

# Ist Nostalgie kritisch?

## Eine Probe aufs Exempel von Wes Andersons *Grand Budapest Hotel*

---

Stephan Pabst

### 1. Die Kritik der Nostalgiekritik

Der akademische Zugang zur Nostalgie war und ist teilweise bis heute kritisch. Sie stand und steht bei Autoren wie Fredric Jameson oder Zygmunt Bauman im Verdacht der Oberflächlichkeit, der Geschichtslosigkeit, des Eskapismus, der historischen Klitterung, der sentimental Kompensation oder der Regression.

Daneben hat sich in den vergangenen Jahren ein Diskussionsstrang ausgebildet, der in der Regel mit einer Kritik der Nostalgiekritiker einsetzt. Dabei zeichnen sich zwei Argumentationswege ab. Der eine besteht in dem Verdacht, dass die Nostalgiekritik selbst nostalgisch gefärbt sei.<sup>1</sup> Linda Hutcheon, die in diesen Zusammenhängen gelegentlich als Autorität angeführt wird und deren Argumente sicher für eine bestimmte intellektuelle Situation repräsentativ sind, hat ihn etwa gegen Fredric Jameson, den prominentesten Nostalgiekritiker der 1990er Jahre, erhoben. Jameson gehörte zu den ersten, der die Häufung nostalgischer, vornehmlich filmischer Phänomene beobachtet hatte und Nostalgie als Ideologem des Spätkapitalismus begriff, das die Simulation von Vergangenheit an die Stelle des Bewusstseins von Geschichte setze und Gegenwart bewusst abblende. Seine Kritik trat im Namen der Moderne auf, einer Formation, die sich als emanzipatorische und soziale Kritik von Gesellschaft und gleichzeitig als deren Perspektive begriff, und sie richtete sich gegen das, was man damals konsensuell als Postmoderne zu bezeichnen begann, der er vorwarf, diese sozialen und historischen Gründe der Kritik ästhetisch zu zerstreuen. Diese Kritik der Nostalgie, sagen postmoderne KritikerInnen wie Hutcheon, verweise ihrerseits auf die Sehnsucht nach wirklicher Geschichte und »lost authenticity«.<sup>2</sup>

---

1 Vgl. dazu Schrey, Dominik: *Analoge Nostalgie in der digitalen Medienkultur*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2017, S. 81.

2 Vgl. Hutcheon, Linda: »Irony, Nostalgia and the Postmodern«, in: Raymond Vervliet/Annemarie Estor (Hg.), *Methods for the Study of Literature as Cultural Memory*, Amsterdam:

Der Einwand hat eine wesentliche Schwäche. Er sagt ja nur, dass der moderne Nostalgiekritiker dasselbe macht wie der postmoderne Nostalgiker. Das mag den Nostalgiekritiker diskreditieren, rettet aber den Nostalgiker noch nicht. Aber der Einwand hat den Vorzug, zur Klärung des Phänomens beizutragen. Schaut man etwas weiter in der Geschichte der Kulturkritik zurück, dann fällt auf, dass sie eigentlich von Anfang an Vergangenheiten ins Spiel bringt, dass diese Vergangenheiten eine kritische Funktion haben, dass immer umstritten ist, ob es sich dabei um bloße Konstruktionen handelt und ob sie ihre Berechtigung historiographischer Richtigkeit oder ihrer Funktionalität in Bezug auf einen bestimmten Zweck verdanken. Das gilt für die Natur Rousseaus, die Antike Schillers, das Mittelalter der Romantik und alles, was sich *ex negativo* als Vergangenheit hinter dem Begriff der ›Entfremdung‹ verbirgt. Und natürlich kann das Verbindungen mit Nostalgie eingehen, wenn man etwa anschaut, was Harald Welzer und Claus Leggewie gegen *Das Ende der Welt, wie wir sie kannten* ins Spiel bringen, die APO 2.0. Oder wenn man auf die idealisierte Geschichte der Teilhabe schaut, die Colin Crouches Kritik der Postdemokratie zugrunde liegt.<sup>3</sup>

Hutcheon deckt also an Jamesons Ideologiekritik etwas auf, was in Bezug auf die Kritik der Nostalgie paradox wirkt, im Grunde aber ein derart verbreiteter Zug der Kritik ist, dass man sich fragen könnte, ob es Kulturkritik überhaupt ohne Rekurs auf Vergangenes geben kann. Die Denkfigur ließe sich übertragen, etwa auf den Soziologen Oliver Nachtwey, der die Retronormativität (man könnte auch Nostalgie sagen) kritisiert, aber immer wieder auf eine solidarische Moderne zurückgreifen muss, die zwischen dem Ende des Krieges und den 1970er Jahren in Kraft war, um eine Kritik überhaupt in Gang zu setzen. Auch Richard Sennett äußert sich in seiner *Kultur des neuen Kapitalismus* zwar kritisch über Nostalgie, greift seinerseits aber auf ein ›handwerkliches‹ Produktions- und Wissensverständnis zurück, das selbst solche nostalgischen Züge trägt.<sup>4</sup> Man könnte einwenden, dass es ja auch eine Kritik gibt, die sich utopisch munitioniert, also auf die Zukunft verweist, aber – und deshalb ist der Begriff der Entfremdung hier wichtig – auch diese Kritik führt den Rekurs aufs Vergangene als Verlustgeschichte noch mit.

---

Editions Rodopi 2000, S. 189–207, hier S. 203. Stukturell ähnlich diskutiert Tobias Becker *Retromania* von Simon Reynolds: »Here the nostalgia critic himself becomes nostalgic«, indem er die 1960er Jahre als nostalgiefreie Zeit des Aufbruchs feiere. Becker, Tobias: »The Meanings of Nostalgia: Genealogy and Critique«, in: History and Theory 57.2 (2018), S. 234–250, hier S. 248.

3 Vgl. Lessenich, Stephan: Grenzen der Demokratie. Teilhabe als Verteilungsproblem, Ditzingen: Reclam 2019, S. 12.

4 Vgl. Sennett, Richard: Die Kultur des neuen Kapitalismus, Berlin: Berlin Verlag 2005, S. 9, passim. Dass das kein Sonderfall dieses Buches von Sennett ist, sondern ein Grundzug seines gesamten Werks, zeigt Schäfer, Gerd: »Nostalgische Soziologie. Zu Arbeiten von Richard Sennett«, in: Merkur 45. Jg. (1991), H. 509, S. 707–712.

Spricht das für die eine oder die andere Seite der Debatte? Weder noch! Während sich Jameson den Einwand gefallen lassen müsste, den Vergangenheitsbezug seiner Kritik nicht aufgeklärt zu haben, müsste sich Hutcheon mit der Frage beschäftigen, erstens wie und ob sich jeglicher Vergangenheitsbezug von Kritik denn als Nostalgie qualifizieren lässt, und zweitens was es für die Kritik hieße, wenn das nicht der Fall ist. Denn man müsste entweder die Sache der Kritik generell verwerfen, wenn sie ganz auf den normativen Rückgriff auf Vergangenheit verzichten sollte, oder man müsste von den Apologeten der Nostalgie verlangen, dass sie die Kritik, die in ihrer Nostalgie angelegt sein soll, auch ausweisen. In diesem Zusammenhang fällt aber auf, dass sich die Kritik der nostalgischen Nostalgiekritik mit der systematischen Nähe zwischen Kritik und Vergangenheit eigentlich gar nicht auseinandersetzt. Und nur daraus resultierte ja ein Argument für die Nostalgie, das nämlich, dass Kritik ohnehin immer auf irgendeine Vergangenheit zurückgreifen muss, wenigstens dann, wenn die Kritik irgendwie mit Erfahrung korreliert werden soll.

Der zweite Weg der Kritik der Nostalgiekritiker führt über die Annahme, dass Nostalgie in sich selbst bereits kritisch sei, und zwar in doppelter Weise. Erstens verhalte sie sich kritisch zu ihrer Gegenwart, insofern sich in der Sehnsucht nach Vergangenem ja ein Unbehagen an der Gegenwart artikuliere:

»The aesthetics of nostalgia might, therefore, be less a matter of simple memory than of complex projection; the invocation of a partial, idealized history merges with a dissatisfaction with the present.«<sup>5</sup>

Und mehr noch, Nostalgie sei nicht nur transparent in Bezug auf das Unbehagen an der Gegenwart, es enthalte auch positiv so etwas wie einen utopischen Nukleus, indem sie eine wünschenswerte Zukunft im Medium der Vergangenheit darstelle: »Nostalgie inspiriert unsere Vorstellung von Zukunft, indem sie imaginiert, verbildlicht, materialisiert, was sein könnte. So erinnert sie eher nach vorn denn zurück, produziert Formen der Vorausschau anstelle von Rückblicken.«<sup>6</sup> Auch dieser Gedanke leuchtet ja gerade dann ein, wenn man Nostalgie in eine Linie mit anderen retro-utopischen Konzepten der Moderne stellt, also Rousseau, Schiller, Romantik, Lukács etc. Sie artikulieren immer auch ihr Unbehagen an der Gegenwart, mit dem Unterschied, dass diese Konzepte einen Totalitätsanspruch erhoben, während das

5 Vgl. L. Hutcheon: *Irony, Nostalgia and the Postmodern*, S. 195.

6 Sielke, Sabine: »Nostalgie – die ›Theorie‹: Eine Einleitung«, in: Dies. (Hg.), *Nostalgie. Imaginierte Zeit-Räume in globalen Medienkulturen/Nostalgia. Imagined Time-Spaces in Global Media Cultures*, Frankfurt a.M.: Peter Lang 2016, S. 9–31, hier S. 13. Zum utopischen Gehalt der Nostalgie, der hier allerdings gar nicht mehr positiv, sondern bezeichnenderweise nur noch durch seine Abwesenheit ausgewiesen werden kann und insofern eher ein Bedürfnis nach der Utopie markiert, vgl. Stewart, Susan: *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Durham: Duke U.P. 1992, S. 23.

die Nostalgie nicht tut. Ihr utopischer Anspruch bleibt defensiver und partikularer, insofern der utopische Gehalt nicht expliziert wird und insofern er mit dem eigenen biographischen Horizont verknüpft wird. Die Frage wäre dann nicht, ob Nostalgie diesen utopischen Nukleus hat, sondern ob sie ihn gegen die bloß biographische Färbung zur Geltung zu bringen vermag und ob sie ausweisen kann, wogegen konkret sich denn ihre Kritik richtet. In aller Regel beschränkt sich das Verhältnis der Nostalgie zur Gegenwart ja auf präreflexives Unbehagen.

Diese zweite Rechtfertigungsstrategie wird in der Regel von der Behauptung flankiert, dass sich Nostalgie nicht nur kritisch zur Gegenwart, sondern auch zu sich selbst verhalte. Der Verdacht der Nostalgiekritiker bestand ja darin, dass Nostalgie sich lediglich auf den Schein der Vergangenheit beziehe, ohne diesen Schein auszuweisen oder als solchen auch nur zu begreifen. Sie produziere, vermutete Jameson, lediglich »glossy images«,<sup>7</sup> die mit Geschichte nichts zu tun hätten. Fred Davis hat Einwände wie diesen in seiner Studie *Yearning for yesterday* schon Ende der 1970er Jahre durch eine Unterscheidung zwischen naiver und reflexiver Nostalgie zu entkräften versucht. Die naive Nostalgie gehe tatsächlich davon aus, dass früher alles »better (more beautiful) (healthier) (happier) (more civilized) (more exciting)« war »than now«.<sup>8</sup> Die reflexive Nostalgie hingegen tut das nicht. Auf einer ersten Stufe gleicht der reflexive Nostalgiker sein Sentiment empirisch ab, indem er den Anschein der besseren Vergangenheit und das Unbehagen an der Gegenwart auf ihren Realitätsgehalt befragt. Davis macht dabei freilich auch auf die Gefahr aufmerksam, dass diese Reflexivität zur bloßen »kind of platitude[e]«<sup>9</sup> herabsinkt, mit der sich der Nostalgiker gegen Einwände imprägniert. Diese Reflexivität kann aber auf einer zweiten Stufe intensiviert werden, indem der Nostalgiker nun nach den psychologischen und historischen Bedingungen seiner Nostalgie fragt.<sup>10</sup> Diese Form der Reflexivität geht allerdings mit dem Risiko einher, dass sie das Gefühl untergräbt. Sie kann sozusagen »too conscious«<sup>11</sup> werden. Tatsächlich wird in Davis' Skizze die Nostalgie auf dieser Stufe ja nur noch als Ausgangspunkt einer Aufklärung der eigenen historischen Position thematisch. Anders gesagt: Kritisch wird die Nostalgie hier nur noch unter der Bedingung ihrer Selbstaufhebung. Nostalgie ist eben ein Gefühl und kann sich unter dem Druck der Reflexion zerstreuen.

Die Differenzierung ist komplexer als die spätere und sehr viel populärere Arbeit Svetlana Boyms, auf die in aller Regel als Ausgangspunkt der neueren Nostalgie-Forschung Bezug genommen wird. Boym unterscheidet zwischen restaurativer

7 Jameson, Fredric: *Postmodernism Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke U.P. 1992, S. 9.

8 Davis, Fred: *Yearning for Yesterday. A Sociology of Nostalgia*, London: Free Press 1979, S. 18.

9 Vgl. ebd., S. 24.

10 Vgl. ebd.

11 Ebd., S. 29.

und reflexiver Nostalgie oder, wenn man so will, zwischen böser und guter Nostalgie. Diese Unterscheidung lässt also die Einwände nicht einfach fallen, sondern gründet gewissermaßen eine begriffliche ›bad bank‹, auf die das Defizit der Nostalgie gebucht wird, um einen Teil der Nostalgie gegen Kritik abzusichern. Unter restaurativer Nostalgie wird dabei jene v.a. politisch-populistische verstanden, die vergangene Zustände tatsächlich wiederherstellen möchte, also jene, die einige Jahre nach dem Buch von Boym zur dominanten Form der Nostalgie geworden ist. Ihr gilt der Verdacht, den die Nostalgiekritiker der Nostalgie prinzipiell entgegenbrachten: Sie sei unkritisch: »It is the promise to rebuild the ideal home that lies at the core of many powerful ideologies of today, tempting us to relinquish critical thinking for emotional bonding.«<sup>12</sup> Unter reflexiver Nostalgie versteht Boym hingegen jene, die dem utopischen Projekt dadurch verwandt ist, dass sie von der konstitutiven Unwirklichkeit des von ihr implizierten Zustandes weiß, sodass die kritisch-utopische Funktion und das Wissen von der Konstruiertheit der Vergangenheit hier sogar systematisch miteinander zusammenhängen. Die eine Nostalgie ist todernst, die andere humoristisch und ironisch,<sup>13</sup> die eine ist nationalistisch, die andere nur kollektiv:<sup>14</sup> »It reveals that longing and critical thinking are not opposed to one another, as affective memories do not absolve one from compassion, judgment or critical reflection.«<sup>15</sup> Die Unterscheidung gehört zu den systematischen Kernelementen des Buchs von Boym und ist seither immer wieder für die Rettung der Nostalgie reklamiert worden, zuletzt von Eva Illouz.<sup>16</sup>

Die Notwendigkeit der Unterscheidung enthüllt freilich auch die Ähnlichkeiten und die möglichen Übergänge. Sie teilen die Sehnsucht nach dem Vergangenen, sie sind beide kollektiv, andernfalls bestünde die Möglichkeit und die Notwendigkeit der Ironisierung nicht. Anders gesagt, die Ironie enthüllt das Risiko der Nostalgie, indem sie es abzuwehren versucht. Das wäre der schwächere Einwand. Der stärkere wird von Jan Loheit in diesem Band vorgetragen: Auch restaurative Nostalgie ist reflexiv geworden und umgekehrt. Die Hoffnung also, dass sich die gute von der bösen Nostalgie scheiden ließe, trügt.

All das gibt Anlass zu der Frage: Wie kritisch ist die reflexive Nostalgie eigentlich und entfaltet sie von ihrer Selbstreflexivität aus irgendein kritisches Gegenwarts- oder auch nur Vergangenheitsbewusstsein?

12 Boym, Svetlana: *The Future of Nostalgia*, New York: Basic Books 2001, S. XVI.

13 Ebd., S. 61.

14 Ebd., S. 64.

15 Ebd., S. 61.

16 Illouz, Eva: *Explosive Moderne*, Berlin: Suhrkamp 2024, S. 254.

## 2. Manierismus der Nostalgie

Ich will der Frage am Beispiel von Wes Andersons Film *Grand Budapest Hotel* von 2014 nachgehen. Dieses Vorgehen ist einerseits ausgesprochen angreifbar, weil die Frage systematisch eine Reichweite hat, die durch die Analyse eines einzigen Films nicht abgedeckt werden kann. Und ganz werde ich diesen Vorbehalt nicht ausräumen können. Aber Beispiele leuchten den Zusammenhang nie ganz aus, für den sie stehen, ganz gleich welche und wieviele. Andererseits gibt es kaum Filme oder Bücher, die wie dieser den Begriff der reflexiven Nostalgie in solcher Reinform einlösen, und es gibt wenige Regisseure, deren nostalgische Obsession von den großen Filmstudios und dem Publikum finanziert wurde. Dass Nostalgie im Zentrum der Motivation und der Ästhetik des gesamten filmischen Werks von Wes Anderson steht, ist von der Forschung schließlich schon festgesetzt worden. Dass es Filme unter den Filmen Wes Andersons gibt, deren eigentlicher Gegenstand Nostalgie ist, die man insofern als «hyper nostalgia»<sup>17</sup> bezeichnet könnte, auch. *Grand Budapest Hotel* ist einer davon. Wenn man sich also mit der Frage nach der kritischen Kompetenz der reflexiven Nostalgie an einem Beispiel auseinandersetzen möchte, dann ist man hier sicher richtig. Ich lese den Film sozusagen als Analyse der reflexiven Nostalgie. Meine Ergebnisse sind insofern hypothetisch: Wie wäre die reflexive Nostalgie zu bewerten, wenn man den Film als deren Analyse verstünde?

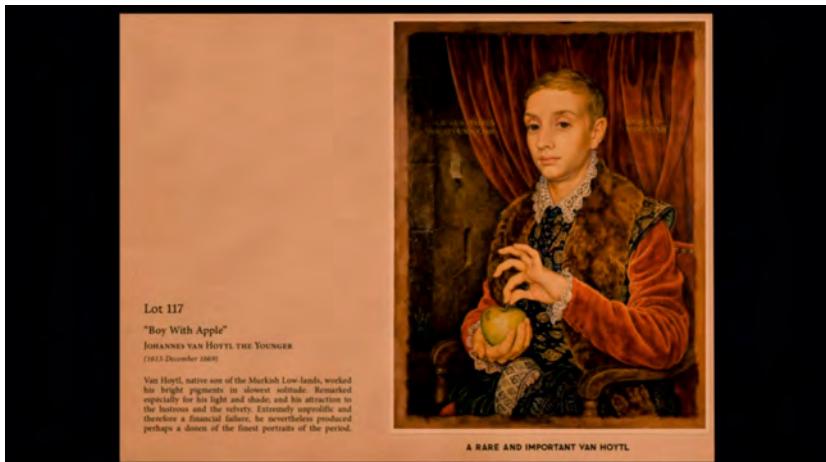
Der Film erzählt die Geschichte Gustave H.s, der als Concierge eines Grandhotels arbeitet und sich dabei einerseits durch seine bis zum Manierismus perfektionierte Etikette, andererseits durch seine absolute Diskretion und das intime Verhältnis auszeichnet, das ihn mit männlichen und weiblichen, meist älteren Gästen verbindet. Der Charakter ist in sich selbst bereits ein Nostalgiker mit einem erotisierten Verhältnis zur Vergangenheit. Als seine Favoritin, die betagte Madame D., verstirbt oder, wie man vermuten muss, ermordet wird, erbt er das Gemälde *Junge mit Apfel*, ein Bild, das für den Film eigens gemalt wurde, um dort dem fiktiven Renaissance-Maler Johann van Hoytl zugeschrieben zu werden [Abb.1]. Es nimmt Einflüsse unterschiedlicher europäischer Maler der Renaissance auf, zu denen, das ist in diesem Zusammenhang wichtig, einer der Hauptvertreter des italienischen Manierismus – Agnolo Bronzino (1503- 1572) – gehört, wie Michael Taylor, der Maler des fiktiven Gemäldes von Bronzino, 2013 in einem Interview verrät.<sup>18</sup> Dieses Bild

17 Crothers Dilley, Whitney: The Cinema of Wes Anderson: Bringing Nostalgia to Life, New York: Columbia U.P. 2017, S. 1.

18 Martin, Zelly: »We Talked to The Painter Who Made ›Boy with Apple‹ for Wes Anderson's ›The Grand Budapest Hotel‹«, in: VICE Magazine vom 13. Juni 2014, online unter <https://www.vice.com/en/article/vdpzka/we-talked-to-the-painter-behind-the-boy-with-apple-from-wes-andersons-new-movie>.

führt zum Streit mit der sehr reichen, sehr unsympathischen und sehr brutalen Verwandtschaft der Madame D. Der Vollstrecker des Testaments wird kurzerhand ermordet, H. entwendet das Bild, das man ihm streitig machen will, ist nun aber den Nachstellungen der Familie Desgoffe und Taxis ausgesetzt, die schließlich auch seine Verhaftung erreicht. Gustave H. kann fliehen, ein spät aufgefundenes Testament der Verstorbenen erklärt ihn zum Alleinerben, allerdings kann er sein Erbe nur für kurze Zeit genießen, weil er im Zusammenhang mit dem Ausbruch eines Krieges zu Tode kommt, den man auch als Zweiten bezeichnen könnte, wenn Anderson diese historischen Konkretionen nicht etwas verwischen würde. Beim Übertritt der Grenze kommt es zu Streitigkeiten über die Aufenthaltpapiere des mit ihm reisenden Lobby-Boys Moustafa, in deren Folge H. erschossen wird.

Abb. 1



Die Handlung des Films ist in den 1930er Jahren angesiedelt und spielt in der fiktiven Republik Zubrawka, von deren Realitätsbezug wir so viel erfahren, dass es sich um einen vormaligen Teil Kakaniens handelt, der später auf dem Gebiet eines der Ostblockstaaten liegt. Gelegentlich ist von Sudeten die Rede. Es gibt also auch einen realistisch belastbaren geografischen Verweis. Der Film exponiert seine Künstlichkeit in einer geradezu extremen Weise. Das betrifft die oft slapstickhafte Spielweise der Schauspieler, das betrifft aber auch die Szenenbilder, deren übertriebene Farbigkeit an veraltete Werbebilder erinnert, die gelegentlich wie nachkolorierte Schwarzweißfotos oder ausgeschnittene Bilderbogen wirken, die ihren Montagecharakter bewusst ausstellen [Abb. 2]. Das betrifft den ausgestellten Anachronismus

der filmischen Technik.<sup>19</sup> Und das betrifft auch die Manierismus-Assoziation, die mit dem Gemälde im Film ausdrücklich gemacht wird. Reflexiv ist die Nostalgie also in Bezug auf ihren Konstruktionscharakter. Die Exposition dieser Konstruktion ist die eigentliche bildästhetische Triebkraft des Films.

Abb. 2



Die Reflexivität der Nostalgie beschränkt sich indes nicht auf die exponierte Künstlichkeit der Vergangenheitskonstruktion. Diese wird vielmehr pointiert erst durch die Eingangssequenz des Films, die noch nicht zur eigentlichen intradiegetischen Erzählung gehört, sondern eher die ›Erzählsituation‹ markiert. Wir sehen nämlich zunächst – das ist die Ebene der Gegenwart – eine junge Frau einen Friedhof in »an Eastern European Capital<sup>20</sup> betreten und dort am Grab des berühmten Autors des Buches *The Grand Budapest Hotel* einen Hotelschlüssel niederlegen. Mit dem folgenden Bild zeigt uns der Film den Autor selbst im Jahr 1985, der uns darüber aufklärt, dass er Geschichten eigentlich nicht erfinde, sondern die Geschichten zu ihm kämen,<sup>21</sup> woraufhin der Film ins Jahr 1968 springt und uns den Autor als jungen Mann im Foyer eines einstmals mondänen, nun aber schlecht besuchten und etwas heruntergekommenen Hotels zeigt. Dort begegnet er dem Besitzer des Hotels – Moustafa –, der ihm erzählt, wie er als Lobby Boy unter der Führung Gustave

19 Vgl. dazu W. Crothers Dilley: Wes Anderson, S. 188.

20 Anderson, Wes: *The Grand Budapest Hotel*. Screenplay, New York: Opus Books 2014, S. 3.

21 Die Passage bezieht sich fast wörtlich auf den Anfang von Zweigs Roman *Ungeduld des Herzens*, in: Stefan Zweig, Das erzählerische Werk. Salzburger Ausgabe, hg. v. Werner Michler et al., Bd. 6, hg. v. Stephan Resch, Wien: Paul Zsolnay Verlag 2021, S. 3f.

H.s im Hotel zu arbeiten begann, und jetzt erst kommt der Film zeitlich auf der eigentlichen Handlungsebene in den 1930er Jahren an.

Diese vielfach verschachtelte Eingangssequenz hat in Bezug auf die Nostalgie und die Reflexivität der Nostalgie des Films eine bedeutende Funktion, und in der Verknüpfung beider Aspekte besteht ihre Virtuosität. Denn zum einen wird hier Nostalgie als Nostalgie eigentlich erst konstituiert. Wenn wirklich Gegenstand der Nostalgie die Vergangenheit sein soll, die im biographischen Horizont des Nostalgikers liegt, wie das in der Einleitung dieses Bands behauptet wurde, dann ist Nostalgie in Bezug auf die 1930er Jahre nur in der historischen Verschachtelung und Übertragung der Nostalgie von einem Subjekt der Erinnerung auf ein anderes möglich. Das aber, was die Nostalgie zur Nostalgie erst macht, ist Teil ihrer Reflexivität, indem sie eben Nostalgie als Tradierung unterschiedlicher in sich schon konstruierter und insofern nostalgischer Zustände vorführt. Geschichte ist in diesem Film nichts anderes als die Tradierung unterschiedlicher nostalgischer Szenen. Diese Verschiebung folgt der Logik reflexiver Nostalgie, die sich die Frage vorzulegen hätte: »Looking back from some point in the future will I not feel as nostalgic for this period as I do now for that in the past?«<sup>22</sup> Die Nostalgie wird hier übertragen von der jungen Frau auf den Autor, auf Moustafa, auf Gustave H. Reflexiv ist Nostalgie also auch insofern, als es sich um die Nostalgie der Nostalgie der Nostalgie handelt.

Dabei fungiert H. als Ausgangspunkt und historische Grenze der Nostalgie. Er ist der Ursprungsnostalgiker, über den hinaus sich die Nostalgie nicht zurückverfolgen lässt. Nur in dieser Grenze steckt die konkrete Geschichtlichkeit des Films. H. ist nicht nur die Figur, über die hinaus die Nostalgie nicht weiter zurückverfolgt werden kann, er ist auch die Figur, der widerfährt, was jede Sehnsucht nach Vergangenheit abkühlen sollte – der Tod, und zwar der Tod durch politische Gewalt. Er kündigt sich an. Schon auf einer ersten Reise waren die Papiere Moustafas beanstanden worden und die Verhaftung H.s konnte nur durch den Vorgesetzten der Grenzsoldaten abgewendet werden, der zufällig mit H. bekannt war. Bei einem zweiten Grenzübertritt bleibt dieser glückliche Zufall aus. H. wird abgeführt und erschossen. Als Schwarz-Weiß-Bild fällt das Bild aus der Farbästhetik des Films heraus, in seinem streng spiegelbildlichen Aufbau gehört es der Ästhetik des Films zu [Abb. 3.1. & 3.2]. Die Grenze der Handlung ist zugleich die Grenze der Nostalgie, ist zugleich die Grenze der Filmästhetik, ist zugleich die fiktive politisch-geografische Grenze. Diese Grenze wird von der Gewalt der tatsächlich eintretenden Geschichte gezogen. Der Film ist also auch in Bezug auf das Verhältnis von Nostalgie und Geschichte reflexiv. Offensichtlich weisen sich beide in einer Weise ab, die es nicht erlaubt, die Handlung des Films fortzusetzen nach dem Eintritt der Geschichte. Im nostalgischen Film macht sich Geschichte als dessen Grenze bemerkbar. Das gilt auch

22 F. Davis: *Yearning for Yesterday*, S. 21; vgl. D. Schrey: *Analoge Nostalgie*, S. 87.

für die Ansiedlung der meta- und extradiegetischen Erzählung in einem fiktiven (post-)sozialistischen Staat. Dieser Staat interessiert hier nur in seiner konservierenden Funktion. In ihm ist das Hotel erhalten geblieben, das nun zur nostalgischen Szene wird.

Abb. 3.1



Abb. 3.2



### 3. Die Illusion der Illusion als Grund der Nostalgie

Was aber die Frage angeht, ob und wenn ja welche kritische Funktion die reflexive Nostalgie Andersons hat und worauf sich die Kritik bezieht, lohnt es sich, noch einen Blick auf die Intertextualität des Films zu werfen, denn die Frage der Tradierung von Nostalgie stellt sich nicht nur in Bezug auf die im Film handelnden Figuren, sondern auch in Bezug auf seinen Intertext. Der Film ist »inspired«, wie es im Abspann heißt, von verschiedenen Texten des österreichischen Schriftstellers Stefan Zweig. Zudem gibt es eine ominöse Weltgemeinschaft der Concierges – die *Society of the Crossed Keys*, die später als fiktiver Herausgeber der für den Film wichtigen Texte von Zweig fungiert und darüber hinaus der Name der Website ist, die das Merchandising der Anderson-Filme besorgt.<sup>23</sup> Unter den Artikeln, die die Society anbietet, findet sich neben der Mütze des Lobbyboys und anderen Retroartikeln aus anderen Anderson-Filmen auch das Zweig-Buch. Wenn man eine Verbindung zwischen Retrokultur, Merchandising und Nostalgie sucht, dann wird man hier fündig.<sup>24</sup>

Die größte Bedeutung kommt dabei Stefan Zweigs letztem, autobiographischen Text *Die Welt von gestern* zu, er umfasst im Zweig-Reader zum Film den größten Teil und ist dem Thema des Films am umfänglichsten verwandt. Zweig schrieb ihn kurz vor seinem Selbstmord im brasilianischen Exil 1942. Wenn es einen Klassiker der Nostalgie gibt, dann ist es dieses Buch. Zweig erzählt darin von der Kultur des alten Wien, seinem Selbstverständnis als Europäer und vom Untergang dieser Welt, der sich zwischen den beiden Weltkriegen vollzieht und mit dem Beginn des Zweiten Weltkriegs endgültig besiegt wird, weshalb *Die Welt von gestern* im September 1939 endet. Zweig schaut nicht vollkommen unkritisch auf die kakanische Vergangenheit. Die alte »Welt der Sicherheit«<sup>25</sup>, die er im ersten Kapitel exponiert, hat durchaus ihre Mängel – eine verklemmte Erotik, eine rigide Pädagogik und einen gewissen Hang zur Selbstdäuschung. Die Sehnsucht gilt dem alten Europa, das sich durch Intellektualität, Liberalität, Mobilität und die Abwesenheit von Gewalt auszeichnet, wobei man dazu sagen muss, dass das bei Zweig ein Europa bürgerlicher Intellektueller ist. Entsprechend spielt der Kontakt mit und die Reisen zu anderen europäischen Intellektuellen eine zentrale Rolle in Zweigs Buch, und die politischen Veränderungen zeigen sich nicht zuletzt an den Bahnstationen an den innereuropäischen Grenzen. Sie werden für gewöhnlich anstandslos passiert. Das ist immer dann nicht mehr der Fall, wenn Kriege eintreten, wie der Erste Weltkrieg, oder wenn Menschen nach der Machtübernahme des NS auf der Flucht und die Grenzen nicht

23 The Society of the Crossed Keys: Selection from the Writings of Stefan Zweig, London: Pushkin Press 2014.

24 <https://www.thesocietyofthecrossedkeys.com>

25 Zweig, Stefan: *Die Welt von gestern*, Berlin/Weimar: Aufbau Verlag 1990, S. 13.

mehr in beide Richtungen durchlässig sind. Das Buch enthält mehrere solche Reisen, in denen der individuelle Grenzübertritt zum Indikator der veränderten historischen Situation wird, bis schließlich Millionen Juden »an allen Grenzen Europas die Bahnhöfe belagerte[n]«.<sup>26</sup>

Andersons Film macht keine direkten szenischen Anleihen bei Zweig. Zwar wird der Film von einem Schriftsteller erzählt. Doch der erzählt die Geschichte eines Hotelbesitzers und früheren Lobbyboys, der die Geschichte des Concierge erzählt. Es ist auch nicht die Welt der bürgerlichen europäischen Intellektuellen, die hier untergeht, sondern die Welt einer zwar humanen und liebenswerten, aber doch antiquierten und skurrilen Etikette der Subalternen von Vor-Vor-Vorgestern. Die Bedrohung einer unspezifischen Gewalt wird weniger auserzählt, als dass sie gewissermaßen die Grenzen der antiquierten Fantasiewelt konturiert. Eher strukturell bleibt die Gewalt als begrenzendes Element erhalten, und das stellt sich auch hier an Grenzstationen dar, an denen die Reise Gustav H.s und Moustafas zwei Mal, einmal davon tödlich, unterbrochen wird.

Mit genauem Gespür für den Text und die Funktion der Bahnszenen für das Thema des Buches, den Untergang Europas, greift Anderson die Bahnszenen auf. Die Wirklichkeit des Ersten Weltkrieges artikuliert sich für Zweig zunächst im Halt des Zuges auf dem Rückweg aus Belgien, wo er sich bei Émile Verhaehren in Belgien aufgehalten hatte:

»Aber auf dem halben Wege nach Herbesthal, der ersten deutschen Station, blieb plötzlich der Zug auf freiem Felde stehen. Wir drängten in den Gängen zu den Fenstern. Was war geschehen? Und da sah ich im Dunklen einen Lastzug nach dem andern uns entgegenkommen, offene Waggons, mit Plachen bedeckt, unter denen ich undeutlich die drohenden Formen von Kanonen zu erkennen glaubte. Mir stockte das Herz. Das mußte der Vormarsch der deutschen Armee sein. Aber vielleicht, tröstete ich mich, war es doch nur eine Schutzmaßnahme, nur eine Drohung mit Mobilisation und nicht die Mobilisation selbst. Immer wird ja in den Stunden der Gefahr der Wille, noch einmal zu hoffen, riesengroß. Endlich kam das Signal ›Strecke frei‹, der Zug rollte weiter und lief in der Station Herbesthal ein.«<sup>27</sup>

Genauso setzt auch Anderson den Halt des Zuges in Szene. Auch bei ihm hält er auf freier Strecke und auch bei ihm scheint sich die Spannung noch einmal zu lösen, wenngleich illusorisch und wenngleich auch bei ihm sich der Zwischenfall als Anfang des Endes erweist, das dann in der zweiten – anders als bei Zweig – parallel zur ersten konstruierten Zugszene eintritt.

26 Ebd., S. 402.

27 Ebd., S. 213.

Zweigs Buch ist ein kritisches Buch. Es lässt keine Frage daran aufkommen, dass es sich kritisch zu beiden Kriegen und zum NS verhält, die zum Zeitpunkt der Niederschrift seine Gegenwart waren. Seine Rekonstruktion der Welt von gestern ist aber zugleich eine Rekonstruktion der eigenen Illusionen und der Machtlosigkeit als Intellektueller. Das gilt im Rückblick schon für Versuche, Einfluss auf die Entwicklungen zu nehmen, die zum Ersten Weltkrieg führten:

»ich hatte Verhaeren 1912 auf einer Vortragsreise durch ganz Deutschland begleitet, die sich zu einer symbolischen deutsch-französischen Verbrüderungsmanifestation gestaltete: in Hamburg umarmten sich öffentlich Verhaeren und Dehmel, der größte französische und der große deutsche Lyriker. Ich hatte Reinhardt für Verhaerens neues Drama gewonnen, nie war unsere Zusammenarbeit hüben und drüben herzlicher, intensiver, impulsiver gewesen, und in manchen Stunden des Enthusiasmus gaben wir uns der Täuschung hin, wir hätten der Welt das Richtige, das Rettende gezeigt.«<sup>28</sup>

Und wenig später heißt es über die Annahme, dass es nach einem Ersten keinen Zweiten Weltkrieg geben könne: »Wir täuschten uns alle in unserer Gutgläubigkeit und verwechselten unsere persönliche Bereitschaft mit jener der Welt.«<sup>29</sup>

Zentral für die Frage der Nostalgie ist aber nicht nur, dass Zweig die Täuschung durchschaut und Nostalgie ihn also keineswegs daran hindert, sich kritisch zu seinem gestrigen Leben zu verhalten, sondern dass die Täuschung ja auch als Bedingung der Nostalgie rekonstruiert wird. Die Täuschung von gestern ist die Bedingung der Verklärung von heute. Man merkt es an Kleinigkeiten. Denn obwohl Zweig in seinem Text realisiert, dass der Pazifismus und die Kriegskritik einiger europäischer Intellektueller wirkungslos geblieben waren, röhmt er an anderer Stelle die Vorzüge der Welt von 1914 vor der nach 1933 doch insofern, als man die Intellektuellen damals immerhin noch vernommen hätte:

»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.«<sup>30</sup>

Zugleich ist indes die Illusion nicht nur Teil der Welt von gestern, sie ist eine Bedingung dafür, dass sie dem Autor so erschien, als könnte sie nun ein Gegenstand der Verklärung sein. Die Erinnerung an die Illusion ist also gleichermaßen die Kritik

28 Ebd., S. 197.

29 Ebd., S. 292.

30 Ebd., S. 230.

der Nostalgie wie sie den historischen Grund der Nostalgie benennt. Nostalgie ist nicht nur Täuschung, sie gilt auch einem Zustand der Täuschung.

Abb. 4



Andersons Film tilgt diese Spuren der Kritik, auch wenn der historische Zusammenhang durch die Datierung des Films, die Erwähnung des Krieges und die Symbolästhetik der neuen Machthaber in Zubrowka kenntlich ist [Abb. 4]. Aber der Eintritt der Geschichte hat hier eine andere Funktion, sie tritt hier in einer entdramatisierten Form auf und hat eher die Funktion, den Raum der Nostalgie überhaupt zu konstituieren. Und die kritische Dimension, die daraus resultiert, dass Zweig ja auch den Anteil reflektiert, den seine Haltung am Untergang der Welt hat, die er nun nostalgisch verklärt, geht in Andersons Film schon deshalb verloren, weil er die autobiographische Dreifaltigkeit der Einheit von Autor, Erzähler und Gegenstand aufsprenget. Autor und Erzähler sind zwar noch identisch, aber der Autor ist nicht mehr Gegenstand der Erzählung. Das ist Gustave H. Der ist zwar »modelled significantly on Zweig«,<sup>31</sup> aber eben nicht mehr als Autor, sondern als skurriles, wenngleich liebenswertes Faktotum des Hotels. Dass auch dem Autor Gewalt widerfuhr durch die Emigration und den daraus resultierenden Selbstmord, wird auf der Ebene der ersten Intradiegesie nur angedeutet, indem der Autor von einem Jungen mit Spielzeugpistole beschossen wird. Hier ist die Gewalt eine bloße Störung, die mit dem kindlichen Kriegsgott des Jungen schon in die manieristische Ästhetik des Films überführt

31 Prochnik, George: »A conversation with Wes Anderson«, in: The Society of the Crossed Keys, S. 11.

wird [Abb.5]. Nachdem der Junge auf den Autor geschossen hat, sitzt er auf »the author's lap with the old man's arms wrapped around his shoulders. The conflict seems never to have existed«.<sup>32</sup> Der Film hat das zwar anders und durchaus etwas bedrohlicher inszeniert, aber der Eintrag im Drehbuch verrät doch auch den Wunsch des gesamten Films: »the conflict seems never to have existed«. So stirbt der Autor, von dem wir ja wissen, dass er vermittelt durch den NS zu Tode kommt, im Film ostentativ nicht (durch Gewalt).<sup>33</sup> Mit der Entdramatisierung des Konflikts ist er in die Ästhetik des Films eingegangen. Der Wunsch muss ja in Bezug auf etwas bestehen, was durch den Konflikt/Krieg verneint wird. Bei Anderson ist das anders als bei Zweig keine historisch bestimmte Welt von gestern, sondern eher die Welt der Nostalgie selbst. Der Wunsch besteht in Bezug auf eine Welt, in der Nostalgie noch nicht tödlich war. Gustave H. ist, so will es der Film, der letzte unschuldige Nostalgiker dieser Welt. Alle folgenden Nostalgiker sind Nostalgiker einer Nostalgie, die einmal unschuldig zu sein schien. In diesem Sinne dient die Reflexivität weniger der Kritik als der Rettung der Nostalgie gegen die Widerstände der Geschichte.<sup>34</sup>

Abb. 5



32 W. Anderson: *The Grand Budapest Hotel*, S. 4.

33 Am Ende kommt ein Hinweis auf das Exil in Südamerika, aber auch geschwächt, da er sich dort nur länger aufgehalten habe.

34 Crothers Dilley liest Zweig schon mit der Anderson-Brille, wenn sie den komischen und dandyseken Autor in ihm erkennen möchte. Nichts wäre in Bezug auf *Die Welt von gestern* falscher, vgl. W. Crothers Dilley: *Wes Anderson*, S. 183.

#### 4. Schluss

Ist reflexive Nostalgie kritisch? Das ist sie, ohne Frage. Rettet das die Nostalgie? Daran sind Zweifel angebracht. Denn lässt man sich einmal auf Boyms Begriff der reflexiven Nostalgie ein und folgt ihrer Spur, dann kommt man zwar zu dem Ergebnis, dass es eine Reihe solcher reflexiver Nostalgiephänomene gibt, die ein hohes Maß an ästhetischer Virtuosität einfordern und ermöglichen, ja die es sogar gerade dadurch begünstigen, dass sich in der Scheinhaftigkeit der Nostalgie der Schein der Kunst zu erkennen vermag. Schaut man aber, wie kritisch diese Nostalgie ausfällt und wogenen sie sich richtet, dann fehlt ihr eigentlich der Gegenstand. Die Vergangenheit ist es nicht, denn die erscheint hier nur in einem bewusst klischierten Sinne. Und die Haltung des Films zu ihr beschränkt sich auf die Ablehnung der Gewalt. Was Gegenstand der Kritik sein könnte, ist hier eigentlich nur *ex negativo* präsent. Gegenwart hingegen ist einfach kein Gegenstand des Films. Sie erscheint als Szene des Rückblicks einer anachronistischen Figur in einer anachronistischen Umgebung. Sie erscheint gewissermaßen nur als Ausgangspunkt der nostalgischen Verkettung. Als möglicher Gegenstand der Kritik verbleibt hier eigentlich nur die Nostalgie selbst. Sie weiß von ihrem historischen Eklektizismus, vom Konstruktionscharakter ihrer Vergangenheit. Dieser Kritik aber fällt die Nostalgie nicht zum Opfer. Im Fall Andersons hat sie vielmehr zwei andere Funktionen. Zum einen ermöglicht oder erzwingt sie eben eine bis zum Manierismus in ihrer Künstlichkeit gesteigerte Ästhetik. Reflexive Nostalgie ist hier gleichbedeutend mit manierter Nostalgie, nicht nur weil das zufällig die auktoriale Ästhetik Wes Andersons ist, sondern weil die Reflexivität gegenstandslos bleibt und sich so immer nur in neuen virtuosen Reflexionsschleifen in Bezug auf sich selbst verstricken kann. Zum anderen dient sie der Rettung der Nostalgie. Kritik soll also das sein, was Nostalgie ermöglicht. Wenn es hier einen Einwand gegen die Geschichte gibt, ›wie sie wirklich war‹, dann den, dass sie Nostalgie unmöglich macht.