Sylvio Backs LOST ZWEIG und die transnationale Ästhetik von Exil und Faschismus

Veronika Fuechtner

Das Interesse für Stefan Zweigs fiktionale Welten wie auch für seine Biografie erlebte in den letzten Jahren eine Renaissance in den USA.[1] Zweigs autobiografischer Rückblick auf die Kultur des österreichisch-ungarischen Kaiserreichs *Welt von Gestern* wurde von Regisseur Wes Anderson als Inspiration für seinen «fabulistischen» Spielfilm The Grand Budapest Hotel (Grand Budapest Hotel; USA 2014) genannt, was von zahlreichen Kritiken und Filmanalysen aufgegriffen wurde.[2] Und Zweig-Biograf George Prochnik interpretierte den Beginn der Ära Trump im *New Yorker* mit Hilfe des selben Buches als Vorspiel zum Faschismus, dem nur noch ein Reichstagsbrand fehle, um auch den Rest der Welt in Flammen zu setzen. Eine Neuübersetzung von Zweig-Essays 2016 trug dementsprechend den Titel *Messages from a Lost World – Europe on the Brink* und verwies ebenfalls explizit auf die aktuelle Relevanz von Zweigs politischer Analyse. Gemeinsam ist

1 Zu den zahlreichen Neuübersetzungen (z.B. von Anthea Bell) und Bearbeitungen von Zweigs Werken siehe Vanwesenbeek 2014. Auch auf Französisch und Spanisch gab es zahlreiche Neuauflagen und -übersetzungen. Friederike Zweigs Memoiren wurden ebenfalls 2012 neu auf Englisch herausgegeben. Wes Andersons und Maria Schraders Filme waren u.a. die Aufhänger für die starke Medienpräsenz von Stefan Zweigs Werk, z.B. bei der BBC, der *New York Review of Books, The Guardian* und der *New York Times*, in der ein Artikel über Prochniks Biografie mit «Stefan Zweig, Austrian Novelist, Rises Again» überschrieben wurde. Neben den genannten Filmen und Texten ist Zweig auch verstärkt wieder Gegenstand der Forschung geworden, siehe z.B. Hoefle 2018, Manthripragada 2018 und Harden 2015.

2 Jesse Fox Mayshark prägte die Bezeichnung von Wes Andersons Filmstil als «fabulistisch» im Gegensatz zu anderen Kategorisierungen wie «magischer Realismus» (vgl. Mayshark 2007).

diesen Rückgriffen auf Zweigs Werk, dass sie einen nostalgischen Blick auf die Zwischenkriegszeit mit dem Wissen um die totale Zerstörung europäisch definierter Werte durch den Nationalsozialismus verbinden. In Andersons Film vermischen sich zudem nicht nur das Wissen und die Nostalgie der Gegenwart mit der imaginierten Geschichte der Zwischenkriegszeit (der Film spielt 1932), sondern Andersons Zwischenkriegszeit blickt bereits nostalgisch auf Kakanien zurück (und streckenweise wirkt es so, als habe der Erste Weltkrieg im fiktiven mitteleuropäischen Zubrowka nie stattgefunden). Die Frage, die der Filmkritiker Bert Rebhandl an Andersons Film stellte, «was ist von wo aus gesehen ‹gestern›?» (Rebhandl 2014), stellt sich auch an Zweigs Werk, in dem diese nostalgischen Verstrickungen und traumhaften Verdichtungen schon angelegt sind – wenn auch Zweig 1941 das ganze Ausmaß dieser Zerstörung nur erahnen konnte. Zweigs Autobiografie ist in dieser Hinsicht nicht außergewöhnlich, sondern Teil eines Genres der Exilzeit, zu dem auch Walter Benjamins essayistische Miniaturensammlung *Berliner Kindheit* (letzte Fassung 1938) und Anna Seghers Erzählung eines Vergangenheitsdeliriums in der mexikanischen Sonne «Ausflug der toten Mädchen» (um 1944 geschrieben) zählen.

Nicht nur in den USA ist dieses Exilgenre wieder relevant und lebt in neuen Formen und mit neuer politischer Dringlichkeit erneut auf – auch in Deutschland wurde das politische und ästhetische Programm von Zweigs *Welt von Gestern* neu formuliert, beispielsweise in Maria Schraders Oscar-nominierten Spielfilm Vor der Morgenröte – Stefan Zweig in Amerika (D/F/A 2016). Schraders Film entzog sich den Erzählkonventionen eines klassischen Biopics und setzte auf wenige, sorgfältig gewählte, zum Teil traumhaft anmutende Einblicke in das Exilleben Zweigs. Das Publikum sollte immer wieder einen neuen Filmanfang erleben, in dem «noch alles möglich ist» (Zylka 2016). In Interviews verband Schrader den Film mit der aktuellen Diskussion um Flüchtlinge in Europa und erklärte Zweigs Zurückhaltung in Bezug auf öffentliche Stellungnahmen gegen den Nationalsozialismus als eine Art vorbildliche Reserve in Zeiten des Überflusses von Meinungsäußerungen auf sozialen Netzwerken (vgl. Jeffries 2017). Diesen jüngsten Beispielen der Zweig-Renaissance ist gemeinsam, dass sie erstaunlich wenig den Ort von Zweigs Exil, Brasilien, mitreflektieren. Die konstruierte Ortlosigkeit von Zweigs Exil, die, wenn Brasilien denn auftaucht, Zweigs Perspektive der Fremdheit nachempfindet, wird zur Grundbedingung von Zweigs zeitgenössischer Relevanz. Damit wird ein dezidiert mitteleuropäischer Blick perpetuiert, der schon damals nicht mehr ganz zeitgemäß war in Anbetracht der Tatsache, dass der

Faschismus kein exklusiv deutsches Phänomen war und auch außerhalb Europas z.B. in Japan zur staatlichen Ideologie wurde. Dieser selektive, mitteleuropäische Blick lässt zu, dass eine Analyse des deutschen Faschismus als Grundlage von Analysen heutiger rechtsradikaler oder autoritärer Bewegungen weltweit eingesetzt wird. Vor allem die jüngsten politischen Entwicklungen in den USA, Indien, Brasilien, oder Russland werden oft im Zusammenhang mit dem Nationalsozialismus gelesen, aber ein Blick auf die Globalgeschichte faschistischer Ideologie könnte in manchen dieser Fälle konstruktivere Deutungsmuster bieten. Die Ortlosigkeit Zweigs wird hier zur Grundbedingung einer historisch mitteleuropäisch geprägten Faschismusanalyse, die in der Gegenwart globalen Anspruch erhebt. Und vielleicht wird diese konstruierte Ortlosigkeit auch Zweig selbst nicht gerecht, denn Zweig hatte auch immer wieder Brasilien im Blick, als er vom *Land der Zukunft* auf *Die Welt von Gestern* blickte. Wenn Zweigs Blick auf den Faschismus (zum Beispiel nach Prochnik 2014, 2017) heute noch als Maß dafür gelten sollte, wann genau eine Gesellschaft in den Faschismus kippt, dann wäre es zentral, Zweigs Blick auf die brasilianische Vargas-Diktatur kritisch in eine solche Analyse miteinzubeziehen.

Es ist daher in vielerlei Hinsicht produktiv, Lost Zweig (BR 2002) des brasilianischen Regisseurs Sylvio Back in die Diskussion dieser jüngsten Zweig-Renaissance miteinzubeziehen. Lost Zweig ist mit seinen experimentellen Sequenzen, seinen traumhaften Verdichtungen und seinem Einsatz von Sprachakzenten vor allem ästhetisch ein prägender Vorläufer dieser neuen Welle von Zweig-Biografien und Zweig-Fantasien mit ihren transnationalen Ursprüngen und Resonanzen. Diese liegen einerseits in der Brecht'schen Theaterästhetik, die ab den 1960er-Jahren weltweit das Kulturschaffen und vor allem auch die Autorenfilmbewegung prägte. Werke des brasilianischen *Cinema Novo* oder des westdeutschen *Neuen Deutschen Films* spielten mit einer Mischung aus politisch engagiertem Realismus und symbolisch beladenen Verfremdungselementen. Biografie wurde mit dieser Bildsprache als Genre neu definiert, um durch den historischen Rückgriff die politische Gegenwart radikal in Frage zu stellen, so etwa in der Darstellung des Antônio Conselheiro, dem Anführer einer anti-monarchistischen Rebellion, in Glauber Rochas Deus e o Diabo na Terra do Sol (Gott und Teufel im Land der Sonne; BR 1964) oder des brutalen Konquistadors Lope de Aguirre in Werner Herzogs Aguirre, der Zorn Gottes (BRD 1972). Künstlerische Interpretationsfreiheit im Umgang mit historisch-biografischen Details und ein verstärktes Interesse an mystischen, traum- oder wahnhaften Zuständen in Biografien

1 Lost Zweig (2002): Stefan und Lotte Zweig

von Grenzgängern prägten das Genre innerhalb der Autorenfilmbewegung international nachhaltig. Lost Zweig ist sehr klar diesem politischen Anspruch und dieser Ästhetik verpflichtet. Gleichzeitig ist der Film, wie ich im Folgenden ausführen werde, eine Art Scharnier zwischen dieser früheren transnationalen linken Ästhetik des Autorenfilms und der Ästhetik jüngerer international produzierter Arthouse-Filme zu Faschismus und Exil, die vor allem den US-amerikanischen Markt im Blick haben und diese Themen eher als moralische Fragen ausloten, anstatt eine politisch spezifische Kritik zu formulieren. Dennoch ist Lost Zweig zumindest in Teilen noch dem politischen Anspruch von Regisseuren wie Rocha (oder Fassbinder) verpflichtet. Back beleuchtet Zweigs brasilianisches Umfeld auch aus der Perspektive seiner brasilianischen Zeitgenossen. Mit seinem kritischen Blick auf Zweigs politische Positionen im brasilianischen Kontext bietet Lost Zweig ein wichtiges Korrektiv für eine Faschismusanalyse, die eben nicht ortlos oder wertneutral war, sondern unter anderem auch auf historischen Missverständnissen, politischen Fehleinschätzungen und eurozentrischen sowie exotisierenden Vorstellungen basierte.

Wie auch Schraders Vor der Morgenröte handelt Sylvio Backs Lost Zweig vom Exil Stefan und Lotte Zweigs in Brasilien und vor allem von ihrem Selbstmord in der Nacht vom 22. auf den 23. Februar 1942. Unmittelbarer Auslöser für diesen Selbstmord war die Nachricht von deutschen U-Boot-Angriffen auf brasilianische Schiffe am 16. und 18. Februar. Brasilien blieb nach dem Kriegseintritt der USA 1941 zunächst neutral, aber diese Angriffe auf brasilianische Schiffe

waren ein klares Signal, dass es nur noch eine Frage der Zeit sein würde, bis das Weltkriegsgeschehen auch Brasilien erfassen würde. In seinem Abschiedsbrief dankte Stefan Zweig «diesem wundervollen Lande Brasilien», das er immer mehr lieben gelernt habe. Aber er sah seine Kräfte durch «die langen Jahre heimatlosen Wanderns erschöpft». Seine letzten Zeilen waren: «Ich grüße alle meine Freunde! Mögen sie die Morgenröte noch sehen nach der langen Nacht! Ich, allzu Ungeduldiger, gehe ihnen voraus» (Zweig, 1942).

Zweig war mit 54 Jahren 1936 das erste Mal nach Brasilien gekommen und schrieb nach diesen ersten, starken Eindrücken das Buch *Brasilien: Ein Land der Zukunft*. Er ließ sich nach einem weiteren Aufenthalt 1940, im September 1941 endgültig mit seiner zweiten Frau Lotte in Petrópolis in der Nähe von Rio de Janeiro nieder. Zweig war zu diesem Zeitpunkt bereits ein weltweit sehr bekannter Autor. Er war – wie auch im Film dargestellt wird – ein Gast der brasilianischen Regierung und wurde vom Präsidenten Getúlio Vargas empfangen. Vargas war 1930 durch einen Militärputsch an die Macht gekommen und regierte nach einer kurzen Phase demokratischer Legitimierung seit 1937 als Diktator des sogenannten *Estado Novo*, in dem die linke Opposition brutal unterdrückt wurde. Das vielleicht bekannteste Beispiel für die frühe Kollaboration des *Estado Novo* mit Nazideutschland ist der Fall der deutsch-jüdischen Kommunistin Olga Benário, die 1936 hochschwanger von Brasilien aus zurück nach Deutschland deportiert wurde und 1942 in der «Euthanasie»-Anstalt Bernburg ermordet wurde. Schon ab 1934 wurde die jüdische Emigration nach Brasilien zunehmend gesetzlich eingeschränkt und die Staatsideologie der «*brasilidade*» des *Estado Novo* hatte durchaus auch antisemitische Züge. Die Situation für die jüdischen Gemeinden in Brasilien war unter Vargas dementsprechend komplex. Für den jüdisch-brasilianischen Verleger Zweigs, Abrahão Koogan, war es symbolisch sehr wichtig, dass Zweig als jüdischer Autor von Vargas empfangen wurde – Zweigs Beziehung zur brasilianischen Regierung wurde als Barometer für den Status der Juden in Brasilien gesehen. Brasilianischen Quellen zufolge hatte Zweig, der auch mit Theodor Herzl korrespondierte, schon früher über Kontakte zum portugiesischen Diktator Salazar die Vorstellung von einem Heimatland für Juden außerhalb der Grenzen Europas verfolgt. Backs Film thematisiert, wie Zweig auch in Brasilien vergeblich hoffte, durch seine besondere Stellung innerhalb einer Diktatur anderen jüdischen Emigranten helfen zu können. Gleichzeitig wurde Zweig – dem Film zufolge – immer mehr von den propagandistischen Interessen der brasilianischen Diktatur vereinnahmt, auch

über seinen Tod hinaus. Seine Instrumentalisierung durch den *Estado Novo* sieht Zweig im Film immer deutlicher, beispielsweise als er in der brasilianischen Einwanderungsbehörde kommentiert, in Russland erhielten nur Prostituierte gelbe Ausweise. Das Motiv der Prostitution durchzieht den Film – Zweig selbst ist Kunde einer Prostituierten und beobachtet gleichzeitig, wie jüdische Mädchen aus Osteuropa über das internationale Syndikat *Zwi Migdal* zur Prostitution in Brasilien und Argentinien gezwungen werden. Im Gespräch mit seiner Frau Lotte und seinen Freunden bemerkt er: «Dieser Tage sieht es so aus als seien wir die gepeitschten Huren dieser Welt, und doch werden wir auch noch von unseren eigenen Leuten gestraft.» Juden sind in Lost Zweig nicht nur Opfer von Verfolgung. In diesem Film ist keine der Figuren davor gefeit, moralisch komplexe Entscheidungen zu treffen und die Frage von Schuld, Mitschuld und ethisch tragbaren Kompromissen stellt sich immer wieder.

Es verwundert nicht, dass diese Fragen im Mittelpunkt von Lost Zweig stehen, denn der Film ist in Regie und Drehbuch ein Produkt der zweiten Generation der jüdischen Emigration der 1930er-Jahre nach Brasilien. Diese Generation setzte sich gleichzeitig intensiv mit der Geschichte von Faschismus und Exil sowie mit der Frage nach künstlerischer Freiheit unter der brutalen Militärdiktatur Brasiliens der 1960er-, 1970er- und 1980er-Jahre auseinander. Lost Zweig reflektiert somit auch implizit die Geschichte dieser zweiten Generation. Der Regisseur Sylvio Back, 1937 in Blumenau im Süden Brasiliens geboren, ist Sohn ungarischer und deutscher Emigranten. Auch in früheren Filmen wie Aleluia, Gretchen (Hallelujah Gretchen; BR 1976) beschäftigte sich Back mit der Geschichte deutscher Einwanderung in Brasilien. Lost Zweig basiert auf dem Buch des brasilianischen Journalisten Alberto Dines *Morte no paraíso: a tragédia de Stefan Zweig* (dt. *Tod im Paradies. Die Tragödie des Stefan Zweig*, 2006), das 1981 in Brasilien erschien. Alberto Dines (1932–2018) wuchs in der jüdischen Gemeinde Rio de Janeiros auf. Er lernte Stefan Zweig mit acht Jahren kennen, als dieser die jiddisch-sprachige Schule Scholem Aleichem in Rio de Janeiro besuchte, und dieses Ereignis prägte Dines maßgeblich. Dines wurde während der Militärdiktatur in den 1980er-Jahren immer wieder aus politischen Gründen von seinen Redaktionsstellen entlassen und zwischenzeitlich auch verhaftet. Sein Buch ist das Resultat einer lebenslangen, zutiefst persönlichen Auseinandersetzung mit Stefan Zweig, und verhandelt die brasilianische Geschichte des 20. Jahrhunderts in der Auseinandersetzung mit dem jüdischen und anti-faschistischen Exil mit.

Regisseur Back schreibt in seinem Manifest *Cinema é Obsessão* (Kino und Obsession), dass er die Kohärenz seines Werkes darin sieht, «einen versteckten Teil der brasilianischen Geschichte» zu retten (Back 1987). Interessant ist im Falle von Lost Zweig, für wen diese Geschichte gerettet werden soll. Während Backs frühere Filme vor allem an ein brasilianisches Publikum gerichtet waren, wurde Lost Zweig mit internationaler Besetzung auf Englisch gedreht, und in den USA und Deutschland koproduziert. Das Casting, vor allem des bekannten Wenders-Schauspielers Rüdiger Vogler als Stefan Zweig, signalisiert die visuelle Anbindung an internationale Historienfilme, die zu dem Zeitpunkt als Genre verstärkt auftraten und in denen Schauspieler mit Autorenfilmhintergrund den Filmen einen Arthouse-Charakter verliehen. Brasilianische wie europäische Figuren in Lost Zweig sprechen Englisch mit Akzent, auch Stefan und Lotte Zweig untereinander. Die Handlung rückt damit dem englischsprachigen Zuschauer näher, auch wenn der Akzent konstant die Exotik und Heimatlosigkeit der Figuren signalisiert. Lost Zweig, der 2003 in die Kinos kam, steht damit in zeitlicher und ästhetischer Nähe zu Filmen wie Nirgendwo in Afrika (Caroline Link, D 2001) oder Die Manns – Ein Jahrhundertroman (Heinrich Breloer, D 2001), die Faschismus und Exil visuell und narrativ auch einem englischsprachigen Publikum zu vermitteln suchten. Im Zuge veränderter Produktionsbedingungen und der politischen Neuordnung der 1990er begannen diese Filme eine «globale Vergangenheit» zu konstruieren, um eine transnationale europäische Gemeinschaft zu legitimieren (Halle 2008, 90). Die damit einhergehende transnationale Ästhetik war geprägt von einer Bildsprache, die starke Figuren mit «universalisierender identifikatorischer Anziehungskraft» betonte (Halle 2008, 112). Statt auf Geschichte und verfremdende visuelle Elemente, die vom Publikum eine kritische Auseinandersetzung mit Geschichte fordern (wie beispielsweise in der transnational europäischen Filmästhetik von Jean-Marie Straub und Danièle Huillet), wurde in dieser dezidiert post-ideologischen Ästhetik auf Geschichten gesetzt, die die universellen Dramen des Privatlebens minutiös ausleuchten. Statt einer kritischen Dekonstruktion von Geschichte stand die spielerische Konstruktion von Geschichte im Mittelpunkt, und das lustvolle Fantasieren von Geschichte wurde oft auch explizit in die Filmhandlung eingebettet (Breger 2012, 90). Lost Zweig ist ein seltenes Beispiel dieser Zeit eines für den internationalen Markt produzierten Films zum Faschismus, der Elemente beider ästhetischen Programme enthält. Einerseits rückt der Film den Schauplatz des Geschehens ins Private und geografisch wie zeitlich an den Rand

des europäischen Kriegsgeschehens und der Shoah (der Film endet Anfang 1942), andererseits steht der Film sehr klar in der Brecht'schen ästhetischen Tradition, die in Brasilien in den 1970ern und 1980ern sehr einflussreich war, zum Beispiel in Augusto Boals radikalen Dokumentartheaterexperimenten oder wie im eingangs erwähnten *Cinema Novo* (vgl. Ellis 1995). In Lost Zweig treffen so die erwähnte ästhetische Tradition der Exilliteratur der 1930er- und 1940er-Jahre mit ihrer traumhaften Vermischung verschiedener Zeitebenen und die radikallinke brasilianische Ästhetik der Opposition gegen die Diktatur der 1970er- und 1980er-Jahre zusammen.

Vor diesem Hintergrund ist es wichtig anzumerken, dass Lost Zweig nicht der erste Zweig-Film von Back war, sondern auf einem früheren Dokumentarfilm basierte und damit auch aus den ästhetischen Konventionen des politischen Dokumentarkinos heraus entwickelt wurde. Schon 1995 entstand der auf portugiesisch gedrehte Dokumentarfilm Zweig: A Morte em Scena (BR 1995). Der Titel entfaltet seine Bedeutung sowohl auf narrativer wie auch strukturelle Ebene des Films: Es geht um einen (von Zweig oder von Back) inszenierten Tod und um einen Tod mitten in der (Film-)Szene. Das Motiv des abgebrochenen Lebens – und im weiteren Sinne, der Unterbrechung –, ist Programm für das Geschichtsbild von A Morte em Scena wie auch von Lost Zweig: Der Faschismus brach in eine Geschichte ein, die so nie ihr eigentliches politisches oder künstlerisches Potenzial entfalten konnte. Obgleich sie wesentlich komplexer sind, stehen Backs Zweig-Filme in dieser Hinsicht in Zusammenhang mit den bereits erwähnten deutschen Filmproduktionen zum Exil und Faschismus ab Mitte der 1990er: Filme wie Aimée und Jaguar (Max Färberböck, D 1999) oder Comedian Harmonists (Joseph Vilsmaier, D 1997) erzählen Biografien, die in ihren Brüchen und Abbrüchen vor allem die verlorenen Möglichkeiten zelebrieren. Dieses detailgetreu inszenierte Kino des Verlusts signalisiert den nostalgischen Rückblick auf bessere Zeiten visuell, zum Beispiel über die Thematisierung von Fotografie, akustisch über eine Erzählstimme oder Musik. Der Faschismus erscheint als die negative historische Möglichkeit, die zugunsten einer positiven Möglichkeit eventuell vermeidbar gewesen wäre, und funktioniert narrativ als historisch und politisch unspezifische Moralprobe, die letztlich die Aufrechten von den Opportunisten trennt.

Während in Backs Zweig-Filmen das Motiv der Moralprobe nicht im Zentrum steht und keiner der Protagonisten eindeutige moralisch aufrechte Positionen einnehmen kann, so sind es doch Filme, in denen die Trauer über einen Verlust dominiert, der über die erzählte Biografie

hinausgeht. In dem Dokumentarfilm Zweig: A Morte em Scena kommen viele Menschen zu Wort, die die Zweigs noch kennengelernt hatten, so Zweigs Verleger Abrahão Koogan, sein Anwalt Samuel Malamud und seine Frau Anita sowie Freunde der Zweigs wie Gerhardt Metsch. Backs Spielfilm Lost Zweig basiert ebenfalls auf den Erzählungen dieser Zeitzeugen. Viele Themen sind in Backs Dokumentarfilm schon angelegt, etwa das Leiden am Exil, dem die Zweigs nirgendwo auf der Welt entrinnen konnten. In Zweig: A Morte em Scena erzählt Anita Malamud in einer sehr bewegenden Szene, wie sie mit den Zweigs zusammen die wunderschöne Landschaft Rio de Janeiros überblickt und ausruft, wie schön Rio doch sei. Stefan Zweig antwortet darauf, dass er und seine Frau kein Gefühl mehr für diese Schönheit haben könnten, da sie immer das Leiden ihres Herkunftsortes sähen. Die Trauer und Lebensmüdigkeit der Zweigs inmitten überwältigender Schönheit und Lebensfreude spielt auch in Lost Zweig eine große Rolle. Das Ehepaar lebt in der Vergangenheit und wird von deren Geistern heimgesucht, wie etwa von Stefan Zweigs erster Ehefrau Friederike, die immer wieder im Bild auftaucht. Es ist Karneval, aber er kann im Karneval nur den Tod und nicht die Erneuerung sehen.

Nicht nur die Hauptfigur trauert, sondern Lost Zweig ist insgesamt ein melancholischer Film, der in seiner narrativen Struktur sehr deutlich die Erinnerungstechniken der Exilliteratur aufgreift. Er springt zeitlich zwischen dem Selbstmord der Zweigs und den Ereignissen der letzten Woche davor hin und her. Oft hören wir schon den Dialog der nächsten Szene, während wir noch die Bilder der Szene davor sehen. Und oft erkundet die Kamera menschenleere Räume und Szenerien, bevor sie von den Protagonisten betreten und bespielt werden (eine ästhetische Strategie, die auch von Vor der Morgenröte eingesetzt wird). Ebenfalls schaffen unheimliche Geräusche wie das Pfeifen und die historisch genau recherchierte Musik eine Atmosphäre des Festhaltens an der Vergangenheit und an der Melancholie; Prochnik beschreibt diese Beziehung zur Vergangenheit als Zweigs «Lots-Frau-Syndrom» (2014).

Anders als in den zeitgleichen deutschen Exil-und Faschismusfilmen, ist dieser melancholische Rückblick mit einer experimentelleren Bildsprache von Zeitlichkeit und Identität verbunden. So erklären sich manche Bilder in Lost Zweig erst im Nachhinein, etwa die am offenen Sarge Zweigs stehende Postbeamtin, die den Leichnam augenscheinlich mit Papierschnipseln bedeckt. Erst später stellt sich heraus, dass es Briefmarken sind, die Zweig im Postamt bewunderte und die ihn später mit seiner brasilianischen Geliebten verbinden. Die

2 Lost Zweig (2002): Zweig trifft auf eine Umbanda-Priesterin (Ana Carbati)

3 Lost Zweig (2002): Zweig und seine brasilianische Geliebte (Ana Carbati)]

Darstellerin dieser Frauenfigur trägt noch zu weiterer Verwirrung bei: Die Schauspielerin Ana Carbati wird im Abspann in vier Rollen aufgeführt: als Prostituierte, als Karnevalstänzerin, als Postbeamtin und als Priesterin im afro-brasilianischen Umbanda-Ritual. Diese Rollen überschneiden sich allerdings im Film, und es wird nie ganz klar, ob die Postbeamtin auch Geliebte ist oder die Prostituierte auch Priesterin oder ob nicht alle vier Rollen eigentlich eine sind. Diese Bilder der brasilianischen Frau als sinnlich-exotischer Gegenpol zu Zweigs europäischer Melancholie wirken in ihrer Darstellung streckenweise eindimensional und stereotyp; sie reflektieren auch Zweigs eigene

Projektionen brasilianischer Weiblichkeit und seine in Briefen geäußerte Faszination für – wie er schrieb – «den charmanten Typ halbschwarzer Mädchen» (Zweig/Zweig 2010, 25).[3]

Wie der Lateinamerikanist David William Foster jedoch argumentiert, ist die heimliche Hauptdarstellerin Stefan Zweigs Frau Lotte, deren Gesicht in seinen Reaktionen das Geschehen subtil und genau kommentiert (Foster 2004, 201). Acht Jahre nach Erscheinen dieses Films wurden Briefe Lotte Zweigs an ihre Verwandten herausgegeben, die belegen, dass sie selbst eine aktivere Partnerin sein konnte, als der Film ihr bereits zugesteht (vgl. Zweig 2010). Lotte gab sich große Mühe, Portugiesisch zu lernen und litt unter der zunehmenden Isolation des Exils. Sie beschreibt den Zustand ihres Mannes mit viel Feingefühl als den Ausdruck einer Zeit, in der viele europäische Schriftsteller von Depressionen heimgesucht werden. Stefan Zweig bezeichnete dies als das psychische Leiden an der «Hitlerei». Im Film wird dieses Leiden noch dadurch betont, dass Zweig fieberhaft an der *Schachnovelle* arbeitet, deren Sprache schicksalhaft den Selbstmord vorwegzunehmen scheint. Tatsächlich waren die Arbeiten an diesem Text bereits im Herbst 1941 abgeschlossen (Daviau/Dunkle 1973, 370). Hier verweben sich visuell das Film-Motiv des «Tropenkollers» mit dem Roman-Motiv der «Schachvergiftung» und führen zu einem Zustand, in dem auch für die Zuschauer die Grenzen zwischen Erlebtem und Imaginiertem verschwimmen.

In Lost Zweig gibt es noch weitere Figuren, Fakten und Texte, die fiktive Verdichtungen darstellen. Die Begegnung mit dem amerikanischen Filmregisseur Orson Welles fand so nicht wirklich statt. Aber sie präsentiert im Film die interessante Möglichkeit, zwei Formen der Faszination für Brasilien zu kontrastieren. Orson Welles drehte tatsächlich während des Karnevals von Rio 1942 Szenen zur Geschichte des Sambas für sein Filmprojekt It's All True. Der Film wurde nie fertiggestellt und nur Teile davon sind heute erhalten. Während Orson Welles' Filmaufnahmen die sozialen Auswirkungen der Politik des *Estado Novo* klar kritisieren, ist von politischer Kritik in Zweigs *Brasilien: Ein Land der Zukunft* wenig zu spüren. Zweig feiert das Brasilien des *Estado Novo* als eine zutiefst unbekümmerte Gesellschaft, in der soziale Unterschiede im Vergleich zu Europa weniger relevant sind,

3 Der Germanist Ashwin Manthripragada (2018) hat Zweigs Kommentar zu indischer Postkolonialität in Beziehung zu seiner «Angst vor einem postkolonialen Österreich-Ungarn» analysiert und dabei konstatiert, dass seine Texte ein eurozentrisches, abwertendes Bild des indischen «Anderen» transportieren.

4 Lost Zweig (2002)

in der Rassenmischung positiv gesehen wird, und in der die Brasilianer in jeder Hinsicht «farbige, unbesorgte Lebendigkeit» (Zweig 2009, 226) ausstrahlen. Im Kontext seiner Zeit ist das Buch sicher auch als eine klare politische Antwort auf die Rassengesetzgebung der Nationalsozialisten zu lesen. Aber Zweigs Buch wurde 1941 von der brasilianischen Kritik für seine Naivität in Bezug auf die brasilianische Gesellschaft scharf angegriffen, und Zweig selbst von Schriftstellern wie Jorge Amado und Carlos Drummond de Andrade aufgrund seiner Nähe zum Vargas-Regime kritisiert.

Es wirkt daher wie eine Wunschvorstellung, dass am Ende von Lost Zweig der Schriftsteller von seinem eigenen Brasilien-Buch desillusioniert scheint. Orson Welles ruft im Film aus, dass er Zweigs Buch immer bei sich trage und diese Beschreibung des Paradieses in seinem Herzen und in seinem Kopf geblieben sei. Zweig antwortet darauf, dass das Paradies nur möglich sei, wenn wir zurückblickten. Der Zweig aus Lost Zweig ist in jedem Sinne verloren. Letztlich wird für ihn auch das Versprechen einer neuen zukunftsweisenden Gesellschaft am Ende von der Desillusion hinsichtlich der Vergangenheit eingeholt. Für das Filmpublikum ist der zukunftsweisende Zweig ebenfalls verloren, denn es wird letztlich nicht mit einer Figur bedient, die heute noch in aktuellen politischen Krisen Rat geben könnte. Es bleibt das Bild des Schriftstellers Zweig, das in seiner Gestaltung zwar eine sehr alte wie auch jüngere transnationale Ästhetik von Exildarstellungen zitiert, sich aber in entscheidenden Momenten ihrer Kommodifizierung und Nutzbarkeitslogik entzieht.

Literatur

Back, Sylvio (1987) *Cinema é Obsessão. Depoimento ao jornal francês «Libération» para o livro ‹Pourquoi Filmez Vous›?* [http://sylvioback.com/pt_br/site/cinemateca (letzter Zugriff: 27.05.2014)].

Benjamin, Walter (2010) *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert. Fassung letzter Hand*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Breger, Claudia (2012) *An Aesthetics of Narrative Performance: Transnational Theater, Literature, and Film in Contemporary Germany*. Columbus: Ohio State University Press.

Daviau, Donald G. / Dunkle, Harvey I. (1973) Stefan Zweig's «Schachnovelle». In: *Monatshefte* 65, 4, S. 370–384.

Dines, Alberto (2006) *Tod im Paradies. Die Tragödie des Stefan Zweig.* Frankfurt a.M.: Büchergilde.

Ellis, Lorena (1995) *Brecht's Reception in Brazil*. New York: Peter Lang.

Foster, David William (2004) Lost Zweig by Sylvio Back (Review). In: *Chasqui* 33, 2, S. 199–202.

Halle, Randall (2008) *German Film after Germany: Toward a Transnational Aesthetic*. Urbana / Chicago: University of Illinois Press.

Harden, Theo (2015) Stefan Zweig and the Land of the Future: The (His)story of an Uneasy Relationship. In: *Austrian Studies* 23 («Translating Austria»), S. 72–87.

Hoefle, Arnhilt Johanna (2018) *China's Stefan Zweig: The Dynamics of Cross-Cultural Reception*. Honolulu: University of Hawaii Press.

Jeffries, Stuart (2017) «His suicide shocked the world»: Maria Schrader on her Oscar-nominated film about Stefan Zweig. In: *The Guardian*, 08.12.2017.

Manthripragada, Ashwin (2018) Stefan Zweig's Fear of Postcolonialism. In: *TRANSIT* 11, 1 [http://transit.berkeley.edu/archives/volume-11-1/ (letzter Zugriff: 07.12.2018)].

Mayshark, Jesse Fox (2007) *Post-pop Cinema: The Search for Meaning in New American Film*. Westport, CT: Greenwood Publishing Group.

Prochnik, George (2014) *The Impossible Exile: Stefan Zweig at the End of the World.* New York: Other Press.

— (2017) When It's Too Late to Stop Fascism, According to Stefan Zweig. In: *New Yorker*, 06.02. 2017.

Rebhandl, Bert (2014) Neues aus der Welt von gestern. In: *Die Tageszeitung*, 05.03.2014.

Rohter, Larry (2104) Stefan Zweig, Austrian Novelist, Rises Again. In: *New York Times*, 28.05.2014.

Seghers, Anna (1995) *Der Ausflug der toten Mädchen und andere Erzählungen*. Berlin: Aufbau Verlag.

Vanwesenbeek, Birger / Gelber, Mark H. (2014) *Stefan Zweig and World Literature: Twenty-first Century Perspectives.* Rochester, NY: Camden House.

Zweig, Stefan (1942) Declaração [https://kuenste-im-exil.de/KIE/Content/DE/Objekte/zweig-stefan-abschiedsbrief.html?single=1(letzter Zugriff: 23.05.2019].

— (1985) *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers.* Frankfurt a.M.: Fischer.

— (2009) *Brasilien: Ein Land der Zukunft*. Frankfurt a.M.: Fischer.

— (2016) *Messages from a Lost World. Europe on the Brink*. London: Pushkin Press.

— / Zweig, Lotte (2010) *Stefan und Lotte Zweig South American Letters: New York, Argentina and Brazil 1940–42*. New York: Continuum.

Zylka, Jenni (2016) Die große Ohnmacht. *Die Tageszeitung*, 01.06.2016.