlässiges Erzählen: Die sekundäre Erzählerin berichtet über ihr halbes Leben, Ereignisse die nach eigenen Angaben bis zu 15, 16 Jahre zurückliegen, und sie erzählt alleine aus ihrer Erinnerung. Gleichzeitig beteuert sie: „*[...] oh, ich erinnere mich leidenschaftlich an jede Einzelheit, ich weiß noch wie heute den Tag, nein, die Stunde, da ich zum ersten Mal von Dir hörte, Dich zum ersten Mal sah [...].*“³⁸⁹. Sie schreibt außerdem im Fieberwahn: „*Ich kann nicht mehr weiter schreiben... mir ist so dumpf im Kopfe... die Glieder tun mir weh, ich habe Fieber... ich glaube, ich werde mich gleich hinlegen müssen.*“³⁹⁰ das heißt sie kann allein deshalb schon nicht als absolut zuverlässige Erzählerin bewertet werden.

Erzählte Zeit: Zeitspanne von 15, 16 Jahren; Erzählzeit: „*[...] etwa zwei Dutzend hastig beschriebene Seiten [...].*“³⁹¹, ca. 36 Buchseiten, „*Dulde, Geliebter, dass ich Dir alles, alles von Anfang an erzähle, werde, ich bitte Dich, die eine Viertelstunde von mir zu hören nicht müde [...].*“³⁹²

Räume: Vor allem der Handlungsraum des Wohnhauses und der Wohnung des R. spielen für die Erzählerin eine große Rolle – für sie sind sie Sinnbild ihrer kindlichen Liebe, seine Wohnung ist für sie ein wichtiger Teil seines Charakters. Auf der Analyseebene spielen die Räume keine besonders große Rolle, sie dienen nur auf der Erzählebene zur Charakterisierung.

Motive:

Erinnerung, Nostalgie und Verlust:

³⁸⁶ Stefan Zweig, Brief einer Unbekannten. In: Stefan Zweig, *Gesammelte Werke*, (Köln 2014), 275.

³⁸⁷ Zweig, Brief einer Unbekannten, 276.

³⁸⁸ Zweig, Brief einer Unbekannten, 277.

³⁸⁹ Zweig, Brief einer Unbekannten, 277.

³⁹⁰ Zweig, Brief einer Unbekannten, 310.

³⁹¹ Zweig, Brief einer Unbekannten, 275.

³⁹² Zweig, Brief einer Unbekannten, 277f.

Der gesamte Brief beruht auf den Erinnerungen der Verfasserin, nichts davon wird belegt. Der Grund, warum sie den Brief schreibt ist der Tod ihres Kindes, ein schmerzhafter, tödlicher Verlust.

Begegnung von Hierarchien:

Wird thematisiert, wenn sie von der Geburt des Sohnes spricht, für die sie aus Geldmangel und Scham in eine Gebärdenklinik musste: *„Dort, wo nur die ganz Armen, die Ausgestoßenen und Vergessenen sich in ihrer Not hinschleppen, dort, mitten im Abhub des Elends, dort ist das Kind, Dein Kind geboren worden.“*³⁹³

Einfall von Politik und Geld in eine Welt der Kultur: -

Männerfreundschaften: -

Geheimnisse und Geständnisse:

*„Aber sollst du mein Geheimnis nur kennen, wenn ich tot bin, wenn Du mir nicht mehr Antwort geben musst, wenn das, was mir die Glieder jetzt so kalt und heiß schüttelt, wirklich das Ende ist. Muss ich weiterleben, so zerreiße ich diesen Brief und werde weiter schweigen, wie ich immer schwieg.“*³⁹⁴

*„Eines Tages nun rief mich die Mutter mit einer gewissen Umständlichkeit in ihr Zimmer; sie hätte ernst mit mir zu sprechen. Ich wurde blass und hörte mein Herz plötzlich hämmern; sollte sie etwas geahnt, etwas erraten haben? Mein erster Gedanke warst Du, das Geheimnis, das mich mit der Welt verband.“*³⁹⁵

Geschichte versus Individuum: -

Aussehen: Adressat des Briefes ist Schriftsteller

*„Du trugst einen hellbraunen, entzückenden Sportdress und liefst in Deiner unvergleichlich leichten knabenhaften Art die Treppe hinauf, immer zwei Stufen auf einmal nehmend.“*³⁹⁶

Der Amokläufer

Handlung: Ein Erzähler berichtet über eine Jahre zurückliegende Begegnung auf einer Schiffsreise. Auf dieser Schiffsreise lernte er einen Mann kennen, der ihm in einer Nacht von dem qualvollen Erlebnis berichtet, dass ihn auf dieses Schiff bringt: er war als deutscher Kolonialarzt in Indien stationiert, wo ihn eine feine Dame besuchte, um ihn um einen diskreten Abbruch einer unehelichen Schwangerschaft zu bitten. Aus Machtspielen lehnte er den Gefallen ab, die Dame fuhr zurück in die Stadt. Nach einem zu Sinnen kommen wollte ihr der Arzt doch helfen, sie war aber zu stolz und hört ihn nicht mehr an. In ihrer Verzweiflung wandte sie sich an eine dubiose chinesische Praktikerin, die sie bei der Abtreibung jedoch so verletzte, dass ihr auch der Arzt nicht mehr helfen konnte und die Frau starb. Der Arzt versprach ihr,

³⁹³ Zweig, Brief einer Unbekannten, 299.

³⁹⁴ Zweig, Brief einer Unbekannten, 277.

³⁹⁵ Zweig, Brief einer Unbekannten, 285.

³⁹⁶ Zweig, Brief einer Unbekannten, 280.

dass niemals jemand ihr Geheimnis erfahren würde. Das ist auch der Grund, warum er auf diesem Schiff ist – der Ehemann der Frau will ihre Leiche nach Europa bringen und obduzieren lassen. Später erfährt der Erzähler durch einen Bericht in der Zeitung, dass sich der Mann beim Umladen des Sarges von der Reling auf den Sarg gestürzt, und ihn so mit sich in die Tiefe des Meeres gerissen hat, wo niemand mehr das Geheimnis der Frau aufdecken kann.

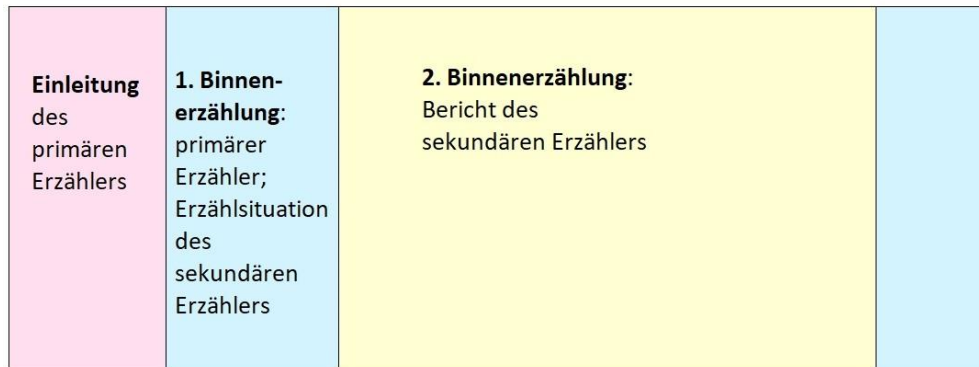


Abbildung 2: Inklusionsschema "Der Amokläufer"

Rahmenerzählung: Enthält nicht die Haupteerzählung, ist eine Einleitung zu Binnenerzählung eins und zwei.

Erzähler der Rahmenerzählung: primärer, offener homodiegetischer Erzähler (kommt in der ersten Binnenerzählung vor); Es findet keine Profilierung des primären Erzählers statt, erkennbar wird er daran, dass er in der Ich-Form spricht und in die erste Binnenerzählung führt: *„Immerhin meine ich persönlich, dass mache Vermutungen, die ich damals nicht öffentlich äußerte, die wirkliche Aufklärung jener erregenden Szene in sich tragen, und die Ferne der Jahre erlaubt mir wohl, das Vertrauen eines Gespräches zu nutzen, das jener seltsamen Episode unmittelbar vorausging.“*³⁹⁷

Wie die Erzählung stattfindet, also ob mündlich oder schriftlich, wird nicht konkretisiert. Auch der Adressat des primären Erzählers wird nicht spezifiziert, er wendet sich an ein verborgenes Publikum.

Erste Binnenerzählung: Die erste Binnenerzählung schafft die Erzählsituation für den sekundären Erzähler: der primäre und der sekundäre Erzähler treffen sich nachts auf dem Deck, der sekundäre Erzähler nutzt die dunkle, ruhige Stunde, um sich endlich jemandem anzuvertrauen und dem primären Erzähler seine Geschichte zu berichten – der primäre Erzähler sagt dazu: *„Ich spürte, dass dieser Mensch sprechen wollte, sprechen musste. Und ich wusste, dass ich schweigen müsse, um ihm zu helfen.“*³⁹⁸ – und er beginnt seine Erzählung mit den Worten: *„Ich möchte Sie gerne etwas fragen ... das heißt, ich möchte Ihnen etwas erzählen. Ich weiß, ich weiß genau, wie absurd das ist, mich an den Ersten zu wenden, der mir begegnet, aber ... ich bin ... ich bin in einer furchtbaren psychischen Verfassung ... ich bin*

³⁹⁷ Stefan Zweig, Der Amokläufer. In: Stefan Zweig, Gesammelte Werke, (Köln 2014), 143.

³⁹⁸ Zweig, Der Amokläufer, 150.

*an einem Punkt, wo ich unbedingt mit jemandem sprechen muss ... ich gehe sonst zugrunde [...].*³⁹⁹

Erzähler der ersten Binnenerzählung: siehe Erzähler der Rahmenerzählung.

Zweite Binnenerzählung: enthält die Hauptgeschichte, den Bericht des Amokläufers, des deutschen Arztes.

Erzähler der zweiten Binnenerzählung: sekundärer, offener homo-/autodiegetischer Erzähler. Profilierung: männlich, Arzt, aus Deutschland (war Angestellter an der Leipziger Klinik). Sein Adressat ist der primäre Erzähler.

Metanarration: Findet durch Selbstbeschreibung des Erzählers und Schaffen einer Erzähler-Zuhörer-Situation statt.

Geschehens-/Erzählillusion: In der Einleitung gibt sich der primäre Erzähler, der auch die erste Binnenerzählung berichtet, schon als Erzähler zu erkennen und etabliert so eine Erzählillusion für die erste Binnenerzählung, die Erzählillusion der zweiten Binnenerzählung wird durch die Imitation von mündlichem Erzählen innerhalb der Rahmenerzählung erzeugt.

Unzuverlässiges Erzählen: der sekundäre Erzähler trinkt viel, ist gestresst und ausgelaugt – einerseits von dem erzählten Erlebnis, andererseits von den sieben Jahren Einsamkeit in Indien: *„Aber in diesem unsichtbaren Glashaus dort geht einem die Kraft aus, das Fieber [...] greift einem ans Mark, man wird schlapp und faul [...]. Irgendwie ist man als Europäer von seinem wahren Wesen abgeschnitten, wenn man aus den großen Städten weg in so eine verfluchte Sumpfstation kommt: auf kurz oder lang hat jeder seinen Knacks weg, die einen saufen, die anderen rauchen Opium, die Dritten prügeln und werden Bestien – irgendeinen Schuss Narrheit kriegt jeder ab.*⁴⁰⁰

Erzählte Zeit: Binnenerzählung: ca. drei Tage (*„Aber vergessen Sie nicht, es war Dienstag nachts, als ich ankam, Samstag aber sollte [...] ihr Gatte [...] eintreffen, es blieben als nur drei Tage, drei knappe Tage für den Entschluss und für die Hilfe.*⁴⁰¹). Rahmenerzählung: ca. 2-5 Tage, der Fokus liegt auf einer Nacht. Erzählzeit: Binnenerzählung: ca. drei Stunden (von halb eins bis nach drei Uhr nachts: *„Einen Augenblick stand Schweigen zwischen uns. Da schlug die Glocke: halb eins.*⁴⁰²; *„Da schlug die Schiffsglocke einen geraden, kräftigen Schlag: ein Uhr.*⁴⁰³; *„Die Schiffsglocke klang. Zwei harte, volle Schläge [...].*⁴⁰⁴; *„Er schwieg lange. Ich merkte es nicht eher, als vom Mitteldeck die Glocke in die Stille schlug, ein, zwei, drei harte Schläge – drei Uhr.*⁴⁰⁵). Zeitangabe: *„Im März des Jahres 1912 [...].*⁴⁰⁶

³⁹⁹ Zweig, Der Amokläufer, 150.

⁴⁰⁰ Zweig, Der Amokläufer, 153.

⁴⁰¹ Zweig, Der Amokläufer, 170.

⁴⁰² Zweig, Der Amokläufer, 152.

⁴⁰³ Zweig, Der Amokläufer, 155.

⁴⁰⁴ Zweig, Der Amokläufer, 169.

⁴⁰⁵ Zweig, Der Amokläufer, 183.

⁴⁰⁶ Zweig, Der Amokläufer, 143.

Räume: Erzähl- und Handlungsraum der ersten Binnenerzählung ist das Schiff, als enger Raum, der sekundäre Erzähler kann seinem Versprechen an die Sterbende – seinem Schicksal – nicht entkommen. Bei der Charakterisierung des sekundären Erzählers und seines Gemütszustandes spielt aber auch der Erzählzeitpunkt eine Rolle: der Mann traut sich nur nachts an Deck, unter Tags hält er die vielen Menschen und ihre Fröhlichkeit nicht aus, er hat sich durch dieses Erlebnis innerlich vom Rest der Welt distanziert und isoliert. Außerdem bietet ihm die Nacht den Vorteil der Anonymität, er muss seine Identität nicht preisgeben, und kann sich so jemandem anvertrauen, ohne ihm direkt in die Augen sehen zu müssen und ohne umgekehrt direkt gesehen zu werden.

Motive:

Erinnerung, Nostalgie und Verlust:

Verlust seines Lebensgefühls als Europäer, seiner Identität und seiner Lebenslust; Verlust seines Glaubens

Begegnung von Hierarchien / Das Hotel als Ort der Begegnung:

Eine Dame aus feiner Gesellschaft kommt in die Peripherie, nur um den Arzt zu sehen.

Das Schiff ist eine Art Hotel am Wasser. Genau wie bei dem Aufenthalt in einem Hotel, befindet man sich auch auf dem Schiff in einem Ausnahmezustand, einem Zustand der Reise, des Unterwegs-Seins, des Fremd-Seins. Man begegnet Menschen, die man nicht kennt und die man wahrscheinlich nie wieder sehen wird, es herrscht eine gewisse Anonymität. Gleichzeitig lebt man auf engstem Raum miteinander. Jeder ist irgendwie alleine, alle befinden sich in einem Schwebezustand zwischen Ankommen und Unterwegs-Sein. Nur in diesem Setting sind Begegnungen der erzählten Art möglich.

Einfall von Politik und Geld in eine Welt der Kultur:

Machspiele zwischen dem Arzt und der Frau; Frau bietet ihm viel Geld für seinen Dienst und seine sofortige Abreise.

Männerfreundschaften:

Arzt und Liebhaber verbünden sich quasi gegen den Ehemann und durch ihre Liebe und Ergebenheit der Frau gegenüber.

Geheimnisse und Geständnisse:

Frau trägt Geheimnis in sich, sie will nicht, dass andere davon erfahren (nur deshalb sucht sie den sekundären Erzähler auf – weil er in der Peripherie, weit weg von der Stadt wohnt). Der sekundäre Erzähler verspricht, ihr Geheimnis bis in den Tod zu bewahren – ein Versprechen, das er einhalten wird.

Geschichte versus Individuum: -

Episode am Genfer See

Handlung: Ein Fischer entdeckt im Genfer See, in der Nähe des Schweizer Ortes Villeneuve im Jahr 1918 einen Mann auf einem selbstgebauten Boot. Der Mann versteht weder Deutsch, noch Englisch oder Italienisch. Ein Hotelbesitzer aus dem Ort kann mehrere Sprachen und es stellt sich heraus, dass der gefundene Mann Russe ist, sein Name ist Boris. Er wurde, wie er erzählt, aus Russland an die französische Front gebracht, ohne zu wissen wieso oder worum es in dem Krieg geht. Eines Nachts flüchtet er, um zurück zu seiner Familie zu gehen, da er aber keine Ahnung hat, wo er sich befindet und wo sein Zuhause ist, ist er hier in diesem kleinen Schweizer Ort gelandet. Einen Tag lang wartet Boris ab, während sich die Behörden darüber streiten, wie sie mit dem Deserteur umgehen sollen. Am Abend sucht der Flüchtling den Hotelmanager auf, die beiden sprechen darüber, wann Boris wieder nach Hause kann. Der Hotelmanager erklärt Boris, dass er nicht einfach zurück nach Russland kann, dass er den Krieg hier abwarten muss, bevor er zurück kann. Daraufhin verabschiedet sich der Mann und ertränkt sich selbst im See.

Inklusionsschema: Die Erzählung bleibt auf einer Erzählebene.

Rahmenerzählung: Die Geschichte hat nur eine Erzählebene, auch als Boris seine Vorgeschichte berichtet geschieht dies durch eine Zusammenfassung des Erzählers.

Erzähler der Rahmenerzählung: offener heterogener Erzähler. Der Erzähler gibt sich selbst zu erkennen, wenn er die Tatsache, dass der Flüchtling seine Geschichte erzählt, die der Dolmetscher nicht ganz korrekt übersetzen kann, folgend kommentiert: „*Sie [die Vorgeschichte des Flüchtlings] war sehr lang und sehr verworren, in ihren Einzelberichten auch nicht immer dem zufälligen Dolmetsch verständlich, doch war im Wesentlichen das Schicksal dieses Menschen das folgende:*“⁴⁰⁷ Später wird ein Gespräch zwischen Boris und dem Hotelmanager auf Deutsch (also übersetzt) wortwörtlich wiedergegeben, der Erzähler scheint also plötzlich doch Russisch zu verstehen.

Binnenerzählung: -

Erzähler der Binnenerzählung: -

Metanarration: Findet, wie das Zitat oben zeigt, durch Inszenierung des Erzählvorganges statt, wenn der Erzähler Hinweise darauf gibt, dass er die Erzählung des Flüchtlings zusammengefasst wiedergibt.

Geschehens-/Erzählillusion: Eine Erzählillusion wird geschaffen, wenn der Erzähler, wie oben zitiert, die Vorgeschichte von Boris zusammengefasst wiedergibt.

Unzuverlässiges Erzählen: siehe Metanarration und Geschehens-/Erzählillusion.

Erzählte Zeit: 1 Tag im Jahr 1918. Erzählzeit: 8 Buchseiten

⁴⁰⁷ Stefan Zweig, Episode am Genfer See. In: Stefan Zweig, Gesammelte Werke, (Köln 2014), 134.

Räume: Die neutrale Schweiz mit den reichen, unbeschwerten Urlaubern im Kontrast zum Schicksal dieses Mannes, der aus seiner Heimat gerissen und in einen Krieg geführt wurde, ohne zu wissen wieso, und der nun fremd ist.

Motive:

Erinnerung, Nostalgie und Verlust:

Verlust seiner Heimat und Familie

Begegnung von Hierarchien: -

Einfall von Politik und Geld in eine Welt der Kultur:

Boris war in Russland ein einfacher Bauer, er weiß nicht mehr als seinen eigenen Namen. Als er mit dem Hotelmanager spricht, wann er wieder nach Hause kann, da weiß er nicht einmal, dass es Grenzen gibt und was das ist. Für ihn ist es unverständlich, dass er nicht zu seiner Familie darf, wegen eines Krieges und Grenzen, mit denen er nichts zu tun hat. Er bittet den Hotelmanager, ihm zu helfen, worauf dieser antwortet: „*Kein Mensch kann jetzt dem andern helfen.*“⁴⁰⁸

Männerfreundschaften: -

Geheimnisse und Geständnisse: -

Geschichte versus Individuum:

Zum Selbstmord des Kriegsflüchtlings schreibt Zweig: „*Ein Protokoll wurde über den Vorfall aufgenommen und, da man den Namen des Fremden nicht kannte, ein billiges Holzkreuz auf sein Grab gestellt, eines jener kleinen Kreuze über namenlosem Schicksal, mit denen jetzt unser Europa bedeckt ist von einem bis zum andern Ende.*“⁴⁰⁹

Fantastische Nacht

Handlung: Ein Reserveoffizier berichtet von einem Erlebnis, das sein Leben komplett verändert hat. Durch seinen bequemen, immer gleichen Lebensstil und Tagesablauf ist der Baron abgestumpft und abgestorben, er fühlt nichts mehr, nichts mehr berührt oder erregt ihn. Dann kommt es zu einer Begegnung bei einem Pferderennen im Prater, bei der er einem Gentleman aus spontaner Lust und Laune ein Ticket stiehlt, das ihm viel Geld bringt. Dieser Diebstahl weckt neue Leidenschaft in ihm, er ist in Ekstase, und möchte dieses neue Lebensgefühl auskosten. Das verleitet ihn dazu, in den Wurstelprater zu gehen, wo er sich mit seinem neuen inneren Gefühl zuhause fühlt, wo er aber als Gentleman der gehobenen Klasse nicht hingehört. Es kommt zu einer Begegnung mit einer Prostituierten und ihren zwei Kumpanen, die den Baron ausrauben wollen. Er lässt alles mit sich geschehen und gibt den beiden freiwillig Geld. Am Nachhauseweg verschenkt er sein restliches Geld, das er dabei hat,

⁴⁰⁸ Zweig, Episode am Genfer See, 139.

⁴⁰⁹ Zweig, Episode am Genfer See, 140.

er hat ein neues Lebensgefühl und eine neue Aufgabe – andere Menschen glücklich machen und ihnen helfen.

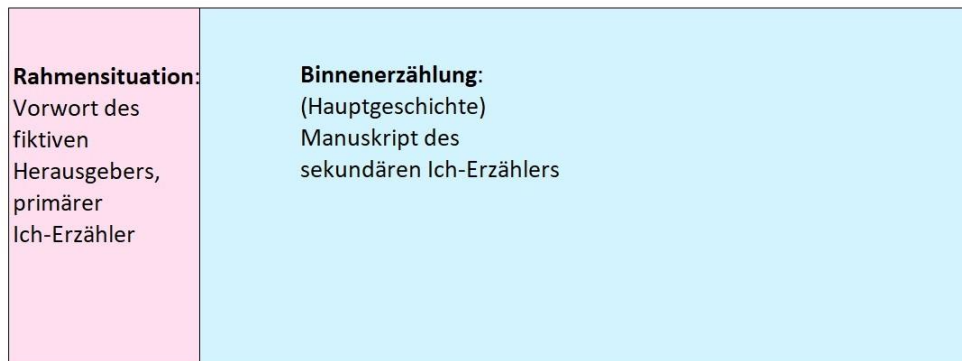


Abbildung 3: Inklusionsschema "Fantastische Nacht"

Rahmenerzählung: Herausgeberfiktion als Vorwort mit Authentifizierungsfunktion:

„Ich persönlich halte diese Blätter nun durchaus nicht für eine erfundene Erzählung, sondern für ein wirkliches, in allen Einzelheiten tatsächliches Erlebnis des Gefallenen und veröffentliche unter Unterdrückung des Namens seine seelische Selbstenthüllung ohne jede Änderung und Beifügung.“⁴¹⁰

Die Rahmenerzählung enthält nicht die Haupte Erzählung, der Herausgeber meldet sich nach dem Vorwort nicht mehr zu Wort, die Geschichte endet mit den Worten des sekundären Erzählers.

Erzähler der Rahmenerzählung: Primärer, offener Erzähler (markiert sich selbst als Herausgeber des folgenden Manuskriptes) heterodiegetischer Erzähler. Es findet keine Profilierung des primären Erzählers statt, er schreibt, dass die Familie des Verstorbenen (der Hauptfigur der Geschichte) ihm diese Aufzeichnung zur Prüfung übergeben, und ihm eine Veröffentlichung erlaubt hat – er ist demnach vielleicht Notar oder Verleger. Adressat des Herausgebers ist das fiktive Publikum, das diesen Text lesen wird.

Binnenerzählung: enthält die Hauptgeschichte der Erzählung.

Erzähler der Binnenerzählung: Sekundärer, offener autodiegetischer Erzähler; ist zum Zeitpunkt der Veröffentlichung schon gestorben; erzählt zu Lebzeiten retrospektiv über ein Ereignis, das vier Monate zurückliegt. Profilierung: Baron Friedrich Michael von R., männlich, zum Zeitpunkt der geschilderten Nacht 36 Jahre alt, Eltern sterben früh und hinterlassen ihm großes Vermögen (muss nicht arbeiten), Gefallen im Herbst 1914 in der Schlacht bei Rawaruska als österreichischer Reserveoberleutnant.

Adressat des sekundären Erzählers ist er selbst: *„Heute Morgen überkam mich plötzlich der Gedanke, ich sollte das Erlebnis jeder fantastischen Nacht für mich niederschreiben, um die ganze Begebenheit in ihrer natürlichen Reihenfolge einmal geordnet zu überblicken.“⁴¹¹*

⁴¹⁰ Stefan Zweig, Fantastische Nacht. In: Stefan Zweig, Gesammelte Werke, (Köln 2014), 217.

⁴¹¹ Zweig, Fantastische Nacht, 217.

„Aber ich schreibe diese Zeilen ja nur für mich, und sie sind keineswegs bestimmt, etwas, was ich kaum mir selbst zu erklären vermag, andern verständlich zu machen.“⁴¹²

Metanarration: Findet nach dem Typ *Reflexion des Erzählens* statt, wenn der Baron am Beginn seiner Ausführungen darüber nachdenkt, wie er das Folgende nun am besten niederschreiben soll: *„Mir fehlt jede sogenannte künstlerische Begabung, ich habe keinerlei Übung in literarischen Dingen [...]. Ich weiß zum Beispiel nicht einmal, ob es eine besondere Technik gibt, um die Aufeinanderfolge von äußeren Dingen und ihre gleichzeitige innere Spiegelung zu ordnen [...].“⁴¹³*

Geschehens-/Erzählillusion: Es wird eine Erzählillusion geschaffen durch die Hinweise des fiktiven Herausgebers, dass der folgende Bericht als Manuskript im Schreibtisch des verstorbenen Erzählers gefunden wurde – es wird schriftliches Erzählen imitiert.

Unzuverlässiges Erzählen: Der sekundäre Erzähler berichtet über ein Erlebnis, das vier Monate zurückliegt, und er berichtet alleine aus seiner Erinnerung. Trotzdem sagt er: *„Ich könnte hier ebenso gut auf das Papier die Umrisse jedes einzelnen Blattes in der frühlingshaft ergrünten Landschaft hinzeichnen [...].“⁴¹⁴* Er gibt also an, sich an jede Einzelheit dieser sechs Stunden, die er beschreibt, genauestens zu erinnern. Die LeserInnenschaft muss aber dennoch davon ausgehen, es mit einem unzuverlässigen Erzähler zu tun zu haben, da er das Erlebnis als für ihn extrem intensiv und aufwühlend beschreibt (*„[...] denn immer schwillt, kaum dass ich an die Einzelheiten denke, eine Ekstase aus meinem Gefühl empor, eine Art Trunkenheit fasst mich, und ich muss die Bilder der Erinnerung stauen, dass sie nicht, ein farbiger Rausch, ineinanderstürzen.“⁴¹⁵*), und damit Hinweise darauf gibt, dass er das Erlebte in seiner Erinnerung und durch diese starken Gefühle vielleicht doch nicht ganz so klar und objektiv sieht, wie er es vorgibt.

Erzählte Zeit: sechs Stunden; Zeitangaben: 7. Juni 1913, Frühlingshaft ergrünte Landschaft, *„Es war sechzehn Minuten nach drei Uhr an jenem Nachmittage des 7. Juni 1913.“⁴¹⁶*; Erzählzeit: ca. 57 Buchseiten

Räume: repräsentieren die bestehende Hierarchie – Rennbahn im Prater / Wurstelprater. Weisen einerseits auf den Grundkonflikt des Protagonisten hin, der sich weder hier noch dort zugehörig fühlt (der Prater ist ein Ort der Begegnung bzw. des Nebeneinanders von Hierarchien), und Charakterisieren ihn damit andererseits.

Motive:

Erinnerung, Nostalgie und Verlust:

⁴¹² *Zweig*, *Fantastische Nacht*, 217f.

⁴¹³ *Zweig*, *Fantastische Nacht*, 217.

⁴¹⁴ *Zweig*, *Fantastische Nacht*, 219.

⁴¹⁵ *Zweig*, *Fantastische Nacht*, 219.

⁴¹⁶ *Zweig*, *Fantastische Nacht*, 230.

Der Protagonist hatte durch sein bequemes Leben jedes Gefühl für sich und seine Umwelt verloren und war innerlich abgestorben. Durch das Ereignis in der Rennbahn und im Prater fühlt er sich wie neu geboren, er sieht einen Sinn in seiner Existenz.

Begegnung von Hierarchien: (Thema Gesellschaftliche Normen)

Wird hier stark durch die Themen Gesellschaftliche Normen sowie Hinterfragen der Größen Moral und Klasse behandelt.

„[...] verstand, dass meine Leidenschaft nur verkümmert, nur zertreten gewesen war, von dem gesellschaftlichen Wahn, von dem herrischen Ideal der Gentlemen [...].“⁴¹⁷

„Denn all dies, was mich vordem, ja selbst gestern noch, als ordinär, gemein und plebejisch abgestoßen, was der soignierte Gentleman in mir ein Leben lang hochmütig gemieden hatte, das zog meinen neuen Instinkt magisch an [...].“⁴¹⁸

„Ich aber, gewandt im gesellschaftlichen Gespräch, beliebter Causeur und sicher in den Formen, ich verging vor Angst, ich schämte mich, irgendeines dieser breithüftigen Dienstmädchen anzureden, aus Furcht, sich möchte mich verlachen [...].“⁴¹⁹

„[Ich spürte], dass sie mich alle befremdet beobachteten, und sofort fiel mir – zu spät! – ein, dass ich zu elegant war für dieses Dienstbotengasthaus, mit meinem Derbydress, dem Pariser Zylinder und der Perle in meiner taubengrauen Krawatte, dass meine Eleganz, das Parfüm von Luxus auch hier sofort eine Luftschicht von Feindlichkeit und Verwirrung um mich legte.“⁴²⁰

„Sie erkannten den Eindringling in ihre dumpfe Welt, sie fühlten mit dem naiven Instinkt ihrer Klasse, dass ich etwas hier wollte, hier suchte, was nicht zu meiner Welt gehörte [...].“⁴²¹

„Seitdem verbiete ich mir nichts mehr, weil ich die Normen und Formen meiner Gesellschaft als wesenlos empfinde, ich schäme mich weder vor anderen noch vor mir selbst. Worte wie Ehre, Verbrechen, Laster haben plötzlich einen kalten, blechernen Klangton bekommen, ich vermag sie ohne Grauen gar nicht auszusprechen.“⁴²²

Einfall von Politik und Geld in eine Welt der Kultur: -

Männerfreundschaften: -

Geheimnisse und Geständnisse:

„Gesprochen habe ich zu keinem Freunde davon; sie ahnten nie, wie abgestorben ich schon gewesen, sie werden nie ahnen, wie blühend ich nun bin.“⁴²³

Geschichte versus Individuum:

„Denn wenn ich mein Erlebnis ein ‚kleines‘ nenne, so meine ich dies natürlich nur im relativen Sinn, im Gegensatz zu den gewaltigen dramatischen Geschehnissen, von denen ganze Völker

⁴¹⁷ Zweig, Fantastische Nacht, 246.

⁴¹⁸ Zweig, Fantastische Nacht, 249.

⁴¹⁹ Zweig, Fantastische Nacht, 252.

⁴²⁰ Zweig, Fantastische Nacht, 253.

⁴²¹ Zweig, Fantastische Nacht, 253.

⁴²² Zweig, Fantastische Nacht, 272.

⁴²³ Zweig, Fantastische Nacht, 273.

*und Schicksale mitgerissen werden, und meine es andererseits im zeitlichen Sinne, weil der ganze Vorgang keinen größeren Raum umspannt als knappe sechs Stunden. Für mich aber war dies – im allgemeinen Sinn also kleine, unbedeutsame und unwichtige Erlebnis so ungeheuer viel [...], denn es ist gewissermaßen der Drehpunkt meiner ganzen Existenz geworden [...].*⁴²⁴

Geschichte in der Dämmerung

Handlung: In den Stunden der Dämmerung erzählt ein Erzähler eine Geschichte, von der er nicht mehr genau weiß, woher sie zu ihm kam: Ein junger Knabe, Bob, war im August bei seiner Schwester auf deren Schloss zu Besuch. Als er eines Nachts durch den Garten streift, stürmt eine Frauengestalt auf ihn zu und umschlingt und küsst ihn leidenschaftlich. Dies wiederholt sich in den zwei darauffolgenden Nächten. Durch ein Missverständnis meint der Knabe, der durch dieses Erwachen seiner Leidenschaft zum Manne wird, dass die Frau seine Cousine Margot ist, die aber am Tag immer abschätzig und stolz zu ihm spricht. Bob beginnt, sich nur noch auf Margot zu konzentrieren, alle seine Leidenschaft und Aufmerksamkeit dreht sich um sie – innerhalb von drei Tagen liebt er sie innig. Als er sich das Bein bricht und die Tage im Bett verbringen muss, kommt ihn seine andere Cousine, die jüngere Schwester Margots jeden Tag besuchen, und Bob erkennt, dass sie es war, die mit ihrer Leidenschaft den Mann in ihm erweckte. Er hat sich aber schon zu sehr in die Liebe zu Margot hineingesteigert, als dass er jetzt noch Elisabeth an deren Stelle tauschen könnte. Als der Sommer vorbei ist und sein Urlaub bei der Schwester zu Ende geht ist Bob in seinen Gefühlen zum Mann geworden, er spürt, wie sehr er Margot liebt, und wie sehr ihn Elisabeth liebt.

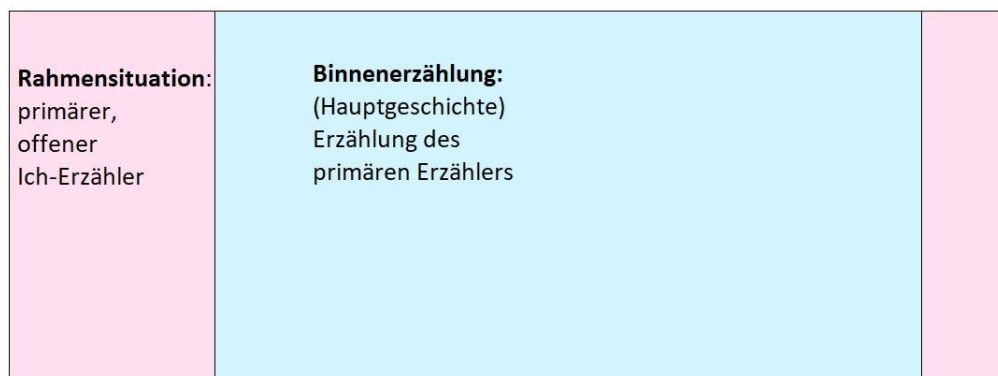


Abbildung 4: Inklusionsschema "Geschichte in der Dämmerung"

Rahmenerzählung: Die Rahmenerzählung schafft eine Rahmensituation, der Erzähler der Binnenerzählung schafft durch seine Beschreibung der Abendstimmung eine Atmosphäre, in der er dann die Binnenerzählung berichtet.

⁴²⁴ *Zweig, Fantastische Nacht, 218.*
 156

Erzähler der Rahmenerzählung: Es handelt sich um einen primären, offenen homodiegetischen Ich-Erzähler, ohne jegliche Profilierung. Sein Adressat ist eine anwesende Person, über die auch keine konkreten Informationen preisgegeben werden: *„Ich soll dir jetzt etwas erzählen. Gerne. Freilich nicht von mir, denn unser Leben in diesen endlosen Städten ist ja arm an Erlebnis [...]. Aber ich will dir eine Geschichte erzählen für diese Stunde, die eigentlich nur das Schweigen liebt [...].“*⁴²⁵

Binnenerzählung: Die Binnenerzählung enthält die Hauptgeschichte der Gesamterzählung, sie wird vom primären Erzähler erzählt. Die Binnenerzählung hat eine aktionale Funktion, in dem Sinne, dass der primäre Erzähler sagt: *„Aber du willst jetzt das Schweigen nicht, sagst du, weil man sonst zu bekümmert hört, wie die Uhr die Zeit in hundert kleine Splitter zerschlägt und das Atmen in der Stille laut wird, wie das eines Kranken.“*⁴²⁶ Die Binnenerzählung wird also erzählt, um eine Aktion in der Rahmensituation auszulösen, nämlich, dass es der Adressateninstanz besser geht.

Erzähler der Binnenerzählung: Die Binnenerzählung wird vom primären Erzähler berichtet, der in diesem Fall zum offenen aber heterodiegetischen Erzähler wird, da er nicht in der Binnenerzählung vorkommt. Zu Profilierung und Adressat siehe oben.

Metanarration: Der Erzähler überlegt, wie er zu der Geschichte, die er erzählen wird, überhaupt gekommen ist: *„Ich weiß nicht, wie diese Geschichte zu mir kam. [...] Vielleicht hatte ich sie geträumt oder in einer jener bunten Wolken gelesen, die heute von fernen Ländern in unsere Stadt kamen und den Regen forttrugen, der uns so lange bedrückte. Oder hatte ich sie aus jenem einfältigen alten Lied gehört, das eine Drehorgel melancholisch unter meinem Fenster knarrte, oder hatte sie jemand mir vor Jahren erzählt? Ich weiß es nicht.“*⁴²⁷

Es findet damit Metanarration nach dem Typ *Inszenierung des Erzählvorganges* statt, wenn die Erzählinstanz überlegt, wie ihr selbst die Geschichte zugetragen wurde.

Metanarration findet auch nach dem Typ *Selbstbeschreibung des Erzählers* statt, wie das Zitat bei „Erzähler der Rahmenerzählung“ sowie das folgende zeigt: *„Sieh, ich wollte es nicht, dass diese Geschichte wehmütig sei und dunkel, ich wollte dir nur von einem Knaben erzählen, den plötzlich die Liebe überfiel, die eigene und die einer andern.“*⁴²⁸

Geschehens-/Erzähllillusion: Der primäre Erzähler schafft eine konkrete Erzähler-Zuhörer-Situation, und damit eine Erzähllillusion, es wird mündliches Erzählen imitiert (siehe das Zitat bei „Erzähler der Rahmenerzählung“).

Unzuverlässiges Erzählen: Die Ausführungen des Erzählers, dass er nicht genau weiß, wie ihm diese Geschichte zugetragen wurde bzw. wie sie zu ihm kam, ist ein Hinweis darauf, dass

⁴²⁵ Stefan Zweig, *Geschichte in der Dämmerung*. In: Werner Michler und Klemens Renoldner (Hg.), Stefan Zweig. *Vergessene Träume. Die Erzählungen*, Band I. 1900-1911, (Wien 2018), 331.

⁴²⁶ Zweig, *Geschichte in der Dämmerung*, 331.

⁴²⁷ Zweig, *Geschichte in der Dämmerung*, 332.

⁴²⁸ Zweig, *Geschichte in der Dämmerung*, 368.

er ein unzuverlässiger Erzähler ist. Außerdem räumt er am Beginn der Binnenerzählung ein: „Ich weiß nicht, wann dies alles geschieht, ob gestern oder vor fünfzig Jahren, und ich weiß auch nicht wo [...]“. ⁴²⁹

Erzählte Zeit: Insgesamt dreht sich die Binnenerzählung um ca. einen Monat, den der Knabe bei der Schwester verbringt. Der Fokus der Erzählung liegt auf drei Tagen/Nächten.

Erzählzeit: Eine Stunde in der Rahmensituation („Aber ich will dir eine Geschichte erzählen für diese Stunde [...]“. ⁴³⁰). Etwa 38 Buchseiten.

Räume: Die Räume scheinen keine besondere Bedeutung zu haben, weder stehen sie für den Grundkonflikt der Erzählung, noch Charakterisieren sie die Figuren.

Motive:

Erinnerung, Nostalgie und Verlust:

Verlust der Kindheit, Erwachen des Mannes im Knaben. Erwachen seiner körperlichen Leidenschaften: „Ihm ist, als stände hier unsichtbar eine dunkle Mauer aufgerichtet, hinter der rückwärts, ganz verschwommen schon im Dämmern, seine Kindheit läge und vor ihm ein andres Land, fremd und gefährlich.“ ⁴³¹

Begegnung von Hierarchien: -

Einfall von Politik und Geld in eine Welt der Kultur: -

Männerfreundschaften: -

Geheimnisse und Geständnisse:

Das Geheimnis, wer die Frauengestalt ist, die Bob geküsst hat, ihr nicht sprechen wollen, bringt ihn dazu, es selbst herausfinden zu müssen. Hätte Elisabeth ihren Namen preisgegeben, hätte sich Bob nie auf Margot konzentriert und nie Liebe für sie entwickelt.

Geschichte versus Individuum: -

Schachnovelle

Handlung: Auf einer zwölfwägigen Schifffahrt von New York nach Buenos Aires erfährt der Erzähler (selbst Reisender auf dem Schiff), dass sich an Bord der Schachmeister Czentovic befindet. Da der Mann eine interessante und ungewöhnliche Vorgeschichte hat – er ist durchaus kein intellektueller Mensch, ganz im Gegenteil ist er der Sohn eines einfachen Bauern und ist, außer im Schachspiel, zu keiner intellektuellen Leistung fähig – bemüht sich der Erzähler, der an psychologisch interessanten Menschen großes Interesse hat, die Aufmerksamkeit des Weltmeisters auf sich zu ziehen, um mit ihm ins Gespräch zu kommen. Dazu beginnt er mit einer Gruppe anderer Passagiere Schach zu spielen – der Plan gelingt, gegen Geld lässt sich Czentovic von den Herren herausfordern. Die Schachpartien erwecken

⁴²⁹ Zweig, Geschichte in der Dämmerung, 333.

⁴³⁰ Zweig, Geschichte in der Dämmerung, 331.

⁴³¹ Zweig, Geschichte in der Dämmerung, 365f.

aber auch die Aufmerksamkeit eines anderen Passagiers, der das Schachspiel besser zu beherrschen und auf eine sonderbare Art zu verstehen scheint, als jeder der anderen Gäste, einschließlich des Weltmeisters. Im Gespräch mit dem Erzähler berichtet der Mann, Dr. B., von seiner Zeit als Gefangener der Nazis im Hotel Metropole in Wien, eine Sonderbehandlung die ihm zuteilwurde, weil sie von ihm Informationen erhofften. In diesem Hotelzimmer wurde der Mann völlig isoliert, eine Methode, um ihn zum Reden zu bringen. Nach vier Monaten gelingt es ihm, einem Oberst ein Buch aus der Manteltasche zu stehlen – das Buch ist eine Sammlung von 150 Meisterpartien Schach. In seiner Isoliertheit beginnt der Mann, die Partien auswendig zu lernen, später denkt er sich eigene Partien aus, irgendwann beginnt er, aktiv seine Persönlichkeit zu spalten um alleine gegen sich selbst spielen zu können. Durch dieses fanatische und gefährliche psychische Verhalten wird der Mann beinahe wahnsinnig, er hat einen Zusammenbruch und darf die Isolationshaft verlassen. Seither hat er nicht mehr daran gedacht, Schach zu spielen – bis zu dem Spiel zwischen den Passagieren und Czentovic. Der Mann gibt dem Wunsch der anderen Gäste nach, eine Partie gegen den Meister zu spielen, verfällt aber schon nach kurzer Zeit bei der zweiten Partie zurück in den Fieberwahn und spielt, ohne, dass es außer dem primären Erzähler jemand merkt, schon mehrere andere Partien gleichzeitig in seinem Kopf. Der Erzähler holt den Mann aus seinem Wahn und dieser verlässt die Partie unvollendet.

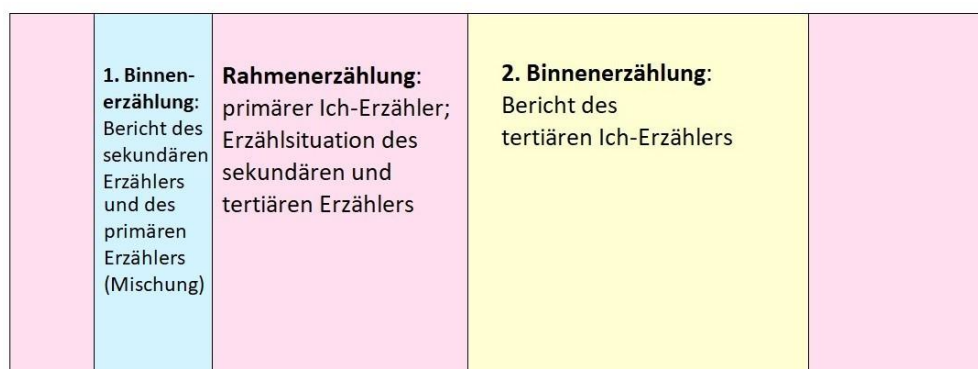


Abbildung 5: Inklusionsschema "Schachnovelle"

Rahmenerzählung: Die Rahmenerzählung und die zweite Binnenerzählung teilen sich gewissermaßen die Haupterzählung in diesem Fall. Die Rahmenerzählung ist nicht nur Erzählklammer oder einleitendes Vorwort, sondern berichtet neben der Binnenerzählung über wesentliche Geschehnisse. Das Vorhaben des primären Erzählers, mit dem Schachmeister Czentovic ins Gespräch zu kommen bringt die Ereignisse, die zur Erzählsituation der zweiten Binnenerzählung führen, erst in Gang.

Erzähler der Rahmenerzählung: primärer, offener homogener Erzähler. Er erzählt in der Mittvergangenheit, also etwas Vergangenes. Nur einmal gibt er sich konkret als Erzähler zu

erkennen, wenn er sagt: „*Wir mussten – Dr. B. hatte mir alles viel ausführlicher berichtet, als ich es hier zusammenfasse – fast zwei Stunden verplaudert haben.*“⁴³²

Zu seiner Profilierung gibt es nur wenige Informationen, er ist männlich und von seiner Nationalität Österreicher. Über seinen Adressaten erfährt man nichts.

Erste Binnenerzählung: Neben der Erzählung des sekundären Erzählers gibt es noch eine andere, kleinere Quasi-Binnenerzählung in der Rahmenerzählung. Sie wird vom primären Erzähler und einem sekundären Erzähler berichtet. Der primäre Erzähler erzählt die Vorgeschichte des Schachmeisters Czentovic und vermischt bei seinem Bericht anscheinend Informationen, die er schon kannte, und solche, die ihm sein Freund und Gesprächspartner erzählt. Erkennbar wird das an zwei Aussagen:

„*In der Tat erinnerte ich mich nun des jungen Weltmeisters und sogar einiger Einzelheiten im Zusammenhang mit seiner raketenhaften Karriere; mein Freund, ein aufmerksamerer Zeitungleser als ich, konnte sie mit einer ganzen Reihe von Anekdoten ergänzen.*“⁴³³

Nach dem Bericht über die Vorgeschichte des Weltmeisters sagt er: „*Aber wie sollte ein so rascher Ruhm nicht einen so leeren Kopf beduseln?*“ *schloss mein Freund, der mir gerade einige klassische Proben von Czentovics kindischer Präpotenz anvertraut hatte.*“⁴³⁴

Zweite Binnenerzählung: Die zweite Binnenerzählung stellt neben der Rahmenerzählung den zweiten großen Teil der Geschichte dar. Sie hat eine explikative Funktion: Dr. B. erklärt, wie es dazu kam, dass er so ein guter Schachspieler wurde, um nun in der Gegenwart der Rahmenerzählung dem Weltmeister die Stirn bieten zu können. Sie hat aber auch eine aktionale Funktion: ohne den Bericht des Dr. B. wüsste der primäre Erzähler nichts von dessen „Krankheit“ und würde ihn nicht so vehement davon abhalten, die Partie Schach fortzusetzen.

Erzähler der zweiten Binnenerzählung: offener autodiegetischer Erzähler. Profilierung: Dr. B., etwa 45 Jahre, männlich, Österreicher, war Rechtsanwalt mit guten Verbindungen zum ehemaligen Hochadel und der katholischen Kirche. Sein Adressat ist der primäre Erzähler.

Metanarration: findet im Falle der Rahmenerzählung als Inszenierung des Erzählvorganges statt, wenn der primäre Erzähler, wie oben zitiert, auf den Vorgang der Informationsweitergabe hinweist, wenn er sagt, dass er das ihm Erzählte zusammengefasst wiedergibt. Bezüglich der zweiten Binnenerzählung geschieht Metanarration durch den Typ Selbstbeschreibung des Erzählers, der eine Erzähler-Zuhörer-Situation schafft, aber auch durch Inszenierung des Erzählvorganges: „*Wir mussten – Dr. B. hatte mir alles viel ausführlicher berichtet, als ich es hier zusammenfasse – fast zwei Stunden verplaudert haben.*“⁴³⁵

Geschehens-/Erzählillusion: die Erzählillusion des primären Erzählers ergibt sich daraus, dass er ein offener, homodiegetischer Erzähler ist und in der Ich-Form berichtet, die Erzählillusion

⁴³² Stefan Zweig, Schachnovelle. In: Stefan Zweig, Gesammelte Werke, (Köln 2014), 585.

⁴³³ Zweig, Schachnovelle, 541.

⁴³⁴ Zweig, Schachnovelle, 547.

⁴³⁵ Zweig, Schachnovelle, 585.

für den sekundären und tertiären Erzähler ergibt sich durch das Imitieren einer mündlichen Erzählsituation jeweils innerhalb der Rahmenerzählung.

Unzuverlässiges Erzählen: Der primäre Erzähler scheint die Ereignisse geordnet und klar wiederzugeben, wobei er einmal zugibt, dass ihm Dr. B. seine Geschichte genauer erzählt hat, als er sie zusammenfasst, er kommentiert also seine Handlung als Erzähler, der auf das Erzählte und seine Präsentation Einfluss nimmt.

Dr. B. muss als unzuverlässiger Erzähler eingestuft werden, er berichtet über eine Zeit, in der mit psychologischen Foltermethoden versucht wurde, ihn in den Wahnsinn zu treiben, und er selbst gibt zu, sich nicht mehr an alle Einzelheiten seines Fieberwahns erinnern zu können:

„Nie werde ich auch nur annähernd sagen können, wie viele Partien ich infolge dieser irrwitzigen Unersättlichkeit während dieser letzten Monate in meiner Zelle gegen mich selbst gespielt – vielleicht tausend, vielleicht mehr.“⁴³⁶

„Wie dieser grauenhafte, dieser unbeschreibliche Zustand zur Krise kam, vermag ich selbst nicht zu berichten.“⁴³⁷

Erzählte Zeit Rahmenerzählung: 12 tägige Fahrt nach Rio. Erzählzeit: 52 Buchseiten.

Erzählte Zeit der zweiten Binnenerzählung: vier Monate + 6 Tage + 8 Tage + 8 Tage + 14 Tage + 3 Monate + monatelang = insgesamt fast ein Jahr, ab dem 13. März in Gefangenschaft bis zur Entlassung. Erzählzeit: *„Wenn sie eine halbe Stunde Geduld haben...“⁴³⁸ „Wir mussten – Dr. B. hatte mir alles viel ausführlicher berichtet, als ich es hier zusammenfasse – fast zwei Stunden verplaudert haben.“⁴³⁹*; ca. 23 Buchseiten.

Räume: Der Raum der Rahmenerzählung ist das Schiff. Wie ein Hotel auf dem Wasser leben Menschen hier auf engstem Raum miteinander, es kommt zu Begegnungen, die alleine dem Umstand geschuldet sind, dass man sich jeden Tag sieht und doch eine gewisse Anonymität hat. Wie in einem Hotel sind auch die Gäste des Schiffes in einem Ausnahmezustand des Reisens, des Nicht-Hierher-Gehörens, was wiederum zu einer Art Fremde, aber auch zu einer gewissen Verbindung mit den anderen Gästen führt, die sich im selben Zwischenzustand befinden. Das Schiff bietet außerdem im Vergleich zum Hotel nicht die Möglichkeit, einfach zu gehen, man ist gezwungenermaßen mit den anderen Passagieren zusammen.

Der Raum der zweiten Binnenerzählung ist die Hotel-Zelle. Sie stellt klar eine Charakterisierung des inneren Zustandes des Protagonisten bzw. des Wunsch-Zustandes, den die Nazis erhoffen, dar – karg eingerichtet und isoliert. Gleichzeitig ist der Raum ein Hinweis auf den Grundkonflikt, die Einsamkeit mit sich selbst und mit den eigenen Gedanken. Dabei spielt dieser Raum als Handlungsraum mit dem Kontrast Hotel/Zelle. Das Hotel ist eigentlich Sehnsuchtsort, Ort der Erholung und Ablenkung, des Urlaubes. Der sekundäre

⁴³⁶ Zweig, Schachnovelle, 579.

⁴³⁷ Zweig, Schachnovelle, 581.

⁴³⁸ Zweig, Schachnovelle, 562.

⁴³⁹ Zweig, Schachnovelle, 585.

Erzähler macht darauf auch aufmerksam, wenn er erwähnt, dass er es theoretisch besser hatte, als die Menschen, die in den Konzentrationslagern gequält wurde, weil er ja in einem vornehmen Hotel gefangen war. Dazu im Kontrast aber die karge Einrichtung des Zimmers und seine Isolierung von jeder Außenwelt, die aus dem Hotelzimmer einen unerträglich bekannten und gleichzeitig fremden Ort macht.

Motive:

Erinnerung, Nostalgie und Verlust:

Verlust der Heimat, des Heimatlandes – Zu Beginn der Rahmenerzählung ist einem nicht bewusst, dass die Geschichte mitten im oder zumindest nach dem 2. Weltkrieg spielt. Durch die Binnenerzählung wird das aber deutlich, und der sekundäre Erzähler beendet seine Ausführungen mit den Worten: *„So brauchte ich nur die Verpflichtung zu unterzeichnen, unsere Heimat innerhalb von vierzehn Tagen zu verlassen, und diese vierzehn Tage waren dermaßen erfüllt mit all den tausend Formalitäten, die heutzutage der einstmalige Weltbürger zu einer Ausreise benötigt – Militärpapiere, Polizei, Steuer, Pass, Visum, Gesundheitszeugnis –, dass ich keine Zeit hatte, über das Vergangene viel nachzusinnen. [...] erst nach Wochen und Wochen, eigentlich erst hier auf dem Schiff, fand ich wieder den Mut, mich zu besinnen, was mir geschehen war.“*⁴⁴⁰

Der sekundäre Erzähler gibt damit Hinweise darauf, dass das Vergangene noch nicht so weit zurückliegt, die Nationalsozialisten also wahrscheinlich noch an der Macht sind, es demnach noch Krieg ist. Außerdem thematisiert er die Heimatlosigkeit, mit der viele Menschen, auch Stefan Zweig selbst, nach der Machtübernahme Hitlers konfrontiert waren.

Begegnung von Hierarchien / das Hotel als Ort der Begegnung:

Siehe Räume der zweiten Binnenerzählung – Das Schiff als Hotel auf dem Wasser ermöglicht Begegnungen, die in einem anderen Setting nicht möglich wären.

Einfall von Politik und Geld in eine Welt der Kultur:

Das Zitat oben, bei dem der sekundäre Erzähler beschreibt, was er für die Ausreise alles organisieren und vorbereiten musste, welche Formulare er benötigte, ist ein Spiegel der Erfahrungen Stefan Zweigs, der selbst beklagt hat, dass die Welt mit der Einführung des Passes kleiner und unzugänglicher geworden ist, und der die Bürokratie der Nationalsozialisten als Einschränkung alles Weltoffenen und Kulturellen ansah.

Männerfreundschaften: -

Geheimnisse und Geständnisse: -

Geschichte versus Individuum:

⁴⁴⁰ Zweig, Schachnovelle, 584.

„Es war dies eine ziemlich komplizierte Geschichte, und sie könnte allenfalls als kleiner Beitrag gelten zu unserer lieblichen großen Zeit.“⁴⁴¹ Ein Schicksal von vielen – die Geschichte eines von Millionen Opfern des Nationalsozialismus.

Untergang eines Herzens

Handlung: Der Kommissionsrat Salomonsohn ist im Urlaub in Gardone mit seiner Frau und seiner knapp 19-jährigen Tochter. Eines Nachts, als ihn Magenkrämpfe aufwecken und er den Hotelkorridor entlanggeht, sieht er, wie seine Tochter um vier Uhr nachts aus einem fremden Zimmer in das ihre huscht. Sofort ist der Mann in Rage, dass sich seine Tochter geheim mit Männern vergnügt. Er hat aber nicht den Mut, mit ihr darüber zu sprechen. Den Rest des Urlaubs verbringt er damit, alle Männer, mit denen sie spricht, und auch seine Frau und Tochter, immer mehr zu verachten, bis er entschließt, ohne die beiden früher abzureisen. Er zieht sich immer mehr in sich selbst zurück und nimmt am Leben anderer, vor allem seiner Familie, nicht mehr teil – sein Herz ist langsam abgestorben, er fühlt nichts mehr. Als er wegen eines Gallenleidens operiert werden muss ist er erleichtert, dass sein Leben ein Ende nimmt. Noch einmal besuchen ihn Frau und Tochter, doch er will sie nicht mehr sehen – so stirbt er alleine.

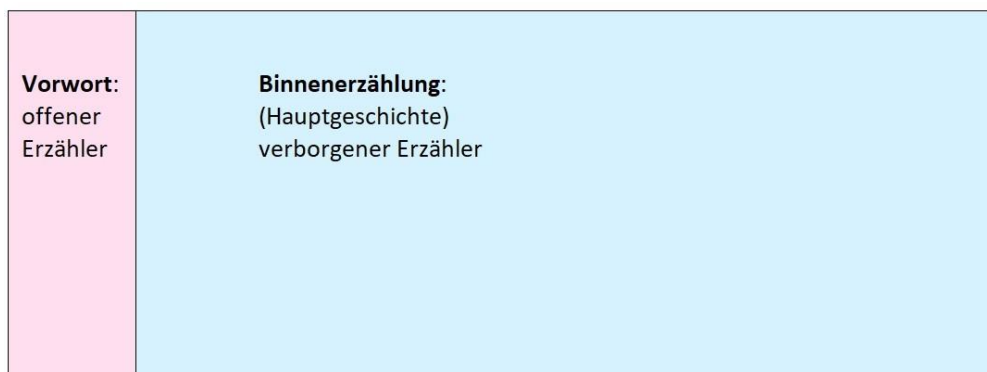


Abbildung 6: Inklusionsschema "Untergang eines Herzens"

Rahmenerzählung: Die Erzählung beginnt mit einem kurzen Vorwort, die Haupte Erzählung bleibt dann aber auf einer Erzählebene. Das Vorwort hat einen thematischen Bezug zur Haupte Erzählung.

Erzähler der Rahmenerzählung: offener heterodiegetischer Erzähler. Er gibt sich im Vorwort zu erkennen, wenn er schreibt: „Zu entscheidender Erschütterung eines Herzens bedarf das Schicksal nicht immer wuchtigen Ausholens und schroff vorstoßender Gewalt; gerade aus flüchtiger Ursache Vernichtung zu entfalten, reizt seine unbändige Bildnerlust. Wir nennen dies erste leise Berühren in unserer dumpfen Menschengesprache Anlass und vergleichen erstaunt sein winziges Maß mit der oft mächtig fortwirkenden Gewalt; aber so wenig eine Krankheit mit ihrem Kenntlichwerden, so wenig beginnt das Schicksal eines Menschen erst, sobald es

⁴⁴¹ Zweig, Schachnovelle, 562.

sichtbar und Geschehnis wird. Immer, im Geist und Blute, waltet das Schicksal längst innen, eh es von außen die Seele berührt. Sich-Erkennen ist schon Sich-Wehren, und ein vergebliches zumeist.⁴⁴²

Durch den Gebrauch der Worte *wir* und *uns* offenbart sich der Erzähler sozusagen als ein Mensch, er wird sichtbar und somit ein offener Erzähler.

Binnenerzählung: Enthält die Hauptgeschichte der Erzählung

Erzähler der Binnenerzählung: verborgener heterodiegetischer Erzähler; er berichtet über die Ereignisse, als wäre er gerade live dabei, gibt sich selbst als Erzähler aber nicht zu erkennen. Berichtet wird aus der Perspektive des Mannes, wobei der Erzähler auch seine inneren Gedanken und Gefühle kennt. Wer der Adressat des verborgenen Erzählers ist wird nicht konkret erwähnt, er richtet sich an eine verborgene Leserschaft.

Metanarration: Findet nur einmal im Vorwort statt (siehe „Erzähler der Rahmenerzählung“).

Geschehens-/Erzählillusion: Der Erzähler des Vorwortes gibt sich als Erzählinstanz zu erkennen – es kommt so zur Bildung einer Erzählillusion. Innerhalb der Haupterzählung ist finden sich aber keine Hinweise mehr auf eine Erzählinstanz, es wird nur eine Geschehensillusion geschaffen.

Unzuverlässiges Erzählen: Der verborgene Erzähler scheint die Geschichte objektiv und unvoreingenommen zu erzählen, er gibt keinen Anlass, seine Ausführungen als unzuverlässig und falsch einzuschätzen.

Erzählte Zeit: Ist nicht ganz klar, die Ereignisse im Urlaub ereignen sich innerhalb weniger Tage; wie viel Zeit aber vergeht, zwischen dem Heimkommen und dem Tod des Protagonisten ist nicht konkret angegeben. Erzählzeit: 29 Buchseiten.

Räume: Das Hotel als Ort der Begegnung zwischen seiner Frau und Tochter und anderen Männern, aber auch der Urlaubsort Gardone als Ort der Schönen und Reichen, wo sich Salomonsohn nicht wohl fühlt.

Motive:

Erinnerung, Nostalgie und Verlust:

Salomonsohn trauert seiner kleinen Tochter, dem Kind, nach. Er hat sein Leben lang gearbeitet, und nun fühlt er sich betrogen um sein ganzes Leben, seine Lebenszeit: „*Einmal hab ich's auch haben wollen, auch einmal selber fühlen, wie schön die Welt der Sorglosen ist ... einmal nach fünfzig Jahren Schreiben und Rechnen und Feilschen und Schachern auch einmal ein paar helle Tage genießen wollen ... einmal, einmal, einmal, ehe man mich einschart [...]*“⁴⁴³

Verlust seines Herzens – er verbittert über dieses kleine Erlebnis so extrem (wobei das nur ein Auslöser ist, durch seine Gedanken erkennt man, dass er wohl schon lange hadert mit seinem

⁴⁴² Stefan Zweig, Untergang eines Herzens. In: Stefan Zweig, Gesammelte Werke, (Köln 2014), 391.

⁴⁴³ Zweig, Untergang eines Herzens, 397.

Leben und seiner Frau und Tochter), dass sein Herz sich verschließt, ihm abstirbt, und er jedes Interesse und jeden Bezug zu anderen Menschen verliert.

Begegnung von Hierarchien / Das Hotel als Ort der Begegnung:

Salomonsohn ist seiner Familie nicht vornehm genug (siehe Zitat unten), sie schämen sich für ihn in Gesellschaft und gehen viel ohne ihn aus.

Das Hotel als Ort von, auch sexuellen, Begegnungen – die Tochter Erna lernt drei junge Männer kennen, mit (mindestens) einem davon beginnt sie ein heimliches Verhältnis.

Einfall von Politik und Geld in eine Welt der Kultur:

„Den ganzen Tag schufte ich für sie, sitze vierzehn Stunden im Kontor, genauso wie früher mit dem Musterkoffer auf der Bahn ... nur um Geld für sie zu schaffen, Geld, Geld, damit sie schöne Kleider haben und reich werden ... und abends, wenn ich heimkomme, müde, zerschlagen, da sind sie fort: im Theater, auf Bällen, in Gesellschaft [...]“⁴⁴⁴

„Aber kaum ich sie reich gemacht, schon haben sie sich meiner geschämt ... nicht elegant genug bin ich ihnen mehr gewesen ... zu ungebildet ... [...] und kaum waren sie oben und im eigenen Haus, da mochten sie meinen alten ehrlichen Namen nicht mehr ...den Kommissionsrat, Geheimrat habe ich mir kaufen müssen, damit man sie nicht mehr Frau Salomonsohn anspricht, damit sie vornehm tun können [...]“⁴⁴⁵

„[...] oh das Geld, das verfluchte Geld hat sie verdorben ... das hat sie mir fremd gemacht ... Ich Narr hab es zusammengeschart und mich dabei selbst bestohlen, mich hab ich arm gemacht damit und sie selber schlecht ... fünfzig sinnlose Jahre habe ich geschuftet, keinen freien Tag mir gegönnt, und jetzt bin ich allein ...“⁴⁴⁶

Männerfreundschaften: -

Geheimnisse und Geständnisse: -

Geschichte versus Individuum: -

Vergessene Träume

Handlung: Eine Frau bekommt Besuch in ihrer Villa am Meer – es ist ein Mann, den sie seit Jahren nicht mehr gesehen hat, mit dem sie aber eine Jugendliebe verbindet. Sie sprechen kurz und herzlich über vergangene Tage. Als er sie darauf anspricht, wie überrascht er war als er von ihrer Hochzeit erfahren hat und wer ihr Gemahl sein soll, offenbart sie ihm, dass sie den Mann nur geheiratet hat, weil er reich war, und ihr ihren Lebenstraum erfüllen konnte, unbeschwert und in Luxus zu leben. Beide sind etwas enttäuscht, doch sie verabschieden sich herzlich.

Inklusionsschema: Die Erzählung bleibt auf einer Erzählebene.

⁴⁴⁴ *Zweig, Untergang eines Herzens, 394.*

⁴⁴⁵ *Zweig, Untergang eines Herzens, 395.*

⁴⁴⁶ *Zweig, Untergang eines Herzens, 396.*

Rahmenerzählung: Es wird die kurze Handlung, das Zusammentreffen der beiden Menschen, beschrieben.

Erzähler der Rahmenerzählung: In der Geschichte gibt es keine Hinweise auf eine konkrete Erzählinstanz, das heißt sie wird von einem verborgenen heterodiegetischen Erzähler ohne Profilierung oder Hinweise auf einen Adressaten erzählt.

Binnenerzählung: -

Erzähler der Binnenerzählung: -

Metanarration: Da sich kein Erzähler zu erkennen gibt findet keine Metanarration statt.

Geschehens-/Erzählillusion: Es wird nur eine Geschehensillusion geschaffen.

Unzuverlässiges Erzählen: Es gibt keine Hinweise darauf, dass der verborgene Erzähler nicht objektiv berichtet.

Erzählte Zeit: Ein kurzes Gespräch an einem Nachmittag. Erzählzeit: 8 Buchseiten.

Räume: Die Villa der Frau, von der man erfährt, dass sie von einem solchen Ort der Abgeschlossenheit und des Luxus schon als Mädchen geträumt hat. Die Villa steht damit für den Grundkonflikt der Erzählung – Die Jugendliebe der Frau kommt zu Besuch, vielleicht der einzige Mensch, für den sie ein Leben in Liebe einem Leben in Luxus vorgezogen hätte.

Motive:

Erinnerung, Nostalgie und Verlust:

Die beiden Figuren schwelgen in Erinnerungen an ihre gemeinsame Zeit, an ihre erste große Liebe zueinander. Es wird aber auch der Verlust von Idealen thematisiert, wenn die Frau dem Mann offenbart, ihren Gemahl nur seines Geldes wegen zu heiraten, worauf der Mann leise fragt „*Aber die Liebe?*“⁴⁴⁷ Auf diese Frage antwortet sie mit folgenden Worten: „*Haben Sie heute noch alle Ihre Ideale, a l l e, die Sie damals in die ferne Welt trugen? Sind sie Ihnen alle geblieben, unverletzt, oder sind Ihnen einige gestorben, dahingewelkt? Oder hat man sie Ihnen nicht am Ende gewaltsam aus der Brust gerissen und in den Kot geschleudert, wo die Tausende von Rädern, deren Wagen zum Lebensziele strebten, sie zermalmt haben? Oder haben Sie keine verloren?*“⁴⁴⁸

Begegnung von Hierarchien: -

Einfall von Politik und Geld in eine Welt der Kultur:

Die Frau war von Mädchentagen an fasziniert von Luxus und Reichtum: „*Meine Träume waren eigen. Ich träumte mich immer als ein Königskind, wie sie in den alten Märchenbüchern stehen, die mit funkelnden, strahlenschillernden Edelsteinen spielen [...]. Ich träumte von Luxus und Pracht, weil ich beides liebte.*“⁴⁴⁹ Um sich diesen Traum von Selbstständigkeit und Luxus zu erfüllen hat sie einen Mann geheiratet, den sie nicht liebte, allein des Geldes wegen.

⁴⁴⁷ Stefan Zweig, Vergessene Träume. In: Werner Michler und Klemens Renoldner (Hg.), Stefan Zweig. Vergessene Träume. Die Erzählungen, Band I. 1900-1911, (Wien 2018), 16.

⁴⁴⁸ Zweig, Vergessene Träume, 16.

⁴⁴⁹ Zweig, Vergessene Träume, 15.

Männerfreundschaften: -

Geheimnisse und Geständnisse:

„Sie fühlt keine Scham, dass sie einem Menschen, dem sie durch Jahre fremd war, ihr tiefstes Geheimnis entschleierte und ihre Seele gezeigt.“⁴⁵⁰

Geschichte versus Individuum: -

Verwirrung der Gefühle

Handlung: Zu seinem 60. Geburtstag beginnt ein Professor für englische Philologie über sein Leben zu reflektieren und nimmt das Geschenk seiner Kollegen und Schüler – ein Sammelband mit all seinen wissenschaftlichen Werken – zum Anlass, die Begegnung niederzuschreiben, die sein Leben für immer verändert hat und ihn vom ziellosen Studenten zum Mann der Geisteswissenschaft gemacht hat: Nach einem Semester in Berlin, in dem er, der 19-jährige Roland nur gefeiert und getrunken hat, wechselt er an eine Universität in einer kleineren Stadt in Mitteldeutschland. Dort lernt er einen Professor kennen, der mit so einer Inbrunst und Leidenschaft von seinem Fach spricht, dass Roland nicht anders kann, als von dieser Leidenschaft ergriffen und angesteckt zu sein. Er baut ein extrem inniges Verhältnis zu dem alternden Mann auf und hilft ihm sogar, den ersten Teil eines lang geplanten Buches zu verfassen. In all der Zeit verbringt Roland seine Tage nur mit dem Professor und dessen junger Frau. Dass zwischen den beiden Eheleuten ein eisiger Schatten steht beschäftigt ihn sehr und er versucht oft dahinter zu kommen. Der Professor behandelt Roland sehr zwiespältig, schenkt ihm einmal Wärme und Zuspruch und ist dann wieder kalt und ironisch ihm gegenüber – an dieser Art verzweifelt Roland und findet eine Verbündete in der Frau des Lehrers. Als der Professor einige Tage unangekündigt fort ist schlafen die Frau und Roland miteinander, was er als so einen Verrat ansieht, dass er am nächsten Tag sofort abreisen will. Der Professor fängt ihn noch ab und bittet ihn, sich doch noch seine Lebensgeschichte anzuhören. Bei diesem Gespräch gesteht der Professor, dass er sich in Roland verliebt hat. Er ist homosexuell, eine Tatsache, mit der er sein ganzes Leben schon kämpft, und die er gerade bei Roland niemals verraten wollte, um seine Bewunderung und Zuneigung nicht zu verlieren. Der Jubilar schließt seinen Bericht mit der Feststellung, dass er keinem anderen Menschen so viel verdanke wie dem Professor, und dass er keinen anderen Menschen jemals so geliebt hat.

Inklusionsschema: Die Erzählung wird ausschließlich vom primären Erzähler erzählt. Dieser wechselt zwar die Zeitebene (er erinnert sich), aber die gesamte Erzählung kommt trotzdem aus einem Guss und besteht nicht aus mehreren Erzählungen.

⁴⁵⁰ *Zweig, Vergessene Träume, 16.*

Rahmenerzählung: Die Erzählung besteht eigentlich nur aus einer Rahmenerzählung mit einleitenden Worten. Der 60-jährige Roland berichtet, ausgehend von seinem bisherigen akademischen Werk, von einer Begegnung vor 40 Jahren. In der Erzählung steckt eine kleine Quasi-Binnenerzählung, wenn der Professor Roland sein bisheriges Leben erzählt, aber auch das wird von Roland nacherzählt (und höchstwahrscheinlich zusammengefasst) in seinen eigenen Worten und Bildern, nicht denen des Professors. Das heißt dieser Lebensbericht gehört auch zu dem, was Roland erzählt, weil der Fokus stark auf seiner Wahrnehmung des Erzählten liegt und welche inneren Bilder die Worte des Mannes bei ihm ausgelöst haben.

Erzähler der Rahmenerzählung: Roland ist ein offener autodiegetischer Erzähler (obwohl er alles aus seiner Perspektive erzählt scheint Phasenweise fast der Professor die Hauptperson der Geschichte zu sein, nachdem man aber immer nur von der Innenperspektive Rolands erfährt (etwas anderes kann er ja nicht berichten), muss er als autodiegetisch verstanden werden). Profilierung: Roland, männlich, sechzig Jahre alt (Erzählung als Rückblick zu seinem 60. Geburtstag; zum Zeitpunkt der Erzählung ist er 19 Jahre alt), ist Universitätsprofessor für englische Philologie, Vater war Rektor, bürgerliche Familie, kommt aus einer norddeutschen Kleinstadt, Studium ein Semester in Berlin danach in einer Provinzstadt in Mitteldeutschland (wahrscheinlich Heidelberg). Sein Adressat ist nicht ganz klar, er schreibt die Geschichte, um neben all die wissenschaftlichen Arbeiten des Sammelbandes auch Worte des Gefühls zu stellen, die Begegnung zu offenbaren, die sein Leben um so viel mehr beeinflusst und gelenkt hat, als irgendeiner der Beiträge des Sammelbandes: *„Ich will ein verschwiegene Blatt legen zu den offenbaren, ein Bekenntnis des Gefühls neben das gelehrte Buch und mir selbst um seinerwillen die Wahrheit meiner Jugend erzählen.“*⁴⁵¹ Er deutet damit an, die Geschichte hauptsächlich für sich selbst niederzuschreiben.

Binnenerzählung: -

Erzähler der Binnenerzählung: -

Metanarration: Erfolgt durch die Selbstbeschreibung des Erzählers (siehe Zitat oben). Dass es sich bei der Erzählung um geschriebenes Wort handelt verrät außerdem der Vermerk vor der Erzählung *„Private Aufzeichnungen des Geheimrates R.v.D.“*⁴⁵². Dieser kleine Vermerk schafft eine Rahmensituation für die gesamte Erzählung.

Geschehens-/Erzählillusion: Durch den oben genannten Vermerk am Beginn der Erzählung wird schriftliches Erzählen imitiert, der Erzähler ist außerdem ein offener, autodiegetischer Erzähler, der durch die Verwendung der Ich-Form eine Erzählillusion schafft.

Unzuverlässiges Erzählen: Der Erzähler berichtet von Ereignissen, die 40 Jahre zurückliegen. Außerdem berichtet er von einer Zeit, die ihm, wie er selbst beschreibt, viel abverlangt hat und in der er sehr angespannt war: *„Der beleidigte Leib zögerte für diese Übertreibungen nicht*

⁴⁵¹ Stefan Zweig, Verwirrung der Gefühle. In: Stefan Zweig, Gesammelte Werke, (Köln 2014), 422.

⁴⁵² Zweig, Verwirrung der Gefühle, 421.

*lange mit seiner Rache. Mehrmals überfielen mich kurze Ohnmachten, Warnungssignale der gefährdeten Natur, die ich tollwütig überrannte – aber die hypnotischen Müdigkeiten mehrten sich, jede Äußerung des Gefühls wurde vehement, und die geschärften Nerven wuchsen mit ihren Spitzen nach innen, den Schlaf zerreißend und bisher verhaltene Gedanken wirr aufstachelnd.*⁴⁵³

Es gibt also durchaus Hinweise darauf, dass die Erzählungen solcher Zeiten, vor allem nach 40 Jahren, getrübt sein könnten, und der Erzähler nicht-intentional unzuverlässig ist.

Erzählte Zeit: Der Fokus der Erzählung liegt auf der Zeit eines Semesters.

Erzählzeit: 76 Buchseiten.

Räume: Handlungsraum ist die meiste Zeit das Haus in dem sowohl der Professor mit seiner Frau als auch Roland eine Wohnung haben bzw. die Wohnung des Professors und seiner Frau. Das Haus ist dabei ein Hinweis auf den Grundkonflikt der Erzählung, Roland und der Professor (sowie dessen Frau) sind sich immer extrem nahe, nur durch einen Stiegenaufgang getrennt. Roland verbringt in diesem Semester fast jede freie Minute mit den beiden: *„Außer den wenigen Lehrstunden an der Universität gehörte ihm mein ganzer Tag. Ich speiste an ihrem Tische, nachts und tags kletterte Botschaft von ihrer Wohnung die Treppe zu der meinen auf und nieder: ich hatte ihren Türschlüssel und er den meinen, sodass er zu jeder Stunde mich finden konnte [...].“*⁴⁵⁴

Dieses nahe und dauernde Beisammensein zwingt den Professor, sich Tag und Nacht zu beherrschen, gegen seine Bedürfnisse anzukämpfen. Das macht er, indem er Roland oft kalt zurückweist, was diesen wiederum quält, weil er keine Erklärung für die Kälte des Professors gegen ihn hat, und er sich dann bei dessen Frau ausweinen muss. So schaukelt sich die Situation zwischen den dreien auf diesem extrem begrenzten Raum immer weiter hoch.

Motive:

Erinnerung, Nostalgie und Verlust:

Das Geschehene liegt vierzig Jahre zurück, und auch, wenn der Erzähler die Gefühle des Professors nach sexueller Zuneigung nicht erfüllen konnte, so verbindet ihn mit ihm doch eine unendliche Dankbarkeit und ein unsichtbares Band der Liebe und Leidenschaft. Zu seinem sechzigsten Geburtstag reflektiert der Jubilar über sein Leben und entschließt sich endlich, diese Begegnung, die ihn so geformt hat, ohne Scham niederzuschreiben und die Erinnerung zuzulassen: *„Zweihundert Namen umfasst das sorgfältig geklitterte Register – nur der eine fehlt, von dem aller schöpferische Impuls ausging, der Name des Mannes, der mein Schicksal bestimmte und nun wieder mit doppelter Gewalt mich in meine Jugend ruft. Von allen ist*

⁴⁵³ *Zweig*, Verwirrung der Gefühle, 460.

⁴⁵⁴ *Zweig*, Verwirrung der Gefühle, 459.

*gesprachen, nur von ihm nicht, der mir die Sprache gab und in dessen Atmen ich rede: und mit einem Mal fühle ich dieses feige Verschweigen als eine Schuld.*⁴⁵⁵

Begegnung von Hierarchien:

Die Begegnung von Schüler und Lehrer, die in eine innige Beziehung und Verbundenheit führt. Der Erzähler hat den Lehrer bis zuletzt, trotz seines Geständnisses, verehrt und bewundert.

Einfall von Politik und Geld in eine Welt der Kultur:

Einfall von Sexualität in eine Welt des Geistes und der Wissenschaft. Der Professor hält seine Frau mit Absicht aus seinem Arbeitszimmer, sie darf es nicht betreten, bei Tisch spricht er mit ihr nicht über seine Arbeit. Mit Roland aber blüht er auf und gelangt in ungeahnte geistige Höhen. Diese Freundschaft/Bindung wird gestört durch die sexuellen Begehren aller Beteiligten, des Professors, seiner Frau und von Roland.

Männerfreundschaften:

Bewunderung dem Lehrer gegenüber, kein wirklich freundschaftliches Verhältnis, sondern eine Lehrer-Schüler-Beziehung. Mit der jungen Frau des Lehrers aber verbindet den Erzähler laut seinen eigenen Abgaben „eine Art jungenhafte Kameradschaft“⁴⁵⁶, die ihnen ein Beisammensein ohne jede Spannung ermöglicht. Beide Beziehungen, die zwischen Roland und dem Professor und die zwischen Roland und dessen Frau, stellen sich am Ende nicht als platonisch heraus.

Geheimnisse und Geständnisse:

Der Erzähler erkennt in der Traurigkeit und In-Sich-Gekehrtheit des Lehrers, an der Wolke, die über seiner Ehe schwebt, am Verhalten der Stadtbewohner, wenn er des Lehrers Namen rühmt, dass der Lehrer ein Geheimnis in sich trägt, das er dem Schüler nicht preisgeben kann oder möchte. Der Schüler möchte aber dem Lehrer, den er so verehrt, so nah sein wie möglich und möchte ihm von seiner Last etwas abnehmen können.

Am Ende erfährt Roland das Geheimnis des Professors, er gesteht ihm, dass er schwul ist und sich in ihn verliebt hat. Seine Homosexualität ist ein Geheimnis, das der Professor sein Leben lang mit sich trägt und das er so gut es geht zu hüten versucht.

Geschichte versus Individuum: -

Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau

Handlung: Ein Erzähler berichtet von seinem Aufenthalt „in der kleinen Pension an der Riviera, wo ich damals, zehn Jahre vor dem Krieg, wohnte [...]“⁴⁵⁷, bei dem es sich ereignete, dass eine Frau, die dort mit ihrem Mann und ihren zwei Töchtern wohnte, aus dem nichts mit einem neuen Gast, mit dem sie alleine nicht mehr als drei Stunden verbracht hatte, durchbrennt.

⁴⁵⁵ Zweig, Verwirrung der Gefühle, 422.

⁴⁵⁶ Zweig, Verwirrung der Gefühle, 450.

⁴⁵⁷ Stefan Zweig, Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau. In: Stefan Zweig, Gesammelte Werke, (Köln 2014), 331.

Zwischen dem Erzähler und ein paar anderen Gästen entbrennt daraufhin eine hitzige Diskussion, ob die Frau zu verachten sei oder nicht, bei der sich der Erzähler eindeutig und vehement auf die Seite der Frau stellt. Durch diese vehemente Verteidigung der Frau Henriette wird eine ältere englische Dame, Mrs. C., auf ihn aufmerksam. Sie lädt ihn daraufhin in ihr Zimmer ein, um ihm von 24 Stunden aus ihrem Leben zu erzählen, die sich vor 25 Jahren ereignet haben: sie lernte damals, nachdem ihr Mann gestorben war, in Monte Carlo einen jungen Mann kennen, der sich aufgrund seiner Spielsucht umbringen wollte. Sie bewahrt ihn vor diesem Schicksal und verbringt die nächsten 24 Stunden mit ihm, in denen er ihr beschwört, sich zu ändern. Sie glaubt ihm und verliebt sich in ihn, wäre bereit, alles hinter sich zu lassen und mit ihm zu gehen. Als sie ihn jedoch im verabredeten Zug nicht findet, geht sie zurück ins Casino, wo sie ihn spielend findet und beschämt und enttäuscht von sich selbst zu ihrer Familie nach England zurück fährt.

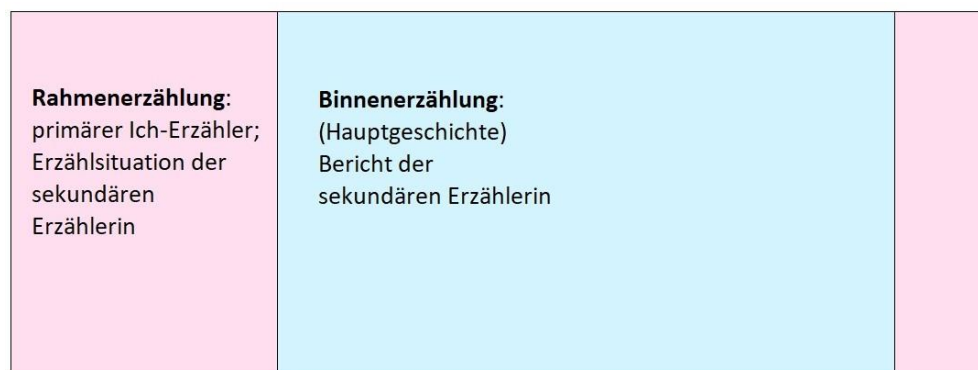


Abbildung 7: Inklusionsschema "Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau"

Rahmenerzählung: Enthält nicht die Hauptgeschichte der Erzählung, ist aber eng mit ihr verbunden und nimmt einen größeren Teil der Gesamterzählung ein als in den meisten anderen Novellen Zweigs. Die Rahmenerzählung dient nicht nur als Erzählklammer und zur Herstellung einer Erzählsituation für die sekundäre Erzählerin, sie hat ihre eigene Geschichte/Handlung, die den Ausgangspunkt der Binnenerzählung darstellt und thematisch mit ihr verwoben ist.

Erzähler der Rahmenerzählung: Der primäre Erzähler ist ein offener homodiegetischer Ich-Erzähler. Seine Profilierung findet nebenbei statt: er ist männlich, in seinen Jugendjahren (wobei das gerade von ihm selbst eine sehr subjektive, gefühlsmäßige Aussage ist). Zum Adressaten des primären Erzählers ist nichts Konkretes bekannt.

Binnenerzählung: enthält die Hauptgeschichte der Erzählung – die 24 Stunden aus dem Leben der 42-jährigen Mrs. C. vor 25 Jahren. Innerhalb der Binnenerzählung erfährt man kurz die Vorgeschichte des jungen Mannes, den Mrs. C. vor dem Tod rettet – es bleibt aber bei der sekundären Erzählerin, sie berichtet, was ihr der Mann von sich erzählte. Die Vorgeschichte des Mannes ist daher keine zweite Binnenerzählung.

Die Binnenerzählung hat eine explikative Funktion – warum ist die Frau so interessiert an der Diskussion um Frau Henriette? Sie hat aber auch thematische Funktion, weil sie thematisch mit dem Thema der Rahmenerzählung verschränkt ist.

Erzählerin der Binnenerzählung: sekundäre, offene autodiegetische Erzählerin. Ihre Profilierung erfolgt durch Aussagen des primären Erzählers und durch eigene Aussagen: sie ist eine 67-jährige, vornehme, englische Dame; anglikanische Konfession; verwitwet, zwei Söhne; ihre Eltern waren reiche Landlords aus Schottland.

Ihr Adressat ist der primäre Erzähler: *„Vielleicht verstehen Sie jetzt noch nicht, dass ich Ihnen, einem Fremden, all dies erzähle [...]. [Ich habe] gedacht, vielleicht würde dieses sinnlose Zurückdenken und unablässige Sich-selbst-Anklagen ein Ende haben, könnte ich mich einmal entschließen, vor irgendeinem Menschen frei über diesen einen Tag meines Lebens zu sprechen. [...] und so mache ich heute diesen sonderbaren Versuch, mich selbst freizusprechen, indem ich zu Ihnen spreche.“*⁴⁵⁸

Metanarration: Durch Selbstbeschreibung beider Erzählinstanzen, der primäre Erzähler gibt sich außerdem durch Inszenierung des Erzählvorganges preis (siehe Zitat bei Unzuverlässiges Erzählen).

Geschehens-/Erzählillusion: Der primäre Erzähler sagt eindeutig, dass er die Geschichte erzählt, schafft also eine Erzählillusion. Für die sekundäre Erzählerin schafft Zweig die Erzählillusion durch die Imitation einer mündlichen Erzählsituation innerhalb der Rahmenerzählung.

Unzuverlässiges Erzählen:

*„Nun bin ich leider mit den schriftlichen Dokumenten meiner Jugendjahre ziemlich leichtfertig umgegangen, sodass ich nicht den Wortlaut wiedergeben und nur das Tatsächliche ihrer Anfrage [...] im ungefähren Inhalt andeuten kann.“*⁴⁵⁹ – Der primäre Erzähler gibt so Hinweise darauf, dass die erzählten Ereignisse schon Jahre zurück liegen und er ohne jeden schriftlichen Beleg einzig aus seiner Erinnerung berichtet (dennoch gibt er sein Antwortschreiben auf eine Anfrage von Mr. C. und wiederum ihre Antwort darauf unter Anführungszeichen vermeintlich wortwörtlich wieder).

Auch die sekundäre Erzählerin muss wohl als unzuverlässig eingeschätzt werden, da die Ereignisse, von denen sie berichtet, 25 Jahre zurückliegen.

Erzählte Zeit: Primärer Erzähler berichtet von Geschehnissen eines Zeitraumes von etwa einer Woche. Die sekundäre Erzählerin berichtet von 24 Stunden aus ihrem Leben.

Erzählzeit: 59 Buchseiten, Die sekundäre Erzählerin braucht für ihren Bericht ein paar Stunden, einen Abend.

⁴⁵⁸ Zweig, Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau, 343.

⁴⁵⁹ Zweig, Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau, 341.

Räume: Das Hotel als Ort der Begegnung – dient in diesem Fall der Charakterisierung und Symbolisierung des Grundkonfliktes der Geschichte, weniger der Charakterisierung der Figuren (siehe „Begegnung von Hierarchien / Das Hotel als Ort der Begegnung“ unten).

Motive:

Erinnerung, Nostalgie und Verlust:

Mrs. C. trägt die Erinnerungen an die erzählten 24 Stunden seit 25 Jahren mit sich: *„[...] aber es vergeht kaum ein Tag, kaum eine einzige Stunde, wo ich nicht an dieses bestimmte Geschehnis denke [...].“*⁴⁶⁰ Die Geschehnisse waren für sie eine Art Verlust ihrer Moral, ihres Respektes vor sich selbst: *„Meine Verwandten kümmerten sich um mich wie um eine Kranke, aber ihre Zärtlichkeit tat mir nur weh, ich schämte mich ihrer Ehrfurcht, ihres Respektes, und unablässig musste ich mich hüten, nicht plötzlich herauszuschreien, wie sehr ich sie alle verraten, vergessen und schon verlassen hatte um einer tollen und wahnwitzigen Leidenschaft willen.“*⁴⁶¹

Begegnung von Hierarchien / Das Hotel als Ort der Begegnung:

Das Hotel als Ort der Begegnung von Fremden. Man lebt auf engem Raum im selben Haus, sieht sich jeden Tag, es bilden sich kleine Gruppen, lose Verbindungen und Plaudereien. In diesem anonymen und unverbindlichen Setting kann eine Begegnung zwischen Fremden intensiv werden, wie die Geschichte der Frau Henriette zeigt. Dass man sich fremd ist und sich höchst wahrscheinlich nie wieder begegnen wird macht es aber auch möglich, offener und freier zu sprechen: *„Jene Episode liege so weit zurück, schrieb sie, dass sie eigentlich kaum mehr zu ihrem gegenwärtigen Leben gehöre, und dass ich übermorgen schon abreise, mache ihr leichter, über etwas zu sprechen, was sie seit mehr als zwanzig Jahren innerlich quäle und beschäftige.“*⁴⁶²

Einfall von Politik und Geld in eine Welt der Kultur:

Der junge Mann aus der Erzählung der Mrs. C. ist spielsüchtig, jedes Geld und jeden Wertgegenstand, den er in die Finger bekommt, versetzt und verspielt er. Dessen ist er sich selbst bewusst: *„[...] es hat keinen Sinn. Besser ich tue das draußen ab, als den Leuten hier ihr Zimmer mit Blut schmutzig zu machen. Mir ist mit hundert Franken nicht zu helfen und mit tausend auch nicht. Ich würde doch morgen wieder mit den letzten paar Franken in den Spielsaal gehen und nicht früher aufhören, als bis alles weg ist.“*⁴⁶³

Mrs. C. bemerkt: *„Und mit einem namelosen Erschrecken erkannte ich, dass dieser Mensch vergiftet war von seiner Leidenschaft bis in den letzten Blutstropfen.“*⁴⁶⁴

Männerfreundschaften: -

⁴⁶⁰ Zweig, Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau, 343.

⁴⁶¹ Zweig, Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau, 388.

⁴⁶² Zweig, Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau, 341.

⁴⁶³ Zweig, Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau, 361.

⁴⁶⁴ Zweig, Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau, 371.

Geheimnisse und Geständnisse:

Mrs. C. trägt dieses Erlebnis, diese 24 Stunden, seit 25 Jahren als ihr Geheimnis mit sich, erst das vehemente Verteidigen der Frau Henriette durch den primären Erzähler gibt ihr Hoffnung, einen Menschen gefunden zu haben, dem sie sich anvertrauen kann, ohne befürchten zu müssen, verurteilt zu werden.

Geschichte versus Individuum: -

Rausch der Verwandlung (Roman)

Handlung: Die Postassistentin von Klein-Reifling, Christine Hoflehner, die mit ihrer sterbenskranken Mutter in einer kleinen, dunklen Dachstube im Nachkriegs-Österreich lebt, und deren ganzes Leben bis hierher zu ihrem 28. Lebensjahr geprägt war von Krieg und Geldnot, erhält eine Einladung – ihre reiche Tante aus Amerika lädt sie ein, zwei Wochen mit ihr in einem Luxushotel in der Schweiz zu verbringen. Als Christine im Hotel ankommt, merkt sie sofort, wie wenig sie in diese Welt des Luxus und der Verschwendung passt, sie fühlt sich absolut fehl am Platz. Doch von der Tante wird sie, teils aus Scham, teils aus Mitleid, komplett neu eingekleidet, was Christine ein völlig neues Lebens- und Selbstgefühl gibt, sie wird eine andere, lebensfroh und unbesorgt. Als nach einer Woche das Gerücht bzw. die Wahrheit aufkommt, Christine sei gar nicht von guter Gesellschaft, sondern aus armen Verhältnissen, stößt die Tante sie fort, Christine muss gleich am nächsten Tag abreisen. Wieder Zuhause (die Mutter ist gestorben) erkennt Christine, wie arm und bedrängt ihr Leben ist. Nun, da sie weiß, wie Freiheit, Sorglosigkeit und Luxus sich anfühlen, wie leicht das Leben sein kann, hasst sie das Dorf, ihre Anstellung, sich selbst. Bei einem Ausflug nach Wien, bei dem sie die Schwester und deren Mann besucht, lernt sie Ferdinand kennen, einen alten Freund des Schwagers aus sibirischer Kriegsgefangenschaft. Auch Ferdinand ist vom Leben enttäuscht, durch seine Kriegsverletzungen konnte er sein Studium nicht fortsetzen und lebt seit seiner Heimkehr in Armut, verbittert und demoralisiert. Er und Christine verstehen sich auf Anhieb, beide wollen sich nicht mehr zufrieden geben mit dem Leben, das für sie keines ist. Sie beginnen ein Verhältnis, jeden Sonntag fährt Christine nach Wien zu ihm. Es ist keine innige, leidenschaftliche Liebe, sondern das Gefunden-Haben zweier gleichgesinnter Seelen. Als Ferdinand seinen derzeitigen Job verliert, besucht er Christine in Klein-Reifling, die beiden beschließen, sich am Abend nach ihrem Dienst das Leben zu nehmen. Als Ferdinand Christine aus der Post abholt, sieht er, wie viel Geld sie am Postamt verwahrt. In Ferdinand entspinnt sich der Plan, mit diesem Geld einmal frei leben zu können, zumindest eine Zeit lang. Als ihn Christine am nächsten Sonntag in Wien besucht, hat Ferdinand schon alles bis ins letzte Detail geplant und stellt ihr seinen Plan vor, wobei er Christine nichts verschweigt, keine Gefahr und auch nicht, dass er sich fast sicher ist, dass ihm dieser Plan, wie alles in seinem Leben, nicht gelingen wird. Das Buch endet damit, dass Christine in den Plan einwilligt.

Inklusionsschema: Bis auf einige Rückblenden am Beginn der Geschichte bleibt die Erzählung auf einer Zeit- und Erzählebene.

Rahmenerzählung: Es gibt nur eine Erzählung, die die gesamte Geschichte berichtet, es gibt keine Binnenerzählungen. Am Beginn der Erzählung setzt Stefan Zweig aber einige Rückblenden ein, um die Vorgeschichten einiger der vorkommenden Personen zu erklären, vor allem der Tante – wieso hat sie nach Amerika geheiratet und ist nicht in Österreich? – und der Protagonistin Christine, deren Jugendjahre im Kriegsösterreich in einer längeren Rückblende durch eine Zusammenfassung der Jahre 1914 bis 1924 beleuchtet werden. Die gesamte Erzählung wird hauptsächlich aus der Perspektive der Protagonistin erzählt, nur manchmal berichtet der Erzähler von den Gedanken anderer Personen, sofern diese Christine betreffen.

Erzähler der Rahmenerzählung: verborgener heterodiegetischer Erzähler, ohne jegliche Profilierung. Auch ein konkreter Adressat wird nicht thematisiert oder sichtbar.

Binnenerzählung: -

Erzähler der Binnenerzählung: -

Metanarration: -

Geschehens-/Erzählillusion: Es gibt sich innerhalb der gesamten Erzählung kein Erzähler zu erkennen, es wird nur eine Geschehensillusion geschaffen.

Unzuverlässiges Erzählen: Es gibt keine Hinweise darauf, dass die Erzählung unzuverlässig wäre, da sie von einer scheinbar allwissenden übergeordneten Erzählinstanz berichtet wird.

Erzählte Zeit: Eine konkrete Zeitangabe wird am Beginn der Erzählung gegeben – Es ist Juli 1926. Der Plan, den Ferdinand sich ausdenkt, soll am 10. November in die Tat umgesetzt werden, ein Datum, das wahrscheinlich nicht mehr fern liegt. Die erzählte Zeit bemisst also einen Zeitraum von etwa 5 Monaten, wobei der Fokus der ersten Hälfte des Buches auf den 8 Tagen liegt, die Christine im Hotel in der Schweiz verbringt. Erzählzeit: 310 Buchseiten.

Räume: Das Hotel und seine Umgebung dienen sowohl als Hinweis auf den Grundkonflikt der Geschichte als auch zur Charakterisierung der Protagonistin. Christine wird aus ihrer ärmlichen, faden Existenz plötzlich herausgerissen und in diese neue, verschwenderische Welt des Luxus geworfen. Und so viel ihr diese Welt auch gibt, solange sie nichts von ihrer ärmlichen Herkunft weiß, so grausam entreißt sie Christine alles wieder, als ans Tageslicht kommt, wer sie wirklich ist. Der Handlungsraum Hotel als Scheinwelt der Klassen, in der man alles sein kann, solange die anderen einem glauben.

Durch den Kontrast mit dem Luxus und den anderen, noblen Gästen des Hotels wird Christine noch mehr herausgestrichen als das arme Kriegskind aus Klein-Reifling. Und auch als sie sich neu einkleidet und von den anderen als ihresgleichen erkannt wird, so ist ihr doch nie ganz geheuer in dieser anderen Welt.

Motive:

Erinnerung, Nostalgie und Verlust:

Sowohl Christine als auch Ferdinand sind durch außergewöhnliche Erlebnisse (Ferdinand durch den Krieg, Christine durch den Urlaub), sozusagen aufgewacht, sie erkennen ihre eigene Armut und können sich nicht damit abfinden. Sie haben dadurch verloren, was viele ihrer österreichischen MitbürgerInnen haben – den Willen, „das Beste“ aus dem zu machen, was sie haben – denn sie wissen, um wie viel besser das Leben sein könnte, und sie wollen sich nicht mehr zufrieden geben mit einem Leben voller Geldsorgen und Eintönigkeit.

Begegnung von Hierarchien / Hotel als Ort der Begegnung:

Christine merkt bei der Fahrt zum Hotel schon, dass die anderen Insassen des Wagens reich und nobel sind, und dieser Vergleich zeigt ihr – eigentlich zum ersten Mal – ihre eigene Armut, und sie schämt sich sehr: *„Offenbar, so denkt sie von Erniedrigung übergossen – offenbar, ja gewiß [sic!] hält man sie für das Dienstmädchen, bestenfalls für die Kammerzofe jener Herrschaften, denn mit völliger Gleichgültigkeit manövrieren die Diener Gepäck an ihr vorbei und lassen sie stehen wie ihresgleichen.“*⁴⁶⁵ Sie spürt, dass sie eigentlich nicht in diese Welt gehört, lässt sich aber hinreißen und verführen davon, einmal in ihrem Leben, zum ersten Mal seit Kindertagen, unbeschwert leben zu dürfen und zu einer Gesellschaftsschicht zu gehören, die keine Sorgen plagt, die nicht immer ans Geld denken muss.

Thema Reisen: *„Mit einemmal, zum erstenmal erfährt an der Berührung des Übermächtigen ein Mensch die seelenumpflügende Kraft der Reise, die mit einem einzigen Riß [sic!] uns die harte Rinde des Angewöhnten vom Leibe reißt und den nackten, fruchtbaren Kern zurückwirft in das strömende Element der Verwandlung.“*⁴⁶⁶

Einfall von Politik und Geld in eine Welt der Kultur:

In diesem Fall zuerst eher umgekehrt – der Einfall von Kultur, Vermögen und vor allem Verschwendung in eine Welt von Armut, Korrektheit und Langeweile/Ordnung. Christine musste immer aufs Geld schauen, sie hatte nie Zeit für Vergnügungen oder Kultur. Beim Betreten ihres Hotelzimmers kann Christine es gar nicht fassen: *„Erstes Erstaunen: daß [sic!] es so etwas überhaupt gibt, so viel helle Herrlichkeit! Und zweiter Gedanke, seit vielen Jahren unlösbar an alles Begehrenswerte gekettet: was das kosten muß [sic!], wieviel Geld, wie schrecklich viel Geld! Gewiß [sic!] mehr als für einen einzigen Tag, als sie daheim in der Woche – nein, im Monat verdient!“*⁴⁶⁷

Die Tante macht mit Christine ein Make-Over, einerseits, weil sie sich nicht schämen will vor Bekannten und Freunden für das ärmliche Kind, andererseits weil sie Mitleid hat, all die Kriegsjahre nichts für ihre Schwester und deren Kind getan zu haben, obwohl sie das Geld im

⁴⁶⁵ Stefan Zweig, Rausch der Verwandlung. Roman aus dem Nachlass. 5. Auflage. Herausgegeben und mit Nachbemerkenungen versehen von Knut Beck, (Frankfurt am Main 1985), 47.

⁴⁶⁶ Zweig, Rausch der Verwandlung, 43.

⁴⁶⁷ Zweig, Rausch der Verwandlung, 49f.

Überfluss hatte. Beim Friseur lässt Christine erstmals locker, sie schließt die Augen und lässt einfach mit sich geschehen, froh, die Angspanntheit des Alltags loslassen zu können und einmal bedient zu werden, statt immer bedienen zu müssen. Sie beginnt, wenn auch noch zaghaft, sich in einer anderen, neuen, leichten Lebensweise zurecht zu finden.

Nach einem Pokerspiel schenkt ihr der Onkel einen Teil seines Gewinnes: *„Zweihundertfünfundfünfzig Franken, sie überrechnet rasch, und rund dreihundertfünfzig Schilling – vier Monate, ein Dritteljahr muß [sic!] sie daheim arbeiten, um so furchtbar viel zusammenzubekommen, in ihrem Amt muß [sic!] sie pünktlich sitzen von 8 bis 12, von 2 bis 6, und hier fließt das einem mühelos in zehn Minuten in die Hand. Kann das wahr sein und gerecht? Unfaßbar [sic.!]“*⁴⁶⁸

Dann wieder das Zurückgeworfen-Werden in ihr altes Leben, in ihre Armut, die jetzt viel schwerer auf Christine lastet, weil sie die andere Welt kennt, weil sie jetzt weiß und spürt, wie arm sie wirklich ist. Sie hasst sich selbst und ihr Leben, sie hasst, dass alles zu teuer ist, und spürt, wie unerträglich ihr dieses Leben ist. Diese Unerträglichkeit geht so weit, dass Christine am Ende gemeinsam mit Ferdinand ein Verbrechen plant, nur, um diesem verhassten Leben zu entkommen.

Szene im Zug bei der Hinreise: *„Einen Augenblick braucht sie, um die betäubten Sinne zusammenzureißen und zu begreifen, dieser uniformierte Mann will nichts Böses, nicht sie verhaften und wegschaffen, sondern nur Einsicht nehmen in den Paß [sic!], den sie mit kältesteifen Fingern aus der Handtasche zieht. Prüfend vergleicht der Beamte das eingeklebte Bild eine Sekunde lang mit ihrem beunruhigten Antlitz. Sie zittert heftig, vom Krieg her zuckt noch in den Nerven die eingehämmerte, unsinnige und doch unzerstörbare Angst vor einem Verstoß gegen irgendeine der hunderttausend Verordnungen: immer war ja jeder schuldig gegen irgendein Gesetz.“*⁴⁶⁹

Männerfreundschaften:

Die Freundschaft zwischen Christines Schwager und seinem Leidensgenossen aus der sibirischen Kriegsgefangenschaft.

Als Kameradschaft kann eigentlich auch die Beziehung zwischen Ferdinand und Christine betrachtet werden. Sie kommen nicht zusammen aus Hingabe und Leidenschaft, sondern weil sie spüren, dass sie endlich jemanden haben, der die Verzweiflung des anderen versteht, der sein Leben und seine Armut genauso hasst. Es ist mehr das Zusammentun zweier Gleichgesinnter, als die Verschmelzung zweier Liebender.

Geheimnisse und Geständnisse:

Christine hat in dieser Erzählung mehrere Geheimnisse: solange sie in der Schweiz ist, in der noblen Gesellschaft, hütet sie das Geheimnis ihrer ärmlichen, kriegsgebeutelten Herkunft.

⁴⁶⁸ Zweig, Rausch der Verwandlung, 102f.

⁴⁶⁹ Zweig, Rausch der Verwandlung, 41.

Umgekehrt kann sie, wieder Zuhause in Österreich, niemandem erzählen davon, was in diesem Urlaub mit ihr geschehen ist, und wie sehr sie ihr Leben verachtet.

Christine und Ferdinand haben am Ende ein gemeinsames Geheimnis, nämlich ihren Plan, die Postgelder zu stehlen und, zumindest für ein paar Jahre, frei im Ausland zu leben.

Geschichte versus Individuum:

Der Krieg hat Christine ihre Jugend genommen, sie ist nun, nach dem Krieg, 26 Jahre alt und merkt, dass sie ihre Jugend nicht nachholen kann, dass sie einfach müde ist vom Leben, von den schweren Kriegs- und Nachkriegsjahren: *„Nur nichts herausfordern mehr, nichts Neues, nichts Erregendes: selbst zur Freude hat die Sechszwanzigjährige, um ihr Jahrzehnt Jugend durch den Krieg bestohlen, keinen Mut mehr und keine Kraft.“*⁴⁷⁰ Ferdinand hat ebenfalls seine Jugend verloren im Krieg und in sibirischer Kriegsgefangenschaft. Er glaubt an nichts und niemanden mehr und ist beschäftigt, sein Leben einigermaßen fortzuführen, mit dem Körper und der Mentalität, die ihm vom Krieg geblieben sind: *„[...] als ob der erste beste, dem ich begegne, Schuld hätte an allem und allem. Und als ob ich der einzige wäre. Ich weiß doch, daß [sic!] ich nur einer bin aus Legionen und Millionen.“*⁴⁷¹

Ferdinand und Christine überlegen, am Ende des Monats das Geld im Postamt zu stehlen: *„Ich habe keine Spur sittlicher Bedenken, ich fühle mich vollkommen frei gegen den Staat. Er hat an uns allen, an unserer Generation, so ungeheure Verbrechen begangen, daß [sic!] wir zu allem recht haben. Wir können ihn schädigen, soviel wir wollen, wir, unser ganzes geschlagenes Geschlecht, es wird immer nur Schadenersatz bleiben, was wir tun. [...] nie kann er die ungeheure Schuld tilgen, nie das zurückgeben, was er uns genommen hat.“*⁴⁷²

Ungeduld des Herzens (Roman)

Handlung: Ein Schriftsteller erzählt in einer Art Vorwort von einer Begegnung mit einem Kriegshelden, bei der ihm dieser von einer Episode seines Lebens erzählt, die ihn für immer begleitet, und die dazu führte, dass er im Krieg so außergewöhnlich tapfer kämpfte.

Nach dem Vorwort folgen die Ausführungen den Generals Anton Hofmiller, der als junger Mann in einer Garnisonsstadt stationiert war, wo er mit der Familie Kekesfalva bekannt wurde, einer sehr reichen vermeintlichen Adelsfamilie (später stellt sich heraus, dass der Patriarch anders an sein Vermögen kam und eigentlich aus einer sehr armen, jüdischen Familie stammt). Als der (damals noch) Leutnant Hofmiller die Tochter des Hauses, Edith, zum Tanz auffordert, erfährt er, dass sie gelähmt ist. Aus Scham über sein Missgeschick schickt ihr der Leutnant Blumen, worauf ihn Edith einlädt und sich eine enge Freundschaft entspinnt – der Leutnant wird regelmäßiger, fast täglicher Gast im Hause Kekesfalva. Anton wird dadurch

⁴⁷⁰ Zweig, Rausch der Verwandlung, 33.

⁴⁷¹ Zweig, Rausch der Verwandlung, 232.

⁴⁷² Zweig, Rausch der Verwandlung, 285.

auch in die Krankheitsgeschichte Ediths verwickelt und nach einem Gespräch mit ihrem Arzt von Herrn Kekesfalva so bedrängt, dass er ihm aus Mitleid versichert, der Arzt habe von einer neuen Kur gesprochen, die Edith ganz sicher heilen wird. Mit dieser Nachricht versetzt der Leutnant das ganze Haus in Aufruhr und Freude, und als der Arzt ihm sagt, dass die Kur bei Edith leider nicht anwendbar ist, schlägt der Leutnant vor, sie wenigstens noch eine Zeit in dem Glauben zu lassen, sie würde geheilt, und zu versuchen, ihre neue positive Einstellung zur Heilung zu nutzen. Der Leutnant verspricht dem Arzt, alle Verantwortung dafür auf sich zu nehmen. Durch dieses Hoch ihrer Stimmung, und die Aussicht, in zehn Tagen weg auf Kur zu sein, lässt sich Edith dazu hinreißen, Anton zu küssen und ihm in einem Brief ihre leidenschaftliche Liebe zu gestehen. Das ganze Haus wusste davon, seit seinem ersten Besuch spricht Edith von nichts anderem als ihm, nur er hatte es nie bemerkt. Anton kann und möchte diese Liebe nicht erwidern, er hatte einfach nur Mitleid mit dem (in seinen Augen) Kind, und dieses ungewollte Liebesgeständnis, das ihn nun endgültig an das Schicksal Ediths fesselt, erschrickt und erstickt ihn. Da Edith aber droht, sich bei Nicht-Erwidern ihrer Liebe von der Terrasse in den Tod zu stürzen, wird der Leutnant aus Mitleid immer weiter in Vorspielen und Lügen verwickelt, die Sache geht so weit, dass er sich mit Edith verlobt. Nach dem Verlobungs-Diner ist Anton ganz benommen, und nachdem ihn seine Freunde im Kaffeehaus darauf ansprechen (der Diener des Hauses hatte gleich ins Dorf telefoniert, sodass schon alle Bescheid wissen), leugnet Anton die Verlobung und streitet alles ab, weil es ihm unangenehm ist, als Schmarotzer dazustehen, der sich in eine reiche Familie einschleichen will. Sofort wird Anton klar, was er getan hat, er möchte sich deshalb erschießen. Doch sein Offizier schreibt ihm einen sofortigen Versetzungsbefehl und versichert ihm, die Sache ins Reine zu bringen, niemand würde davon erfahren. Anton nimmt um halb sechs den Zug, auf der Reise schreibt er Edith ein Telegramm, er musste dienstlich fort. Doch wie er später vom Arzt Condor erfährt, konnte sein Offizier nicht verhindern, dass die Kollegen aus dem Kaffeehaus plaudern – Edith hatte erfahren, dass der Leutnant ihre Verlobung abgestritten hatte, und nachdem er ihr bei der Abreise kein Schreiben hinterlassen hatte, hatte sie sich gleich am nächsten Tag von der Terrasse in den Tod gestürzt. Zur gleichen Zeit bricht der Krieg aus, und Anton Hofmiller meldet sich sofort freiwillig an die Front, er weiß, dass er quasi einen Mord an Edith begangen hat und ihm ist egal, wenn er selbst stirbt. So kommt es dazu, dass er während der vier Kriegsjahre einer der tapfersten und aktivsten Soldaten ist und nun sein Leben in Zivil damit verbringen muss, durch die oberste Auszeichnung Österreichs – den Maria Theresienorden für Tapferkeit und heldenhaftes Verhalten im Krieg – immer bewundert und als Kriegsheld verehrt zu werden, obwohl er doch weiß, dass seine Feigheit und sein falsches Mitleid damals einem jungen Mädchen den Tod bedeutet haben.

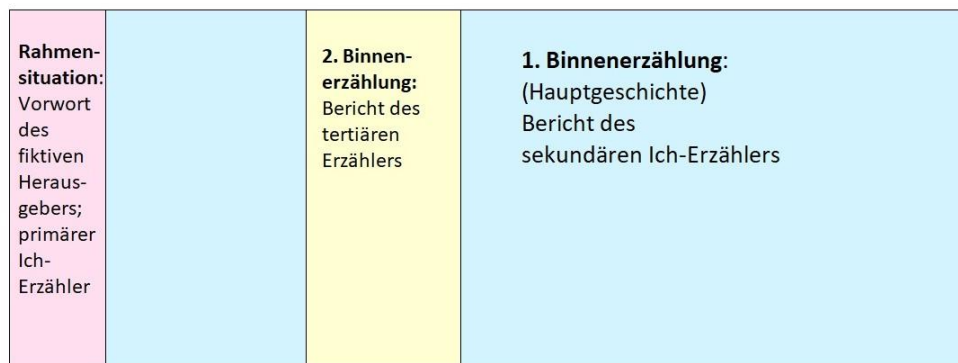


Abbildung 8: Inklusionsschema "Ungeduld des Herzens"

Rahmenerzählung: Die Rahmenerzählung ist gleichzeitig ein Herausgebervorwort des folgenden Berichts, aber auch Schaffung der Erzählsituation für den sekundären Erzähler. Den Vorwort-Charakter bekommt sie dadurch, dass der primäre Erzähler allgemeine Aussagen macht zu Vorgängen des Erzählens, dann die Begegnung beschreibt, wie er den sekundären Erzähler kennenlernte und wie es dazu kam, dass dieser ihm seine Geschichte anvertraute; der fiktive Herausgeber schließt seine Ausführungen aber mit der Anmerkung, dass der sekundäre Erzähler ihm seine Geschichte über mehrere Treffen hinweg erzählte, und er als Herausgeber Änderungen an dem Bericht des sekundären Erzählers vorgenommen hat. Die Erzählung ergibt sich also nicht spontan in Zuge einer Begegnung/eines Gespräches, es findet kein vor und zurück zwischen Rahmen- und Binnenerzählung statt bzw. ein fließender Übergang zwischen den zwei Erzählungen, sondern die Rahmenerzählung wurde vom primären Erzähler eindeutig im Nachhinein hinzugefügt – deshalb der Vorwort-Charakter. Gleichzeitig wird die Begegnung zwischen primärem und sekundärem Erzähler berichtet und es wird eine konkrete Erzähler-Zuhörer-Situation, die aber anscheinend nur eine von mehreren ist, geschaffen. Der primäre Erzähler beendet sein Vorwort mit dem Satz: „[...] und nicht ich, sondern der Erzähler beginnt jetzt zu erzählen.“⁴⁷³ Die Rahmenerzählung soll also eine Authentifizierungsfunktion haben, der primäre Erzähler gibt vor, den Bericht des sekundären Erzählers, für dessen Wahrheitsgehalt er einsteht, fast Wortgenau wiederzugeben.

Erzähler der Rahmenerzählung: offener homodiegetischer Erzähler, er ist ein Teil der von ihm erzählten Rahmenerzählung. Profilierung: männlich, Beruf Schriftsteller, sein Adressat ist also wahrscheinlich ein lesendes Publikum.

Erste Binnenerzählung: Enthält die Hauptgeschichte des Romans, wird dem primären Erzähler vom sekundären Erzähler erzählt, wobei es wahrscheinlich ist, dass der primäre Erzähler den mündlichen Bericht mitgeschrieben hat. Die Binnenerzählung ist also ein Manuskript, das der primäre Erzähler aufgrund eines Berichtes des sekundären Erzählers verfasste, das aber in der Ich-Form erzählt ist, also aus einer Mischung der Perspektiven der jüngeren Version sekundären Erzählers und seiner älteren Version in der Erzählgegenwart.

⁴⁷³ Stefan Zweig, Ungeduld des Herzens, (Frankfurt am Main 2006), 12.

Erzähler der ersten Binnenerzählung: offener autodiegetischer Erzähler. Profilierung: General Anton Hofmiller, etwa fünfzig Jahre alt (zum Zeitpunkt der Binnenerzählung 25 Jahre), Empfänger des Maria Theresienordens für heldenhaftes Verhalten im Krieg, kommt aus einer altösterreichischen Beamtenfamilie mit zwei Schwestern und drei Brüdern, Ausbildung in der Militärschule, dient (auf Wunsch und Kosten der Tante) in der Kavallerie. Sein Adressat ist der Schriftsteller, der primäre Erzähler.

Zweite Binnenerzählung: Nimmt in der Erzählung ca. 1 en halb Stunden Zeit ein, gemessen am Buch dauert die zweite Binnenerzählung vierzig Seiten. Dabei erzählt Herr Condor, der langjährige Arzt von Edith, dem sekundären Erzähler, dem Leutnant Hofmiller, die Geschichte von Ediths Vater, dem Herrn Lajos von Kekesfalva – dass dieser ursprünglich gar kein Edelmann war, sondern als Leopold Kanitz aus einer armen jüdischen Familie stammt und durch seinen Intellekt und seine Aufmerksamkeit als Agent zu einem beträchtlichen Vermögen kam. Das Gut Kekesfalva kaufte er durch einen großen Zufall seiner späteren Frau sehr billig ab, wodurch er endgültig ein schwerreicher Mann wurde und seinen Namen ändern lies. Die Funktion der zweiten Binnenerzählung ist explikativ, der Arzt erklärt, welche Ereignisse der Vergangenheit dazu geführt haben, dass der Herr von Kekesfalva zu seinem Vermögen kam.

Erzähler der zweiten Binnenerzählung: Der tertiäre Erzähler ist ein offener heterogener Erzähler – er berichtet über das Leben eines anderen, kommt in der Geschichte, die er erzählt nicht vor. Profilierung: Herr Doktor Emmerich Condor, um die fünfzig Jahre alt, Arzt, laut Hofmiller unternetzt, dicklich, kurzsichtig, glatzköpfig, mit zerdrücktem grauem Anzug und schlecht gebundener Krawatte und billigem Stahlkneifer⁴⁷⁴. Sein Adressat ist der sekundäre Erzähler.

Metanarration: findet auf Ebene der Binnenerzählungen durch Selbstbeschreibung des Erzählers statt, wenn die erste Binnenerzählung, also die Hauptgeschichte, mit folgenden Worten beginnt: *„Die ganze Sache begann mit einer Ungeschicklichkeit, [...]. Dann kam der Versuch, meine Dummheit wieder einzurenken; [...].“*⁴⁷⁵ Der sekundäre Erzähler gibt sich hier durch die Ich-Form und den Gebrauch der Mitvergangenheit gleich als Erzähler zu erkennen, der über ein vergangenes, selbst erlebtes Ereignis spricht. Außerdem wird in der Rahmenerzählung eine eindeutige Erzähler-Zuhörer-Situation geschaffen, innerhalb derer der sekundäre Erzähler den primären Erzähler fragt, ob er ihm seine Geschichte erzählen darf: *„Übrigens – ich hätte keine Bedenken, sie [seine Vorgeschichte] Ihnen noch jetzt kerzengerade zu erzählen. [...] Hätten Sie Zeit? Und langweilt Sie's nicht?“*⁴⁷⁶ Der tertiäre Erzähler und dessen Erzählsituation wird vom sekundären Erzähler erzählt.

⁴⁷⁴ Vgl. Zweig, Ungeduld des Herzens, 96.

⁴⁷⁵ Zweig, Ungeduld des Herzens, 15.

⁴⁷⁶ Zweig, Ungeduld des Herzens, 11.

Metanarration in der Rahmenerzählung findet durch den Typ Selbstbeschreibung des Erzählers und den Typ Reflexion des Erzählens statt. Der primäre Erzähler gibt sich selbst eindeutig zu erkennen, vor allem durch die Erwähnung seines Berufes als Schriftsteller. Er thematisiert Vorgänge, Probleme und Wirkungen des Erzählens, wenn er schreibt: *„Wer da hat, dem wird gegeben“, dieses Wort aus dem Buche der Weisheit darf jeder Schriftsteller getrost in dem Sinne bekräftigen: „Wer viel erzählt hat, dem wird viel erzählt.“ Nichts Irrtümlicheres als die allzu umgängliche Vorstellung, in dem Dichter arbeite ununterbrochen die Phantasie, er erfinde aus einem unerschöpflichen Vorrat pausenlos Begebnisse und Geschichten. In Wahrheit braucht er nur, statt zu erfinden, sich von Gestalten und Geschehnissen finden zu lassen, die ihn, sofern er sich die gesteigerte Fähigkeit des Schauens und Lauschens bewahrt hat, unausgesetzt als ihren Wiedererzähler suchen; wer oftmals Schicksale zu deuten versuchte, dem berichten viele ihr Schicksal. Auch dieses Begebnis ist mir beinahe zur Gänze in der hier wiedergegebenen Form anvertraut worden und zwar auf völlig unvermutete Art.*⁴⁷⁷

Der Typ Inszenierung des Erzählvorganges wird durch einen Kommentar des Erzählers ebenfalls erfüllt, wenn er schreibt: *„In seinem Bericht habe ich nur wenig verändert, vielleicht Ulanen gesagt statt Husaren, die Garnisonen, um sie unkenntlich zu machen, ein wenig auf der Landkarte herumgeschoben und vorsorglich alle richtigen Namen wegschraffiert. Aber nirgends habe ich Wesentliches hinzuerfunden, und nicht ich, sondern der Erzähler beginnt jetzt zu erzählen.*⁴⁷⁸ Er thematisiert damit Prozesse und Vorgänge der Informationssammlung und -weitergabe.

Geschehens-/Erzählillusion: Der primäre Erzähler ist ein fiktiver Herausgeber, durch sein Vorwort schafft er automatisch eine Erzählillusion für sich und den sekundären Erzähler. In diesem Fall wird die Erzählillusion für den sekundären Erzähler durch die Imitation von mündlichem und schriftlichem Erzählen geschaffen: Der Herausgeber beschreibt in seinem Vorwort zwar das Zusammentreffen mit dem sekundären Erzähler und die mündliche Erzählsituation, durch seine abschließenden Anmerkungen macht er aber deutlich, dass die Binnenerzählung in der Form, in der sie nun gelesen wird, eine vom Herausgeber überarbeitete (wahrscheinlich sogar verfasste) und mit leichten Veränderungen versehene, schriftliche Form hat.

Unzuverlässiges Erzählen: Der sekundäre Erzähler berichtet von Ereignissen, die lange Zeit zurück liegen: *„Was ein Vierteljahrhundert in einem Menschen zurückliegt, geht nicht mehr ihn an, sondern längst einen anderen.*⁴⁷⁹ Auch während seiner Erzählung gibt er immer wieder Hinweise darauf, dass sein Bericht alleine von seiner Erinnerung abhängt, die stark an seinen

⁴⁷⁷ Zweig, Ungeduld des Herzens, 5.

⁴⁷⁸ Zweig, Ungeduld des Herzens, 12.

⁴⁷⁹ Zweig, Ungeduld des Herzens, 11.

damaligen Gefühlszustand gebunden ist: „Wie ich damals in die Stadt zurückgelangte, werde ich mir niemals deutlich zu machen vermögen.“⁴⁸⁰ „Jetzt nachträglich kommt es mir sonderbar vor, daß [sic!] mir jedes Wort dieses Gesprächs im Gedächtnis blieb.“⁴⁸¹ „An das, was jetzt kam, will ich mich nicht erinnern.“⁴⁸²

Der tertiäre Erzähler erzählt Dinge, die ihm teilweise aus Gerüchten zusammengetragen wurden. Den Hauptteil seiner Erzählung hat er von Kekesfalva selbst erzählt bekommen, der der Protagonist seines Berichts ist. Der tertiäre Erzähler berichtet als nur von Dingen, die ihm andere erzählt haben, auch wenn er sagt: „Was ich Ihnen bisher berichtete, weiß ich nur aus zweiter Hand. Diese letzte Geschichte aber weiß ich von ihm [Herrn Kekesfalva] selbst. Er hat sie mir in der Nacht erzählt, als wir nach der Operation seiner Frau in einem Zimmer des Sanatoriums von zehn Uhr abends bis ins Morgengrauen warteten. Von hier an kann ich mich für jedes Wort verbürgen, denn in solchen Augenblicken lügt man nicht.“⁴⁸³

Der primäre Erzähler sagt, prinzipiell alles genau wie berichtet aufgeschrieben zu haben, mit Ausnahme ein paar kleiner Veränderungen (siehe Zitat bei „Metanarration“). Was nun aber tatsächlich verändert wurde, kann die LeserInnenschaft nicht genau nachvollziehen, sie muss daher annehmen, dass der Bericht nicht bis ins kleinste Detail der Wahrheit bzw. den exakten Worten des sekundären Erzählers entspricht, und es sich deshalb um unzuverlässiges Erzählen handelt.

Erzählte Zeit: Mitte Mai 1914 bis zum Attentat von Sarajevo (28. Juni 1914) + 4 Jahre Krieg. Die Haupterzählung umfasst also eine Zeitdauer von etwa ein en halb Monaten, die vier Kriegsjahre werden am Ende auf den letzten 4 Seiten sehr verkürzt und zeitlich gerafft berichtet, als Abschluss der Ausführungen und um einen Übergang in die Erzählgegenwart zu schaffen. Erzählzeit: Der Bericht des Leutnant Hofmiller umfasst 370 Buchseiten.

Räume: Das Dorf und das Herrenhaus der Kekesfalvas als die zwei Welten des Leutnant Hofmiller. Im großen, offenen Gutshaus ist es zwar schöner, reicher, luxuriöser, im Laufe der Geschichte wird das Haus für Anton Hofmiller aber immer mehr zum Gefängnis, so wie es für Edith ein Gefängnis ist.

Motive:

Erinnerung, Nostalgie und Verlust:

Sowohl der primäre als auch der sekundäre Erzähler berichten von vergangenen Ereignissen. Der sekundäre Erzähler eine Episode, die 25 Jahre zurückliegt und die seinen weiteren Lebensweg nachhaltig beeinflusst hat. Er blickt auf diese Reihe an Geschehnissen mit einer gewissen Nostalgie, aber auch mit Schmerz zurück.

Begegnung von Hierarchien:

⁴⁸⁰ Zweig, Ungeduld des Herzens, 238.

⁴⁸¹ Zweig, Ungeduld des Herzens, 241.

⁴⁸² Zweig, Ungeduld des Herzens, 257.

⁴⁸³ Zweig, Ungeduld des Herzens, 117.

Der junge Leutnant Hofmiller ist stationiert in einem kleinen, recht tristen Garnisonsstädtchen. Plötzlich ergibt sich die Möglichkeit, Bekanntschaft zu machen mit einer sehr reichen Familie, sozusagen dem Adel dieses Umkreises. Von seinem ersten Diner in deren Haus berichtet er von Speisen, Trunk und Tanz, wie er es zuvor noch nie erlebt hat, es ist eine ganz andere Welt als jene, die er aus seiner Familie oder seiner Zeit beim Militär kennt. Er wird regelmäßiger Gast der Familie Kekesfalva. Später erfährt Anton, dass die Familie gar nicht aus langem Adel kommen, sondern Herr von Kekesfalva sein Vermögen anders erworben hat.

Auch die Hierarchien innerhalb des Militärs und die gesellschaftlichen Normen spielen eine große Rolle: Anton Hofmiller fürchtet sich davor, was seine Kameraden sagen (könnten) zu seinen Verstrickungen mit der Familie Kekesfalva und vor allem mit Edith. Als dann die ganze Sache mit der Verlobung und Antons Verleugnung derselben passiert, sieht Anton als einzigen Weg den Selbstmord. Davon hält ihn aber sein oberster Offizier ab, dem er fast wie gegen den eigenen Willen zu Gehorsam verpflichtet ist.

Einfall von Politik und Geld in eine Welt der Kultur:

In der Rahmenerzählung ist der primäre Erzähler, der Schriftsteller, auf einer Party, er wird in eine Diskussion verwickelt: *„Der Gegenstand jener Diskussion ist im voraus [sic!] verraten, wenn ich erwähne, daß [sic!] sie im Jahre 1938 stattfand. Spätere Chroniken unserer Zeit werden einmal feststellen, daß [sic!] im Jahre 1938 fast jedes Gespräch in jedem Lande unseres verstörten Europa von den Mutmaßungen über Wahrscheinlichkeit oder Unwahrscheinlichkeit eines neuen Weltkrieges beherrscht war.“*⁴⁸⁴ Der Krieg und die Angst bestimmen in der Zwischenkriegszeit die Atmosphäre, vor allem aufgrund der Bedrohung durch Hitler. Auch bei einem gesellschaftlichen Zusammenkommen, einem eigentlich feierlichen, ausgelassenen Anlass, bestimmt dieses dunkle Thema die Gedanken und Gespräche der Anwesenden. Das Buch, beginnt so eigentlich mit dem drohenden Beginn des 2. Weltkrieges und endet mit dem Beginn des 1. Weltkrieges.

Unter dieses Motiv könnte man auch den Einfall von Krankheit und Leid in eine Welt der Unbeschwertheit zählen. Die Kekesfalvas haben viel Geld, sie sind reich und leben luxuriös. Dennoch leben sie ein anstrengendes, leidendes Leben, weil Edith lahm (verkrüppelt, wie es im Buch heißt) ist, und keine Freude an ihrem Leben findet. Mit Wutausbrüchen verdirbt Edith sich selbst und den anderen ihr Leben. Die Krankheit Ediths bringt aber eine noch größere „Krankheit“ mit sich, nämlich Mitleid. Das Hauptthema des Buches, der Kern der Geschichte, ist eigentlich in dem Zitat des Arztes Condor zusammengefasst: *„Aber es gibt eben zweierlei Mitleid. Das eine, das schwachmütige und sentimentale, das eigentlich nur Ungeduld des Herzens ist, sich möglichst schnell freizumachen von der peinlichen Ergriffenheit vor einem fremden Unglück, jenes Mitleid, das gar nicht Mitleiden ist, sondern nur instinktive Abwehr des fremden Leidens von der eigenen Seele. Und das andere, das einzig zählt – das*

⁴⁸⁴ Zweig, Ungeduld des Herzens, 8.

*unsentimentale, aber schöpferische Mitleid, das weiß, was es will, und entschlossen ist, geduldig und mitduldig alles durchzustehen bis zum Letzten seiner Kraft und noch über dies Letzte hinaus.*⁴⁸⁵ Anton hat sich, aus Mitleid, weil ihm sein Missgeschick, Edith zum Tanz aufgefordert zu haben, so unangenehm ist, in das Leben der Kekesfalvas gemischt, ohne darüber nachzudenken, was das für alle bedeutet. Er fühlt sich schon heldenhaft, alleine, weil er Edith jeden Tag besucht und so ein guter Freund ist. Ediths Vater nutzt das völlig aus, er spannt Anton ein als Spion beim Arzt und beschenkt ihn, um ihn auf alle Fälle hier zu behalten. Als die Situation dann aber aus den Fugen gerät und alles durch das Liebesgeständnis von Edith ernst wird, da wird Anton klar, wie sehr er schon verstrickt ist und dass er eben nicht gewillt ist, bis zum Letzten und darüber hinaus zu gehen, um Edith zu retten. Sein unüberlegtes, sentimentales Mitleid hat in dieses Haus am Ende mehr Unglück als Freude gebracht, weil er sich vorher nicht recht die Konsequenzen überlegt und nicht darüber nachgedacht hat, wie weit sein Mitleid geht, wenn es ernst wird.

Männerfreundschaften:

Innerhalb des Militärs, die Meinung seiner Kameraden ist Anton sehr wichtig.

Geheimnisse und Geständnisse:

Ediths Liebe zu Anton Hofmiller, von der er nichts ahnt, obwohl das ganze Haus Bescheid weiß, ist ein Geheimnis, ihr leidenschaftlicher Brief an ihn ein großes Geständnis.

Die Abmachungen zwischen dem Arzt und Anton bezüglich Edith und ihrer Kur sind geheime Verbündnisse. Viele der Geheimnisse haben auch einen Erpressungs-Charakter: Edith macht Anton klar, dass sie sich umbringen wird, wenn er ihre Liebe nicht erwidert, der Arzt sagt Anton, dass dieser den Tod Ediths auf seinem Gewissen hat, wenn er nicht mitspielt, und auch der Vater Ediths bittet Anton immer um Gefallen, bei denen mitschwingt, dass nur Anton das Kind retten kann. Die Geheimnisse und Geständnisse des Buches sind also immer verbunden mit einer Art Erpressung und Drohung.

Geschichte versus Individuum:

Das Buch beginnt mit dem drohenden Beginn des 2. Weltkrieges und endet mit dem Beginn des 1. Weltkrieges – dazwischen legt ein Mensch eine Episode aus seinem Leben dar, die in Anbetracht zweier Weltkriege nicht von Bedeutung scheint. Der Leutnant (nun General) beendet seinen Bericht selbst mit der Feststellung, dass ihm dieser „Mord“, den er an Edith begangen hat, nach vier Jahren Krieg nicht mehr so wichtig und vor allem gewichtig vorkam, was ist ein Mord unter Tausenden. Dennoch lastet das Gewissen, diesen einen Mord begangen zu haben, an einem Menschen, den er kannte und mochte, einem individuellen Menschen, ungleich schwerer auf dem Mann als alle seine Morde im Krieg.

⁴⁸⁵ Zweig, Ungeduld des Herzens, 198.

Abstract

Wes Anderson beendet seinen 2014 erschienen Film *The Grand Budapest Hotel* mit einer Endcard, auf der steht „Inspired by the Writings of Stefan Zweig“. Die Arbeit geht daher der Frage nach, in welcher Weise der Film an das Leben und die Werke Stefan Zweigs anknüpft, wo konkrete Zusammenhänge bestehen und wie detailliert und tiefgehend diese Anknüpfungen sind. Die Arbeitsthese, mit denen an die Forschung herangegangen wird, sind folgende: Wes Anderson hat sich für seinen Film *The Grand Budapest Hotel* nicht nur von den Werken, sondern auch von der Person Stefan Zweigs und seinem historischen Umfeld inspirieren lassen. Die zentralen Motive des Films stammen aus dem Leben und/oder den Werken Stefan Zweigs und sind dort zu finden. Wes Anderson benutzt ähnliche narrative Strukturen, um seine Geschichte zu erzählen, wie Stefan Zweig in seinen Novellen und Erzählungen. Zur Beantwortung der Forschungsfrage werden der Film und eine Auswahl an Zweigs Werken, vor allem seine Memoiren *Die Welt von Gestern*, mit Hilfe der Erzähltextanalyse analysiert und auf ihre narrativen Strukturen und ihre thematischen Motive hin untersucht. Mit der Figurenanalyse werden Zusammenhänge zwischen den Figuren des Filmes und der Person Stefan Zweig herausgearbeitet. In einem letzten Schritt fragt die Arbeit nach Zusammenhängen zwischen der Historie des Films und der historischen Realität Stefan Zweigs. Die Forschung zeigt, dass der Film zahlreiche und vielfältige Anlehnungen und Hinweise auf Stefan Zweig enthält, ihn an manchen Stellen sogar beinahe zitiert. Es werden stilistische, inhaltliche, figurenbezogene und historische Zusammenhänge herausgearbeitet und beschrieben.