

Das Hotel als heterotopischer Ort. Hotelromane des 20. Jahrhunderts aus komparatistischer Perspektive

Dissertation zur Erlangung des akademischen Doktorgrades (Dr. phil.) an der Philosophischen
Fakultät der Universität des Saarlandes

Vorgelegt von Tatjana Verena Herrmann-Philippi
aus Püttlingen
Saarbrücken 2021

Erstgutachterin: Prof. Dr. Christiane Solte-Gresser (Universität des Saarlandes)

Zweitgutachterin: Prof. Dr. Romana Weiershausen (Universität des Saarlandes)

Dekan: Univ.-Prof. Dr. Augustin Speyer

Berichtersteller/innen:

Erstgutachterin: Prof. Dr. Christiane Solte-Gresser

Zweitgutachterin: Prof. Dr. Romana Weiershausen

Tag der letzten Prüfungsleistung: 8. Juli 2021

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis.....	i
1. Einführung.....	1
1.1 Fragen der Arbeit.....	2
1.2 Raum und Genre.....	4
1.3 Auswahl der Primärliteratur.....	8
1.4 Forschungsstand.....	13
1.5 Schriftsteller im Hotel.....	16
2. Teil I Theoretische Grundlagen.....	19
2.1 Werner Wolf: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung.....	19
2.2 Michel Foucault: Heterotopie.....	28
2.2.1 Heterotopie.....	29
2.2.2 Das Romanhotel als Heterotopie nach Foucault.....	32
2.3 Michail M. Bachtin: Chronotopos.....	46
2.3.1 Sexualität und Macht bei Bachtin.....	53
2.3.2 Illusion bei Bachtin.....	53
2.4 Jurij Lotman: Raumsemantik.....	53
2.4.1 Grenzüberschreitung.....	57
2.4.2 Beispiele der Grenzüberschreitung im Hotelroman.....	63
2.4.3 Sexualität bei Lotman.....	69
2.4.4 Macht bei Lotman.....	70
2.4.5 Illusion bei Lotman (bzgl. Grenzüberschreitung).....	70
3. Teil II Analysen des Hotelromans.....	72
3.1 Macht im Hotelroman.....	72
3.1.1 Zugangsbeschränkungen.....	72
3.1.2 Figuren mit Macht.....	78
3.1.3 Politische Dimensionen der Zugangsbeschränkungen.....	84
3.1.4 Hierarchien im Hotelroman.....	87
3.1.5 „ha-ha room“ und „Affenkäfig“ – Die Bedeutung des schlechtesten Zimmers.....	92
3.1.6 Anonymisierung.....	98
3.1.7 Das Hotel als Gefängnis.....	99
3.1.8 Zusammenfassung.....	109

3.2 Sexualität im Hotelroman.....	110
3.2.1 Prostitution.....	113
3.2.2 Ehebruch	118
3.2.3 Aufblühende Figuren – Veränderte Sexualität im Hotel	122
3.2.4 „Raum-Worte“ als „Liebes-Worte“	128
3.2.5 Hotelzimmer und die in ihnen gelebte Sexualität	130
3.2.6 Zusammenfassung.....	134
3.3 Zeit im Hotelroman	134
3.3.1 Zusammenfassung.....	141
3.4 Genderfragen im Hotelroman	142
3.4.1 Zusammenfassung.....	152
3.5 Nutzung von Raum – Der Unterschied zwischen „Wohnen“ und „Urlaub“ im Hotelroman	152
3.5.1 Foyer/Treppe/Hotelhalle als Laufsteg vs. erweitertes Wohnzimmer/Informationszentrale	169
3.5.2 Hotelbar als Wohnzimmer vs. Zentrum der Sexualität.....	175
3.5.3 Speicher/Abstellkammer als Gedächtnis des Hotels.....	179
3.5.4 Zusammenfassung.....	180
3.6 Gewinnung von Raum – Besondere Räume des Hotelromans.....	181
3.6.1 Gegenräume	181
3.6.1.1 Herkunftsraum.....	183
3.6.1.2 Sehnsuchtsraum.....	188
3.6.1.3 Angstraum	198
3.6.2 Erweiterungsräume/-elemente	204
3.6.2.1 Stadtraum	204
3.6.2.2 Reiseraum.....	217
3.6.2.3 Balkon/Loggia	220
3.6.2.4 Erweiterungselemente am Beispiel des Fensters	222
3.6.3 Zusammenfassung.....	225
3.7 Symbolkraft von Raum – Die Bedeutung einzelner Räume des Hotelromans.....	226
3.7.1 „Drehtür als Schicksalsrad“	226
3.7.2 Lift als Totenfähre.....	231
3.7.3 Bewirtschaftungsräume als Katakomben des Hotels.....	235
3.7.4 Zusammenfassung.....	237

4. „Ein abschließbarer Ort“ – Zur Illusion der Privatsphäre im Hotelroman.....	237
5. Fazit und Ausblick	245
5.1 Zusammenfassung	245
5.2 Ausblick.....	252
5.3 Weitergehende Forschungsansätze.....	252
6. Literaturverzeichnis.....	253
6.1 Primärliteratur.....	253
6.2 Sekundärliteratur	255
6.3 Internetquellen.....	261

1. Einführung

„Mir gefällt dieses Hotel; es ist immer etwas los. Haufenweise Material für Novellen.“¹

Dieser Satz stammt von Geoffrey Nichols, einer Schriftstellerfigur aus Vicki Baums Roman *Menschen im Hotel*, und er umfasst bereits einige Aspekte, die den Grundstein der vorliegenden Dissertation bilden.

Der metafiktionale Aspekt dahinter, dass eine Romanfigur diesen Satz ausspricht, führt zum Thema der (ästhetischen wie nicht ästhetischen) Illusion; außerdem – das setzt jedoch das Wissen voraus, dass sich Königs Leben im Roman auf das Hotel beschränkt – kann man bereits einige Aspekte der Foucaultschen Heterotopie aufgreifen, die die wichtigste theoretische Basis meiner Arbeit darstellt; und wenn von „haufenweise Material für Novellen“ die Rede ist, klingt an, wie umfangreich die Gruppe der Hotelromane ist, weil sie den Schriftstellern verschiedenster Gattungen ideale Bedingungen bietet, in erster Linie *räumliche* Bedingungen. Somit gelangt man zum *Raum*, der alle Fragen meiner Arbeit miteinander verbindet. Die Bedeutung des Raumes ist dabei keinesfalls zu unterschätzen, obwohl es „gleichermaßen oft zu dem Missverständnis [kommt], dass der Raum nur eine Art Hintergrundbild für das Auftreten der Figuren und die Entwicklung der Handlung sei.“²

Die vorliegende Arbeit widmet sich also dem *Hotelroman* und dem *Raum im Romanhotel*, ergänzt um verschiedene weiterführende Fragen, die im Folgenden erläutert werden sollen.

Dem eingangs zitierten Satz Königs ist voll zuzustimmen, er lässt sich aber noch ergänzen: „Haufenweise Material für Novellen“ *und* für deren literaturwissenschaftliche bzw. komparatistische Analyse.

¹ Vicki Baum: *Menschen im Hotel*. München/Zürich 1956, S. 83.

² Birgit Haupt: Zur Analyse des Raums. In: Peter Wenzel (Hg.): *Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme*. Trier 2004, S. 69-87, S. 69.

1.1 Fragen der Arbeit

Teil I meiner Arbeit legt den theoretischen Grundstein und führt in den ersten Kapiteln Michel Foucault, Michail Bachtin und Jurij Lotman mit ihren Konzepten der *Heterotopie* (2.2), des *Chronotopos* (2.3) und der *Raumsemantik* (mit Fokus auf *Grenzüberschreitungen*) (2.4) ein. Außerdem wird hier anhand der Ausführungen Werner Wolfs die *(nicht) ästhetische Illusion* (2.1) vorgestellt.

In Teil II wird der Hotelroman unter Zuhilfenahme der eingeführten Theorien analysiert.

Geht man davon aus, dass das Hotel als Gesellschaft *en miniature* gesehen werden kann, wirft dies die Frage auf, wie dieser Mikrokosmos mit dem Phänomen umgeht, dass menschliche Gruppierungen immer zur Bildung von Machtstrukturen neigen. Projiziert der Hotelroman auch diesen gesamtgesellschaftlichen Umstand auf seine kleine Gesellschaft? Und wenn dies der Fall ist, bleibt es dann bei hotelinternen Machtkämpfen oder wird tatsächlich ein Querschnitt aller Machtstrukturen geliefert, d. h. aus dem zwischenmenschlichen Bereich, aber auch bspw. dem politischen? Welche Hierarchien gibt es? Welche Machtkämpfe oder Machtverteilungen werden im Roman tatsächlich dargestellt? Wie sind Raum und Macht bzw. einzelne Figuren und Macht miteinander verbunden? All dem geht Kapitel 3.1 *Macht im Hotelroman* auf den Grund.

Ähnliche Fragen lassen sich auch bzgl. des großen Komplexes der Sexualität stellen. Wie geht der Hotelroman mit Sexualität um? Welchen Stellenwert hat Sexualität im Hotelroman? Wird ihr breites Spektrum vorgeführt? Welche besonderen Bedingungen bietet das Hotel als Schauplatz im Vergleich zu Romanen mit einer Mischung aus privaten und öffentlichen Schauplätzen, wenn es um romantische oder erotische Begegnungen geht? Hier wird Jurij Lotman eine Rolle spielen, denn Sexualität hat immer auch mit Grenzüberschreitungen zu tun, was bspw. zu Fragen nach negativen und illegalen Formen führt, etwa Belästigung oder Vergewaltigung. Wie wirken sich die räumlichen Bedingungen des Hotels hierauf aus? Diese Fragen beantwortet Kapitel 3.2 *Sexualität im Hotelroman*.

Und auch die Zeit ist ein interessanter Faktor. Wie läuft sie im Hotelroman ab, an einem Schauplatz, der für Freizeit und Urlaub steht, wobei man die Angestellten vergessen könnte, also Figuren, die ihre Arbeitszeit hier verbringen. Was trägt die Zeit zum Hotelroman bei? Wo finden sich hier, um mit Bachtin zu sprechen, Chronotopoi? Neben Kapitel 2.3 *Michail M. Bachtin: Chronotopos* widmet sich diesen Fragen auch Kapitel 3.3 *Zeit im Hotelroman*.

Ein Thema, das in den bisher genannten Fragen teilweise schon mitschwingt, ist die genderbezogene Untersuchung des Hotelromans. Das Hotel ist ein „Zwischenbereich“ der Gesellschaft, es gehört zu den „halböffentlichen Räumen“ und in

der Untersuchung dieser Zwischenbereiche sind interessante Erkenntnisse in der geschlechterspezifischen Nutzung und Aneignung von Räumen zu erwarten, und zwar gerade deshalb, weil sie nicht a priori dem öffentlichen Raum des Mannes noch der privaten Sphäre der Frau zugeordnet sind.³

Doch ist dem tatsächlich so? Unterscheidet sich das Verhalten der Geschlechter im Hotel von dem außerhalb? Sind Frauen innerhalb des Hotels tatsächlich freier bzw. in ihrer Freiheit der Zeit außerhalb des Hotels voraus? Wo spielt das biologische bzw. das soziale Geschlecht im Hotelroman eine Rolle? Wie beeinflusst es die Figuren in den *erweiterten Räumen*, von denen noch die Rede sein wird? All dem geht die vorliegende Arbeit in Kapitel 3.4 *Genderfragen im Hotelroman* nach.

Soweit die Aspekte meiner Arbeit, die ich als *Phänomene des Raums* im Hotelroman bezeichnen möchte, textbezogener sind die Analysen zum *konkreten Raum*. In den ersten Kapiteln der Analyse wird der Hotelroman als sehr homogene Gattung herausgestellt. Darauf folgt die Beleuchtung der Unterschiede, die sich vorrangig aus dem Umstand ergeben, dass ein Romanhotel sowohl „Ferien-“ als auch „Dauergäste“ beherbergen kann, wodurch sich zahlreiche Kontraste ergeben. Wie diese aussehen und welchen Einfluss sie auf die Darstellung des Raumes haben, das untersucht Kapitel 3.5 meiner Arbeit *Nutzung von Raum – Der Unterschied zwischen „Wohnen“ und „Urlaub“ im Hotelroman*. Hier geht es auch um die symbolische Aufladung einzelner Räume, um Metaphorik, um Mythologie u. v. m., wie zusätzlich Kapitel 3.7 *Symbolkraft von Raum – Die Bedeutung einzelner Räume des Hotelromans* zeigt.

Im Hotelroman konzentriert sich die Handlung im Wesentlichen auf das Hotel. Diese Eigenschaft könnte die Vermutung nahelegen, dass der Schauplatz dem Roman Grenzen setzt, ihn einschränkt. Eine Frage, der die vorliegende Arbeit nachgeht, ist daher: Ist der eng begrenzte Schauplatz des Hotels wirklich ein Nachteil? Meine Arbeit wird, das sei hier

³ Bruno Fritzsche: Stadt – Raum – Geschlecht. Entwurf einer Fragestellung. In: Monika Imboden, Franziska Meister, Daniel Kurz (Hg.): Stadt – Raum – Geschlecht. Beiträge zur Erforschung urbaner Lebensräume im 19. und 20. Jahrhundert. Zürich 2000, S. 19-27, S. 24.

vorweggenommen, dies widerlegen, und die Frage stellen: Wie kompensiert der Hotelroman den Umstand seines eingeschränkten Handlungsschauplatzes?

Die Kompensationsstrategien des Hotelromans, die sich in nahezu allen Hotelromanen finden lassen und auf der Gewinnung weiteren Raumes beruhen – *anderer* Räume, womit gleichzeitig auch wieder der Bogen zu Foucault geschlagen werden kann, der die „anderen Räume“ als Voraussetzung der Heterotopie bezeichnet – beschäftigen uns in Kapitel 3.6 *Gewinnung von Raum – Besondere Räume des Hotelromans*.

Zuletzt kehre ich wieder zum Ausgangspunkt der Arbeit zurück, an dem von der Illusion die Rede war. Denn die größte nicht ästhetische Illusion im Hotelroman stellt der Irrglaube vieler Figuren dar, ein Hotelzimmer biete Privatsphäre – Kapitel 4 „*Ein abschließbarer Ort*“ – *Zur Illusion der Privatsphäre im Hotelroman* wird dies anhand besonders prägnanter Beispiele darlegen.

1.2 Raum und Genre

Der Hotelroman liefert eine sehr umfangreiche Auswahl an Texten, aus verschiedenen Ländern, entstanden zu unterschiedlichen Zeiten, und dabei diversen Genres zuzuordnen. Doch trotz der großen Vielfalt lässt sich ein Fokus auf bestimmten Gattungen feststellen, die diesen Schauplatz besonders präferieren. Dazu gehört die *Group Novel* ebenso wie der *Kriminalroman*, der *Entwicklungsroman* (im weitesten Sinne) und der *(Vor-/Zwischen-/Nach-)Kriegsroman*. Beschäftigt man sich mit den Gründen für diese Häufung, so stößt man immer wieder auf den bereits erwähnten Heterotopie-Charakter des Hotels, der in Kapitel 2.2 noch ausführlich erläutert wird.

Doch wie kann dieser Umstand, dass es sich beim Hotel um eine Foucaultsche Heterotopie handelt, auf mehrere, einander nicht unbedingt ähnelnde Genres eine so offensichtliche Anziehungskraft ausüben?

Uwe Spörl konstatiert für den Kriminalroman eine „extrem begrenzte“⁴ Auswahl an Schauplätzen:

⁴ Spörl, Uwe: Die Chronotopoi des Kriminalromans. Erlanger digitale Edition 2004. <http://www.erlangerliste.de/ede/krimi.pdf>, S. 6.

Besonders gut eignen sich – wie es scheint – Bahnwaggons, Kreuzfahrtschiffe, vor allem aber Landsitze, kleine Dorfgemeinschaften, Colleges, Theaterensembles und andere bzgl. räumlicher Ausdehnung und Personeninventar abgeschlossene Räume.⁵

Das Hotel lässt sich hier ergänzen. Und auch bei Peter Nusser findet sich, diesmal für den Detektivroman, eine ähnliche Auflistung, in der das Hotel hinzugefügt werden kann: „Gerade die **Darstellung der Räume** trägt im Detektivroman dazu bei, den Mordfall zu verrätseln“, beliebte Räume sind dabei „das Eisenbahnabteil eines fahrenden Zuges, das Flugzeug, das von der Welt abgeschnittene Landhaus, der exklusive Londoner Club, das College, die Insel⁶ usw.“⁷ Und eben das Hotel, also, wenn auch von Nusser nicht explizit so genannt, die Heterotopien.

Beim Kriminalroman liegen die entsprechenden Vorteile dieser Settings, besonders aber des Hotels, auf der Hand. Das beginnt mit der Figurenkonstellation. Dieser Aufklärungs- oder Tatort führt Gäste verschiedenster Herkunft zusammen, die sich dort begegnen können, ohne dass der Roman diese Begegnung der Figuren begründen müsste, die in ihrem Alltag kaum Berührungspunkte hätten – die ausreichende Begründung hierfür ist bereits ihr Aufenthalt im Hotel.

So wird vermieden, dass bei der Tätersuche eine zu große Homogenität innerhalb der Gruppe der Verdächtigen herrscht. Damit die Zulassungsbeschränkungen, die in Kapitel 2.1 erklärt werden, nicht doch für allzu große Übereinstimmungen zwischen den Figuren sorgen, gibt es hier einige literarische Variationsmöglichkeiten, bspw. durch Preisausschreiben-Gewinner oder eingeladene Verwandte, die durch ihren niedrigeren sozialen und finanziellen Status aufgrund der kostenlosen Reise den Gäste- und Figurenstab aus höheren gesellschaftlichen Kreisen ergänzen.⁸

Im Verlauf der Geschichte kommt dann meist nur jemand als Täter infrage, der sich gerade im Hotel aufhält, also Gäste oder Mitarbeiter. Der Ermittler muss sich nicht durch den Freundeskreis, die Familie und das berufliche Umfeld des Opfers arbeiten, sondern kann sich ganz auf die Anwesenden konzentrieren. Das bringt es außerdem mit sich, dass er die

⁵ Spörl, Uwe: Die Chronotopoi des Kriminalromans. Erlanger digitale Edition 2004. <http://www.erlangerliste.de/ede/krimi.pdf>, S. 6.

⁶ Agatha Christie kombiniert in ihrem Roman *Evil under the sun*, der in dieser Arbeit analysiert wird, Insel und Hotel, womit sie die in Kapitel 2.1 erläuterten Zugangsbeschränkungen verstärkt.

⁷ Peter Nusser: Der Kriminalroman. Stuttgart 2009, S. 47.

⁸ Was außerdem von Schriftstellern gern für Verwechslungsgeschichten genutzt wird, wobei das Spiel mit der Identität ohnehin häufiger Bestandteil des Hotel-Romans ist, wie sich noch an verschiedenen Stellen zeigen wird.

Reaktionen seiner Verdächtigen, bspw. bei der Konfrontation mit anderen Gästen, beobachten und alle gemeinsam verhören kann. Für diese Art der Aufklärungs- bzw. Schlusszenen ist Agatha Christie – eine der Schriftstellerinnen aus dem Untersuchungskorpus dieser Arbeit – berühmt, die die Auflösung effektiv innerhalb der Gruppe geschehen lässt und zu diesem Zweck in ihren Kriminalgeschichten immer wieder auf Heterotopien zurückgreift⁹, womit sie viele Nachahmer gefunden hat. Uwe Spörl unterstreicht die Bedeutung dieser räumlichen Begrenzung für den Kriminalroman:

Die Aufmerksamkeit, die man dem Ort, Schauplatz oder ‘setting’ der Kriminalliteratur widmet, ist natürlich zum Teil in ihrer Geschichte begründet, konstruierte man doch seit Poes *Murders in the Rue Morgue* und insbesondere im ‘Golden Age’ des Genres zwischen den beiden Weltkriegen das vom herbeigerufenen oder zufällig anwesenden Detektiv zu lösende Rätsel des ‘Falls’ gerne um einen ‘geschlossenen Raum’ herum, einen Raum also, in dem eigentlich gar kein Mord geschehen kann.¹⁰

Hilfreich ist beim Hotel außerdem die tatsächliche, aber auch symbolisch wirkende Kombination aus Ober- und Unterwelt. Das Zusammenspiel des öffentlichen Bereichs mit dem Personaltrakt bietet eigene narrative Möglichkeiten – wie Georges Simenon zeigt, einer der wenigen Autoren, der sich in *Les caves du Majestic* auf diesen Bereich des Hotels bezieht, der sonst meist nur am Rande oder gar nicht in die Handlung einbezogen wird.

Auch für den Entwicklungsroman ist der Schauplatz Hotel prädestiniert. Es gibt verschiedene Beispiele, in denen der Aufenthalt dort zur Entwicklung der Figuren beiträgt, im Kleinen ist dies bspw. bei Otto Kringelein in Vicki Baums *Menschen im Hotel* der Fall. Noch eindrucksvoller sind jedoch die Varianten, in denen der gesamte Roman sich auf die Entwicklung einer Figur bezieht, an der der Hotel-Aufenthalt wesentlichen Anteil hat – hier ist Stefan Zweigs *Rausch der Verwandlung* zu nennen. Die Auswirkung des Hotelaufenthalts auf die Figuren hat derweil verschiedene Gründe.

Zum einen wird aufgezeigt, wie es die Figur beeinflusst, aus ihrem gewohnten Umfeld gerissen zu werden. Sie lernt einerseits viel Neues kennen, und gewinnt andererseits Abstand zu ihrem Alltag, Zuhause und Umfeld. Dies führt zu einer neuen Perspektive, aus der heraus sich sowohl

⁹ Auf intermedialer Ebene lässt sich hier die britische Krimiserie *Death in paradise* nennen, die sich dieses Mittels in jeder Folge bedient. Die Aufklärung des jeweiligen Verbrechens geschieht immer, indem der Ermittler die Verdächtigen um sich versammelt und zu jedem von ihnen einen kurzen Vortrag bzgl. Motiv, Gelegenheit etc. hält, bis er letztendlich den wahren Täter benennt.

¹⁰ Spörl, Uwe: Die Chronotopoi des Kriminalromans. Erlanger digitale Edition 2004. <http://www.erlangerliste.de/ede/krimi.pdf>, S. 1.

Heimweh – wenn die Erkenntnis eintritt, dass das eigene Zuhause bereits alles von Bedeutung bietet – als auch Frustration ergeben können – wenn der eigene Alltag mit dem Erlebten nicht mithalten kann.

Hinzu kommt, dass sich der Hotelgast in gewissem Maße dank der Anonymität eines Hotels neu erfinden kann. Wer als Postangestellte zuhause losfährt, kann im Hotel als vermeintliche Großerbin auftreten, wie Stefan Zweig zeigt. Des Weiteren sorgt der Hotelaufenthalt bei vielen für eine niedrigere Hemmschwelle bzgl. Alkohol, Sexualität, Glücksspiel etc., was die Figuren beeinflussen kann – aber auch das Gegenteil, die Ruhe im eigenen Hotelzimmer, kann eine Wandlung bewirken, wenn sie zum Nachdenken einlädt. Und so ist häufig zu beobachten, dass sich literarische Hotelgäste zwischen ihrer Ankunft und ihrer Abreise deutlich verändern, Kapitel 3.1.5 wird bspw. den Einfluss des Zimmers auf die Figurencharakterisierung thematisieren.

Viele interessante Aspekte bietet auch der Schwerpunkt von Hotelromanen auf der Kriegsliteratur im weitesten Sinne, d. h. der Romane über Vor-, Nach-, Zwischen- und tatsächliche Kriegsjahre. Hier lässt sich das Hotel vor allem als Abbild der Gesellschaft *en miniature* bezeichnen – die Hotels werden bevölkert von Exilanten, Ge- und Vertriebenen, von Heimatlosen, Flüchtenden, von Entwurzelten. Für diese Figuren ist das Hotel kein Urlaubsort, sondern vorläufiges und meist unfreiwilliges „Zuhause“, weil ihnen der Krieg ihr echtes Zuhause gerade nimmt oder schon genommen hat. Und wie in der Gesellschaft gibt es auch innerhalb des Hotels (kriegsbedingte) Ressentiments, andererseits sind die Menschen gezwungen, ihre Nachbarn zu akzeptieren, sodass in dieser Art von Roman besonders interessante Figurenkonstellationen auftreten können, wenn bspw. Angehörige verfeindeter Nationen Tür an Tür wohnen.¹¹ Das macht den Reiz des Hotels als Schauplatz aus, denn so ist es möglich, anhand unterschiedlichster Figuren, die aufeinandertreffen, gesamtgesellschaftliche Konflikte abzubilden.

Joseph Roth formuliert dieses Phänomen des Schmelztiegels in seinem journalistischen Text *Hotelwelt* so:

Er ist ein Italiener. Der Kellner ist ein Österreicher. Der Portier ein Franzose aus der Provence. Der Empfangschef ein Mann aus der Normandie. Der Oberkellner ein Bayer. Das Zimmermädchen eine Schweizerin. Der Lohndiener ein Holländer. Der Direktor

¹¹ Hier lässt sich Vicki Baums *Hotel Berlin* aus der Zeit des Zweiten Weltkrieges nennen, wenn auch in abgeschwächter Form, denn hier treten Juden, NS-Größen, Regimegegner und ihre Sympathisanten auf, obgleich sie nicht alle im Hotel wohnen, sondern teilweise nur kurz dort auftauchen.

ein Levantiner; und seit Jahren hege ich den Verdacht, daß der Koch ein Tscheche ist. Aus den übrigen Teilen der Welt kommen die Gäste. Die Kontinente und die Meere, die Inseln, die Halbinseln, die Schiffe, die Christen, die Juden, die Buddhisten, die Mohammedaner und selbst die Dissidenten sind in diesem Hotel vertreten. Der Kassier addiert, subtrahiert, zählt, schwindelt in allen Sprachen, wechselt alle Geldsorten. Von der Enge ihrer Heimatliebe befreit, von der Dumpfheit ihrer patriotischen Gefühle gelöst, von ihrem nationalen Hochmut ein wenig beurlaubt, kommen hier die Menschen zusammen und scheinen wenigstens, was sie immer sein sollten: Kinder der Welt.¹²

Alles, was hier bereits genannt wurde, trifft im besonderen Maße auf die Group Novel zu, für die das Hotel als Setting ideale Bedingungen bietet. Das Zusammenspiel der Figuren, ihre Begegnungen, aber auch ihre jeweiligen Einzelschicksale verbinden sich hier auf engstem Raum. Dabei ergeben sich interessante Raum- und Figurenkonstellationen, da der Leser die Hotelgäste und -angestellten jeweils sowohl einzeln oder paarweise in ihren angemieteten Privatzimmern als auch in immer neuer Zusammenstellung in der Gruppe in den öffentlichen Räumen des Hotels beobachten kann.

Soweit zu den Gründen für die häufige Wahl des Schauplatzes Hotel in bestimmten Genres. Für die vorliegende Arbeit ist all dies von Bedeutung, weil es eine Untersuchung dahingehend ermöglicht, wie sich das Genre auf die sprachliche wie inhaltliche Darstellung auswirkt, bspw. wenn es um die große Homogenität der Gattung Hotelroman geht, die bis in kleinste Details zu verfolgen ist, andererseits aber auch einen guten Vergleich der Heterogenität erlaubt, die sich aus bestimmten Aspekten ergibt, dabei aber genreübergreifend auftritt. Wie das folgende Kapitel zeigen wird, enthält das Untersuchungskorpus der vorliegenden Arbeit Beispiele aller vier beschriebener Genres, die unter verschiedenen Gesichtspunkten einem Vergleich unterzogen werden.

1.3 Auswahl der Primärliteratur

Die Auswahl der Primärliteratur beruht zuerst einmal auf der Definition des Hotelromans als Roman, dessen Schauplatz das Hotel ist. Weiteres Kriterium bei der Entscheidung für die jeweiligen Texte ist der Entstehungszeitraum innerhalb des 20. Jahrhunderts. Durch verschiedene gesellschaftliche Entwicklungen tritt hier eine starke Häufung des Hotelromans

¹² Joseph Roth: Hotelwelt. In: Klaus Westermann (Hg.): Joseph Roth. Das journalistische Werk 1929-1939. Frankfurt Am Main/Wien 1989, S. 5. Im Folgenden im Text abgekürzt als „Roth 1989“.

auf, bspw. in der Zeit vom Ersten bis nach dem Zweiten Weltkrieg, die von Flucht, Exil und Vertreibung geprägt war.

Hinzu kommt im Sinne der weitergehenden Definition des Hotelromans die Beschränkung auf tatsächliche Hotels, wodurch etwa ähnlich funktionierende Räumlichkeiten wie Sanatorien¹³ ausgeschlossen wurden, außerdem Motels, Gasthäuser etc. Ein weiteres Kriterium des Hotelromans und somit der Primärliteratur war der Schwerpunkt der Erzählung auf dem Geschehen innerhalb des Hotels, sodass allzu intensive Landschafts- oder Reiseschilderungen¹⁴ ebenfalls zum Ausschluss führten.

Unter Beachtung dieser Voraussetzungen ergab sich dann das Untersuchungskorpus der vorliegenden Arbeit. Durch die Kombination der ausgewählten Texte kann zum einen die Bandbreite der Aspekte aufgezeigt werden, die die vorliegende Arbeit besonders interessieren, d. h., die bspw. die Themen Macht, Sexualität, Zeit und Gender betreffen, zum anderen gibt es für jeden dieser Aspekte immer mehrere Beispiele, sodass auch ein Vergleich möglich ist.

Von Vicki Baum stammen drei der analysierten Romane. Ihr *Menschen im Hotel* ebenso wie *Hotel Berlin* und – in geringerem Umfang vertreten – *Hotel Shanghai* sind klassische Group Novels und bieten viel Anschauungsmaterial zum Zusammenhang von Figuren(-konstellationen) und Raum. Außerdem gehört Baum zu den Vertreterinnen der 'Neuen Frau', wodurch sich in ihren Romanen auch der Bezug von Raum und Gender gut nachvollziehen lässt. Die historischen Umstände von *Menschen im Hotel* und *Hotel Berlin* erlauben außerdem den Blick auf zeitgeschichtliche Aspekte des Raums, Stichwort Chronotopos.

*Menschen im Hotel*¹⁵ begleitet die Gäste und Angestellten eines Hotels im Berlin der Zwanzigerjahre. Für diese Dissertation von Bedeutung sind dabei nur die Handlungsstränge um die Figuren Otto Kringelein, der – im Glauben an seinen bevorstehenden Tod – in der Großstadt bzw. im noblen Hotel noch einmal das Leben genießen möchte, Generaldirektor Preysing, der

¹³ Beispiel hierfür wäre Thomas Manns *Zauberberg*, in dessen hotelartigem Sanatorium aufgrund der Behandlungsräume jedoch ganz andere Voraussetzungen herrschen. Auch funktioniert das Sanatorium bzgl. wichtiger Aspekte ganz anders, bspw. bei der Zeiteinteilung. Während die Gäste im Hotel frei über ihre Zeit entscheiden können (oder müssen, wie sich zeigen wird), und höchstens von Ausflugs- oder Essenszeiten beeinflusst werden, kommen im Sanatorium Behandlungspläne etc. hinzu, die zu einem völlig anderen Takt im Tagesablauf führen. Auch unterliegen Begegnungen unter den Figuren im Sanatorium anderen Voraussetzungen, wenn bspw. Gruppentherapien sie zusammenführen. Daher eignet sich diese Art des Hotels nicht für eine Untersuchung im Rahmen dieser Arbeit.

¹⁴ Aufgrund dieses Kriteriums fiel etwa Theodor Fontanes *Cécile* aus dem Untersuchungskorpus, das sich mehr aus Landschaftsbildern und Umgebungs-/Naturschilderungen zusammensetzt, während die Figuren nur vereinzelt im Hotel auftreten.

¹⁵ Vicki Baum: *Menschen im Hotel*. München/Zürich 1956. Im Folgenden im Text abgekürzt als „Baum 1956“.

in Geschäftsverhandlungen seinen angeschlagenen Betrieb retten will, damit jedoch scheitert und nach einer Affäre mit seiner Sekretärin sogar im Affekt zum Mörder wird, erwähnte Sekretärin Flämmchen sowie Tänzerin Grusinskaja, die sich aufgrund ihres Alterns und des schwindenden Erfolgs mit Suizidgedanken trägt, durch die Liebesbeziehung zu Baron Gaigern jedoch wieder Lebensmut schöpft, und Hochstapler Gaigern, der eigentlich einen Perlenraub begehen wollte, sich aber in die Besitzerin der Kette, Grusinskaja, verliebt, am Ende jedoch während eines Raubzuges von Preysing erschlagen wird.

In *Hotel Berlin*¹⁶ trifft der Leser ebenfalls auf eine Gruppe aus Angestellten und Hotelgästen, diesmal jedoch vor dem Hintergrund des Zweiten Weltkrieges. Wir betrachten dabei die Geschehnisse um die Schauspielerin Lisa Dorn näher, die durch die Begegnung mit und Liebe zu einem Regimegegner aus ihrer Oberflächlichkeit gerissen wird, diesen jungen Mann, Martin Richter, der auf der Flucht vor dem Regime im Hotel landet, Tilli Weiler, die als verbrauchte Animierdame und Gestapo-Informantin im Hotel ein surreales Dasein fristet, bis der Besuch ihrer früheren Schwiegermutter in spe sie an ihre Vergangenheit als gebrandmarkte „Judenhure“ erinnert und ebenfalls aus ihrem bisherigen Trott reißt, Geoffrey Nichols, der als englischer Schriftsteller und Gefangener der Regierung seine Landsleute mit Propaganda für Deutschland unterhält, später jedoch Martin Richter zur Flucht verhelfen möchte und stirbt, sowie General Dahnwitz, Liebhaber Lisa Dorns, der als entlarvter Deserteur diskret zum (selbst herbeizuführenden) Tode verurteilt wird.

In *Hotel Shanghai*¹⁷ gibt es eine ähnliche Vielzahl an Erzählsträngen, hier greift die Arbeit jedoch nur auf die Beziehungsgeschichte um Helen Russel und Frank Taylor zurück, u. a. weil in diesem Roman der Fokus nicht so stark auf das Hotel selbst gerichtet ist, wie das in den beiden anderen Hotelromanen Baums der Fall ist. Der Strang um Russel und Taylor liefert jedoch interessante Aspekte bspw. bzgl. der Sexualität im Hotel-Roman.

Agatha Christie vertritt mit zwei Texten den Kriminalroman. *Evil under the sun*¹⁸ und *Bertram's Hotel*¹⁹ eignen sich als Beispiel, weil *Bertram's Hotel* mit den Eigenschaften der Heterotopie ironisch spielt und *Evil under the sun* sie potenziert, indem die Heterotopie Hotel außerdem noch durch ihren Standort auf einer Insel von der Außenwelt abgeschnitten ist. Ihr zur Seite gestellt wird Georges Simenon, dessen *Les caves du majestic*²⁰ eines der wenigen

¹⁶ Vicki Baum: *Hotel Berlin*. München 1980. Im Folgenden im Text abgekürzt als „Baum 1980“.

¹⁷ Vicki Baum: *Hotel Shanghai*. Köln 2017. Im Folgenden im Text abgekürzt als „Baum 2017“.

¹⁸ Agatha Christie: *Evil under the sun*. London 2014. Im Folgenden im Text abgekürzt als „Christie 2014“.

¹⁹ Agatha Christie: *Bertram's Hotel*. London 2016. Im Folgenden im Text abgekürzt als „Christie 2016“.

²⁰ Georges Simenon: *Les caves du Majestic*. Paris 2009. Im Folgenden im Text abgekürzt als „Simenon 2009“.

Beispiele ist, die auch die „Unterwelt“ des Hotels einbezieht. Arthur Hailey wiederum wurde ausgewählt, weil sein Kriminalroman *Hotel*²¹ den Zusammenhang von Raum und Figurencharakterisierung sehr deutlich macht.

In *Evil under the sun* klärt Hercule Poirot während eines Urlaubs den Mord an einer jungen Frau auf, wobei er sich seinen Mörder innerhalb der Gästeschar eines vom Festland abgeschnittenen Inselhotels suchen muss. Uns interessiert hier vorrangig die Beschreibung der Gästezimmer sowie die Stellung der Dienstmädchen bzgl. der Privatsphäre der Gäste.

In *Bertram's Hotel* untersucht ebenfalls während eines Urlaubs Miss Marple einen Mord im Londoner Hotel, hier geht es der vorliegenden Arbeit jedoch hauptsächlich um einzelne räumliche Aspekte, weniger um die Handlung.

Joseph Roth mit *Hotel Savoy*²² und Fred Wander mit *Hôtel Baalbek*²³ stehen für den Hotel-Kriegs-Roman, in dem sich eindrucksvoll zeigt, wie das Hotel als Mikrokosmos gesamtgesellschaftliche Phänomene abbildet. Roth tut dies aus Sicht des Kriegsheimkehrers, Wander aus der Perspektive von Exilanten – beide Varianten unterstreichen die Bedeutung des Hotels für die besondere Zeit des Krieges und deren Roman.

Joseph Roth begleitet in *Hotel Savoy* seinen Protagonisten Gabriel Dan, der als Kriegsheimkehrer im Hotel Savoy hängenbleibt, fasziniert von den verschiedenen Dauergästen und verliebt in die junge Stasia. Dabei verstrickt er sich immer tiefer in die Hotelgesellschaft, er nimmt Arbeit auf, um durch den erwirtschafteten Lohn länger bleiben zu können, bis ihn ein Brand im Hotel letztlich doch noch zur Weiterreise animiert.

Fred Wander erzählt, teils in Ana- und Prolepsen, von der Odyssee seines Protagonisten während des Zweiten Weltkrieges – auf der Flucht, im Exil sowie in verschiedenen Lagern, wobei der Fokus auf dem Exil in Marseille liegt, das der Protagonist im Hôtel Baalbek verbringt, wodurch der Leser die sehr heterogene Klientel des Baalbek sowie Figuren aus dem Widerstand kennenlernt.

²¹ Arthur Hailey: *Hotel*. London 1991. Im Folgenden im Text abgekürzt als „Hailey 1991“.

²² Joseph Roth: *Hotel Savoy*. Berlin 2010. Im Folgenden im Text abgekürzt als „Roth 2010“.

²³ Fred Wander: *Hôtel Baalbek*. München 2010. Im Folgenden im Text abgekürzt als „Wander 2010“.

Eugène Dabit liefert mit *L` Hôtel du Nord*²⁴ eine Variante des Hotelromans, die eine nicht kriegs-, aber dennoch gebeutelte Hotel-Gesellschaft vorführt, wodurch auch hier gesellschaftskritische Aspekte mittels des Hotels dargestellt werden können.

Ehepaar Lecouvreur erwirbt ein Pariser Stadthotel, das Hôtel du Nord, dessen Gäste sich größtenteils aus Arbeitern und Angestellten requirieren. Das harte Leben und die Sorgen, aber auch Beziehungen der Hotelbesitzer, ihrer Angestellten und Gäste stehen hier im Mittelpunkt.

Haruki Murakami stellt mit seinen fantastischen Romanen *Wilde Schafsjagd*²⁵ und *Tanz mit dem Schafsmann*²⁶ trotz gesellschaftskritischer Untertöne eine ganz andere Art von Literatur dar, hier zeigt sich also eine ganz neue Variante des Hotelromans in einer Welt, die die Realität mit Mystik und Fantasie verbindet.

Der dreißigjährige Protagonist wird aus seinem bisherigen, wie er selbst sagt, langweiligen Leben als selbstständiger und erfolgreicher Werbetexter gerissen, um in *Wilde Schafsjagd* mit seiner Freundin Kiki ein Schaf zu suchen, das mithilfe eines menschlichen Wirts, in dessen Hirn es sich einnistet, politische Ziele verfolgt. In *Tanz mit dem Schafsmann* kehrt der Protagonist in das Hotel zurück, das er im ersten Teil bewohnte, um seine Freundin Kiki wiederzufinden, wodurch er in Mordfälle verstrickt wird.

Im zweiten Band interessiert uns außer dem Hotel mit seinen räumlichen (teils fantastischen) Besonderheiten vor allem die Beziehung zur Rezeptionistin des Hotels, Yumiyoshi.

Von Stefan Zweig stammt *Rausch der Verwandlung*²⁷. Diesem „Romanfragment“ wird in der vorliegenden Arbeit viel Raum gegeben, da es mit Christine Hoflehners Geschichte gleich eine Vielzahl von Fragen tangiert, denen diese Dissertation nachgeht. Es stellt das eindrücklichste Beispiel für Lotmans Grenzüberschreitung dar, es hat Bezüge zu Gender-Fragen, es spielt sprachlich sehr stark mit heterotopischen Eigenschaften (etwa des Gefängnisses) und es verknüpft besonders häufig Raum und Handlungsentwicklung.

Bei Zweig begleitet der Leser die Postangestellte Christine auf einer überraschend von einer reichen Tante initiierten Reise in ein Luxushotel im Engadin, in dem Christine aufblüht und

²⁴ Eugène Dabit: *L`Hôtel du nord*. Paris 1993. Im Folgenden im Text abgekürzt als „Dabit 1993“.

²⁵ Haruki Murakami: *Wilde Schafsjagd*. Übersetzt von Annelie Ortmanms. München 2006. Im Folgenden im Text abgekürzt als „Murakami 2006“.

²⁶ Haruki Murakami: *Tanz mit dem Schafsmann*. Übersetzt von Sabine Mangold. München 2003. Im Folgenden im Text abgekürzt als „Murakami 2003“.

²⁷ Stefan Zweig: *Rausch der Verwandlung*. Roman aus dem Nachlaß. Frankfurt am Main 2014. Im Folgenden im Text abgekürzt als „Zweig 2014“.

erstmalig Tage des Glücks erlebt, bevor ein von einer Rivalin losgetretener Skandal um ihre Herkunft zu ihrer überstürzten Abreise führt. Im Folgenden kann man miterleben, wie die Verbitterung aufgrund dieser Ereignisse Christine in die Arme eines ebenfalls frustrierten Freundes und beide in Pläne um einen großen Raub treibt. Besonders Christines Erfahrungen im Hotel sowie deren Gegensatz zu ihren Erfahrungen vor und nach dem Aufenthalt werden für uns eine Rolle spielen.

Markus Orths *Das Zimmermädchen*²⁸ dreht sich um Fragen der Privatsphäre im Hotel, einer großen Illusion des Hotelromans, wenn Zimmermädchen Lynn bei ihrer Arbeit eine Obsession für die Gäste des Hotels entwickelt und immer stärker zur Voyeurin wird.

Einige weitere Hotel-Texte werden verschiedentlich angesprochen, hier jedoch bewusst nicht aufgelistet, da sie immer nur bruchstückhaft für einzelne Aspekte herangezogen werden, bspw. vom bereits erwähnten Haruki Murakami der Roman *Afterdark*, von Paul Theroux *Hotel Honolulu* und einige mehr.

Weitere Details zum Inhalt der behandelten Romane finden sich immer jeweils den weiteren Ausführungen vorangestellt. Die hier angeführten kurzen Zusammenfassungen sind vonnöten, weil einzelne Aspekte der Texte bereits im Theorieteil anklingen, wo auf inhaltliche Angaben verzichtet werden soll.

1.4 Forschungsstand

Den Forschungsstand darzulegen, bedingt eine Dreiteilung meines eigenen Vorhabens. Zum einen lässt sich anführen, inwieweit die Thematik des *Hotels* in der Literatur bereits wissenschaftlich aufgearbeitet wurde, im nächsten Schritt lassen sich Schwerpunkte in der Literaturwissenschaft bzgl. der einzelnen *Schriftsteller* untersuchen und zuletzt sollte auch ein Blick auf den *Raum* und die *drei theoretischen Ansätze* und ihre wissenschaftliche Forschungslage geworfen werden.

Es lässt sich gleich zu Beginn vorausschicken, dass eine Kombination aller Faktoren meiner Arbeit, d. h. des Raums im literarischen Hotel unter Zuhilfenahme von Bachtin, Foucault und Lotman mittels eines internationalen Textkorpus, bisher Desiderat geblieben ist. Am nächsten

²⁸ Markus Orths: *Das Zimmermädchen*. München 2010. Im Folgenden im Text abgekürzt als „Orths 2010“.

an mein Vorhaben kommt Patrick Pfannkuche heran, dessen Dissertation²⁹ *Vicki Baums Romane. Mode, Hochstapelei, Sexualität* die meisten Überschneidungen aufweist, aufgrund eines anderen Textkorpus und dem Fokus auf Foucault jedoch wiederum ausreichend different ist.

In den vergangenen Jahren gewann das Thema Hotel zunehmend an Bedeutung, sodass sich ihm einige Ausstellungen und auch Bildbände widmeten, die bei einem größeren Publikum Zuspruch fanden. Auch der kunst- und literaturwissenschaftliche Fokus richtete sich seither mehr und mehr auf das Hotel.³⁰

Zum literaturwissenschaftlichen Forschungsstand bzgl. des Hotels lassen sich vor allem Habbo Knochs *Grandhotels*³¹ ebenso wie Cordula Segers zwei Bände zum Hotel, *Grand Hotel: Bühne der Literatur*³² und *Grand Hotel: Schauplatz der Literatur*³³, anführen, deren Titel bereits deutlich machen, dass bisher das Grand Hotel im Fokus stand, das jedoch nur in einem Teil der Texte meines Untersuchungskorpus eine Rolle spielt.

Bzgl. des Raumes lässt sich aufgrund der Entwicklungen im Zuge des *spatial turn* natürlich eine Vielzahl an wissenschaftlichen Abhandlungen finden, in der vorliegenden Arbeit wird bspw. Katrin Dennerleins *Narratologie des Raumes*³⁴ häufiger herangezogen.

Auch die theoretischen Ansätze meiner Arbeit sind im Einzelnen bereits sehr gut erforscht, zu Foucault, Bachtin und Lotman bietet die Literaturwissenschaft zahlreiche Abhandlungen und auch die Reihe der Hochschulschriften zum Thema ist jeweils sehr umfangreich. Das Desiderat besteht hier meines Erachtens in der Kombination aller drei Ansätze – Heterotopie, Chronotopos, Grenzüberschreitung – im Hinblick auf eine narratologische Untersuchung des Raumes. Eine Kombination jeweils zweier Theorien ist häufiger anzutreffen, als Beispiel sei hier etwa Olaf Schiedges (*Die Raumordnung in ausgewählten Romanen des japanischen Schriftstellers Murakami Haruki*)³⁵ genannt, der mit Murakami einen von mir bearbeiteten Schriftsteller anhand von Foucault und Lotman analysiert.

²⁹ Patrick Pfannkuche: *Vicki Baums Romane. Mode, Hochstapelei, Sexualität*. Kassel 2013.

³⁰ Wobei jedoch teils auch Fachpublikationen eher wie populäre Bände vermarktet werden.

³¹ Habbo Knoch: *Grandhotels. Luxusräume und Gesellschaftswandel in New York, London und Berlin um 1900*. Göttingen 2016.

³² Cordula Seger: *Grand Hotel. Bühne der Literatur*. München 2007.

³³ Cordula Seger: *Grand Hotel: Schauplatz der Literatur*. Köln 2005.

³⁴ Katrin Dennerlein: *Narratologie des Raumes*. Berlin 2009.

³⁵ Schiedges, Olaf: *Die Raumordnung in ausgewählten Romanen des japanischen Schriftstellers Murakami Haruki*. Würzburg 2016.

Zu den einzelnen Schriftstellern, deren Werken ich mich widme, liegen ganz unterschiedliche Forschungsschwerpunkte und quantitativ verschiedene Forschungslagen vor. Joseph Roth und Vicki Baum wurden mitunter auch bereits in einem Atemzug genannt, wenn es um das Hotel ging; Joseph Roth und Stefan Zweig bzgl. ihrer Freundschaft; Christie, Hailey und Simenon in Arbeiten zur Kriminalliteratur. Eine Kombination aller hier untersuchten Schriftsteller liegt meines Wissens noch nicht vor.

Vicki Baum wurde in den vergangenen Jahrzehnten ausführlich untersucht, anfänglich noch hinsichtlich ihrer literarischen Einordnung besonders in der Trivialliteraturdebatte, später vor allem unter den Aspekten `Neue Frau`, Exilliteratur und bzgl. ihres großen Markt-Erfolges.

Stefan Zweig wird häufig im Zusammenhang mit der Wiener Moderne untersucht, mit dem Judentum sowie als Kosmopolit.

Bei Joseph Roth widmet sich die Literaturwissenschaft vorrangig den Themen Judentum und Ironie, außerdem seinem journalistischen Werk.

Fred Wander interessiert die Forschung vor allem wegen der Aufarbeitung seiner Erfahrungen zur NS-Zeit bzw. da er dieses Thema auch mit den Augen anderer betrachtet, es geht also häufig um Holocaust und Erinnerungskultur.³⁶

Bzgl. Haruki Murakami kommen Fantastik und Intertextualität sowie Intermedialität zur Sprache, einzelne Arbeiten beschäftigen sich außerdem auch mit Gender und Raum.

Eugène Dabit wird häufig im Zusammenhang mit seinen Figuren untersucht, da er den Arbeiter zum Protagonisten erhoben hat.

³⁶ Serge Yowa unterstreicht bspw. Wanders Bedeutung, die aufgrund aktueller politischer und gesellschaftlicher Entwicklungen ungebrochen ist: „Die `Katastrophe` des Judentums soll als Warnung für die Menschheit dienen. Der von Wander vertretene neue Humanismus nach Auschwitz beruht auf der Idee, dass das Gedenken an dieses Ereignis zur Entwicklung einer `menschlichen Solidarität` führen und die Menschen zu einem gemeinsamen Engagement gegen jede Form der Gewalt bringen müsse. Indem Wander sich nicht als Jude in einem essentialistischen Sinne versteht, sondern als Mensch und als Menschenfreund, will er dem widererstickenden Nationalismus und Rassismus auf der Welt entgegenwirken und auch seine Leser in diesem Sinne `agitieren`. Das macht die Aktualität seines Werkes aus – gerade in unserer Epoche neuer Kriege und Katastrophen.“ Serge Yowa: Kulturelles Gedächtnis und politisch-ethische Verantwortung nach Auschwitz. Zur Aktualität von Fred Wanders Erinnerungspoetologie. In: Walter Grünzweig, Ute Gerhard, Hannes Krauss (Hg.): Erzählen zum Überleben. Ein Fred Wander Handbuch. Wien 2019, S. 94. Eine ähnliche Beurteilung stammt von Ulrike Schneider, die „die Thematisierung des Exils als wiederkehrende geschichtliche, als grundsätzliche existenzielle Erfahrung [sieht], welche eine bis heute anhaltende Aktualität besitzt“. Ulrike Schneider: Literarische Spuren im Werk von Fred Wander. Von Bandidos bis Hôtel Baalbek. In: Walter Grünzweig, Ute Gerhard, Hannes Krauss (Hg.): Erzählen zum Überleben. Ein Fred Wander Handbuch. Wien 2019, S. 259.

Arthur Hailey, Georges Simenon und Agatha Christie wurden bisher seltener zum Gegenstand der wissenschaftlichen Forschung, sie werden alle drei im Zuge von Untersuchungen der Kriminalliteratur analysiert, bei Simenon und Hailey liegt ein weiterer Schwerpunkt auf ihrer hohen Produktivität und ihrem Erfolg auf dem Markt. Markus Orths wurde meines Wissens bisher noch nicht literaturwissenschaftlich untersucht.

1.5 Schriftsteller im Hotel

Der Einfluss von Hotels auf die Entstehung berühmter Werke wurde schon vielfach thematisiert, München widmete ihm mit *Grand Hotel: Bühne der Literatur 2007*³⁷ gleich eine ganze Ausstellung³⁸. Es gibt Schriftsteller, die die Anonymität und Ruhe eines Hotelaufenthaltes bevorzugen, um kreativ zu werden, wie bspw. der Münchner Autor Friedrich Ani, der häufig in Hotels absteigt, wenn er an seinen Büchern schreibt.³⁹ Mancher Schriftsteller sah sich aber auch gezwungen, auf der Flucht oder im Exil mal übergangsweise, mal über Jahre hinweg in Hotels zu wohnen, besonders zur Zeit des NS-Regimes. Heutige Autoren pendeln als Teil ihres Arbeitsalltags zwischen Lesungen, Messen und TV- bzw. Radioauftritten und sind dabei auf eine vorübergehende Unterkunft angewiesen. Gerade um die Jahrhundertwende, während des Fin de Siècle, nutzten wiederum wohlhabendere Schriftsteller ganze Sommermonate, um mit ihren Familien in beliebten Kur-Orten zu residieren.

So war und ist das Hotel einerseits ein Ort der literarischen Produktion, findet aber auch immer wieder Eingang in die Texte, nicht zuletzt, wenn eigene Hotelerfahrungen verarbeitet werden.

Und auch die Schriftsteller, deren Romane die Grundlage der nachfolgenden Untersuchung bilden, verband – auf unterschiedliche Weise – viel mit dem Hotel.

Jahrelang hielt sich bspw. das Gerücht, Vicki Baum habe „undercover“ im Hotel Bristol gearbeitet, um Recherchen für ihren Roman *Menschen im Hotel* zu betreiben. Vicki Baum kreierte diese kleine Hotel-Legende um ihre Person, die ihr viele abgenommen haben, selbst: „Zur Vorbereitung der ‚Menschen im Hotel‘, soeben bei Droemer Knaur neu herausgebracht,

³⁷ Cordula Seger: *Grand Hotel. Bühne der Literatur. München 2007.*

³⁸ Online verfügbar unter <http://www.literaturhaus-muenchen.de/ausstellung/items/46.html>, zuletzt geprüft am 01.07.2016.

³⁹ Friedrich Ani über die Vorteile des Hotels: „Ich würde sofort wieder im Hotel wohnen, wenn ich es mir leisten könnte. Für mich ist das ideal: Man arbeitet im Hotelzimmer, hat das Hotel als Tatort ausgewählt und ist im Grunde schon in der Welt, über die man schreiben will. [...] Gerade das Unpersönliche ist für mich das Lebenswerte. Ich bin ein Fremder unter Fremden und kann ganz für mich sein. Das ist meine Idealvorstellung.“ Friedrich Ani über die Arbeit im Hotel. Online verfügbar unter <http://www.sueddeutsche.de/muenchen/interview-mit-friedrich-ani-jetzt-muss-er-den-fall-allein-loesen-1.270414-3>, zuletzt geprüft am 30.01.2016.

hat sie vier Wochen als Zimmermädchen in einem großen Hotel gearbeitet.“⁴⁰ Diese Behauptung wurde von der Literaturwissenschaft und natürlich von der Presse bereitwillig aufgegriffen. Da ist die Rede von „einem Abenteuer eigener Art [...], als sie sich zwei Monate lang als Zimmermädchen in dem Hotel `Bristol` verdingte“⁴¹, davon dass „sie Zimmermädchen im Hotel Bristol in Berlin [wurde], um Vorstudien für ihren Roman `Menschen im Hotel` gewissenhaft zu betreiben.“⁴² Es heißt, „erstaunlicher als ihre Fabulierkunst, der immer wieder etwas einfiel, ist ihre Milieukennntnis, nicht nur bei den `Menschen im Hotel`, für das sie einige Zeit das Zimmermädchen im Berliner Bristol spielte.“⁴³ ⁴⁴ Im *Spiegel* fanden sich sogar Einzelheiten zu Baums Arbeit im Hotel, die ja in Wahrheit nie stattgefunden hatte, von der man aber zu wissen glaubte, sie habe „sechs Wochen“ gedauert und Tätigkeiten umfasst wie „Korridore zu schrubben, vierzig Betten zu machen, auf vierzig Klingeln zu achten.“⁴⁵ ⁴⁶ Erst viel später entlarvte der Produzent der Verfilmung von *Menschen im Hotel*, Artur Brauner, dies als reine Erfindung.

So gründlich die Autorin auch zu recherchieren pflegte – die immer wieder zu lesende Behauptung, sie habe, um das Hotelmilieu sicher in den Griff zu bekommen, ein paar Monate lang als Stubenmädchen im Eden gearbeitet, ist falsch. Der Filmproduzent Artur Brauner, der nach dem Krieg ein Remake von `Menschen im Hotel` gedreht hat, weiß das aus Vickis eigenem Mund: Diese Legende war ein Werbegag des Ullstein Verlags.⁴⁷ ⁴⁸

Vicki Baum selbst machte sich in ihren Lebenserinnerungen sogar über diese Art der Recherche lustig:

⁴⁰ Anne Uhde: Versäumte Freuden. Die Welt, Nr. 176, 1.8.1974.

⁴¹ Wagner, Renate: Ohne Titel. In: *Bayern Kurier* 1988, 23.01.1988 (23), S. 15.

⁴² Hassenkamp, Anne Marie: Eine erstklassige Schriftstellerin zweiter Güte. In: *Stuttgarter Zeitung* 1963, 22.01.1963, o. S.

⁴³ C.M.: Das Zimmermädchen vom Bristol. Zum Tode der Schriftstellerin Vicki Baum. In: *FAZ* 1960, 31.08.1960, o. S.

⁴⁴ Über dieses angebliche Praktikum schrieb auch: Artur Zickler: Hinreißende Erzählkunst. In: *Schwäbische Zeitung*, Ausgabe Ravensburg, Nr. 197, 28.8.1970.

⁴⁵ Den Markt im Auge. Der Spiegel 50/1950. 13.12.1950. Online gelesen unter: www.spiegel.de/print/d-44451333.html.

⁴⁶ Ähnlich schreibt auch Klaus Mann: „Vicki Baum stellt große Ansprüche an sich, befaßt sich gründlichst mit den Dingen, um die es ihr gerade geht. Als sie am berühmtesten ihrer Romane, an der Geschichte von den *Menschen im Hotel*, schrieb, diente sie wochenlang in einem großen Berliner Hotel als Stubenmädchen. Das Leben der Angestellten hinter den Kulissen der Marmortreppen und Luxusappartements wollte sie aus eigener Anschauung kennenlernen, ehe sie uns davon erzählte.“ Erika Mann und Klaus Mann: *Escape to life*. München 1991, S. 307.

⁴⁷ r.l.: Nobelpreis der Tippmamsells. Gedenkblatt für die Schriftstellerin Vicki Baum zum 100. Geburtstag. In: *Schwäbische Zeitung*, Nr. 18, 23.1.1988, ohne Seitenangabe.

⁴⁸ „Wie war das damals als Stubenmädel?“ [...] „Nix war.“ Ich hörte sie lachen. „Das war nur ein Reklamegag. Ein hübscher kleiner Gag, aber sehr verkaufsfördernd.“ „Atze“ Brauner: *Mich gibt's nur einmal*. Stars, Stories, Sensationen aus der Welt des Films. Frankfurt 1978.

Ich würde gar nicht auf den Gedanken kommen, hinter die Kulissen eines Hotels zu gucken, am wenigsten hinter die eines bestimmten Hotels. [...] Arnold Bennett hatte mit großem Eifer in jeder Abteilung des Londoner Savoy-Hotels eingehende Vorstudien getrieben und dann seinen Roman 'Hotel Imperial' geschrieben. Es ergab sich, daß sein Buch fast gleichzeitig mit der englischen Fassung meines Buches herauskam, [... das], so locker und rasch es auch hingeschrieben war, dem Bennettschen Roman den Rang ablief. [...] Es ist aber nun einmal so, daß die gründlichsten Vorstudien das unbeschwerte freie Spiel der Phantasie nicht ersetzen können.⁴⁹

Viele Schriftsteller liebten es, in Hotels zu wohnen. Einige, weil die selbst gewählte Isolation des Hotelzimmers oder aber gerade der Trubel in der Hotelhalle ihre Kreativität förderte, andere, weil sie das Ambiente dort einfach mochten. Zu ihnen gehört Joseph Roth:

Wie andere Männer zu Heim und Herd, zu Weib und Kind heimkehren, so komme ich zurück zu Licht und Halle, Zimmermädchen und Portier – und es gelingt mir immer, die Zeremonie der Heimkehr so vollendet abrollen zu lassen, daß die einer förmlichen Einkehr ins Hotel gar nicht beginnen kann (Roth 1989: 3).

Er freut sich auf die Rückkehr in „das Hotel, das ich wie ein Vaterland liebe“ (Roth 1989: 3):

Und wie andere erfreut ihre Bilder wiedersehen mögen, ihre Teller, ihre Löffel, ihre Kinder und ihre Bibliotheken, begrüße ich die billige Tapete, das schimmernde, unschuldige Porzellan der Schlüssel, die weißen, metallenen, blinkenden Hähne der Wasserleitung und das weiseste aller Bücher: das Telefonbuch (Roth 1989: 4).

Auch Fred Wander berichtet in seinen Lebenserinnerungen von Hotelaufenthalten, die Stationen seiner Odyssee auf der Flucht vor dem NS-Regime waren. In *Das gute Leben* stößt man auf Passagen, die man in literarisch verarbeiteter Form in *Hôtel Baalbek* wiederfinden kann, Wander selbst konstatiert, in seinem „Buch 'Hôtel Baalbek' habe [...] er über diese Zeit berichtet.“⁵⁰ Und wenn er von den „Cliques der Kartenspieler [erzählt], die in Hotelzimmern Tag und Nacht Karten auf den Tisch klopfen und nichts sahen und nichts hörten“^{51 52}, von der Kombination des Hotelzimmers als Schlaf- und Arbeitsraum sowie Küche⁵³ und von der Nutzung des Kellers als Luftschutzbunker, der Vicki Baum in *Hotel Berlin* eine ganze Szene

⁴⁹ Vicki Baum: Es war alles ganz anders. Erinnerungen. Frankfurt 1963, S. 425-426.

⁵⁰ Fred Wander: Das gute Leben. Wien 1996, S. 75.

⁵¹ Ebd., S. 41.

⁵² An dieser Stelle erwähnt Wander in seinen Erinnerungen auch Joseph Roth, der sich „in jenen Tagen in Paris totgesoffen“ hat (vgl. ebd., S. 41).

⁵³ Ebd., S. 43.

widmet,⁵⁴ dann finden sich in *Das gute Leben* viele Elemente, die nicht nur in Wanders eigenem Roman erscheinen, sondern die typisch sind für den Hotelroman.

Nicht zuletzt sind auch die Hotels selbst dankbar, wenn Gäste mit berühmten Namen bei ihnen absteigen. Hotelbroschüren „setzen neben die Fakten das gefällige Zitat jener bekannten Persönlichkeiten, die durch ihre Anwesenheit zum Renommee und damit dem vermeintlichen Mehrwert eines Ortes beigetragen haben.“⁵⁵ Und so stößt man auch heute noch in vielen Hotels auf die Erwähnung bekannter Namen vor allem von Schriftstellern, die dem Gast das Gefühl geben, er wandle auf dessen Spuren, wenn er auch hier übernachtet.⁵⁶

2. Teil I Theoretische Grundlagen

Wie bereits erwähnt wurde, zeichnet sich die Gattung der Hotelromane durch ihre große Homogenität aus. Diese hat zur Folge, dass bestimmte Elemente in nahezu allen Textbeispielen zu finden sind. Da wäre zum einen die Bedeutung, die dem Raum zukommt, was zu Michel Foucault führt. Es gehört die Zeit dazu, die im Hotelroman eine besondere Rolle spielt, woraus sich der Bezug zu Michail Bachtin ergibt. Und aufgrund der immer wieder auftretenden Grenzen sowie ihrer Überschreitung lässt sich der Bogen zu Jurij Lotman schlagen. Außerdem gibt es noch einen weiteren Aspekt, der diese drei theoretischen Konstrukte miteinander sowie mit weiteren Aspekten des Hotelromans verbindet, nämlich die Illusion. Im Folgenden sollen alle vier theoretischen Grundlagen der vorliegenden Arbeit erläutert werden, beginnend mit der Letztgenannten.

2.1 Werner Wolf: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung

⁵⁴ Vgl. ebd., S. 48.

⁵⁵ Ulrike Zitzlsperger: *Topografien des Transits. Die Fiktionalisierung von Bahnhöfen, Hotels und Cafés im zwanzigsten Jahrhundert*. Bern 2013, S. 5.

⁵⁶ Eine ähnliche Thematik wird im Kapitel 3.6.2.1 noch einmal aufgegriffen, wenn es um das Phänomen literarischer Städtetouren geht.

Zu Beginn dieses Kapitels muss mit Werner Wolf, der in *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung*⁵⁷ dem Phänomen der Illusion in narrativen Texten auf den Grund geht, zuerst eine Unterscheidung vorgenommen werden: „Ästhetische Illusion ist deutlich zu trennen von einem nichtästhetischen umgangssprachlichen, psychologischen oder philosophischen Begriff von Illusion als Täuschung oder gar Halluzination“ (Wolf 1993: 111).

In der vorliegenden Arbeit sollen beide Formen der Illusion gleichermaßen in die Untersuchung mit einfließen. Zuerst soll nun die *nicht ästhetische* Illusion kurz erklärt werden, denn was Wolf als *ästhetische Illusion* bezeichnet, bedarf danach der ausführlicheren Definition und Erläuterung.

Wolf spricht vom „nichtästhetischen umgangssprachlichen, psychologischen oder philosophischen Begriff von Illusion“ und setzt ihn mit „Täuschung oder gar Halluzination“ gleich (Wolf 1993: 111). Er ist für den Hotelroman von Interesse, weil dieses „umgangssprachlich dominante Element der (Selbst-)Täuschung“ hier in besonderer Häufung anzutreffen ist (Wolf 1993: 22). Da im Hotelroman eine Vielzahl entsprechender Fälle zu beobachten ist, in denen die Figuren sowohl innerhalb der Handlung als auch mittels der später noch zu besprechenden „anderen Räume“ und der durch sie transportierten Informationen der erwähnten (Selbst)Täuschung erliegen können, was immer auch Einfluss auf die Handlung hat und häufig mit räumlichen Aspekten in Zusammenhang steht (vgl. bspw. Kapitel 3.1 *Macht/* 3.2 *Sexualität*), lohnt sich der Blick auf diese Form der Illusion. Die Beispiele hierfür sind breit gestreut und werden nicht innerhalb dieses Kapitels gebündelt vorangestellt, sondern im Laufe der Arbeit immer wieder an der entsprechenden Stelle erläutert, im Falle der *Illusion der Privatsphäre* sogar in einem gesonderten Kapitel.

Man kann Szenen unterscheiden, in denen Figuren andere ganz bewusst täuschen, also eine Illusion für ihre Zwecke aufbauen (bspw. Vicki Baum: *Menschen im Hotel*, Figur *Baron Gaigern*, ein Hochstapler), und solche, in denen der Leser verfolgen kann, wie Figuren selbst Opfer einer Illusion werden, was den Großteil der Beispiele ausmachen wird (bspw. Stefan Zweig: *Rausch der Verwandlung*, wenn die Figur *Christine* sich fälschlich am Ziel ihrer Wünsche wähnt). Dabei kann man zwischen den von Wolf genannten Varianten *Täuschung* und *Selbsttäuschung* unterscheiden. Hinzu kommt noch die Version, in der dem Leser eine

⁵⁷ Werner Wolf: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen*. Tübingen 1993. Im Folgenden im Text abgekürzt als „Wolf 1993“.

Illusion vorgespiegelt wird (bspw. Haruki Murakami: *Wilde Schafsjagd*, Figur *Ratte*, von dessen Ableben vor Einsetzen der Handlung der Leser erst am Ende des Romans erfährt, während er Ratte im Verlauf des Romans für eine gleichwertige reale Figur hält). Diese Beispiele der nicht ästhetischen Illusion stehen häufig im Zusammenhang mit den drei anderen theoretischen Grundlagen dieser Arbeit, der Heterotopie, dem Chronotopos und der Grenzüberschreitung. Diese Zusammenhänge werden noch ausführlich erläutert.

Nun soll aber auf die Wolfsche *ästhetische Illusion* eingegangen werden. Per Definition ist ästhetische Illusion „das genußvolle Erleben eines von Kunstwerken hervorgerufenen Scheins als einer Quasi-Wirklichkeit bei gleichzeitig latentem Bewußtsein ihrer Scheinhaftigkeit“ und damit „ein Hauptphänomen abendländischer Kunst und Literatur und [...] seit der aristotelischen Mimesislehre auch ein wichtiger Gegenstand ästhetischer Reflexion“ (Wolf 1993: XI). Wolf sieht die ästhetische Illusion „für ein breites Publikum wohl immer noch als eine der stärksten Anziehungskräfte von Kunst und Literatur“ und unterstreicht diese Wirkung für „die seit zwei Jahrhunderten bedeutendste literarische ‚Konsumform‘, den Roman“, die Gattung also, die den Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit darstellt (Wolf 1993: XI).

Doch es gibt auch Kritik an der ästhetischen Illusion, denn

viele Gegner des realistischen Illusionsromans wie z.B. die Vertreter des *nouveau roman* – allen voran Alain Robbe-Grillet – kritisieren illusionsbildende Erzähltechniken, da sie Illusion zum einen als [freiwillige] Selbsttäuschung des Lesers und zum anderen als bewusste Täuschung durch den Autor erachten. Dabei übertragen sie die vornehmlich negativen Konnotationen, die der Begriff „Illusion“ im nichtästhetischen Bereich, d.h. in der Philosophie und Psychologie, aber auch in der Umgangssprache, einnimmt, auf den ästhetischen Bereich.⁵⁸

Entscheidend ist dabei das bereits erwähnte „Bewusstsein der Scheinhaftigkeit“, denn entgegen dieser Kritik bzgl. der Täuschung „hat der Leser [zwar] bei der Rezeption illusionistischer Erzähltexte den Eindruck, in die Fiktionswelt hineinversetzt zu werden, d.h. eine scheinbare Wirklichkeit zu erleben (Illusion), doch ist er sich während des gesamten Leseprozesses dieser Scheinhaftigkeit bewusst (Distanz)“.⁵⁹ Auch Wolf liefert Argumente wider die Kritik, denn

⁵⁸ Anke Bauer, Cornelia Sander: Zur Analyse der Illusionsbildung und der Illusionsdurchbrechung. In: Peter Wenzel (Hg.): Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme. Trier 2004, S. 197-222, S. 198.

⁵⁹ Anke Bauer, Cornelia Sander: Zur Analyse der Illusionsbildung und der Illusionsdurchbrechung. In: Peter Wenzel (Hg.): Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme. Trier 2004, S. 197-222, S. 198.

entgegen „einer Abwertung der Illusion [als Spott und Teufelswerk, Anm. V.H.] verläuft die alternative und für den ästhetischen Illusionsbegriff besonders wichtige Tradition neutraler oder positiver Bewertung.“ (Wolf 1993: 25)

In ihr scheint nun das auf, was im Stammverb `ludere` immer schon angelegt war: Illusion nicht nur als übles, sondern auch als harmloses und amüsanter Spiel; Illusion nicht als böswillige oder gefährliche und daher kritikbedürftige Verschleierung einer Wahrheit, sondern als spielerisches Abweichen von ihr. In dieser Perspektive kann Illusion positiv beurteilt werden, da sie entweder einem guten Zweck dient oder – und das ist für einen richtig verstandenen Begriff ästhetischer Illusion besonders festzuhalten – weil der Schleier über der Wahrheit durchsichtig ist, dem Illudierten nicht notwendig übel mitgespielt wird, sondern er selbst, in Kenntnis der Verschleierung, dieses Spiel mit Vergnügen mitmacht (Wolf 1993: 25).

Diese beiden nach Bauer und Sander zitierten binären Oppositionen „Illusion“ und „Distanz“ sind also besonders wichtig, da sie das Element der Täuschung relativieren. Wolf bezeichnet sie als „Differenzkriterium ästhetischer Illusion“ und ihr „Wesen als Synthese aus einer Illusion im engeren Sinn (als Schein einer Wirklichkeit) und aus Distanz (dem Wissen um die Scheinhaftigkeit)“ (Wolf 1993: 111). Diese Distanz führt wiederum zum zweiten Teil von Wolfs Ausführungen, nämlich der Illusionsdurchbrechung, denn „Illusionsstörung [...] ist damit beschreibbar als innerhalb des Systems ästhetischer Kunst jederzeit mögliche Aktualisierung einer immer vorhandenen Distanz“ (Wolf 1993: 112). Illusionsstörung ergibt sich also aus dem Verhältnis von Illusion und Distanz, für das ein sehr breites Spektrum existiert.

Bevor nun die konkreten Möglichkeiten der Illusionserzeugung und ihrer Durchbrechung aufgezeigt werden, soll kurz auf das Untersuchungskorpus dieser Arbeit Bezug genommen werden. Die untersuchten Romane lassen sich alle als illusionistisch bezeichnen, einzige Ausnahme scheint auf den ersten Blick Haruki Murakami zu sein, doch die fantastischen Elemente seiner Romane tun ihrem Grad an Illusion keinen Abbruch.

Obwohl der Hauptfokus aufgrund des quantitativen Verhältnisses auf der *nichtästhetischen Illusion* liegen wird, lassen sich aber dennoch in vielen Textbeispielen auch Fälle von narrativer Illusionsstörung finden, doch gilt hier, dass sich „in der Narrativik [...] auch nach gravierenden Störungen, wenn sie punktuell bleiben, Illusion grundsätzlich wieder einstellen“ kann, sodass auch diese Fälle der Illusion insgesamt keinen Abbruch tun (Wolf 1993: 93-94).

Für die Illusionserzeugung sind drei Faktoren wichtig: „*Wahrscheinlichkeit* von Inhalt und Vermittlung des illusionistisch wirken sollenden Gegenstands“, „*Verhüllen seiner Künstlichkeit*“, „*Erwecken des Interesses* des Rezipienten“ (Wolf 1993: 132). Hier kann wieder Haruki Murakami erwähnt werden, dessen Romane *Wilde Schafsjagd* und *Tanz mit dem Schafsmann* das erste Kriterium, die Wahrscheinlichkeit der erzählten Geschichte, nur bedingt erfüllen können. Wenn sich hier fantastische Elemente⁶⁰ wiederfinden, denen jegliche Plausibilität in der aktuellen Welt des Lesers abgeht, handelt es sich eindeutig um illusionsstörende Faktoren, doch ihre selbstverständliche Einbindung in eine wiederum plausible Alltagswelt des Protagonisten sorgt dafür, dass die *Illusionsstörung* die Illusion nicht zerstört und das „Interesse des Rezipienten“ jederzeit gewahrt bleibt.

Hinzu kommen aber auch noch die sechs Prinzipien der Illusionsbildung (zu den folgenden Ausführungen vgl. Wolf 1993: 133-134):

1. Prinzip anschaulicher Welthaftigkeit („Simulierung einer plastisch vorstellbaren Außenwelt“)
2. Prinzip der Sinnzentriertheit („Aufladung der Welt mit `Vorsinn`“)
3. Prinzip der Perspektivität
4. Prinzip der Mediumsadäquatheit (Das Medium selbst gerät nicht in den Blick)
5. Prinzip der Interessantheit⁶¹
6. `Celare-artem-Prinzip` („Ziel der Verhüllung der fictio- wie auch der fictum-Natur des Werks“)

⁶⁰ Diese werden im Verlauf der Arbeit noch verschiedentlich erläutert, hier sei als ein Beispiel der Umstand genannt, dass einige Figuren des Romans von einem mysteriösen Schaf besessen sind, das sich in ihnen einnistet und sie fortan zur Erfüllung seiner politischen Ziele einsetzt (vgl. Haruki Murakami: *Wilde Schafsjagd*).

⁶¹ Innerhalb seines Prinzips der „Interessantheit von Texten“ schlägt Wolf bereits den Bogen zu einem anderen Aspekt, der in meiner Arbeit eine große Rolle spielt, nämlich zu den Thesen Jurij Lotmans. „Von herausragender Bedeutung für die Interessantheit einer Erzählung ist ihre `Ereignishaftigkeit`. Im Kontext der Illusionstheorie schließt diese den hier anklingenden Lotmanschen Begriff der Sujethaftigkeit ein. Interessante Ereignishaftigkeit als Element der Illusionsbildung ist jedoch weiter gefaßt als Lotmans Begriff des `Sujet`, das als `revolutionäres Element` [Lotman 1970: 357] stets eine Verletzung normativer Grenzen impliziert und sich vor allem im plot manifestiert. Sie beinhaltet meist ganz allgemein eine Aufladung der Fabel mit `spektakulären` Handlungen und Geschehensmomenten und die Konfrontation des Lesers mit der Attraktion des Unbekannten sowohl im Bereich des plot wie dem des setting oder der Charaktere“ (Wolf 1993: 180).

Praktisch ausgedrückt ergibt sich „für illusionistische Erzähltexte“ die Notwendigkeit von „elementaren Erzählbausteinen“, also „anschauliches Setting, ansprechende und lebensnahe Figuren, wie auch ein[...] kohärente[r] und spannende[r] Plot“.⁶²

Für unsere Hotelromane lässt sich hier resümieren, dass sie diese Notwendigkeit umgesetzt haben, den Regeln der Illusionsbildung gehorchen und dass die sechs Prinzipien nach Wolf in ihnen verwirklicht wurden.⁶³

Zu nennen ist hier, bevor die Störung der Illusion erläutert wird, noch Wolfs Unterscheidung von *Primärillusion* („Illusion, die sich unmittelbar auf die diegetische Ebene bezieht“) und *Sekundärillusion* („Illusion der Anwesenheit eines Erzählers und der Miterlebbarkeit seiner Welt auf extradiegetischer Ebene sowie die in hypodiegetischen Bereichen gebildete Illusion“) (vgl. Wolf 1993: 102).

„Illusionsstörende Texte“ nun „verfolgen [...] nicht die Unterziele illusionsbildender Kunst, sondern deren Gegenteile“ (Wolf 1993: 211-212),

statt der Wahrscheinlichkeit von Inhalt und Vermittlung streben sie Unwahrscheinlichkeit an, statt eines Verhüllens der Künstlichkeit ihr Bloßlegen und oft auch an Stelle des Erweckens von Interesse für die Fiktionswelt ihre betont uninteressante Gestaltung mit dem Ziel der Ablenkung der Aufmerksamkeit des Rezipienten vom Dargestellten auf die Darstellung als das Interessantere (Wolf 1993: 212).

Bei antiillusionistischer Literatur verlieren Raum, Figuren und Handlung ihre ursprüngliche Bedeutung. Man unterscheidet *Heteroreferentialität* (der Text entwirft eine Wirklichkeit, die dem Leser ein Miterleben ermöglicht) und *Autoreferentialität* (die Aufmerksamkeit des Lesers wird auf die Textlichkeit des Textes gelenkt).⁶⁴ Bedeutend für Letztere ist die *Metafiktion*.⁶⁵ Metafiktion ist „ein so zentrales Verfahren der Destabilisierung von Illusion“, dass Wolf sie als „erstes Charakteristikum illusionsstörender Erzählungen“ bezeichnet (Wolf 1993: 221). Man unterscheidet „zwischen dem Text (Fiktion) und Aussagen, die sich von einer höheren Ebene (Metaebene) auf den Text beziehen (metafiktionale Kommentare)“.⁶⁶

⁶² Anke Bauer, Cornelia Sander: Zur Analyse der Illusionsbildung und der Illusionsdurchbrechung. In: Peter Wenzel (Hg.): Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme. Trier 2004, S. 214.

⁶³ Mit den erwähnten Abstrichen bei Murakami.

⁶⁴ Vgl. Anke Bauer, Cornelia Sander: Zur Analyse der Illusionsbildung und der Illusionsdurchbrechung. In: Peter Wenzel (Hg.): Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme. Trier 2004, S. 215.

⁶⁵ Vgl. ebd.

⁶⁶ Ebd.

Obwohl sich alle Texte des Untersuchungskorpus meiner Arbeit den illusionsbildenden Texten zuordnen lassen, fällt doch das häufige Vorkommen illusionsstörender Elemente auf, die jedoch nach Wolf den Illusionscharakter der Texte nicht *zerstören*, da sie kompensiert werden. „[Es] muss nicht jeder Text, der metafiktionale Elemente enthält, auch gleich dominant illusionsstörenden Charakters sein“.⁶⁷ Denn „bei **punktuellen** Auftreten von Metafiktion“ – wie es in den im Folgenden untersuchten Romanen vorkommt – „sind somit die Chancen größer, dass eine mögliche Illusionsdurchbrechung durch illusionsbildende Elemente kompensiert wird“.⁶⁸

Wolf nennt außerdem die Intertextualität als illusionsstörend (vgl. Wolf 1993: 280) sowie die „quantitative Entwertung der Fabel“ und „die Verdrängung einer vorhandenen diegetischen Fabel und insbesondere ihrer narrativen Passagen durch nichtdiegetische und nichtnarrative Elemente sowie auch umgekehrt ihre überdimensionale Aufblähung“ (Wolf 1993: 307).⁶⁹

Somit wurden die ästhetische wie nicht ästhetische Illusion hinsichtlich der von mir untersuchten Hotel-Romane ausführlich dargelegt. Nun werden einige Beispiele vorgestellt, in denen die Illusion dadurch gestört wird, dass Kommentare einzelner Figuren den Leser an die „Textlichkeit des Textes“⁷⁰ erinnern, indem sie sich selbst auf Literatur, Theater oder Kunst beziehen und dabei ihr Leben oder das Leben im Hotel bspw. mit einem Bühnenstück vergleichen.

In Fred Wanders *Hôtel Baalbek* stellt der Protagonist einen solchen Vergleich an:

Das Leben war eine Komödie, auf einer phantastisch gut gebauten Szene, aber schlecht gespielt, viel zu dick aufgetragen, wer sollte das glauben? Miserable Regiearbeit und dramaturgisch nicht genug gerafft, nur Banalitäten, die sich in unendlicher Reihenfolge wiederholten, und nicht nur hier im Knast, auch in den verschiedenen miesen Hotels der letzten Zeit hatte ich gelegentlich solch leichte Anwandlungen von Sinnesverwirrung, ein Schwindelgefühl, wie soll man es sagen, einfach das klägliche Gefühl, nur Zuschauer eines vielleicht heroischen, jedoch schlecht inszenierten Stückes zu sein,

⁶⁷ Ebd., S. 218.

⁶⁸ Anke Bauer, Cornelia Sander: Zur Analyse der Illusionsbildung und der Illusionsdurchbrechung. In: Peter Wenzel (Hg.): Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme. Trier 2004, S. 219.

⁶⁹ Wolfs weitere Ausführungen zu illusionsstörenden bzw. -durchbrechenden Varianten sind für die vorliegende Arbeit nicht von Belang, da sie sich nicht auf unser Untersuchungskorpus anwenden lassen.

⁷⁰ Vgl. Anke Bauer, Cornelia Sander: Zur Analyse der Illusionsbildung und der Illusionsdurchbrechung. In: Peter Wenzel (Hg.): Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme. Trier 2004, S. 215.

alles kleine Leute, Würstchenverkäufer, wie Sascha sie nannte, keiner auch nur als Komparse für eine echte Tragödie geeignet (Wander 2010: 81).

Seine Kritik für dieses „Stück“, als das er sein Leben (im Hotel) empfindet, fällt vernichtend aus: „Nein, es ist alles Theater, alles abgeguckt und eingelernt und pausenlos wiederholt, immer das gleiche Schmierentheater, die gleichen Sätze, leeren Worte, Vorhaltungen, Klagen, Flüche ...“ (Wander 2010: 82). Und doch weiß er es zu schätzen, denn

das Leben ist Theater, ein schwacher Text, dürftige Darsteller und eine triviale Handlung, aber was für ein großartiger Entwurf! Welch eine Pracht, wenn du es andersherum zu sehen beliebst, ein schlechtes Stück, aber das einzige, das sie auf dieser Klitsche spielen (Wander 2010: 82).

Wander verknüpft nicht nur Leben und Theater, sondern auch das Leben und die Bücher miteinander. Den Zusammenhang empfindet der Protagonist sehr stark, nachdem er durch seinen neuen Freund Sascha mit Büchern in Kontakt kommt. Über ihn sagt er: „Sascha ist voll von Zitaten, ist mit Worten bewaffnet wie ein Wegelagerer mit fünf handlichen Pistolen, er lebt in der Literatur, es ist sein einziges wahres Leben, und hat Säcke voll von Sprüchen bereit“ (Wander 2010: 175).⁷¹ Das färbt auf den Protagonisten ab:

Ich hatte auch Joschko mit dieser Tollheit angesteckt, in meinem Kopf verding sich die fixe Idee, man würde für jede Phase des Lebens die passende Stelle in einem der großen Romane finden, eine Paraphrase des eigenen Erlebens, Variationen, Deutungen, Sinngebung, man mußte nur den Instinkt haben und die Bücher griffbereit, und wir hatten sie – in Saschas Schrank (Wander 2010: 73).

Und in seiner Erinnerung wird das Hotel später wieder zum Theater:

Ich war noch erfüllt von der Schönheit der vergangenen Monate, war noch trunken von meinem Glück, die Menschen des Baalbek arbeiteten in mir, das Hotel war mir eine

⁷¹ Doreen Mildner zeigt auf, inwieweit sich Wanders eigene Lektüre in der Figur des Sascha niederschlägt. Hôtel Baalbek „enthält zahlreiche explizite Verweise auf Bücher der Weltliteratur“ (S. 251) und Mildner sieht in Sascha den Beleg der Präsenz von Fromms *Ihr werdet sein wie Gott*. „Durch Sascha, den der Erzähler `unseren Prediger` nennt, transportiert Fred Wander Fromms Gedanken, wobei er Fromms philosophische Ausführungen verarbeitet und dem mündlichen Erzählstil seines Romans anpasst.“ (S. 252) Doreen Mildner: Fred Wanders reale Bibliothek und ihre Präsentation in Hôtel Baalbek anhand Erich Fromms *Ihr werdet sein wie Gott*. In: Walter Grünzweig, Ute Gerhard, Hannes Krauss (Hg.): Erzählen zum Überleben. Ein Fred Wander Handbuch. Wien 2019, S. 248-253.

innere Welt geworden, ein Universum, eine Schaubühne, auf der ich die Figuren weiterreden hörte (Wander 2010: 200).

Auch bei Vicki Baum finden sich entsprechende Passagen. Am plakativsten ist sicher das Gespräch zwischen zwei Schriftstellern, das eingangs bereits erwähnt wurde: „Mir gefällt dieses Hotel; es ist immer etwas los. Haufenweise Material für Novellen“ (Baum 1980: 83).

Paul Theroux macht in seinem Roman *Hotel Honolulu* gleich einen Schriftsteller zum Hotelier, sein Protagonist ist „vielleicht der einzige Hoteldirektor auf der Welt, der zugleich auch Mitglied der American Academy of Arts and Letters war“ (Theroux 2018: 498).

Bei Agatha Christie werden verarmt wirkende Mitglieder des alten Adels, die wegen der Atmosphäre zu Sonderpreisen in *Bertram's Hotel* absteigen dürfen, gar als Bühnenbild bezeichnet: „They are all so much *mise en scène*?“ (Christie 2016: 10).

Ein weiterer Vergleich spielt auf die Tatsache an, dass man das Hotel als Gesellschaft en miniature und die Geschehnisse im Hotel als Abbild des Lebens betrachten könnte:

Kein Mensch kümmert sich um den andern Menschen im großen Hotel, jeder ist mit sich allein in diesem großen Kaff, das Doktor Otternschlag nicht so übel mit dem Leben im allgemeinen in Vergleich stellte (Baum 1956: 270).

An anderer Stelle erfährt der Leser:

Was im großen Hotel erlebt wird, das sind keine runden, vollen, abgeschlossenen Schicksale. Es sind nur Bruchstücke, Fetzen, Teile; hinter den Türen wohnen Menschen, gleichgültige oder merkwürdige, Menschen im Aufstieg, Menschen im Niedergang; Glückseligkeiten und Katastrophen wohnen Wand an Wand. Die Drehtür dreht sich, und was zwischen Ankunft und Abreise erlebt wird, das ist nichts Ganzes. Vielleicht gibt es überhaupt keine ganzen Schicksale auf der Welt, nur das Ungefähre, Anfänge, die nicht fortgeführt werden, Schlußpunkte, denen nichts voranging. Vieles sieht aus wie Zufall und ist doch Gesetz (Baum 1956: 341).

Durch Beispiele wie diese wird dem Leser immer wieder vor Augen geführt, dass er einen Roman vor sich hat, die nach Wolf ohnehin bestehende Distanz wird für einen Moment verstärkt. Und doch kann in keinem der Beispiele von einer Zerstörung der Illusion die Rede sein, da solche Passagen tatsächlich nur punktuell eingesetzt werden.

2.2 Michel Foucault: Heterotopie

„Schreiben, reden, in den politischen Raum eingreifen, das ist seit ihrer Begründung durch die Griechen die kanonische Form philosophischer Arbeit. Drei Tätigkeiten, die Michel Foucaults Leben nahezu restlos ausfüllten.“⁷²

Der Franzose Michel Foucault war einer der facettenreichsten Philosophen nicht nur seiner Zeit. „Michel Foucault ist schwer zu fassen“⁷³, sowohl in seiner Person als auch hinsichtlich seines äußerst heterogenen Werks, das geprägt ist von seiner „intellektuelle[n] Unruhe“.⁷⁴ Er hat sich mit vielen verschiedenen Themen beschäftigt. Einige davon hat er über die Jahre immer wieder prüfend betrachtet und dabei auch seine Meinung bzw. seine Thesen überarbeitet und bei Bedarf radikal geändert, so „dass man ihm [...] konzeptionelle Verschiebungen und Positionsänderungen“ vorwarf.⁷⁵ Philipp Sarasin spricht daher von einem „schillernde[n], in allen Farben glänzende[n] Bild“ des Philosophen.⁷⁶

Einige seiner Objekte finden auch Eingang in die vorliegende Arbeit, für die Foucaults Gedanken zur Heterotopie natürlich an erster Stelle von Bedeutung sind. Dabei geht es natürlich nicht darum, dass sich die Schriftsteller beim Schreibprozess an Foucault orientiert haben, um bewusst eine Heterotopie zu erschaffen. Bedenkt man, dass sein Vortrag zur Heterotopie erst aus dem Jahr 1966 stammt, datieren fast alle Romane des Untersuchungskorpus früher. Es geht vielmehr darum, dass Foucault mit der Heterotopie ein gesellschaftliches Phänomen erklärt, das von jeher gesellschaftlich so bedeutend war und ist, dass die Literatur es ganz selbstverständlich für sich annektiert hat.

⁷² Daniel Defert: Raum zum Hören. In: Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge. Berlin 2017, S. 67-92., S. 69.

⁷³ Philipp Sarasin: Michel Foucault zur Einführung. Hamburg 2006, S. 9.

⁷⁴ Ebd., S. 9.

⁷⁵ Ebd., S. 9-10.

⁷⁶ Ebd., S. 10.

Auch Foucaults Thesen zu Sexualität und Macht lassen sich in der vorliegenden Arbeit sehr gut heranziehen, um den Hotelroman zu analysieren, da Sex und Macht sich im Hotelroman als stärkste Triebfedern der Figuren erweisen.

2.2.1 Heterotopie

Im März [...] äußerte sich Michel Foucault auf Aufforderung einer Gruppe von Architekten in Paris zum Thema Raum. Hauptanliegen seines Vortrags war die Einführung eines spezifischen räumlichen Konzepts, der Heterotopie, sowie einer Methode zu deren wissenschaftlicher Beschreibung.⁷⁷

Damit prägte Foucault den Begriff der Heterotopie, der eine Vielzahl der Schauplätze abdeckt, die sich in der Literatur besonderer Beliebtheit erfreuen. Das Hotel gehört zu diesen Schauplätzen ebenso wie etwa das Internat (für Kinder- und Jugendbücher⁷⁸), das Kloster (für Kriminalromane⁷⁹) oder der Landsitz (für Gruselgeschichten⁸⁰). Die Faszination, die sie alle auf Schriftsteller ausüben, speist sich aus bestimmten Eigenschaften, denen nachzugehen einen zur Foucaultschen Heterotopie führt.

Die vorliegende Arbeit stützt sich, wenn es um die Heterotopie geht, im Wesentlichen auf einen kurzen Text Foucaults, nämlich die schriftliche Fassung eines Radiovortrages, den er am 7.

⁷⁷ Michael C. Frank: Die Literaturwissenschaften und der spatial turn: Ansätze bei Jurij Lotman und Michail Bachtin. In: Wolfgang Hallet, Birgit Neumann (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld 2009, S. 53-80, S. 56-57.

⁷⁸ Enid Blytons Mädchenbuchreihen *Dolly* sowie *Hanni & Nanni* sind hierfür die bekanntesten Beispiele und können ihr Publikum bis heute begeistern, wie nicht zuletzt die Verfilmungen der vergangenen Jahre zeigen. Vgl. Enid Blyton (1996): *Dolly*. [Nachdr.]. München: F. Schneider; Enid Blyton, Nikolaus Moras (2013): *Hanni und Nanni. Alle Abenteuer. Limitierte Gesamtausg. in ungekürzter Fassung*. Köln: Schneiderbuch Egmont.; Christine Hartmann (2010): *Hanni und Nanni 1*. Mit Jana Münster, Sophia Münster. Gesa Tönnesen. Deutschland./Julia von Heinz (2012): *Hanni und Nanni 2*. Mit Jana Münster, Sophia Münster. Hermann Florin, Nico Hofmann, Jürgen Schuster, Gesa Tönnesen. Deutschland/ Dagmar Seume (2013): *Hanni und Nanni 3*. Mit Jana Münster, Sophia Münster. Hermann Florin, Nico Hofmann, Jürgen Schuster, Gesa Tönnesen. Deutschland.

⁷⁹ Ein Klassiker ist hier Umberto Eco's *Der Name der Rose*, aktuelleres Beispiel ist Zdrals *Tartufo mortale*, intermedial betrachtet sind einzelne Folgen diverser Krimiserien zu erwähnen. Die Wilsberg-Folge Nr. 33 lehnt sich im Titel sogar an Eco an: *Im Namen der Rosi*. (Vgl. Eco, Umberto (2008): *Der Name der Rose*: Deutscher Taschenbuch Verlag; Zdral, Wolfgang (2008): *Tartufo mortale*. Leonardos zweiter Fall : Roman. 1. Aufl. München, Zürich: Pendo; *Im Namen der Rosi* (2011) (Wilsberg, 33). ZDF/ZDFneo, 28.09.2011. Online verfügbar unter <http://www.fernsehserien.de/wilsberg/folgen/im-namen-der-rosi-247520>, zuletzt geprüft am 01.07.2016.

⁸⁰ Schlösser und Landsitze eignen sich besonders gut für die sogenannten Gaslichtromane, aber auch für anspruchsvollere Liebesgeschichten und Dramen, meist mit Gruselfaktor. So lässt bspw. Henry James seine Novelle *The turn of the screw* auf dem Landsitz Bly spielen.

Dezember 1966⁸¹ hielt und in dem er die Heterotopie im für die Literaturwissenschaft entscheidenden Sinne einführte. Denn dieser Begriff, der sich aus dem Griechischen ableitet und auf der Zusammensetzung von *hetero* (anders) und *topos* (Ort) beruht, „ist keine Neubildung“, er „besitzt bereits eine medizinische Bedeutung. In der pathologischen Anatomie bezeichnet [er] [...] eine anomale Lage von Zellen.“⁸² Für die Literaturwissenschaft ist erst Foucaults Anwendung des Terminus interessant, denn in seinem Vortrag „gebraucht Foucault den Begriff der Heterotopie ganz anders.“⁸³

Für Michel Foucault nämlich ist die Heterotopie eine Sonderform des Raumes. Er merkt in ihrer Einführung an: „On ne vit pas dans un espace neutre et blanc; on ne vit pas, on ne meurt pas, on n’ aime pas dans le rectangle d’ une feuille de papier“ (Foucault 2017: 40). Aus dieser Negation leitet sich seine Vorstellung vom Leben als einer Vielzahl von Räumen ab:

On vit, on meurt, on aime dans un espace quadrillé, découpé, bariolé, avec des zones claires et sombres, des différences de niveaux, des marches d’ escalier, des creux, des bosses, des régions dures et autres friables, pénétrables, poreuses. Il ya a les régions de passage [...] il y a les régions ouvertes de la halte transitoire [...] et puis il ya les régions fermées du repos et du chez-soi (Foucault 2017: 40).

Die von Foucault beschriebenen Räume ziehen wiederum die Notwendigkeit anderer Räume nach sich, der „lieux absolument différents“: „Or, parmi tous ces lieux qui se distinguent les uns des autres, il y en a qui sont en quelques sorte *absolument* différents“ (Foucault 2017: 40). Diese Räume zeichnen sich durch ihre Funktion aus, sie sind als Opposition zu verstehen, sind „des lieux qui s’ opposent à tous les autres, qui sont destiné en quelque sorte à les effacer, à les composer, à les neutraliser ou à les purifier. Ce sont en quelque sorte des contres-espaces“ (Foucault 2017: 40).

An anderer Stelle findet man die noch tiefergehende Definition, Heterotopien seien

wirkliche Orte, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplatzierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können. Weil diese Orte ganz *andere* sind als alle Plätze, die sie

⁸¹ Daniel Defert: Raum zum Hören. In: Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge. Berlin 2017, S. 75.

⁸² Ebd., S. 74.

⁸³ Daniel Defert: Raum zum Hören. In: Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge. Berlin 2017, S. 75.

reflektieren oder von denen sie sprechen, nenne ich sie im Gegensatz zu den Utopien die *Heterotopien*.⁸⁴

Diese anderen Räume hält Foucault für einen Bestandteil jeder Kultur, für „eine Konstante jeder menschlichen Gruppe“ (Foucault 2017: 40), denn es gäbe „keine einzige Kultur auf der Welt, die nicht Heterotopien etabliert“ (Foucault 2017: 40).

Doch wie hat man sich diese besonderen Räume nun vorzustellen? Keinesfalls als homogene Gruppe, denn „à vrai dire, ces hétérotopies peuvent prendre, et prennent toujours, des formes extraordinairement variées“ (Foucault 2017: 42).

Der Philosoph nennt folglich ganz unterschiedliche Beispiele, etwa Gärten, Friedhöfe, Irrenanstalten, Bordelle, Gefängnisse, die Dörfer des Club Méditerranée (vgl. Foucault 2017: 41) sowie Erholungsheime⁸⁵, Altersheime⁸⁶, Museen und Bibliotheken⁸⁷, Festwiesen⁸⁸, Kolonien⁸⁹ und Klöster⁹⁰. Besonders hebt er das Schiff hervor, als „die Heterotopie schlechthin [...] ein schaukelndes Stück Raum [...], ein Ort ohne Ort, der aus sich selber lebt, der in sich geschlossen ist und gleichzeitig dem Unendlichen des Meeres ausgeliefert ist.“⁹¹

Das Hotel fehlt in dieser Auflistung zwar als explizit genannte Heterotopie, erwähnt wird es nur zu Beginn als eine der „régions ouvertes de la halte transitoire“ (Foucault 2017: 40), doch die Erläuterungen Foucaults zum Wesen der Heterotopie zeigen, dass das Hotel alle Voraussetzungen erfüllt, um als solche gewertet zu werden. In der vorliegenden Arbeit soll dahingehend auch keine „Beweisführung“ mehr erfolgen, diese hat u. a. bereits Patrick Pfannkuche in seiner Dissertation⁹² durchgeführt. Außerdem sind „Heterotopien [...] graduelle Phänomene und müssen weder den gesamten Eigenschaftskatalog noch jedes Charakteristikum in voller Intensität aufweisen.“⁹³ Die vorliegende Arbeit geht also davon aus, dass es sich beim literarischen Hotel des Hotelromans um eine Heterotopie nach Foucault handelt.

⁸⁴ Michel Foucault: *Andere Räume*. In: Karlheinz Barck (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig 1993, S. 39.

⁸⁵ Michel Foucault: *Andere Räume*. In: Karlheinz Barck (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig 1993, S. 40.

⁸⁶ Ebd., S. 41.

⁸⁷ Ebd., S. 43.

⁸⁸ Ebd., S. 44.

⁸⁹ Ebd., S. 45.

⁹⁰ Ebd., S. 46.

⁹¹ Ebd., S. 46.

⁹² Vgl. Patrick Pfannkuche: *Vicki Baums Romane. Mode, Hochstapelei, Sexualität*. Kassel 2013.

⁹³ Stefan Tetzlaff: *Heterotopie als Textverfahren. Erzählter Raum in Romantik und Realismus*. Berlin 2016, S. 18.

2.2.2 Das Romanhotel als Heterotopie nach Foucault

Im Folgenden sollen nun die für die vorliegende Arbeit wichtigsten Eigenschaften der Heterotopie, wie Foucault sie nannte, vorgestellt und auch direkt in Zusammenhang mit dem Hotelroman erläutert werden.

Eine erste Fähigkeit der Heterotopie ist es, an einem Ort mehrere eigentlich unvereinbare Räume zu versammeln: „En général, l' hétérotopie a pour règle de juxtaposer en un lieu réel plusieurs espaces qui normalement seraient, devraient être incompatibles“ (Foucault 2017: 44). Foucault nennt als Beispiel Kino und Theater, die den realen Zuschauersaal mit den auf der Leinwand bzw. Bühne gezeigten Räumen verbinden:

Le théâtre, qui est une hétérotopie, fait succéder sur le rectangle de la scène toute une série de lieux étrangers. Le cinéma est une grande salle rectangulaire, au fond de laquelle, sur un espace à deux dimensions, est projeté un espace nouveau à trois dimensions (Foucault 2017: 44-45).

Was Kino und Theater mittels Leinwand und Bühne schaffen, gelingt dem Hotel aufgrund seiner vielen und vielfältigen Räume. Es vermag die Kombination von Räumlichkeiten zu leisten, die nötig ist, um die Bedürfnisse der Gäste zu bedienen und die Notwendigkeiten eines reibungslosen Hotelbetriebes zu gewährleisten. Grob lässt sich das Hotel dahingehend in die drei Ebenen des Gästeraums (Schlaf- und Freizeiträumlichkeiten), des Bewirtschaftungsraums und ggf. des Geschäftsraums (bspw. Läden, Kiosk, Friseur etc.) unterteilen.

An die Schlafräume der Gäste, die kleinsten Zellen im System des Hotels, schließen sich Küche, Wäscherei, Umkleiden, Büros etc. an. Bereits diese Kombination, die mit der ständigen Anwesenheit der Menschen einhergeht, die im Hotel arbeiten, ist ungewohnt. In Privathäusern trifft man diese Konstellation heute kaum noch an, zur Entstehungszeit einiger Primärtexte war sie durch Dienstboten im Haushalt jedoch noch üblich, sodass der Heterotopie-Charakter dieser Zusammenführung von Räumen in seiner Stärke variiert. Nichtsdestotrotz handelt es sich hier bereits um das erste Beispiel der Kombination eigentlich unvereinbarer Räume an einem Ort.

Deutlicher wird der Kontrast da, wo das Hotel seinen Gästen Räume zur Verfügung stellt, in denen sie als Geschäftsreisende ihrer Tätigkeit nachgehen können. Je nach Ausrichtung des Romanhotels verfügt das Haus über Büros, Konferenz- und Schulungssäle etc. Für einige Gäste wird der private Raum ihres (Schlaf-)Zimmers auf diese Weise mit dem beruflichen verknüpft.

Gerade zur Entstehungszeit vieler Beispieltex-te, zu der Begriffe wie „Freiberufler“ und „Home office“ noch unbekannt waren, ist dies eine ungewöhnliche und ungewohnte Mischung.

In einigen Romanhotels finden sich außerdem Ladenlokale, vom kleinen Kiosk über Boutiquen, Friseursalons, Floristen etc. Dies ermöglicht es dem Gast, unter einem Dach Erledigungen zu tätigen, die sonst längere Fußwege zu verschiedenen Gebäuden vorausgesetzt hätten. Hier liegt wahrscheinlich die prägnanteste bzw. offensichtlichste Erfüllung von Foucaults Heterotopie-Kriterium, da dies unabhängig von der Entstehungszeit des Romans nicht alltäglich war.

Ein weiteres Beispiel liefert das Freizeitangebot der Hotels. Häufig werden dem Gast nicht nur Schlafraum und Speisesaal zur Verfügung gestellt, sondern auch diverse Arten der Unterhaltung. Hier liegt der Heterotopie-Charakter nicht nur darin, dass die Freizeitangebote überhaupt integriert werden. Das ist durchaus nicht immer als ungewöhnlich anzusehen –reiche Gäste, wie sie bspw. in Stefan Zweigs *Rausch der Verwandlung* auftreten, verfügen vielleicht auch privat über bspw. Tennisplätze oder Schwimmbad. Besonders ist vielmehr die Bandbreite der Freizeitgestaltung, denn dabei muss das Hotel die Heterogenität seiner Gästeschar beachten. Die Figuren entstammen nicht nur unterschiedlichen Ländern, sondern auch verschiedenen Gesellschafts- bzw. finanziellen Schichten und diversen Altersklassen.

Auch das zeigt sich sehr gut bei Stefan Zweig. In *Rausch der Verwandlung* erfährt der Leser nach und nach den Hintergrund einer Vielzahl von Gästen. Obwohl das Grand Hotel bzgl. des finanziellen Status seiner Bewohner außer in Protagonistin Christine keine Ausreißer zulässt, ist die Gruppe dennoch gut durchgemischt. Da gibt es alle Altersklassen, von der jungen Studentin über den bereits im Berufsleben stehenden Ingenieur bis hin zum alten Adligen, und damit ist auch bereits die Variation hinsichtlich der Lebensführung erwähnt, denn es kommen von den Eltern finanzierte junge Leute und Berufstätige (natürlich in angesehenen Berufen), sie alle aus gutem Hause, sowie reiche Privatiers zusammen.

Des Weiteren unterscheiden sie sich hinsichtlich ihres Temperaments, ihrer Vorstellung von Unterhaltung und ihrer Ansprüche an einen Urlaub. Um all dem gerecht zu werden, wird häufig auf ein sehr breit gefächertes Angebot gesetzt, etwa Wellness, Sport, Spiel, Tanz, Kultur etc.

In Agatha Christies *Bertrams Hotel* erfährt der Leser gleich zu Beginn, wie es vonstattengehen kann, wenn das Hotel verschiedene Klientel bedienen will:

Since it was now the tea hour, the lounge hall was full. Not that the lounge hall was the only place where you could have tea. There was a drawing-room (chintz), a smoking-

room (by some hidden influence reserved for gentlemen only), where the vast chairs were of fine leather, two writing-rooms, where you could take a special friend and have a cosy little gossip in a quiet corner – and even write a letter as well if you wanted to (Christie 2016: 3).

Zudem gibt es „a television-room for those who asked for it“ (Christie 2016: 3). All dies spricht eher gediegene Kundschaft an. Doch es werden auch andere Wünsche erfüllt: „Besides these amenities of the Edwardian age, there were other retreats, not in any way publicized, but known to those who wanted them“ (Christie 2016: 3). Dort bedient Bertrams Hotel nicht nur die Wünsche unterschiedlicher Gäste, sondern verbindet sogar innerhalb eines Raumes, der Doppelbar, gleich das Lebensgefühl und die Ansprüche zweier Länder bzw. Kontinente:

There was a double bar, with two bar attendants, an American barman to make the Americans feel at home and to provide them with bourbon, rye, and very kind of cocktail, and an English one to deal with sherries and Pimm’s No. 1, and to talk knowledgeably about the runners at Ascot and Newbury to the middle-aged men who stayed at Bertram’s for the more serious race meetings (Christie 2016: 3).

In Haruki Murakamis *Wilde Schafsjagd* wird ein Raum je nach Uhrzeit auf zwei verschiedene Arten genutzt. Der Protagonist betritt das Café eines Hotels:

In der Mitte des großen Raumes stand, etwas in den Boden eingelassen, ein marineblauer Flügel, an dem eine Frau in einem auffällig pinkfarbenen Kleid typische Hotelcafémusik spielte, untermalt mit Synkopen und viel Arpeggio. Durchaus nicht schlecht, aber sobald der letzte Ton eines Stückes verklungen war, blieb absolut nichts mehr davon zurück (Murakami 2006: 97).

Während seines Aufenthaltes dort ändert sich jedoch die Nutzung des Raumes: „Es war nach sechs. Man dämpfte das Licht, das Café verwandelte sich in eine Cocktailbar“ (Murakami 2006: 100).

Und auch in anderen Hotels finden sich ganz unterschiedliche Angebote, um die Zeit des Aufenthaltes zu gestalten. In Stefan Zweigs *Rausch der Verwandlung* verwandelt sich die Halle in eine Tanzfläche: „Inzwischen hat von nebenan aus der Halle ein rhythmisches Rumoren begonnen, es rasselt, dudelt, trommelt und quäkt wie ein tollgewordener Blasebalg: die Tanzmusik“ (Zweig 2014: 74). Die entsprechende Szene lässt keinen Zweifel am ausschweifenden Stil der Musik, das sehr ausführliche Zitat sei hier aufgrund der besonders anschaulichen Beschreibung entschuldigt:

[Es ertönt] [...] die Musik, diese scharf synkopierte, reißerische, diese schmissige und wirbelige und doch fabelhaft präzise taktierte Satansmusik. Wie ein Hieb jappt jeder rhythmische Tschinellenschlag bis in die Kniekehlen [...] Teufelsmäßig gut spielen sie, und wirklich, wie Teufel sehen sie aus, wie livrierte, angekettete Teufel, diese braunen Argentinier in ihren braunen, goldgeknöpften Jacken, toll allesamt miteinander, dort der Schmale, Brillenfunkelnde, der auf seinem Saxophon so inbrünstig gluckst und gickst, als söffe er es betrunken aus, und fast noch fanatischer neben ihm der Feiste, Wollhaarige, der in wohlstudierter Begeisterung scheinbar aufs Geratewohl holzhackerisch in die Tasten schlägt, während sein Nachbar, das Breitmaul breitgefletscht bis zum hintersten Zahn, eine unverständliche Wut in Pauke und Klingelwerk prasselt. Alle scheinen sie von der Tarantel gestochen, unablässig rücken und zucken sie wie unter elektrischen Schlägen auf ihren Sesseln hin und her, mit äffischem Geschlenker und forcierter Ingrimigkeit berserkern sie auf ihre Instrumente los (Zweig 2014: 74-75).

Der Wunsch der Protagonistin Christine nach dem richtigen Tanz erfüllt sich hier trotz der Bemühungen ihres Onkels erst mit einem Tanzpartner ihres Alters, was zeigt, dass das Hotel mit dieser Kapelle eher eine Aktivität für die jüngeren und sportlicheren Adressaten bietet (vgl. Zweig 2014: 78-79). Für den Onkel hält das Hotel die so genannte „Löwenhöhle“ (vgl. Zweig 2014: 100) bereit, wo Bakkarapartien ausgetragen werden.

Ein weiteres Beispiel von Haruki Murakami stammt aus *Tanz mit dem Schafsmann*:

Wenn man sich den Prospekt genau anschaute, entpuppte sich das Hotel tatsächlich als vielgestaltige Anlage. Großzügige Shopping-Arkaden im Untergeschoss, überdachter Swimmingpool, Sauna und Solarien. Hallentennis, Fitnesscenter mit Trainer und Geräten, Konferenzräume, ausgerüstet für Simultanübersetzung, fünf Restaurants, drei Bars und eine ganztägig geöffnete Cafeteria. Und nicht zu vergessen, ein Limousinen-Service sowie ein Arbeitsraum mit Büroausstattung, der allen Gästen zur Verfügung stand. Alles Erdenkliche und noch etwas mehr. Sogar ein Hubschrauberlandeplatz auf dem Dach. Es gab nichts, was es nicht gab (Murakami 2003: 43).

Somit zeigt sich also, dass das Hotel privaten und öffentlichen, Betriebs-, Business- wie auch kommerziellen Raum, Raum für diverse Freizeitgestaltungen sowie Erholungsraum zusammenbringt. Durch die Möglichkeiten, die diese Vielfalt auch bzgl. der Figurenkonstellationen bereithält, spielt die von Foucault genannte Eigenschaft der Heterotopie, „de juxtaposer en un lieu réel plusieurs espaces qui normalement seraient, devraient être incompatibles“ (Foucault 2017: 44), also auch eine große Rolle für die im

Hotelroman erzählte Geschichte und sorgt dafür, dass oft nur das Hotel als Schauplatz ebendieser Geschichte infrage kommt. Hier lässt sich schon der Bezug zu Michail Bachtins Chronotopos der Begegnung herstellen, der im nachfolgenden Kapitel erläutert wird. Und auch der nächste Punkt, der eine Heterotopie auszeichnet, korrespondiert bereits mit Bachtin, nämlich der Umstand der zeitlichen Brüche. „Il se trouve que les hétérotopies sont liées le plus souvent à des découpages singuliers du temps“ (Foucault 2017: 45). Foucault führt dazu weiter aus: „Elles sont parentes, si vous voulez, aux hétérochronies“ (Foucault 2017: 45). An anderer Stelle heißt es: „Heterotopien sind häufig an Zeitschnitte gebunden, d. h. an etwas, was man symmetrischerweise Heterochronien nennen könnte. Die Heterotopie erreicht ihr volles Funktionieren, wenn die Menschen mit ihrer Zeit brechen.“⁹⁴

Hier sollte noch eine wichtige Unterscheidung Foucaults in Bezug auf die Zeit erläutert werden: Er nennt einerseits die Heterotopie „sur le mode de l'éternité“, andererseits die Heterotopien „sur le mode de la fête“ sowie „hétérotopies [...] au passage, à la transformation, au labeur d'une régénération“ (Foucault 2017: 46-47). Heterotopien der Ewigkeit, des Festes und des Übergangs mögen sich stark voneinander unterscheiden, das Hotel kann jedoch jede der drei Formen annehmen. Eine Heterotopie des Festes stellt sicher das Grand Hotel dar, zumindest für die Figuren, die es sich ohne Gewissensbisse und Vorspiegelung falscher Tatsachen leisten können. Sie bekommen eine zeitlich begrenzte Phase des Spaßes, der Erholung, des Glücklichseins und Loslassens vom Alltag. Eine Heterotopie der Ewigkeit könnte man in Christies *Bertram's Hotel* sehen, das seinen Gästen ähnlich einem Museum die Vorzüge vergangener Glanzphasen erhält – „Our old dears [...] have got the feel that nothing has changed since the turn of the century“ (Christie 2016: 10). Und eine Heterotopie des Übergangs ist das Hotel für viele Figuren, deren Leben sich durch den Aufenthalt teils ein wenig, teils grundlegend ändert.

In eine ähnliche Richtung geht eine weitere Unterteilung, die Foucault vornimmt, nämlich in Krisen- und Abweichungsheterotopien.

[Il y a des lieux, qui sont; Anm. V.H.] réservés aux individus en crise biologique. Il y a des maisons spéciales pour les adolescentes au moment de la puberté; il y a des maisons réservées aux femmes à l'époque des règles; d'autres pour femmes en couches (Foucault 2017: 42).

⁹⁴ Michel Foucault: *Andere Räume*. In: Karlheinz Barck (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig 1993, S. 43.

Es gibt auch ein männliches Pendant: „Remarquez qu’ au XIXe siècle encore, il y avait les collèges pour les garçons, il y avait le service militaire aussi, qui jouaient sans doute ce rôle: il fallait que les premières manifestations de la sexualité virile aient lieu *ailleurs*” (Foucault 2017: 42).

Foucault schlägt hier auch den Bogen zum Hotel, indem er die Hochzeitsreise als „une sorte à la fois d’ hétérotopie et d’ hétérochronie“ bezeichnet (Foucault 2017: 42). „Il ne fallait pas que la défloration de la jeune fille ait lieu dans la maison même où elle était née, il fallait que cette défloration ait lieu en quelque sorte nulle part“ (Foucault 2017: 42).

Diese Krisenheterotopien werden jedoch laut Foucault seltener, „dans notre société, ces hétérotopies pour les individus en crise biologique ont à peu près disparu“ (Foucault 2017: 42). Und mit ihrem Verschwinden tritt eine neue Art der Heterotopie in Erscheinung: „Mais ces hétérotopies biologiques, ces hétérotopies de crise disparaissent de plus en plus, et sont remplacées par des hétérotopies de déviation“ (Foucault 2017: 42). Die Abweichungsheterotopien dienen einem anderen Zweck:

C’est à dire que les lieux que la société ménage dans ses marges, dans les plages vides qui l’entourent, sont plutôt réservés aux individus dont le comportement est déviant par rapport à la norme exigée. De là maisons de repos, de là les cliniques psychiatriques, de là également, bien sûr, les prisons (Foucault 2017: 42-43).

Diese Differenzierung in Krisen- und Abweichungsheterotopie spielt für eine Analyse des Hotelromans insofern eine Rolle, als dass die Geschichte ihre besonderen Wendungen häufig gerade da nimmt, wo eine Figur ihr Verhalten während des Aufenthaltes von dem in ihrem gewohnten Umfeld abweichen lässt, immer da, wo das Hotel zur Abweichungsheterotopie wird. Hier lässt sich der Bezug zu Jurij Lotmans Thesen (siehe Kapitel 2.4) herstellen, denn auch die „Grenzüberschreitungen“ der Figuren haben mitunter mit solch einer Abweichung zu tun. Und auch auf Bachtin lässt sich wieder Bezug nehmen, denn häufig beginnt die Abweichung an den Stellen, die mit Bachtin als Chronotopos der Schwelle bezeichnet werden können.

Ein weiterer sehr interessanter Aspekt der Heterotopie, den Foucault als Kriterium anführt, ist das System der Öffnungen und Schließungen. Hierzu erläutert der Philosoph:

Enfin, je voudrais poser comme cinquième principe de l’ hétérotopologie, ce fait, que les hétérotopies ont toujours un système d’ ouverture et de fermeture qui les isole par rapport à l’ espace environnant (Foucault 2017: 47).

Entscheidend für die Heterotopie, wenn sie zum Schauplatz der Literatur wird, ist die Isolation, die Abgeschlossenheit. Dies steht in einem engen Zusammenhang mit dem gerade eingeführten Kriterium Foucaults. Denn nie sind Heterotopien ohne Weiteres zugänglich, „en général, on n'entre pas dans une hétérotopie comme dans un moulin“ (Foucault 2017: 47). Aber diese Unzugänglichkeit unterscheidet sich, es gibt zwei Kategorien. Die negativ konnotierten Heterotopien sind Räume, die man meiden möchte, zu deren Betreten man jedoch gezwungen wird, „on y entre parce qu'on y est contraint“ (Foucault 2017: 47), und die man nicht mehr ohne Weiteres verlassen kann. Foucault nennt auch hier das Gefängnis als Beispiel, das in einem eigenen Kapitel 3.1.7 noch ausführlich besprochen wird. Aber auch die Psychiatrie lässt sich hier anführen: Nicht jeder kann sich einfach nur auf eigenen Wunsch in eine solche Anstalt aufnehmen lassen. Man muss gesundheitliche Voraussetzungen erfüllen, und wer bestimmte Symptome zeigt, erwirbt gleichzeitig die Erlaubnis zum Eintritt und den Zwang, diese auch einzulösen.

Die positiv konnotierten Heterotopien möchte man gerne betreten, doch der Zutritt unterliegt Regeln, Voraussetzungen etc., wie hier nur erwähnt und im Kapitel 3.1.1 dann umfassend dargestellt wird, denn solche Zutrittsbedingungen spielen im Hotel eine außerordentlich große Rolle.

Eine dritte Kategorie bilden die Heterotopien, die vermeintlich allen offen stehen. Da auch diese Eigenschaft der Heterotopie noch in verschiedenen Kapiteln behandelt wird, soll hier nicht vorgegriffen werden.

Ein wichtiger Faktor wurde bereits zitiert, dass die Heterotopien nämlich „s'opposent à tous les autres, qui sont destinés en quelque sorte à les effacer, à les composer, à les neutraliser ou à les purifier. Ce sont en quelque sorte des contres-espaces“ (Foucault 2017: 40). Zu solch einem „Gegenraum“ wird das Hotel für andere Räume, und diese anderen Räume, die vom Hotel neutralisiert, kompensiert etc. werden oder umgekehrt dies für das Hotel leisten, sind elementar wichtig für den Hotelroman. Ihnen ist daher das eigene Kapitel 3.6 gewidmet.

Eine nächste Feststellung Foucaults bzgl. der Heterotopie lautet: Heterotopien werden von der Gesellschaft geschaffen und aufgelöst. „Second principe de la science hétérotologique: au cours de son histoire, toute société peut parfaitement résorber et faire disparaître une hétérotopie qu'elle avait constituée au paravant, ou en organiser qui n'existaient pas encore“ (Foucault 2017: 43).

Das Hotel gehört zu diesen Heterotopien, die sich die Gesellschaft geschaffen hat, es ist ein künstliches Erzeugnis der Gesellschaft. Hintergrund dieser Heterotopie ist der Wunsch nach einer Unterkunft auf Reisen, der Mensch hat zwar sein eigenes Zuhause, möchte jedoch auch unterwegs angenehm logieren. Und da dieser Wunsch bis heute besteht, dient das Hotel zwar als Beispiel einer geschaffenen, nicht aber einer wieder aufgelösten Heterotopie.

Ein Beispiel dafür, wie Heterotopien geschaffen *und* wieder aufgelöst werden können, aber auch dafür, dass sie wohl nie konstant bleiben, sondern Veränderungen unterworfen sind, gibt es aber auch im Bereich des realen Hotelwesens, sodass hier ausnahmsweise die literarische Ebene verlassen werden soll, um in diesem Zusammenhang eine Sonderform, das *Stundenhotel*, zu nennen.

Laut Duden ist das Stundenhotel „ein Hotel, in dem Paare stundenweise ein Zimmer mieten, um geschlechtlich zu verkehren.“⁹⁵ Wenn Heterotopien also von Menschen oder Gesellschaften aufgrund ihrer Bedürfnisse geschaffen werden, so sind Stundenhotels entstanden, um sexuelle Moralvorstellungen zu kompensieren. Das klassische Stundenhotel sollte den Menschen einen diskreten Raum für ihre Sexualität bieten, ohne weitere Dienstleistungen bereitzustellen, wie etwa das Bordell, das den Sexualpartner gleich mitliefert. Ein Geschäftsmodell, das auf diesen Voraussetzungen beruht, kann man in der heutigen Gesellschaft durchaus infrage stellen: „Stundenhotels sind anachronistische Orte aus der Welt von gestern [...] Im Zeitalter der sexuellen Freizügigkeit sind verstohlen-diskrete Check-Ins in `Verrichtungsstätten` [...] eigentlich nicht mehr notwendig.“⁹⁶

Dass sich die Voraussetzungen geändert haben, steht außer Frage. Wir leben nicht mehr in einer Zeit, „als verbotene Liebesakte außerhalb der eigenen vier Wände stattfinden mussten.“⁹⁷ Selbst die Definition der „verbotenen Liebesakte“ hat sich gewandelt: „Ehebruch war bis 1969 noch eine Straftat. Die Gesellschaftsordnung wurde wesentlich stärker als heute über Regeln für den Geschlechtsverkehr organisiert.“⁹⁸

Somit hat das klassische Stundenhotel seine Funktion eingebüßt, es existiert jedoch immer noch. Das kann die Schriftstellerin Nora Bossong anhand ihrer Recherche-Ergebnisse zur

⁹⁵ <http://www.duden.de/rechtschreibung/Stundenhotel>.

⁹⁶ Thomas Andre: Mythos Stundenhotel. Sex auf Ex. Mittwoch, 03.12.2014 15:04 Uhr.

<http://www.spiegel.de/kultur/literatur/schnelle-nummer-nora-bossong-ueber-stundenhotels-sex-seitensprung-a-1005329.html> [Zuletzt eingesehen am 06.08.2017].

⁹⁷ Ebd.

⁹⁸ Ebd.

aktuellen Situation des Stundenhotels belegen. Entgegen ihrer Erwartungen stieß sie auch heute noch auf solche Hotels:

Es gibt sie noch, zahlreich mitunter in den Großstädten, gewaltig in der Bandbreite, vom schäbigen Verrichtungsraum in Straßenstrichnähe bis zum samtweichen Luxusetablisement. Man trifft auf den älteren Mann mit junger Begleitung ebenso wie auf die beiden Zwanzigjährigen, die sich gerade über eine Sex-App verabredet haben, es gibt Freier und Prostituierte, Ehemann und Geliebte, die Paare sind mal besser, mal schlechter miteinander bekannt.⁹⁹

Die ursprünglichen Beweggründe mögen weggefallen sein, nachdem sich das Verhältnis zur Sexualität insgesamt geändert hat, und der Kundenstamm hat sich verändert:

Früher waren es überwiegend die Frauen vom Straßenstrich, die mit ihren Freiern hierherkamen, doch das Internet hat die Klientel in den letzten Jahren gravierend verändert, jetzt kommen viele Gäste, die sich spontan über Flirt-Apps wie Tinder und Pure gefunden haben oder über Seitensprung-Portale wie Secret, sie kennen sich nicht und wollen sich auch gar nicht so innig kennenlernen, dass sie einander die eigene Wohnung zeigten, vielleicht liegt die auch zu weit entfernt. Andere finden zu Hause keinen Rückzugsort, junge Leute, bei denen man den Ausweis kontrollieren muss, es kommen Muslime, Touristen und in der Mittagspause Angestellte aus den umliegenden Betrieben.¹⁰⁰

Während frühere Besucher im Stundenhotel also ein Versteck suchten, in dem sie unbehelligt verbotene oder nicht gesellschaftlich anerkannte Sexualität ausleben durften, sind heutige Hotelgäste eher auf der Suche nach einem Raum, der die Anonymität und schnelle Ausübung ihrer Sexualität erlaubt, es geht um die Bequemlichkeit, einen leicht erreichbaren, günstigen Treffpunkt zu finden, den das Stundenhotel dabei immer noch rein als Raum bietet.

Für Japan, das durch Haruki Murakami in der vorliegenden Arbeit eine Rolle spielt, konstatiert Olaf Schiedges hier, dass sich das sogenannte *Love Hotel*, die japanische Sonderform eines Stundenhotels, „durch eine veränderte gesellschaftliche Akzeptanz von Sexualität zu einem

⁹⁹ Nora Bossong: Sex ohne Frühstück. 31. Juli 2014, 8:00 Uhr Editiert am 17. August 2014, 19:09 Uhr DIE ZEIT Nr. 32/2014
<http://www.zeit.de/2014/32/stundenhotel-grossstadt-sex> [Zuletzt eingesehen am 31.10.2016].

¹⁰⁰ Ebd.

Aufenthaltort nicht nur für Prostituierte, sondern auch für Ehepaare entwickelt, die den engen, eigenen vier Wänden entfliehen wollen.“¹⁰¹

Love hotels represent a significant aspect of contemporary Japanese culture. They primarily cater for the demands of couples seeking space dedicated to sexual intimacy on a short-term basis away from their crowded, often distant homes. They are not the seedy, grimy places that often serve this purpose in Western countries: on the contrary, they are [...] in many cases, just as luxurious as a five-star hotel room, yet they cost a fraction of the price for an overnight stay.¹⁰²

Einen literarischen Blick auf dieses Phänomen des modernen Stundenhotels wirft Haruki Murakami in *Afterdark*. Darin erfährt man, dass das Love Hotel räumlich gesehen eine faszinierende Bandbreite an unterschiedlich eingerichteten Zimmern bietet, die jeweils sehr detailverliebt Themenwelten erschaffen, in denen die Gäste ihre sexuellen Fantasien möglichst authentisch ausleben können. Somit kommt hier zum „Raum bieten“ auch noch der Aspekt „Illusion bieten“ hinzu.¹⁰³

So wie das Love Hotel in Japan konnte also auch das Stundenhotel insgesamt durch Veränderungen überleben und nun als Beispiel dafür herangezogen werden, wie Heterotopien von Menschen geschaffen, aufgelöst oder verändert werden. Innerhalb der vorliegenden Arbeit spielt das Kriterium des Schaffens und Auflösens von Heterotopien jedoch keine Rolle mehr, und das Stundenhotel wird zwar an anderer Stelle wieder erwähnt, dann jedoch nur noch im anderen Zusammenhang.

Genauer betrachtet werden sollen nun zwei Themen, die Foucault zwar schon im Zusammenhang mit der Heterotopie, aber auch als separate Forschungsgegenstände behandelt: Sexualität und Macht.

Die Definition der Heterotopie enthielt bereits einige Bezüge zur Sexualität, etwa wenn von der Krisenheterotopie sexuell erwachender Jungen oder der Hochzeitsreise die Rede war. Die sogenannten „collèges pour les garçons“¹⁰⁴ (Foucault 2017: 42) und das Militär boten Raum,

¹⁰¹ Schiedges, Olaf: Die Raumordnung in ausgewählten Romanen des japanischen Schriftstellers Murakami Haruki. Würzburg 2016.

¹⁰² Sarah Chaplin: Japanese Love Hotels. A cultural history. London 2007, S. 1.

¹⁰³ Viele Informationen, auch Abbildungen der teils grotesk wirkenden Zimmer finden sich bei Sarah Chaplin: Japanese Love Hotels. A cultural history. London 2007.

¹⁰⁴ An dieser Stelle kann man noch eine Verbindung zwischen Macht und Sexualität herstellen, denn wie Steve Tammello feststellt, gehört die Schule nicht nur zu einem Bereich, der für die Sexualität der jungen Männer bedeutsam war, sondern sie war auch ein Ort der Macht, nachdem „in the eighteenth and nineteenth centuries, disciplinary power escaped beyond the walls of the monastery and gradually came to dominate five important

damit junge Männer ihre Sexualität entdecken und auch ausleben konnten, ohne dass es dabei zu Konflikten mit der Familie kam, außerdem in einem Rahmen, in dem alle sich in dieser „Krise“ befanden, man mit den neuen, vielleicht unangenehmen oder peinlichen Gefühlen und Erfahrungen also keinen Sonderstatus mehr einnahm. Entsprechende Schilderungen und Szenen findet man häufig in Romanen oder auch Filmen, die im Milieu von Jungenschulen bzw. -internaten oder des Militärs spielen. Für junge Frauen findet Foucault, wie bereits erwähnt, die Hochzeitsreise als Pendant (vgl. Foucault 2017: 42).

Eine tiefere Auseinandersetzung mit dem Thema Sexualität liefert Foucault mit dem separaten Werk *La volonté de savoir*. Darin finden sich viele Passagen, die sich auch auf die im Hotel stattfindenden sexuellen Begegnungen anwenden lassen. So konstatiert Foucault eine Entwicklung, die für die Beurteilung der Sexualität im Hotelroman von großer Bedeutung ist: „La sexualité est alors soigneusement renfermée. Elle emménage. La famille conjugale la confisque. Et l’absorbe tout entière dans le sérieux de la fonction de reproduire.“¹⁰⁵ Seine Ergänzung ist ebenfalls interessant, aber weniger relevant: „Le couple, légitime et procréateur, fait la loi. Il ’impose comme modèle, fait valoir la norme, détient la vérité, garde le droit de parler en se réservant le principe du secret“ (Foucault 2015: 617). Wenn also Sexualität nur respektabel ist, wenn sie innerhalb der Ehe vollzogen wird, hat das auch räumliche Konsequenzen: „Dans l’espace social, comme au coeur de chaque maison, un seul lieux de sexualité reconnue, mais utilitaire et fécond: la chambre des parents“ (Foucault 2015: 617). Der einzig akzeptierte Raum für Sexualität steht einer Vielzahl von Paar-Konstellationen also gar nicht zur Verfügung. Sie sind von der Gesellschaft aus den räumlichen Möglichkeiten zur Ausübung von Sexualität ausgeschlossen.

Sucht man eine Erklärung dafür, warum das Hotel in Bezug auf die Sexualität sowohl in der Realität als auch in der Fiktion vieler Romane von solcher Bedeutung ist, liefert Foucault hier ein erstes Argument: Es braucht aufgrund gesellschaftlicher Konventionen spezielle Räume, um die nicht zur ehelichen Fortpflanzung dienende Sexualität in ihren unterschiedlichen Facetten zu beherbergen. Und diesen Raum bietet das Hotel und ermöglicht so Sexualität wie kaum ein anderer Ort – abgesehen vom Bordell, mit dem wichtigen Unterschied, dass dort ja nicht dem Paar Raum **für** Sex geboten wird, sondern dem Einzelnen Raum **und** Sex.

social institutions: the school, the army, the hospital, the factory, and the prison.“ Steve Tammello: Discipline. In: David Scott (Hg.): *Understanding Foucault, Understanding Modernism*. New York/London 2017, S. 240.

¹⁰⁵ Michel Foucault: *La volonté de savoir*. In: *Oeuvres*. Paris 2015, S. 617.

Dass „gute“ Sexualität im elterlichen Schlafzimmer, zwischen dem Ehepaar und zum Zwecke der Fortpflanzung stattfinden sollte, legt bereits nahe, dass das, was sich auf den Zimmern der Romanhotels abspielt, nicht zur legitimierten Variante der Sexualität zu zählen ist. Denn tatsächlich spielen innerhalb der untersuchten Texte selten offiziell liierte oder gar verheiratete Paare eine Rolle, wenn es um Sex oder auch nur sexuelle Anziehung geht. Je nachdem, in welcher Zeit die jeweilige Handlung angesiedelt ist, lässt sich Foucault zustimmen, wenn er feststellt, dass „der Rest“, also Sex ohne Erfüllung der oben genannten drei Bedingungen, „ins Halbdunkel“ verbannt wird (vgl. Foucault 2015: 617).

Ein weiteres Argument für das Hotel liefert Foucault mit seiner Aussage zu den Konsequenzen: „Et le stérile, s’il vient à insister et à trop se montrer, vire à l’anormal: il en recevra le statut et devra en payer les sanctions“ (Foucault 2015: 617-618). Wer sich davor fürchtet, ist mit der Suche nach Zuflucht im Hotel gut beraten, denn es macht gerade dessen Reiz aus, diese Sanktionen dort umgehen zu können. Zum einen vermeidet man durch die Anonymität und räumliche Distanz des Hotels zum Wohnort die gesellschaftliche Beurteilung, besonders die durch das persönliche oder tägliche Umfeld, wenn man bspw. Ehebruch begehen möchte. Und das Hotelpersonal ist zum anderen diskret und unterstützt manchmal sogar die Heimlichkeiten, statt sie zu sanktionieren.

Ein Beispiel hierfür bietet Vicki Baums *Menschen im Hotel*. Die Figur des Direktor Preysing spielt mit dem Gedanken an eine Affäre mit der ihm zugeteilten Sekretärin Flämmchen. Hierzu möchte er die idealen Bedingungen schaffen:

Die Sittlichkeitsbegriffe im Grand Hôtel waren dehnbar. Zwar konnte im Grand Hôtel nicht gestattet werden, daß Herr Generaldirektor Preysing seine Sekretärin in seinem Appartement empfing. Aber nichts war dagegen einzuwenden, daß er der jungen Dame ein Zimmer mietete (Baum 1956: 288).

Und das Entgegenkommen geht noch weiter: „Rohna, der Menschenkenner, entschuldigt sich, daß er nur ein zweibettiges Zimmer frei hätte, Nr. 72, durch das Badezimmer von Preysings Appartement Nr. 71 getrennt“ (Baum 1956: 288). Somit wird das Hotel zum sanktionsfreien Raum für Figuren, deren sexuelle Wünsche von der jeweils herrschenden gesellschaftlichen Norm abweichen – sofern es sich bspw. um Ehebruch oder vorehelichen Sex handelt, nicht aber im Falle echter Sexualverbrechen wie Vergewaltigung, wie sie bspw. bei Eugène Dabit thematisiert wird.

Foucault äußert sich auch zu „sexualités illégitimes“ (Foucault 2015: 618),

qu'elles aillent faire leur tapage ailleurs: là où on peut les réinscrire sinon dans les circuits de la production, du moins dans ceux du profit. La maison close et la maison de santé seront ces lieux de tolérance (Foucault 2015: 618).

An dieser Stelle muss man bereits vorgreifen und auf Stefan Zweigs noch ausführlich zu besprechenden Roman *Rausch der Verwandlung* eingehen, den Patrick Pfannkuche in seiner Dissertation im Zusammenhang mit den Sanktionen der Sexualität im Hotel heranzieht.

Pfannkuche sieht hier eine Differenzierung zwischen dem Sex in einem Grand Hotel und dem in einem billigen Stundenhotel. Er konstatiert: „Stefan Zweig liefert mit seinem Fragment gebliebenen Roman *Rausch der Verwandlung* ein Beispiel, das zwischen Sexualität im Grand Hotel und einer Absteige differenziert.“¹⁰⁶ Der starken Differenzierung ist zuzustimmen, da die Erfahrung innerhalb der Absteige auf Protagonistin Christine traumatisch wirkt, während sie mit dem Grand Hotel nur gute Erinnerungen verbindet. Doch man muss festhalten, dass Christine innerhalb des Grand Hotels auch nur von der Sexualität angezogen wurde, sie aber gar nicht ausgelebt hat. Pfannkuche deutet die Differenzierung Zweigs so: „Er unterscheidet akzeptierte sexuelle Handlungen, die nicht sanktioniert werden, von Beziehungen, die in einem weniger glamourösen Ambiente stattfinden und polizeilich kontrolliert werden.“¹⁰⁷ Hier würde ich Pfannkuche nicht völlig zustimmen.

Einerseits muss man die von Foucault erwähnte Sanktionierung wieder unterteilen in die tatsächliche gesetzliche Sanktionierung und die sanktionierende Wirkung der Beurteilung durch das persönliche oder gesellschaftliche Umfeld. Denn auch wenn während Christines Hotelaufenthalt bei Onkel und Tante sicher nicht mit einer Polizeikontrolle zu rechnen ist, weckt Christines Verhalten den Unmut der Verwandten, die sie mit ihren Ermahnungen durchaus bestrafen. Und welche Folgen der Sex mit dem Ingenieur gehabt hätte, zumal wenn es trotzdem anschließend zu Christines Enttarnung gekommen wäre, führt Zweig ja nicht aus, indem er sie der Versuchung widerstehen lässt. Es bleibt aber zu bezweifeln, dass dies ganz folgenlos für Christine geblieben wäre, auch wenn ihr bei den anderen Mädchen alles so unkompliziert erscheint.

Pfannkuche nennt Georg W. Pabst, Hugo Bettauer und Klaus Mann als weitere Beispiele, in deren Hotel-Texten die „Möglichkeiten, in verschiedenen Hotel-Typen Sex zu haben“¹⁰⁸,

¹⁰⁶ Patrick Pfannkuche: Vicki Baums Romane. Mode, Hochstapelei, Sexualität. Kassel 2013, S. 218.

¹⁰⁷ Ebd.

¹⁰⁸ Ebd.

beschrieben wird. Leider führt er dies nicht weiter aus, so dass eine Untersuchung dieses Aspektes mit einem weiter gefassten Untersuchungskorpus sicher lohnenswert wäre.

In Bezug auf die in der vorliegenden Arbeit untersuchten Texte beschränken sich die Schriftsteller, von Zweig abgesehen, in ihren Romanen auf jeweils einen Hoteltypus, sodass diese Differenzierung nur an Zweig untersucht werden kann.

Dennoch würde ich Pfannkuche widersprechen, wenn er den Hoteltypus mit der Art der darin stattfindenden Sexualität gleichsetzt. Denn „akzeptierte sexuelle Handlungen, die nicht sanktioniert werden“¹⁰⁹, sind nicht an gehobene Hotels gebunden und „Beziehungen, die in einem weniger glamourösen Ambiente stattfinden“¹¹⁰, müssen nicht zwangsläufig eine polizeiliche Kontrolle rechtfertigen. Gerade in Vicki Baums Grand Hotels beider Romane *Menschen im Hotel* und *Hotel Berlin* etwa finden sowohl „anormale“ Beziehungen – etwa Ehebrüche, aber auch Prostitution – statt als auch solche, die für die Polizei völlig ohne Belang wären. Und etwa in Joseph Roths wenig glamourösem Hotel Savoy kommt es überhaupt nicht zu anrühigen Sexualkontakten. Des Weiteren stellt das Hotel des zweiten Teils von Zweigs Roman als eine Art Stundenhotel eine Sonderform dar, die zumindest in Bezug auf die Sexualität nicht ohne Weiteres mit den anderen Hotels verglichen werden kann.

Da Foucault in Bezug zur Sexualität im Hotelroman in Kapitel 3.2 noch häufiger zitiert wird, sollen die vorangehenden Ausführungen an dieser Stelle genügen.

Michel Foucault hat sich neben der Sexualität auch sehr intensiv dem Thema Macht gewidmet. Da er jedoch im entsprechenden Kapitel 3.1 noch ausführlich herangezogen wird, soll an dieser Stelle keine separate Betrachtung der Macht bei Foucault erfolgen.

Bleibt Foucaults Bezug zur Illusion, einem weiteren wichtigen Aspekt der vorliegenden Arbeit. Diesen Bezug muss man dabei nicht erst herstellen, Foucault konstatiert ihn bereits selbst. So hebt er als wichtigstes bzw. entscheidendes Merkmal seiner Heterotopie hervor:

C'est là sans doute qu'on rejoint ce qu'il y a sans doute de plus essentiel dans les hétérotopies. Elles sont la contestation de tous les autres espaces, une contestation qu'elles peuvent exercer de deux manières: ou bien, comme dans ces maisons cloes dont parlait Aragon, en créant une illusion qui dénonce tout le reste de la réalité comme illusion, ou bien, au contraire, en créant réellement

¹⁰⁹ Patrick Pfannkuche: Vicki Baums Romane. Mode, Hochstapelei, Sexualität. Kassel 2013, S. 218.

¹¹⁰ Ebd.

un autre espace réel aussi parfait, aussi méticuleux, aussi arrangé que le nôtre es désordonné, mal agencé et brouillon (Foucault 2017: 49-50).

Auch heißt es: „Avec la colonie, on a une hétérotopie qui est en quelque sorte assez naive pour vouloir réaliser une illusion. Avec la maison close, on a en revanche une hétérotopie qui est assez subtile ou habile pour vouloir dissiper la réalité avec la seule force des illusions” (Foucault 2017: 51).

Wie sich im Verlauf der Arbeit zeigen wird, betrifft der illusorische Charakter des Hotelromans häufig auch gerade die Aspekte, die mit Foucault im Zusammenhang stehen, denn obwohl die Voraussetzungen der Heterotopie alle im Romanhotel Anwendung finden, erweisen sie sich letztendlich nicht selten als Illusion, als ein Beispiel seien die strengen Regeln des Zugangs genannt, die den „Öffnungen und Schließungen“ zwar auf den ersten Blick entsprechen, in Wahrheit jedoch sehr häufig ausgehebelt werden.

2.3 Michail M. Bachtin: Chronotopos

Michail M. Bachtin verbindet in seinem Konzept vom *Chronotopos* den *Raum*, auf den der Hauptfokus der vorliegenden Arbeit gerichtet ist, mit der *Zeit* zur sogenannten „Raumzeit“. Damit liefert er die zweite theoretische Grundlage, auf der diese Dissertation beruht.

Eveline Kilian bezeichnet „Chronotopos“ als „nicht sehr präzisen, aber dennoch griffigen Terminus“,¹¹¹ eine konkrete, erschöpfende Definition liefert Bachtin nicht.

Als grobe Definition liest man häufig seine folgende Aussage: „Den grundlegenden wechselseitigen Zusammenhang der in der Literatur künstlerisch erfaßten Zeit-und-Raum-Beziehungen wollen wir als *Chronotopos* (‘Raumzeit’ müßte die wörtliche Übersetzung lauten) bezeichnen.“¹¹²

Da dies jedoch nicht ausreicht, um den Chronotopos innerhalb einer literarischen Analyse anwenden zu können, müssen wir versuchen, Bachtins Thesen anhand der weniger konkreten Ausführungen zu verstehen.

¹¹¹ Eveline Kilian: Zeitdarstellung. In: Vera Nünning, Ansgar Nünning (Hg.): Erzähltextanalyse und Gender studies. Stuttgart/Weimar 2004, S. 94.

¹¹² Bachtin, Michail M.: Chronotopos. Berlin 2017, S. 7. Im Folgenden im Text abgekürzt als “Bachtin 2017”.

Zuerst einmal ist festzuhalten, dass Bachtin, anders als Foucault mit der Heterotopie, tatsächlich ein literarisches Konzept entwirft, in dem sich „der untrennbare Zusammenhang von Zeit und Raum (die Zeit als vierte Dimension des Raumes) ausdrückt. Wir verstehen den Chronotopos als eine Form-Inhalt-Kategorie der Literatur“ (Bachtin 2017: 7).

Zeit und Raum sind voneinander untrennbare Faktoren eines literarischen Werkes, die sich gegenseitig bereichern und erst gemeinsam dem Roman seine „Lebendigkeit“ verleihen können: „Im künstlerisch-literarischen Chronotopos verschmelzen räumliche und zeitliche Merkmale zu einem sinnvollen und konkreten Ganzen“ (Bachtin 2017: 7-8). Das hängt mit der Art zusammen, wie sich die Zeit darstellt: „Die Zeit verdichtet sich hierbei, sie zieht sich zusammen und wird auf künstlerische Weise sichtbar; der Raum gewinnt Intensität, er wird in die Bewegung der Zeit, des Sujets, der Geschichte hineingezogen“ (Bachtin 2017: 7-8).

Das hat Auswirkungen auf den Raum: „Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum, und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert“ (Bachtin 2017: 7-8). Auch im Hotelroman wird dies zu beobachten sein, die Merkmale der Zeit kann nämlich nur der Raum transportieren, die Figuren können zwar innerhalb ihrer Rede Hinweise und Erläuterungen einfügen, doch ein wirkliches Bild der Zeit zeichnet der Raum. In ihm offenbaren sich die charakteristischen Eigenschaften bestimmter Epochen, etwa durch typische Möbel. In ihm zeigen sich die jeweiligen Herrschaftsformen, etwa durch Abbildungen der gerade Mächtigen, bspw. Fotos oder früher Gemälde. In ihm wird vieles von dem offengelegt, was der Leser braucht, um eine Geschichte zeitlich einordnen zu können. So ist sofort klar, wann die Ereignisse aus Vicki Baums *Hotel Berlin* stattfinden, wenn der Hotelportier ein „höchst schmeichelhaftes Porträt des Führers“ (Baum 1980: 8) geraderücken muss, um nur ein Beispiel zu nennen. Und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt, indem sie ihm all diese Merkmale und Charakteristika zur Verfügung stellt. Ein Raum ohne all das ist in der Literatur nur selten anzutreffen, zumeist bedarf es dieses zeitlichen Sinns, um eine Geschichte zu erzählen.

Bachtin kommt im Folgenden auf die griechische Abenteuerzeit zu sprechen, die sich durch ihr besonderes Spiel mit Zeit und Raum auszeichnet. So „ist die Abenteuerzeit im Roman recht spannungsgeladen: Ob etwas einen Tag, eine Stunde, ja sogar eine Minute *früher* oder *später* geschieht, ist hier allenthalben von entscheidender, schicksalhafter Bedeutung“ (Bachtin 2017: 17). Dies lässt sich in gewisser Weise auch vom Hotelroman sagen, wie sich im Kapitel 3.7.1 zur Drehtür noch nachlesen lassen wird. Auch dort ist das Timing von immenser Bedeutung. Gerade in den Group Novels unter den Hotelromanen, in denen immer eine Vielzahl von Figuren auftritt, wird die Zeit zum wichtigen Faktor, denn ob und wann sich die Figuren, die

zusammen zu Protagonisten einer einzelnen Episode werden, treffen, bestimmt die weitere Handlung. Und innerhalb dieses vergrößerten Figurenstabes ist ein Zusammentreffen keinesfalls selbstverständlich, sondern muss erst durch das Zusammenspiel verschiedener Faktoren herbeigeführt werden.

Die Abenteuerzeit nun unterliegt nicht den für uns konventionellen Vorstellungen von Zeit und Raum, sie kann gedehnt oder gerafft werden, wofür Bachtin zahlreiche Beispiele liefert. Er spricht von der häufig im griechischen Abenteuer-Roman anzutreffenden Konstellation, dass sich ein junges, schönes Paar verliebt, auseinandergerissen wird und dann eine „im Grunde genommen endlose[...] Reihe“ (Bachtin 2017: 17) von Abenteuern erleben muss. Diese hätten in unserer Zeitvorstellung Jahrzehnte in Anspruch genommen, in der Literatur steht sich jedoch am Ende ein immer noch junges und schönes Paar zur endgültigen Eheschließung gegenüber.

Akzeptiert man diese Abweichung von der „normalen“ Zeitrechnung, stößt man auch hier auf eine Gesetzmäßigkeit: „Alle Momente der unendlichen Abenteuerzeit werden von einer Kraft gelenkt: vom *Zufall*. Setzt sich doch diese ganze Zeit, wie wir gesehen haben, aus zufälligen Gleichzeitigkeiten und zufälligen Ungleichzeitigkeiten zusammen“ (Bachtin 2017: 18). Dieser Zufall bestimmt über die bereits erwähnte „entscheidende [...], schicksalhafte [...] Bedeutung“ (Bachtin 2017: 17).

Auch hier lässt sich wieder auf das Kapitel 3.7.1 zur Drehtür verweisen, in dem zu sehen sein wird, wie der Zufall über Begegnungen und somit über Figuren und ihre Geschichte entscheidet.

Denn „überall, wo in der späteren Entwicklung des europäischen Romans die griechische Abenteuerzeit zutage tritt, geht im Roman die Initiative auf den *Zufall* über, der die Gleichzeitigkeit und Ungleichzeitigkeit der Erscheinungen lenkt“ (Bachtin 2017: 19). Der Zufall kann dabei in unterschiedlicher Form auftreten, „sei es als eine unpersönliche, im Roman nicht genannte Kraft, sei es als das Schicksal oder als die göttliche Vorsehung, sei es als die romanspezifischen `Bösewichte` und `geheimnisvollen Wohltäter`“ (Bachtin 2017: 19). Auch hierfür gibt es Beispiele innerhalb des Hotelromans, wenn bspw. Stefan Zweig in Form der brieflichen Einladung ins Luxushotel Christines Tante als Wohltäterin auftreten lässt, die mit ihrem unerwarteten Schreiben alles Weitere ins Rollen bringt. Für Christine stellt dieser Brief einen Einschnitt dar, was zu Bachtins nächster Ausführung überleitet, allerdings mit der Anmerkung, dass Christines Leben erst durch den Brief einen Riss erfährt, während es vorher still vor sich hinlief:

Die Momente der Abenteuerzeit sind auf Punkte verteilt, an denen ein Riß im normalen Ereignisverlauf, in der normalen, von Ursache oder Zweck bestimmten Lebensreihe klafft, an denen diese Reihe abbricht und das Eindringen übermenschlicher Kräfte (Schicksal, Götter, Bösewichte) ermöglicht (Bachtin 2017: 18).

Obwohl natürlich keiner der Hotelromane, die hier untersucht werden, der Gruppe der griechischen Abenteuerromane entstammt, sind die Parallelen zu Bachtins Ausführungen offensichtlich.

Betrachtet man die Protagonisten, im Falle der Group Novels von Vicki Baum sind das wie gesagt immer gleich mehrere, so fällt auf, dass sie sich alle bei ihrer Ankunft im Hotel oder zumindest während ihres Aufenthaltes an einem solchen Punkt ihres Lebens befinden, den Bachtin als „Riß“ (Bachtin 2017: 18) bezeichnete. Das beschränkt sich nicht auf den ungewohnten Wechsel vom Alltag in die Ferien, sondern greift viel tiefer und ist häufig als echter Einschnitt in den bisherigen Lebenslauf zu sehen. Die Figuren werden mit Wendepunkten konfrontiert, als prägnantestes Beispiel ist hier Otto Kringelein zu nennen, der in Vicki Baums *Menschen im Hotel* nach Berlin kommt, weil er glaubt, todkrank zu sein (vgl. Baum 1956). Zu nennen sind auch die Figuren bei Joseph Roth und Fred Wander, die sich als Kriegsheimkehrer oder zum Exil im Hotel einfinden und deren bisheriges Leben nicht nur durcheinandergebracht wurde, sondern gar nicht mehr existiert. Sie alle sehen sich, bewusst oder unbewusst, dem Riss gegenüber, der laut Bachtin die weiteren Geschehnisse bedingt. Außerdem sind es auch die erwähnten „Gleichzeitigkeiten und Ungleichzeitigkeiten“, also der „Zufall“, der bestimmt, wie es weitergeht.¹¹³

Bachtin gelangt nun weiter zu wichtigen Motiven der Abenteuerzeit, „Motive wie Begegnung und Trennung (Abschied), Verlieren und Wiedergewinnen, Suchen und Finden, Wiedererkennen und Nichtwiedererkennen“ (Bachtin 2017: 20). Mit Bachtin gesprochen: „Wir wollen uns hier mit einem dieser Motive, das wohl auch das wichtigste sein dürfte, näher befassen: mit dem *Motiv der Begegnung*“ (Bachtin 2017: 20). Denn dieses für ihn so wichtige Motiv ist auch für den Hotelroman entscheidend. Dieser lebt ja gerade von den ungewöhnlichen Begegnungen, die das Hotel als Foucaultsche Heterotopie überhaupt erst ermöglicht. Was also innerhalb der Ausführungen zu Foucault bereits als großer Vorteil herausgestellt wurde, hat auch im Bereich des Bachtinschen Chronotopos Auswirkungen: „In allen Begegnungen ist [...]“

¹¹³ Auch hier sei wieder auf Kapitel 3.7.1 verwiesen, das nachzeichnen wird, wie die Drehtür zum Chronotopos wird, über den Moment des Eintretens in den Mikrokosmos Hotel und somit über den weiteren Verlauf der Geschehnisse entscheidet.

die zeitliche Bestimmung (‘zu ein und derselben Zeit’) nicht zu trennen von der räumlichen Bestimmung (‘an ein und demselben Ort’)‘ (Bachtin 2017: 21). Auf den Hotelroman angewandt, lässt sich also festhalten, dass die Begegnung verschiedener Figuren ganz entscheidend für dessen Verlauf ist und dass diese Begegnung eben davon abhängt, ob sich die Figuren zur selben Zeit innerhalb desselben Raumes befinden, sodass ihre Begegnung überhaupt erst stattfinden kann. Doch auch der umgekehrte Fall kann zur Geschichte beitragen, „wenn das Motiv negativ ist (‘sie sind sich nicht begegnet’, ‘sie haben sich verfehlt’)“ (Bachtin 2017: 21), denn auch dann

bleibt die Chronotopie erhalten, nur wird das ein oder andere Glied des Chronotopos mit einem negativen Vorzeichen versehen: Sie sind sich nicht begegnet, weil sie nicht zu ein und derselben Zeit an den betreffenden Ort gelangten oder sich zu ein und derselben Zeit an verschiedenen Orten befanden (Bachtin 2017: 21).

Dieser Chronotopos der Begegnung, der auch im Falle des Nicht-Begegnens weiterexistiert, wird sich noch in vielen Beispielen innerhalb anderer Kapitel zeigen. Hier sei nur ein Beispiel erwähnt, das beide Fälle präsentiert. In *Menschen im Hotel* erzählt Vicki Baum die Geschichte des vorübergehenden Liebespaares Gaigern und Grusinskaja. Ein Hochstapler und Dieb verliebt sich überraschend in eine ältere Tänzerin.¹¹⁴ Ihre Liebe ist bestimmt von den Bachtinschen zeitlichen Komponenten.

Bereits ihre erste Begegnung kommt nur durch eine Reihe von Zufällen zustande, die den gewohnten Zeitplan durcheinanderbringen. Gaigern bricht während eines Auftritts der Tänzerin in deren Zimmer ein, um ihre Perlen zu stehlen. Seine gut geplante Flucht wird verzögert durch einen technischen Defekt der Leuchtreklame des Hotels (vgl. Baum 1956: 115), der durch unerwartet helles Licht, Arbeiter und einen Menschauflauf vor dem Hotel die Flucht über die Fassade vereitelt. So kommt es, dass Gaigern noch immer im Zimmer Nr. 68 wartet, als die Tänzerin zurückkommt (Baum 1956: 129). Der Chronotopos der Begegnung, bestimmt von den

¹¹⁴ Mit dieser Konstellation unterstreicht Vicki Baum den Zeitgeist ihres Romans, indem sie die Figuren aus dem authentischen Publikum der Grandhotels ihrer Zeit wählt. Habbo Knoch merkt zu der Klientel an: „Größere Aufmerksamkeit verschafften den Grandhotels in den 1920er Jahren aber vor allem aufstrebende und fallende Stars der Unterhaltungskultur, erfolgreiche Hochstapler, Schauspieler und Schriftsteller“ (Habbo Knoch: Grandhotels. Luxusräume und Gesellschaftswandel in New York, London und Berlin um 1900. Göttingen 2016, S. 357). Und während mit Grusinskaja die Tänzerin aus dem Theater und mit Gaigern der nicht fehlen dürfende Hochstapler abgedeckt sind, treten, verteilt auf das Grandhotel der 20er in *Menschen im Hotel* und das der 40er in *Hotel Berlin*, auch eine Schauspielerin (Lisa Dorn, Hotel Berlin) sowie zwei Schriftsteller (König und Nichols, *Hotel Berlin*) auf. Hinzu kommt ihre „Gästeschaft von der Sekretärin bis zum Fabrikanten“, die „einen sozial heterogenen Querschnitt der Weimarer Gesellschaft abbildete“ (Habbo Knoch: Grandhotels. Luxusräume und Gesellschaftswandel in New York, London und Berlin um 1900. Göttingen 2016, S. 362).

zeitlichen Unwägbarkeiten, führt die Tänzerin und den Hochstapler zusammen. Es kommt zu einer Liebesbeziehung, die von der Abreise der Tänzerin zum nächsten Engagement eigentlich nur unterbrochen werden sollte. Vereinbart wird als neuer Chronotopos der Begegnung von den Figuren selbst ein Wiedersehen in Wien.

Doch dazu kommt es nicht mehr, denn Gaigern geht im Hotel weiter auf Beutezug, wird erwischt und von einem Gast erschlagen. Nun ergibt sich daraus der von Bachtin erwähnte Fall, dass die Figuren sich eben nicht begegnen. „Nie wird er [Gaigern, Anm. V.H.] in Wien eintreffen, wo die Grusinskaja auf ihn wartet, und das ist traurig“ (Baum 1956: 330).

Bachtin erwähnt außerdem den *Chronotopos des Weges* (Bachtin 2017: 21), dem er sehr viel Raum in seiner Untersuchung gibt, der für die vorliegende Arbeit jedoch nicht von Interesse ist, da er aufgrund der eingangs erwähnten Kriterien, dass die Handlung sich auf das Hotel selbst fokussieren muss, im Hotelroman nicht vorkommt.

Fassen wir nun wie bereits zitiert noch einmal zusammen, was Bachtins *Chronotopos* ausmacht, in dem sich Zeit und Raum verbinden: Der „Raum gewinnt Intensität [...] der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert“ (Bachtin 2017: 7-8). Was nun die Bedeutung des Chronotopos für den Roman angeht, lässt sich abschließend mit Frank festhalten, dass „der Chronotopos das Fleisch auf dem Skelett der Plot-Struktur dar[stellt]; er ist es, der die Ereignisse des Sujets zu Bildern werden lässt.“¹¹⁵

Um dies für eine literarische Analyse anwendbar zu machen, muss aber erst die Schwierigkeit überwunden werden, dass Bachtin den *Chronotopos* in seinen Ausführungen mit drei recht unterschiedlichen Varianten exemplarisch darstellt.

Betrachtet man die Beispiele genauer, ergibt sich erst einmal der grobe Schauplatz eines Romans als Chronotopos. Im Sinne des Hotelromans wäre das gesamte Hotel also der Chronotopos.

Auf der nächsten Ebene kann aber auch ein konkreter einzelner Raum dieses Schauplatzes zum Chronotopos werden, bspw. zum *Chronotopos der Schwelle*. Um im Hotelroman zu verbleiben, wäre das etwa die Drehtür.

¹¹⁵ Michael C. Frank: Die Literaturwissenschaften und der spatial turn: Ansätze bei Jurij Lotman und Michail Bachtin. In: Wolfgang Hallet und Birgit Neumann (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld 2009, S. 73.

Zuletzt kann auch ein Ereignis zum Chronotopos werden, bspw. zum *Chronotopos der Begegnung*, hierzu passt das zitierte Beispiel aus Vicki Baums Roman, in dem sich zwei Figuren durch Zufall zur selben Zeit im selben Hotelzimmer aufhalten.

In Anbetracht der geschilderten vagen Definition lässt sich also unterscheiden zwischen dem Roman-Hotel als *dem* großen Chronotopos, vielen einzelnen Räumen als Chronotopoi innerhalb des Hotelromans und bestimmten Ereignissen, die durch ihre Verbindung von Raum und Zeit, ihre „Gleichzeitigkeit oder Ungleichzeitigkeit“, zu Chronotopoi werden. Im Hotelroman kommt noch eine Variante hinzu, nämlich dass die Räume außerhalb des Hotels, die in den Kapiteln 3.6 ausführlich behandelt werden, zu eigenen Chronotopoi werden, die dem Chronotopos Hotel zuwiderlaufen.

In Stefan Zweigs Roman *Rausch der Verwandlung* findet sich hierfür ein Beispiel, wenn sich das Luxushotel und Christines Heimatort gegenüberstehen. Die starken Gegensätze zwischen beiden Räumen leben nicht zuletzt wiederum von der Beschreibung des Zusammenspiels von Zeit und Raum. Während der Chronotopos des Hotels vom angenehmen Zeitplan vorgeschriebener, aber willkommener Aktivitäten geprägt ist, finden sich im Chronotopos des Heimatortes ebenfalls zeitliche Vorgaben für Räume, hier jedoch immer negativ konnotiert, bspw. Arbeitsbeginn, abendliche Rückkehr zur kranken Mutter etc.

Das Hotel selbst ist als Chronotopos prädestiniert, denn hier werden überall Zeit und Raum miteinander verbunden. Das beginnt damit, dass das Hotel im Roman eng verknüpft sein kann mit der Zeit, in der der Roman angesiedelt ist. Wie bereits am Beispiel des „Führerbildes“ erläutert, wird der Raum Hotel in seiner Beschreibung geprägt von der Zeit, in der sich die Gesellschaft gerade befindet. Zum Chronotopos „Hotel Berlin“ bei Vicki Baum etwa gehören die Uniformen des „Dritten Reiches“, die Abnutzungserscheinungen eines Hotels, das während des Krieges betrieben wird, die Insignien der Macht des „Dritten Reiches“. All das lässt aus Raum und Zeit *das* Hotel entstehen, das für die Geschichte notwendig ist.

Aber auch Raum und Zeit in einem ganz anderen Sinne können zusammenfinden, wenn nämlich Zeit im Kleinen, im Takt eines Tagesablaufs gemeint ist. Dann entsteht das Hotel aus Raum in Gestalt einzelner Zimmer des Hotels und Zeit in Form vorgeschriebener Aktivitäten. Dies lässt sich in Stefan Zweigs *Rausch der Verwandlung* sehr gut nachvollziehen. Hier finden bspw. die Mahlzeiten zu bestimmten Zeiten im jeweils dafür vorgesehenen Raum statt, auf verschiedene Arten der Musik und des Tanzes stößt man zu bestimmten Zeiten in unterschiedlichen Sälen.

Und die Hotelhalle ist zu wiederum anderen Zeiten unausgesprochen *der* Treffpunkt der Hotel-Gesellschaft.

2.3.1 Sexualität und Macht bei Bachtin

Innerhalb des Hotelromans kann man beobachten, dass der Chronotopos dazu dienen kann, bereits Hinweise auf bestimmte Zusammenhänge zu geben. In Vicki Baums *Hotel Berlin* etwa offenbart die Einführung des Chronotopos bereits die Macht-Strukturen, die dann im Verlauf der Handlung ausgebreitet werden, da der Chronotopos des Hotels zu Zeiten des NS-Regimes von vornherein Konflikte zwischen bestimmten Parteien evoziert. Somit wird sich auch Bachtins Konzept im Kapitel 3.1 zur Macht wiederfinden. Bzgl. der Sexualität ist Bachtins Chronotopos-Konzept wenig ergiebig, lediglich der *Chronotopos der Begegnung* kann sich anschließende sexuelle Beziehungen ermöglichen, für die eigentliche sexuelle Komponente der Beziehung hat er jedoch keine Bedeutung.

2.3.2 Illusion bei Bachtin

Wie schon bei Foucault und später noch bei Lotman lässt sich auch bei Bachtin ein Zusammenhang zur Illusion herstellen.

Greift man auf Bachtins eigene Ausführungen zurück, lässt sich mit dem erwähnten „jungen Paar“ ein erstes Beispiel für Illusionen im Chronotopos nennen. Denn natürlich stellt es eine Illusion dar, wenn sich zwei junge Menschen nach einer in der Realität über zig oder hunderte Jahre hinziehenden Abenteuerreise am Ende als immer noch junge Menschen gegenüberstehen.

Und gerade für solche Illusionen ist auch der Chronotopos des Hotelromans, sei es der erwähnte „große“ oder die verschiedenen „kleinen“, prädestiniert. Denn wann immer sich die Figuren in den Chronotopos hineinbegeben, passiert etwas mit der Zeit. Nie läuft diese dann noch unter denselben Gesetzmäßigkeiten ab wie zuvor, sei es tatsächlich oder in der Empfindung der Figuren. Und so lässt sich sagen, dass die Chronotopoi des Hotelromans immer mit Illusionen der Zeit verknüpft sind. Beispiele hierfür werden sich im Kapitel 3.3 noch zahlreich finden.

2.4 Jurij Lotman: Raumsemantik

Wenden wir uns nun dem dritten Theoretiker zu, der die vorliegende Arbeit maßgeblich beeinflusst hat: Jurij Lotman. In *Die Struktur literarischer Texte*¹¹⁶ stellt er seine Thesen zur *Raumsemantik* vor, von denen uns besonders die *Grenzüberschreitung* interessiert.

Daher soll vor allem Kapitel 8 seines Buches im Fokus unseres Interesses stehen – *Die Komposition des Wortkunstwerks* (Lotman 1993: 300-402). Dieses beginnt Lotman mit dem „Problem des Rahmens – der Grenze, die den künstlerischen Text von allem trennt, was Nicht-Text ist“, das „zu den grundlegenden gehört“ (Lotman 1993: 300). Er führt die „Geometrie Lobatschewskis“ (Lotman 1993: 302) an, um zur Ursprungsfrage zurückzukehren:

Während das Kunstwerk ein Modell eines unbegrenzten Objektes (der Wirklichkeit) mit Hilfe eines endlichen Textes schafft, ersetzt es durch seinen Raum nicht einen Teil (richtiger: nicht nur einen Teil) sondern das ganze Leben in seiner Gesamtheit. Jeder einzelne Text modelliert gleichzeitig sowohl ein bestimmtes spezielles als auch ein universales Objekt (Lotman 1993: 303).

Als Beispiel nennt er *Anna Karenina*, bei der „das Sujet [...] etwa einerseits ein bestimmtes verengtes Objekt ab[bildet]: das Schicksal der Heldin, das wir durchaus mit den Schicksalen einzelner Menschen vergleichen können, die uns in der alltäglichen Wirklichkeit umgeben“ (Lotman 1993: 303).

Doch es bleibt nicht bei dieser Abbildung:

Dieses mit einem Eigennamen und allen anderen Merkmalen der Individualität ausgestattete Objekt stellt aber nur einen Teil des in der Kunst abgebildeten Universums dar. Neben das Schicksal der Heldin kann man in diesem Sinne eine Unzahl anderer Schicksale stellen. Dieses gleiche Sujet stellt jedoch andererseits die Abbildung eines anderen Objekts dar, das zu unbegrenzter Ausweitung tendiert. Das Schicksal der Heldin läßt sich vorstellen als Abbildung des Schicksals *jeder* Frau einer bestimmten Epoche und einer bestimmten sozialen Schicht, *jeder* Frau überhaupt, ja *jedes* Menschen. Anderenfalls würden die Peripetien ihrer Tragödie nicht mehr als historisches Interesse wecken, und für einen Leser, der dem Spezialstudium bereits historisch gewordener Sitten und Lebensumstände fern steht, wären sie einfach langweilig (Lotman 1993: 303).

¹¹⁶ Jurij Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*. Übersetzt von Rolf-Dietrich Keil. München 1993. Im Folgenden im Text abgekürzt als „Lotman 1993“.

Er schließt daraus, dass „man also im Sujet (und, noch weiter gefaßt, in jeder Art von Erzählung) zwei Aspekte unterscheiden [kann]“ (Lotman 1993: 303). Lotman nennt „den einen, unter dem der Text das ganze Universum modelliert, [...] den mythologischen [...], [und] den anderen, unter dem irgendeine Episode der Wirklichkeit abgebildet wird, den der Fabel“ (Lotman 1993: 303).

Um das Beispiel vorwegzunehmen, das in diesem Kapitel noch häufiger herangezogen wird, lässt sich das bei Vicki Baums *Hotel Berlin* folgendermaßen gliedern: Die Liebesgeschichten zwischen den einzelnen Figuren, ihre Verwirrungen und Verstrickungen, bspw. zwischen dem enttäuschten General Dahnwitz und der Schauspielerin Dorn, zwischen ihr und dem jungen Martin Richter, zwischen dem Gefangenen und Kranken Nichols und der Bardame Tilli – all das könnte man mit Lotman als den „mythologischen Aspekt“ der Geschichte bezeichnen, er ist beliebig wiederholbar und unabhängig von Zeit und Raum, würde in anderen Romanen nur leicht variiert. Die Hintergründe jedoch, Martin Richters Flucht vor der Gestapo, Nichols Abhängigkeit vom NS-Regime, Lisas Erfolg bei den Funktionären dieses Regimes – das ist der Aspekt, „unter dem irgendeine Episode der Wirklichkeit abgebildet wird“ (Lotman 1993: 303).

Dies führt Lotman zur Frage der Bedeutung von Text-Anfang und Text-Ende (vgl. Lotman 1993: 305). Zur Funktion des Endes etwa erklärt er, „daß [bspw.] ein Text demonstrativ mit einem `Nicht-Schluß` enden kann“, die „abgedroschenste Vorstellung vom `Ende` eines Textes [aber, ...] das sogenannte `happy end`“ (Lotman 1993: 309) darstellt. Er beschreibt die Leserempfindungen bei verschiedenen Varianten des Text-Endes, etwa die Trauer um einen sterbenden oder gescheiterten Helden, die sich stark von dem unterscheidet, was man empfindet, wenn es um den Tod oder das Scheitern etwa eines realen Vorbildes dieser Figur geht (vgl. Lotman 1993: 310). Die Gründe hierfür erklärt er folgendermaßen:

Was geht hier vor? Im Kunstwerk kommt der Gang der Ereignisse in dem Augenblick zum Stillstand, wo die Erzählung abbricht. Weiter ereignet sich nichts mehr, und es bleibt der Eindruck, daß ein Held, der in diesem Moment am Leben war, überhaupt nicht mehr stirbt, daß der, der Liebe gefunden hat, sie nie mehr verliert, daß der Sieger auch in Zukunft nie mehr besiegt werden wird, da jede weitere Handlung ausgeschlossen ist (Lotman 1993: 310).

Als Sonderfall nennt Lotman Texte, „wo die Schlußepisode zum Ausgangspunkt für eine neue Erzählung wird“ (Lotman 1993: 310).

Damit kommt Lotman zum *Problem des künstlerischen Raums*:

Die Vorstellung vom Kunstwerk als einem in gewisser Weise abgegrenzten Raum, der in seiner Endlichkeit ein unendliches Objekt – die im Verhältnis zum Kunstwerk äußere Welt – abbildet, lenkt unsere Aufmerksamkeit auf das Problem des künstlerischen Raums (Lotman 1993: 311).

Es „erweist sich die Sprache räumlicher Relationen als eines der grundlegenden Mittel zur Deutung der Wirklichkeit“ (Lotman 1993: 313). Er nennt verschiedene gegensätzliche Begriffspaare, bspw. „hoch – niedrig“, und konstatiert, dass diese „Begriffe [...] sich als Material zum Aufbau von Kulturmodellen mit keineswegs räumlichem Inhalt“ erweisen und Bedeutung erhalten, etwa „wertvoll“ und „wertlos“ (Lotman 1993: 313). Für den Menschen ist das von großer Wichtigkeit, denn die

allerallgemeinsten sozialen, religiösen, politischen, ethischen Modelle der Welt, mit deren Hilfe der Mensch auf verschiedenen Etappen seiner Geistesgeschichte den Sinn des ihn umgebenden Lebens deutet, sind stets mit räumlichen Charakteristiken ausgestattet (Lotman 1993: 313).

Dies kann als „Gegenüberstellung `Himmel – Erde`“, als „sozial-politische[...] Hierarchie mit der zentralen Opposition der `Oberen – Niederen`“ oder als „Form einer ethischen Merkmalhaltigkeit in der Opposition `rechts – links`“ auftreten (Lotman 1993: 313).

Vorstellungen von `hohen, erhabenen = erhobenen` und `niederen, erniedrigenden` Gedanken, Beschäftigungen, Berufen; die Identifikation des `Nahen` mit dem Verständlichen, Eigenen, Vertrauten, und des `Fernen` mit dem Unverständlichen, Fremden – all das fügt sich zusammen zu Weltmodellen, die deutlich mit räumlichen Merkmalen ausgestattet sind (Lotman 1993: 313).

Dafür, dass ebensolche Weltmodelle sich auch im Hotelroman niederschlagen, gibt es verschiedene Beispiele. An erster Stelle drängt sich hier der Gedanke an die Hierarchie im Hotelroman auf, die auf solche Oppositionen wie *Oben – Unten* mit der Konnotation *Gut – Schlecht* setzt, wenn auch im prominentesten Beispiel *Hotel Savoy* gerade in umgekehrter Richtung, insofern als dass die Zimmer mit steigender Etagenzahl an Komfort einbüßen.¹¹⁷ Aber auch die Opposition von Fremdem und Vertrautem spielt eine große Rolle, etwa wenn es um den Status bestimmter Hotelgäste geht. Und wie Lotman für die Weltmodelle bereits feststellte, ist der räumliche Aspekt auch im Hotelroman bei diesen Oppositionen immer von Bedeutung.

¹¹⁷ Vgl. Kapitel 3.1.4 Hierarchien im Hotelroman.

Ausgehend von dem hier zitierten Gegensatz von *oben* und *unten* gelangt Lotman zu einem weiteren Begriffspaar mit großer Bedeutung: Es

ist ein weiteres wesentliches Merkmal der Organisation einer räumlichen Struktur des Textes die Opposition „offen – geschlossen“. Der geschlossene Raum, im Text unter verschiedenen vertrauten Bildern wie Haus, Stadt, Heimat vertreten und mit bestimmten Merkmalen ausgestattet wie: „heimisch“, „warm“, „sicher“ – steht dem offenen „äußeren“ Raum gegenüber und dessen Merkmalen: „fremd“, „feindlich“, „kalt“. Auch entgegengesetzte Interpretationen sind möglich (Lotman 1993: 327).

Und damit kommt Lotman auf das zu sprechen, was für die vorliegende Arbeit von besonderem Interesse ist: „Hier wird nun zum wichtigsten topologischen Merkmal des Raumes die *Grenze*“ (Lotman 1993: 327).¹¹⁸

2.4.1 Grenzüberschreitung

Um über die *Grenzüberschreitung* sprechen zu können, die im Hotelroman so häufig von Bedeutung ist für die Entwicklung des Helden und den Verlauf der Geschichte, muss erst erläutert werden, was Lotman unter der *Grenze* versteht und was deren Funktion im Text ist. Die Grenze „teilt den Raum in zwei disjunkte Teilräume. Ihre wichtigste Eigenschaft ist ihre Unüberschreitbarkeit“ (Lotman 1993: 327). Ihre Aufgabe ist es also, den Raum innerhalb des Romans zu unterteilen, und zwar auf eine unüberwindliche Weise. „Diese Art, wie ein Text durch solch eine Grenze aufgeteilt wird, ist eines seiner wesentlichen Charakteristika“ (Lotman 1993: 327). Was genau getrennt wird, spielt erst einmal keine Rolle: „Ob es sich dabei um eine Aufteilung in Freunde und Feinde, Lebende und Tote, Arme und Reiche oder andere handelt, ist an sich gleich“ (Lotman 1993: 327). Entscheidender ist ihre Undurchlässigkeit: „Wichtig ist etwas anderes: die Grenze, die den Raum teilt, muß unüberwindlich sein und die innere Struktur der beiden Teile verschieden“ (Lotman 1993: 327). Als Beispiel nennt Lotman Märchen, in

¹¹⁸ Verena Krüger und Anna Olshevska unterstreichen die Bedeutung von Grenzen auch außerhalb der Literatur: „Offenbar ist eine absolute Freiheit weder möglich noch wünschenswert und bedarf jeder Mensch gewisser Grenzen. Wenn man durch eine Grenze gehindert wird, fremdes Terrain zu betreten, so ist das eigene Gebiet zugleich gegen Fremdeingriffe geschützt. Durch das Ziehen von Konturen entsteht das Gefühl der Sicherheit und Geborgenheit, die unabhängig von der Zeit, in der man lebt, zu den Grundbedürfnissen jedes Menschen gehören. Vorausgesetzt man schafft es, dabei die Grenze nicht zu zementieren und das Begrenzen nicht zum Ausgrenzen werden zu lassen.“ Verena Krüger/Anna Olshevska: Von der (Un)Möglichkeit, dem Raum eine Grenze zu setzen. In: Verena Krüger, Anna Olshevska (Hg.): Dem Raum eine Grenze geben. Bochum 2006, S. 10.

denen „Haus“ und „Wald“ sich gegenüberstehen. „Die Grenze zwischen ihnen ist klar. [...] Die Helden des Waldes können nicht ins Haus eindringen – sie sind einem bestimmten Raum fest zugeordnet. Nur im Wald können sich schreckliche und wunderbare Geschehnisse ereignen“ (Lotman 1992: 327). Das Märchen ist hier ein Beispiel für die weit häufigere Gegenüberstellung des „sicheren Inneren“ und des „gefährlichen Äußeren“. Es gibt jedoch, wenn auch seltener, die gegenteilige Deutung. In vielen Geschichten schützt man sich vor der äußeren Welt, in manchen jedoch stellt die geschützte Welt für den Helden eine Gefahr dar. Dann

gehört der Held selbst der äußeren Welt an, und die Gefahr kommt aus der geschlossenen, inneren, umgrenzten Welt. Sie ist das Haus, in dem man [...], verweichlichen, V.H.] kann, und die anheimelnde Bequemlichkeit. Sogar die sichere Geborgenheit der inneren Welt birgt für den Helden dieses Typs eine Gefahr: sie kann ihn verführen, von seinem Weg abbringen und an einen Ort fesseln, was für ihn soviel bedeutet wie Verrat. Mauern und Zäune wirken hier nicht als Schutz, sondern als Bedrohung (Lotman 1993: 328).

Einen solchen Fall findet man bei Joseph Roth in *Hotel Savoy* vor. Obwohl sein Held Gabriel Dan im ersten Hotel nach seiner Kriegsrückkehr nicht den erträumten Komfort vorfindet, bietet ihm das Savoy doch Annehmlichkeiten, die ihn an das Haus zu binden beginnen, besonders in Gestalt der hübschen Stasia. So fällt es Dan zunehmend schwerer, an seinen Plänen zur Weiterreise festzuhalten, was ihn negativ berührt. Dadurch wird nach den Strapazen des Krieges ausgerechnet das doch (vermeintlich) sichere Hotel für Dan zur Bedrohung. Ein anderer Bewohner bringt es mit den Worten „Niemand entging dem Hotel Savoy“ (Roth 2010: 80) auf den Punkt.

Lotman konstatiert im Folgenden, dass „der Ort der Handlung(en) mehr ist als eine Beschreibung der Landschaft oder des dekorativen Hintergrunds“ (Lotman 1993: 329), und dass sich „hinter der Darstellung von Sachen und Objekten, in deren Umgebung die Figuren des Textes agieren [...] ein System räumlicher Relationen ab[zeichnet], die Struktur des Topos“ (Lotman 1993: 330). Da „diese Struktur des Topos [...] Prinzip der Organisation und der Verteilung der Figuren im künstlerischen Kontinuum“ ist und „als Sprache für den Ausdruck anderer, nicht-räumlicher Relationen des Textes [fungiert]“, „liegt [darin] die besondere modellbildende Rolle des künstlerischen Raumes im Text“ (Lotman 1993: 330). Lotman wendet sich nun dem *Problem des Sujets* (Lotman 1993: 329) zu, denn mit „dem Begriff des künstlerischen Raumes hängt der Begriff des Sujets eng zusammen“ (Lotman 1993: 330).

Der nächste wichtige Begriff, den Lotman anführt, ist das *Ereignis*, denn „dem Begriff des Sujets liegt die Vorstellung des *Ereignisses* zugrunde“ (Lotman 1993: 330), einer „Einheit des Sujetaufbaus“ (Lotman 1993: 332). Zum einen gilt „das Ereignis [...] als die kleinste unzerlegbare Einheit des Sujetaufbaus“ (Lotman 1993: 330), außerdem, und das ist für die vorliegende Arbeit von besonderer Bedeutung: „*Ein Ereignis im Text ist die Versetzung einer Figur über die Grenze eines semantischen Feldes*“ (Lotman 1993: 332).

Ausgehend davon, dass „das Ereignis [...] gedacht [wird] als etwas, was geschehen ist, obwohl es auch nicht hätte zu geschehen brauchen“, „rangiert [ein Ereignis] [...] auf der Skala der Sujethaftigkeit [desto höher]“, „je geringer die Wahrscheinlichkeit ist, daß ein bestimmtes Ereignis eintritt“ (Lotman 1993: 336). Und das führt Lotman zur Unterscheidung *sujetloser* und *sujethafter* Texte. Erstere „haben einen deutlich klassifikatorischen Charakter; sie bestätigen eine bestimmte Welt und deren Organisation. Beispiele für sujetlose Texte wären ein Kalender, ein Telefonbuch oder ein sujetloses lyrisches Gedicht“ (Lotman 1993: 336). Das Grundgerüst *sujetloser* und *sujethafter* Texte ist gleich:

Nehmen wir nun statt des Telefonbuches irgendeinen künstlerischen oder mythologischen Text, so läßt sich unschwer zeigen, daß der inneren Organisation der Textelemente in der Regel eine binäre semantische Opposition zugrundeliegt (Lotman 1993: 337).

Als Beispiele nennt er eine Unterteilung der Welt „in Reiche und Arme, Eigene und Fremde, Rechtgläubige und Ketzer, Gebildete und Ungebildete, Menschen der Natur und Menschen der Gesellschaft, Feinde und Freunde“ (Lotman 1993: 337). Auch im Hotelroman stößt man auf solche binären Strukturen, wobei Erstgenannte, nämlich der Kontrast von Arm und Reich, mit allem, was dazugehört (bspw. Status, Macht), die am häufigsten anzutreffende ist.

Ein anderes Beispiel liefert Haruki Murakami. Wie Olaf Schiedges feststellt, kreierte er für seinen Roman *Wilde Schafsjagd* eine „Opposition, die in der japanischen Literatur nicht selten vorgenommen worden ist“¹¹⁹, indem er die Inseln Honshû und Hokkaidô einander gegenüberstellt.

Um auf Lotman zurückzukommen, so stellt er nun den Bezug zum Raum her, indem er aufzeigt, wie diese Gegensätze im Text verwirklicht werden, denn sie erfahren „fast immer eine

¹¹⁹ Olaf Schiedges: Die Raumordnung in ausgewählten Romanen des japanischen Schriftstellers Murakami Haruki. Würzburg 2016, S. 177.

räumliche Realisierung: die Welt der Armen wird realisiert als die 'Vorstädte', 'Slums', 'Dachstuben', die der Reichen als 'Hauptstraße', 'Paläste', 'Belétage'“ (Lotman 1993: 337).

Auch dies ist im Hotelroman zu beobachten, wie sich innerhalb der vorliegenden Arbeit an vielen Stellen zeigen wird, wenn bspw. dem Hotel die Herkunftsräume der Figuren gegenübergestellt werden. Ganz konkret erscheint etwa die genannte „Dachstube“, denn in einer solchen lebt Stefan Zweigs Christine in *Rausch der Verwandlung* und tatsächlich wird diese Dachstube zum Inbegriff des negativ konnotierten Raumes ihrer Heimat, der im krassen Gegensatz steht zur Welt des Luxushotels, in das sie durch ihre Grenzüberschreitung reist. Im Falle Murakamis wären die „semantisch unterschiedlichen Merkmale“ des urbanen Tokyo und des ländlichen Hokkaido zu nennen.¹²⁰

Zwischen den genannten Räumen bestehen also Gegensätze, denn

es bilden sich Vorstellungen von sündigen und gerechten Ländern, die Antithese von Stadt und Land, von zivilisiertem Europa und einer unbewohnten Insel, von den böhmischen Wäldern und dem väterlichen Schloß (Lotman 1993: 337).

Und wo es Gegensätze gibt, gibt es unweigerlich auch Grenzen und so erhält „die klassifikatorische Grenze zwischen den kontrastierten Welten [...] die Merkmale einer Linie im Raum“, als Beispiele nennt er den „Lethe-Strom, der die Lebenden von den Toten trennt, [oder] das Höllentor mit seiner Aufschrift, die jede Hoffnung auf Rückkehr raubt“ (Lotman 1993: 337-338). Laut Michael C. Frank kann diese Grenze jedoch „auf ganz unterschiedliche Weise literarisch realisiert werden, auch ohne dass sie in den betreffenden Texten explizit als Grenze zur Sprache kommt.“¹²¹

Dann nimmt Lotman Bezug auf seine Unterscheidung zwischen den sujetlosen und den sujethaften Texten, indem er feststellt: „Ein sujetloser Text bekräftigt die Unverletzbarkeit derartiger Grenzen“ (Lotman 1993: 338).

Er präzisiert dies: „Der sujethaltige Text wird auf der Basis des sujetlosen errichtet als dessen Negation. Die Welt ist in Lebende und Tote eingeteilt und eine unüberschreitbare Linie trennt die beiden Teile“ (Lotman 1993: 338). Bei Lotmans folgenden Ausführungen muss man für die vorliegende Arbeit differenzieren: „Der sujethaltige Text behält dieses Verbot für alle Figuren

¹²⁰ Ebd., S. 178.

¹²¹ Michael C. Frank: Die Literaturwissenschaften und der spatial turn: Ansätze bei Jurij Lotman und Michail Bachtin. In: Wolfgang Hallet und Birgit Neumann (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld 2009, S. 67.

bei, führt aber eine Figur (oder Gruppe) ein, die ihm nicht unterliegt“ (Lotman 1993: 338). Dies trifft auf einige Texte genau *so* zu, etwa auf Stefan Zweigs *Rausch der Verwandlung*, für die Group Novel, aus deren Kreis einige der untersuchten Texte stammen, gilt dies aber nur bedingt, denn darin handelt es sich nicht nur um eine einzelne Figur, aber auch nicht um eine Gruppe, sondern häufig um mehrere separat nebeneinander herlaufende Figuren, die im Sinne Lotmans zu Grenzüberschreitern werden.

Von diesem kleinen Unterschied abgesehen, lässt sich aber wieder Lotman folgen, wenn er über diese Figuren sagt: „Somit ergeben sich zwei Gruppen von Figuren: bewegliche und unbewegliche“ (Lotman 1993: 338). Diese unterscheiden sich durch ihren Umgang mit der Grenze. Für die „Unbeweglichen“ bedeutet das, sie „sind der Struktur des allgemeinen sujetlosen Typs unterworfen. Sie gehören zur Klassifikation und dienen selbst als deren Bestätigung. Die Grenzüberschreitung ist für sie verboten“ (Lotman 1993: 338). Im Unterschied dazu definiert er „eine bewegliche Figur [...], als] eine, die das Recht hat, die Grenze zu überschreiten“ (Lotman 1993: 338).

Dann nimmt Lotman wieder auf das von ihm eingeführte *Ereignis* Bezug, das er als „die Versetzung einer Figur über die Grenze eines semantischen Feldes bezeichnet“ (Lotman 1993: 332): „Die Bewegung des Sujets, das *Ereignis* ist die Überwindung jener Verbotsgrenze, die von der sujetlosen Struktur festgelegt ist“ (Lotman 1993: 338).

Für die Figuren eines literarischen Textes bedeutet das, „wenn der Held seinem Wesen nach mit seiner Umwelt übereinstimmt oder nicht mit der Fähigkeit ausgestattet ist, sich von ihr abzuheben, so ist eine Entwicklung des Sujets unmöglich“ (Lotman 1993: 342).

Es kommt also zu einer Überschreitung der Grenze durch den „Handlungsträger“: „In Beziehung zur Grenze des (semantischen) Sujet-Feldes tritt der Handlungsträger als derjenige auf, der sie überwindet, und die Grenze in Beziehung zu ihm als Hindernis“ (Lotman 1993: 342).

Innerhalb des Textes zeigt sich das, indem „alle Arten von Hindernissen im Text in der Regel an dieser Grenze konzentriert [...], sind] und strukturell stets einen Teil von ihr bilden“ (Lotman 1993: 342). Diese Hindernisse können in unterschiedlichster Form auftreten:

Es ist unwesentlich, ob das nun die „Widersacher“ des Zaubermärchens sind oder die dem Odysseus feindlichen Wellen, Winde und Meeresströmungen oder die falschen Fährten und Indizien im Krimi: strukturell haben sie alle die gleiche Funktion – sie

machen den Übergang von dem einen semantischen Feld in das andere äußerst mühsam, ja unmöglich für alle außer dem Helden in dem einmaligen konkreten Fall (Lotman 1993: 342).

Immer tritt „nach Überwindung der Grenze [...] der Handlungsträger in das ‚Gegenfeld‘ ein“ (Lotman 1993: 342). Doch dann gibt es mehrere Möglichkeiten, wie es für den Helden weitergeht. Er kann bereits am Ziel sein: „Soll die Bewegung hier zum Stillstand kommen, so muß er in diesem Gegenfeld aufgehen und sich aus einer beweglichen Figur in eine unbewegliche verwandeln“ (Lotman 1993: 342). Oder aber weitergehen, da das Sujet sonst „nicht abgeschlossen“ wäre „und die Bewegung weiter[geht]“ (Lotman 1993: 342).

„Raum und Bewegung, die beiden Elemente, die im Titel des vorliegenden Bandes stehen, sind nach Lotman also genau das, was literarische Handlung ausmacht.“¹²² Auch Schiedges stellt fest, „wie wichtig das Moment der Bewegung im Raum ist, um zum Beispiel die Opposition gänzlich verschiedener Räume mit ihren jeweiligen Merkmalen erfahrbar zu machen.“¹²³

In den in der vorliegenden Arbeit untersuchten Hotelromanen erweist sich ausnahmslos das Hotel als das erwähnte *Gegenfeld*. Die Figuren müssen also bei ihrer Bewegung eine Grenze überschreiten, um in das Hotel einzutreten. Das macht gleichzeitig weitere Räume notwendig, aus denen heraus die Grenze überschritten wird bzw. in die die Figur bei ihrem Scheitern zurückkehren muss. Für solche Räume gibt es im Hotelroman verschiedene Varianten, wie Kapitel 3.6 zu den Räumen außerhalb des Hotels zeigen werden.

Für die Figuren wirft Lotman noch eine Unterscheidung in „Handlungsträger und Bedingungen und Umstände der Handlung“ (Lotman 1993: 345) auf. Er stellt fest, dass

die Figuren der ersten Gruppe sich von der zweiten durch ihre Beweglichkeit hinsichtlich ihrer Umgebung unterscheiden. Diese Beweglichkeit selbst ist jedoch die Folge einer wesentlichen Eigenschaft: die bewegliche Figur unterscheidet sich von der unbeweglichen dadurch, daß ihr bestimmte Handlungen erlaubt werden, die für die anderen verboten sind (Lotman 1993: 345-346).

All diese Vorgänge, die Lotman hier beschreibt, lassen sich nun im Folgenden besonders deutlich in Stefan Zweigs *Rausch der Verwandlung* nachzeichnen.

¹²² Michael C. Frank: Die Literaturwissenschaften und der spatial turn: Ansätze bei Jurij Lotman und Michail Bachtin. In: Wolfgang Hallet und Birgit Neumann (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld 2009, S. 67.

¹²³ Olaf Schiedges: Die Raumordnung in ausgewählten Romanen des japanischen Schriftstellers Murakami Haruki. Würzburg 2016, S. 178.

2.4.2 Beispiele der Grenzüberschreitung im Hotelroman

Die drei wichtigsten Faktoren, die Lotman nennt, sind bei Zweig vertreten: „1. Ein bestimmtes semantisches Feld, das in zwei sich ergänzende Teilmengen gegliedert ist“ (Lotman 1993: 341). Die „binäre semantische Opposition“, von der zu Beginn die Rede war, liegt hier sehr klar und deutlich markiert vor. Einander gegenüber stehen die Welt der Armen und die der Reichen, „räumlich realisiert“ durch das kleine ländliche Dorf *Klein-Reifling* (Zweig 2014: 9), in dem Christine mit ihrer Mutter wohnt, sowie das mondäne *Palace-Hotel* (Zweig 2014: 44), in das Christine auf Einladung ihrer Tante reist. Es handelt sich um zwei Räume, wie sie gegensätzlicher kaum beschrieben werden können, sodass ihre Oppositions-Funktion nur allzu deutlich wird, wobei sich Arm und Reich, aber auch Adel und Bürgerliche gegenüberstehen.

Auch „2.“ ist vorhanden, die Grenze, „die unter normalen Umständen unüberschreitbar ist, sich jedoch im vorliegenden Fall (ein Sujet-Text spricht immer von dem vorliegenden Fall) für den Helden als Handlungsträger doch als überwindbar erweist“ (Lotman 1993: 341).

Aufgrund der deutlich dargelegten Armut Christines bestünde in einem sujetlosen Text keinerlei Chance für die junge Frau, die Welt des großen Hotels jemals kennenzulernen. Erst die unerwartete Einladung einer reichen Tante aus Amerika bietet ihr Gelegenheit, zur „Grenzüberschreiterin“ zu werden. Auf diese Weise wird Christine zur beweglichen Figur, der es erlaubt ist, zwischen den klar voneinander getrennten Bereichen der Armen und der Reichen zu wandern. Und mit Christine liegt auch „3. der Held als Handlungsträger“ (Lotman 1993: 341) vor.

Die Grenzüberschreitung in *Rausch der Verwandlung* findet statt, wenn Christine ihren langweiligen Arbeitsplatz und das kärgliche Leben mit ihrer kranken Mutter verlässt, um ihren Urlaub im Luxus-Hotel anzutreten.

Nach Lotman wird sie somit zur beweglichen Figur, der dieser Übertritt als Einziger erlaubt wird, denn für alle anderen Figuren bleiben Reichtum und Adel als Voraussetzung für den Aufenthalt im Hotel bestehen, nur Christine wird durch die Einladung der Tante zu einer Ausnahme.

Nun muss es aber nach Lotman Hindernisse geben, die Christine die Überschreitung der Grenze trotz ihrer einmaligen Erlaubnis erschweren. Dies können Umstände sein, wie etwa Christines

Schüchternheit, die ihr den Übergang in die schillernde neue Welt erschwert. Es können aber auch Figuren sein, und hierzu finden sich verschiedene Beispiele. Da wäre zuerst der Portier, der Christine sich bei seiner Begrüßung automatisch an ihre Armut erinnern lässt und ihr die Opposition ins Gedächtnis ruft:

Sie möge nur einsteige [sic] ins Auto und ihm gebe [sic] den Aufgabeschein für das große Gepäck aus der Consigne. Christine errötet. Jetzt erst bemerkt sie, böß getroffen, wie verräterisch arm das bettelhafte Strohköffchen ihr in der Hand pendelt [...] **Sofort fühlt sie eine Distanz zwischen jenen und sich unverkennbar enthüllt** [Hervorhebung V.H.] (Zweig 2014: 44).

Doch während dieses Hindernis eher in Christines Fantasie anzusiedeln ist, gibt es auch tatsächliche „Widersacher“, wie Lotman sie nennt, die aktiv dafür sorgen, Christines Grenzüberschreitung zu verhindern. Dazu gehört das „Mannheimer Mädels“ (vgl. Zweig 2014: 132), Carla, eine junge Frau aus der Clique, in der Christine das Hotelleben langsam zu genießen beginnt. Für sie „bedeutete, ohne daß Christine es ahnte, ihre Gegenwart seit einiger Zeit Beunruhigung und Gefahr“ (Zweig 2014: 132). Eifersucht sorgt dafür, dass sie zu Christines Gegnerin wird, denn

vor der Ankunft dieser amerikanischen Nichte hatte der Ingenieur mit ihr heftig geflirtet und Andeutungen ernster, vielleicht heiratlicher Absichten gegeben. Entscheidendes war nicht geschehen, es fehlten vielleicht noch ein paar Tage und eine geschickte Stunde für entscheidende Aussprache; da war Christine gekommen, höchst unerwünschte Ablenkung, denn seitdem steuerte immer unverkennbarer das Interesse des Ingenieurs Christine zu (Zweig 2014: 132).

Und da Carla spürt, „daß an Christines Überschwang irgend etwas eigentümlich und gesellschaftlich ungewöhnlich war“ (Zweig 2014: 132), forscht sie nach, bis sie Christines wahre Herkunft herausfindet, dass nämlich Christine Hoflehner im Hotel nur als Christine van Boolean, also unter dem Namen der Tante, auftritt. „Noch am selben Morgen begann ihre Geschichte im ganzen Hotel zu zirkulieren, wie jedes Geschwätz allerhand Schmutz und Geröll bei dem hastigen Lauf aufnehmend“ (Zweig 2014: 135).

Zum Problem wird dieses Gerücht aber erst aufgrund der Opposition der beiden Lebenswelten Christines. Denn ihr Abstieg wird nur dadurch in Gang gesetzt, dass die Gäste des Hotels in ihren Reihen nur Adlige oder wenigstens Reiche dulden, an Christines Charakter, ihrer allseits beliebten fröhlichen Art, ändert sich ja durch die Aufdeckung der Herkunft nichts. Hier treten

nun neben der „Widersacherin“ Carla einige der von Lotman als „unbeweglich“ bezeichneten Figuren auf, die durch ihre Unfähigkeit zur Veränderung, eben ihre „Unbeweglichkeit“, dafür sorgen, Christines erfolgreiche und dauerhafte Grenzüberschreitung zu verhindern. Da wäre einmal „jenes schlesische Gutsbesitzerpaar, Herr und Frau von Trenkwitz, die in ihrem Umgang streng auf Feudal und Klasse setzen und mitleidslos alle Bürgerlichen schneiden“ (Zweig 2014: 137). Diese Ablehnung spüren nach Aufkommen des Gerüchts auch die van Boolens, noch bevor sie selbst etwas von dem Gerede über ihre Nichte wissen.

Die Familie selbst hört nämlich erst durch Lord Elkins davon. Der ältere Herr, der ernsthafte Heiratsabsichten bzgl. Christine hegte, auch wenn diese von ihr nicht erwidert wurden, hält es für seine „Freundesplicht, der Sache auf den Grund zu gehen“ (Zweig 2014: 139). Als Einziger im Hotel bleibt er freundlich zu Christine, lädt sie sogar demonstrativ zu einer Autotour ein, doch auch er bleibt unbeweglich, wenn er sagt: „Ob ich sie auf Dauer werde schützen können... das kann ich nicht versprechen“ (Zweig 2014: 141). Obwohl er sich Mühe gibt „sichtbar zu zeigen, daß [...], er] sie mehr achte als diese ganze Geldkrapüle“ (Zweig 2014: 141), kann er nichts gegen den Druck der Hotelgesellschaft tun.

Auch Frau van Boolean bleibt unbeweglich, statt Christine zu schützen oder wenigstens zu unterstützen, sorgt sie sich um ihr eigenes Ansehen und lässt ihre Nichte fallen. Sie beschließt ihre Abreise, und zwar ohne Christine: „Und was das Mädels betrifft, so haben wir Mary gegenüber reichlich unsere Pflicht getan. Wir haben sie eingeladen, sie hat sich amüsiert und erholt, zuviel sogar, aber jetzt Schluß“ (Zweig 2014: 149).

Und auch Christines Verehrer, der Ingenieur, erweist sich als unbewegliche Figur. Nach ihrer Enttäuschung über die bevorstehende Abreise sucht Christine nach ihm, doch der Mann ist nur „etwas peinlich verblüfft“ (Zweig 2014: 163) ob ihrer Aufregung und denkt: „Besser man sieht uns nicht“ (Zweig 2014: 163). Und statt die Chance zu nutzen, Standesgrenzen bzw. -denken zu überwinden, beharrt er auf der Beibehaltung der Grenzen zwischen sich und Christine:

Ach so, denkt der Ingenieur. Mit einmal ist ihm alles klar. Gerade vorhin erst hat man ihm das Geschwätz zugetragen über die van Boolean, unwillkürlich ist er erschrocken; beinahe hätte er ihr einen Heiratsantrag gemacht. Aber jetzt begreift er, Onkel und Tante schicken die Arme Hals über Kopf weg, damit sie ihnen weiter keine Unannehmlichkeiten mache (Zweig 2014: 164).

Er selbst denkt ähnlich: „Nur jetzt nicht mehr einlassen, überlegt er rasch. Ablenken! Ablenken!“ (Zweig 2014: 164). Und auf Christines verzweifelte Bitte um Hilfe reagiert er

geschockt: „Abstoppen, denkt der praktisch gesinnte Mann, jetzt nur rasch und energisch abstoppen. Sie irgendwie beruhigen, sie zurückführen ins Hotel, sonst wird die Sache peinlich“ (Zweig 2014: 166). Er entscheidet sich definitiv gegen Christine: „Man muß ein Ende machen. [...] Nur sich in nichts einlassen“ (Zweig 2014: 166).

In dieser Situation erkennt auch Christine, dass ihre Grenzüberschreitung gescheitert ist:

Der Körper hat zuerst verstanden, was jetzt erst der Instinkt und nach ihm das Gehirn schreckhaft erkennt, daß dieser Mensch sich von ihr zurückzieht, feige ist, vorsichtig und sich fürchtet, daß alles sie hier weghaben will, alles. Sie wacht auf aus ihrer Trunkenheit, ein Ruck (Zweig 2014: 167).

Christine ist nach ihrer Grenzüberschreitung also zwar ins „Gegenfeld“ eingetreten, darin aber nie ganz aufgegangen. Und so wird ihre Grenzüberschreitung durch die Gerüchte, letztlich aber ganz konkret durch die überstürzte Abreise ihrer Verwandten und die Zurückweisung durch den Mann, den sie zu lieben glaubte, abgebrochen. Statt sich in der neuen Welt integrieren zu können, wird sie in ihr altes Leben zurückgeschickt und gelangt zu dem Punkt, von dem Lotman sagt: „Eine weitere Bewegung ist unmöglich“ (Lotman 1993: 343). Christine beschreibt es so: „Es ist kein Abschied, es ist eine Art Tod“ (Zweig 2014: 170).

Christines Fall lässt sich also als gescheiterte Grenzüberschreitung bezeichnen. Es gibt jedoch auch erfolgreiche Beispiele innerhalb der Texte, die dieser Arbeit zugrunde liegen – am eindrücklichsten ist dies bei Vicki Baum zu beobachten. In *Hotel Berlin* zeichnet sie die Grenzüberschreitung der Schauspielerin Lisa Dorn nach.

Auch hier liegen wieder die von Lotman geforderten drei Aspekte vor. Die **binäre Opposition** besteht aus dem luxuriösen Hotel, das von den Größen des NS-Regimes geprägt ist, sowie der Außenwelt mit ihren unter dem Krieg leidenden, aber auch gegen die Regierung aufbegehrenden Berlinern. Allerdings gilt dies nur „im vorliegenden Fall“ (Lotman 1993: 341) von Lisa Dorn, nicht in Bezug auf andere Figuren des Textes, die sich mit anderen Oppositionen auseinandersetzen müssen. Auch **die Grenze** ist leicht auszumachen, in diesem Fall wird sie nämlich durch die Drehtür (siehe hierzu auch Kapitel 3.7.1) symbolisiert. **Der Handlungsträger** ist hier Lisa Dorn, die zur beweglichen Figur wird.

Die Gegensätze zwischen den beiden Welten – Hotel und Außenwelt – sind klar umrissen, wie stark sie sind, zeigt die kompromisslose Verfolgung Martin Richters, der als Regimekritiker von der Gestapo im Hotel gesucht wird. Zwar spielen auch hier Arm und Reich eine Rolle, aber

eben auch das Verhältnis Regierung vs. Regierungsgegner. Lisa Dorn gehört als gefeierte Schauspielerin mit Nähe zur Regierung und Freunden in den höchsten Kreisen eindeutig zu dieser Welt, sie profitiert davon und lebt in einer Art Blase aus Kleidern, teuren Seifen und ihren Auftritten im Theater. Erst ihre Begegnung mit dem geflüchteten Martin Richter, in den sie sich verliebt, macht sie zur Grenzüberschreiterin.

Doch auch ihr stellen sich an dieser Grenze Hindernisse in den Weg. Es sind anders als bei Christine nicht Umstände, sondern immer Figuren, die ihr „den Übergang von dem einen semantischen Feld in das andere äußerst mühsam“ (Lotman 1993: 342) machen.

Da gibt es ihren bisherigen Liebhaber, General Dahnwitz, der aufgrund seiner eigenen Probleme plant, das Land zu verlassen und mit Lisa Dorn auf seinem Landsitz in Schweden neu anzufangen. Für Lisa, die zu diesem Zeitpunkt längst mitten in den Fluchtplänen mit Martin steckt, wird sein Antrag, ihn zu begleiten, und somit Dahnwitz selbst zu einem Hindernis. Denn er reagiert ungehalten auf ihre ersten Ablehnungsversuche und will sie in einem Moment der Schwäche sogar mit Gewalt zur Abreise bewegen (Baum 1980: 103). Doch Lisa Dorn meistert die Situation und lässt sich durch dieses Hindernis nicht von ihrer Grenzüberschreitung abbringen und Dahnwitz verlässt das Zimmer am Ende ohne sie.

Dann wäre der Flieger Otto Kauders zu nennen, der mit seinen plumpen Annäherungsversuchen dafür sorgt, erst Martin Richters und in dessen Folge auch Lisas Ausbruch aus der Welt des Hotels zu verzögern. Doch auch dieses Hindernis überwindet sie, indem sie den hartnäckigen jungen Mann, der nach einem Bombenangriff auf Berlin verletzt auf einer Bahre liegt und unter Drogen immer noch mit ihr flirten will, am Ende von sich stößt: „Lassen Sie mich in Ruhe“, sagte sie und schüttelte ihn ab“ (Baum 1980: 249). Sie vergisst in diesem Moment, was ihr vorher so wichtig war, nämlich ihre Rolle als allzeit fröhliches und zu jedem freundliches Mädchen.

Und die letzte Szene Lisa Dorns im Roman gibt eindeutige Hinweise darauf, dass ihre Grenzüberschreitung gelingt:

Als Lisa zur Drehtür [ihrer Grenze also, Anm. V.H.] hinausging, wußte sie, daß sie alles hinter sich ließ. Keine Pariser Toiletten mehr, keine Apfelsinen zum Abendbrot, keine Milch zum Frühstück, keine Extrarationen, keine Vorrechte, keine Gefälligkeiten von den Parteibonzen. Oh Martin, du hast mich gerade noch im letzten Augenblick herausgeholt, dachte sie. Und wenn es geschehen sollte, daß wir sterben müssen, dann

werden wir wenigstens zusammen sterben und auf der richtigen Seite der Barrikaden (Baum 1980: 253-254).

Lisa ist bereit, ganz in ihrem neuen Umfeld aufzugehen und ihre Bewegung kommt somit zum Stillstand.

Beispiel wiederum für eine Figur, die die Grenze überschreitet und ohne Scheitern wieder zurückkehrt, ist der Mann, in den sich Lisa verliebt, Martin Richter.

Der Anführer der Studentenbewegung gegen das „Dritte Reich“ gehört zu Beginn des Romans zum rebellischen Teil der Bevölkerung Berlins, aber auf der Flucht gelangt er ausgerechnet in das Luxushotel, in dem die NS-Größen logieren. Doch seine Bewegung gerät hier nicht zum Stillstand, er geht zu keinem Zeitpunkt im Gegenfeld auf, sondern bleibt ein Fremdkörper in der Welt des Hotels, der nur darauf wartet, wieder zurückzukehren. Seine Hindernisse ähneln denen Lisas, da beide ja auch mit der gemeinsamen Flucht aus dem Hotel das selbe Ziel verfolgen. Martin Richter kehrt am Ende zurück in den Berliner Untergrund und passt damit hervorragend zu einer weiteren Art des Grenzüberschreiters, den Lotman skizziert: „Der Held [..., ist] in der Ausgangssituation nicht Teil der Welt, in der er lebt; er wird verfolgt, ist nicht anerkannt“, „dann überwindet er die Grenze“, da „der Held aber auch in `jener` Welt nicht eins wird mit seiner Umgebung“, „kehrt [er] zurück und wird nun in verwandelter Seinsform zum Herren `dieser` Welt“ (Lotman 1993: 342-343). In einer zugegeben recht freien Deutung lässt sich das alles auf Martin Richter anwenden: Er ist ein Rebell, der sich gegen das System stellt, woraufhin er auf die Fahndungsliste der Gestapo gerät. Er wird verfolgt und ist in großen Teilen der Bevölkerung, unter den Regimetreuen, nicht anerkannt. Er überschreitet die Grenze, gelangt ins Luxushotel und ins Herz der Aufenthaltsräume des NS-Regimes, bleibt sich aber treu und überwindet die Grenze erneut. Dass er dort nun zum Anführer avanciert, setzt das Wissen voraus, dass das „Dritte Reich“ untergeht und Martin als dessen Gegner somit am Ende auf der Gewinnerseite steht. Seine Grenzüberschreitung wird also zwar umgekehrt, dennoch ist er erfolgreich damit.

Jurij Lotmans These von der Grenzüberschreitung mag für alle Romane von Bedeutung sein, zumal sie aus ihnen ja wie beschrieben erst sujethafte Texte macht. Dennoch gilt dies für den Hotelroman, wie mir scheint, in besonderem Maße. Es fällt auf, dass sich im Hotelroman besonders krasse und auch häufige Grenzüberschreitungen finden lassen. Das liegt zum einen sicher daran, dass im Genre des Hotelromans die Group Novel stark vertreten ist, in der ja statt eines immer viele Protagonisten auftreten, sodass es hier innerhalb eines Romans zu

verschiedenen voneinander unabhängigen Grenzüberschreitungs-Situationen kommen kann. Zum anderen spielt aber sicher auch die starke Bedeutung des Raumes für den Hotelroman eine Rolle, denn der Kontrast zwischen dem „Gegenfeld“ Hotel und den in Kapitel 3.6 noch näher zu erläuternden Räumen, die diesem entgegenstehen, ist von immenser Bedeutung für die Figurenzeichnung, aber auch die Handlung. Es lässt sich also festhalten, dass Jurij Lotmans Grenzüberschreitung im Hotelroman ihren festen Platz hat und ohne diese kaum denkbar wäre.

2.4.3 Sexualität bei Lotman

Eine weitere Besonderheit im Zusammenhang von Grenzüberschreitung und Hotelroman stellt die Sexualität dar. Bei der Lektüre von Jurij Lotmans *Struktur literarischer Texte* stößt man anders als bei Foucault nicht explizit auf die Begriffe *Sexualität* oder *Macht* als Kategorien seines Systems. Das sollte jedoch nicht zu dem Schluss verleiten, sie spielten keine Rolle. Die folgenden Ausführungen beziehen sich auf das Genre des Hotelromans, ob sie allgemeingültig auch auf andere Romangenres anwendbar wären, müsste erst noch überprüft werden, ich würde jedoch vermuten, dass der starke Zusammenhang von Sexualität und Grenzüberschreitung eine Eigenart des Hotelromans ist.

Die Sexualität spielt insofern mit in den Themenkomplex hinein, als dass die Figuren im Zuge ihrer Grenzüberschreitung sehr häufig mit neuen Bekanntschaften konfrontiert werden, die den Reiz des neuen Raumes ausmachen oder verstärken bzw. die dafür sorgen, dass die sexuelle Anziehungskraft den Wunsch weckt, im neuen Raum zu verbleiben. In Zweigs *Rausch der Verwandlung* wird dies besonders deutlich durch die aufkeimende und jäh unterbrochene Beziehung zwischen Christine und dem Ingenieur, die auch eine sexuelle Komponente hat, wenn Christine fast ihre Unschuld verliert. In Vicki Baums Roman wiederum hängt ein Großteil der Handlung damit zusammen, dass sich Lisa und Martin verlieben. Die Sexualität erweist sich also als starke Triebfeder im Hinblick auf die Grenzüberschreitung.

Betrachtet man den Hotelroman und die in ihm vonstattengehenden Grenzüberschreitungen, so fällt außerdem auf, dass hier nicht nur literarische Grenzen zwischen den beiden einander entgegenstehenden Räumen überschritten werden. Vielmehr werden dabei sehr häufig auch im Sinne des alltäglichen Sprachgebrauchs „Grenzen überschritten“, und das sind meist sexuell konnotierte Grenzen. Dabei muss man das Überschreiten von Grenzen anderer von der Überschreitung oder Überwindung eigener Grenzen unterscheiden. Als Beispiel einer

Überschreitung von Grenzen anderer lässt sich natürlich die Vergewaltigung nennen, die bspw. bei Dabit thematisiert wird (vgl Kapitel 3.2).

Innerhalb des untersuchten Text-Korpus gibt es eine Vielzahl verschiedener Beispiele sexueller Grenzüberschreitung, die in Kapitel 3.2 zur Sexualität noch ausführlich behandelt werden.

2.4.4 Macht bei Lotman

Und auch die Macht hat ihren Platz in Lotmans Konzept, denn dem Vorhandensein der „Widersacher“ als potenzielle Gründe für das Scheitern der Grenzüberschreitung ist bereits ein gewisses Machtverhältnis zwischen den Figuren zugrunde gelegt. Das Scheitern oder zumindest die erschwerten Bedingungen resultieren immer daraus, dass Figuren untereinander ihre Macht ausspielen. In Stefan Zweigs *Rausch der Verwandlung* fällt etwa dem Mannheimer Mädels überraschend die Macht über Christine zu, indem die junge Frau von der verfälschten Identität Christines erfährt. Indem sie ihr Wissen über Christine nutzt, kommt es zum Scheitern und somit zu einer Veränderung der Machtverhältnisse, denn nun ist nicht mehr Christine der Star im Hotel, sondern – wie vor Christines Ankunft – Carla, die sich jetzt wieder berechnete Hoffnungen auf eine Beziehung mit dem Ingenieur machen kann. Dies soll hier als Beispiel genügen, da Kapitel 3.1 zur Macht noch ausreichend Gelegenheit für weitere Beispiele bieten wird. Entscheidend an dieser Stelle ist aber der Umstand, dass in Jurij Lotmans These von der Grenzüberschreitung der Macht eine wichtige Rolle zukommt.

2.4.5 Illusion bei Lotman (bzgl. Grenzüberschreitung)

Auch die Illusion als übergeordnetes Thema der vorliegenden Arbeit, lässt sich mit Jurij Lotmans Ausführungen in Zusammenhang bringen.

Wir haben gesehen, dass es Figuren gibt, die zu Grenzüberschreitern werden und dabei *scheitern, erfolgreich sein* oder *freiwillig zurückkehren* können.

Für die Figuren, die an ihrer Grenzüberschreitung scheitern, gibt es eine Zwei- bzw. Dreiteilung des Raumes. Sie entstammen einem Raum, sie überschreiten die Grenze in einen zweiten Raum, das sogenannte *Gegenfeld*, und sie kehren unfreiwillig zurück in einen dritten Raum. Erster und letzterer Raum sind zwar auf den ersten Blick identisch, es scheint jedoch so, als sei der Raum,

in den die Figur zurückkehren muss, noch negativer gezeichnet als zu Beginn der Handlung, sodass man fast von einem dritten Raum sprechen kann. In Christines Fall ist das kleine Dorf zu Anfang schon trist und öde, nach ihrer Rückkehr kommen jedoch durch ihre Ausflüge in die Stadt und das traumatische Erlebnis im Stundenhotel¹²⁴ noch deutlich negativere Assoziationen hinzu.

Entscheidend ist jedoch das *Gegenfeld*, der Raum, den die Figur durch ihre Grenzüberschreitung betritt. Im Nachhinein, mit dem Wissen um ihre Rückkehr, erweist er sich nämlich als Raum mit deutlich illusorischem Charakter. Das Wissen um das Scheitern entlarvt diesen Raum und seine demonstrativ positive Beschreibung als Illusion, auf die die Figur hereinfällt, obwohl ihr klar sein müsste, dass sie diese begehrenswerte Welt nicht betreten darf.

Natürlich nicht immer, aber doch in zwei der dieser Arbeit zugrunde liegenden Primärtexten ist diese Illusion mit einem interessanten Faktor verbunden, nämlich dem Rollenspiel, das sich in der Namensgebung niederschlägt. Während sich Christine aus *Rausch der Verwandlung* und Martin aus *Hotel Berlin* im *Gegenfeld* aufhalten, also nachdem sie zum ersten Mal die Grenze überschritten haben, befinden sie sich in einer Welt, die nicht zu ihnen passt, in der Martin Richter und Christine Hoflehner eigentlich „nichts zu suchen haben“. Ihren Aufenthalt erleichtert ihnen aber eine schlichte Namensänderung, sodass Christine Anerkennung erfährt unter dem falschen, weil von der Tante entlehnten, Namen „Christiane von Boolean“ und sich Martin Richter als „Hauptmann Donescu“ (Baum 1980: 193) halbwegs frei im Hotel bewegen kann. Hier wird der illusorische Charakter, das „Nicht-in-den-Raum-Gehören“ der Figuren demonstrativ unterstrichen dadurch, dass sie sich in diesem Raum verstellen und unter falschen Namen auftreten müssen, was bereits darauf hindeutet, dass ihr Verbleib dort nicht endgültig ist, wenn auch ein Unterschied darin besteht, dass Christines Rückkehr ein Scheitern ist, die Martins aber nicht. Ähnliches lässt sich für Vicki Baums Otto Kringelein feststellen, der zwar nicht unter falschem Namen, aber unter Vorspiegelung falscher Beziehungen ins *Gegenfeld* eintritt, indem er sich nämlich auf Generaldirektor Preysing beruft, als sei der gern gesehene Gast ein guter Bekannter von ihm, obwohl der ungeliebte Chef in Wahrheit keine persönliche Beziehung zu seinem kleinen Angestellten hat. Auch hier wird also von Beginn an deutlich, dass das *Gegenfeld* auf dem Wege der Täuschung erreicht wird und ein Verbleib nicht von Dauer sein kann, weil er auf falschen Voraussetzungen beruht. Somit ist die

¹²⁴ Vgl. Kapitel 3.6.1.2 zum Sehnsuchtsraum, in dem es auch um Christines Erfahrungen im Stundenhotel geht.

Grenzüberschreitung nach Lotman im Hotelroman, wie so viele andere Aspekte auch, eng an Illusionen geknüpft.

3. Teil II Analysen des Hotelromans

3.1 Macht im Hotelroman

In Kapitel 2 zu Foucault, Bachtin und Lotman kam neben der Sexualität auch das Thema des vorliegenden Kapitels bereits als Verbindungsglied zwischen dem Hotelroman und den Thesen zu Heterotopie, Chronotopos und Grenzüberschreitung zur Sprache – die Macht. „Foucault’s theory of power suggests that power is omnipresent, that is, power can be found in all social interactions”,¹²⁵ und so verwundert es nicht, dass der Hotelroman eine Vielzahl an Facetten der Macht bietet.

Diesen widmen sich die nun folgenden Betrachtungen, die so unterschiedliche Aspekte aufgreifen wie Zugangsbeschränkungen im Hotel, Figuren mit Macht, politisch motivierte Ausschlüsse, Hierarchien im Hotel, Zimmerverteilung, Bedeutung des schlechtesten Zimmers sowie Hotel als Gefängnis. Dabei wird immer wieder auch die Illusion eine Rolle spielen.

3.1.1 Zugangsbeschränkungen

In Kapitel 2.2 wurde bereits das „System der Öffnungen und Schließungen“ erwähnt, das die Heterotopie von anderen Räumen abgrenzt. Dieses System findet sich im Romanhotel wieder, das als Foucaultsche Heterotopie zu den Räumen gehört, die zu betreten oder zu verlassen bestimmten Regeln unterworfen ist, „en général, on n’entre pas dans une hétérotopie comme dans un moulin“ (Foucault 2017: 47).

Dabei gehört das Hotel zur dritten Kategorie, von der Foucault spricht, zu den vermeintlich offenen Heterotopien, womit sich die erste Illusion im Zusammenhang mit den Zugangsbeschränkungen des Hotels aufzeigen lässt. Foucault erklärt dies folgendermaßen und spricht dabei auch selbst von Illusion:

¹²⁵ Richard A. Lynch: Foucault’s theory of power. In: Dianna Taylor (Hg.): Michel Foucault. Key concepts. New York 2014, S. 15.

Il y a d' autres hétérotopies, au contraire, qui ne sont pas fermées sur le monde extérieur, mais qui sont pure et simple ouverture. Tout le monde peut y entrer, mais, à vrai dire, une fois qu' on y est entré, on s' aperçoit que c' est une **illusion** [Hervorhebung von V.H.] et qu' on n' est entré nulle part. L' hétérotopie est un lieu ouvert, mais qui a cette propriété de vous maintenir au dehors (Foucault 2017: 48).

Das Hotel ist einer dieser Räume – „tout le monde peut y entrer“. Das bedeutet jedoch nur, dass – in den meisten Fällen – jeder die Hotelhalle betreten kann, ohne auch nur eine einzige Voraussetzung zu erfüllen. Wer von dieser Zutritts-Möglichkeit Gebrauch macht, betritt jedoch nur das Gebäude, nicht aber die Heterotopie Hotel. Zu dieser wiederum erlangt nur Zugang, wer vom Besucher aufsteigt und in den Kreis der Gäste aufgenommen wird.

Hier spielt auch die „schon im 19. Jahrhundert vollzogene Öffnung des Erdgeschoßbereiches für das örtliche Publikum“ eine Rolle, durch die es einen ganz eigenen neuen Gästekreis gab, dem die „weitgehend saisonunabhängige, höhere Frequentierung der Speise- und Gesellschaftsräume möglich war“, ohne dass diese Klientel auch zu Hotelgästen wurde und somit die eigentliche Heterotopie betrat.¹²⁶ Innerhalb der vorliegenden Arbeit lässt sich als Beispiel hierfür Baums *Menschen im Hotel* nennen, in dem Sekretärin Flämmchen sich anfangs nur im Tanzsaal mit Baron Gaigern verabredet (vgl. bspw. Baum 1956: 92), bevor sie später durch Preysing (vgl. bspw. Baum 1956: 309) und Kringelein (vgl. bspw. Baum 1956: 343) auch zum Übernachtungsgast wird. Nicht im noblen Hotel, sondern im Pariser Arbeiter-Hotel kommen einige Figuren bei Eugène Dabit im Hôtel du Nord nur zum Essen in die Hotelbar (vgl. bspw. Dabit 1993: 120).

Die Erfahrung, nicht in die *eigentliche* Heterotopie vorstoßen zu können, macht Otto Kringelein, eine Figur in Vicki Baums *Menschen im Hotel*. Auf der Suche nach ein bisschen Luxus öffnet sich ihm das Hotel scheinbar mühelos, er betritt die imposante Halle und rückt ungehindert vor bis zur Rezeption. Doch dort setzt das „System“ ein, und Kringelein scheitert mit seinem Versuch, vom Besucher zum Gast zu werden. Ähnlich ergeht es der Jüdin Sarah Baruch in Vicki Baums *Hotel Berlin*, die zwar trotz des Aufenthaltsverbots für Juden in die Hotellobby gelangt, aufgrund ihrer jüdischen Herkunft jedoch nicht den Versuch wagen dürfte, sich ein Zimmer zu nehmen.¹²⁷ Diese Beispiele bekräftigen die Zugehörigkeit des Romanhotels

¹²⁶ Maria Wenzel: Palasthotels in Deutschland. Untersuchungen zu einer Bauaufgabe im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Hildesheim 1991, S. 252.

¹²⁷ Siehe hierzu die Sonderbedingungen der Zugangsbeschränkungen in Kapitel 3.1.3.

zu den vermeintlich offenen Heterotopien, deren Offenheit sich als Illusion erweist, was wieder zu den tatsächlichen Zugangsbeschränkungen führt.

Deren erste und wichtigste ist im Falle eines Hotelaufenthaltes der Zimmerpreis. Somit wird der finanzielle Aspekt zur ersten Hürde, die ein potenzieller Gast nehmen muss, doch dies lässt sich auf verschiedene Art und Weise umgehen. Hier setzt nämlich die nächste Illusion ein, denn so streng das System wirken mag, es kann leicht unterwandert werden bzw. soll sogar bewusst außer Kraft gesetzt werden, wie die folgenden Beispiele zeigen.

Statt die Heterotopie aus eigener Kraft zu betreten, indem man über ausreichende Bonität verfügt, kann man die Bezahlung der Rechnung anderen übertragen – auch wenn das dem System der Heterotopie widerspricht.

So geschieht es in Joseph Roths *Hotel Savoy*, auch hier ist der Zimmerpreis eine Grundvoraussetzung. Diese lässt sich jedoch durch „Sponsoren“ umgehen, wie etwa vom „Lotterieträumer“ Fisch, der daraus auch kein Geheimnis macht und keinen Grund zur Scham sieht. „Er wohnt im letzten Zimmer des Hotels, Nummer 864, umsonst, weil die Kaufleute und Industriellen des Ortes und die vornehmen Parterregäste des Hotels Savoy für ihn zahlen“ (Roth 2010: 29).

Anders ergeht es Stefan Zweigs Christine in *Rausch der Verwandlung*. Auch sie gelangt auf diese Weise ins Luxus-Hotel. Sie selbst ist nicht in der Lage, sich ein teures Hotelzimmer zu leisten, und so wurde ihr Aufenthalt vor ihrer Ankunft von der reichen Tante gebucht und bezahlt.

Und wieder erweist sich der erste Eindruck als Illusion, denn obwohl Christine so in die Heterotopie gelangen konnte, wird ihr der fehlende Reichtum letztlich doch zum Verhängnis, d. h., er führt zu ihrem Ausschluss aus der Heterotopie.

Christine kommt sich trotz bezahlter Rechnung wie ein Eindringling vor. Bei ihrer Ankunft

erst bemerkt sie, böse getroffen, wie verräterisch arm das bettelhafte Strohköffchen ihr in der Hand pendelt, indes bei allen andern Wagen, wie frisch aus der Auslage geholt, funkelneue und metallblanke Panzertürme von Schrankkoffern sich zwischen den farbigen Würfeln und Kuben von kostbarem Juchten, Krokodil, Schlangenhaut und glattem Glacé prunkhaft stauen (Zweig 2014: 44).

Vor dem Hotel dann wird die junge Frau tatsächlich übersehen,

gewiß 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 (Zweig 2014: 47).

Die Buchung des Zimmers und die Begleichung des Preises genügen in diesem noblen Hotel also offenbar nicht als Zugangsberechtigung. Für eine gewisse Zeit kann die Ausstattung durch die reiche Tante das abfedern und Christine verschwindet fast in der Menge der Hotelgäste. Doch bei ihrer überstürzten Abreise, die sie wieder mit ihrem eigenen Gepäck antritt, verliert sie ihr Selbstvertrauen: „Aber in ihrem armen Kleid ist ihr, als habe sie, Christine Hoflehner, kein Recht mehr, [...] diese Herrschaftstreppe hinabzugehen“ (Zweig 2014: 171). Und prompt schlägt ihr das Misstrauen des Portiers entgegen:

Was war denn das? Ein Mädchen, mittelmäßig oder eher schlecht gekleidet, einen schäbigen Koffer in der Hand, schleicht sichtlich beschämt wie ein Schatten zum Ausgang, ohne sich bei ihm zu melden (Zweig 2014: 171).

Neben ihrem Äußeren, das nicht zu den üblichen Gästen passt, ist es der Portier auch nicht gewohnt, dass Gäste ihr Gepäck selbst tragen und „er wittert sofort Unrat“ (Zweig 2014: 171). Bei Stefan Zweig zeigt sich also sehr deutlich, wie weit die Zugangsbeschränkungen der Heterotopie Hotel gehen, auch wenn sich das Kriterium Bezahlung als Illusion herausstellt.

Agatha Christie wiederum führt die Zugangsbeschränkungen in *Bertrams Hotel* gleich ganz ad absurdum. Während seines Aufenthaltes wundert sich der Gast Colonel Luscombe über die Vielzahl älterer Herrschaften adeliger Herkunft, denen er nicht zutraut, die stolzen Preise, die erwähnte erste Schranke, aufbringen zu können. Der Hoteldirektor klärt ihn darüber auf, dass dies auch gar nicht der Fall ist: „Well, the answer’s simple. They couldn’t afford it. Unless–“, den Adligen werden „special prices“ eingeräumt, jedoch ohne dies zu thematisieren, „they think it’s because they’re old customers“ (Christie 2016: 8). In Wahrheit sei dieses Entgegenkommen jedoch „a question of atmosphere“ (Christie 2016: 8) – „these people; decayed aristocrats, impoverished members of the old County families, they are all so much *mise en scène*“ (Christie 2016: 9-10). Denn laut Direktor Humfries haben „strangers coming to this country (Americans, in particular, because they are the ones who have the money) have their own rather queer ideas of what England is like“ (Christie 2016: 9). Für diese Gäste gehören die alten Adligen zu ihrem Bild eines englischen Hotels, „a wonderful place in London; Bertram’s Hotel, it’s called. It’s just like stepping back a hundred years. It just *is* old England!“

(Christie 2016: 9).¹²⁸ Zu diesem Gefühl tragen die „Statisten“ maßgeblich bei: „And the people who stay there! People you'd never come across anywhere else. Wonderful old Duchesses“ (Christie 2016: 9). Auf diese Weise machen sich die Sonderpreise dann für das Hotel doch noch bezahlt, die natürliche Zugangsbeschränkung eines Hotels, der Zimmerpreis, wird jedoch ausgehebelt.

Dass auch Liquidität allein trotz der vielen Möglichkeiten, die Rechnung doch noch zu begleichen, nicht ausreicht, führt zurück zur Frage der Macht, denn unabhängig von der finanziellen Situation muss ein potenzieller Gast die dafür zuständige Figur davon überzeugen können, ihr ein Zimmer zuzuteilen. Und das verleiht dem „Entscheider“ Macht, sei dies nun der Hotelier selbst, der Rezeptionist, Portier oder ein einfacher Angestellter, der zufällig gerade seinen Dienst am Empfang versieht. Bei Roth liest man zur Begrüßung des Gastes: „`Sie sehen erfreulich gut aus` [aus dem Munde des Empfangschefs] bezieht sich weniger auf den Zustand meiner Gesundheit als auf den scheinbaren meiner Zahlungsfähigkeit“ (Roth 1989: 5).

Dies erfährt auch der bereits erwähnte Otto Kringelein in Vicki Baums *Menschen im Hotel*, der zu Romanbeginn bereits „seit zwei Tagen auf ein freies Zimmer“ (Baum 1956: 15) wartet. Er ist mit ausreichender Zahlungsfähigkeit im Hotel angereist und bereit, viel Geld auszugeben, um in den Genuss eines komfortablen Zimmers zu kommen:

Ich habe nämlich meine gesamten Ersparnisse von der Bank hierher überweisen lassen, desgleichen auf die Lebensversicherungspolice eine größere Anleihe aufgenommen, desgleichen die 3500 Mark Erbeil von meinem Vater in bar mitgenommen. So kann ich ein paar Wochen lang wie ein reicher Mann leben, und das ist meine Absicht (Baum 1956: 25).

Als zahlungskräftiger potenzieller Gast scheitert Kringelein nicht an der finanziellen Zugangsbeschränkung, sondern an der Macht all jener eigentlich kleinen Angestellten im Hotel, die sich bei seiner Ankunft gerade in der Halle aufhalten.

Das gegenteilige Beispiel findet sich bei Joseph Roth in *Hotelwelt*:

¹²⁸ Der Hotelechef erwähnt neben der teuren Renovierung mit Zentralheizung etc. außerdem, dass Amerikaner und Engländer unterschiedliche Zimmer erhalten: „The rooms all look alike, but they are full of actual differences – electric razors, and showers as well as tubs in some of the bathrooms, and if you want an American breakfast, it's there – cereals and iced orange juice and all – or if you prefer you can have the English breakfast.“ (Christie 2016: 10). In eine ähnliche Richtung geht eine Äußerung Zweigs, der sich mit der Umwandlung eines Zürcher Hotels in ein Steuerbüro befasste: „Vielen ist eine gute Zentralheizung und amerikanischer Komfort wichtiger als Erinnerungen.“ Stefan Zweig: Nekrolog auf ein Hotel. In: Stefan Zweig: Auf Reisen. Frankfurt 1993 (Auflage 1994), S. 227.

Er [der Portier] würde sich schämen, mir einen Meldezettel vorzulegen; so genau weiß er, daß ich das Gesetz als eine persönliche Beleidigung empfinde. Meinen Meldezettel schreibt er später, wenn ich schon im Zimmer bin, mit eigener Hand, obwohl er keine Ahnung hat, woher ich komme. Nach Lust und Laune schreibt er irgendeinen Namen hin, eine der Städte, die er für würdig hält, von mir besucht zu werden. Meine Daten sind ihm geläufiger als mir selbst (Roth 1989: 3).

Hat man also den Status des Stammgastes erreicht, fallen weitere Schranken und es geht nicht mehr nur um die Bonität, sondern man kann sich sogar den nächsten Schritt, nämlich die korrekte Anmeldung, sparen.

Das Beispiel Kringelein, das im Zusammenhang mit der Macht einzelner Figuren noch näher erläutert wird, und Roths Beschreibung der Ankunft im Hotel zeigen also, wie die Zugangsbeschränkungen um den Faktor „Status“ ergänzt werden. Dann geht es nicht mehr darum, zahlen zu können, sondern zu der Sorte Mensch zu gehören, die sich das Hotel als Gast wünscht. Und da hierzu kein eindeutiger Kriterienkatalog existiert, bleibt die Entscheidung der Macht einzelner Figuren überlassen. Wie Roth erläutert, kann es dabei jedoch auch in gegenteiliger Richtung zu Fehleinschätzungen kommen: „Sein Glaube an die Unerschöpflichkeit meiner Einnahmequellen ist selbst unerschöpflich. Und käme ich in Lumpen und als ein Bettler daher, er hielte es für eine witzige Verkleidung“ (Roth 1989: 4-5).

Hier lässt sich auf Foucault Bezug nehmen, der in seinem Vortrag *Die „Gouvernementalität“* von der neuen Machtdefinition nach La Perrière spricht und mit ihm die „Regierung als eine richtige Art definiert, über die Dinge zu verfügen, um sie [...] einem für jedes dieser zu regierenden Dinge `angemessenen Zweck` zuzuführen.“¹²⁹ Die Regierung soll ihre Macht dazu nutzen, für den Erhalt ihres Volkes zu sorgen, bspw. für „Mittel zum Überleben“, dafür, dass „sich die Bevölkerung vermehren kann“ und dass „die größtmöglichen Reichtümer produziert werden“.¹³⁰

Diese Definition der Aufgaben einer Regierung lässt sich auch auf das Hotel übertragen. Hier liegt der Zweck analog zu Foucaults Ausführungen darin, das Hotel profitabel zu führen, das Gehalt der Angestellten zu erwirtschaften und den Betrieb am Laufen zu halten. Dies geschieht nicht zuletzt dadurch, dass Einnahmen requiriert werden. Wenn die Figuren im Hotel nun also ihre Macht dazu nutzen, Gäste anzunehmen oder abzulehnen, handeln sie auf den ersten Blick im Sinne des Hotels. Denn zahlungsunfähige Gäste bringen keinen Gewinn. Doch obwohl es

¹²⁹ Guillaume de La Perrière, zit. n. Michel Foucault: *Analytik der Macht*, S. 160-161.

¹³⁰ Guillaume de La Perrière, zit. n. Michel Foucault: *Analytik der Macht*, S. 160-161.

scheint, als würden sich die Figuren im Sinne ihrer Machtausübung korrekt verhalten, liegt auf den zweiten Blick ein Machtmissbrauch vor. Denn entscheidend ist nicht der erste Eindruck, den der potenzielle Gast macht, sondern, ob er die Hotelrechnung tatsächlich zahlen kann. Das Beispiel Kringelein zeigt, dass der erste Eindruck nicht immer mit der Realität übereinstimmt und die Figuren an der Rezeption ihre Macht de facto doch nicht zum Wohle des Hotels einsetzen, wenn sie einen Gast aufgrund seines Äußeren ablehnen, der mit seinem Geld zum Erhalt des Hotels beigetragen hätte, natürlich ohne dem Ansehen des Hauses zu schaden.

Aus einem System der Öffnungen und Schließungen resultieren also immer Machtstrukturen, da die zugrunde liegenden Regeln von bestimmten Figuren festgelegt und auch „vollstreckt“ werden müssen, wodurch es ein Gefälle zwischen den „Bittstellern“ und den „Entscheidern“ gibt. Es lohnt sich im folgenden Kapitel der Blick auf diese Entscheider, die Figuren mit Macht sind, denen also solche Entscheidungen obliegen und die diese nicht immer im Sinne des Hotels fällen.

3.1.2 Figuren mit Macht

Beginnt man mit dem bereits eingeführten Beispiel derer, die Otto Kringelein ablehnen, also mit den Figuren aus Vicki Baums *Menschen im Hotel*, so markiert ihre Beschreibung sie eigentlich als Figuren, die innerhalb des Romans wenig Einfluss und Macht haben, doch gegenüber dem kranken und ärmlich wirkenden Mann sind sie in der besseren Position. Sie fühlen sich ihm überlegen, weil sie allein und ohne weitere Kontrollinstanz darüber entscheiden können, ob er im Hotel aufgenommen oder abgelehnt wird.

Da wäre Portier Senf, der auf einen Anruf des Krankenhauses wartet, in dem seine Frau entbinden soll. Er versucht hektisch, seine Gänge ins Telefonzimmer zu verbergen, um nicht wegen des Verlassens seines Arbeitsplatzes gerügt zu werden. Doch Kringelein beurteilt er „mit seinem strammen Feldwebelblick“ (Baum 1956: 14) als „Individuum [...], das] schlecht genug in die Halle des Grand Hôtel“ (Baum 1956: 14) passte. An ihm zeigt sich auch, wie eng die Macht dieser Figur mit ihrem Arbeitsplatz verknüpft, also räumlich bedingt ist. Denn hinter seinem Tresen ist Senf der Machthaber, verlässt er diesen eng begrenzten Raum, wird er zum Bittsteller, der sich vor den Reaktionen der anderen ängstigt, weil er seine Arbeitszeit zum Telefonieren nutzt.

Zur Position des Portiers findet man eine treffende Beschreibung bei Joseph Roth:

Und nur wenn ein Gast an den Tisch tritt, um eine Bestellung aufzugeben, neigt er [der Portier] sachte den Kopf – nicht etwa um besser zu hören, sondern um seine Überlegenheit zu verbergen, welche die Gäste nicht gerne merken mögen. Denn er ist ihnen ohne Zweifel überlegen. [...] Wie er sich jetzt vor dem Herrn verneigt, ist es keine Verbeugung, sondern eine körperliche Herablassung. Wie er einen Auftrag entgegennimmt, ist es, als erhöerte er eine Bitte (Roth 1989: 8-9).

Ähnliches gilt für den Empfangschef Rohna bei Baum, „der seine Ohren überall hatte“ und „unter [... dessen] dünne[m] rötlichen Haar die blau-weiße Kopfhaut [schimmerte]“ (Baum 1956: 11), „tat höflichkeitshalber flüchtig so, als blättere er sein Buch durch“ (Baum 1956: 15), bevor er Kringelein erneut als Gast ablehnt.¹³¹ Er „vermied es zu lächeln“ (Baum 1956: 15), als Kringelein eine Peinlichkeit passiert, was nicht freundlich, sondern herablassend wirkt. Selbst der junge „Volontär Georgi, Sohn des Besitzers eines großen Hotelkonzerns, der seinen Nachfolger im fremden Betrieb von der Pike auf dienen lassen wollte“ (Baum 1956: 6), der im Hotel zur niedrigsten Riege der Angestellten gehört, „drehte sich [angesichts des Fauxpas, Anm. V.H.] zum Schlüsselbrett“ (Baum 1956: 15) – mit einer ähnlichen Wirkung wie bei Rohna. Und so ist Kringelein erst einmal der Macht dieser eigentlich kleinen Räder im Hotelgetriebe ausgeliefert. Dass er doch noch überhaupt ein Zimmer bekommt, verdankt er letztlich einer anderen Figur, dem Gast Dr. Otternschlag. Und der Bezug des endgültigen Zimmers, das wirklich seinen Wünschen entspricht, zieht sich hin, denn erst, als Kringeleins in Kapitel 3.1.5 beschriebene Wandlung beginnt, wird er auch nach seinen Vorstellungen untergebracht.

Figuren mit dieser Macht, die sich allein aus ihrer Position im Hotel bzw. ihrer Befugnis, über dessen Belegung zu entscheiden, speist, sind die genannten Rohna und Senf in Vicki Baums *Menschen im Hotel*, aber auch Ahlsen, Kliebert und Portier Schmidt in *Hotel Berlin*. Diese drei wiederum sind ein gutes Beispiel für gleich mehrere Phänomene. Einerseits agieren sie wie Rohna und Senf, als der junge Flieger Kauders ein Zimmer verlangt. Er wird zuerst abgewiesen

¹³¹ Eine ähnliche, aber im Ergebnis doch ganz anders verlaufende Szene schildert Joseph Roth in seinem journalistischen Werk *Hotelwelt*: Roth beschreibt eine Szene, in der ein ärmlich wirkender Mann das Hotel durch die Drehtür betritt. „Der arme Mann blieb in der Mitte stehen, als hätte ihn jemand hingestellt und wieder verlassen. Er trug einen viel zu langen Überzieher. Die sichtbaren Reste der roten Hände, die aus den Ärmeln kamen, erinnerten eher an Strümpfe. Das Gesicht war mager, aber peinlich rasiert und sogar frisch geschnitten. Der dünne Hals wackelte im viel zu weiten, aber steifen und sehr weißen Kragen. Etwas tiefer ahnte man (aber man sah nicht) ein weiches, blaugestreiftes, nicht mehr ganz sauberes Hemd.“ Der Direktor bittet ihn, durch die „Seitentür für Gepäckträger“ erneut einzutreten, lässt sich von ihm die Papiere zeigen, „dann schüttelte er den Kopf“, er weist ihn ab. Doch dann empfindet er wohl Mitleid, denn er ruft den Mann zurück, lädt ihn „zu Mittag, pünktlich zwölfteinhalb“¹³¹ ein und lässt ihm einen „Milchkaffee geben, komplett“ und „mit Schlagsahne“ (vgl. Roth 1989: 27).

mit Floskeln: „Bedaure außerordentlich [...] Aber leider Gottes sind alle Zimmer vergeben“ (Baum 1980: 17). Der Flieger kann sie mit seinen „kindlich-unfertigen Zügen“ nicht beeindrucken, er erhält die Absage, vorgetragen durch „Ahlsens graues, verbindliches Gesicht“ (Baum 1980: 17). Doch dann verändert sich die Situation grundlegend, was als weiteres Beispiel für die Illusionen im Hotelroman dient, denn obwohl Ahlsen und seine Kollegen innerhalb ihres Mikrokosmos dieselbe Macht genießen wie Senf und Rohna in ihrem, zeigt sich hier, dass das Hotel eben doch keine „Insel“ (Baum 1980: 37) ist, sondern nur Teil der realen Welt vor seinen Türen, sodass die Machtverhältnisse von draußen in Wahrheit auch hier gelten. Dass dies auch in anderen Bereichen immer wieder auftaucht, zeigt Kapitel 3.2.2 das bspw. Tilli Weilers vermeintliche Macht über Gauleiter Plottke in Vicki Baums *Hotel Berlin* als Irrtum aufdeckt.

Eine andere Art der Macht-Figur hingegen findet sich bei Joseph Roth in *Hotel Savoy*. Der Hotelwirt Kaleguropulos verdient besondere Erwähnung, weil seine Macht gottgleiche Züge trägt und somit zu den stärksten Beispielen gehört.

Während Joseph Roths Figur Ignatz Assoziationen mit Charon weckt, wie in Kapitel 3.7.2 noch erläutert wird, umgibt den Hotelier Kaleguropulos eine geradezu göttliche Aura, eine „invisible presence like that of God“¹³², die ihm auch eine Macht verleiht, die der Gottes gleicht.

Einerseits ist er unsichtbar¹³³:

Da war Kaleguropulos, gewiß der Übelsten einer – den kannte ich noch nicht, den kannte niemand. Dieses einzigen Kaleguropulos wegen hätte es sich gelohnt hierzubleiben – Geheimnisse haben mich immer gelockt, und es ergab sich bei längerem Aufenthalt gewiß Gelegenheit, Kaleguropulos, dem Unsichtbaren, auf die Spur zu kommen (Roth 2010: 61).

Diese Nicht-Sichtbarkeit erinnert an eines der zehn Gebote, „Du sollst dir kein Bildnis machen“, denn niemand hat den Hotelier je gesehen. Und obwohl er im Hotel keinen eigenen Raum hat, kein Büro, in dem man ihn aufsuchen könnte, ist er allgegenwärtig. Sein Erscheinen im Hotel, das nie jemand bestätigen kann, wird im Vorfeld zelebriert: „Es klang wie ein

¹³² Celine Matthew: Ambivalence and irony in the works of Joseph Roth. Frankfurt am Main 1984, S. 83.

¹³³ Ähnliches schreibt wieder Roth in *Hotelwelt* über einen Hotelchef, der wie aus dem Nichts auftaucht: „Dennoch hätte ich mich damit längst abgefunden, wenn es nicht zu seinen Gewohnheiten gehörte, sehr leise an Orten aufzutreten, an denen man ihn nicht erwartet. Plötzlich erscheint er in dem abgelegenen Teil des Korridors“ (Roth 1989: 25).

Schlachtruf durchs Haus: Kaleguropulos kommt! Er kam immer am Vorabend, ehe die Sonne verschwand. Geschöpf der Dämmerung war er, Herr der Fledermäuse“ (Roth 2010: 32).

Sobald sein Auftritt angekündigt wird, kommt es im ganzen Hotel zu großer Betriebsamkeit, alle Angestellten und Bewohner verhalten sich wie Gläubige, wie Jünger, die die Ankunft ihres Gottes erwarten, halb ängstlich, halb ehrfürchtig:

Weiber standen in den drei höchsten Stockwerken verteilt und scheuerten die großen Quadersteine. Man hört Geräusch pantschender Staubfetzen, die in gefüllte Kübel fallen, Schrubbern eines harten Besens und besänftigendes Gleiten trockener Tücher über den Korridor. Ein Zimmerkellner reibt, gelbes Säurefläschchen in der Hand, an den Klinken. Leuchter blinken, Druckknöpfe und Türleisten, verstärkter Dunst quillt aus der Waschküche und stiehlt sich ins sechste Stockwerk. Auf schwankenden Leitern ragen dunkelblaue Männer gegen den Soffit und tasten Drahtleitungen mit behandschuhten Händen ab. An breiten Gurten hängen Mädchen mit wehenden Schößen wie lebendige Fahnen zu den Fenstern hinaus, Scheiben putzend. Aus dem siebenten Stockwerk sind alle Einwohner verschwunden, offen stehn die Türen, dargeboten ist dem Blick alle kümmerliche Häuslichkeit, eilig zusammengeraffte Bündel, Haufen von Zeitungspapier über verbotenen Gegenständen (Roth 2010: 32-33).

Der Hotelier ist sogar der Herr über die Zeit im Hotel, denn er stellt die Uhren in den Stockwerken nach seinen Vorstellungen: „Hier wohnen die Reichen, und Kaleguropulos, der Schlaue, läßt absichtlich die Uhren zurückgehen, weil die Reichen Zeit haben“ (Roth 2010: 13). Wie ein Gott verbreitet er seine Regeln und Anweisungen nicht persönlich, sondern über die Schrift: „Nach zehn Uhr abends wird um Ruhe gebeten. Für abhanden gekommene Schmuckstücke keine Haftung. Tresor im Hause. Hochachtungsvoll Kaleguropulos, Hotelwirt“ (Roth 2010: 12). Und diese Zettel üben Macht aus:

In dieser Nacht betrat ich mein Zimmer nur noch mit großer Überwindung. Ich haßte das Nachtkästchen, den Lampenschirm, den Druckknopf, ich schmiß einen Sessel um, daß es laut polterte, ich hätte gern den Zettel des Kaleguropulos, der höhnisch an der Tür hing, abgerissen, und ich ging furchtsam ins Bett und ließ die ganze Nacht die Lampen brennen (Roth 2010: 57).

Auch hier wird wieder deutlich, wie allgegenwärtig der Hotelier ist, wie groß seine Macht, die alle Bewohner in ihren Bann zieht, ohne dass sie den Menschen Kaleguropulos je gesehen

hätten oder jemanden finden, der ihn gesehen hat. Somit bietet diese Doppelfigur¹³⁴, wie Lars Wilhelmer sie nennt, die beiden Extreme, den Herrn über die Unterwelt, Charon, Ignatz, der in seinem Aufzug die Toten heimführt und ihnen in Form seines Koffergeldes¹³⁵ sogar noch den entsprechenden Taler abnimmt, und andererseits den Gottgleichen, Kaleguropulos – beides Figuren, die eng mit einer großen Machtfülle verbunden sind.

Doch so eindeutig wie bei Kaleguropulos ist die Beschreibung nicht immer. Die meisten Figuren sind hinsichtlich ihrer Macht so ambivalent dargestellt wie die erwähnten Hotelmitarbeiter aus Baums Romanen, also oft nur in gewissen Konstellationen wirklich mächtig, während sie im anderen Kontext wiederum zu den unterlegenen Figuren gehören.

Dieser Unterschied, ob Figuren ihre Macht aus ihrer Charakterisierung schöpfen, also wirklich als „Machtmenschen“ dargestellt werden, oder ob sich ihre überlegene Position rein aus ihrer Rolle speist, macht sich auch bzgl. des Raumes bemerkbar, denn wenn Letzteres der Fall ist, ist die Macht meist auch räumlich gebunden.

In diesen Fällen handelt es sich, mit Katrin Dennerlein gesprochen, um „Rollenidentitäten“.

Zum Ersten können über die Nennung von Figuren in ihrer Rollenidentität typische räumliche Gegebenheiten aufgerufen werden, in denen man sich normalerweise befindet, wenn man die Rolle einnimmt. Die Schlossgehilfen und der Schlosskastellan in Kafkas *Schloß* sind Beispiele für solche Rollenidentitäten, die das Vorhandensein eines Schlosses voraussetzen.¹³⁶

Figuren mit solch einer Rollenidentität gibt es im Hotelroman häufig, da viele Hotel-Angestellte ihre jeweilige Macht nur aus ihrer beruflichen Position schöpfen, die Macht ist sozusagen in die Berufsbeschreibung eingebunden und nur in Kombination mit der Ausübung des Berufs zu nutzen, was wiederum zur räumlichen Verknüpfung führen kann, wie etwa der bereits aufgezeigten Verbindung „Macht – Empfangstresen“ bei Vicki Baum. Ein anderes Beispiel hierfür wäre der *Lift* für Ignatz, der in *Hotel Savoy* die Fahrten, die er als Aufzugführer leitet, dazu nutzt, die Gäste einfach durch seine Anwesenheit unter Druck zu setzen, zu bespitzeln oder an ihre Schulden zu erinnern. Auch hier stehen Beruf und Macht also in enger Verbindung.

¹³⁴ Vgl. Lars Wilhelmer: *Transit-Orte in der Literatur. Eisenbahn – Hotel – Hafen – Flughafen*. Bielefeld 2015, S. 152.

¹³⁵ „Ignatz leiht jedem Geld, der Koffer hat. Er bezahlt die Rechnungen der Parteien, die ihm ihre Gepäckstücke verpfänden. Die Koffer bleiben in den Zimmern ihrer Besitzer, sie sind von Ignatz versperrt und können nicht geöffnet werden. Das Patentschloß hat Ignatz selbst erfunden“ (Roth 2010: 35).

¹³⁶ Katrin Dennerlein: *Narratologie des Raumes*. Berlin 2009, S. 95.

Nach all diesen Ausführungen liegt die Verbindung zu Foucaults Heterotopie auf der Hand, wenn dessen „System der Öffnungen und Schließungen“ auf den Hotelroman angewandt wird. Doch auch zu Lotman lässt sich wieder eine Verbindung herstellen. Im entsprechenden Kapitel wurde bereits ausgeführt, wie sogenannte „Widersacher“ die Grenzüberschreitung erschweren oder verhindern und dass dies immer mit dem Ausspielen von Macht zu tun hat. Als Beispiel wurde das Carla genannt, die Stefan Zweigs Christine durch ihr Wissen um die ärmliche Herkunft bzw. ihre Hochstapelei ins Unglück stürzen kann.

Ein ähnliches Schema lässt sich häufiger beobachten. Wenn Figuren einander an der Grenzüberschreitung hindern, ge- oder missbrauchen sie dabei oft ihre Macht. Dies kann die ausführlich beschriebene Macht sein, die durch berufliche Befugnisse entsteht, aber es gibt auch andere Formen der Macht, etwa Macht durch Wissen oder Macht durch das Wecken von Erinnerungen. Und bei diesen anderen Formen kommt ein räumlicher Aspekt zum Tragen, denn in vielen Fällen betrifft das, was gegen eine Figur eingesetzt wird, nicht ihre aktuelle Situation, sondern entstammt anderen Räumen außerhalb der Heterotopie Hotel, denen das eigene Kapitel 3.6 gewidmet ist.

Um dies zu verdeutlichen kann man wieder Vicki Baum anführen. Hier finden sich gleich mehrere Beispiele. Zum einen möchte der viel zitierte Otto Kringelein in *Menschen im Hotel* die Grenze von seinem kärglichen Leben hin zu Luxus und Entspannung überschreiten. Daran hindern ihn zwar auch die Angestellten des Hotels, vor allem aber die Anwesenheit seines Chefs, die für ihn zu einer zwanghaften Unannehmlichkeit wird. Generaldirektor Preysing wird zum Widersacher für Kringelein, auch weil er ihm sogar während des teuer erkauften kurzen Aufenthalts im Hotel ständig seine Herkunft ins Gedächtnis ruft. Hier speist sich Preysings Macht, von der er nicht einmal etwas weiß, da er anfangs nichts von Kringeleins Anwesenheit ahnt, also aus dem gemeinsamen Herkunftsraum.

Ähnlich ergeht es Tilli Weiler in Baums *Hotel Berlin*. Wie der Leser nach und nach erfährt, versucht Tilli sich in ihrer Rolle als Animierdame von ihrer Vergangenheit abzulenken, in der sie als „Judenhure“ öffentlich verunglimpft wurde, weil sie in einen jüdischen Jungen verliebt war. Ihre Grenzüberschreitung ist durch ihr Leben im Hotel bereits im Gange, wird jedoch jäh gestoppt von Sarah Baruch, der Mutter des verstorbenen Freundes. Auch hier gerät Tillis Leben ins Wanken und ihre Grenzüberschreitung wird unterbrochen, ohne das Wissen ihrer „Widersacherin“, die Tilli im Gegenteil sogar sehr mag und sich ihr nicht mit böser Absicht in den Weg stellt. Baruch ist Tilli freundlich gesinnt, doch ihre Ankunft im Hotel holt all das aus der Vergangenheit hoch, was Tilli zu vergessen versucht hat. Auch hier wird also etwas aus

dem gemeinsamen Herkunftsraum, schlicht die Erinnerung, der Figuren zum Hindernis bei der Grenzüberschreitung.

Ein anderes Beispiel hierfür ist auch mit Tilli Weiler besetzt und holt etwas weiter aus, erscheint jedoch ebenfalls passend: Gauleiter Plottke genießt die Annehmlichkeiten, die es mit sich bringt, dass er es vom kleinen Laufburschen zum reichen Gauleiter gebracht hat. Doch hier insistiert Tilli, indem sie, wie bereits beschrieben, nicht ihr Wissen um die Affäre nutzt, um ihn zu diskreditieren, sondern das Wissen aus dem gemeinsamen Herkunftsraum: Denn seinen Reichtum verdankt Plottke dem Umstand, den Besitz der jüdischen Familie Baruch übernommen zu haben, als der aufkeimende Nationalsozialismus ihm die Chance dazu bot.

Diese Beispiele zeigen einerseits, wie wichtig das Thema Macht in Bezug auf Lotmans Thesen zur Grenzüberschreitung ist, andererseits aber wieder, wie eng Macht und Raum miteinander verknüpft sind, und nicht zuletzt sind sie weiterer Beleg dafür, dass der in sich abgeschlossene Hotelaufenthalt der Figuren eine Illusion ist, da immer auch andere Räume Einfluss auf die Geschehnisse haben.

3.1.3 Politische Dimensionen der Zugangsbeschränkungen

Die Macht kann aber auch im Hotelroman mitunter verknüpft sein mit politischen Verhältnissen, sodass sich Zugangsbeschränkungen ergeben, die politisch motiviert sind oder aber durch politische Aspekte ausgehebelt werden können.

Wie im vorangegangenen Kapitel bereits geschildert, wird der junge Flieger Kauders bei Vicki Baum aufgrund seines jugendlichen Äußeren nicht ernst genommen und bekommt so nicht auf Anhieb das geforderte Zimmer. Hier greift dann die politische Dimension der Öffnungen und Schließungen der Heterotopie Hotel, wenn Kauders doch noch Erfolg hat, indem er politische Aspekte ins Feld führt. Er klärt die Hotelbediensteten nämlich über seinen Status außerhalb des Hotels auf: „Faule Ausreden! [...] Ich verlange ein Zimmer mit Bad, verstanden? Ich bin Oberleutnant Otto Kauders, falls Sie sich meiner nicht erinnern sollten. Nun aber dalli!“ (Baum 1980: 17). Er gibt sich somit als durchaus erfolgreicher Angehöriger des NS-Militärs zu erkennen. Und obwohl das Hotel eigentlich eigenen Regeln zu gehorchen scheint, zählt diese Erwähnung auch hier mehr als die Macht der Männer am Empfang, sodass „Ahlsen eingeschüchtert“ (Baum 1980: 17) reagiert und Kauders seinen Wunsch gewährt. Wieder hat sich die Autarkie des Hotel-Betriebes als Illusion erwiesen.

Dies führt nun also zu den politischen Dimensionen der Zugangsbeschränkungen eines Hotels, die zu bestimmten Zeiten die ursprünglichen Regeln außer Kraft setzen bzw. Vorrang vor ihnen haben.

Besonders drastische Einschnitte in den normalen Ablauf innerhalb des Betriebs eines Hotels brachte die Zeit des Nationalsozialismus, besonders in Deutschland selbst, aber auch in anderen Ländern, mit sich, auf die hier exemplarisch Bezug genommen werden soll.

Obwohl das Hotel als Heterotopie eigentlich ein Raum ist, der von der Außenwelt abgeschnitten zu sein scheint und ganz eigenen Gesetzen, Routinen etc. unterworfen ist, drängen sich Politik und realer Alltag zu Zeiten des „Dritten Reiches“ vehement in diese eigene Welt hinein. Während sonst zur Hürde der Zahlungsfähigkeit nur noch die Beurteilung durch die Hotel-Angestellten kommt, die nach eigenem Gutdünken entscheiden, ob man den Kriterien des Hotels bzgl. Äußerem, Herkunft, Status etc. entspricht, wird die Entscheidung, ob man ein Zimmer bekommt, nun zu einer politischen Frage.

So muss sich das Gesetz des Hotels dem Gesetz der Regierung beugen, wenn der Staat bestimmt, dass Juden der Zutritt zum Hotel verwehrt wird. Dies geschah unabhängig von finanziellen oder ähnlichen Voraussetzungen, was den eigentlichen Zugangsbeschränkungen völlig zuwiderläuft.¹³⁷

Diese realen Ereignisse finden auch Eingang in die fiktiven Romane, die diese Arbeit behandelt. Auch hier ist wieder Vicki Baum zu nennen, die der Thematik in *Hotel Berlin* Platz einräumt. Tilli Weilers Konflikt durch das Auftauchen von Frau Baruch wurde bereits geschildert. Dies ist für Tilli jedoch nicht nur eine heikle Situation, weil, wie erwähnt, Erinnerungen an ihr jüngeres Ich wach werden, sondern auch, weil Frau Baruch das Hotel eigentlich gar nicht betreten dürfte.

Der Grund hierfür ist nicht auf den ersten Blick wahrzunehmen:

Eine kleine alte Dame stand da und wartete auf das Ergebnis seiner Suche [nach Tilli, Anm. V.H.]. Sie hatte weißes Haar und große blaue Augen in einem runzligen, blutlosen Gesicht. Ihre Haut sah wie zerdrücktes Seidenpapier aus. Sie trug ein schwarzes Jackenkleid und hatte einen schwarzen Hut auf, beides recht unmodern und abgetragen.

¹³⁷ Der Verlauf des sogenannten „Bäder-Antisemitismus“, der sich vor allem auf Kurorte bzw. -bäder bezieht, lässt sich bei Frank Bojahr nachlesen. Frank Bojahr: „Unser Hotel ist judenfrei“. Bäder-Antisemitismus im 19. und 20. Jahrhundert. Frankfurt am Main 2003.

Mit ihren blütenweißen Zwirnhandschuhen sah sie aus wie Tausende von alten Damen, die bessere Tage gesehen hatten (Baum 1980: 151).

„Niemand hätte verstehen können, was es sie gekostet hatte, dieses Hotel zu betreten“ (Baum 1980: 151). Anders als der ärmliche, kranke Otto Kringelein macht Frau Baruch durchaus Eindruck auf das Hotelpersonal. Page Nr. 6 erhofft sich von ihr ein großzügiges Trinkgeld, „sie sah nicht reich aus; andererseits gaben Leute, die nicht reich waren, gewöhnlich größere Trinkgelder. Sie sah so wie die Sorte von Damen aus, die mitunter sehr großes Trinkgeld gaben“ (Baum 1980: 151). Kliebert wiederum tut Frau Baruch, „die Dame, die bessere Tage gesehen hatte“, „ein wenig leid“ (Baum 1980: 152). Sie wird also durchaus mit Wohlwollen im Hotel aufgenommen, man bemüht sich, wenn auch aus Mitleid, ihr Anliegen zu verfolgen und sie mit Tilli zusammenzubringen. Sarah Brauch hätte also durchaus Chancen, der Überprüfung durch die „Entscheider“ standzuhalten und von ihnen als des Hotels würdig befunden zu werden. Es sind also nicht ihr Äußeres oder ihre finanzielle Situation, die sie im Hotel fehl am Platz wirken lassen. Dass sie von Tilli mit den Worten „Sie hätten nicht hierher kommen sollen“ (Baum 1980: 209) begrüßt wird, hat rein politische Gründe. Denn schnell denkt Tilli: „Gott sei Dank, daß sie nicht jüdisch aussieht“ (Baum 1980: 209). Der einzige Beweis ihres Status als im Hotel nicht geduldete Jüdin, ihr Judenstern, zu dessen Tragen sie verpflichtet wäre, befindet sich in ihrer Tasche:

Ihre linke Hand mit dem weißen Handschuh war in der Tasche ihrer Jacke vergraben und zerknüllte den gelben Stern, den sie abgenommen und während ihrer Expedition in diese auserlesenen Gefilde, die für Juden verschlossen waren, versteckt hatte (Baum 1980: 152).

Und obwohl die strikten Gesetze des NS-Regimes das gesamte Leben der Juden beeinträchtigten, zeigt sich auch hier wieder die besondere Bedeutung des räumlichen Aspektes. Denn für jüdische Mitbürger gab es nun zwei Kategorien von Räumen, die – weniger werdenden – erlaubten und die vielen verbotenen. Ihre Ausgrenzung zeigt sich also auf räumliche Art. Als es zum Eklat kommt, weil Gauleiter Plottke im Luftschutzbunker des Hotels Frau Baruch erkennt und als Jüdin „enttarnt“, verwundert es daher auch nicht, dass seine Vorwürfe, als er Frau Baruch scharf angreift, nicht persönlicher, sondern rein räumlicher Art sind:

Dachte ich mir doch, daß Sie mir bekannt vorkämen! Frau Baruch! Die Jüdin Sarah Baruch [...] Und wie kommt Frau Sarah Baruch **hier herein**? Ich frage Sie, wie Sie es wagen können, sich **hier herein** zu drängen? [...] Du jüdische Drecksau, wie bist du

hier hereingekommen? [...] Wie können Sie es wagen, **Ihren Distrikt zu verlassen?**
[Hervorhebungen von V.H.] (Baum 1980: 237-238).

Alle Anschuldigungen Plottkes beziehen sich darauf, dass Sarah Baruch ihren erlaubten Raum verlassen hat und in seinen privilegierten, ihr verbotenen Raum vorgestoßen ist. Der Konflikt zwischen dem Nationalsozialisten und der Jüdin wird in diesem Falle also zu einem Konflikt des Raumes, was in der Situation, in der sich alle aufgrund des Fliegerangriffs befinden, geradezu absurd wirkt.

Sarah Baruch gehört zu den Figuren, denen der Zutritt zum Hotel gänzlich verwehrt wird. Doch auch wenn man in den Kreis der Gäste aufgenommen wurde, gibt es noch viel Spielraum für Hierarchien, für Machtspiele etc., denn nicht jeder Gast wird behandelt wie der andere. Und so kommt es z. B. zur großen Bedeutung, die der Zimmerverteilung im Hotelroman zugeschrieben werden kann.

3.1.4 Hierarchien im Hotelroman

Nachdem die Zugangsbeschränkungen des Hotels bereits erläutert wurden, sehen wir uns nun an, wie es den Figuren ergeht, die bereits Eingang in die Heterotopie Hotel gefunden haben. Denn auch die Aufnahme in den Kreis der Gäste kann nichts daran ändern, dass das Hotel ein Raum strenger Hierarchien ist, in dem eben nicht ein Gast wie der andere behandelt bzw. angesehen wird. Deutlichstes Indiz für den Stellenwert eines Gastes liefert das Zimmer, das ihm bei seiner Ankunft zugeteilt wird und das Auswirkungen auf den gesamten Aufenthalt haben kann:

Die Einschätzung des Portiers bestimmt die Qualität des zu beziehenden Zimmers [...] während die anwesenden Gäste mit einer Mischung aus aufmerksam interessierter und beiläufig abschätzender Taxierung über die Leuchtkraft und Wichtigkeit der dem neu Dazustoßenden zugeordneten Rolle entscheiden.¹³⁸

Parallelen hierzu finden sich bei Joseph Roth:

¹³⁸ Cordula Seger: Grand Hotel. Schauplatz der Literatur. Köln 2005, S. 316.

Fremde Züge sind irgendwoher gekommen, und fremde Menschen wehen durch die gläsernen Fächer der Drehtür in die Halle. Die einen Tag schon da sind und heimisch in der Halle sitzen, sind keine Fremden mehr! Alteingesessen sind sie, der dunkelrote Teppich ist ihre Scholle, von der sie nicht weichen, und der Blick, den sie flüchtig den heimatlosen Ankömmlingen schenken, enthält Mißtrauen und Geringschätzung (Roth 1989: 261).

In nahezu allen Romanhotels, die dieser Arbeit zugrunde liegen, sind die Zimmer in verschiedene Kategorien zu unterteilen. Dabei unterscheiden sie sich hinsichtlich ihrer Lage, Ausstattung, der Art des Zimmerservices, den der Gast nutzen kann, u. v. m. Dies wird immer auch erwähnt, teilweise deutlich hervorgehoben und in einigen Fällen auch symbolisch aufgeladen, wie wir nun sehen werden.

Besonders gut zu beobachten ist all dies in Joseph Roths *Hotel Savoy*, da man das Gefälle der Zimmerkategorien anhand eines Erkundungsganges des Protagonisten Gabriel Dan durch das Hotel nachvollziehen kann. Zu Beginn des Romans lässt Roth seinen Protagonisten aus dreijähriger Kriegsgefangenschaft heimkehren, sodass der Leser das Hotel mit den Augen eines Mannes kennenlernt, der lange Entbehrungen hinter sich hat und große Erwartungen mit dem Hotelaufenthalt verbindet.

Das Savoy symbolisiert für ihn nicht weniger als das ersehnte Europa: „Europäischer als alle anderen Gasthöfe des Ostens scheint mir das Hotel Savoy mit seinen sieben Etagen, seinem goldenen Wappen und einem livrierten Portier“ (Roth 2010: 9). Und so erwartet Dan all das, was er über Jahre vermisst hat, wobei seine Vorstellungen verklärt wirken:

Es verspricht Wasser, Seife, englisches Klosett. Lift, Stubenmädchen in weißen Hauben, freundlich blinkende Nachtgeschirre, wie köstliche Überraschungen in braungetäfelten Kästchen; elektrische Lampen, aus rosa und grünen Schirmen erblühend wie aus Kelchen; schrillende Klingeln, die einem Daumendruck gehorchen; und Betten, daunengepolsterte, schwellend und freudig bereit, den Körper aufzunehmen (Roth 2010: 9).

Dans Bild eines Hotels ist voll von Bildern und blumigen Vergleichen¹³⁹, die seine Illusion vom Hotelaufenthalt widerspiegeln, wenn er an „erblühend[e...] Kelche[...]“ denkt oder daran, dass die Betten „schwellend und freudig bereit“ sind, ein Ausdruck, den man auch mit Sexualität

¹³⁹ Sehr ähnliche Erwartungen hegt Otto Kringelein in Vicki Baums *Grand Hotel*: „Dunkel erwartete er im Grand Hotel andere Bilder über den Betten, üppige, bunte, außergewöhnliche Bilder, die Vergnügen machten“ (Baum 1956: 20). Doch auch er wird enttäuscht.

assoziiieren kann. Für den Heimkehrer besteht gar kein Zweifel daran, dass ein Hotel ein homogener Ort ist, der seine Vorteile und Annehmlichkeiten allen Gästen gleichermaßen zur Verfügung stellt. Der erste Eindruck widerspricht dem noch nicht, denn der Lift reicht noch an seine Fantasie heran, einziger Abstrich ist der ältere Mann als Liftführer, „während in anderen Hotels kleine, milchwangige Buben die Fahrstühle bedienen“ (Roth 2010: 74).

Im weiteren Verlauf muss Dan jedoch noch erkennen, dass auch ein Hotel Unterschiede macht und nicht jedem Gast denselben Luxus liefert. Er kann seine Freude beim Bezug des Zimmers noch aufrechterhalten, obwohl er „eines der billigsten bekommen“ (Roth 2010: 11) hat. Es „liegt im sechsten Stock und trägt die Nummer 703“ (Roth 2010: 11). Für den von den hinter ihm liegenden Strapazen mitgenommenen Dan ist dieses Zimmer dennoch Luxus und er kostet jede Sekunde aus (vgl. Roth 2010: 12).

Mein Zimmer schien mir vertraut, als hätte ich schon lange darin gewohnt, bekannt die Glocke, der Druckknopf, der elektrische Taster, der grüne Lampenschirm, der Kleiderkasten, die Waschschiüssel. Alles heimisch, wie in einer Stube, in der man eine Kindheit verbracht, alles beruhigend, Wärme verschüttend, wie nach einem lieben Wiedersehen (Roth 2010: 12).

Erst im Kontrast zu den besseren Zimmern wird Dan klar, dass ihm etwas vorenthalten wird, dass noch mehr Annehmlichkeiten möglich wären. Im „Hochparterre“ gelingt es Dan nämlich, einen Blick in ein Zimmer zu werfen, dessen „zwei Flügel einer Tür weit offen[standen]“ (Roth 2010: 14): „Es war ein großes Zimmer mit zwei Fenstern, zwei Betten, zwei Kasten, einem grünen Plüschsofa, einem braunen Kachelofen und einem Ständer für Gepäck“ (Roth 2010: 14).

Die Tatsache, dass sich die Unterbringung der Gäste, nicht nur innerhalb der Zimmer, sondern auf ganze Stockwerke bezogen, unterscheidet, wird während Dans Tour durch das Hotel immer deutlicher. Das beginnt bereits auf den Fluren:

Langsam steige ich die Treppe [vom sechsten Stockwerk, Anm. und Hervorhebung V.H.] hinunter, aus unteren Stockwerken klingen Stimmen, hier oben ist alles still, alle Türen sind geschlossen, man geht wie durch ein Kloster, an Zellen betender Mönche vorbei (Roth 2010: 13).

„Das fünfte Stockwerk sieht genauso wie das sechste aus“ (Roth 2010: 13). Dann wandelt sich das Bild. Vorher freute sich Dan noch über die „schöne Quaderpflasterung des Hotelgangs, die

rötlichen, sauberen Steine“¹⁴⁰ vor seiner Zimmertür und über „das Echo [..., seiner] festen Schritte“ (Roth 2010: 13). In tieferen Stockwerken ist der Boden jedoch viel edler: „Über den Quadersteinen des dritten Stockwerks liegen dunkelrote, grünesäumte Teppiche, man hört seine Schritte nicht mehr. Die Zimmernummern sind nicht an die Türen gemalt, sondern auf ovalen Porzellantäfelchen angebracht“ (Roth 2010: 13).

Einen starken Kontrast hierzu bietet der siebte Stock, also eine Etage, die noch unter dem Ausstattungs-Niveau von Dans Unterkunft liegt: „Oben war der Korridor sehr schmal, die Decke hing tiefer, aus einer Waschküche strömte grauer Dunst, und es roch nach feuchter Wäsche. Zwei, drei Türen mußten halb offen stehen, man hörte streitende Stimmen“ (Roth 2010: 18). Als die nicht ganz legalen Bewohner der obersten Stockwerke angesichts eines angekündigten Besuches des Hotelbesitzers ausfliegen, kann man dort „elende Häuslichkeiten sehen“ (Roth 2010: 78).

Auch die Bedienung der Gäste ist nicht einheitlich, die „Stubenmädchen in weißen Hauben“ (Roth 2010: 9), auf die Dan sich gefreut hat, arbeiten nicht überall.¹⁴¹ Im dritten Stock sind sie anzutreffen, ein „Mädchen kommt mit einem Staubwedel und einem Papierkorb, hier scheint man mehr auf Sauberkeit zu achten“ (Roth 2010: 13). „In den vornehmen Stockwerken tragen die Zimmermädchen prachtvoll gestreifte Nonnenhauben, duften nach Stärke und feierlicher Aufregung wie Sonntagsmorgen“ (Roth 2010: 33).

Dan kommt nicht in den Genuss dieser Bedienung, als er Kaffee bestellt:

Ein Zimmerkellner kam – er trug eine grüne Schusterschürze, und die aufgekrempelten Hemdärmel ließen schwarz- und krausbehaarte muskelreiche Unterarme bis zum Ellbogen sehen. Das Zimmermädchen gab es offenbar nur in den ersten drei Stockwerken. Der Kaffee war besser, als man erwartet hätte, aber was nutzte das, wenn keine Mädchen da waren in weißen Hauben? (Roth 2010: 21).

Wichtiger noch als die Unterschiede bei der Bedienung oder dem Belag des Bodens etc. sind jedoch mehrere Symbole, die anfangs belanglos erscheinen, aber für die Hierarchisierung der Gäste von Bedeutung sind – die Zeiteinstellung der Uhren, die Beleuchtung der Flure sowie ein Hinweiszettel der Hotelleitung. In Bezug auf die Macht des Hotelwirts Kaleguropulos wurden

¹⁴⁰ Diese Beschreibung von Dans Weg über die gepflasterten Gänge weckt Assoziationen mit Lyman Frank Baums *The Wonderful Wizard of Oz*, in dem Dorothy den gelben Pflastersteinen folgen muss, um ans Ziel zu kommen.

¹⁴¹ Eine ähnliche Enttäuschung erlebt Otto Kringelein, dem in Vicki Baums *Grand Hotel* „ein altes, unhübsches Stubenmädchen aufschloß“ (Baum 1956: 19).

sie bereits erwähnt, in Bezug auf die Hierarchisierung der Figuren sind sie von Bedeutung, weil sie zeigen, wie das Hotel seine Gäste einordnet.

Für Gabriel Dan wiederum entwickeln sich diese Hierarchisierungsinstrumente langsam zu einer fixen Idee. Bei ihm ist im Verlauf des Romans eine Entwicklung zu beobachten: Mit der Zeit überträgt sich das hoteleigene Standesdenken auch auf ihn. Während er mit seinem Zimmer 703 zuerst noch äußerst zufrieden ist, zieht es ihn bald in bessere Stockwerke, er „dachte nach, ob denn keine Möglichkeit vorhanden wäre, in den dritten Stock zu übersiedeln“ (Roth 2010: 21), weil es dort tatsächlich Zimmermädchen statt behaarter Zimmerkellner gibt. Außerdem entwickelt er einen gewissen Respekt vor den höheren Stockwerken, denkt z. B. über den Magnetiseur Zlotogor: Er „wohnt im Hotel Savoy im dritten Stock. Er kann es sich leisten“ (Roth 2010: 54). Taddeus Montag wiederum wird von Dan erstmals erwähnt im Zusammenhang mit seiner Unterbringung: „Er ist mein Nachbar, Zimmer 705“ (Roth 2010: 110). Damit ist für Dan schon viel gesagt. Außerdem empfindet er es als (ihm willkommene) Niederlage für seinen Vetter, dass dieser in einem hoch gelegenen Zimmer untergebracht wird. Als Alexander nämlich ein Zimmer in der schlechtesten Etage zugeteilt wird, dessen vorheriger Gast verstorben ist, fühlt Dan sogar kurze Genugtuung: „Einen Augenblick freue ich mich, daß Alexander aus Paris in Santschins Wäschedunst wohnen wird – und sei es auch nur ein paar Stunden oder zwei Nächte in der Woche“ (Roth 2010: 59). In dieser Situation zeigt sich erneut die Abhängigkeit der Hierarchie von bestimmten, bereits erwähnten Zugangsbeschränkungen. Denn die schlechte Unterbringung Alexanders ist nur in Dans Illusion eine Herabwertung. In Wahrheit ist das Hotel einfach ausgebucht und Alexander hat Glück, dieses eine freie Zimmer zu bekommen. Zudem bietet sich ihm, anders als Dan, aufgrund seiner finanziellen Mittel die Möglichkeit, ein Tauschgeschäft vorzuschlagen, das ihn in eine bessere Etage aufsteigen (räumlich gesehen aber absteigen) lässt.

Bereits im Vorfeld des Einzugs grübelt Gabriel über die Zimmerverteilung für seinen Vetter, mit dem ihn ein Konkurrenzverhältnis verbindet (Roth 2010: 59). Allerdings spielt hier nicht nur der Status eine Rolle, sondern auch die Nähe zu einer bestimmten Frau: „Ich überlege, die Zimmer links und rechts von Stasia [der Frau, um die die Vettern sich insgeheim streiten, Anm. V.H.] sind bewohnt“ (Roth 2010: 59).

Somit lässt sich auch Dan von der straff hierarchischen, man könnte fast sagen Ständegesellschaft des Hotels Savoy anstecken, und das macht noch deutlicher, welche Bedeutung diese für das Hotelleben hat.

Interessant ist auch der Zusammenhang zwischen der häufig beschriebenen Häuslichkeit in den weniger teuren Zimmern im Vergleich zu einem gewissen unpersönlichen und minimalistischen Ambiente in den teureren Zimmern. Dies beruht auf dem Unterschied zwischen der Nutzung eines Hotelzimmers zu Urlaubs- oder zu Wohnzwecken und wird in Kapitel 3.5 ausführlicher betrachtet.

Die unterschiedlichen Zimmerkategorien und ihr Einfluss auf die Hierarchie der Gäste gipfeln im jeweils schlechtesten Zimmer des Hotels, dem nun ein eigenes Unter-Kapitel gewidmet wird.

3.1.5 „ha-ha room“ und „Affenkäfig“ – Die Bedeutung des schlechtesten Zimmers

Ein sehr interessantes Phänomen innerhalb des Hotelromans ist die Bedeutung des schlechtesten Zimmers. Dieses Zimmer ist aufgeladen mit Symbolik und außerdem ein sehr wirkungsvolles Instrument der Figurencharakterisierung.

Das Vorhandensein eines solchen Zimmers ist weit verbreitet: „Every hotel had at least one such room – some called it the ha-ha room – which usually was never rented until everything else was full“ (Hailey 1991: 24). Vicki Baum verleiht sogar jeder Etage eines dieser Zimmer: „Jeder Stock besaß ein mieses Zimmer, eingezwängt zwischen dem Fahrstuhl auf der einen und der Herrentoilette auf der anderen Seite“ (Baum 1980: 17).

Als Beispiele dienen in der vorliegenden Arbeit das berüchtigte „Zimmer 216“ in Vicki Baums *Menschen im Hotel*, der „Affenkäfig“ in *Hotel Berlin*, ebenfalls von Baum, sowie der „ha-ha room“ (Hailey 1991: 24) in *Hotel* bei Arthur Hailey, in der deutschen Übersetzung gar als „Folterkammer“¹⁴² bezeichnet.

Der Vergleich der Texte legt zahlreiche Parallelen offen, denn die Beschreibung der unbeliebten Zimmer ähnelt sich und weckt Assoziationen mit einem Verdauungssystem. Dafür

¹⁴² Hailey, Artur: *Hotel*. Übersetzt von Renate Steinbach. Berlin 1999, S. 45.

sorgen die beschriebenen Rohrleitungen, die die Zimmer durchziehen und sowohl mit unangenehmen Geräuschen als auch Gerüchen einhergehen.

Haileys „ha-ha room“ „appeared to be the meeting place of all the hotel's pipes“ (Hailey 1991: 24), im Grand Hotel Baums verläuft „die Wasserleitung“ (Baum 1956: 19) in der Wand, in ihrem anderen Roman-Hotel ist die „Toilette [...] nebenan“ (Baum 1980: 91). Bei Otto Kringelein „kullerte und gluckste“ (Baum 1956: 19) es in der Wand, bei Tilli fällt der „Lärm hinter der Wand“ (Baum 1980: 91) auf, bei Arthur Wells ist es „noisy“ (Hailey 1991: 24). Tillis Affenkäfig ist geprägt von dem „schalen Geruch nach billigem Parfüm und der gestrigen Ausschweifung“ (Baum 1980: 209), in Albert Wells' Zimmer ist es „unbearably hot“, „stifingly hot“ (Hailey 1991: 24-25), während Otto Kringelein enttäuscht ist, weil es in seinem Zimmer „nach kalter Zigarre und feucht ausgewischten Schränken“ riecht und „nach Küche, lau und unerfreulich dampfte es herauf“ (Baum 1956: 20). Bei Arthur Hailey muss sogar das Fenster aufgebrochen werden, um frische Luft ins Zimmer zu lassen, als Arthur Wells zu ersticken droht:

The bellboy's eyes were focused on the face of the man in bed. He said nervously, 'The window's sealed. They did it for the air conditioning.' 'Then force it. If you have to, break the glass.' [...] The bellboy, she noticed, was having success with the window. He had used a coat hanger to break a seal on the catch and now was inching the bottom portion upwards (Hailey 1991: 25-26).

Die Parallelen zum Verdauungstrakt sind also deutlich und ein wichtiger Faktor, um das schlechteste Zimmer auch zur Figurencharakterisierung zu nutzen. Denn die Tatsache, dass ein Gast dieses Zimmer bewohnt, in dem er sich sozusagen „im Bauch“ des Hotels befindet und all das mitbekommt, was der feinen Gästesphäre normalerweise verborgen bleiben soll, zeigt den Stellenwert, den andere Figuren ihm beimessen. Denn es gibt nicht nur die Figur, die dieses Zimmer bewohnt, sondern auch die, die es ihm zuteilt. Und beide werden häufig besonders über dieses Zimmer charakterisiert.

In *Menschen im Hotel* trifft es Otto Kringelein, dessen Ausgangssituation ja bereits beschrieben wurde. Aufgrund der Ablehnung jedoch ein anderes Hotel zu nehmen, kommt für ihn nicht in Frage, er „will vornehm wohnen“ (Baum 1956: 15). Erst als sich ein anderer Gast einmisch, Doktor Otternschlag, der ihm sogar sein Zimmer abtreten will, wird er dann doch noch untergebracht. Doch in den Genuss des erwarteten Luxus kommt er dennoch nicht. „Die Zimmer 216 [Kringeleins Zimmer, Anm. V.H.] und 218 waren die schlechtesten im Hotel; auf 218 wohnte Doktor Otternschlag“ (Baum 1956: 19). Und so wird ganz nebenbei auch Doktor

Ottersschlag charakterisiert: Bei ihm rührt die Zimmerverteilung daher, dass „er Dauergast war, weil er nur begrenzte Geldmittel besaß, hauptsächlich aber, weil er zu gleichgültig war, um ein anderes [Zimmer] zu verlangen“ (Baum 1956: 19). Er gehört damit zu den weniger begüterten Gästen der Grandhotels, „wer sich nach 1920 in einem Grandhotel vielleicht gerade ein einfaches Zimmer leisten konnte, gehörte dort längst noch nicht zu den angesehenen Gästen.“¹⁴³

Bei Otto Kringelein, den der Leser aus dieser Ausgangssituation heraus kennenlernt, sind es somit erst einmal die Unbeholfenheit, die etwas unterwürfige Höflichkeit und das fehlende Durchsetzungsvermögen, die ihn charakterisieren. Man gewinnt sofort den Eindruck, dass er nicht allzu viel Nachdruck in seine eigenen Anliegen legt, und dass ihn das Hotelpersonal einfach nicht ernst nimmt. Statt sich durchzusetzen, überwiegt beim Vortragen seines Wunsches nach einem Zimmer das Wort „bitte“ und die „lächerliche Bemühung, sich gewählt auszudrücken“, die „Herrschaften in der Halle [...] schauten halb amüsiert und halb verwundert zu dem Individuum herüber“ (Baum 1956: 16-17). Doch entgegen der Erwartung, die diese Einführung Kringeleins evoziert, dient das Zimmer gleichzeitig als Ausgangspunkt für die charakterliche Wandlung des Mannes. Denn die unangenehme Atmosphäre des Raumes, der vollständige Mangel an allem, was der kranke Buchhalter sich erträumt hat, und das Wissen, dass sein ungeliebter Chef im selben Hotel ein viel hochwertigeres Zimmer beziehen darf, einfach seiner Person wegen, löst in Otto Kringelein etwas aus: „So darf ich es nicht anfangen. In solchen Zimmern darf ich meine Zeit nicht verlieren“ (Baum 1956: 20). Und dann schlägt der unscheinbare, belächelte Mann „zum ersten Male in seinem Leben Krach“ (Baum 1956: 21). Dabei arbeitet er sich vom kleinen Angestellten hoch, „das Stubenmädchen holte erschreckt eine Würdenträgerin ohne Schürze, der Hausdiener zeigte sich [...], der Zimmerkellner [...] blieb horchend stehen. Man telefonierte Rohna an; [...] man mußte den Hoteldirektor“ holen (Baum 1956: 21).

Und tatsächlich hat Kringelein, „hartnäckig wie ein Amokläufer“, damit Erfolg und „bekam Nr. 70, einen Salon mit Alkoven und Bad“ (Baum 1956: 21). Die Beschreibung dieses neuen Zimmers ist in gewisser Weise auch ein Symbol für Kringeleins Wandlung. Von „Nußholz [...], Bismarckbild [...] und verwelkte[r] Bettdecke“ (Baum 1956: 20) zieht er nun um zu „Mahagonimöbel[n], Ankleidespiegel, Seidenstühle[n]“ (Baum 1956: 22). Es gibt einen „geschnitzten Schreibtisch, Spitzengardinen, Stilleben mit toten Fasanen an der Wand, eine seidene Daunendecke im Bett“, „Zimmer Nr. 70 war richtig“ (Baum 1956: 21-22). Und der

¹⁴³ Habbo Knoch: Grandhotels. Luxusräume und Gesellschaftswandel in New York, London und Berlin um 1900, S. 348.

Zimmerwechsel ist nur der erste Schritt, die Initialzündung sozusagen, auf dem Weg von Kringeleins Verwandlung. „Jetzt fängt es an“ (Baum 1956: 23), denkt auch Kringelein selbst.

In Vicki Baums *Hotel Berlin* erfährt der Leser durch das Zimmer viel über die Figur Tilli. Die nicht mehr ganz junge Animierdame ist „ein armes, kleines Fischchen im großen Teich“ (Baum 1980: 88). In ihrer Funktion, die Größen des NS-Regimes zu unterhalten und einen Gestapo-Mann mit Informationen zu versorgen, arbeitet und wohnt sie umsonst „in dem sogenannten Affenkäfig“ (Baum 1980: 88). Die erste Charakterisierung, die sich dadurch ergibt, bezieht sich auf Tillis Umgang mit diesem Makel, denn sie schämt sich nicht etwa für ihre schlechte Unterkunft, sondern reagiert mit Ironie. Als ein junger Freier sie auf die Geräusche der Toilette anspricht, ist sie nicht verlegen, sondern antwortet schlagfertig: „Sehr bequem, wenn du mitten in der Nacht Pipi machen muß“ (Baum 1980: 91). Tilli nimmt ihr Leben, wie es ist, ärgert sich nur über fehlende neue Schuhe, ist ansonsten aber zufrieden mit allem. Das ändert sich, als ihre frühere Schwiegermutter in spe im Hotel auftaucht. Und wieder steht die plötzliche Veränderung im engen Zusammenhang mit ihrem Zimmer. Sie muss Frau Baruch in ihr Zimmer bringen, da diese sich als Jüdin eigentlich gar nicht im Hotel aufhalten dürfte. Und als Tilli ihr Zimmer in dieser Begleitung betritt, ändert sich ihr Blick auf Zimmer und Leben:

Als Tilli die Tür zum Affenkäfig aufmachte, haßte sie mit einem Mal ihr Zimmer. Sie hätte gern ihre Aktfotos von der Wand gerissen, die leere Flasche versteckt und den schalen Geruch nach billigem Parfüm und der gestrigen Ausschweifung verjagt. Sie warf ihren Kimono über ein Bündel schmutziger Unterwäsche (Baum 1980: 209).

Ab diesem Moment ist Tilli aus ihrem gewohnten Trott gerissen, sie kann den zufriedenen Blick auf alles nicht mehr zurückerlangen. Das führt dazu, dass sie erst den Schriftsteller Nichols zur Rede stellt, mit dem sie im Auftrag des Regimes eine Beziehung unterhält, den sie aber im Gegensatz zu anderen Liebhabern wirklich mag. Sie wirft ihm vor, „von oben herab“ mit ihr zu reden, um sie „zu beschämen“ (Baum 1980: 221). Und sie äußert sogar ihre eigenen Gefühle:

Eine Abmachung, die Sie verabscheuen? Ach – und haben Sie sich jemals die Mühe gemacht, darüber nachzudenken, wie ich diese Abmachung empfinde? [...] Die Gestapo hat nichts mit dir und mir zu tun. Dich habe ich gern. Du bist anders als die andern (Baum 1980: 221).

Und zuletzt führt all das dazu, dass Tilli im Luftschutzkeller des Hotels ihre ganze angestaute Wut herauslässt und einen weiteren Geliebten, den Gauleiter Plottke, vor der versammelten Gruppe aus Angestellten und Gästen des Hotels bloßstellt, als dieser Frau Baruch angreift (vgl.

Baum 1980: 237-240). Somit hat auch hier die Verwandlung einer Figur ihren Ursprung im schlechtesten Zimmer des Hotels.

In Arthur Haileys *Hotel* sagt der „ha-ha room“ über seinen Bewohner Arthur Wells Ähnliches aus, wie das, was man bei Baum über Kringelein und Dr. Otternschlag erfuh. Ein Angestellter erklärt die Zimmerbelegung folgendermaßen:

Well, I guess it's because he never complains. The old gent's been coming here for years with never a peep out of him. There are some who seem to think it's a bit of a joke. [...] I did hear in the dining room they give him that table beside the kitchen door, the one no one else will have. He doesn't seem to mind, they say (Hailey 1991: 24).

Weiterhin erfährt man, Wells sei ein „quiet and gentle man“ (Hailey 1991: 24), „a nice little man who stays here every year“ (Hailey 1991: 9), was ihm ähnlich wie bei Kringelein aber nur mangelnden Respekt einbringt.

Bei Arthur Hailey sagt die Vergabe der sogenannten Folterkammer aber noch mehr über Christine Francis aus, Mitglied der Hotel-Verwaltung. Denn hier ist Christines Reaktion von besonderem Interesse. Sie wird zu Zimmer 1439 gerufen, „there's a report of somebody moaning horribly in 1439“ (Hailey 1991: 8). Sie erkundigt sich nach dem Gast: „Do you have a name for the room where the moaning is?“ (Hailey 1991: 9) Als sie erfährt, dass „Albert Wells, Montreal“ (Hailey 1991: 9), dieses Zimmer bewohnt, obwohl er ursprünglich besser untergebracht war, geht sie der Sache nach und erfährt: „That's the old gent, Mr. Wells. We moved him from a corner room a couple of days ago“ (Hailey 1991: 23). Christine fragt weiter nach und erfährt, dass sich jemand über 1439 beschwert habe, woraufhin es zu diesem Zimmertausch kam. Das verwundert Christine und sie will die genaueren Hintergründe erfahren, weshalb man denn ausgerechnet Wells den schlechteren Raum gegeben habe, denn „Christine remembered 1439 now; there had been complaints before“ (Hailey 1991: 24). Ihr Begleiter zögert mit der Antwort, doch sie bleibt hartnäckig – „she persisted“ (Hailey 1991: 24) –, bis sie die bereits zitierte Erklärung erhält, dass Mr. Wells sich eben nie beschwere. Diese Begründung kann Christine nicht hinnehmen. „`He doesn't seem to mind, they say.` Christine thought grimly: Someone would mind tomorrow morning; she would guarantee it“ (Hailey 1991: 24). Ihre Wut wird dazu genutzt, sie zu beschreiben:

At the realization that a regular guest, who also happened to be a quiet and gentle man, had been so shabbily treated, she felt her temper bristle. Well, let it. Her temper was not

unknown around the hotel and there were some, she knew, who said it went with her red hair (Hailey 1991: 24).

Im Folgenden übernimmt Christine die Kontrolle über die Situation, besorgt Wells einen Arzt und medizinisches Zubehör, und letztendlich sorgt sie auch dafür, dass er ein besseres Zimmer erhält. Hier wird Christine Francis dem Leser als resolute, zupackende und mitfühlende Persönlichkeit vorgestellt, die keine Ungerechtigkeit duldet und sich für andere einsetzt, auch wenn sie sich damit nicht bei allen beliebt macht. Es werden kurze Infos gestreut, das erwähnte Temperament oder die roten Haare (vgl. Hailey 1991: 24). Und so genügt die Szene mit dem schlechtesten Zimmer, um auf engem Raum so viel von der Charakterisierung Christines unterzubringen, wie es sonst nur schwer bzw. nur durch eine weniger eindrückliche Einführung über den Erzähler möglich gewesen wäre.

Doch Haileys Beispiel ist nicht nur bzgl. der Charakterisierung Christines interessant, sondern auch, um aufzuzeigen, wie ein solches Zimmer überhaupt vergeben wird. Denn nicht immer muss sich der Gast – wie Kringelein – sofort mit dem schlechtesten Zimmer des Hauses zufriedengeben. Ebenso häufig kommt es zur Umquartierung, was noch demütigender ist, denn der Gast wird gezwungen, ein besseres Zimmer zu verlassen, um fortan in einem viel schlechteren Raum zu wohnen – und die Gründe hierfür sind wenig schmeichelhaft. Bei Haileys Arthur Wells wird dessen mangelndes Aufbegehren als Grund genannt, wodurch die Figur wenigstens dem Leser sympathisch werden kann. Bei Baum wird eine Figur deutlich abgewertet, als die Begründung ihres Umzugs geschildert wird. Als Oberleutnant Otto Kauders, wie bereits zu Beginn dieses Kapitels geschildert, ohne Vorankündigung im Hotel absteigen will, wird ihm ein Zimmer gewährt, da er als Militärangehöriger zur Zeit des NS-Regimes deutliche Vorteile genießt. Sein Stammzimmer ist jedoch bei seiner Ankunft belegt, sodass ein anderer Gast erst umziehen muss: „Das letztmal haben Oberleutnant Nummer 36 im dritten Stock gehabt. Jetzt wohnt Monsieur Rougier dort, aber den könnten wir schließlich in den Affenkäfig im Fünften stecken“ (Baum 1980: 17). Denn Rougier genießt nicht das Ansehen eines Oberleutnants:

Was nun Monsieur Rougier anbetraf – so war er ein kleiner Mann, dessen Nationalität nicht bekannt war und der zwischen den Balkanstaaten, Berlin und Paris hin und her reiste und für einflußreiche Leute anrühige Geschäfte abwickelte, für die er hohe Provisionen einsteckte. Es bestand keinerlei Anlaß, Monsieur Rougier mit Glacéhandschuhen anzufassen (Baum 1980: 17-18).

3.1.6 Anonymisierung

Doch auch wenn der Umgang mit diesem Gast bereits sehr abwertend wirkt, gibt es eine Variante, mit der Figuren bzgl. der Zimmerverteilung noch weiter herabgesetzt werden können. Denn wenn die Zimmernummer dazu genutzt wird, Figuren zu anonymisieren, dann kommt das ihrer Auslöschung gleich. Sie existieren dann nicht mehr als Figur, sie werden nur noch von einer Zimmernummer vertreten. Dies kann ganz allgemein der Fall sein, wenn weniger angesehene Gäste grundsätzlich hinter Zahlen verschwinden:

‘Nummer 748 ist plötzlich erkrankt’, sagen die Zimmerkellner. Es gab in den drei höheren Stockwerken [den billigsten, Anm. V.H.] des Hotel Savoy überhaupt keine Namen. Alle hießen nach Zimmernummern (Roth 2010: 46).

Die Bedeutung der Zimmernummer im Absurden äußert sich in einer Szene zur Ankunft des Industriellen Bloomfield: „Ein Telegramm von Herrn Bloomfield. Er kommt Donnerstag und bestellt 13!“ (Roth 2010: 45). Das ist Bloomfields Aberglaube geschuldet und stößt auf den Aberglauben des Hotels, das wiederum keine Nummer 13 möchte: „13? – Bloom ist abergläubisch“, erklärt Kanner. ‘Wir haben nur 12a und 14’, sagt Ignatz. ‘Malen Sie eine 13 hin’, sagt Jakob Streimer“ (Roth 2010: 45).

Bei Dabit in *Hôtel du Nord* werden wieder Gäste auf ihre Zimmernummer reduziert. Wenn drei junge Männer nachts bei Zimmermädchen Renée anklopfen, um betrunken nach Sex zu fragen, erfährt man von ihnen keine Namen.

A minuit, des jeunes gens qui rentraient du cinéma frappaient contre sa porte. „Renée! On couche ensemble?“ Elle se reveillait en sursaut, étonnée d’être vêtue, le corps endolori. Il y avait le 24, le 16, le 17, des brutes auxquelles elle s’était donnée après l’abandon de Trimault (Dabit 1993: 80).

Auch besonders unordentliche Gäste werden nur per Nummer beschimpft: „– Vous avez changé les draps du 28, Renée? Ils étaient sales... Le 28, c’est un grand cochon...“ (Dabit 1993: 61). Oder: „La blonde du 36 m’a encore fichu des cochonneries dans le trou, grogne-t-elle. Jamais elle n’aura le courage de descendre ses ordures aux poubelles, celle-là! Tant qu’on aura des ménages au troisième, on ne tiendra jamais la maison propre“ (Dabit 1993: 108).

In *Wilde Schafsjagd* liefert Haruki Murakami eine Erklärung, die sich auch auf diese Art der Anonymisierung übertragen lässt und damit deutlich macht, warum die Nummerierung statt der Namensgebung so stark wirkt:

Das ist der Punkt! Der Brauch, Schiffe zu taufen, ist ein nostalgisches Überbleibsel aus der Zeit, bevor sie Massenware wurden. So wie man Pferden prinzipiell einen Namen gibt. Flugzeuge, die wie Pferde eingesetzt werden, haben deshalb ja auch richtige Namen. *Spirit of St. Louis* zum Beispiel, oder *Enola Gay*. Da wird bewusst personifiziert.“ „Es unterliegt dann eine Vorstellung von Leben, nicht wahr?“ „Genau.“ „Und der Zweck wäre demnach hinsichtlich der Namensgebung nur von sekundärer Bedeutung?“ „Ganz recht. Zur Erfüllung allein eines Zweckes genügen Nummern. Denken Sie daran, wie man mit den Juden in Auschwitz verfuhr“ (Murakami 2006: 156).

Die Anonymisierung und der Bezug des schlechtesten Zimmers werden hinsichtlich der Unannehmlichkeiten für den Gast bzgl. hinsichtlich seines Stellenwertes im Hotel nur noch getoppt durch den Missbrauch des Hotels als Gefängnis, der im folgenden Kapitel beleuchtet wird.

3.1.7 Das Hotel als Gefängnis

Neben vielen anderen Funktionen kann das Hotel auch die eines Gefängnisses übernehmen. Das führt dann regelrecht zu einer Doppel-Heterotopie, denn sowohl das Hotel als auch das Gefängnis sind Heterotopien nach Foucault (Foucault 2017: 41), gleichzeitig widerspricht dies dem Transit-Charakter des Hotels, der in Kapitel 3.3.1 noch ausführlicher beschrieben wird. Das Hotel kann für die Figuren im Roman zu einem tatsächlichen Gefängnis werden, es gibt jedoch noch weitaus mehr Beispiele auf metaphorischer oder symbolischer Ebene.

Dabei lässt sich nicht jedes im Roman auftauchende Gefängnis automatisch mit der entsprechenden Foucaultschen Heterotopie gleichsetzen, denn Foucault beschreibt in verschiedenen Veröffentlichungen sehr genau, was für ihn eine solche Haftanstalt ausmacht – und diese Definition trifft längst nicht auf alle literarischen Versionen des Gefängnisses im Hotelroman zu.

Foucault meint Haftanstalten, in denen Menschen zur Verbüßung von Verbrechen inhaftiert sind. Seine Auffassung vom Gefängnis lässt sich besonders in *Surveiller et punir* nachlesen, worin er die Geschichte der Freiheitsstrafe nachzeichnet, die Entwicklung einer „détestable

solution, dont on ne saurait faire l'économie"¹⁴⁴. Foucault konstatiert, „on peut comprendre le caractère d'évidence que la prison-châtiment a pris très tôt“ (Foucault 2015: 513).

Cette `évidence` de la prison dont nous détachons si mal se fonde d'abord sur la forme simple de la `privation de liberté`. Comment la prison ne serait-elle pas la peine par excellence dans une société où la liberté est un bien qui appartient à tous de la même façon et auquel chacun est attaché par un sentiment `universel et constant`? (Foucault 2015: 513).

Für Foucault ist das Gefängnis demnach der Ort, an dem Menschen für ihre Verbrechen bestraft werden: „en prélevant le temps du condamné, la prison semble traduire concrètement l'idée que l'infraction a lésé, au-delà de la victime, la société tout entière“ (Foucault 2015: 514). Die Bestrafung ist also der erste Zweck des Gefängnisses, nach Foucault ist sie aber nicht sein einziger Zweck, denn „l'évidence de la prison se fonde aussi sur son rôle, supposé ou exigé, d'appareil à transformer les individus“ (Foucault 2015: 514).

Comment la prison ne serait-elle pas immédiatement acceptée puisqu'elle ne fait, en enfermant, en redressant, en rendant docile, que reproduire, quitte à les accentuer un peu, tous les mécanismes qu'on trouve dans le corps social? La prison: une caserne un peu stricte, une école sans indulgence, un sombre atelier, mais, à la limite, rien de qualitativement différent (Foucault 2015: 514).

Das Gefängnis soll nach Foucault also dazu dienen, Menschen wieder in die Gesellschaft einzugliedern. Das ist ihm zufolge der Bestrafung übergeordnet:

Une chose en effet est claire: la prison n'a pas été d'abord une privation de liberté à laquelle on aurait donné par la suite une fonction technique de correction; elle a été dès le départ une `détention légale` chargée d'un supplément correctif, ou encore une entreprise de modification des individus que la privation de liberté permet de faire fonctionner dans le système légal (Foucault 2015: 514).

Er sieht darin eine Art Fortführung der Bildungseinrichtungen, die bei manchen Menschen wohl nicht ausgereicht haben, um sie auf das Leben in der Gesellschaft vorzubereiten:

La prison doit être un appareil disciplinaire exhaustif. En plusieurs sens: elle doit prendre en charge tous les aspects de l'individu, son dressage physique, son aptitude au

¹⁴⁴ Michel Foucault: Surveiller et punir. In: Oeuvres. Paris 2015, S. 513. Im Folgenden im Text abgekürzt als „Foucault 2015“.

travail, sa conduite quotidienne, son attitude morale, ses dispositions; La prison, beaucoup plus que l'école, l'atelier ou l'armée, qui impliquent toujours une certaine spécialisation, est 'omnidisciplinaire' (Foucault 2015: 518).

Das führt nun zur erwähnten Differenzierung, denn innerhalb der Literatur wird das Hotel nur selten zum Gefängnis im Foucaultschen Sinne, dass nämlich Figuren als Strafe für ein Verbrechen von der Justiz rechtskräftig verurteilt und dann in das Hotel gesperrt werden, um sie zu läutern und wieder in die Gesellschaft einzugliedern.

Viele Figuren *empfinden* das Hotel während ihres Aufenthaltes aus verschiedenen Gründen nur als Gefängnis, ohne dass sie tatsächlich von einer anderen Figur oder einer Institution daran gehindert würden, sich frei im Hotel zu bewegen oder es zu verlassen.

In Stefan Zweigs *Rausch der Verwandlung* führt dies zu einer Gefängnis-Metaphorik, die sich nur in der Sprache der Figuren niederschlägt. Während die Protagonistin Christine nachts mit sich kämpft, ob sie ein Versprechen an die Tante brechen und ihr Zimmer bzw. letztlich das Hotel verlassen soll, verfällt sie auf sprachlicher Ebene automatisch in einen Jargon, der mit dem Gefängnis assoziiert werden kann. Da ist die Rede davon, dass sie zum Verlassen ihres Zimmers „doch keinen Permiß brauchen“ (Zweig 2014: 124) würde. Auch ihr Begleiter spricht von „durchgebrannt! Ohne Urlaubsschein [...] wenn Sie schon einmal heruntergekommen sind ohne Permiß, so bleiben Sie jetzt ohne Permiß mit uns“ (Zweig 2014: 125).

Dass das Hotelzimmer für Christine eine Art von Gefängnis darstellt, steht im starken Gegensatz dazu, dass sie in ihrem „neuen“ Leben eigentlich ungekannte Freiheiten genießt. Zwar bieten ihr die Ferien die Chance, keine Rücksicht auf ihre Mutter nehmen zu müssen und grundsätzlich kommen und gehen zu können, wie sie möchte. Doch aus der tatsächlichen Beschränkung durch reale räumliche Umstände (kleine Wohnung, fehlende Privatsphäre und Dauerpräsenz der kranken Mutter) ist nun eine emotionale bzw. gesellschaftliche Beschränkung geworden, sodass der Luxus, den die Verwandten ihr bieten, zum „goldenen Käfig“ wird. Wie sich zeigt, kommt sie unbehelligt aus ihrem Zimmer und sogar wieder hinein, die Gegebenheiten des Hotels erleichtern also ihre nächtlichen Abenteuer. Doch in Christines Kopf bleiben die Beschränkungen bestehen. Und so passt sich Zweig wiederum sprachlich der Situation an, wenn er den Ingenieur „Arretiert!“ (Zweig 2014: 124) rufen lässt, als er Christine im Schreibzimmer vorfindet, denn für Christine hat der nächtliche Ausflug Züge eines Ausbruchs.

Auch in Joseph Roths *Hotel Savoy* wird das Hotel für die Figuren nur zu einem emotionalen Gefängnis. Zum einen geht es dabei um die Unfähigkeit, den Weg als Kriegsheimkehrer nach dem Ersten Weltkrieg fortzusetzen, wenn das Hotel Savoy, das nur als erste Station anvisiert war, erst einmal erreicht ist. Jonas Nesselhauf bezeichnet die Figuren Roths daher als die „Gefangenen‘ dieser ‚Zwischenwelt‘“¹⁴⁵, zu der das Hotel wird:

Ich lernte den kleinen Isidor Schnabel kennen, der einmal rumänischer Notar gewesen und wegen einer Unterschlagung aufgehört hat, Notar zu sein. Er wohnt schon das sechste Jahr im Hotel Savoy, im Krieg hat er hier gewohnt, zusammen mit den Offizieren der Etappe. Er ist sechzig Jahre alt, er hat Frau und Kinder in Bukarest, und sie schämen sich seiner, sie wissen gar nicht, wo er sich befindet. Nun, glaubt er, [...] es wäre wohl an der Zeit, heimzukehren, nachzusehen, was Frau und Kinder treiben, ob sie leben (Roth 2010: 109-110).

Doch auch der Protagonist Gabriel Dan kann sich nicht dazu aufraffen, das Hotel wieder zu verlassen und seinen Weg fortzusetzen.¹⁴⁶ Immer wieder zögert er die Abreise hinaus. Anfangs fühlt sich Dan im Hotel sehr wohl (Roth 2010: 12).

Sich nach den Erlebnissen des Krieges endlich wieder irgendwo wohl und vielleicht zuhause zu fühlen, wäre ein plausibler Grund, an diesem Ort zu bleiben. Doch je länger Dans Aufenthalt dauert, desto mehr entwickelt er eine sich steigernde Abscheu gegen seine Umgebung, er fühlte, „wie Haß in [...] [ihm] aufstieg gegen das Hotel Savoy“ (Roth 2010: 56). Somit stünde dem Aufbruch, der Weiterreise, eigentlich nichts im Weg. Doch da ist zum einen die Tänzerin Stasia, zu der er sich hingezogen fühlt, und die er in der folgenden eigentlichen Verneinung selbst als Grund für sein Bleiben identifiziert (Roth 2010: 56). Doch es ist auch die Atmosphäre im Hotel, in der Stadt, es ist das Hotel selbst. Die anfangs glaubwürdig vorgetragene finanziellen Schwierigkeiten werden durch ein Angebot des Vettlers Alexander als vorgeschoben entlarvt. Als dieser, wie im bereits angesprochen, ein Zimmer im Hotel mieten will, bietet er an, Dan „das Reisegeld nach Wien, Berlin, Paris sogar“ (Roth 2010: 59) zu überlassen, wenn der ihm dafür sein Zimmer abtritt. Gabriel erkennt die Vorteile dieses Arrangements:

Dieser Ausweg lag sehr nahe [...] Nun hatte ich alles, was ich mir wünschte. Weiterreise und Zehrgeld, und ich brauchte nicht mehr auf Phöbus Böhlaugs Wohltat zu rechnen

¹⁴⁵ Jonas Nesselhauf: *Der ewige Albtraum. Zur Figur des Kriegsheimkehrers in der Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts.* Paderborn 2018, S. 106.

¹⁴⁶ Celine Matthew bringt es auf den Punkt: “He cannot decide to leave Hotel Savoy, although he knows it is an evil place, and lingers on till the hotel is burned down.” Celine Matthew: *Ambivalence and irony in the works of Joseph Roth.* Frankfurt am Main 1984, S. 84.

und war ein freier Mensch. Sehr schnell löste sich jede Verwicklung. Meine Wünsche gingen prachtvoll in Erfüllung (Roth 2010: 59).

Aber er zögert:

Gestern noch hätte ich eine halbe Seele für ein Reisegeld verkauft, und heute bot mir Alexander Freiheit und Geld. Dennoch schien es mir, daß Alexander Böhlaug zu spät gekommen war. Ich hätte jubeln sollen, ja sagen, und ich tat nichts dergleichen, sondern machte ein nachdenkliches Gesicht (Roth 2010: 59).

Und während eines Bar-Besuchs mit Alexander wird immer deutlicher, wie er sich letztlich entscheiden wird: „Aber je mehr ich trank, desto wehmütiger wurde ich, und der Gedanke an Weiterreise und Freiheit schwand ins Nichts“ (Roth 2010: 59). Gabriel lässt sich Zeit mit der Entscheidung, wägt scheinbar triftige Gründe ab:

Dennoch hätte ich gerne noch länger Zeit gehabt, eine Woche, zwei Wochen, oder einen Monat. Ja, ich hätte gerne so eine Stadt wie diese zu einem längeren Ferienaufenthalt gewählt – es war eine recht amüsante Stadt, mit allerlei wunderbaren Menschen – man traf derlei nicht in aller Welt (Roth 2010: 61).

Den noch kurz zuvor verspürten Hass gegen das Hotel und sein Leben dort hat er verdrängt. Und nach einigen Argumenten zugunsten des Hotels, unter anderem, dem Geheimnis des unsichtbaren Hoteliers Kaleguropulos auf die Spur kommen zu wollen, beschließt er: „Gewiß, es war besser zu bleiben“ (vgl. Roth 2010: 61). Das Hotel Savoy wird für Gabriel Dan also zu einem emotionalen Gefängnis. Es existieren weder Gitter noch Gefängnismauern, die Tür nach draußen steht ihm jederzeit offen und auch keine andere Figur sorgt durch Druck oder Erpressung für sein Bleiben – es ist schlicht das Hotel Savoy mit seinem darin stattfindenden Leben, das ihn bei allem Abscheu zum Gefangenen macht.

In Fred Wanders Roman *Hôtel Baalbek* ist der Bezug zum Gefängnis etwas komplizierter. Neben dem Hotel selbst ist darin ein echtes Gefängnis Schauplatz der Handlung, das „berüchtigte Hafengefängnis“ (vgl. Wander 2010: 60) von Marseille, das anders als die vielen Gefängnis-Hotels in Romanen auch die eindeutigen Attribute aufweist: „Endlich waren wir am Ziel, ein graues Gebäude mit blinden, in den unteren Etagen vergitterten Fenstern,“ (Wander 20210: 62) hier wird der Begriff Zelle nicht metaphorisch für das Hotelzimmer verwandt: „Die Polizisten stießen uns in Zellen mit dicken Gitterstäben davor“ (Wander 2010: 63).

Obwohl die Figuren also nicht im Hotel, sondern in einem wirklichen staatlichen Gefängnis inhaftiert werden, gibt es eine Verbindung zum Baalbek:

Im Hotelbüro hatten die Flics mit dem Verhör begonnen, wer von den Hotelbewohnern hatte mit Dolezal zu tun oder machte mit ihm Geschäfte? Unser Hotelier, Monsieur Haschami, was wie Askami gesprochen wurde, stand scheinbar unbeteiligt dabei. Er sei selbst Polizist, ein Geheimer, wie einige Obergescheite wissen wollten (Wander 2010: 59).

Auf diese Weise, durch die missbräuchliche Nutzung des Hotelbüros als Vernehmungszimmer durch die Polizei, fungiert das Hotel nämlich zeitweise als räumliche Erweiterung des Gefängnisses.

Eines der ausführlichsten Beispiele für das Hotel als Gefängnis findet sich bei Vicki Baum, in deren Roman *Hotel Berlin*. Darin werden verschiedene Figuren zu Gefangenen im Hotel, jeweils aus unterschiedlichen Gründen und auf verschiedene Art und Weise. Patrick Pfannkuche schildert dies ausführlich an den Figuren des Generals von Dahnwitz, den seine eigenen Parteikollegen daran hindern, durch die Abreise mit seiner Geliebten praktisch zu desertieren, an Martin Richter, der auf der Flucht vor der Polizei im Hotel Unterschlupf sucht und es aufgrund der Fahndung nicht verlassen kann, am deutschen Schriftsteller Johannes König, der sich als Gefangener von Sprache und Heimat bezeichnet, weil ihn seine Liebe zu Deutschland zum Gefangenen macht (vgl. Baum 1980: 84-86), und letztlich am Engländer Geoffrey Nichols. Für detaillierte Informationen zu den drei Erstgenannten sei auf Pfannkuches Kapitel „Gefängnis/ Gefangenschaft in *Hier stand ein Hotel*“ verwiesen.¹⁴⁷

An dieser Stelle soll nur die Situation von Nichols ausführlicher betrachtet werden, da er die einzige Figur ist, auf deren Gefangenenstatus Foucaults Thesen weitgehend zutreffen. Für ihn ist das Hotel als Gefängnis wörtlich zu verstehen, denn der englische Schriftsteller Geoffrey Nichols logiert „seit 1939 [als] Gefangener“ (Baum 1980: 82) der deutschen Regierung in seinem Hotelzimmer. Wie es zu diesem Arrest kam, fasst Nichols selbst knapp zusammen:

Als der Krieg ausbrach, war ich in Wien zur Behandlung. Man nahm mich gefangen und schloß einen kleinen Handel mit mir ab: Keine Rundfunksendung – keine Medizin. Ich nahm die Bedingung an, weil ich mir vorgenommen hatte, siebzig Jahre alt zu werden (Baum 1980: 219).

Natürlich muss man auch hier feststellen, dass Nichols kein Verbrecher ist, der zur Verbüßung seiner Strafe für ein Vergehen inhaftiert wurde. Dennoch gilt er als Gefangener der Regierung, das Hotel ist sein Gefängnis und der Aspekt der „Umformung der Individuen“ (vgl. „d’appareil

¹⁴⁷ Vgl. Patrick Pfannkuche: Vicki Baums Romane. Mode, Hochstapelei, Sexualität. Kassel 2013, S. 252-268.

à transformer les individus“ (Foucault 2015: 514)) als Zweck des Gefängnisaufenthaltes ist durchaus auch gegeben, denn seit seiner Inhaftierung dient Nichols als „wertvolles Propagandainstrument“ (Baum 1980: 84). Der englische Schriftsteller hat sich dazu verpflichtet, in regelmäßigen Abständen Rundfunksendungen durchzuführen, während derer er propagandistische Reden verliest, die seine Bewacher für ihn formulieren, um das englische Volk von der Macht und dem nahen Sieg der Deutschen zu überzeugen. Nichols hat sich dabei völlig mit seiner Gefangenenrolle abgefunden und rechtfertigt dies mit seiner Erkrankung. Diese sei für seine Entscheidung maßgeblich gewesen, da ihm das Arrangement seine Medizin sichert. Dabei betont er seinen hilflosen Status auch häufig anderen gegenüber, bspw. im Gespräch mit dem Nazi-Schriftsteller König, mit dem er gerne debattiert:

Jeder von uns macht Kompromisse, König – oder behaupten Sie, eine Ausnahme zu sein? Was mich betrifft, ich hatte keine andere Wahl. Ich ein Gefangener, krank und alles, nur kein Held. Wie ich vor die Entscheidung gestellt wurde, entweder über den Rundfunk zu England zu sprechen und dafür mit der nötigen Dosis Coramin versorgt zu werden, oder aber ohne Medizin elendiglich zu krepieren – well – da gab ich eben nach (Baum 1980: 85).

Bei Martin Richter, der auf der Flucht vor der Gestapo in seinem Zimmer unterzutauchen versucht, argumentiert er: „Aber, mein lieber Junge, Sie hätten sich keinen ungeeigneteren Mann aussuchen können. Ich bin mittellos; ich bin krank. Und ich bin ein Gefangener“ (Baum 1980: 122). Und sogar gegenüber seinem Arzt, der dafür sorgt, dass Nichols mit den versprochenen Medikamenten versorgt wird und nicht zu sehr unter den Aufregungen der Zeit leidet, rechtfertigt sich der Patient mit dem bereits zitierten Wunsch, siebzig Jahre alt zu werden.

Das Besondere an Nichols Gefangenen-Situation ist eine gewisse Illusion, die das Hotelzimmer als Ort seiner Gefangenschaft erzeugt. Natürlich gibt es Gefängnis-Attribute, bspw. hat sein Zimmer „kein Fenster nach der Straße, sondern ging auf den viereckigen Hof hinaus, dessen Wände tief unten das Glasdach der Hotelhalle einschlossen“ (Baum 1980: 121). Im entsprechenden Kapitel seiner Dissertation konstatiert Patrick Pfannkuche, dass „allein die Tatsache, dass das Zimmer in den Hof hinausgeht [...] Assoziationen eines Gefängnishofs hervor[ruff]. Verstärkt wird dieser Eindruck durch das Prädikat `eingeschlossen´.“¹⁴⁸ Diese Assoziationen sind von Vicki Baum sicher beabsichtigt, man muss aber auch bedenken, dass aufgrund der Symmetrie eines Hotels wahrscheinlich nicht nur Nichols Zimmer so angelegt ist,

¹⁴⁸ Patrick Pfannkuche: Vicki Baums Romane. Mode, Hochstapelei, Sexualität. Kassel 2013, S. 256.

sondern sich auf jeder Etage mindestens ein Pendant mit diesem „Ausblick“ findet, sodass die Lage des Zimmers der Gefangenschaft zwar zugutekommt, aber nicht für sie konzipiert wurde. Dass Figuren im Hotelroman durch ihre Fenster auf Innenhöfe blicken, ist weit verbreitet, meist ist dies jedoch kein Symbol für Gefangenschaft, sondern unterstreicht den Status der Figur, da die Aussicht sich mit dem Preis des Zimmers verbessert. Entsprechende Stellen finden sich bspw. in den in diesem Kapitel bereits zitierten Romanen *Hôtel Baalbek* (Wander 2010: 113) und *Hotel Savoy* (Roth 2010: 11).

Die Illusion stellt sich durch andere Aspekte ein, sodass Nichols selbst oder Beobachter seiner Situation versucht sein könnten, die Schärfe der Gefangenschaft herunterzuspielen. Denn die Tür seines Gefängnisses ist immer unverschlossen „und manchmal gab ihm diese unverschlossene Tür sogar das Gefühl, daß er in Wirklichkeit kein Gefangener sei“ (Baum 1980: 124). Doch in Wahrheit ist die unverschlossene Tür kein Freiheitsmoment, sondern „eine der demütigenden Vorschriften in Nichols Leben“, denn er hat keine Wahl, da „seine Tür Tag und Nacht unverschlossen bleiben **mußte** [Hervorhebung V.H.]“ (Baum 1980: 124).

Wenn Patrick Pfannkuche in diesem Zusammenhang davon spricht, dass „sich „die Hotelzimmer der Gäste [...] gerade dadurch aus[zeichnen], dass sie (solange sie bezahlt werden) Privaträume“¹⁴⁹ sind, dann führt dies zu einer weiteren Illusion des Hotels, die im Kapitel 4 genauer betrachtet wird.

Um auf Geoffrey Nichols zurückzukommen, der ohnehin um die fehlende Privatsphäre weiß, so bietet ihm die Loggia¹⁵⁰, die sich an sein Zimmer anschließt, einen gewissen Trost.

Auf einer winzigen Loggia hatte Nichols seinen Deckstuhl und etwas, das er seinen Garten nannte¹⁵¹: zwei Blumentöpfe mit Farnkraut, zwei Pelargonien und ein klägliches Fuchsienstöckchen, das die Neigung zeigte, seine Knospen abzuwerfen, bevor diese sich entfalten konnten. Die fünf Blumentöpfe waren alles an Freude, was ihm zugestanden wurde (Baum 1980: 121).

Für Nichols bedeutet dieser Garten trotz seiner beschriebenen Jämmerlichkeit eine wichtige Ablenkung von seiner Situation. Er hegt die Pflanzen:

Nichols trat auf die Loggia hinaus und gab den fünf Blumentöpfen Wasser, mit der hingeebenen Fürsorge eines gartenhungrigen Engländers. Er zupfte ein paar

¹⁴⁹ Patrick Pfannkuche: *Vicki Baums Romane. Mode, Hochstapelei, Sexualität*. Kassel 2013, S. 257.

¹⁵⁰ Hierauf bezieht sich an späterer Stelle das Kapitel 3.6.2.3.

¹⁵¹ Auch die Formulierung „die er seinen Garten *nannte*“ impliziert bereits die Illusion, die dahintersteckt.

vertrocknete Blätter von den Pelargonien und fütterte die müde Fuchsie mit ein paar Tropfen einer Vitaminlösung. [...] Seine Rosen [im Garten seines Hauses in Hampstead, Anm. V.H.] mußten jetzt in voller Blüte stehen (Baum 1980: 121).

Neben seinen Blumen bietet die Loggia auch seinem Liegestuhl Platz, der die Illusion verstärkt: „In optimistischen Augenblicken konnte er sich beinahe einbilden, daß dies wirklich nicht mehr sehr verschieden von den Sanatorien war, in denen er sich den größten Teil seines Lebens aufgehalten hatte“ (Baum 1980: 121).

Ein anderes vermeintliches Privileg sorgt jedoch nicht dafür, dass sich Nichols wirklich besser fühlt, denn in „Tillis reglementierten, eher peinlichen und quälenden Visiten“ (Baum 1980: 121) findet er nicht den Trost, den seine Blumen ihm spenden. In Bezug auf die Gefangenschaft ist dieses Verhältnis von Bedeutung, weil es in der Intention der Regierung, die Nichols gefangen hält, eigentlich dazu beitragen soll, ihn gefügiger zu machen.

Die Beziehung zu Tilli ist ein erstes Indiz für eine Abweichung von dem, was Foucault als wichtige Praxis des Gefängnisses definiert: „Premier principe, l'isolement. Isolement du condamné par rapport au monde extérieur, à tout ce qui a motivé l'infraction, aux complicités qui l'ont facilitée. Isolement des détenus les uns par rapport aux autres“ (Foucault 2015: 518).

Diese Isolierung ist bei Nichols nicht gegeben. „Außer dem Doktor kam [zwar] niemand zu ihm“ (Baum 1980: 124), aber er hat doch Kontakt zu anderen Hotelgästen und könnte grundsätzlich jederzeit Besuch bekommen. Und so passiert dann auch wirklich das, wovon Foucault warnt. Denn

d'abord la prison doit être conçue de manière à effacer d'elle-même les conséquences néfastes qu'elle appelle en réunissant dans un même lieu des condamnés très différents: étouffer les complots et les révoltes qui peuvent se former, empêcher que se forment des complicités futures ou que naissent des possibilités de chantage [...] Bref, que la prison ne forme pas à partir des malfaiteurs qu'elle rassemble une population homogène et solidaire (Foucault 2015: 519).

Daran halten sich Nichols Bewacher nicht und so kann Martin Richter, der sich wie bereits erwähnt auf der Flucht vor der Polizei befindet, in Nichols Zimmer gelangen. Erst durch dieses Zusammentreffen entsteht die Figurenkonstellation, die letztlich Voraussetzung wird für Richters Flucht. Wie von Foucault beschrieben, bilden sich schnell „Komplizenschaften“, die mit Richters Ausbruch aus dem Hotel einen wichtigen Bestandteil der Handlung ermöglichen.

Als Nichols zum Schluss doch seinem Herzleiden erliegt, nachdem er in einer seiner Ansprachen die Wahrheit über Deutschland verkündet hat, ist dieser Tod für ihn in symbolischer Hinsicht ein doppelter Gefängnisausbruch, aus der Gefangenschaft der Nationalsozialisten ebenso wie aus dem Körper, der ihn ein Leben lang durch seine kränkliche Schwäche gefangen hielt.

Somit wurden nun die wichtigsten Beispiele aufgeführt, in denen das Hotel für die Romanfiguren zum Gefängnis wird. Dabei fällt auf, dass in Bezug auf das Gefängnis fast immer auf die „explizite Raumreferenz“¹⁵² verzichtet wird, wie Katrin Dennerlein sie, Ruth Ronen folgend, als Mittel der Raumerzeugung erwähnt. In keinem der genannten Romane nennt eine Figur explizit den Begriff, nach Dennerlein also das „Konkretum“¹⁵³, „Gefängnis“. Es müssen also andere narrative Mittel vorliegen, die dafür sorgen, dass der Leser die Assoziation herstellt. Fündig wird man bei Dennerlein, wenn sie von „drei [...] Arten von Informationen [spricht, die] Inferenzen auf Raum auslösen.“¹⁵⁴

Bzgl. der Hotelangestellten, deren Posten ihnen Macht einräumt, war bereits von der „Rollenidentität“¹⁵⁵ die Rede. Eine solche Rollenidentität findet sich bei Vicki Baum auch im Zusammenhang mit dem Gefängnis. Dort verwendet Nichols selbst für sich häufig den Terminus „Gefangener“ (Baum 1980: 82/85/122/124). Somit fungiert der „Gefangene“ hier als Rollenidentität, die das „Vorhandensein eines [Gefängnisses] [...] voraussetz[t].“¹⁵⁶ Als existenzielle Figur im Gefängnis-Zusammenhang ist aber nicht nur der Gefangene zu nennen, sondern auch dessen Bewacher. Und so findet sich bei Stefan Zweig die komplementäre Entsprechung, wenn von Christines Verwandten als von „allzu strengen Wächtern“ (Zweig 2014: 125) gesprochen wird.

„Zweitens kann auch über die Nennung von Ereignissen oder Handlungen, die typischerweise in, an oder bei bestimmten Objekten oder Räumen stattfinden, eine räumliche Gegebenheit erzeugt werden.“¹⁵⁷ Für diese Variante findet sich ein Beispiel bei Fred Wander. Wenn, wie bereits zitiert, das Hotelbüro im Hôtel Baalbek dazu benutzt wird, Verhöre durchzuführen

¹⁵² Ruth Ronen, zit. n. Katrin Dennerlein: Narratologie des Raumes. Berlin 2009, S. 73.

¹⁵³ Katrin Dennerlein: Narratologie des Raumes. Berlin 2009, S. 73.

¹⁵⁴ Ebd., S. 95.

¹⁵⁵ Ebd., S. 95.

¹⁵⁶ Ebd., S. 95.

¹⁵⁷ Ebd., S. 96.

(Wander 2010: 59), so wird darin eine Handlung vollzogen, die üblicherweise im Gefängnis stattfindet.

„Als Drittes ist ein metonymischer Aufruf von räumlichen Gegebenheiten denkbar, indem Bestandteile von Räumen oder Objekte genannt werden, die sich typischerweise in bestimmten räumlichen Gegebenheiten befinden.“¹⁵⁸ Und auch solche Bestandteile sind im Hotelroman zu finden, wenn, wie bereits erwähnt, Christines Begleiter vor ihrem gemeinsamen Ausflug immer wieder vom „Permiß“ spricht, einem veralteten Begriff, der als „Erlaubnisschein“ bspw. innerhalb des Militärs vorkommt, aber durchaus auch im Gefängniszusammenhang denkbar ist (Zweig 2014: 124/125). An dieser Stelle wäre außerdem Patrick Pfannkuchens Deutung des Innenhofes bei Vicki Baum zu nennen, denn folgt man seiner Deutung, so handelt es sich auch hierbei um einen metonymischen Aufruf zur Erzeugung des Raumes Gefängnis.

Somit zeigt sich, dass räumliche Assoziationen auch für metaphorische Räume hergestellt werden können, denn es ließen sich eindeutig Inferenzen auf das Gefängnis nachweisen, allerdings in Textstellen, die sich auf das Hotel beziehen, das nur symbolisch zum Gefängnis wird. Es steht also außer Frage, dass der Hotel-Raum im Roman häufig als Gefängnis eingesetzt wird, sowohl tatsächlich durch Inhaftierung als auch in symbolischer oder metaphorischer Weise.

3.1.8 Zusammenfassung

Bereits der Umfang dieses Kapitels stellt einen Beleg dafür dar, wie eng der Hotelroman mit dem Aspekt der Macht verknüpft ist. Dies hat er mit der realen Gesellschaft gemein, doch darüber hinaus muss differenziert werden.

Zum einen zeigte sich zwar, dass die Vorstellung, das (Roman)Hotel sei eine „Insel“, die eigenen Regeln unterliegt und somit anders mit Macht umgeht, eine Illusion darstellt. Es gibt tatsächlich hotelspezifische Machtverhältnisse und -konstellationen, doch in letzter Instanz greifen auch im Hotel immer die gesamtgesellschaftlichen Regeln und Gesetze, wie die Beispiele aus der NS-Zeit beweisen. Der Hotelroman beschränkt sich also nicht auf

¹⁵⁸ Ebd.

Machtkämpfe innerhalb des Hotels, sondern zieht auch äußere Beispiele heran, etwa im Zusammenhang mit politischen Situationen.

Die hoteleigenen Machtaspekte, die die Hotelgesellschaft von der großen Gesellschaft unterscheiden – die Möglichkeiten der Hierarchisierung oder Anonymisierung durch räumliche Gegebenheiten etwa, die raumbundene Macht der Angestellten, die Nutzung des Hotels als Gefängnis – sind dennoch von großer Bedeutung und eine Besonderheit des Hotelromans. Macht ist im Hotelroman also nicht nur ein sehr wichtiger Faktor, sondern auch ein in großen Teilen räumliches Phänomen.

3.2 Sexualität im Hotelroman

In den Kapiteln zu Michel Foucault, Michail Bachtin und Jurij Lotman wurde das Thema der Sexualität bereits aufgegriffen und jeweils kurz mit den Theorien zu Heterotopie, Chronotopos und Grenzüberschreitung in Verbindung gebracht. Diese Zusammenhänge sollen im Folgenden noch ausführlicher behandelt werden, außerdem kommen einige weitere Aspekte hinzu, die die Sexualität im Hotelroman ausmachen.

Die Kombination der Begriffe *Sex* und *Hotel* evoziert sicher immer erst den Gedanken an das Stundenhotel. Dies wurde als Sonderform des Hotels bereits in Bezug auf Foucaults Thesen vom Schaffen und Abschaffen der gesellschaftseigenen Heterotopien erläutert und spielt im Folgenden kaum noch eine Rolle. Doch auch ohne das Stundenhotel als explizite Form bieten Roman-Hotels viel Raum für Sexualität, die durch die räumlichen Gegebenheiten forciert, erschwert oder überhaupt erst initiiert und ermöglicht wird. Wie sich zeigen wird, spielt der Hotelroman auch hinsichtlich dieser Thematik immer wieder mit zahlreichen Illusionen, denen der Leser, hier aber mehr noch die Figur selbst, aufsitzen kann.

Das vorliegende Kapitel ist unterteilt in Betrachtungen zu verschiedenen Schwerpunkten der Sexualität im Hotelroman. Untersucht werden sollen Prostitution und Ehebruch, außerdem wird ein Blick auf den Zusammenhang der Schlafzimmer mit der Sexualität ihrer Bewohner geworfen sowie auf das häufig sexuell motivierte Aufblühen von Figuren während des Hotel-Aufenthaltes und auf „Raum-Worte“, die zu „Liebes-Worten“ werden.

Interessant ist außerdem noch der Zusammenhang zwischen der Darstellung der Sexualität und der Zeit, in der der Roman entstand bzw. spielt.

Im Jahr 1919 ist Joseph Roths *Hotel Savoy* angesiedelt, in dem die Sexualität kaum eine Rolle spielt. Die Gäste meiden lediglich Zimmer 606 „wegen der anzüglichen Nummer – für Damen wäre es schon gar nichts“ (Roth 2010: 66) und die Tatsache, dass „Mädchen sich nackt ausziehen mußten vor Fabrikanten und Häusermaklern“ (Roth 2010: 56) bleibt auf den Raum der Hotelbar beschränkt (siehe hierzu auch Kapitel 3.5.2).

Die Darstellung von Christines sexuellem Erwachen bei Zweig stammt aus dem Jahr 1926, man kann erste Entwicklungen hinsichtlich der Rolle der Frau innerhalb der Gesellschaft und somit auch bzgl. ihrer Beziehungen zu Männern feststellen. Hier lässt sich das Phänomen der „Neuen Frau“ anführen, das Stefan Zweig in der Figur der „Mannheimer Studentin“ als Typus noch lediglich angedeutet hat, und das nur wenige Jahre später die weiblichen Figuren bei Vicki Baum deutlicher repräsentieren. „In Deutschland war die `Neue Frau` zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht mehr als ein Versprechen, eine Jahrhundertphantasie, die die literarische Zunft, und hier insbesondere Schriftstellerinnen beflügeln sollte.“¹⁵⁹ „Erst nach dem Ersten Weltkrieg entwickelte sich der soziale Typus der Neuen Frau, den die Medien und die Konsumwelt der neuen Republik aufnahmen und ökonomischen Interessen unterordneten, zu einem Massenphänomen“¹⁶⁰ und „die `Neue Frau` avanciert zu einem Synonym für Modernität.“¹⁶¹ Für Vicki Baum stellte diese Entwicklung eine doppelte Chance dar. Mit ihrem Roman *stud. chem. Helene Willfüer* entfachte sie „eine leidenschaftliche Diskussion über das zeitgenössische Frauen- und Studentinnenbild, an dem sich Studentinnen und Vertreterinnen der Frauenbewegung öffentlich beteiligten.“¹⁶² So wurde ihr Roman zum Bestseller und sie zur Erfolgsautorin. Aber auch Baum als Schriftstellerin wurde mit der `Neuen Frau` assoziiert, was ihren Erfolg noch mehr steigerte.

Sie selbst trug darüber hinaus durch ihre Person und das über sie transportierte Image zum Erfolg ihrer Bücher bei und gab dadurch den Themen wie den Figuren der Vicki-Baum-Romane den Anstrich von Authentizität und Aktualität. Als öffentliche Figur stand Vicki Baum für das Zeitgemäße, das urbane Lebensgefühl der Großstadt Berlin, für die moderne „neue“ Frau, die mühelos verschiedene Rollen ausfüllte: Mutter, Ehefrau, Journalistin, Schriftstellerin, mondäne Gesellschaftsdame.¹⁶³

¹⁵⁹ Kerstin Barndt: *Sentiment und Sachlichkeit. Der Roman der Neuen Frau in der Weimarer Republik.* Köln 2003, S. 9.

¹⁶⁰ Ebd., S. 16.

¹⁶¹ Ebd., S. 10.

¹⁶² Ebd., S. 65.

¹⁶³ Nicole Nottelmann: *Strategien des Erfolgs. Narratologische Analysen exemplarischer Romane Vicki Baums.* Würzburg: Königshausen und Neumann, 2002, S. 16.

„Vicki Baum war der Prototyp einer dynamischen Persönlichkeit [...]. Diese Energie machte sie zum Inbild der zwanziger Jahre und zur Idealbesetzung für den amerikanischen Traum – eine *selfmade lady*, die sich ununterbrochen verwandelte und nur auf sich selbst verließ.“¹⁶⁴

Damit im Zusammenhang steht auch Baums Verbindung zum Ullstein-Verlag, der sie in gezielten Werbekampagnen zu dieser Figur hochstilisierte, da sie, wie Julia Bertschik ausführt, „als moderne Großstadtautorin Ende der Zwanziger Jahre [...] als Typ der `Neuen Frau` den urbanen, demokratisch-liberalen `Ullsteingeist` dieser Zeit verkörpern sollte.“¹⁶⁵

Mit dem Typus der Neuen Frau als Protagonistin war Baum natürlich nicht allein, zur „Gruppe kommerziell erfolgreicher Romane liberal-großstädtischer Autorinnen, in deren Mittelpunkt eine berufstätige, moderne und selbstbewusste `neue Frau` steht“¹⁶⁶, zählt Nottelmann noch sieben weitere Romane. Zur Zeit des für diese Arbeit wichtigen *Menschen im Hotel* existierte also, je nach Sicht bereits etabliert oder nur als Zukunftsvision, eine „neue Frau“, die auch ihre Sexualität anders empfand, beurteilte und lebte als noch Stefan Zweigs Protagonistin.¹⁶⁷

In Haruki Murakamis Roman *Tanz mit dem Schafsmann*, der deutlich später erschienen ist, wird eine andere Variante der Sexualität im Hotel beschrieben. Hier beginnt der Protagonist als Gast eine Beziehung mit der Rezeptionistin Yumiyoshi. Auffallend ist hierbei, dass der Roman zwar in Teilen auch außerhalb des Hotels bzw. der beiden Hotels spielt, die Beziehung jedoch auf das Hotel beschränkt bleibt. Auch hier gibt es Gründe, die Beziehung geheim zu halten, diese sind jedoch in dem Roman, der 1988 erschien, nicht mehr moralischer Natur. Es geht einfach nur darum, das Verbot der Hotelleitung bzgl. privater Kontakte zwischen Gästen und Angestellten zu umgehen bzw. darum, die „Job-Wohn-Kombination“ (Murakami 2003: 462), also Yumiyoshis Gewohnheit, die Zeit nach ihrem Dienst an der Rezeption im Zimmer des Protagonisten zu verbringen, nicht auffliegen zu lassen.

Die übrigen Romane lassen sich in dieser Richtung weniger gut vergleichen. Die Gäste der Grand Hotels bei Baum und Zweig sowie die Angestellte bei Murakami sind innerhalb ihres Hotelaufenthaltes anderen Voraussetzungen unterworfen, sie haben Zeit und Muße, sich überhaupt Gedanken über mögliche sexuelle Abenteuer zu machen. In den Romanen wiederum,

¹⁶⁴ Dorion Weickmann: In den Fängen des Erfolges. Süddeutsche Zeitung, Nr. 184, 11./12.8.2007.

¹⁶⁵ Julia Bertschik: Ihr Name war ein Begriff wie Melissegeist und Leibnitzkekse. Vicki Baum und der Berliner Ullstein-Verlag. In: Autorinnen der Weimarer Republik. Hrsg. v. Walter Fähnders und Helga Karrenbrock. Bielefeld 2003, S. 119-137, S. 122.

¹⁶⁶ Nottelmann, Nicole: Strategien des Erfolgs. Narratologische Analysen exemplarischer Romane Vicki Baums. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2002, S. 31.

¹⁶⁷ Baum deshalb als „Streiterin für Frauenrechte“ zu bezeichnen, geht m. E. jedoch zu weit (vgl. Sabine Rohlf: Die Faust im Pelz. Frankfurter Rundschau, Nr. 3, 4.1.2007, S. 25).

in denen Kriege oder Armut unter den Figuren Sorgen und Nöte verbreiten, wird das Thema des Flirts, aber auch der daraus entstehenden Sexualität nüchterner, pragmatischer betrachtet und es geht um ganz andere Arten der Beziehungen.

3.2.1 Prostitution

Im Kapitel zu Michel Foucault wurde bereits über gesetzeswidrige Arten der Sexualität gesprochen. In einigen Hotelromanen tritt diese in Form von Prostitution auch auf, ohne beim Namen genannt zu werden. Es wird zumeist die Illusion einer Beziehung aufrechterhalten, indem es stille Übereinkünfte gibt, nach denen sich junge Frauen von ihren Liebhabern beschenken lassen, der Begriff der Prostitution fällt dabei nicht. Innerhalb dieser Konstellationen von beschenkten jungen Frauen und den sie beschenkenden Männern gibt es natürlich auch Abstufungen, die den Übergang von der Beziehung zur Prostitution fließend machen.

Ein vermeintlich harmloses, eher politisch brisantes Beispiel findet sich bei Vicki Baum. Die Schauspielerin Lisa Dorn in *Hotel Berlin* gehört zu den Privilegierten des Dritten Reiches, sie „hatte so viele Zigaretten, wie sie nur wollte, und Nahrungsmittel haufenweise, sogar Milch, und ab und zu eine Orange [...] und so viele Schuhe“ (Baum 1980: 34). Dank ihrer Karriere und der daraus resultierenden finanziellen Rücklagen hat Lisa Dorn es nicht nötig, sich zu prostituieren. Ihre Beziehungen zielen also nicht darauf ab, materielle Werte zu *erlangen*. Doch ihre Männerbekanntschaften sind meist ältere Herren aus der Oberschicht des Regimes – „Noch nie hat mich ein junger Mann geküßt“ (Baum 1980: 36). Und so zeigt sich, dass sie eine Art der indirekten Prostitution praktiziert, um ihren Status zu *erhalten*. Denn „die Männer, die das Land regierten, waren ihre Freunde, und sie war stolz darauf. Es hatte sie nicht die geringste Überwindung gekostet, mit einigen von ihnen intim zu werden“ (Baum 1980: 53). Obwohl Lisa Dorn also „jeden ihrer Freunde gern gehabt, respektiert und bewundert“ (Baum 1980: 53) hatte, dienen ihr diese Kontakte doch in erster Linie dazu, ihren Ruf als gefeierte Schauspielerin des „Dritten Reiches“ zu festigen. Und da dieser Ruf der Garant für ihre finanzielle Unabhängigkeit ist,¹⁶⁸ lässt sich Lisa Dorn als Beispiel für Prostitution im Hotel heranziehen, obwohl sie sich nicht direkt für Sex bezahlen lässt.

¹⁶⁸ Obwohl Lisa Dorn sie gar nicht kennt, betrachtet Tilli Weiler sie als Konkurrentin und formuliert ihre Meinung über Lisas Beuteschema bzgl. ihrer Männerbekanntschaften so: „Die geht nur mit Alten; schau dir das

Das Hotel spielt dabei als Raum mit seinen speziellen Bedingungen eine wichtige Rolle, denn bei allem Respekt und der Bewunderung für ihre Partner, konkret für den aktuellen Geliebten, den alten General Dahnwitz, braucht Dorn ihren Freiraum, denn „als sie den General unten in der Halle entdeckte, war ihr erster Gedanke gewesen: nun ist's um meinen stillen Abend geschehen“ (Baum 1980: 41).¹⁶⁹

Das Hotel ist also eine ideale Lösung für Lisa, zumal es ihr als Bonus „die Halle als Kulisse“ (Baum 1980: 30) liefert, vor der sie ihre Fans mit kurzen, effektvollen Auftritten an sich binden kann. Als Geliebte eines reichen Mannes hätte sie nämlich nur noch die Alternative einer gemeinsamen Wohnung, wodurch die Freiheitsliebende viele ihrer Privilegien einbüßen würde und der Aspekt der Prostitution vielleicht stärker geworden wäre, weil die Abhängigkeit vom Liebhaber so offensichtlicher würde.

Im selben Roman findet sich ein Beispiel für echte Prostitution, das auch weniger geschönt beschrieben wird. Tilli „war der ausgelassenste der ausgelassenen Nachtfalter, die sich in der Hotelhalle herumtrieben und in der Bar Stimmung machten.“ (Baum 1980: 31) Ihre Beschreibung weicht stark von der Lisa Dorns ab, teilweise werden die beiden Frauen auch direkt miteinander verglichen, besonders von Tilli selbst. Sie

war nicht mehr ganz so jung, wie sie auszusehen versuchte¹⁷⁰, ihre Hübschheit war an den Rändern bereits ausgefranst und ein bißchen vulgär.¹⁷¹ Brüste, Schenkel, der weiße Nacken, die sanften Schatten da, wo der Rock sich eng um ihren Schoß schmiegte, die Knie und Beine, alles zusammen war eine Einladung für jeden Mann. Tilli konnte ihre Wirkung auf- und abdrehen wie einen Wasserhahn (Baum 1980: 31).

Tillis Flirt mit dem jungen Flieger Otto Kauders ließe sich noch mehrdeutig auslegen, es wird noch nicht ganz klar, ob sie einfach nur Männerbekanntschaften sucht oder ob dies wirklich ihr Beruf ist. Dass die Partner zahlreich sind, legt eine Gewohnheit Tillis offen: „Sie nannte alle männlichen Wesen ein für allemal Schnucki, was ihr das Leben wesentlich vereinfachte und sie vor peinlichen Verwechslungen bewahrte“ (Baum 1980: 33). Tilli selbst bezeichnet sich als „eine – Art – Empfangsdame hier im Hotel. Muß mich um die Offiziere kümmern, die auf

doch an: alles alte Männer, Herren mit Brieftasche, und Parteibonzen, die ihr alles geben können, was sie verlangt“ (Baum 1980: 34).

¹⁶⁹ Mehr zu diesem Arrangement findet sich im Kapitel 3.4.

¹⁷⁰ „Lisa war so jung, wie sie selbst gern gewesen wäre“ (Baum 1980: 34).

¹⁷¹ „Kunststück, daß ihre [Lisa Dorns, Anm. V.H.] Haut immer frisch blieb und ihr Haar seinen Glanz nicht verlor, während Tilli sich schlechte Fettschminke auf ihre graue anämische, vitaminhungrige Haut schmieren und sich mit ihrem gebleichten Haar herumärgern mußte, das spröde war und infolge Unterernährung immerfort ausfiel“ (Baum 1980: 34).

Urlaub kommen“ (Baum 1980: 213). Von Kauders will sie dann auch keine „fünfzig Mark“ (Baum 1980: 94) annehmen. Das liegt aber nicht an moralischen Zweifeln, sondern ist Berechnung. Tilli kennt die Situation auf dem Schwarzmarkt und weiß, dass sie mit dem Geld letztendlich doch nicht das kaufen könnte, was sie sich wünscht. Statt mit Bargeld bezahlt zu werden, verlangt sie Kaffee, den sie wiederum gegen neue Schuhe eintauschen möchte, die ihr zur fixen Idee und zum Lebensziel geworden sind.

Dass sie ihren Lebensunterhalt mit bezahltem Sex finanziert, belegt dann eine andere Begegnung im Hotel. Tilli trifft auf Nichols, der als Gefangener des NS-Regimes im Hotel logiert.¹⁷² Das Verhalten der jungen Frau legt nahe, dass sie Nichols wirklich gern hat, doch ihre Beziehung ist dennoch eindeutig geschäftlicher Natur.

Es ist sehr aufmerksam vom Propagandaministerium, sich sogar um gewisse biologische Bedürfnisse zu kümmern. Aber man kann nicht erwarten, daß ich viel für eine kleine verhurte Gestapoagentin empfinde, die dafür bezahlt wird, daß sie mir jeden zweiten Montag, wenn ich ein braver Junge gewesen bin und meine Sendung heruntergeleiert habe, ein Bonbon verpaßt (Baum 1980: 88).

Für Tilli ist das Hotel Grundvoraussetzung für ihren Lebensstil. Als Dauergast bewohnt sie den „Affenkäfig“¹⁷³, das schlechteste Zimmer des Hotels, das für ihre Zwecke jedoch gut geeignet ist. Zum einen kann sie weitgehend unbeobachtet ihre Eroberungen mit aufs Zimmer nehmen. Und, was noch viel wichtiger ist, im Hotel kann sie diese Männer überhaupt erst kennenlernen. Während die Kriegszustände außerhalb des Hotels keine Partyszene mehr zulassen, bemüht man sich im Hotel darum, die Feierlaune aufrechtzuerhalten, nicht zuletzt für die Männer, die direkt von der Front auf Urlaub im Hotel absteigen. So kann Tilli ständig neue Männer treffen, die keine hohen Ansprüche an sie stellen, nach den Erfahrungen an der Front aber unbedingt feiern und vor allem Sex haben möchten. Zu diesen Soldaten kommen noch Parteifunktionäre, die sich nicht wie der General mit Lisa Dorn eine offizielle, dauerhafte, gesellschaftlich ebenfalls anerkannte und erfolgreiche Partnerin zulegen möchten, und außerdem, und das macht Tillis Beziehungsgeflecht im Hotel so einzigartig, mit Nichols ein Gefangener und Gegner des NS-Regimes. Bezahlt wird ihr Zimmer aber nicht direkt aus ihren Einkünften, sondern von einem NS-Funktionär, der dafür Informationen von ihr bekommt (vgl. bspw. Baum 1980: 155). Da sie wiederum diese Informationen vor allem während der Begegnungen mit

¹⁷² Vgl. hierzu Kapitel 3.1.7 zum Hotel als Gefängnis.

¹⁷³ Vgl. hierzu Kapitel 3.1.4 zur Hierarchie im Hotel.

Freiern sammelt, hätte ein Ende ihrer Tätigkeit als Prostituierte auch räumliche Folgen, Tilli würde nämlich obdachlos.

Sehr viel nüchterner steht es um die Form der Prostitution, die Sekretärin Flämmchen in Vicki Baums *Menschen im Hotel* praktiziert. Deren Verbindung zu Direktor Preysing gehört auch zu den Fällen des Ehebruchs, wird also noch an anderer Stelle herangezogen. Hier ist entscheidend, auf welchen Voraussetzungen die Verbindung für Flämmchen fußt. „As a modern woman, she has no illusions about love, life, or men.“¹⁷⁴ Es geht daher wenig romantisch zu und vor Beginn der Affäre „überschlug Flämmchen sauber und ohne Sentimentalität die Chancen des Geschäfts, das ihr geboten wurde“ (Baum 1956: 253). Sie erkennt in Preysings Angebot, ihn auf eine Geschäftsreise nach England¹⁷⁵ zu begleiten, nämlich sofort das, was es ist: das Angebot einer sexuellen Affäre, die so bezahlt werden soll wie zuvor ihre Tätigkeit als echte Sekretärin.¹⁷⁶ Sie wägt daher auch rein geschäftsmäßig ab, was auf sie zukommt: „Sie hatte eine umfangreiche Bilanz zu machen. Der Verzicht auf das angefangene Abenteuer mit dem hübschen Baron stand darin, Preysings schwerfällige fünfzig Jahre, sein Fett, seine Kurzatmigkeit“ (Baum 1956: 253). Und sie kalkuliert den dafür anzusetzenden Preis: „Kleine Schulden da und dort. Bedarf an neuer Wäsche, hübscher Schuhe – die blauen gingen nicht mehr lang. Das kleine Kapital, das notwendig war, um eine Karriere zu beginnen beim Film, bei der Revue, irgendwo“ (Baum 1956: 253).

Es ist in den genannten Beispielen zwar nicht explizit von Prostitution die Rede, dennoch legt, unabhängig davon, dass der Leser diese ohnehin erkennt, die Wortwahl eine solche Einordnung der Sexualität nahe. Der illusorische Charakter wird hervorgerufen durch Worte wie „Freunde“ (Baum 1980: 53) für Lisa Dorns Liebhaber, oder „Schnucki“ (Baum 1980: 33) für Tilli Weilers Bekanntschaften, er wird gebrochen durch eindeutige Bezeichnungen wie „Geschäft“, „Bilanz“ und „Kapital“ (Baum 1956: 253) in Flämmchens Gedanken über Preysing. Somit spielt die Prostitution immer eine Rolle, meist ohne explizit erwähnt zu werden. Aber sie ist wesentlicher Bestandteil des Hotellebens, in Joseph Roths *Hotel Savoy* angedeutet in Gestalt der „nackten Mädchen“ (Roth 2010: 44), die in Jetti Kupfers Bar für die Männer tanzen.

¹⁷⁴ Bettina Matthias: *The hotel as setting in Early 20th-Century German and Austrian Literature. Checking in to Tell a Story.* New York 2006, S. 190.

¹⁷⁵ Dass Preysing Flämmchen mit nach England nehmen will, ist ein weiterer Beleg dafür, dass er seine Affäre nur in der Entfernung von seiner Frau Mülle und außerhalb seines eigentlichen Alltags ausleben will. Nach dem Beginn der Affäre auf einer Reise nach Berlin soll sie auf Reisen in England weitergeführt werden – immer in Hotels also.

¹⁷⁶ Flämmchen deutet an, von anderen Männern bereits als Reisebegleitung gebucht worden zu sein (vgl. Baum 1956 : 93 und Baum 1956: 252).

Auch bei Eugène Dabit wird Prostitution im Hotel thematisiert, allerdings zuerst von den Figuren selbst, die sie als Problem für den Ruf ihres Hauses ansehen. Zu Beginn betont das frischgebackene Hoteliers-Paar, kein Stundenhotel betreiben zu wollen: „ – Ce n’est pas un hôtel de passes... Les Lecouvreurs dirent à l’unisson: – Sûr, qu’on voudrait pas une hôtel de passes“ (Dabit 1993: 16).

Denn obwohl das Hotel als klein und schäbig beschrieben wird, wird von Anfang an darauf Wert gelegt, dass es sich nicht um ein Stundenhotel handelt. Dennoch kommt es im Hôtel du Nord zu einer Form der Prostitution, die wie alles in diesem Roman nüchtern und schnörkellos beschrieben wird. Die junge Putzkraft René, die aufgrund ihrer Schwangerschaft von ihrem ohnehin unzufriedenen Freund verlassen wurde, fällt auf verschiedene Männer im Hotel herein, die ihr immer wieder Hoffnung auf eine Beziehung machen, in Wahrheit aber nur mit ihr schlafen und so ihre Naivität ausnutzen: „Elle pensait à ces derniers mois. Saquet ... puis les autres. Elle s’était laissée prendre à toutes les promesses, on avait profité de sa nonchalance. Elle se rappelait certains réveils où on la renvoyait comme une putain“ (Dabit 1993: 80).

Während die Geburt ihres Kindes Renée dann doch noch häuslich werden lässt, löst sein Tod bei der Amme, von dem die Mutter erst in einem verspäteten Brief erfährt, ihren Niedergang aus. Zuerst von Trauer zerfressen, lässt sie sich von einer Bekannten, Fernande, davon überzeugen, dass der Tod des Kindes kein Grund zur Trauer sei: „Quoi, un gosse, s’écriait Fernande, ça peut se refaire. Amusez-vous donc attendant“ (Dabit 1993: 127). Sie stürzt sich ins Nachtleben und als einer ihrer Verehrer ihr einen den Rat gibt – „faire le tapin“ (Dabit 1993: 127) –, beginnt sie, entsprechende Partys mit Fernande zu besuchen, unter denen ihre Arbeit und ihr Ruf im Hotel leiden. Ein einschneidendes Erlebnis ist eine nächtliche Vergewaltigung der schlafenden Renée durch ihren früheren Liebhaber Bernard:

Une nuit, elle était en plein sommeil, quand Bernard vint la retrouver à l’improviste. Lorsqu’elle s’éveilla, Bernard se vautrait sur elle [...] lui fermant la bouche d’un baiser. Au matin, en s’en allant, il lui mit un billet de cent sous dans la main (Dabit 1993: 128-129).

Daraufhin bricht Renée ihre Ausflüge mit Fernande ab und beginnt, anfangs gegen „Trinkgelder“, dann tatsächlich gegen Bezahlung, Männer aus dem Hotel in ihrem Zimmer zu empfangen. „Elle n’avait pas à se maquiller ni à revêtir son beua costume“ (Dabit 1993: 129). Ihre Arbeitgeber reagieren prompt: „Les Lecouvreurs s’alarmaient. Ils craignaient pour le renom de leur hôtel“ (Dabit 1993: 129). Renée wird entlassen. Besonders tragisch ist, dass Renée die

erste, freiwillige Nacht mit Bernard, seit der sie nichts mehr von ihrem Kind gehört hat, als die Sünde sieht, für die der Tod des Babys sie bestraft (Dabit 1993: 125).

So wie der gesamte Roman *Hôtel du Nord* ohne romantische Verklärung oder Dramatisierung auskommt, geht er auch auf das Thema Vergewaltigung ein, das einmal Renée trifft, aber auch ein weiteres Zimmermädchen, das zu diesem Zeitpunkt noch unerfahren und umso erschrockener ist. Jeanne wird bei der Arbeit von einem Gast in dessen Zimmer überrascht:

Il se retourna soudainement et la renversa sur le lit. Elle eut un gémissement qu'il étouffa de baisers...Tandis que Jeanne reprenait conscience, il rajusta ses vêtements en sifflotant une sonnerie militaire et vint s'accouder à la fenêtre. Elle ouvrit les yeux. Il revenait vers elle... Elle poussa un cri, sauta du lit et s'enfuit (Dabit 1993: 162).

Das Verbrechen wird geahndet, indem der Täter von der Chefin Louise des Hotels verwiesen wird. Die Polizei wird nicht benachrichtigt.¹⁷⁷ Louise macht möglichen Nachahmern klar, was sie erwartet: „Le premier qui lui fait des propositions, cria Louise, je le fous dehors!“ (Dabit 1993: 163). Damit ist der Fall erledigt, „trois ans d'hôtel l'avaient inclinée à accepter la vie avec résignation“ (Dabit 1993: 163).

Diese Episode zeigt, wie das Hotel durch räumliche Voraussetzungen nicht nur Sexualität insgesamt fördert, sondern eben auch Vergewaltigungen begünstigt, da die Zimmermädchen bei ihrer Arbeit zumindest theoretisch immer von Gästen überrascht werden können, die die Situation dann ausnutzen könnten. In *Hôtel du Nord* gibt es neben diesen zwei expliziten Fällen auch einige Szenen, in denen die Chefin Louise ihre wechselnden Zimmermädchen vor den Übergriffen der männlichen Gäste warnt, etwa „Prenez garde, Renée. Les clients sont des cochons! Ils chercheront toujours à abuser de vous“ (Dabit 1993: 98). Das Risiko ist also auch den Hotelbetreibern durchaus bekannt.

3.2.2 Ehebruch

Weniger diskret behandeln die Schriftsteller das Thema Ehebruch im Romanhotel. Voraussetzung für seine Häufigkeit ist die räumliche Trennung und Entfernung vom Ehepartner, aber auch von neugierigen Nachbarn oder Kollegen. Kommen Diskretion und Anonymität des Hotels hinzu, verführt das viele Figuren zum Seitensprung oder zum Gedanken

¹⁷⁷ Dies deutet wieder an, dass das Hotel manchmal eben doch eine „Insel“ mit eigener Exekutive ist.

an eine außereheliche Beziehung. „Die Ehe verlangt von zwei Menschen die größtmögliche Beherrschung der Kunst der Unaufrichtigkeit“¹⁷⁸, zitiert der Rheinische Merkur Vicki Baum. Umgesetzt hat Baum das bspw. in *Menschen im Hotel*, wo sie den bereits genannten Generaldirektor Preysing zum Ehebrecher werden lässt.¹⁷⁹

Dabei wird Direktor Preysing anfangs als ausgesprochener Familienmensch eingeführt. „Es gab Leute, die den Generaldirektor Preysing einen Familiensimpel nannten, und diese Leute hatten nicht unrecht“ (Baum 1956: 73). Gleich zu Beginn lässt sich der Geschäftsreisende vor einem wichtigen Termin durch ein Gespräch mit seiner Frau „Mulle“ mit ihrer „entfernten, aber kugelrunden und gepolsterten Stimme“ (Baum 1956: 72) beruhigen. Doch schon die erste Begegnung mit der ihm zugeteilten Sekretärin Flämmchen, wie so oft im Hotelroman spielt sich diese in der Halle ab, versetzt dem Bild des treuen Ehemannes einen Riss. Die junge Frau ist „ein Prachtexemplar von Weibsperson“ und so „stieg ihm das Wiegen von Flämmchens Hüften mit einem sanften Prickeln ins Blut“ (Baum 1956: 90).

Hier zeigt sich, wie ein Hotelaufenthalt die Sexualität neu entfachen kann, in anderen Fällen wird sie überhaupt erst erweckt. Dann geht sie oft einher mit einem regelrechten Aufblühen der Figur, wie wir weiter unten noch sehen werden.

Bereits nach ihrer ersten Begegnung beginnt sich in Preysing ein Prozess in Gang zu setzen, der ihn nach der ohnehin schon räumlichen Trennung von seiner Frau auch innerlich von ihr entfernt.

Nachdem er seinen eigenen Rasierapparat zuhause vergessen hat, ignoriert er den Rat seiner Frau, sich ein günstiges Gerät zu kaufen, und sucht stattdessen (wie Zweigs Christine nach ihrer Ankunft im Hotel) einen Friseur auf. Der Friseur rät Preysing, sich von seinem Schnurrbart zu trennen, worauf ein kurzer Gewissenskonflikt des Direktors folgt: „Ich kann doch nicht ohne Schnurrbart zu Mulle zurückkommen wie ein Affe [...] Ach was – Mulle“, und schon trifft er die Entscheidung: „Ja, nehmen sie ihn mal weg“ (Baum 1956: 240).

Die Reaktionen des Hotelpersonals auf diese für Preysing selbst so einschneidende Veränderung unterstreichen die Parallele zwischen ihm und Christine erneut, denn

im Hotel bemerkte man die Sache mit dem Schnurrbart sofort, aber man ignorierte sie.
Du lieber Gott, wie war man es gewohnt, daß die seltsamsten Metamorphosen mit den

¹⁷⁸ Rheinischer Merkur, Nr. 4, 24.1.2008, S. 17.

¹⁷⁹ Vgl. hierzu auch die Ausführungen von Patrick Pfannkuche im Kapitel „Flämmchen und Preysing“. In: Patrick Pfannkuche: Vicki Baums Romane. Mode, Hochstapelei, Sexualität. Kassel 2013, S. 219-226.

Herrschaften vorgingen, die aus der Provinz kamen und sich kurze Zeit im großen Hotel aufhielten (Baum 1956: 240).

Nachdem es Preysing schon beim Friseur nicht mehr schwerfiel, seine Frau aus seiner Entscheidung auszuschließen, ist es für ihn auch kein allzu großer Schritt mehr, die Affäre mit Flämmchen tatsächlich zu suchen. Doch nicht nur die Entfernung von „Mulle“ macht das Hotel hierfür zum idealen Schauplatz. Das Hotel kommt ihm darüber hinaus auch räumlich sehr entgegen. Man stellt ihm ein Zimmer zur Verfügung, das durch ein gemeinsames Bad mit dem Zimmer der Sekretärin verbunden ist. Doch trotz der „Beihilfe“ des Hotels muss Preysing erst selbst aktiv werden, denn

diese kleine, einflügelige Tür aus weißem Holz sollte von Rechts wegen geschlossen sein. Sie trennte das Appartement des Generaldirektors von dem Zimmer seiner Sekretärin. Die Hotelverwaltung hatte nichts dazu getan, um diese Trennung aufzuheben. Im Gegenteil, die kleine Tür besaß keine Klinke, und wenn sie geschlossen war, gab es keine Handhabe, um sie zu öffnen. Preysing jedoch hatte einen Drücker benutzt, den er von der Fabrik her immer in der Tasche trug (Baum 1956: 310).

Damit verdeutlicht Vicki Baum die Symbolkraft des Räumlichen:

er hatte die verschlossene Tür geöffnet, er hatte an diesem Abend sein ordentliches Zimmer mit [...] den umständlichen Bedenklichkeiten des braven Ehemannes verlassen und war durch die kleine Tür in ungebührliche, uferlose und unabsehbare Abenteuer getappt (Baum 1956: 310).

Solche Symbolkraft entfalten innerhalb des Hotelromans viele räumliche Details, die etwas über die Figuren, ihre Beziehung oder deren Entwicklung aussagen.

Für Generaldirektor Preysings Ehebruch lassen sich also folgende räumliche Begleiterscheinungen ausmachen: Zum einen wird seine Sexualität geweckt, gefördert und der Ehebruch ermöglicht durch den Abstand zu seiner Ehefrau. Von ihr getrennt lässt er sich auf Flämmchen ein. Um die Affäre zu etwas Längerem zu machen, möchte er die räumliche Trennung zu „Mulle“ sogar verstärken und nach England fahren. Hinzu kommt sein letzter Versuch, Flämmchen zu widerstehen, indem er im Schreibzimmer von ihr zurückweicht (vgl. Baum 1956: 94), er zeigt seine Skrupel also auch durch den Wunsch nach räumlicher Distanz. Besiegelt wird sein Seitensprung wiederum durch ein räumliches Detail, das Durchschreiten der Verbindungstür.

Ein weiterer interessanter Aspekt des Ehebruchs im Hotelroman ist dessen Einfluss auf das Machtgefüge, das im entsprechenden Kapitel 3 unter anderen Aspekten bereits ausführlich behandelt wurde.

Hier ist vorauszuschicken, dass Ehebruch innerhalb der Roman-Hotels unter anderen Vorzeichen abläuft, als dies sonst der Fall ist. Die fremdgehenden Figuren können sich bis zu einem gewissen Punkt sicher fühlen, denn das Personal ist fast immer diskret¹⁸⁰ und die Gäste, so sie überhaupt etwas vom Ehebruch mitbekommen, haben kein Interesse aneinander bzw. kennen die Familienverhältnisse der anderen nicht. So wird kaum ein Seitensprung im Hotel geahndet oder verurteilt. Und auch die jeweiligen Sexualpartner stellen in der Regel keine Gefahr dar, da sie entweder selbst verheiratet oder liiert sind (wie Helen und Frank in *Hotel Shanghai*), den Ehepartner nicht kennenlernen und nicht kennen wollen (wie Flämmchen in *Menschen im Hotel*) oder ohnehin nur flüchtige Bekanntschaften sind (wie die Soldaten Tillis in *Hotel Berlin*). Somit entfallen auf den ersten Blick die üblichen Machtstrukturen, die aus der Neugier von Nachbarn, Arbeitskollegen etc. entstehen können. Es scheint, als sei das Hotel losgelöst von der Welt außerhalb und unterliege bzgl. außerehelicher Affären eigenen Regeln, auf die das Leben der Figuren vor und nach dem Aufenthalt keinen Einfluss hat.

Als Illusion entlarvt dies eine Affäre Tilli Weilers. Sie unterhält nicht nur Beziehungen zu unbedeutenden Soldaten auf Heimaturlaub, sondern auch zu Gauleiter Heinrich Plottke. Da Tilli besessen ist von dem Wunsch nach neuen Schuhen, nutzt sie einen Aufenthalt Plottkes im Hotel, um über ihn an Schuhe zu gelangen. Dazu „wollte sie auf Plottke wirken [...] und ließ eine Welle von Parfüm über den Gauleiter hinwegbranden“ (Baum 1980: 31). Ihr Satz – „du hast doch hoffentlich dein kleines Mäuschen nicht vergessen“ (Baum 1980: 31) – klärt den Leser darüber auf, dass Plottke zu ihren „Schnuckis“ gehört. Plottke reagiert jedoch ungehalten: „Das hier ist weder der Ort noch die Zeit für solche Geschichten“ (Baum 1980: 31-32). Zuerst versucht Tilli noch, ihn verführerisch zu umgarnen, doch als sie merkt, dass er nicht darauf eingeht, wird sie wütend. In ihre Worte mischt sich ein erster drohender Unterton: „Seit sechs Wochen hast du dich jetzt um ein Paar neue Schuhe herumgedrückt, und ich hab’ s satt. Ich brauche ein Paar neue Schuhe, und du tätest gut daran, sie mir zu beschaffen, kapiert?“ (Baum 1980: 32). Als ihr Gegenüber immer noch nicht nachgibt, formuliert Tilli ihre Drohung ganz deutlich: „Ich will dir mal was sagen, Schnucki [...] Wenn du willst, daß ich Stunk mache, brauchst du mich’s nur wissen zu lassen. Ich könnte ja gleich jetzt zu deiner Frau rübergehen

¹⁸⁰ Siehe hierzu ausführlich Kapitel 2.2 zu Michel Foucault, in dem dies bereits als ein Vorteil der Heterotopie dargelegt wurde.

und ihr verschiedenes erzählen“ (Baum 1980: 32). Da also Plottke nicht immer allein im Hotel absteigt, sondern bei einigen Besuchen auch seine Frau mitbringt, entsteht hier trotz des Hotels als Schauplatz der Affäre auf den ersten Blick ein Machtgefälle, das Plottke von Tillis Seite her angreifbar macht. Hier sitzt Tilli jedoch der erwähnten Illusion auf, das Leben im Hotel sei völlig unabhängig von der Welt außerhalb und ihren Regeln, aber auch ihren Machtkonstellationen. So irrt sich Tilli nämlich, was ihre eigene Macht angeht, da Plottke zwar aufgrund ihrer Beziehung angreifbar wird, als Gauleiter in der besonderen Situation des „Dritten Reiches“ aber wiederum über jeden derartigen Erpressungsversuch einer Frau wie Tilli erhaben ist. Und tatsächlich ist es später nicht das Wissen, mit dem Gauleiter geschlafen zu haben, also nicht der Sex, der Tilli mutig macht und sie Plottke die Stirn bieten lässt, sondern es sind Informationen aus dessen Vergangenheit. Somit zeigt sich, dass der Ehebruch trotz guter Ausgangsbedingungen im Hotel letzten Endes doch unter den selben Vorzeichen geschieht wie außerhalb und die räumlichen Besonderheiten ihn nur vermeintlich sicher machen.

3.2.3 Aufblühende Figuren – Veränderte Sexualität im Hotel

Andere Figuren stehen ebenfalls unter dem Einfluss der Entfernung von zuhause, jedoch nicht insofern, als dass sie die Chance auf einen Seitensprung nutzen. Vielmehr eröffnet ihnen das Hotel in seiner Anonymität die Gelegenheit, dort als unbeschriebenes Blatt anzukommen, das – zumindest bei ihrer Ankunft – niemand kennt. Dies bietet ihnen die Möglichkeit, sich neu zu erfinden und in der Rolle ihres neuen Ichs eine Sexualität auszuleben, die ihnen vorher fremd war. In der Regel ist diese neue Rolle, die die Figuren *spielen*, extrovertierter, (auch der Sexualität gegenüber) aufgeschlossener und frei von Sorgen, die zuhause zum Alltag gehören.

So vergisst etwa Generaldirektor Preysing in *Menschen im Hotel* im Zusammensein mit Flämmchen die geschäftlichen Probleme, die ihn zuhause erwarten: Er

spürte sie über sich zusammenschlagen wie warme Wellen, in denen er sich ertrinken ließ, während Depeschenformulare vor seinen geschlossenen Augen strudelten, tiefrot wurden, tiefblau wurden und verschwanden, als er den Veilchengeschmack von Flämmchens geschminktem Mund an seinem Mund auftrank (Baum 1956: 306).

Und so ergeht es der Protagonistin Stefan Zweigs, Christine, deren Geschichte Cordula Seger auch als „Aschenbrödelanalogie“¹⁸¹ bezeichnet. In ihrem kleinen, dörflichen Heimatort ist sie als Postbeamtin tätig.

Ein sympathisch unauffälliges Mädchenprofil, ein wenig schmal an den Lippen, ein wenig blaß an den Wangen, etwas grau unter den Augenschatten; abends, wenn sie die scharf markierende elektrische Lampe anschalten muß, merkt ein genauer Blick an Stirn und Schläfen schon einige leichte Kerben und Falten (Zweig 2014: 9).

Die Christine, die der Leser zu Beginn kennenlernt, ist überkorrekt und weiß nicht einmal mehr,

wie [...] das überhaupt [ist], wenn man sich freut, und mit Erschrecken erkennt sie, sie weiß es nicht mehr: es ist wie eine fremde Sprache, in der Kindheit einmal gelernt, und man hat sie vergessen und weiß nur, man hat sie einmal gewusst (Zweig 2014: 25).

Ihre Verwandlung beginnt, wie in Kapitel 3.6.2.2 noch dargestellt wird, mit der Anreise in das Hotel, in dem ihre Verwandten auf sie warten. Unter deren Fittichen taut sie schnell auf, ihre äußere Verwandlung wird von der Tante forciert, die vom Auftreten der armen Nichte anfangs peinlich berührt ist. Ihre innere Verwandlung geht mit der äußeren einher. Das beginnt beim Friseur und Kleiderkauf, wo sich Christine selbst neu entdeckt:

nur ganz sonderbar leicht fühlt sie den Kopf im Nacken, und wenn sie jetzt im Ausschreiten manchmal heimlich herabblickt auf den straffen Rock, die buntgemusterten heitern Strümpfe, die blanken, elegant sitzenden Schuhe, so spürt sie, wie ihr Schritt sich sicherer spannt (Zweig 2014: 64).

Christine nimmt diese Verwandlung sehr bewusst wahr:

Nicht einmal im Traum hat sie gewagt, sich so herrlich, so jung zu denken, so geschmückt; ganz neu dieser rote, scharf eingesetzte Mund, die fein gezogenen Augenbrauen, der plötzlich frei leuchtende Nacken unter dem golden geschwungenen Helm des Haares, ganz neu die eigene nackte Haut in dem glitzernden Rahmen des Kleides (Zweig 2014: 68).

In die Beschreibung Christines mischen sich immer häufiger Attribute, die erste Hinweise auf ihre erwachende Sexualität geben, wenn von „nackter Haut“ (Zweig 2014: 68) oder ihrem „entblößenden neuen Kleid“ (Zweig 2014: 71) die Rede ist oder davon, wie „die befreite Brust

¹⁸¹ Cordula Seger: Grand Hotel. Schauplatz der Literatur. Köln 2005, S. 394.

sich straff und schön unter der Seide spannt“ (Zweig 2014: 69). Und so dauert es nicht mehr lange, bis die junge Frau mit ihrem „neuen verführerischen Ich“ (Zweig 2014: 69) das Interesse der männlichen Gäste weckt. „It is in the foreign, carefree and erotically charged atmosphere oft he hotel that Christine discovers social life, her body, and desire.“¹⁸²

Ihr erster Verehrer in diesem neuen Umfeld ist ein Bekannter von Onkel und Tante, der deutlich ältere General Elkins. Dieser bedenkt Christine mit einem „männlich bewundernden und beinahe ehrfürchtigen Blick“ (Zweig 2014: 71). Christine fühlt sich geschmeichelt, von einem Mann vom Stande des Generals auf diese Art bemerkt zu werden, denn „noch nie in ihrem Leben hat sie ein Mann von Rang, ein wirklicher Herr so respektvoll distanziert und gleichzeitig so wissend anerkennend begrüßt“ (Zweig 2014: 71). Doch aus dem Interesse des Generals wird sich nichts ergeben, denn obwohl Christine anfangs geschmeichelt ist, ist ihr neues Ich längst auf der Suche nach aufregenderer und jüngerer Gesellschaft.

Im Zusammensein mit den anderen jungen Hotelgästen, die Christine schnell in ihre Clique aufnehmen, bekommt sie das, was sie sich jetzt wünscht, aber anfangs noch eher spöttisch und vor allem zurückhaltend aufnimmt. Doch schon zu Beginn „spürt sie freilich dieses Warmwerden wie ein Wetterleuchten im Blut“ (Zweig 2014: 109). Sie genießt es, noch ohne wirklich darauf einzugehen, „besonders abends beim Tanz oder wenn im Dunkel einer dieser geschmeidigen jungen Männer schärfer herandrängt: auch bei ihnen spielt unter der Kameradschaft ein Werben mit, aber anders, offener, kühner, körperlicher“ (Zweig 2014: 110). Für Christine ist dies aufregend, aber auch neu und anfangs nicht immer angenehm. Es ist „ein Werben, das die Ungewohnte manchmal erschreckt, etwa wenn sie im Dunkel des Autos eine harte Hand ihr Knie umschmeicheln fühlt oder beim Spaziergang das Unterfassen zärtlicher wird“ (Zweig 2014: 110). So ungewohnt all das für Christine ist, so findet sie sich doch schnell damit zurecht. Das beginnt insofern, als dass sie die Annäherungsversuche überhaupt wahrnimmt, schnell – schon beim General – als Kompliment und dann auch als angenehm empfindet: „Schließlich ist’s doch irgendwo wohl zu merken, wie der Ingenieur immer heftiger einsetzt oder der kleine Amerikaner zu einem Spaziergang sachte waldwärts locken möchte“ (Zweig 2014: 110). Noch glaubt Christine, Herrin der Lage zu sein.

Sie tut’s nicht, aber doch, mit einem kleinen, neuen Stolz fühlt sie das Begehrtsein, die neue Gewißheit, daß ihr warmer, nackter, unberührter Körper unter dem Kleid etwas ist, was Männer atmen, fühlen, betasten, genießen möchten. Tief unter die Haut spürt

¹⁸² Bettina Matthias: *The hotel as setting in Early 20th-Century German and Austrian Literature. Checking in to Tell a Story*. New York 2006, S. 92.

sie das alles wie einen feinen Rausch, aus unbekanntem und betörenden Essenzen gemacht und ständig umworben von so viel fremden und bezaubernd eleganten Männern (Zweig 2014: 110).

Und Christine erlebt auch ihre eigene Veränderung bewusst, „selber schon schwindlig von diesem erregenden Umringtsein, schüttelt sie sich einen Augenblick wach und fragt sich ganz erschrocken: `Wer bin ich? Wer bin ich denn eigentlich?`“ (Zweig 2014: 110).

Diese ausführliche inhaltliche Beschreibung ist für den Zusammenhang von Raum und Sexualität von Bedeutung, weil Christines Verwandlung und ihre damit einhergehenden Gefühle in direkter Verbindung zu ihrem Hotelaufenthalt stehen. Denn

zu Hause hat sie sich nie um Männer gekümmert, und wenn sie mit ihnen war, nicht ihre Gegenwart beunruhigt gespürt. Nie hat sich ein Gedanke gerührt, ein heimlicher oder sinnlicher [angesichts der Männer in ihrem Dorf, Anm. V.H.] [...] Nur Ekel hatte sie gespürt, wie vor Tieren (Zweig 2014: 112).

Doch nun entwickelt Christine selbst Interesse an den Männern, die sie umgeben, „besonders vor dem einen, der so deutlich andrängt und um sie wirbt wie der Ingenieur, spürt sie manchmal ein Gefühl wie eine leichte und doch wollüstige Schwindligkeit“ (Zweig 2014: 112).

Von nun an gliedert sich das Hotel für Christine in drei Arten von Räumen – die *sicheren*, in denen sie sich als Herrin über die Avancen ihrer Verehrer sowie ihre Reaktion darauf sieht, die *gefährlichen* und die *Übergangsräume*, in denen zumindest die Möglichkeit besteht, dass etwas passieren könnte.

Das von den Verwandten zur Verfügung gestellte Hotelzimmer ist für Christine ein sicherer Ort. Nach den aufregenden Tagen und dem ersten Konflikt mit Onkel und Tante, denen ihr neues Verhalten nicht gefällt, kommt sie hier zur Ruhe und besinnt sich vorläufig wieder. Sie beschließt, Bücher zu lesen, die ihr älterer Verehrer Lord Elkins ihr geliehen hat, ihr Versäumnis nachzuholen, an Freunde und Familie zu schreiben, und den Rat der Tante zu befolgen, „du tust besser daran, du bleibst heute oben“ (Zweig 2014: 120). Christines gute Vorsätze beginnen jedoch schnell zu bröckeln, als sie erkennt, dass es gerade ihr sicheres Zimmer ist, das sie von den inzwischen lieb gewonnenen Vergnügungen trennt und möglicherweise ihr neues Image bei der Clique junger Leute gefährden könnte. „Wie sieht das aus, sie glauben am Ende, ich bin krank oder hab´ Hausarrest, und die ganze Bande macht sich lustig über mich“ (Zweig 2014: 121). Ihr Entschluss, den Freunden einen erklärenden Brief zu schreiben, ist der Ausgangspunkt der folgenden Ereignisse, da sie hierfür ihr sicheres Zimmer

verlassen wird. „Wo steckt denn das Briefpapier? ... Nein, sowas, die Mappe ist leer, das sollte in einem so noblen Hotel doch nicht vorkommen...“ (Zweig 2014: 121/122). Sie erwägt die Möglichkeiten, dennoch im Zimmer zu bleiben, etwa ein Zimmermädchen um Papier zu bitten (Zweig 2014: 122), doch ihre Gedanken offenbaren ihren längst gefällten Entschluss:

Wozu hab' ich's eigentlich angezogen und für wen, dieses schöne Kleid... kein Mensch sieht einen darin, wenn man hier im Zimmer hockt... Ob ich nicht doch rasch hinunterlaufen sollt'? ... Ich müßt' mir doch das Briefpapier holen, oder eigentlich, ich könnte sie unten schreiben, die Briefe im Schreibzimmer... (Zweig 2014: 123).

Somit verlässt Christine ihr sicheres Zimmer, um sich in einen der erwähnten Übergangsräume zu begeben. Denn im Schreibzimmer kann sie vielleicht unbehelligt ihre Briefe schreiben und wieder nach oben gehen, es besteht jedoch auch die Möglichkeit, dass sie jemandem begegnet, der sie mitnimmt ins Nachtleben des Hotels, zu den potenziellen Verführungen.

Und tatsächlich wird Christine im Schreibzimmer von dem Ingenieur erwischt und, weil sie wegen ihrer Verwandten nicht im Hotel gesehen werden will, zu einem Ausflug überredet. Obwohl sich Christine selbst beschwichtigend überzeugen will, dass daran nichts auszusetzen ist, legt ein räumlicher Aspekt das Verfängliche der Situation offen. Denn für ihren Ausflug verlassen die beiden das Hotel „nicht durch den großen Ausgang [...], sondern] durch eine Seitentür“ (Zweig 2014: 126). Allein schon durch dieses räumliche Detail erhält der Ausflug eine negative Konnotation. Ein weiterer interessanter Aspekt ist die Verwendung eines gewissen Gefängnis-Jargons während der nächtlichen Ereignisse, die in Kapitel 3.1.7 schon dargelegt wurde.

Während des nächtlichen Ausflugs kommt es im Auto zu Berührungen von Händen „an ihren Armen, nun an ihren Brüsten und jetzt den herrisch fremden, gewaltsamen Mund, der den ihren sucht, der heiß und feucht ihre allmählich nachgebenden Lippen aufbricht“ (Zweig 2014: 128). Christine kann diesmal noch widerstehen, „sie geht allein in das Hotel zurück [...] beginnt zu laufen [...] ein Sprung in die Tür und den Riegel vorgeschoben. Und dann hinbrechend auf einen Sessel, ein einziger beglückter Atemstoß: Gerettet!“ (Zweig 2014: 130).

An dieser Stelle zeigt sich eine Besonderheit des Falles von Christine. Für die Sexualität innerhalb des Hotels spielt die Unterscheidung in öffentliche, halb-öffentliche und private Räume, wie sie auch bei Patrick Pfannkuche in diesem Zusammenhang Erwähnung findet, eine große Rolle. Meist wird den Figuren in sexueller Hinsicht der private Raum zum Verhängnis. So ahnt Sekretärin Flämmchen, dass ihr nur durch ein Badezimmer von Direktor Preysings

Schlafräum getrenntes Zimmer Symbol ihrer Übereinkunft ist, dass sie innerhalb ihres privaten Raumes, ohne neugierige Blicke o. Ä., einlösen muss, wofür sie letztendlich bezahlt wird. Für Baums *Hotel Shanghai* zeigte bereits Pfannkuche in seiner Dissertation auf, wie Frank Taylor öffentliche Orte nutzt, um der Versuchung durch Helen Russel zu entgehen, mit der er seine Verlobte Ruth betrügt. Hier wird der private Ort, Helens Schlafzimmer, für Frank regelrecht zur Falle.¹⁸³ Meist ist es also so, dass die (halb-)öffentlichen Räume den Figuren Sicherheit bieten, während sexuelle Begegnungen deutlich häufiger in den privaten Räumen stattfinden.

Für Christine ist nun das Gegenteil der Fall, sodass innerhalb der Differenzierung von sicheren und unsicheren Orten für Christine die öffentlichen (Bar) und halböffentlichen (Taxi) Räume zur Gefahr werden, während ihr privater Raum (Schlafzimmer) ihr Sicherheit bietet. Ihr „Gerettet!“ nach dem nächtlichen Ausflug macht deutlich, dass sie sich dieser Unterteilung durchaus bewusst ist, in derselben Szene zeigt sich aber auch schon wieder ihre Verunsicherung bzgl. des eigenen Verhaltens: „Ob ich nicht doch den Riegel aufschieben sollte, vielleicht...“ (Zweig 2014: 131).

Diese Erlebnisse Christines im ersten Teil von *Rausch der Verwandlung*, die man als das Erwachen oder Entdecken ihrer Sexualität bezeichnen kann, sind so nur im Hotel möglich. Das liegt zum einen daran, dass Christine hier in eine Rolle schlüpfen kann, die sie jünger, wohlhabender und offener erscheinen lässt, als sie zuhause bzw. in Wahrheit ist. Diese Rolle in Verbindung mit der entsprechenden Ausstattung durch die Tante erleichtert ihr das Kokettieren und Flirten. Zum anderen tragen die räumlichen Bedingungen des Hotels ihren Teil dazu bei, indem sie viele junge Leute zusammenbringen, die sich in den Bars und Tanzsälen zwanglos treffen können. All dies erleichtert Christine das Kennenlernen, das ihr zuhause so schwerfiel:

Mir ist so etwas nie passiert! Ja, doch einmal vor zwei Jahren, wie der elegante Herr mich angesprochen hat auf der Währinger Straße [...] schließlich, es wäre nichts dabei gewesen, ich hätt' damals, wie er mich eingeladen hat, mit ihm genachtmahlt... alle machen doch so Bekanntschaft. Aber damals hab' ich Angst gehabt, ich komm' zu spät nach Haus (Zweig 2014: 123).

Im Hotel ist das ganz anders, „nur zeigen muß sie sich in der Halle und im Hotel und schon ist jemand da, sie einzuladen ins Auto, in die Bar, zu irgendeinem Spaß und Spiel, nicht einen Augenblick läßt man sie allein“ (Zweig 2014: 111). Hinzu kommt der bereits beschriebene

¹⁸³ Vgl. hierzu die Ausführungen von Patrick Pfannkuche im Kapitel „Frank Taylor und Helen Russel – Eine Affäre im Shanghai Hotel“. In: Patrick Pfannkuche: Vicki Baums Romane. Mode, Hochstapelei, Sexualität. Kassel 2013, S. 226-233.

Umstand, dass das eigene Zimmer Christine die ungewohnte Freiheit lässt, unbemerkt kommen und gehen zu können. Nur deshalb trifft sie in der entscheidenden Nacht im Schreibzimmer auf den Ingenieur, aber auch nur deshalb kann sie so einfach unentdeckt auf ihr Zimmer zurückkehren.

Für Christine stellt das Ausleben ihrer Sexualität eine Gewissensfrage dar, sie ficht einen inneren Konflikt aus, der mit vielen Grübeleien verbunden ist. Dennoch, also trotz der Zweifel, durchlebt sie hinsichtlich ihrer Sexualität ein Aufblühen, das so nur innerhalb der räumlichen Voraussetzungen des Hotelaufenthaltes möglich ist.

3.2.4 „Raum-Worte“ als „Liebes-Worte“

Innerhalb der Hotelromane können wir häufig beobachten, wie Worte, die auf den ersten Blick nur Räumliches zum Inhalt haben, mit ihrer Aussage eigentlich weit mehr ausdrücken und dadurch zu „Liebes-Worten“ werden.

Auch hierzu findet sich bei Stefan Zweig ein eindrückliches Beispiel. Christine sagt ihrem Freund im zweiten Teil des Romans, also in der Welt ihrer Heimat, nicht mehr in der des noblen Hotels, kurz vor der Abfahrt des Zuges, der sie wieder nach Hause bringen soll, folgende Worte: „Eigentlich...ich könnte ja noch mit Ihnen bleiben und dann morgen mit dem Frühzug fahren um fünf Uhr dreißig, da komme ich auch noch in meinen dummen Dienst zurecht“ (Zweig 2014: 240).

Das klingt unspektakulär, doch Christines „Ich bleibe“ steht bei Weitem nicht nur für ihre Entscheidung, an welchem Ort, zuhause oder in der Stadt, sie die kommende Nacht verbringen wird. Diese kleine räumliche Festlegung bedeutet vielmehr, dass Christine bereit ist, sich auf eine sexuelle Beziehung einzulassen und in dieser Nacht ihre Unschuld zu verlieren. „Eine Entscheidung geschieht in ihr, blitzschnell und dem Gedanken voraus. Ein Ruck ist es, ein Reiß“ (Zweig 2014: 239). Und ihr Freund weiß die Worte sofort richtig zu deuten:

Er starrt sie an. Nie hat sie geahnt, daß Augen so plötzlich aufleuchten können. Es ist, wie wenn ein Zündholz aufflammt in einem dunklen Zimmer, so ist jetzt alles Licht, alles lebt in seinen Zügen. Er hat verstanden, alles verstanden mit der hellsichtigen Intuition des Gefühls (Zweig 2014: 240).

Für die Geschichte bedeutet es aber noch mehr, nämlich dass sie sich mit ihrem Leben abgefunden hat, denn sie nimmt in Kauf, dass ihre Entjungferung nun nicht mit einem der eleganten Herren im Luxushotel stattfinden wird, sondern dass sich dieses wichtige Ereignis nun nur in einer Absteige abspielen kann, was Erinnerungen an ihren früheren, glücklichen Hotelaufenthalt wecken und dadurch umso schmerzhafter für Christine werden wird.¹⁸⁴ Doch Christine sagt „Ja [...] und weiß nicht wozu“ (Zweig 2014: 241). Die einfache Aussage, bleiben zu wollen, stellt also einen Schlüsselmoment in Christines Leben dar.

Eine Parallele lässt sich auch hier wieder zu Vicki Baum ziehen. Denn die Worte Lisa Dorns, die den Roman *Hotel Berlin* beschließen, sind sehr ähnlich: „Ich komme, Martin“ (Baum 1980: 254). Wieder steckt viel mehr dahinter als die schlichte Ankündigung. Denn

als Lisa zur Drehtür hinausging, wußte sie, daß sie alles hinter sich ließ. Keine Pariser Toiletten mehr, keine Apfelsinen zum Abendbrot, keine Milch zum Frühstück, keine Extrarationen, keine Vorrechte, keine Gefälligkeiten von den Parteibonzen (Baum 1980: 253-254).

Und so sind auch Lisas Worte gleichbedeutend mit einer Entscheidung, die ihren gesamten weiteren Lebensweg beeinflusst.

Und auch bei Joseph Roth findet sich ein Beispiel. Protagonist Gabriel Dan begegnet Stasia, in die er verliebt ist, in Begleitung eines Polizeioffiziers. Stasias Reaktion – „Sie sind immer noch da?“ – erkennt Dan noch als „Verstellung“ (Roth 2010: 122), doch erst im Nachhinein wird ihm das Ausmaß ihrer Bedeutung klar: „Hier stand eine schöne Frau und wartete auf ein gutes Wort, und ich sagte es nicht, wie ein verstockter Schulknabe“ (Roth 2010: 123). Viel später versteht er: „Heute weiß ich, daß die Begleitung des Polizeioffiziers ein Zufall war, ihre Frage eigentlich ein Geständnis“ (Roth 2010: 124). Der Leser erfährt auch hier, dass die räumlichen Worte, die auf den ersten Blick nur Erstaunen dafür ausdrücken, dass jemand noch nicht abgereist ist, in Wahrheit eine Liebes- oder zumindest Zuneigungsbekundung Stasias an Dan waren, gleichzeitig ihr letzter Versuch, eine Beziehung aufzubauen. Denn nachdem dieser Versuch gescheitert ist, beginnt Stasia eine Affäre mit einem anderen, der schon lange um sie geworben hat (Roth 2010: 125).

¹⁸⁴ Vgl. hierzu Kapitel 3.6.1.2 zum Sehnsuchtsraum, in dem es auch um Christines Erfahrungen im Stundenhotel geht.

3.2.5 Hotelzimmer und die in ihnen gelebte Sexualität

Innerhalb der Hotelromane zeigt sich, dass die Sexualität der Figuren zum Teil stark mit ihrem Zimmer verknüpft ist. Dessen Beschreibung lässt bspw. auch auf die Art der Sexualität seiner Bewohner schließen, sodass sich aus den räumlichen Aspekten viel über die sexuellen Beziehungen herauslesen lässt.

Dabei unterscheiden sich die Räume trotz ihrer häufig ähnlichen Grundeinrichtung natürlich so stark voneinander wie die Figuren, die darin leben. Für einen Vergleich sollen nun die bereits erwähnten Frauenfiguren Lisa, Tilli, Flämmchen und Helen aus den Romanen Vicki Baums herangezogen werden.

Tilli Weiler wurde bereits als Beispiel für Prostitution im Hotel eingeführt. Ihr Zimmer im Hotel spiegelt dies wider, es ist bereits in seiner Einrichtung stark sexuell aufgeladen. Bei einem Besuch der Mutter ihres verstorbenen Jugendfreundes, Frau Baruch, schämt sich Tilli angesichts der sexuellen Attribute, die von den „gestrigen Ausschweifungen“ (Baum 1980: 209) künden, für „ihre Aktfotos [...], die leere Flasche und den schalen Geruch nach billigem Parfüm“ (Baum 1980: 209). Tillis Zimmereinrichtung besteht aus einem „Schlafsofa, das ihr als Bett diente“ (Baum 1980: 89), der Luxus eines weichen, einladenden Bettes, das in so vielen Hotelzimmern der Romane beschrieben wird, fehlt. Für Tillis Zwecke ist das Schlafsofa jedoch ausreichend, sie schläft selten in ihrem Zimmer, da sie die Nächte auf Partys verbringt und das Bett anschließend nur nutzt, um ihren Rausch auszuschlafen oder ihre wechselnden Männer mitzubringen. Auch die spärliche Dekoration ist sexueller Natur: „An die Wand gegenüber dem Sofa, war eine Reihe von Fotografien geheftet, sichtlich mit dem Versuch, eine künstlerische Wirkung zu erzielen. Es waren Aktfotografien eines Mädchens in verschiedenen Posen“ (Baum 1980: 89). Diese Fotografien zeigen Tilli selbst, was ihre offene Einstellung zur Sexualität erneut unterstreicht. Gleichzeitig sind sie jedoch auch ein Symbol ihres Verfalls, wenn Otto Kauders nicht sofort erkennt, dass die hübsche junge Frau auf den Fotos die Frau ist, die er gerade vor sich hat (Baum 1980: 89). Anders als Flämmchen in Vicki Baums *Menschen im Hotel* kann Tilli ihre Fotos außerdem nur in ihrem Zimmer aufhängen, für eine Vermarktung in Zeitschriften (Baum 1956: 237-238), wie sie Flämmchen betreibt, reicht es nicht. Als Dekoration ihres Zimmers tragen die Fotografien auch zu Tillis Schamgefühl gegenüber Frau Baruch bei.

In Kapitel 3.1.5 wurde die Bezeichnung des Zimmers als „Affenkäfig“ bereits näher thematisiert, hier sei aber noch einmal erwähnt, dass die Geräusche der Abwasserleitungen bzw.

der Toilettenspülung hinter Tillis Zimmerwand (Baum 1980: 91) nicht nur Aufschluss über ihren Status innerhalb der Hotel-Gesellschaft geben, sondern ein weiterer Hinweis auf ihre Beschränkung auf das Körperliche sein könnten. Somit lässt sich an der Beschreibung von Tillis Zimmer bereits ihre Einstellung zur Sexualität, aber auch ihre sexuelle Wirkung ablesen. Damit unterscheidet sie sich stark von ihrer Konkurrentin Lisa Dorn, deren Zimmer im selben Hotel liegt.

Lisa Dorns Beruf ist die Schauspielerei und so wie ihr Leben anfangs wie aus verschiedenen Rollen zusammengesetzt erscheint, so wird auch ihr Zimmer im Hotel als eine Mischung aus Kulisse und Garderobe beschrieben. Sogar der für die Garderoben der weiblichen Theaterstars typische Blumenstrauß eines Verehrers ist vorhanden, denn „am Nachmittag hatte der General im Blumenladen in der Halle den letzten Rest Rosen aufgekauft und sie auf Lisas Zimmer bringen lassen“ (Baum 1980: 39). Und „die Fotografie des Generals, die in einem Silberrahmen auf Lisas Nachttisch stand“ (Baum 1980: 41), ist mehr Attrappe, denn sie soll die starken Gefühle für den General belegen, die in Wahrheit, wenn auch völlig unbewusst, nur Lisas Vorstellung vom Verliebtsein, wie sie es aus ihren Rollen kennt, entspringen. Das erkennt sie, wieder nur unbewusst, sogar selbst: „Jawohl, ich hab´ dich sehr gern“, sagte sie so ungestüm zu dem Bild, als ob die Ehrlichkeit ihrer Gefühle bezweifelt würde“ (Baum 1980: 41). Auch ihr Kleiderschrank, „der die volle Länge einer Wand einnahm [...mit] einer herrlichen Fülle“ (Baum 1980: 42) wirkt surreal, denn

Samt und Seide, Spitzen und Chiffon, Grau in allen Schattierungen, Hortensienblau, das zarte Rosa von Malvenblüten und das feine Grün unreifer Äpfel... Strenge Kleider für die Straße, schmeichelnde Nachmittagskleider, Schlafröcke, Pyjamas, Negligés und die elegante Parade der großen Abendtoiletten (Baum 1980: 42)

wirken verschwenderisch und stellen einen starken Kontrast dar zur Situation der meisten Menschen, denen es durch den Krieg schon an einfachsten Nahrungsmitteln mangelt. Diese aufwendige Ausstattung trägt zu dem Eindruck bei, Lisas Zimmer sei eine Mischung aus Theatergarderobe und märchenhaftem Prinzessinnenreich, was sie selbst in Worte fasst, wenn sie sich beim Anziehen fühlt wie „Aschenbrödel unter dem Bäumchen, das Gold und Silber über sie warf“ (Baum 1980: 42). Und auch ihr Badezimmer ist prall gefüllt mit „Flaschen mit Eau de Cologne und französischen Parfüms und Badesalzen; sogar ein kostbares Stück französischer Seife der Marke Roger und Gallet war vorhanden“ (Baum 1980: 46).

All diese Details ihres Zimmers sind ein Spiegel ihres Lebens. Denn Lisa Dorn – und hier ist vom Leben bis zur Begegnung mit Martin die Rede – ist ebenso kulissenhaft. Sie kommt ganz ohne eigene Gefühle oder Eindrücke aus und stützt ihr Verhalten gänzlich auf Vorbilder aus ihren bisherigen Rollen, aus deren Repertoire sie Gestik, Mimik, Worte und sogar Gefühle entlehnt. Dies kann man auch auf ihr Liebes- und Sexualleben übertragen, unter dessen netter, sauberer und geordneter Oberfläche keinerlei Leidenschaft oder Lust zu finden ist.

Über Helen Russells Zimmer, das für ihre Affäre Frank zur Falle wird, erfährt man gar nicht so viel, doch der Eindruck Franks bei seinem Besuch ist auch in seiner Kürze aussagekräftig. Da ihn angesichts des unangebrachten Besuches bei Helen am Tage seiner eigenen Hochzeit mit Ruth „dieses nervöse, schmutzige Gefühl“ (Baum 2017: 643) beschleicht, erkundigt er sich nach dem Badezimmer, „Verzeih, wo kann ich mir die Hände waschen?“ (Baum 2017: 643), woraufhin ihn Helen ausgerechnet „auf die offene Tür zu ihrem Schlafzimmer“ (Baum 2017: 643) hinweist, das er auf dem Weg zum Bad durchqueren muss. Dort erwartet ihn dann die Verführung, die er sich erhofft und vor der er sich gefürchtet hat: „Drinne war die Luft schwer von Helens Parfüm, obwohl die Fenster weit offenstanden, das breite Bett zerwühlt und ungeordnet. Frank ging schnell, wie durch ein brennendes Zimmer, zum Badezimmer“ (Baum 2017: 643). Während er beim Händewaschen ein „Gefühl der Erleichterung“ (Baum 2017: 643) verspürt,

erblickte er gedankenlos die nassen Spuren von Helens nackten Füßen auf dem hellblauen Kachelboden. Es waren so leichte Abdrücke, so geschwungen und gehöhlt, als ob selbst die kleinste Spur der Frau noch den Stempel ihrer Schönheit trüge. Frank begann zu lächeln beim Anblick dieser Fußspuren und dem nackten Bild, das unwillkürlich aus ihnen hervorwuchs (Baum 2017: 644).

Franks Widerstand ist gebrochen, im „nächsten Augenblick waren sie in einer wütenden, irrsinnigen, bewußtlosen Umarmung, die die ganze Welt ausfüllte und für nichts anderes mehr Platz ließ“ (Baum 2017: 644).

Helens Zimmer wird sexuell aufgeladen beschrieben, jedoch auf ganz andere Art als etwa Tillis leicht schmutziger Raum, der voll ist von sexuellen Attributen. Hier ist es ein natürliches Selbstbewusstsein, das sowohl Helen als auch ihr Zimmer ausstrahlen, sodass das eigentlich harmlose zerwühlte Bett und nasse Fußspuren eine derartige Verführungskraft auf Frank ausüben können. Man kann, auch wenn der Roman nicht zum Vergleichskorpus dieses Kapitels zählt, auch Fred Wander zitieren, dessen Protagonist ebenfalls die sexuelle Aufladung eines

Zimmers spürt, ohne dass es dazu tatsächlich zu sexuellen Aktivitäten kommt.¹⁸⁵ Er begleitet seine Bekannte Katja auf ihr Zimmer, um auf sie zu warten, während sie sich frisch machen möchte:

Und während sie redete, [...] zog sie sich um, sie wusch sich hinter dem Paravent, ich konnte sie im Spiegel sehen. [...] Mir stockte der Atem beim Anblick ihrer schönen, vollen Brüste, die sie langsam und sorgfältig mit dem Handtuch massierte. Das Hellblau des Handtuchs und die satte Bräune ihres Körpers kontrastierten erregend, es duftete von guter Seife und Frauenhaut, und das Bild ihres in Unordnung geratenen Zimmers, der herumliegenden intimen Kleidungsstücke raubte mir den Verstand, ich war völlig atemlos und verstummt (Wander 2010: 140).

Eine gewisse Ähnlichkeit besteht hier zu Flämmchen, die in *Menschen im Hotel* ebenfalls durch ein natürliches Selbstbewusstsein, aber vor allem auch durch ihre nüchterne Sachlichkeit auffällt – ihre Art, die Affäre als Geschäft zu betrachten, wurde ja bereits dargelegt. Als sie mit Preysing „in dem Zimmer Nr 72 saß“ (Baum 1956: 301), ist der Zeitpunkt gekommen, ihre geschäftliche Vereinbarung erstmals auch zu vollziehen. Während Preysing sie „mit angehaltenem Atem betrachtete“ (Baum 1956: 301), bleibt sie völlig ungerührt und leidenschaftslos, „sie trug ihre Strümpfe zu einem Stuhl, auf dem sie schon ihr Kleid und das bißchen Crêpe de Chine-Wäsche so ordentlich hingefaltet hatte wie ein braves Schulkind“ (Baum 1956: 301). Das ist symptomatisch für die Beziehung zu Preysing: Ihr Zimmer ist nicht durchwühlt, auf dem Boden liegen keine beim leidenschaftlichen Ausziehen hingeworfenen Kleidungsstücke, alles ist geschäftsmäßig und ordentlich, selbst ihre Antworten auf Preysings „tonloses Flüstern“ sind nur „voll Höflichkeit“ (Baum 1956: 305).

Anhand der Schlafzimmer von Lisa, Tilli, Helen und Flämmchen hat sich also gezeigt, dass deren Beschreibung häufig mit dem korrespondiert, was der Leser über ihre sexuelle Einstellung oder konkrete Beziehungen zu bestimmten Männern erfährt.

¹⁸⁵ Auch ein anderer Bereich der Sexualität wird hier sehr nüchtern dargestellt, denn „angedeutete Dreieckskonstellationen haben hier kaum melodramatische Züge. Die tatsächlichen ‚Liebespaare‘ entstehen zwar aus Momenten erotischer Intensität, sind aber zugleich Tarnungen bei dem Versuch, Waffen für die Résistance zu beschaffen.“ Und so ist das ungeklärte Verhältnis von Katja zum Protagonisten, so ist dessen Wissen um den anderen Mann hier kein Stoff für Konflikte, was wiederum zu der beschriebenen nüchternen und undramatischen Darstellung Katjas passt, deren Charakter nicht für derartige Szenen angelegt ist (Ute Gerhard: Literarische Transit-Räume. Ein Faszinosum und seine diskursive Konstellation im 20. Jahrhundert. In: Sigrid Lange (Hg.): Raumkonstruktionen in der Moderne. Kultur – Literatur – Film. Bielefeld 2001, S. 93-110, S. 107).

3.2.6 Zusammenfassung

Auch das Kapitel zur Sexualität deutet bereits aufgrund seines Umfangs an, dass die Sexualität im Hotelroman eine große Rolle spielt. Es hat sich gezeigt, dass anders als bei der Macht, deren Sonderstellung im Hotel sich teilweise als Illusion herausstellte, die Sexualität im Hotelroman tatsächlich von der außerhalb abweicht. Dies äußert sich etwa in gänzlich anderen (räumlichen) Voraussetzungen für die Figuren, die sowohl die Anbahnung von Beziehungen als auch Affären, aber auch Belästigung und Vergewaltigung deutlich erleichtern. Es zeigt sich außerdem, dass die Figuren im Hotelroman während ihres Aufenthaltes im Hotel anders agieren als im Umfeld zuhause, sodass ihr Verhalten bzgl. der Sexualität hier ein ganz eigenes ist.

Erstaunlich ist außerdem der starke Zusammenhang von Sexualität (bzw. Liebe) und Raum/Sprache, der in dieser Intensität nicht zu erwarten war.

Und doch zeigte sich, wie schon im Kapitel zur Macht, hier jedoch in weit geringerem Maße, dass in letzter Instanz die Sonderstellung des Hotels bei allen Besonderheiten eine Illusion ist, denn die Auswirkungen der Beziehungen, gleich welcher Natur sie sind, tragen immer doch über den Aufenthalt und das Hotel hinaus.

Die Frage nach der Bandbreite sexueller Variationen im Hotelroman lässt sich außerdem damit beantworten, dass der Bereich der homosexuellen Sexualität fast gänzlich ausgespart bleibt. Lediglich in Eugène Dabit's *Hôtel du Nord* tritt die Figur *Adrien* auf. Der Leser erfährt recht eindeutig, dass er homosexuell ist, was seine Wirtin Mme Lecouvreur jedoch einfach nicht versteht. Sie hält bspw. seinen Liebhaber für einen guten Freund, dessen mitgebrachten Blumenstrauß für ein Indiz, Adrien habe Geburtstag etc.¹⁸⁶

3.3 Zeit im Hotelroman

Im Kapitel 2.3 zu Bachtins Chronotopos war bereits von der Raum-Zeit die Rede. Doch nicht nur in diesem Zusammenhang ist die Zeit ein interessanter Aspekt des Hotelromans. Im vorliegenden Kapitel sollen daher noch die Phänomene hinsichtlich der Zeit untersucht werden, die nicht Bachtins Chronotopos betreffen. Es gibt einen engen Zusammenhang der Zeit mit dem

¹⁸⁶ Vgl. Dabit 1993: Kapitel XXXII.

Status des Gastes, denn nicht nur die Beschreibung der Zimmer, sondern auch der Umgang mit der Zeit bzw. das Zeitempfinden hängen davon ab, ob ein Gast im Hotel urlaubt oder wohnt.

Auch Alexander Hamedinger unterstreicht die Verbindung von Raum und Zeit, indem er sie als „ontologische Bedingungen des Daseins, die zur Strukturierung des sozialen Lebens als In-der-Welt-Sein notwendig sind“¹⁸⁷, bezeichnet. Dementsprechend zeigt sich im Hotelroman immer wieder, wie Raum und Zeit von den Figuren zur „Strukturierung des sozialen Lebens“¹⁸⁸ genutzt werden, auch oder gerade wenn dieses Leben nicht mehr das gewohnte ist. Während Urlaubsgäste die Kombination aus Raum und Zeit nutzen, um ihre Ferientage möglichst angenehm zu füllen, etwa durch Absprachen wie „Teerraum – 15 Uhr – Tee und Gebäck“, „Tennisplatz – 17 Uhr – Doppelmatch“ oder „Hotelhalle – 10 Uhr – Treffpunkt zum Ausflug“ usw., bemühen sich erzwungenermaßen als Dauergäste logierende Figuren besonders darum, durch Raum und Zeit eine Struktur herzustellen, an die sie aus ihrem früheren Leben gewohnt waren und die ihnen nun im Exil, auf der Flucht oder durch Armut und Arbeitslosigkeit entzogen wurden. Dies zeigt besonders deutlich, wie abhängig das soziale Leben von Raum-Zeit-Strukturen ist, denn wenn sie für Figuren wegfallen, dann kann man meist beobachten, dass ihnen auch der Zugang zum gesellschaftlichen Leben entzogen wurde.

Der Zusammenhang von Gast-Status und Zeit zeigt sich auch schon an der Dauer der Aufenthalte und damit am erzählten Zeitraum: Urlaubsaufenthalte im Hotelroman sind zeitlich beschränkt und die Handlung erstreckt sich meist nur über Tage oder wenige Wochen, bspw. bei Zweig und Christie, Dauerbewohner von Hotels werden meist auch über längere Zeiträume begleitet bzw. wird mit zeitlichen Sprüngen, Analepsen etc. ein längerer Zeitraum beschrieben.¹⁸⁹

Auch zum Themenbereich Zeit wird man, wie anfangs bereits gezeigt, bei Foucault fündig: „Il se trouve que les hétérotopies sont liées le plus souvent à des découpages singuliers du temps. Elles sont parentes, si vous voulez, aux hétérochronies“ (Foucault 2017: 45). Die zeitlichen Brüche spielen im Hotel gleich auf mehreren Ebenen eine große Rolle, in erster Linie im Sinne

¹⁸⁷ Alexander Hamedinger: Raum, Struktur und Handlung als Kategorien der Entwicklungstheorie. Eine Auseinandersetzung mit Giddens, Foucault und Lefebvre. Frankfurt/New York 1998, S. 182.

¹⁸⁸ Ebd.

¹⁸⁹ Beispiel hierfür ist Fred Wanders *Hôtel Baalbek*: „Besonders ins Auge fallen bei erster Lektüre bereits die zahlreichen Abschweifungen und Brüche, die auf zeitlicher Ebene immer wieder die chronologische Ordnung durchbrechen. Da werden zahlreiche Vorausdeutungen, Rückblenden und Tempuswechsel noch gesteigert durch längere Unterbrechungen einer Handlung, die dann nach langen Einschüben plötzlich weitergeführt wird. [...] Die zeitlichen Brüche gehen dabei oft genug einher mit Sprüngen im Raum. So geht auch die Ordnung des Raums bzw. der Räume verloren.“ Ute Gerhard: Verrückte Geschichten, Menschengeschichten. *Hôtel Baalbek – Orte und Stimmen der Flucht*. In: Walter Grünzweig, Ute Gerhard, Hannes Krauss (Hg.): *Erzählen zum Überleben. Ein Fred Wander Handbuch*. Wien 2019, S. 77-78.

der Aussage Foucaults, dass „die Heterotopie ihr volles Funktionieren [erreicht], wenn die Menschen mit ihrer Zeit brechen.“¹⁹⁰ Denn das trifft auf den Aufenthalt im Roman-Hotel definitiv zu und wird auch konkret thematisiert.

Christine erlebt die veränderte Zeitwahrnehmung in Zweigs *Rausch der Verwandlung* an ihrem ersten Morgen im Hotel ganz bewusst: „Erste Regung: ein ungewisses Zeitgefühl“ (Zweig 2014: 83). In ihre Urlaubsstimmung mischt sich kurz wieder der Alltag:

Die verschlossenen Lider spüren: es wird hell, es muß schon Licht sein im Zimmer, schon Tag. Und sofort krallt sich an dieses dumpf unklare Gefühl bereits der Angstgedanke (er reicht bis tief in den Schlaf hinab): nur nicht das Amt versäumen! (Zweig 2014: 83).

Für Christine ist der Zeitbruch noch nicht ganz vollzogen, ihre Gedanken sind noch an gewohnte Zeitstrukturen gekoppelt – „Nur nicht zu spät kommen!“ (Zweig 2014: 84). Es folgt eine „seit zehn Jahren eingespulte Gedankenkette“ (Zweig 2014: 84) über die anstehenden Verpflichtungen. Doch dann dringt der neue, ungewohnte Zustand in ihr Bewusstsein: „Urlaub, Ferien, Freiheit [...]! Keine Angst, keine Pflichten, kein Dienst, keine Zeit, kein Wecker!“ (Zweig 2014: 85). Und sie bringt es auf den Punkt: Die „Zeit gehört einem, man gehört nicht der Zeit. Man ist nicht getrieben von diesem rasenden Mühlrad der Stunde und Sekunde“ (Zweig 2014: 86).

In Christines Luxusurlaub ist Zeit danach eigentlich kein Thema mehr, zum ersten Mal kann die Postbeamtin frei darüber verfügen. Und doch gibt es auch hier eine Einschränkung, nämlich in Gestalt des Onkels. Schon zu Beginn erfährt man über ihn, dass „das einzige, was Anthony böse machen kann, [...] Unpünktlichkeit“ ist (Zweig 2014: 64). Und so wird durch diese Unpünktlichkeit im Laufe der Handlung die Zeit auch zum Symbol von Christines negativer Entwicklung. Denn der Onkel sieht darin eine Respektlosigkeit und verbindet diese auch mit Undankbarkeit und Vergnügungssucht: „Jetzt habe ich aber diese Unpünktlichkeit satt. [...] Aber den Tag herumzustreuen und einen noch sitzen und warten zu lassen, das ist eine Ungezogenheit. Zum Teufel, was denkt sie sich eigentlich?“ (Zweig 2014: 114). Und dem Onkel wird recht gegeben: „Aber tatsächlich, in diesen letzten zwei Tagen hat Christine jedes Maß verloren“ (Zweig 2014: 115). Angesichts ihrer Vergangenheit, die praktisch nur aus Maß bestand, ist dies ein besonders eindrückliches Zeichen ihrer Verwandlung. Während sie zuhause

¹⁹⁰ Michel Foucault: *Andere Räume*. In: Karlheinz Barck (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig 1993, S. 43.

alles an der Zeit festmachte und dabei überkorrekt war, wird sie ausgerechnet in diesem Punkt nun nachlässig. Wie schon erwähnt, empfinden Urlauber die Zeit anders als Dauergäste und so ist Christine ein gutes Beispiel für das Empfinden des schnellen Verfließens der Stunden und Tage, während man einen Vergnügungsurlaub genießt:

Aber wie wenig Gelegenheit bleibt hier, an einen einzelnen zu denken, zu rasch strömt die Zeit, zu viel unvermutete Überraschungen wirbelt sie mit in ihrem heitern Sturz: nicht eine Minute, die nicht in ihrem fließenden Tropfen Zeit neue Beglückung spiegelte (Zweig 2014: 97).

Und auch den Luxus macht Christine an ihren zeitlichen Erfahrungen fest. Denn wenn ihr beim Glücksspiel Geld zukommt, überschlägt sie im Kopf sofort, was das zuhause an Arbeitszeit bedeutet hätte:

Zweihundertfünfundfünfzig Franken, sie überrechnet rasch, rund dreihundertfünfzig Schilling – vier Monate, ein Dritteljahr muß sie daheim arbeiten, um so furchtbar viel zusammenzubekommen, in ihrem Amt muß sie pünktlich sitzen von 8 bis 12, von 2 bis 6, und hier fließt das einem mühelos in zehn Minuten in die Hand (Zweig 2014: 102-103).

Die Zeit kann aber auch zum Statussymbol werden. Besonders deutlich wird dies in Joseph Roths *Hotel Savoy*, wie bereits aufgezeigt wurde. Wenn Protagonist Dan das Hotel durchschreitet und dabei nicht nur Etagen, sondern auch Hierarchieebenen unterscheiden kann [Kapitel 3.1.4], dann gehört die Uhr zu den prägnantesten Merkmalen jeder dieser Ebenen. Da ist dann die Rede von „Uhren [, die] nicht regelmäßig [gehen]. Die im sechsten Stock zeigt sieben Uhr und zehn Minuten, hier ist es sieben Uhr“, „im vierten Stock [...], sind es] zehn Minuten weniger“ (Roth 2010: 13). Auf Etage sieben gibt es keine Uhr (Roth 2010: 13), „eine Normaluhr [war], wie ich vermutet hatte, [ist gar nicht erst] vorhanden.“ Im Stockwerk der reichen Gäste gehen die Uhren nach, und Dan zieht die richtigen Schlüsse, wenn er denkt: „Kaleguropulos, der Schlaue, läßt absichtlich die Uhren zurückgehn, weil die Reichen Zeit haben“ (Roth 2010: 13). Die Zeit vergeht also nur vermeintlich für alle gleich, in Wahrheit macht sogar sie Unterschiede zwischen den ärmeren und den reicheren Gästen im Hotel, sodass sie für die Begüterten, die in schönen Zimmern leben und Ferien machen, anders abläuft als für die, die zum Wohnen in den schlechteren Etagen gezwungen sind. Und so fasst Gabriel Dan diesen Zusammenhang von Zeit und Urlaub/Wohnen auch in Worte: „Dennoch hätte ich gerne noch länger Zeit gehabt, eine Woche, zwei Wochen, oder einen Monat. Ja, ich hätte gerne so eine Stadt wie diese zu einem längeren Ferientaufenthalt gewählt“ (Roth 2010: 61). In Wahrheit

ist es jedoch so, dass ihm Aufenthalt im Hotel nur aufgrund der drohenden und plötzlich ungewollten Abreise zu kurz erscheint. Denn genau das Gegenteil ist der Fall, dass die Figuren während eines Ferienaufenthaltes das Gefühl beschleicht, die Zeit würde fliegen und viel zu schnell vergehen, während sie für die Dauerbewohner schleicht. Durch das drohende Ende seines Aufenthaltes als Dauerbewohner wechselt Dan hier also die Perspektive.

Die Zeit spielt auch bei Murakami eine Rolle, wenn auch in einer Szene außerhalb des Hotels. Wenn der Protagonist in *Wilde Schafsjagd* sich im Wochenendhaus seines verstorbenen Freundes aufhält, bemerkt er das dort herrschende Phänomen einer merkwürdigen Art von Zeitempfinden, denn „die Zeit in diesem Gebäude ging anders. Wie die altmodische, im Zimmer aufgestellte Standuhr“ (Murakami 2006: 253). Diese anders vergehende Zeit hat Auswirkungen auf seinen eigenen Zustand:

Nur eine Standuhr neben dem Kamin tickte. Für einige Sekunden wurde mir schwindelig. Die Zeit lief in der Dunkelheit vor und zurück, mehrere Orte überlagerten einander. Unbeholfen brach mein Gedächtnis zusammen wie ein Haufen trockener Sand. Das Ganze dauerte nur einen Moment. Als ich die Augen aufmachte, war alles vorbei. Vor mir lag ein merkwürdig einförmiger, grauer Raum, weiter nichts (Murakami 2006: 249).

Und die Zeit scheint an die Anwesenheit eines Menschen im Haus geknüpft zu sein:

Wenn Leute kamen, zogen sie sie auf. Dann tickte, solange die Gewichte es zuließen, die Zeit. Wenn sie gingen und die Gewichte nicht mehr zogen, stand die Zeit still. Die stillstehende Zeit häufte sich auf dem Boden zu einer Schicht farblosen Lebens (Murakami 2006: 253).

Auf ganz eigene Weise wird Zeit zum Thema bei den Figuren, die im Hotel wohnen, weil sie auf der Flucht oder im Exil sind. Hierzu passt, was Eveline Kilian in anderem Zusammenhang über eine zur Bettruhe verurteilte Frau schreibt:

In Bezug auf den Zeitaspekt in >>The Yellow Wall-Paper<< lässt sich also feststellen, dass die kontinuierliche Verweigerung einer sinnhaften Zeitgestaltung die Ich-Erzählerin sukzessive in den Wahnsinn treibt, der sich darin äußert, dass sie sich eine durch Handlungsorientierung bestimmte Fantasiewelt schafft.¹⁹¹

¹⁹¹ Eveline Kilian: Zeitdarstellung. In: Vera Nünning, Ansgar Nünning (Hg.): Erzähltextanalyse und Gender studies. Stuttgart/Weimar 2004, S. 91.

Auch die Exilanten und Flüchtlinge sind, zumindest zeitweise, zur Untätigkeit verdammt, und auch bei ihnen hinterlässt das Spuren. So kann man beobachten, dass einige Figuren unbedingt wieder einer Arbeit nachgehen wollen, vordergründig zum Gelderwerb, aber mindestens genauso sehr, um ihren Tag wieder zu strukturieren. Hierfür eignet sich Roths Gabriel Dan als Beispiel, der während seines Aufenthaltes im Hotel Savoy am Bahnhof Arbeit annimmt bzw. Sekretärsaufgaben für einen reichen Gast ausführt. Bei Fred Wander erfährt man von Katjas Eltern, dass sie ihr Hotelzimmer in eine Näherei umfunktioniert haben, um in ihrem alten Beruf tätig zu sein. Andere Figuren, die es nicht schaffen, wieder ins Berufsleben einzusteigen, vertreiben sich die Zeit mit Beobachtungen und werden zu Voyeuren, die ihre Untätigkeit damit kompensieren wollen, dass sie anderen beim Leben zusehen (vgl. Wander 2010: 114).

Hier gibt es noch einen interessanten Zusammenhang von Raum und Zeit aufzugreifen, denn die Figuren, die aufgrund ihres Status als Exilanten, Flüchtende etc. unter dem Verlust ihrer Zeiteinteilung leiden, haben häufig auch einen Verlust von Raum zu beklagen, wie Klemens Renoldner am Beispiel des hier so häufig zitierten Stefan Zweigs nachweist:

Wenn wir Stefan Zweigs Erinnerungen aufschlagen, und in der Einleitung über sein Verhältnis zu Wien und seiner Heimat lesen, und aus dem Exil von der neuen Heimatlosigkeit, dann findet sich auch hier die analoge Frage des Emigranten: Wer bin ich? Wo gehöre ich hin – und: „Ich gehöre nirgends mehr hin.“¹⁹²

Der Krieg nimmt den Figuren also nicht nur ihr Zuhause, was bereits ein großer Verlust ist, sondern gleich den eigenen Raum insgesamt.

An dieser Stelle soll nun noch der Transitcharakter des Hotels aufgegriffen werden. Das Hotel in seiner ursprünglichen Form als Raum, der eine Übernachtungsmöglichkeit auf der Durchreise anbietet, zählt zu den Transitorten, „Durchgangs- oder Verteilerräume[n], die, oft im Zusammenhang mit Reisen, durch hohe Mobilität und zufällige Begegnung geprägt sind, also zum Beispiel Verkehrsmittel, Bahnhöfe, Flughäfen oder Hotels.“¹⁹³

¹⁹² Klemens Renoldner: Stadt der Vernichtung, Stadt der Kultur. Fred Wander und Stefan Zwei blicken auf Wien. In: Walter Grünzweig, Ute Gerhard, Hannes Krauss (Hg.): Erzählen zum Überleben. Ein Fred Wander Handbuch. Wien 2019, S. 166.

¹⁹³ Nicole Westphal: Literarische Kartographie. Erzählter Raum in den Romanen Uwe Johnsons. Göttingen 2007, S. 295.

Auch Lars Wilhelmer reiht das Hotel in seinen ausführlichen Betrachtungen bereits im Titel ein in die „Transit-Orte in der Literatur“, zu denen er „Eisenbahn – Hotel – Hafen – Flughafen“ zählt.

Er bezieht sich auf die Zeit der Weimarer Republik, eine Zeit des Umbruchs, was die Faszination bisheriger Transit-Orte angeht. Wilhelmer schreibt vom Ende der „Faszination der Passage“, „die Passage verliert ihre Funktion als >anderer< Ort. Genauso ergeht es den transitorischen Orten in einer transitorischen Zeit: Sie verlieren ihre Besonderheit“.¹⁹⁴ Somit bleibt laut Wilhelmer nur ein Ort übrig, denn

es gibt ihn noch, den passageren Ort, der als Symbol der Zeit Eingang in die Literatur der Weimarer Republik gefunden hat, mehr noch als alle Autos, Flugzeugen [sic], Eisenbahnen, Straßen, Flughäfen und Bahnhöfe, die nun das Bild der Großstadt auch in der Literatur prägen.¹⁹⁵

Die Rede ist vom Hotel, dessen Vorteil es ist, dass „die Metapher Hotel nahezu alle Lebensbereiche einer transitorischen Moderne“ erfasst und „diese Metaphorik“ nicht „von der Literaturwissenschaft nachträglich konstruiert werden muss.“¹⁹⁶ Lars Wilhelmer bezeichnet das Hotel als „Großstadt en miniature“¹⁹⁷, er konstatiert, „das Hotel als literarischer Schauplatz ist ein [...] Pars pro toto, das dabei hilft, die unüberschaubar gewordene Welt in nuce zu bündeln“.¹⁹⁸

Es steht außer Frage, dass das Hotel als Mikrokosmos hervorragend als Roman-Schauplatz geeignet ist, dies wurde in der vorliegenden Arbeit bereits ausführlich thematisiert. Insofern lässt sich Wilhelmers Ausführungen uneingeschränkt folgen.

Doch das Hotel des Hotelromans, das häufig zum Langzeit-Übergangsraum, zum dauerhaften Wohnraum oder gar zum Gefängnis wird, widerspricht diesem Transit-Charakter natürlich. Dennoch muss dies ambivalent betrachtet werden. Wie Patrick Pfannkuche in seiner Dissertation richtig bemerkt, „[unterlaufen] bereits die Dauergäste, die im Hotel nicht logieren, sondern leben, [...] das Prinzip der Transitorik und führen stattdessen Konstanz ein.“¹⁹⁹ Und

¹⁹⁴ Lars Wilhelmer: Transit-Orte in der Literatur. Eisenbahn – Hotel – Hafen – Flughafen. Bielefeld 2015, S. 130.

¹⁹⁵ Ebd., S. 130.

¹⁹⁶ Ebd., S. 132.

¹⁹⁷ Ebd., S. 133.

¹⁹⁸ Ebd., S. 133.

¹⁹⁹ Patrick Pfannkuche: Vicki Baums Romane. Mode, Hochstapelei, Sexualität. Kassel 2013, S. 252.

diese Konstanz ist im Hotelroman nicht selten anzutreffen, da weit mehr Figuren zu Dauergästen werden, als es vorübergehende Vergnügungsurlauber gibt.

Die Frage ist jedoch, ob man diese Figuren aufgrund ihrer aktuellen Situation beurteilen soll oder nach ihren Hoffnungen. Denn obwohl einige von ihnen das Schicksal ereilt, während ihres Daueraufenthalts im Hotel zu sterben, muss man bedenken, dass viele sich immer noch als auf der Durchreise sehen. Zählt hier also der aktuelle Zustand des Aufenthaltes oder doch die Erwartung bzw. der Vorsatz, die die Figuren in sich tragen, wieder weiterzuziehen, wieder ins Leben außerhalb des Hotels zurückzukehren. Dann wären sie nämlich doch wieder Transit-Figuren und das Hotel ein Transit-Ort.²⁰⁰

In Joseph Roths *Hotel Savoy* tritt ein Transit-Symbol auf ironische Weise in Erscheinung. Während die Eisenbahn als Sinnbild der modernen Mobilität gilt, wird der Bahnhof für Dan zum Warteraum: „Nun stehe ich schon den dritten Tag am Bahnhof und warte auf Arbeit“ (Roth 2010: 68). Der Bahnhof, der eigentlich den Zugang zur Mobilität darstellen sollte, wird also zweckentfremdet und gleichzeitig zum Mittel, seinen Aufenthalt im Hotel zu verlängern, also auch den Transitcharakter des Hotels zu unterwandern, denn nur weil er „am Bahnhof [...] Geld verdienen“ (Roth 2010: 68) kann, kann er sich sein Zimmer weiter leisten.

Ausführliche Betrachtungen zur Transitorik im Zusammenhang mit der Thematik der Kriegsheimkehrer finden sich bei Jonas Nesselhauf, zur Transitorik allgemein sei noch einmal auf Wilhelmer verwiesen, in Bezug auf die Texte Baums lässt sich außerdem Pfannkuche empfehlen. Aufgrund dieser bereits vorliegenden ausführlichen Studien zur Thematik soll diese hier nicht weiter vertieft werden.

3.3.1 Zusammenfassung

Die Wahl des Bachtinschen Chronotopos als theoretische Grundlage für diese Arbeit deutete ja bereits den von mir angenommenen Stellenwert der Zeit für den Hotelroman an, der Zusammenhang von Zeit und Raum hat sich in diesem Kapitel nun noch tiefergehend dargestellt. Es hat sich gezeigt, dass die Zeit während des Aufenthalts im Hotel für die Figuren anders abläuft, als sie es aus früheren Zeiten oder von zuhause gewohnt sind. Einerseits kann

²⁰⁰ Serge Yowa sieht bei Fred Wander gleich ganz Frankreich als Transitort, „das Land ist im Grunde auch ein Durchgangsort.“ Serge Yowa: *Eine Poetik des Widerstands. Exil, Sprache und Identitätsproblematik bei Fred Wander und Ruth Klüger*. Würzburg 2014, S. 198.

ein Urlaub zum Zeitraffer werden, der im Empfinden der Figuren die Zeit rasen lässt, andererseits kann ein unfreiwilliger Daueraufenthalt die Zeit unangenehm ausdehnen. Hinzu kommt, dass der Tagesablauf im Hotel immer mit zeitlichen Regeln verknüpft ist. Aus all dem ergibt sich für den Hotelroman eine sehr enge Verknüpfung von Raum und Zeit, die inhaltlich wie sprachlich zu beobachten ist und sich von der in Romanen mit anderen Schauplätzen deutlich unterscheidet.

3.4 Genderfragen im Hotelroman

Im Kapitel zur Einführung war bereits die Rede davon, dass das Hotel nach Fritzsche zu den Zwischenbereichen gehört, die weder ganz der männlich dominierten öffentlichen noch der weiblich konnotierten privaten Sphäre zuzuordnen sind.²⁰¹ Diese Sonderstellung des Hotels macht eine Untersuchung der Geschlechterverhältnisse im Hotelroman so interessant, da sich daraus für den Hotelroman konkrete Fragen ableiten lassen: Gilt die außerhalb des Hotels aktuelle Beziehung der Geschlechter auch im Hotel? Bietet das Hotel innerhalb seiner Mauern Frauen größere Freiheiten, als sie sie außerhalb genießen? Gibt es einzelne Figuren im Hotelroman, die die bestehende Geschlechterordnung unterwandern oder in Frage stellen? Welche Bedeutung haben die *anderen Räume* bzgl. dieser Fragen? Passen sie sich an das Hotel an oder sind sie wiederum anders strukturiert bzw. organisiert? Wie sieht die berufliche Stellung von Frauen im Hotelroman aus? Wie bewegen sich Frauenfiguren im Hotel? Gibt es Frauen- oder Männerräume? Wie bewegen sich Frauen, die ggf. im Hotel freier leben können, im *Stadtraum* um das Hotel herum?

All diese und daraus entstehende weitere Fragen sollen in diesem Kapitel untersucht werden.

Beginnen wir mit der Frage nach weiblichen Hotelgästen während ihres Aufenthaltes. Die Hotelromane meines Untersuchungskorpus entstammen verschiedenen Zeiten, ihnen liegt also eine unterschiedliche gesellschaftliche Geschlechterordnung zugrunde. Da wäre zum einen Christine aus Zweigs *Rausch der Verwandlung*, deren Leben zuhause noch ganz und gar geprägt ist von den Zwängen eines rigiden Geschlechterverhältnisses. Für die unerfahrene Postbeamtin bietet das Leben im Hotel ungeahnte Freiheiten. Doch obwohl Christine während

²⁰¹ Bruno Fritzsche: Stadt – Raum – Geschlecht. Entwurf einer Fragestellung. In: Monika Imboden, Franziska Meister, Daniel Kurz (Hg.): Stadt – Raum – Geschlecht. Beiträge zur Erforschung urbaner Lebensräume im 19. und 20. Jahrhundert. Zürich 2000, S. 19-27, S. 24.

ihres Urlaubs im Luxushotel diese Freiheiten genießen kann, zeigt sich auch hier der gesellschaftliche Zwang, wenn auch nur in vereinzelt Szenen. So gibt es eine Naturszene, in der Christine morgens noch vor dem Frühstück in die Berge aufbricht. Damit unterläuft sie jedoch, ohne sich dessen bewusst zu sein, die geltende Ordnung,

der Schritt aus dem Haus und in den Garten führt weiter in die **freie Natur**, die für den Mann zur Betätigung und Eroberung zugänglich war, hingegen für eine durch Konventionen hinsichtlich Kleiderordnung, Bewegungseinschränkung, körperliche Schwachheit und Ängstlichkeit festgelegte Frau als unzugängliches Terrain erschien.²⁰²

Christine erlebt einen Moment der Freiheit, den sie nur auf die Bergluft zurückführt, der in Wahrheit jedoch weit darüber hinausgeht, da sie den Konventionen trotzend zur von Würzbach erwähnten „Eroberin“ wird (Zweig 87-91). Kaum im Hotel angekommen, wird ihr kleiner Ausbruch zwar als attraktiv wahrgenommen, jedoch sofort durch männliches Einschreiten sanktioniert, indem ihr ein junger Mann rät, „solche morgendlichen Extratouren nicht allein [zu] machen“ (Zweig 92).

Dieses Beispiel zeigt eine Frau, die sich die Natur erobert, schwerer wiegt der Verstoß jedoch, wenn eine weibliche Figur dies mit dem Stadtraum, dem „zivilisatorischen Gegenpol zur freien Natur“²⁰³ versucht. Dies bezeichnet Würzbach als „emanzipatorischen Akt“²⁰⁴, denn laut Wastl-Walter „ist auch der öffentliche Raum in der Stadt geschlechtsspezifisch konnotiert“.²⁰⁵

Häufig ist der Stadtraum als Ergänzungsraum zum Hotel zu finden (vgl. Kapitel 3.6.2.1), doch tatsächlich zeigt sich hier ein Ungleichgewicht bzgl. der Aktivität der Figuren. Insgesamt gibt es nur wenige Frauenfiguren, die überhaupt im Stadtraum auftreten. Das sind zum einen die beiden Künstlerinnen Grusinskaja und Dorn, die bei Vicki Baum im Hotel logieren und ihre Auftritte im Theater in der Stadt (hier Berlin) absolvieren. Doch beide Figuren agieren nur im Hotel (Dorn) oder im Hotel und im Theater (Grusinskaja), sie sind immer schon dort, sie bewegen sich innerhalb der Handlung nicht aktiv im Stadtraum. Somit können sie wiederum doch nicht als Beispiele für Frauen im Stadtraum herangezogen werden.

Bleibt die dritte Figur, Katja, aus Wanders *Hôtel Baalbek*. Katja ist Mitglied des Widerstands in Marseille und als solches ist sie ständig allein oder mit ihren Mitstreitern in der Stadt

²⁰² Natascha Würzbach: Raumdarstellung. In: Vera Nünning und Ansgar Nünning (Hg.): Erzähltextanalyse und Gender studies. Stuttgart/Weimar 2004, S. 49-71, S. 54.

²⁰³ Ebd., S. 55.

²⁰⁴ Ebd., S. 55.

²⁰⁵ Doris Wastl-Walter: Gender Geographien. Geschlecht und Raum als soziale Konstruktionen. Stuttgart 2010, S. 125.

unterwegs. Was sich später als Aktivitäten des Widerstands herausstellt, wirkt auf den ersten Blick wie das unbekümmerte Erleben der Stadt durch eine junge Frau. Der Protagonist beobachtet sie in Cafés etc. Alfred Prédhumeau sieht in Katja dabei einen Prototyp der Wanderschen Figuren:

Wenn wir uns hier auf die Menschen beschränken, um Wanders Frankreichbild zu charakterisieren, fällt auf, dass vornehmlich solche Personen dargestellt werden, die freiwillig oder gezwungenermaßen als Paria am Rande der französischen Gesellschaft leben. Hier können prototypisch viele Frauenfiguren genannt werden, wie z.B. Katja in *Hôtel Baalbek*, die eine aktive Rolle im Widerstand spielt.²⁰⁶

Katja stellt aufgrund ihrer Aktivitäten – u. a. im Stadtraum – im Untersuchungskorpus dieser Arbeit eine Ausnahme dar, auch weil ihre Bewegung noch weiter geht, wie sich später zeigen wird.

In Bezug auf den Stadtraum gibt es jedoch zuerst noch mehr zu untersuchen. Der Begriff „Angstraum“, der in Kapitel 3.6.1.3 von mir für die vorliegende Arbeit definiert und genutzt wird, wurde „seit den 1980er Jahren“ im „stadtplanerischen“ Kontext „des von Frauen als unsicher empfunden[en]“ öffentlichen Raums verwendet.²⁰⁷

Somit wird ein ganzer Raum in der Genderforschung als „von Frauen als unsicher empfunden“ konstatiert, was natürlich im stadtplanerischen Kontext zu anderen Überlegungen und Konsequenzen führt. Doch auch im literarischen Bereich ist dieser Aspekt interessant, da die Stadt offensichtlich auch im Hotelroman als männlich besetztes Gebiet aufgefasst wird. Doch dies lässt sich anhand der Baumschen Beispiele bisher nur für die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts feststellen. Wie sieht es in anderen Zeitfenstern des Hotelromans mit der Frau in der Stadt aus?

Geht man in der Zeit zurück, stößt man auf ein interessantes Netz zum Schutz von Frauen im öffentlichen Raum: Ende des 19. Jahrhunderts traten an den Bahnhöfen die „Amies“ ihren Dienst an, die durch lückenlose Begleitung allein reisender Frauen dafür sorgen sollten, dass diese bei „langen Wartezeiten an Bahnhöfen“, die „sozial desorientierend“ waren und „als bedrohlich wahrgenommen“ wurden, durch „nahtlose Überwachung“ vor einem Verlust ihres

²⁰⁶ Alfred Prédhumeau: Insel im Lichte der Utopie. Fred Wanders „Französische Texte“. In: Walter Grünzweig, Ute Gerhard, Hannes Krauss (Hg.): Erzählen zum Überleben. Ein Fred Wander Handbuch. Wien 2019, S. 171-172.

²⁰⁷ Doris Wastl-Walter: Gender Geographien. Geschlecht und Raum als soziale Konstruktionen. Stuttgart 2010, S. 134.

Rufes geschützt und nicht „zur leichten Beute von zwielichtigen Gestalten“ wurden.²⁰⁸ „Auch hier zeugt das freiwillige Engagement bürgerlicher Frauen von einer verzerrten Geographie der Gefahrenschätzung: Häufig lauerte die echte Gefahr nicht auf den Zwischenstationen der Reisen, sondern im Privathaushalt“, wo die Frauen nach der Reise ihren Dienst antraten, „nicht selten in Gestalt des Hausherrn selbst.“²⁰⁹ Ähnliches lässt sich an Zweigs Christine zeigen. Sie unternimmt mehrfach Zugfahrten, zuerst als naive und unerfahrene Reisende zum Nobelhotel, als desillusionierte gebrochene Frau wieder nach Hause und als durchaus Abgeklärte zu den Treffen mit ihrem Freund in der Stadt. Dabei wird nie die Zugfahrt oder der Aufenthalt am Bahnhof zur Gefahr von Christines Unschuld oder ihrem guten Ruf. Im ersten Teil wird ihr der Ingenieur gefährlich, den sie im hellen, freundlichen und öffentlichen Hotel kennenlernt, im zweiten Teil ist es ihr Freund, der sie mit in ein Stundenhotel nimmt. Obwohl Christine in keinem der Fälle belästigt oder zu etwas genötigt wird, sondern ihre eigenen Entscheidungen trifft, kann man mit Wastl-Walter sagen, dass die Gefahr (in dem Fall der Versuchung) nicht im öffentlichen Raum zu suchen ist.

Barbara Zibell stellt aber die Auswirkungen der Angst vor dem Stadtraum fest, indem sie konstatiert, dass Frauen „keine Flaneure“ sind²¹⁰. „Es sind immer Männer, welche die Stadt flanierend – das heisst: reichlich und geräumig, weit ausholend im Raum wie in der Zeit – nutzen“²¹¹, was wiederum mit dem ersten Eindruck aus den Hotelromanen übereinstimmt. Zu nennen wären hier bspw. der Protagonist aus Fred Wanders *Hôtel Baalbek*, der mehrfach Streifzüge durch Marseille unternimmt, oder der Patron Lecouvreur aus Dabits *Hôtel du Nord*, der das Quartier um sein Hotel erkundet; „Frauen sind in der Regel Passantinnen oder Konsumentinnen, die den öffentlichen Raum zielgerichtet durchqueren, ihre Wege sind immer mit einem konkreten Ziel verknüpft.“²¹² Auch das stimmt mit den Eindrücken aus den Hotelromanen überein. Wenn sie auch nicht als im Stadtraum aktiv dargestellt werden, erfährt man von einigen Frauenfiguren, dass sie unterwegs sind oder waren, um Besorgungen zu machen.

²⁰⁸ Doris Wastl-Walter: Gender Geographien. Geschlecht und Raum als soziale Konstruktionen. Stuttgart 2010, S. 128-129.

²⁰⁹ Ebd..

²¹⁰ Barbara Zibell: Raum und Zeit als Determinanten geschlechterspezifischer Arbeitsteilung. In: Monika Imboden, Franziska Meister und Daniel Kurz (Hg.): Stadt – Raum – Geschlecht. Beiträge zur Erforschung urbaner Lebensräume im 19. und 20. Jahrhundert. Zürich 2000, S. 36.

²¹¹ Ebd.

²¹² Ebd., S. 36.

Die vorhin erwähnte Ausnahme, die die Figur Katja hierbei darstellt, soll nun jedoch noch weiter betrachtet werden.

Würzbach spricht im Zusammenhang mit Grenzüberschreitungen davon, dass „gerade weibliche Emanzipationsanstrengungen in **räumlichen Bewegungen** Ausdruck [finden], die meist mit Schwierigkeiten und Konflikten verbunden sind“.²¹³ Sie nennt dann auch die bereits erwähnten Räume „freie Natur und Großstadt“, darüber hinaus aber auch „fremde Länder“ als für die „Grenzüberschreitung im Rahmen der Geschlechterordnung von zentraler Bedeutung“²¹⁴. In Wanders *Hôtel Baalbek* wird Katja zumindest für eine gewisse Zeit in den Augen ihrer Mitbewohner zu einer solchen Eroberin fremder Länder, auch wenn sich das später als Falschmeldung herausstellt: Katja erhält vermeintlich einen Platz auf der Deventer, um nach Amerika ins Exil zu gehen (vgl. Wander 2010: 6).

Damit nimmt sie „soziokulturelle Räume, die männlicherseits besonders rigide beansprucht wurden“, wiederum für sich in Anspruch, denn „die Geschichte der Reiseliteratur dokumentiert, wie schwierig es für Frauen war, sich das **Privileg des Reisens in ein fremdes Land** zu erkämpfen, insbesondere wenn dieses noch nicht erschlossen war.“²¹⁵ Amerika ist hier zwar ein bereits erschlossenes Land, als *Sehnsuchtsraum* (siehe Kapitel 3.6.1.2) aber dennoch von immenser Bedeutung für die Romanfiguren.

Von Interesse sind aber auch viel alltäglichere Raumerfahrungen der Figuren, die sich nicht auf solche Ausnahmesituationen beziehen, sondern auf das routinierte Leben im Hotel.

Interessant ist hier die Beobachtung des Verhaltens der Hotelbewohner, die aufgrund ihrer Situation das ursprünglich (halb)öffentliche Hotel zu ihrem privaten Zuhause gemacht haben. Denn es zeigt sich, dass die Paare, die so zusammen im Hotel wohnen, umgehend wieder in alte, aus der Wohnung außerhalb des Hotels gewohnte, Verhaltensmuster verfallen. Und unabhängig davon, ob die Frau tagsüber im Hotel-Zuhause wartet oder selbst beruflich unterwegs ist, die anfallenden häuslichen Tätigkeiten bleiben ihr überlassen. Das zeigt sich besonders gut in Dabits *Hôtel du Nord*, Wanders *Hôtel Baalbek* und in abgeschwächter Form in Roths *Hotel Savoy*. Hier sieht man also, dass moderne und von der Gesellschaft abweichende Frauenbilder unter den Hotelbewohnern nur zustande kommen können, wenn das Hotel nicht zum Wohnumfeld wird. Ist dies der Fall, passen sich die Bewohner nämlich innerhalb kürzester

²¹³ Natascha Würzbach: Raumdarstellung. In: Vera Nünning und Ansgar Nünning (Hg.): *Erzähltextanalyse und Gender studies*. Stuttgart/Weimar 2004, S. 52.

²¹⁴ Ebd., S. 52.

²¹⁵ Ebd., S. 57.

Zeit den äußeren Gegebenheiten an und schlüpfen in die Rolle des Ernährers bzw. der Hausfrau (auch der berufstätigen Hausfrau).

Ob Bewohner oder Feriengast, in einigen Romanhotels gibt es für die Figuren konkrete Beschränkungen durch „Männerräume“, „Frauenräume“ hingegen findet man in keinem der untersuchten Beispiele. In Agatha Christies *Bertram's Hotel* steht ein „smoking-room“ bereit, dieser ist jedoch „by some hidden influence reserved for gentlemen only“ (Christie 2016: 3). Stefan Zweig lässt seine Protagonistin Christine in die „Löwenhöhle“ (Zweig 2014: 100) vordringen, ein Appartement, in dem nur „Herren“ Bakkarapartien austragen.

Nicht explizit für Frauen verboten, wohl aber nie von ihnen frequentiert ist die Hotelbar in Joseph Roths *Hotel Savoy*. Frauen sind dort zwar anwesend, aber nur in Gestalt der Wirtin Jette Kupfer und der tanzenden Mädchen, die Gäste sind männlich und ihre Themen in der Bar sind männlich, es geht nämlich ums Geschäft, dessen Gestaltung und Organisation in Roths Roman ausschließlich Männern vorbehalten ist (vgl. Roth 2010: 43-44).

Doch obwohl alles vorangegangene Erwähnte so wirkt, als seien die Frauenfiguren im Hotelroman räumlich im Nachteil, gibt es auch positive Aspekte für sie. So bietet das Leben im Hotel tatsächlich gewisse Freiheiten, die den Frauen außerhalb verwehrt bleiben würden. Als eindrucklichstes Beispiel sei hier Lisa Dorn aus Vicki Baums *Hotel Berlin* genannt. Sie selbst bringt mit einem Zitat aus einer ihrer Rollen, das bereits zur Sprache kam, die Bedeutung auf den Punkt, die ihr eigenes Hotelzimmer für sie hat: „>Weißt du, was der höchste Luxus im Leben einer Frau ist?< fragte Maria in Königs [ebenfalls eine Figur aus dem Roman, Anm. V.H.] Drama >Das kühne Herz<. >Das Recht, allein zu schlafen.<“ (Baum 1980: 42). Dieses Recht hat sich Lisa Dorn trotz ihrer Freundschaft mit den mächtigen Männern dank ihres Hotelzimmers bewahrt. „Das Zimmer des Generals lag im ersten Stock. Es wäre ihm geschmacklos vorgekommen, in Lisas Nähe im vierten Stock zu wohnen; er haßte es aufzufallen“ (Baum 1980: 73). Einzige Einschränkung für Lisa ist die Tatsache, dass „der General einen Schlüssel zu ihrem Zimmer besaß und hereinkommen konnte, wann immer es ihm paßte, Tag und Nacht“ (Baum 1980: 97). Dies fängt sie jedoch dadurch ab, dass sie dem General zwar gestattet, sie jederzeit aufzusuchen, sich aber das Recht vorbehält, ihn auch jederzeit wieder wegzuschicken, wenn seine Anwesenheit ihr nicht gefällt. Als er sie bspw. in einer Nacht der großen persönlichen und beruflichen Krise besuchen will, um sie zur gemeinsamen Flucht aus Deutschland zu überreden, beendet Lisa das für sie unangenehme Gespräch einfach mit den Worten: „Du mußt jetzt gehen, Lieber [...] Ich kann meine Augen

nicht mehr offenhalten“ (Baum 1980: 107). Für Lisa Dorn bedeutet das Hotelzimmer also eine Freiheit, die ihr in einer Wohnung verwehrt geblieben wäre.

Und wie sieht die Situation der weiblichen Angestellten aus? Wastl-Walter bemerkt hierzu allgemein:

Sozial konstruierten Geschlechterbildern und Alltagspraxen entsprechend werden auch die Arbeitsmärkte segregiert. In der vertikalen Segregation finden sich in den oberen Hierarchie- und Lohnstufen in Wirtschaft, Politik und Verwaltung weit überwiegend Männer, in den unteren Hierarchie- und Lohnstufen, die auch Teilzeitbeschäftigungen umfassen, überwiegend Frauen.²¹⁶

Hier lässt sich der Frage nachgehen, ob diese Segregation auch im Hotelroman wiederzufinden ist. Wenn das Hotel ein Raum sein könnte, in dem sich Frauen als Gäste freier bewegen können als in ihrem gewohnten Umfeld, dann müsste sich das doch auch auf die im Hotel arbeitenden Frauen ausweiten lassen. Man könnte also annehmen, dass auch die beruflichen Hierarchien im Hotel anders strukturiert sind, dass Frauen es in einem den Gästen gegenüber offeneren Rahmen leichter haben, die Hierarchie- und Lohnstufen zu ihren Gunsten zu nutzen. Doch ist dem wirklich so?

Innerhalb des Untersuchungskorpus der vorliegenden Arbeit treten viele Hoteldirektoren oder -besitzer auf. Fast alle sind männlich, einzige Ausnahmen stellen Dabits *Hôtel du Nord* und Christies *Evil under the sun* dar. In Ersterem ist es ein Ehepaar, das das Hotel kauft und betreibt. Hier gehört das Hotel Madame und Monsieur Lecouvreur gleichermaßen, dennoch gibt es auch hier leichte Unterschiede, da zwar beide schwer für ihren Traum arbeiten, die Rollen jedoch traditionell verteilt werden: Der Patron steht hinter der Bar, die häuslichen Arbeiten übernimmt zumindest anfangs seine Frau, später wird sie aufgrund einer Erkrankung von Zimmermädchen unterstützt. Bei Christie erfährt man angesichts des geschehenen Verbrechens von den Sorgen von „Mrs Castle“, „the owner and proprietress of the Jolly Roger Hotel“ (Christie 2014: 82).

Darüber hinaus finden sich in der oberen Riege der Hotelangestellten nur Männer, unabhängig vom Erscheinungsjahr des Romans und nur geltend für die Romane, in denen die Angestellten überhaupt erwähnt werden. Das wären bspw. die Texte von Vicki Baum („Man musste den Hoteldirektor holen“, Baum: 21), Christie („Mr Humfries“, „the manager or the owner“, Christie 2016: 8), Joseph Roth (Kaleguropulos/Ignatz in der Doppelfigur des Hotelchefs und

²¹⁶ Doris Wastl-Walter: Gender Geographien. Geschlecht und Raum als soziale Konstruktionen. Stuttgart 2010, S. 89.

Liftboys), Fred Wander („Monsieur Haschami“, „Hotelier“, Wander 2010: 59) und Haruki Murakami (der nur erwähnte Hoteldirektor in *Tanz mit dem Schafsmann*, der Sohn des Schafprofessors in *Wilde Schafsjagd*).

Doch es gibt nicht nur die Chefetage. In einem Hotel arbeiten immer viele Menschen in unterschiedlichen Berufen. Und das stellt bereits eine kleine Besonderheit dar, denn die meisten dieser Stellen sind mit Frauen besetzt, die als Putzfrauen, Köchinnen, Zimmermädchen etc. ihren Dienst im Hotel versehen. Und damit waren sie durchaus Vorreiterinnen, denn wenn man bedenkt, dass der Großteil der in dieser Arbeit untersuchten Romane aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts stammt, dann sind arbeitende Frauenfiguren keine Selbstverständlichkeit. In Deutschland wurde das Gesetz erst 1977 dahingehend geändert, dass eine Frau zur Erwerbstätigkeit nicht mehr der Erlaubnis ihres Mannes bedurfte.²¹⁷ „Bis 1. Juli 1958 hatte der Mann, wenn es ihm beliebte, den Anstellungsvertrag der Frau nach eigenem Ermessen und ohne deren Zustimmung fristlos kündigen können.“²¹⁸ Für Christine in Zweigs Rausch der Verwandlung spielt das keine Rolle, da sie weder Ehemann noch Vater hat, doch andere Frauenfiguren, die teils namenlos im Hotelroman als Angestellte auftreten, taten dies also unter dem Vorbehalt der Erlaubnis.

Eine Ausnahmefigur stellt hier Vicki Baums „Flämmchen“ dar, Beispiel „dieser neuen Generation junger Mädchen“ (Baum 1956: 251), wodurch sie als Beispiel der bereits dargestellten „Neuen Frau“ gelten kann.

Die Bedeutung der Berufstätigkeit unterstreicht auch ein Beitrag aus dem Jahr 1929, in dem Dr. Elsa Herrmann über die Entwicklung der Frau in der Gesellschaft schreibt: Die Frau von heute „lehnt es ab, als physisch schwaches, hilfsbedürftiges Wesen zu gelten.“²¹⁹ Sie möchte „ihre Existenz nicht mehr auf Mitteln aufbauen, die ihr von anderer Seite zur Verfügung gestellt werden, gleichgültig ob sie aus den Einkünften der Eltern oder des Ehemannes herrühren“,²²⁰ sondern ist darauf bedacht, „durch Berufsarbeit ihren eigenen Unterhalt zu verdienen.“²²¹ Herrmann verbindet das mit einem gesellschaftlichen Ansinnen:

²¹⁷ Vgl. Katja Riedel: Meilensteine der Frauenemanzipation in Deutschland. In: https://www.focus.de/wissen/mensch/geschichte/tid-21578/zum-weltfrauentag-meilensteine-der-frauenemanzipation-in-deutschland_aid_605618.html, zuletzt geprüft am 28.12.2020. Zuletzt aktualisiert am 5.11.2015.

²¹⁸ Ebd.

²¹⁹ Dr. Elsa Herrmann: So ist die neue Frau von heute. Berlin 1929, S. 35.

²²⁰ Ebd.

²²¹ Ebd., S. 35/36.

Die Frau von heute hat sich das Ziel gesetzt, durch ihr Wirken und Handeln den Beweis zu erbringen, daß die Vertreterinnen des weiblichen Geschlechts nicht Menschen zweiten Grades sind, die nur in Abhängigkeit und Hörigkeit existieren können, sondern ihren Posten im Leben durchaus auszufüllen vermögen.²²²

Dass „eine zunehmende Aufwertung von Erwerbsarbeit als ökonomisch und gesellschaftlich bedeutsame Tätigkeit, die Lohn erwirtschaftet,“ erfolgt, „während die Hausarbeit immer mehr an öffentlicher Anerkennung verliert“,²²³ lässt sich auch bei Dabit finden, wo ein junges Paar das Hotel bezieht und die Ungleichheit zwischen ihnen erst dadurch kompensiert wird, dass die Frau ebenfalls eine Arbeit aufnimmt. An diesem Paar lässt sich außerdem beobachten, wie die Aufnahme einer Erwerbsarbeit das Selbstbewusstsein der jungen Frau stärkt, sie nach und nach gegen ihren Freund aufbegehren lässt, aber auch dass der junge Mann mit der neuen Situation nicht umgehen kann.

Zu Beginn kommt Renée Levesque mit ihrem Liebhaber Pierre Trimault nach Paris und wartet jeden Tag im Hotelzimmer auf seine Rückkehr von der Arbeit. Dann verkündet ihr Trimault jedoch im Streit: „j'en ai marre de t'entretenir“ (Dabit 1993: 34). Statt sich davon abschrecken zu lassen, beginnt Renée, als Zimmermädchen für Lecouvreurs zu arbeiten (Dabit 1993: 35). Trimault reagiert zuerst zufrieden: „Il pensa aux agréments d'une vie plus facile“ (Dabit 1993: 38). Renée verdient nun ihr erstes eigenes Geld, „gagnait bien sa vie“ (Dabit 1993: 64), gibt jedoch alles ihrem Liebhaber, „hormis quelques pourboires“ (Dabit 1993: 64). Dann verändert sich ihre Beziehung: „Un jour, elle se décida à faire comme Trimault, à garder pour elle le salaire de son travail. Ce fut une scène terrible“ (Dabit 1993: 66). Als sie außerdem schwanger wird, verlässt er sie – „un soir, il ne rentra pas“ (Dabit 1993: 67).

Eine weitere interessante Beobachtung macht Mohammed El-bah. Er verfolgt den Gedanken, ob Zweig mit seinen Frauenfiguren

Männer auf emanzipatorische Versuche der Frau aufmerksam machen möchte, ob er dazu auffordert, die aus ihrer Rolle ausbrechende Frau in ihre Stellung zurückzubringen, oder ob er eher Toleranz und Achtung gegenüber emanzipatorischen Bestrebungen der Frau fordert.²²⁴

²²² Dr. Elsa Herrmann: So ist die neue Frau von heute. Berlin 1929, S. 36.

²²³ Doris Wastl-Walter: Gender Geographien. Geschlecht und Raum als soziale Konstruktionen. Stuttgart 2010, S. 98-99.

²²⁴ Mohammed El-bah: Frauen- und Männerbilder in den Novellen Stefan Zweigs. Freiburg 2000, S. 5.

Aus der Perspektive der Leserin konstatiert er, dass

die Leserschaft bei Zweigs Darstellung des Schicksals einiger Frauen, welche versuchen, sich von den konventionellen Verhaltensweisen zu befreien, das Gefühl haben [kann], daß Stefan Zweig damit Frauen einschüchtern möchte, die sich über gesellschaftliche Normen hinwegsetzen.²²⁵

Er sieht bei Zweig außerdem ein gewisses Ungleichgewicht zwischen den Geschlechtern: „Das Schicksal der Männer ist im Vergleich zu dem der Frauen fast nie tragisch. Die Männer führen an sich ein ‚konfliktloses‘ Leben. Es sind immer die Frauen, die ihnen das Leben schwer machen.“²²⁶ Dies lässt sich in *Rausch der Verwandlung* sehr gut bestätigen, denn hier gibt es gleich drei männliche Figuren, auf die El-bahs These zutrifft.

Da wäre zuerst einmal Christines Onkel, der als wohlhabender Geschäftsmann aus Amerika, ohne familiäre Bindungen nach Europa, einfach seinen Luxusurlaub im Engadin verbringen möchte. Er selbst ist in keinerlei Konflikte verstrickt, wird jedoch durch seine Frau in die unangenehmen Ereignisse um Christine hereingezogen. Die Aufdeckung von Christines Hochstapelei im Hotel weckt in Claire die Erinnerung an die eigene Vergangenheit, aus „Probiermamsell Klara“ ist die „makellose[...] Gattin des Baumwollmaklers van Boolean“ geworden (Zweig 2014: 145), die dies niemals in die Öffentlichkeit getragen wissen möchte. Anthony kann ihre Ängste nicht nachvollziehen: „Wieso Schande? Alle Amerikaner haben arme Verwandte“ (Zweig 2014: 147). Anthony „pfeift“ auf den Klatsch der Leute (Zweig 2014: 148), doch seine Frau zwingt ihn zur Abreise und – für ihn schlimmer noch – lässt der ihm eigentlich sympathischen Nichte gegenüber ihn als den dastehen, der ihre Abreise will (vgl. Zweig 2014: 154-157).

Auch der Verehrer Christines, Lord Elkins, könnte seinen Urlaub im Hotel eigentlich vorbehaltlos genießen, wird jedoch durch seine Zuneigung zu Christine in den Konflikt mit der Hotelgesellschaft hineingezogen, da er „sie gewissermaßen öffentlich unter seinen Schutz“ stellt (Zweig 2014: 150).

Und auch für den jungen Ingenieur, der im Hotel in erster Linie auf Eroberungen und Spaß aus ist, wird Christines Anwesenheit unangenehm, er „erschrickt“ (Zweig 2014: 166) angesichts von Christines im Schock über die bevorstehende Abreise geäußerte Bitte, sie mitzunehmen.

²²⁵ Ebd., S.4.

²²⁶ Ebd., S.7.

Die Szene bedeutet für ihn eine unangenehme Erfahrung, doch er lässt sich dadurch nicht wirklich berühren, sondern blockt ab.

An diesen drei Beispielen zeigt sich also, dass El-bah richtig erkannt hat, dass es bei Zweigs Männerfiguren „immer die Frauen [sind], die ihnen das Leben schwer machen.“²²⁷

3.4.1 Zusammenfassung

Dieser Umstand wie auch die vorangegangenen Ausführungen zeigen, dass das Hotel im Roman zwar in gewisser Weise wirklich der von Fritzsche vermutete „Zwischenbereich“ ist, weil die Voraussetzungen für Frauen andere sein mögen – sie können allein arbeiten, allein anreisen und wohnen, freier Begegnungen erleben. In letzter Konsequenz führen diese Voraussetzungen jedoch nicht zum erwarteten freien Ergebnis, sondern bleiben auf dem Weg dahin stecken und verharren letztendlich in fast allen Fällen im gewohnten Verhältnis der Geschlechter bzw. der Frau zur sie umgebenden Gesellschaft – die Rolle der beobachtenden und urteilenden Eltern, Nachbarn etc. übernehmen andere Gäste und Angestellte, bei der Arbeit stehen die Frauen meist am untersten Ende der Hierarchiekette und sind auf ihre männlichen Arbeitgeber angewiesen bzw. – sofern das Private geschildert wird – trotzdem zusätzlich für den eigenen Haushalt verantwortlich, und in sexueller Hinsicht erleben sie schlimmstenfalls Belästigungen, Vergewaltigungen, aber in fast allen Fällen Einschränkungen und Beurteilungen.

Die vermeintliche Ausnahmefigur Katja kann tatsächlich nicht als solche gewertet werden, da sie nicht als eigenständige Frau geschildert wird, sondern als typische Tochter, sodass sie unter anderen Kriterien, heute würde man sagen wie ein „Teenager“, agiert und auch so wahrgenommen wird, was sich direkt auf ihre Beurteilung durch andere auswirkt.

Der „Zwischenbereich“ bringt den Frauenfiguren also kaum Verbesserungen.

3.5 Nutzung von Raum – Der Unterschied zwischen „Wohnen“ und „Urlaub“ im Hotelroman

²²⁷ Mohammed El-bah: Frauen- und Männerbilder in den Novellen Stefan Zweigs. Freiburg 2000, S.7

Bei der Lektüre von Hotelromanen fällt auf, dass man zwei Arten von Gästen unterscheiden kann, die jeweils großen Einfluss auf die räumlichen Gegebenheiten des Hotels haben: Urlauber und Dauergäste. Innerhalb des Untersuchungskorpus der vorliegenden Arbeit überwiegen Letztere deutlich, und sie treten auf in Gestalt von Flüchtlingen, Exilanten oder solchen Figuren, die aufgrund prekärer finanzieller Verhältnisse auf günstige Hotelzimmer als Bleibe angewiesen sind. Ihnen steht eine kleine Anzahl von Urlaubern gegenüber, die für einen begrenzten Zeitraum und zum Vergnügen im Hotel absteigen.

Da es also für beide Varianten zwar unterschiedlich viele, aber ausreichend Beispiele gibt, lässt sich beobachten und vergleichen, wie sich der Status des Gastes auf die Räumlichkeiten im Hotel auswirkt. Dazu gehört zum einen der unterschiedliche Fokus auf Zimmern, Fluren, Treppen und – wenn vorhanden – Bewirtschaftsräumen bei Dauergästen und auf Hotelhalle, Speisesaal, Tanzsaal etc. bei Urlaubern, da diese mehr Zeit außerhalb des eigenen Schlafzimmers verbringen. Außerdem wird sich zeigen, dass die Beschreibung dieser Schlafzimmer selbst deutlich variiert.

Doch vor dem konkreten Vergleich der beiden Varianten soll noch eine Eigenheit des Hotelromans mit einem Figurenstab aus vorwiegend Dauergästen betrachtet werden, der Bedeutung des Kochens und Essens nämlich.

Da die entsprechenden Hotels kaum das für Urlauber übliche All inclusive-Angebot bereithalten, das mehrere Mahlzeiten im großen Speisesaal beinhaltet, viele Dauergäste aus Geldmangel aber nicht im Restaurant essen können, wird das Zimmer häufig auch als Küche genutzt.

Marius Pluche in *Hôtel du Nord* bspw. liebt das Kochen und ist entsprechend ausgerüstet, was für Dabits Figuren selten ist, da sie zur Gruppe der armen Arbeiter gehören:

Son attirail était installé sur une étagère: la cocotte de fonte, les casseroles, la poêle à frire, la vaisselle, des bouteilles vides, un litre d'huile, un panier à salade rempli d'ail. Pluche avait transformé la chambre en cuisine (Dabit 1993: 132).

Das Kochen wird in verschiedenen Romanen als verbotene, aber gängige Praxis beschrieben. Bei Fred Wander heißt es:

Man durfte in den Zimmern nicht kochen, aber alle kochten in den Zimmern, das muß man sich einmal vorstellen! In diesen kleinen, von abgewetzten, schlecht riechenden Hotelmöbeln und Koffern verrammelten Zimmern, bei dieser Hitze und womöglich bei

geschlossenen Fenstern, damit es niemand merkt oder gar roch. Aber es war ganz egal, ob es jemand bemerkte, die Hotelbesitzer, eine alteingesessene Familie aus dem Libanon, gute Christen, drückten beide Augen zu, ließen es schweigend geschehen, amen (Wander 2010: 7).

Das Pendant bei Roth klingt so:

Stasia hat ein paar Schokoladerippen, und einen Spirituskocher holt sie aus dem Grunde einer Hutschachtel. `Das darf niemand wissen. Selbst Ignatz weiß es nicht. Den Spirituskocher verstecke ich jeden Tag woanders. In der Hutschachtel heute, gestern lag er in meinem Muff, einmal zwischen Schrank und Wand. Die Polizei verbietet Spirituskocher im Hotel (Roth 2010: 26-27).

Und auch bei Dabit finden sich weitere entsprechende Erwähnungen: „C’est bientôt l’heure du déjeuner et le couloir empesté la cuisine. Louise grimace. `Ces ménages! Ils en font des saletés avec leur popote`“ (Dabit 1993: 108).

Überhaupt spielt Essen, also Nahrungsmittel, in den *Wohn-Zimmern* eine große Rolle, es findet immer wieder Erwähnung. Bei Wander ist häufig die Rede von Lebensmitteln, die im eigenen Zimmer gehortet, zubereitet oder serviert werden. Über Katja heißt es beim Besuch des Protagonisten: „Sie holte eine Flasche Wein aus dem Schrank“ (Wander 2010: 109). Die ersehnte Abreise eines Paares wird so gefeiert: „Ursula Stern war in seltsam angeregter Stimmung, sie hatte uns ein Frühstück bereitet, eine Kanne Tee, viel weißes Brot mit Butter und Marmelade, ein köstlicher Empfang“ (Wander 2010: 143). Auch bei Katjas Eltern wird der Gast mit Essen bewirtet: „Wir saßen nun alle bei Tisch, und die Mutter hob jeden Augenblick den Deckel vom Topf, es roch wunderbar nach polnischer Kohlsuppe mit Fleischkugeln darin“ (Wander 2010: 99). Und der Geburtstag eines jungen Mädchens wird mit „Tee und Makronen, aus Erdnüssen gebacken“ (Wander 2010: 159), gefeiert.

Bei Roth finden sich folgende Passagen: „Frau Santschin kocht Milch fürs Kind“ oder „Eine Sekunde später sucht Frau Santschin nach den Schlüsseln, um den Tee aus dem Koffer zu holen – aus dem Kasten könnte er `immerhin` gestohlen werden“ (Roth 2010: 28).

Diese Lebensart, die u. a. eng mit dem Kochen und Essen verwoben ist, bringt auch eine ganz spezielle Atmosphäre im Hotel mit sich, die sich aus Gerüchen etc. zusammensetzt, die wiederum in verschiedenen Roman-Hotels ganz ähnlich beschrieben werden.

Bei Roth fasst Gabriel Dan das so zusammen:

Überhaupt verringern sich in dieser Ecke alle Dimensionen, das kommt von dem grauen Dunst der Waschküche, der die Augen betäubt, Distanzen verkleinert, die Mauer anschwellen läßt. Es ist schwer, sich an diese Luft zu gewöhnen, die in ständiger Wallung bleibt, Konturen verwischt, feucht und warm riecht, die Menschen in unwirkliche Knäuel verwandelt (Roth 2010: 27).

Bei Wander klingt das ähnlich: „Von unten dringt der Hotelgeruch, leicht faulig, mit Schimmel und Staub durchsetzt, Menschengeruch, gestockter Schweiß und Trübsinn“ (Wander 2010: 38).

In den Urlaubs-Hotels dienen Beschreibungen solcher Gerüche – wenn sie überhaupt vorkommen – lediglich dazu, das schlechteste Zimmer des Hauses zu beschreiben, wie Kapitel 3.1.5 zeigt. Davon abgesehen spielt sich das Essen dort nur in den Speisesälen ab und wird selten ausführlich beschrieben, außer etwa bei Agatha Christie, die jedoch mit der Beschreibung des traditionellen Teegebäcks nur die gelungene „auf altertümlich gemachte“ Renovierung und Neugestaltung des Hotels unterstreicht (Christie 2016: 6). Bei Baum findet sich noch ein kurzer Gedanke des Generaldirektors Preysing zum Thema der Gerüche im Hotel: „Es roch, wie es in allen Hotels der Welt kurz vor dem Lunch riecht, ein hellbräunlicher Bratenduft, der vor der Mahlzeit hungrig macht und nachher unerträglich ist“ (Baum 1956: 80). Dieser Geruch ist jedoch nicht wirklich mit dem Dunst, dem Nebel etc. zu vergleichen, dem die Dauerbewohner oft ausgesetzt sind.

Welche Auswirkungen hat der Status des Bewohners nun konkret auf die Beschreibung der einzelnen Zimmer?

An dieser Stelle sei die Bedeutung des Status der Bewohner noch einmal unterstrichen. Cordula Segers etwa stellt für das Grand Hotel fest: „Im Grand Hotel lassen sich keine persönlich anmutenden, intimen Räume finden, die ausschließlich vom individuellen Geschmack der zwischenzeitig in ihnen wohnenden Gäste bestimmt würden.“²²⁸ Damit macht sie die räumliche Beschreibung des Zimmers jedoch vom Status des Hotels abhängig, ohne etwa Figuren wie Tilli Weiler aus Baums *Hotel Berlin* zu bedenken. Denn diese ist ein Beispiel dafür, dass auch im Grand Hotel ein zwar schäbig, aber eben doch individuell eingerichtetes Zimmer existieren kann, denn Tilli lebt nicht in einer Angestelltenunterkunft, sondern in einem regulären Hotelzimmer, dem sie ihre ganz eigene Note verleiht, ein Beleg dafür, dass es nicht auf das *Hotel* ankommt, sondern auf den *Gast*.

²²⁸ Cordula Segers: *Grand Hotel*. Schauplatz der Literatur. Köln 2005. S. 384.

Grob kann man beobachten, dass sich die Beschreibung der Hotelzimmer bei Urlaubsgästen in der Regel auf die Ausstattung beschränkt, die das Hotel zur Verfügung stellt. Hier spielen andere Räumlichkeiten eine größere Rolle, da es bspw. viele Freizeitmöglichkeiten außerhalb des eigenen Zimmers gibt.

Bei *Hotel-Bewohnern* hingegen ist diese Ausstattung nur der Grundstock, der durch die persönliche Note, mal in Form ganzer Möblierungen, mal durch Deko o. Ä. erweitert wird. Das liegt einerseits an dem Wunsch, das Zimmer für den langen oder gar unbegrenzten Aufenthalt wohnlich zu gestalten, andererseits daran, dass die persönliche Habe (sofern nicht in Speicher und Kammern ausgelagert, vgl. Kapitel 3.5.3) untergebracht werden muss. Hinzu kommt, dass sich das ganze Leben in diesem Zimmer abspielt und nicht in anderen Räumen des Hotels, weil bspw. das Essen nicht in einer Großküche gekocht und im gemeinsamen Speisesaal eingenommen werden kann oder die Wäsche selbst statt von der Wäscherei besorgt werden muss.

Die bereits erwähnte Zweiteilung in Dauergäste und Urlauber lässt sich weiter präzisieren, man kann nämlich drei Kategorien von Gästen unterscheiden. Es gibt, wie bereits erwähnt, die Urlauber (bspw. bei Agatha Christie und Stefan Zweig) und die Dauergäste in Gestalt der Exilanten und Flüchtlinge (bspw. bei Wander).

Dabit liefert eine dritte Variante, die zwar zu den Dauergästen gehört, sich aber deutlich von den Exilanten/Flüchtlingen unterscheidet und die auf dem Personal seiner Geschichte beruht: „Et puis, à quoi leur servaient des chambres? A dormir, pas plus“ (Dabit 1993: 16), heißt es da über die Funktion der Hotelzimmer im *Hôtel du Nord*.

Obwohl zwischen den beiden Weltkriegen angesiedelt, ist die Kriegsthematik bei Dabit nicht enthalten. Sein Hotel beherbergt keine Urlauber, die das Zimmer nur zum Schlafen nutzen, weil sie tagsüber Vergnügungen suchen. Es beherbergt aber auch keine Vertriebenen, Flüchtenden oder Exilanten, die keinen Gedanken an Tage voller Freizeitgestaltung verschwenden, in ihrer Situation aber auch keine Arbeit haben, sodass sie zu unfreiwilligem und unangenehmen Müßiggang im Hotel verurteilt sind, wodurch sie ihr Zimmer tatsächlich den ganzen Tag *bewohnen*.

Eugène Dabit widmet sich einer dritten, besonderen Klientel des Hotels, womit er in seiner Zeit eine Sonderstellung einnahm. Dabit

possédait une grande sensibilité. Les misères et les duretés de la vie des faubourgs, il les sentait dans leurs prolongements et leurs fin. Très près de l'humanité "cru", il composait ses tableaux à travers une "excuse sentimentale" et sous le poids inexorable du destin.²²⁹

Daraus resultiert, dass die Bewohner Dabits das Hotel tatsächlich nur „à dormir“ nutzen, denn sie sind Arbeiter, die aus Geldnot bei Lecouvreur absteigen und tagsüber ihrem schlecht bezahlten Beruf nachgehen. Bei Dabit trifft man nur solch arbeitende Gäste:

Il ya là des gens de tous métiers. Quelques employés, un comptable, des garçons de salle, des électriciens, deux imprimeurs; et tous les ouvriers du bâtiment, terrassiers, plâtriers, macons, charpentiers, de quoi refaire Paris si un tremblement de terre venait à le détruire (Dabit 1993: 47).

Einen Mittelweg geht Roth mit seinem Hotel Savoy, das Urlauber, Kriegsheimkehrer und finanziell schlecht gestellte Arbeiter unter einem Dach vereint.

Wir können also die Zimmer von Urlaubern, Flüchtlingen/Exilanten und armen Arbeitern miteinander vergleichen, um zu betrachten, wie sich deren Aufenthaltszweck auf die Beschreibung ihrer Zimmer auswirkt.

Es lässt sich vorab sagen, dass bzgl. persönlicher Dinge in Urlauber-Zimmern, wenn überhaupt, Kleider und Kosmetika erwähnt werden, in Dauergast-Zimmern überwiegen Utensilien der Haushaltsführung, aber auch immer wieder Bücher und Papiere. Um dies zu vertiefen, werden nun einige Zimmer aus verschiedenen Romanen betrachtet. In Zweigs *Rausch der Verwandlung* geht es im Nobel-Hotel um reinen Urlaub mit viel Luxus, bei Christie verbinden sich in *Evil under the sun* Strandurlaub, aber auch berufliche Verpflichtungen, bei Dabit logieren in *Hôtel du Nord* nur finanzschwache Dauergäste, die tagsüber einer Arbeit nachgehen, bei Wander trifft man im *Hôtel Baalbek* auf gebildete und ehemals gut situierte Exilanten als Dauergäste und bei Roth findet sich im *Hotel Savoy* eine Mischung aus armen Dauergästen, Kriegsheimkehrern und reichen Urlaubsgästen.

Bei Zweig spielt das Zimmer für Christine eine untergeordnete Rolle. Ihr Hotel-Leben spielt sich im Trubel unter anderen Menschen ab, sie hält sich überwiegend in den öffentlichen

²²⁹ Vlamincq: DE L'HOTEL DU NORD A SÉBASTOPOL. In: Marcel Arland (Hg.): HOMMAGE A EUGÈNE DABIT. Paris 1939, S. 128.

Räumen auf.²³⁰ Das Hotelzimmer wird aber dennoch erwähnt, weil seine Beschreibung an verschiedenen Stellen einem bestimmten Zweck dient. Einmal fungiert es als *sicherer Raum*, wenn Christine nur knapp der Verführung durch einen Verehrer entgeht (vgl. Kapitel 3.2.3). Dann wird es zum Gefängnis, wenn Christine von der Tante diskret wegen ihres kompromittierenden Auftretens im Hotel zu Hausarrest verurteilt wird. Am Ende wird es in Christines letzter Nacht zum Symbol ihres Verlustes. Und vor allem ist es kontrastierendes Element zur ärmlichen Wohnung zuhause. Persönliche Attribute sucht man im Zimmer zu jedem Zeitpunkt daher vergebens.

Zu Beginn soll die Beschreibung des Zimmers Christines Schock unterstreichen:

Hier muß also ihr Zimmer sein. Christine tritt ein. Aber schon an der Schwelle zuckt sie zurück, als wäre sie fehl am Ort. Denn mit bestem Willen kann die Postassistentin aus Klein-Reifling, gewöhnt, nur Ärmlichkeit als Umwelt zu haben, sich nicht dermaßen rasch umschalten, daß sie wirklich zu glauben wagte, dies Zimmer sei ihr zubestimmt (Zweig 2014: 49).

Man erfährt ihren ersten überwältigten Eindruck, hervorgerufen durch das Licht:

Dieses verschwenderisch weite, köstlich helle und tapetenbunte Zimmer, in das von der zweiflügelig aufgetanen Balkontür wie durch kristallene Schleuse ein Wasserfall von Licht hereinschmettert. Unbändig überschwemmt der goldene Schwall die ganze Tiefe des Raums, jeder Gegenstand ist getränkt von dieser Überfülle des lodernen Elements (Zweig 2014: 49).

Auch die Eichrichtung wird beschrieben:

Die polierten Flanken der Möbel funkeln wie Kristall, auf Messing und Glas spielen freundliche Funken in flirrenden Reflexen, selbst der Teppich mit seinen eingestickten Blumen atmet saftig und echt wie lebendiges Moss. Wie ein paradiesischer Morgen leuchtet dieses Zimmer (Zweig 2014: 49).

²³⁰ Seine Protagonistin Christine Hoflehner gehört zu den Urlaubsgästen, deren Aufenthalt im Hotel freiwillig ist, nicht zu den erzwungenermaßen im Hotel lebenden Dauergästen. Zweig selbst jedoch kann der Gruppe der Geflüchteten, der Exilsuchenden zugeordnet werden, er war „als ein jüdischer Schriftsteller von fremder Herkunft [...] in seiner Heimat nicht mehr erwünscht.“ (Katarína Zechelová: Prosa der Wieder Moderne: Arthur Schnitzler und Stefan Zweig. Berlin 2017, S. 75.) Er teilt das Gefühl vieler Figuren der Hotel-Romane, „wegen seiner Abstammung verlor er seine Wurzeln“ (ebd. S. 104).

Dann erst, sehr ehrfürchtig und doch voll brennender Neugier, beginnt sie, sich den einzelnen Kostbarkeiten zu nähern. Vorsichtig tastet sie zuerst das Bett an: wird man da wirklich schlafen dürfen, auf so blütendem, kühlen Weiß? Und die Daunendecke, wie ein zarter Flaum liegt sie, die seidengeblümete, leicht und weich auf der Hand; ein Fingerdruck und die Lampe flammt auf, und überhaupt die Ecke im warmen Rosaton. [...] der Waschtisch, weiß und muschelblank mit nickelndem Gerät, die Fauteuils, weich und tief, man braucht Kraft, sich aus ihrer elastischen Nachgiebigkeit wieder zu erheben, das polierte Edelholz der Möbel, melodisch sich einend mit dem frühlingshaften Grün der Tapete, und hier auf dem Tisch, ihr zum Gruß hingestellt, vierfarbig brennender Nelkenstrauß im hochstengeligen Glas, ein brausender Willkommenstusch von Farbenstimmen aus kristallener Trompete (Zweig 2014: 50).

Der beschriebene Luxus wird von Christine im Laufe ihres Aufenthaltes nicht verändert. Das Zimmer erhält keinerlei persönliche Note, da selbst die Kleidung, die bald Einzug hält, nicht ihr gehört, sondern von der Tante erworben wird, sodass Christine sie immer nur als Leihgabe sieht und letztlich zurücklässt.

Dennoch durchläuft die Beschreibung des Raumes eine Veränderung. Elisabeth Bronfen beschreibt dies für Miriam aus *Pilgrimage* so: „Als Stilmittel eingesetzt, kann die Beschreibung einer Gestimmtheit des Raumes stellvertretend die Empfindung der Figur ausdrücken.“²³¹

Wenn das Zimmer von Christine als Gefängnis empfunden wird, überwiegt die Erwähnung solcher Attribute, die die Verbindung zur Außenwelt herstellen könnten, das Telefon, die Mappe mit Briefpapier (vgl. Zweig 2014: 121). Statt der positiven Eindrücke erfährt man nun: „eiskalt ist es jetzt herein` ... und da soll man im leeren Sessel sitzen?“ (Zweig 2014: 124). Die entsprechende Stimmung wird immer wieder angepasst an „die Stimmung der Erlebenden, d. h. [der Raum,...] ist glücklich, wenn [...] [sie] glücklich ist.“²³²

Und so wird dem Leser das Zimmer wieder anders präsentiert, wenn es Christine vor der Affäre mit einem anderen Gast bewahrt. Wieder wird der Sessel erwähnt, diesmal als Zufluchtsort: „Und dann hinbrechend auf einen Sessel, ein einziger beglückter Atemstoß: Gerettet!“ (Zweig 2014: 130). Jetzt ist wieder alles angenehm, „weich die Glieder in der warmen Umfassung der Daunen“ (Zweig 2014: 131).

²³¹ Elisabeth Bronfen: *Der literarische Raum. Eine Untersuchung am Beispiel von Dorothy M. Richardsons Romanzyklus Pilgrimage*. Tübingen 1986, S. 55.

²³² Ebd., S. 67.

Und auch in ihrer letzten Nacht ist wieder der Sessel von Bedeutung. In ihm verbringt sie die Stunden bis zur Abfahrt, nicht mehr fähig, den Luxus des Bettes für sich anzunehmen:

Die ganze Nacht bleibt Christine regungslos auf dem Sessel vor dem Tisch sitzen. [...] Neben ihr steht weiß und glatt gefaltet mit zarten Daunen das Bett, blühende Weiche und Wärme, aber sie legt sich nicht hin: es gehört nicht mehr ihr (Zweig 2014: 168).

„Die ganze Nacht sitzt sie so, eingeeist in ihrem Zorn auf ihrem hölzernen Sessel“ (Zweig 2014: 169). Entscheidend ist auch der letzte Blick auf das Zimmer:

Fertig! Noch einmal blickt sie sich um. Auf dem Bett liegen die Abendkleider, die Tanzschuhe, der Gürtel, das rosa Hemd, der Sweater, die Handschuhe, so wirr und quer durcheinander, als wäre durch eine Explosion das phantasmagorische Wesen, Fräulein von Boolean, in hundert Stücke zerrissen worden. Zitternd vor Grauen starrt Christine auf die Reste des Phantoms, das sie selber gewesen (Zweig 2014: 170).

Das Zimmer und sein chaotischer Zustand stehen also für das Ende der fröhlichen, lebenslustigen Christine, zu der sie im Hotel geworden ist. Von diesem jungen Mädchen bleibt nur ein chaotischer Haufen Kleider zurück, während die ursprüngliche verhärmte Frau das Zimmer verlässt, als würde sie aus dem geborgten Körper schlüpfen.

Am Beispiel Christines kann man also Bronfes Thesen von der Gestimmtheit des Raumes sehr gut nachzeichnen.

Zusammenfassend läßt sich folgendes Muster für die Belebung des gelebten Raumes und die Veränderung der Gestimmtheit des Raumes aufstellen. Die jeweilige Gemütsstimmung der erlebenden Figur [...] überträgt sich auf den Raum und konstituiert dadurch die Raumpfindung.²³³

Positive Ereignisse (etwa die Bewunderung der anderen Gäste) bewirken eine positive Grundstimmung bei der jungen Frau und lassen das Zimmer in einem angenehmen Licht erscheinen, negative Ereignisse (etwa die Rüge durch die Tante) verdüstern Christines Stimmung und wirken sich direkt auf die Raumbeschreibung aus. Dabei bleibt der Raum selbst völlig unverändert, er

kann im Widerspruch zu seinen herkömmlichen topologischen Attributen erlebt werden, wenn eine ergänzende Art der Raumbelebung stattfindet. Nicht der

²³³ Elisabeth Bronfen: Der literarische Raum. Eine Untersuchung am Beispiel von Dorothy M. Richardsons Romanzyklus Pilgrimage. Tübingen 1986, S. 69.

physikalische Raum verändert sich jeweils (das wäre unmöglich), sondern das Raumverständnis der erlebenden Figur.²³⁴

Christines Zimmer in Zweigs *Rausch der Verwandlung* ist aber darüber hinaus auch ein gutes Beispiel für das unpersönliche Ambiente eines reinen Erholungsurlaubs. Die Beschreibungen des Zimmers sind rar, der Fokus liegt auf Christines Unternehmungen im und um das Hotel herum, das Zimmer ist nur von Bedeutung, um bestimmte Aspekte der Geschichte zu unterstreichen.

Etwas anders sieht es bei Agatha Christie aus, deren Figuren in *Evil under the sun* zwar auch im Erholungsurlaub sind, aufgrund der Länge ihres Aufenthaltes aber doch ein Mindestmaß an Persönlichkeit einbringen und zum Teil auch gezwungen sind, im Hotel ihre beruflichen Verpflichtungen zu erledigen. Das wirkt sich auf Einrichtung und Beschreibung des Zimmers aus.

Auf der Urlaubsinsel treffen die Gäste zum Erholungsurlaub ein, doch in einigen Fällen handelt es sich dabei nicht nur um einen ein- oder zweiwöchigen Aufenthalt, sondern darum, den Sommer im Hotel zu verbringen. Das führt dazu, dass es Gäste gibt, die sich ausschließlich ihrer Entspannung widmen können, wie etwa Arlena Marshall, aber auch solche, die während des Urlaubs im Zimmer berufliche Tätigkeiten erledigen müssen, wie Arlenas Ehemann, Captain Marshall. Da das Ehepaar in getrennten Zimmern schläft, lässt sich der Unterschied an ihnen gut aufzeigen.

Arlena Marshalls Raum ist dazu ausgelegt, seiner Bewohnerin alles zu bieten, was sie braucht, um ihrer Lieblingsbeschäftigung nachzugehen, nämlich schön zu sein und andere damit in ihren Bann zu ziehen. Der vom Hotel bereitgestellte Raum wird von ihr also ergänzt um Kosmetika:

They were standing in the bedroom that had been Arlena Marshall's. Two big bay windows gave onto a balcony that overlooked the bathing beach and the sea beyond. Sunshine poured into the room, flashing over the bewildering array of bottles and jars on Arlena's dressing table. Here there was every kind of cosmetic and unguent known to beauty parlours. Amongst this panoply of woman's affairs three men moved purposefully (Christie 2014: 153).

Hinzu kommen ihre vielen Kleider:

²³⁴ Elisabeth Bronfen: Der literarische Raum. Eine Untersuchung am Beispiel von Dorothy M. Richardsons Romanzyklus Pilgrimage. Tübingen 1986, S. 70.

Hercule Poirot had moved to his wardrobe. He opened the door of the hanging cupboard and looked at the multiplicity of gowns and sport suits that hung there. He opened the other side. Foamy lingerie lay in piles. On a wide shelf were hats. Two more beach cardboard hats in lacquer red and pale yellow; a Big Hawaiian straw hat; another of drooping dark-blue linen and three or four little absurdities for which, no doubt, several guineas had been paid apiece; a kind of beret in dark blue; a tuft, no more, of black velvet; a pale grey turban (Christie 2014: 153-154).

Diese Beschreibung des Zimmers mag auf den ersten Blick nicht sehr persönlich wirken, doch wie der Leser erfährt, macht einzig diese Gefallsucht Arlenas Persönlichkeit aus, sodass sie mittels ihrer Kosmetika und der Garderobe dem Zimmer ihren Stempel aufgedrückt hat. Arlena nutzt ihr Zimmer wie eine Künstlerin ihre Garderobe, um ihre großen Auftritte vorzubereiten. Dazu ist es perfekt ausgestattet.

Ganz anders sieht es bei ihrem Mann aus. Um seiner Frau und der Tochter aus erster Ehe diesen Sommerurlaub in seiner Länge zu ermöglichen und bei ihnen zu sein, muss Captain Marshall auch im Hotel mit den Geschäften zuhause in Verbindung bleiben.

They went into Kenneth Marshall's room. It was next door to his wife's but with no communication door and no balcony. It faced the same way and had two windows, but it was much smaller. Between the two windows a gilt mirror hung on the wall. In the corner beyond the right-hand window was the dressing table. On it were two ivory brushes, a clothes brush and a bottle of hair lotion. In the corner by the left-hand window was a writing table. An open typewriter stood on it and papers were ranged in a stack beside it (Christie 2014: 155).

Kenneth Marshalls Zimmer unterscheidet sich also in Größe und Komfort, vor allem aber in dem vom Gast selbst Eingebachten stark von dem seiner Frau. An Kosmetika findet sich nur das Nötigste, von größerer Bedeutung ist der Schreibtisch mit seinen Papieren, da Marshall hier einige Zeit mit Korrespondenz und Buchhaltung verbringt, während Frau und Tochter ihren Urlaub genießen.

Interessant ist hier auch ein Blick in das Zimmer Linda Marshalls, der Tochter, die eine der wenigen jugendlichen Figuren innerhalb der Hotelromane ist. Auch ihr Zimmer wird über den Ursprungszustand hinaus beschrieben, da das Mädchen einige persönliche Gegenstände (über Kleider etc. hinaus) auf ihr Zimmer bringt. „They went next into Linda Marshall's room. It faced east, looking out over the rocks down to the sea below“ (Christie 2014: 156).

To the left of the mantelpiece there were some shelves with a row of books. Hercule Poirot looked thoughtfully along the titles. A bible, battered copy of Shakespeare's plays, *The Marriage of William Ashe*, by Mrs Humphry Ward. *The Young Stepmother*, by Charlotte Yonge. *The Shropshire Lad*. Eliot's *Murder in the Cathedral*. Bernard Shaw's *St Joan*. *Gone With the Wind*, by Margaret Mitchell. *The Burning Court*, by Dickson Carr (Christie 2014: 157).

Anhand des Romans von Agatha Christie zeigt sich also nicht nur der Unterschied der persönlichen Note eines Zimmers bzgl. der Vorlieben (Bücher vs. Kosmetika) oder bzgl. des Grundes für den Aufenthalt (Urlaub vs. Arbeit), sondern auch, dass es zwei verschiedene Arten von Dauergästen gibt, die unterschiedlich mit ihrem Aufenthalt umgehen. Obwohl Agatha Christies Figuren lange im Hotel bleiben, fügen sie der Ausstattung ihres Zimmers nur punktuell Dinge hinzu, die sie für ihr Wohlbefinden benötigen. Die Kosmetika, die Schreibmaschine mit den Papieren und die Bücher im Regal lassen sich bei der Abreise mit ein, zwei Handgriffen wieder entfernen, sie ändern nichts an der Struktur, der Einrichtung des Zimmers, sie können nur kurzfristig seinen Charakter verändern. Es ist also nicht die reine Dauer eines Aufenthaltes, die die Hotelgäste dazu bringt, das Zimmer selbst einzurichten, sondern immer nur die Aussicht, in diesem Zimmer auch dauerhaft bleiben zu *müssen*. Denn wenn die Dauergäste bspw. zu den hier oft zitierten Exilanten gehören, dann greift die Veränderung des Raumes tiefer.

Eugène Dabit's Figuren wiederum sind auch Dauergäste, doch obwohl sie im Hotel wohnen, fehlt den Zimmern die Wohnlichkeit, die bspw. später noch bei den Exilanten anderer Autoren aufgezeigt wird. Das liegt daran, dass bei Dabit vorrangig arme Gäste logieren, die jedoch täglich das Hotel verlassen, um ihrer schlecht bezahlten Arbeit nachzugehen. Geldmangel, Resignation und Erschöpfung nach Feierabend führen dazu, dass die Zimmer häufig so genutzt werden, wie das Ehepaar Lecouvreux sie zur Verfügung stellt. Gleich zu Beginn lernt man mit den besichtigenden Kaufinteressenten exemplarisch ein solches Zimmer kennen:

La chambre était si petite qu'il n'y pouvait guère tenir qu'un visiteur à la fois. [...] Une lumière grise s'accrochait aux rideaux déchirés, un papier à fleurs déteint attrisait les murs; le lit se trouvait serré entre une armoire de bois blanc et la table de toilette; dans un coin, près du seau hygiénique, traînait une paire de vieux souliers (Dabit 1993: 15).

Da sich die Gäste, wie schon erwähnt, hauptsächlich zum Schlafen zwischen ihren harten Arbeitstagen in ihrem Zimmer aufhalten, fehlen bei den meisten Zeit, Lust und Geld, das

Zimmer wohnlich zu gestalten. Ausnahmen ergeben sich durch das kurze Aufleben des Zimmermädchens Renée nach der Geburt ihres Kindes:

A 10 heures, elle quittait la boutique pour monter à sa chambre. Une chambre accueillante et rajeunie d'étoffes et de dentelles (encore une idée de sa patronne, cette transformation). Vraiment, elle éprouvait du plaisir à avoir un <<chez elle>>, à s'endormir dans des draps frais après un dernier regard sur la photo du gosse (Dabit 1993: 99).

Doch diese Häuslichkeit erweist sich als vorübergehend und ist mit der Nachricht vom Sterben ihres Kindes auch wieder erledigt.

Ein völlig gegensätzliches Bild liefert Fred Wander. In seinem Hôtel Baalbek wohnen kultivierte Menschen, nicht selten mit einer begüterten Vergangenheit, die im Hotel ihr kriegsbedingtes Exil verbringen. Sie verbinden zwei Aspekte, die sie wiederum stark von Dabits Figuren unterscheiden: Zeit und Bildung.

Aufgrund ihres Status als Exilanten bleibt Wanders Figuren nur wenig anderes übrig, als auf eine Arbeit oder ein außerhalb des Hotels stattfindendes Sozialleben zu verzichten. Es gilt, die Zeit im Hotel zu verbringen. Hinzu kommt, dass die Gäste meist gebildete Menschen sind, die Kultur gewohnt waren und Bildung genossen haben. Sie sind Charaktere, keine Stereotypen, und fast jeder von ihnen verleiht seinem Zimmer eine eigene Persönlichkeit, drückt ihm seinen Stempel auf.

Da wäre Sascha, mit dem sich der Protagonist anfreundet. Ein „berliner Jecke, der Prediger, unser Savonarola, [...] dieser kleine rothaarige Jude, Sascha Cohn-Jannowitz hieß er, ein Bürgersöhnchen, ein Doktor gar und ein Wortjongleur“ (Wander 2010: 20-21). Er bewohnte „ein schönes Zimmer zwei Etagen tiefer [...], mit eigenem Teppich, auf dem man hocken konnte bei unseren langen Gesprächen, und mit einem Schrank voll von Büchern“ (Wander 2010: 20-21).

Auch Katja, die Vertraute des Protagonisten, versteht es, ihr Zimmer so einzurichten, dass seine Beschreibung kaum mehr etwas mit dem ursprünglich vom Hotel bereitgestellten Raum zu tun hat. Sie erwähnt das selbst:

Sie hatte den Batistvorhang mitgebracht und selbst am Fenster befestigt, sie liebte weiße Vorhänge aus zartem Stoff. Man kann das machen, verstehst du, sagt sie, man kann mit

ein paar Handgriffen jedes häßliche Zimmer verwandeln und bewohnbar machen!
(Wander 2010: 167).

Aber auch mit den Augen des Protagonisten kann man diese Verwandlung des Zimmers nachvollziehen:

Der Anblick ihres Zimmers, als ein Traumbild, ein Bild der Verlockung und des Versagens. Das alte Messingbett, die Kissen, das Laken halb aufgeschlagen. Der alte Waschtisch mit Marmorplatte und der weißgerahmte Spiegel darüber, an den Rändern blind. Die leichten Gewänder und ein paar herumliegende Wäschestücke, alles atmete Leben, jenes starke Leben, das ich noch nicht kannte. Ein paar Kunstpostkarten von van Gogh und Matisse mit Nadeln an die Wand geheftet (Wander 2010: 157).

An anderer Stelle erfuhr man schon von ihrem Paravent (Wander 2010: 140), von eigenen Gardinen (Wander 2010: 167), die sie mitgebracht hat, sodass sich aus der Beschreibung eher das Bild eines normalen Mädchenzimmers ergibt, nicht eines Hotelzimmers. Und es passt zu der ersten Begegnung mit Katja, die

eben gelesen [hatte], in einem Buch hatte sie gelesen, sie trug ein weißes Leinenkleid, selbst gemacht, wie ich später erfuhr, und eine grobe Leinentasche über der Schulter, darin das Buch, Hegel, die Dialektik, wenn ich mich nicht irre, sie war damals bei Hegel angekommen (Wander 2010: 94).

Katjas Zimmer spiegelt sie sehr gut wider, eine Mischung aus Mädchen und Frau, behüteter Tochter und Untergrundkämpferin, mit einer unaufgeregten Attraktivität und Sexualität.

Und auch der Protagonist selbst bezieht kein unpersönliches Zimmer. Auch wenn die Beschreibung negativ ist und nichts von der liebevollen Einrichtung Katjas hat, so zeigt das Zimmer doch schon die Persönlichkeit seines Zimmergenossen:

Das Zimmer, das ich suchte, stand offen, eine mürrische Alte hatte eben das Bett für mich bezogen, ein ödes Dachzimmer mit schrägen Wänden, abfallendem Verputz und brüchigen Möbeln, die einen säuerlichen Geruch verbreiteten, wie in allen billigen Hotels, sie hatten alles aufgesaugt, die Möbel und die Wände, das Leid der Menschen hatten sie wie Schwämme aufgesaugt und ihr Versagen. Das zweite Bett war belegt, aber der Mieter war nicht hier, nur seine Sachen lagen herum, das war ein Typ, wie man sofort erkennen konnte, der alles fallen ließ, wenn er das Zimmer betrat (Wander 2010: 104).

An Wanders Roman lassen sich also hervorragend Beispiele dafür aufzeigen, wie sich das Hotelzimmer verändern kann, wenn es tatsächlich zum Leben genutzt wird. Außerdem zeigt es den Einfluss der Klientel des Hotels auf die Zimmer.

Bei Joseph Roth bietet das Hotel ein Sammelbecken aus betuchten Gästen mit besseren, aber unpersönlichen Zimmern, Kriegsheimkehrern und anderen Figuren, die eigentlich schnell weiterreisen wollten, und armen Dauerbewohnern, die sich häuslich eingerichtet haben.

Gabriel Dans erste Beschreibung des Zimmers entspricht noch der von Zweig her bekannten Art, es geht auch hier um den Kontrast zwischen Dans bisherigen Erfahrungen in der Kriegsgefangenschaft und dem nun erwarteten Luxus im Hotel:

Freundlich blinkende Nachtgeschirre, wie köstliche Überraschungen in braungetäfelten Kästchen; elektrische Lampen, aus rosa und grünen Schirmen erblühend wie aus Kelchen; schrillende Klingeln, die einem Daumendruck gehorchen; und Betten, daunengepolsterte, schwellend und freudig bereit, den Körper aufzunehmen (Roth 2010: 9).

Bei Haruki Murakami findet sich eine hierzu passende Passage, die ebenfalls, wenn auch ironisch und in verkehrter Form, die Vorstellung eines guten Hotelzimmers liefert:

„Sieht ziemlich gut aus, was?“, sagte sie. „Gut?!“, gab ich zurück. „Bescheiden, kein überflüssiger Firlefanz.“ „Überflüssiger Firlefanz!“, erwiderte ich. „Damit meinst du wahrscheinlich saubere Bettlaken, Wasserhähne, die nicht tropfen, eine funktionierende Klimaanlage, weiches Toilettenpapier, ein neues Stück Seife und Vorhänge, die noch nicht verblichen sind!“ (Murakami 2006: 166).²³⁵

Zurück bei Joseph Roth, sieht die Realität für Gabriel Dan dann folgendermaßen aus:

Auf dem Bett liegt eine gelbe Decke; gottlob, keine graue, die ans Militär erinnern könnte. Ich knipse ein paarmal das Licht an und aus, schlage die Tür des Nachtkästchens auf, die Matratze gibt dem Druck der Hand nach und federt empor, Wasser blinkt aus der Karaffe (Roth 2010: 11).

Alle Beschreibungen beziehen sich auf die vom Hotel gebotene Ausstattung des Zimmers. Da Gabriel das Zimmer als reine Durchgangsstation sieht, ändert sich nichts an diesem Stil. Und obwohl er menschlich bzw. sozial immer stärker ans Hotel Savoy gefesselt wird, bleibt sein

²³⁵ „Außerdem sind wir nicht hier, um Ferien zu machen“ (Murakami 2006: 167). Dieser Satz der Freundin des Protagonisten unterstreicht noch einmal die unterschiedlichen Ansprüche an Hotels je nach der Intention, mit der man sein Zimmer bezieht.

Zimmer unpersönlich, was als Hinweis darauf gesehen werden kann, dass er zu denen gehört, die letztlich doch weiterziehen werden.

Ähnlich unverbindlich bleibt Stasia, eine junge Frau im Hotel. Zwar stattet sie ihr Zimmer mit einigen persönlichen Details aus, doch tut sie dies versteckt, sodass ihr Zimmer dadurch keine persönliche Note erfährt. Ihren „Spirituskocher holt sie aus dem Grunde einer Hutschachtel“ (Roth 2010: 26). „Den Spirituskocher versteckte ich jeden Tag woanders. In der Hutschachtel heute, gestern lag er in meinem Muff, einmal zwischen Schrank und Wand“ (Roth 2010: 27). Und wie Dan gehört auch Stasia zu denjenigen, die dem Hotel Savoy noch einmal „entkommen“, Stasia gelingt dies, indem sie sich am Ende doch auf Dans Vetter Alexander einlässt:

Am nächsten Morgen sehe ich Stasia am Arm Alexanderls die Treppe hinuntergehen. Beide lächeln mir zu – ich esse Frühstück unten. Da weiß ich, daß Stasia eine große Dummheit gemacht hat (Roth 2010: 125).

Andere Figuren bei Roth haben sich häuslich eingerichtet und somit akzeptiert, dass sie das Hotel nicht mehr verlassen werden bzw. dass erst der Tod sie aus dem Hotel entlässt. Dazu gehören die Santschins, die zwar erst „ein halbes Jahr in diesem Zimmer wohnen“, aber schon „Übung im raschen Türschließen“ haben, „als lauerte draußen ein wildes Tier“ (Roth 2010: 27). Ihr Zimmer erinnert nicht mehr an die Grundausstattung, die sie beim Einzug wohl vorgefunden haben. Das ganze Zimmer ist von den Santschins eingenommen worden, über allem liegt „Dunst“ und „Nebel“ (Roth 2010: 27-28). Es gibt einen Spirituskocher, der anders als bei Stasia wie ein Herd offen im Zimmer aufgestellt ist, „die Milch kocht, man nimmt sie fort und läßt die Spiritusflamme flackern, bis man etwas anderes zu wärmen“ (Roth 2010: 28) darauf abstellt. Immer wieder wird die Häuslichkeit, so ärmlich sie auch ist, beschrieben: „Aber das Rasiermesser liegt nicht auf der Kommode. Frau Santschin findet es im Nähzeug, weil sie es statt einer Schere benutzt hat, um Hosenknöpfe abzutrennen“ (Roth 2010: 48). Beschrieben wird auch, wie Santschin sich in dem Zimmer unter Zuhilfenahme eines Taschenspiegels rasiert (Roth 2010: 48), wie er noch ein letztes Mal den Arzt in seinem Zimmer empfängt, dann stirbt er (vgl. Roth 2010: 52).

In Joseph Roths *Hotel Savoy* zeigt sich anhand der Thematik der Kriegsheimkehrer, aber auch anderer heimatloser Figuren, wie eng die Beschreibung der Zimmer mit dem weiteren Schicksal der Figuren verknüpft ist. Je stärker sich die Gäste auf das Hotel einlassen, ihr Zimmer zu ihrem Zuhause machen, als desto geringer erweisen sich ihre Chancen, das Hotel noch einmal zu

verlassen. Dan und Stasia verleihen ihrem Zimmer keinen persönlichen Charakter, die Beschreibung, sofern sie überhaupt nötig ist und vorkommt, dient lediglich der Veranschaulichung anderer Aspekte (bspw. Kontrast, aber auch der Angst vor der Figur des Ignatz) und bleibt weitgehend der Grundausstattung des ursprünglichen Raumes treu. Für sie gibt es ein Leben nach dem Savoy. Dieser Zusammenhang ist bei Roth innerhalb des untersuchten Textkorpus einzigartig, da er sich auf die besondere Thematik der Kriegsheimkehr stützt.

Eine Sonderstellung nimmt auch in diesem Kapitel wieder Haruki Murakami ein. In *Wilde Schafsjagd* liefert er ein weiteres Beispiel für das Wohnen im Hotel. Im Hotel Dolphin bewohnt nämlich der Vater des Eigentümers, der sogenannte Schafprofessor, das eigentliche Direktorenzimmer:

Er hat sein Zimmer im ersten Stock. Er schläft dort und hält sich auch sonst die ganze Zeit dort auf. Er verschanzt sich im ersten Stock und liest die Schafdokumente. Ich habe ihn jetzt schon beinahe einen halben Monat nicht mehr gesehen, aber er lebt mit Sicherheit noch: Das Tablett mit Essen, das ich ihm vor die Tür stelle, steht spätestens nach dreißig Minuten mit leerem Geschirr wieder draußen (Murakami 2006: 183).

Die Beschreibung dieses Zimmers, in dem der Mann seit Jahren lebt, ohne es zu verlassen, versorgt mit dem Nötigsten durch seinen Sohn, erinnert zwar in Teilen an Räume wie etwa der Santschins bei Roth, geht aber noch darüber hinaus:

Der Raum war von Körpergeruch erfüllt. Nein, so konnte man das nicht mehr nennen. Er hatte den Punkt erreicht, an dem Körpergeruch aufhört, Körpergeruch zu sein, und eins wird mit Licht und Zeit. Das ehemals geräumige Zimmer war über und über mit alten Büchern und Akten vollgestopft, man sah kaum den Boden. Die Bände, größtenteils fremdsprachige Fachliteratur, waren voller Flecken. Rechts an der Wand stand ein Bett, das vor Schmutz starrte, und vor dem Fenster befand sich ein riesiger Mahagonischreibtisch mit Drehstuhl. Auf dem Tisch herrschte vergleichsweise Ordnung, auf einem Aktenstapel lag ein schafförmiger Briefbeschwerer aus Glas. Im Zimmer war es dunkel, nur die verstaubte Schreibtischlampe strahlte ihre sechzig Watt aus (Roth 2010: 190).

Der Schafprofessor wohnt nicht nur in dem Hotelzimmer, er *lebt* darin, er verlässt es nie und ist inzwischen in dem Zimmer aufgegangen. Man kann es gleichzeitig als eine Fortführung seines Hirns bezeichnen, denn bei den unzähligen Papieren handelt es sich um Informationen

rund um Schafe, um das Fachgebiet des Professors also, dem er sein Leben gewidmet oder geopfert hat. Das Hotel Delfin war früher das „*Oviszentrum Hokkaido*“,

das Gebäude gehörte der Schafgesellschaft Hokkaido. 1967 wurde es geschlossen, wohl hauptsächlich wegen der schlechten Situation der Schafzucht in der Präfektur. [...] Und Leiter des Zentrums war zu dieser Zeit mein Vater [der Schafprofessor, Anm. V.H.]. Er konnte es nicht ertragen, dass sein geliebtes Zentrum einfach so geschlossen wurde, und sprach mit den Verantwortlichen der Gesellschaft, die mir dann, unter der Bedingung, dass die Dokumente und Materialien weiterhin hier aufbewahrt würden, Gebäude und Grundstück zu einem relativ günstigen Preis verkaufte. Deshalb ist das ganze erste Stockwerk auch heute noch eine einzige Schafbibliothek – das heißt, die meisten Sachen sind natürlich veraltet und völlig unbrauchbar. Aber es ist eben das Hobby des alten Mannes. Den Rest des Gebäudes nutze ich als Hotel (Murakami 2006: 181-182).

Hier verbinden sich wieder verschiedene Heterotopien nach Foucault, ähnlich wie das bereits im Fall von Hotel und Gefängnis zu sehen war: Das Hotel wird zum Museum und zur Bibliothek gleichermaßen.

Die vorangegangenen Beispiele haben also aufgezeigt, wie sehr sich die Beschreibung der Hotelzimmer und die Intention dieser Beschreibungen je nach Status der das Zimmer bewohnenden Figur unterscheidet.

3.5.1 Foyer/Treppe/Hotelhalle als Laufsteg vs. erweitertes Wohnzimmer/Informationszentrale

Viele Szenen innerhalb des Hotelromans spielen sich im Foyer, in der Hotelhalle und auf der Treppe ab, deren Funktion sich je nach thematischem Schwerpunkt des Romans stark unterscheidet. Dies zeigt sich an den sehr stark variierenden Funktionen dieser Räume, bspw. in Grand Hotel oder Wohnhotel.

In den Romanen, die einen Bezug zum Krieg haben, können sie zur Informationszentrale des Hotels werden. Während die Dauergäste in ihren Zimmern leben wie früher in Häusern oder Wohnungen, wird die Treppe für sie zum Treffpunkt, wie es vorher Clubs, Cafés oder der Marktplatz waren. Daran zeigt sich, wie die Welt dieser Bewohner geschrumpft ist und wie das Hotel jetzt alles für sie auf engstem Raum konzentriert. Das passt wiederum zu Foucaults These von den unterschiedlichen Räumen, die das Hotel zusammenbringt, wenn auch hier in negativer Weise und nicht im Sinne von verschiedenen Vergnügungsangeboten unter einem Dach.

In Fred Wanders *Hôtel Baalbek* wird die Treppe zum zentralen Element, da sich der Informationsfluss, der für alle so wichtig, teilweise überlebenswichtig, ist, hier konzentriert. auf „der Treppe des Baalbek werden Nachrichten ausgetauscht“ (Wander 2010: 37). Aber sie werden nicht nur ausgetauscht, hier wird auch nachgeforscht und recherchiert: „Hinter der Treppe, im Foyer des Hotels, studieren einige Männer die täglichen Hafenerichte der Zeitung“ (Wander 2010: 135). Im Foyer geht es zu wie an der Börse, Gerüchte werden verbreitet und damit Hoffnung oder Verzweiflung unter die Leute gebracht.

Bei uns im Hotel jedoch sollte das Gerücht vom Widerstand nicht mehr verstummen. [...] Die Hotelbewohner hatten sich auf der Treppe und im Foyer versammelt und erörterten aufgeregt das Ereignis. [...] Das Baalbek platzte schier von gewagten Hypothesen und Gerüchten, gewisse Nachrichten erreichten uns früher als die Öffentlichkeit, durch welche Kanäle, wußten wir nicht (Wander 2010: 120).

Nach einem kurzen Gefängnisaufenthalt werden die Rückkehrer im Hotel sofort ausgefragt: „Erst jetzt ging ich zum Hotel, schlich mich hinauf, die anderen wurden im Foyer, wie ich erwartet hatte, von den Baalbekmenschen befragt“ (Wander 2010: 180-181). Das Informationszentrum des Hotels ist immer besetzt:

Und immer, wenn ich das Hotel betrat, stieß ich schon im Foyer auf Gruppen von Leuten, die beisammenhockten und die Lage berieten, Zeitungen herumreichten und die letzten Nachrichten von BBC London analysierten (Wander 2010: 158-159).

Und so erreicht auch die Nachricht vom in Kapitel 3.6 noch zu analysierenden Angstraum Auschwitz zuerst das Foyer des Hotels:

Einige Alte hockten wie immer im Foyer und auf der Treppe beisammen, mit heiseren Stimmen die Lage erörternd, die Gesichter starr. [...] Aus dem Osten kamen noch viel schlimmere Nachrichten, von den Greueln der Deutschen, die keiner glauben mochte. Manchmal auch Nachrichten von der Lage der politischen Häftlinge in den Nazilagern. Und schließlich ein neues Wort, das noch keiner gehört hatte: Auschwitz! Der Name eines Lagers? Ein Vernichtungslager, wie jemand sagte. Gerüchte. Wer hatte das wieder erfunden? (Wander 2010: 183).

Doch wie auf allen Plätzen, an denen sich die Menschen versammeln, wird auch im Hotel nicht nur die Tragik des Lebens behandelt. Das Foyer und die Treppe werden gleichsam zum Festplatz der Bewohner, hier wird immer wieder auch gefeiert, mal lauter, mal leise:

Manchmal artete dieses Beisammensein zu einer kleinen, stillen Familienfeier aus, wo Frauen Kuchenstücke verteilten, Tee oder Wein herumgereicht wurde und jemand ein Lied zu singen begann, in das dann andere einstimmten. Und dann lachten sie wieder, und sofort fing einer der alten Männer an, Anekdoten zu erzählen, Geschichten aus dem Getto, aus der alten Zeit, und dann wiederum Gelächter, Tränen, Schweigen (Wander 2010: 159).

Auch Geburtstage werden zelebriert: „Im ersten Stock, halb im Zimmer ihrer Großmutter, halb auf der Treppe, feierte die kleine Judith ihren Geburtstag. [...] Judith bewirtete ihre Gäste mit Tee und Makronen, aus Erdnüssen gebacken“ (Wander 2010: 159). Und sogar die Sehnsucht nach Kultur wird hier ausgelebt:

Judith, die Mendele anbetete, holte manchmal ein paar Zuhörer zusammen, dann saßen sie versteckt hinter der Treppe, und der alte Schauspieler erzählte chassidische Geschichten, und Mendele kommentierte diese auf witzige Weise (Wander 2010: 44).

Dadurch unterscheidet sich die Treppe im Hotel mit überwiegend Dauergästen sehr stark von der im Hotel, wo mehr Menschen ihren Urlaub verbringen, besonders groß ist der Unterschied zum Grandhotel.

„Die Gleichzeitigkeit von Transparenz und Abgeschlossenheit fügte sich zu einer besonderen Melange: Die Eingangsbereiche der Grandhotels waren mit ihren Hotelhallen und Palmenfoyers als Promenierflächen und Auftrittsbühnen angelegt.“²³⁶ Dies wurde bereits angedeutet, als es um Lisa Dorns Auftritt in der Hotelhalle ging, den sie durch die Drehtür begann. Es gibt jedoch noch einige andere Beispiele, bei Zweig etwa zeigt sich ein weiterer Aspekt, den Knoch hervorhebt: „Das Grandhotel war im ‚theatralischen Zeitalter‘ eine ideale Bühne für Rollenspiele und Identitätsdramen“²³⁷, denn was Christine in der Hotelhalle widerfährt, greift genau das auf.

Für Christine wird der Gang durch die Halle erst einmal zum Speißbrutenlauf, als sie bei ihrer Ankunft, noch in ihrer alten Garderobe, das Zimmer verlassen soll:

Dann, die Augen niederschlagend, hastig an allen Gästen im Stiegenhaus vorbei, nur um die Angst, betrachtet zu werden, rasch zu überrennen, flattert sie die Treppen hinab, blaß, atemlos, einen taumeligen Schmerz zwischen den Schläfen und mit dem

²³⁶ Habbo Knoch: Grandhotels. Luxusräume und Gesellschaftswandel in New York, London und Berlin um 1900, S. 276.

²³⁷ Ebd.

schwindeligen Gefühl, wachen Leibes in eine tödliche Tiefe zu stürzen (Zweig 2014: 52).

Das bleibt nicht unbemerkt, die Tante wundert sich: „Von der Halle aus sieht sie die Tante kommen. Sonderbar, was das Mädels hat. Wie toll sie die Treppe hinunterschießt, wie schief und verlegen an den Leuten vorbei! Ein nervöses Ding wahrscheinlich“ (Zweig 2014: 52). Christine fühlt sich sehr unwohl und beobachtet: „– es sind noch so gräßlich viel Leute in der Halle, und dort die alte Dame in Schwarz mit dem Lorgnon, wie sie herschaut! Wahrscheinlich auf ihre lächerlichen groben Schuhe“ (Zweig 2014: 52). Erst als die Tante ihren Arm nimmt, spürt Christine Erleichterung, „denn damit ist Christine endlich ein Stück Schatten gegeben, in den sie sich drängen kann, eine Folie und halbes Versteck: die Tante deckt sie wenigstens nach einer Seite hin mit ihrem Körper, ihrer Toilette, ihrem Ansehen“ (Zweig 2014: 53).

Doch kaum hat die Tante Christine ihren Vorstellungen entsprechend von Friseur und Boutiquen zurechtmachen lassen, wird der Gang über die Treppe und durch die Halle für Christine zu einer positiven Erfahrung:

Sie gehen zusammen die Treppe hinab. Wunderlich ist Christine dieses Niedersteigen in dem entblößenden neuen Kleid. Als ob sie nackt ginge, so leicht fühlt sie sich, man geht gar nicht, man schwebt, und ihr ist, als höbe Stufe um Stufe sich ihr gleitend entgegen (Zweig 2014: 71).

Und auch die Blicke der anderen Gäste sind nicht mehr unangenehm:

Auf dem zweiten Treppenabsatz des Stockwerks begegnen sie einem älteren Herrn im Smoking, das straffe weiße Haar auf dem Scheitel wie mit einem Messer geteilt. Er grüßt respektvoll die Tante, bleibt stehen, um die beiden vorbeizulassen, und in dem knappen Vorbei spürt Christine sein besonderes Anschauen, einen männlich bewundernden und beinahe ehrfürchtigen Blick (Zweig 2014: 71).

Doch Christines Freude über den gelungenen Auftritt auf der Treppe bzw. in der Halle währt nur solange, bis eine Rivalin ihre wahre Herkunft herausfindet und Christine hinter vorgehaltener Hand im Hotel als vermeintliche Betrügerin deklariert. Und während sie noch nichts ahnt, wird ihre Entlarvung in der Halle zum großen Thema. Denn Carla, ihre Rivalin, weiß um den Effekt des Hallen-Tratsches:

Das Pulver lag locker, nun brauchte Carla nur noch die Zündschnur richtig zu legen. In der Halle saß Tag und Nacht wie an einer Kontrollkassa, das Lorgnon als Waffe in der Hand, Frau Geheimrat Strodtmann, die Witwe des großen Chirurgen. Ihr Rollstuhl [...]

galt unbestritten als Auskunftei aller gesellschaftlichen Neuigkeiten und vor allem als letzte Instanz, die zwischen zulässig und unzulässig endgiltig entschied (Zweig 2014: 134-135).

Und ihr Plan geht auf: „Noch am selben Morgen begann ihre Geschichte im ganzen Hotel zu zirkulieren, wie jedes Geschwätz allerhand Schmutz und Geröll bei dem hastigen Lauf aufnehmend“ (Zweig 2014: 135). Und so wird – wenn auch diesmal ohne ihr Bewusstsein darum – die Hotelhalle für Christine wirklich zum Minenfeld,

gutmütig setzt sie sich gerade an den gefährlichsten Platz, zu der Frau Geheimrat, ohne zu merken, wie mit böartigen Fragen die alte Dame – von allen Ecken schieben die Nachbarn ihre Ohren vor – an ihr herumfingert (Zweig 2014: 136).

Während sie zu Beginn noch überall Lästereien o. Ä. vermutete, fällt ihr „das leise schmunzelnde Lachen, mit dem einzelne Gäste ihren Gruß erwidern“ (Zweig 2014: 136), jetzt gar nicht auf. Es ist ihr älterer Verehrer, der die Nichtsahnende bei ihrem letzten Gang durch die Gästeschar begleitet und sie so davor bewahrt, sich des Eklats bewusst zu werden:

Stark, langsam und fest geht Lord Elkins mit ihr ganz durch die Halle. Er sieht jeden einzelnen an mit einem rapiden scharfen Blick, was sonst nicht seine Gewohnheit gewesen ist; deutliche Drohung ist unverkennbar in seiner Haltung: rührt sie nicht an! Gewöhnlich geht er freundlich und höflich, ein stiller grauer Schatten durch die andern, man merkt ihn kaum, jetzt aber fixiert er herausfordernd jede fremde Pupille (Zweig 2014: 142).

Und so gelingt es ihm, den Spieß kurzzeitig umzudrehen:

Alle verstehen sofort das Demonstrative dieses Armbindens und seiner betonten Reverenz. Die Geheimrätin starrt schuldbewußt auf, Kinsleys grüßen gleichsam erschrocken, wie der alte unerschrockene Paladin mit dem schneeweißen Haar frostigen Blicks mit dem jungen Mädchen durch den breiten Raum schreitet, sie stolz und glücklich, ohne irgend etwas Arges zu denken, er einen harten, militärischen Zug um die Lippen, als stände er an der Spitze seines Regiments und hätte Attacke zu kommandieren gegen einen verschanzten Feind (Zweig 2014: 142-143).

Doch auch er kann Christines unrühmliche und von der Tante bestimmte Abreise nicht verhindern, und bei ihrer Abreise graut Christin auch wieder vor dem Gang durch das Hotel:

Die Gänge liegen noch leer, als sie hinaustritt, den alten kleinen Koffer in der Hand. Automatisch geht sie zur Treppe. Aber in ihrem armen Kleid ist ihr, als habe sie,

Christine Hoflehner, kein Recht mehr, diese teppichbelegten, messingeingefassten Stufen, die Herrschaftstreppe hinabzugehen: scheu geht sie lieber die gewundene eiserne Dienertreppe neben dem Klosett hinab (Zweig 2014: 170-171).

Ähnlich, aber ohne die negativen Aspekte, wird die Hotelhalle in Agatha Christies *Bertrams Hotel* geschildert. Die Halle ist auch dort stark frequentiert, nicht nur für An- und Abreise: „Since it was now the tea hour, the lounge hall was full. Not that the lounge hall was the only place where you could have a tea [...] But the big entrance lounge was the favourite place for the afternoon tea drinking“ (Christie 2016: 3-4). Und das liegt weniger am Tee als an der gesellschaftlichen Bedeutung der Halle, denn für viele der vor allem älteren Gäste ist es geradezu ein Freizeitvergnügen, hier Leute zu beobachten.

The elderly ladies enjoyed seeing who came in and out, recognizing old friends, and commenting unfavourably on how these had aged. There were also American visitors fascinated by seeing the titled English really getting down to their traditional afternoon tea. For afternoon tea was quite a feature of Bertram's (Christie 2016: 4).

Ein Beispiel für diese neugierigen älteren Herrschaften ist Lady Selina Hazy. She „was eating delicious well-buttered muffins [...] but] her absorption with muffins, however, was not so great that she failed to look up sharply every time the inner pair of swing doors opened to admit a newcomer“ (Christie 2016: 4). Christie behandelt auch diese Neugier mit Humor: „A little clerical talk was indulged in, interspersed by Lady Selina's recognition of various friends and acquaintances, many of whom were not the people she thought they were“ (Christie 2016: 13). Auch Lästereien unterbrechen das Gespräch: „There's Cicely Longhurst – dyed her hair again, I see“ (Christie 2016: 13). Somit unterscheidet sich die Halle im Londoner Hotel aus einem Roman von 1965 kaum von der Halle eines Engadiner Luxushotels aus Zweigs Roman, der 1926 spielt. Und Lady Hazy hat durchaus Ähnlichkeit mit Zweigs „Frau Geheimrat Strodtmann“ (vgl. bspw. Zweig 2014: 134).

Wie so oft unterscheidet sich hier also die Funktion eines Raumes im Hotel danach, ob der entsprechende Roman eher Urlaubs- oder Dauergäste beherbergt. Während im Urlaub der Laufsteg- und Tratsch-Aspekt der Halle/Treppe überwiegt, dienen diese Räume den Dauergästen als Erweiterung ihrer beengten Zimmer und als Ort für den wichtigen Informationsaustausch. Gemeinsam haben beide Arten von Romanen jedoch, dass Halle, Foyer oder Treppe immer Treffpunkt der Figuren sind.

3.5.2 Hotelbar als Wohnzimmer vs. Zentrum der Sexualität

In vielen Hotelromanen finden die Gäste auch eine Hotelbar vor. Je nach dem Entstehungszeitraum eines Romans, aber auch wieder je nach dem thematischen Schwerpunkt, kann sich deren Art bzw. Ausstattung sowie ihre Funktion im Roman völlig unterscheiden.

Zum einen bündelt die Hotelbar die Sexualität in Romanen, in denen diese sonst keine Rolle spielt. Sex ist in Joseph Roths *Hotel Savoy* kaum Thema, es gibt keine Figuren, die miteinander schlafen,²³⁸ es gibt keine wirkliche unterschwellige Sexualität und sogar Zimmer 606 wird aufgrund der anzüglichen Nummer gemieden. Diese Prüderie wird jedoch andernorts kompensiert, nämlich in der Hotelbar, in der all das vorkommt, was sonst nicht existieren soll. Der Zugang ist diskret: „Wir kamen ins Savoy, Glanz öffnete eine kleine Tür am Ende des Korridors, da stand Ignatz“ (Roth 2010: 42). Hinter dieser Tür verbirgt sich die Hotelbar: „Es war eine Bar in einem dunkelrot getünchten Raum. Eine rothaarige Frau stand hinter dem Bartisch, und ein paar geputzte Mädchen saßen verstreut an kleinen Tischchen und sogen Limonade durch dünne Strohhalm“ (Roth 2010: 43).

Der noch recht biedere erste Eindruck – „ein schwarzer Flügel [...] Lederfauteuil [...] Kaviarbrötchen“ (Roth 2010: 43) – täuscht. Und auch der erste Eindruck Dans entspricht nicht der Wahrheit: „Wir sitzen an kleinen Tischen, Verbindung besteht zwischen allen, es ist eine große Familie“ (Roth 2010: 43). Denn kaum „läutet [Frau Jetti Kupfer] mit einem silbernen Glöckchen“, treten „nackte Frauen“ auf (Roth 2010: 43). Aus der vermeintlich gediegenen Bar wird so eine Tabledance-Bar. Und auch die Frauen sind weniger Frauen als vielmehr blutjunge Mädchen, die kaum ganz freiwillig auftreten dürften. „Die Mädchen sind jung und weiß gepudert. Sie tanzen schlecht, winden sich nach der Melodie, jedes, wie ihm gefällt“ (Roth 2010: 43). Auch Dan entgeht das nicht:

Unter allen – es sind zehn – fällt mir eine dünne Kleine auf, die mühsam überpuderte Sommersprossen hat und erschrockene blaue Augen. Ihre schmalen Knöchel sind gebrechlich, ihre Bewegungen ungelentk und furchtsam, mit den Händen versucht sie vergeblich, ihre Brüste zu schützen, die klein und spitz sind und fortwährend zittern wie junge, frierende Tiere (Roth 2010: 43-44).

²³⁸ Einzig bzgl. Stasia und Alexander gibt es am Ende eine Andeutung, wenn sie – wie bereits erwähnt – gemeinsam zum Frühstück kommen.

Dieses Mädchen wird dann auch von der Bühne gerufen und den Herren als „unsere Neuste“ (Roth 2010: 44) vorgestellt, „Herr Kanner, ein Anilinfabrikant, [...] knipste mit Daumen und Zeigefinger wohlgelaunt, streckte die Linke aus und tastete nach Tonkas Hüfte“ (Roth 2010: 44). Auch die anderen Mädchen sollen nun näherkommen, „Ignatz glitt durch den Raum und brachte fünf der nackten Mädchen, verteilte sie auf fünf Tische“ (Roth 2010: 44). Die Hotelbar im Hotel Savoy ist also eindeutig ein sexuell aufgeladener Ort, außerdem ein männlich dominierter Ort. Hier werden Geschäfte besprochen und es wird der Sexualität, die im Hotel verpönt ist, Raum geboten.

In anderen Romanen ist die Hotelbar eher Treffpunkt oder Rückzugsort. Dies gilt bspw. bei Haruki Murakami. Verschiedene Male sucht der Protagonist in *Wilde Schafsjagd* Hotelbars auf, meist als eine Art Verschnaufpause.

Ich rief den Kellner und ließ mir die Speisekarte zeigen. Omelettes hatten sie zwar nicht, aber Sandwiches. Ich bestellte ein Käse-Gurken-Sandwich. Als Beilage gebe es Kartoffelchips und Pickles. Ich stornierte die Chips und nahm dafür die doppelte Menge Pickles. Dann fragte ich, ob sie vielleicht Nagelschere und -feile hätten. Sie hatten natürlich. Hotelbars haben wirklich alles Mögliche. Ich habe mir in einer Hotelbar auch schon einmal ein französisch-japanisches Wörterbuch geliehen (Murakami 2006: 132).

Das führt zu Agatha Christie, bei der die Hotelbar zum Symbol der Heterotopie-Eigenschaft wird, unmöglich zu Vereinbarendes miteinander zu vereinbaren. Dies wurde bereits ausführlich erläutert, als es um die Eigenschaften der Heterotopie ging. In Christies Bar werden die Bedürfnisse unterschiedlichster Nationen, Geschmäcker, Temperamente etc. gestillt. Sie dient dem harmlosen Vergnügen der Gäste.

In Eugène Dabits *Hôtel du Nord* ist die Bedeutung der Bar wieder eine völlig andere. In diesem Hotelroman stehen nicht nur die Gäste im Mittelpunkt, sondern vor allem auch das Hoteliers-Ehepaar Lecouvreur. Deren Domäne ist in erster Linie die Hotelbar, in der sie als „Mädchen für alles“ sehr viel Zeit verbringen, in der sie aber auch auf die Gäste treffen und diese wiederum einander begegnen. Da es sich nicht um eine klassische Hotelbar handelt, sondern eher um eine Mischung aus Kneipe, Café und Gemeinschaftsraum des Hotels, ist die Atmosphäre eine gänzlich andere als etwa bei Joseph Roth.

Bereits der Einzug der Lecouvreurs wird in der Bar vollzogen, dort trifft der Unkenruf der Vorbesitzer auf den Optimismus der neuen Besitzer. Anders als vor dem Verkauf kommt nun die Last eines Hotels zur Sprache: „Je ne veux pas vous décourager, mais c'est la vérité. Faut

être à la disposition de tous, rendre des services, écouter les cancans. Sans ça, le client vous lâche. Jamais tranquilles, toujours à la merci d'un homme saoul" (Dabit 1993: 30). Aber „les Lecouvreurs n'écoulaient pas ce bavardage" (Dabit 1993: 30), sondern übernehmen mit dem Hotel auch die Hotelbar voller Vorfreude. Besonderen Stolz empfindet der neue Patron, als er seine ersten „50 centimes" (Dabit 1993: 31) von der Theke klaubt. Von nun an spielt sich der Großteil des Lebens von Ehepaar Lecouvreur in dieser Bar ab. Sie wird auch zum Symbol der neuen Freiheit: „Il inscrivait les gains sur une ardoise, et, chaque fois qu'il avait fini ses additions, avec une solennité rituelle, il crachait dans la sciure qui couvrait le carrelage" (Dabit 1993: 40). Die Atmosphäre in der Bar ist nicht sexuell aufgeladen, eher familiär und geschäftig.

Das liegt zum Teil auch daran, dass es sich nicht um die typische abends geöffnete Bar im Sinne einer Kneipe handelt. Bei Lecouvreur gibt es einen richtigen Tagesablauf, der bereits früh morgens beginnt. Jeden Morgen wiederholt sich nämlich das Aufbruchsritual der Bewohner. „Les locataires partiront au travail avec un bon `jus` dans le ventre" (Dabit 1993: 46).

La plupart, pour se dégourdir, corsent le jus d'un petit rhum ou d'un cognac. Ils ont quitté leur chambre à la hâte et c'est devant le comptoir qu'ils achèvent de se vêtir. Mal rasés, à peine lavés, leur visage transi a la couleur du petit jour. Le sommeil altère leurs voix ex fait battre leur paupières (Dabit 1993: 47).

Das ist nicht glamourös, im Gegenteil, die Dauergäste sehen die Bar als Erweiterung ihres Zimmers, als Küche oder Wohnzimmer, das ja nun fehlt, und benehmen sich entsprechend. Die Männer scheuen sich nicht, unrasiert etc. aufzutauchen. Erst das Verlassen der Bar empfinden sie als „rausgehen“, dann wollen sie vorzeigbar sein. Ähnlich sieht die morgendliche Routine der weiblichen Gäste aus:

Un peu plus tard, de jeunes femmes apportent une animation nouvelle. Des ouvrières qui travaillent aux peausseries et filatures du quartier, des vendeuses, des dactylos. Elles commandent un café-crème qu'elles boivent à petites gorgées. Tout en grignotant une brioche, elle se regardent dans les glaces du comptoir, puis elles se maquillent avant de gagner la rue (Dabit 1993: 47).

Louise Lecouvreur macht diese Häuslichkeit in ihrer Hotelbar mitunter zu schaffen: „Toutes des fricoteuses! [...] Elles feraient mieux de se laver que de se mettre de la poudre de riz" (Dabit 1993: 47). Und so entwickelt sie ein eigenes Morgenritual: „Quand la dernière est partie, elle

ouvre toute grande la porte du café et, comme son mari s'étonne: – Ça empeste ici!“ (Dabit 1993: 47).

Auch der Mittag hat sein festes Programm in der Bar des Hotels, sodass sich für die Lecouvreurs auch hier eine gewisse Routine entwickelt, die den Tagesablauf des Ehepaares bestimmt:

L'Hôtel du Nord avait la réputation de servir du bon café. Chaque jour, après leur déjeuner, les ouvriers venaient y prendre le <<jus>>. C'était le coup de feu pour Lecouvreur. Il se 'demenait et finissait par cententer tout son monde. Lorsque les bruits de sirène annonçaient la reprise du travail, le débit se vidait en quelques instants (Dabit 1993: 120).

Die Abende werden zum anstrengendsten Part für das Ehepaar, denn nun kommen die Gäste, die nicht auf dem Weg zur Arbeit sind, sondern Zeit mitbringen, die sie in der Bar verbringen möchten.

Lecouvreur était encore un bleu dans le métier de bistrot. Il ne savait pas se débarrasser des raseurs qui le tapaient d'une tournée ni des ivrognes qui s'attardaient sur le <<zinc>>. Chaque soir, avant la fermeture, venait échouer chez lui un poivrot, cocher ou débardeur (Dabit 1993: 58).

Das Verhältnis des Chefs zu den Gästen in der Bar ist ebenfalls ein besonderes, familiär trifft es auch hier wieder, denn obwohl er versucht, sich selbst vom Alkohol fernzuhalten, wird er immer wieder in die Runde der Gäste hereingezogen:

Lecouvreur buvait le moins possible. Quelques apéritifs suffisaient pour l'étourdir, lui enlever le goût du travail. Mais comment, sans faire injure à ses habitués et compromettre son commerce, refuser les tournées qu'on lui offrait? Il s'était bien fabriqué un breuvage inoffensif, à base de sirop; malheureusement les clients ne le laissaient pas tirer sa bouteille de sous le comptoir. Sur ce chapitre-là, ils ne plaisantaient pas. <<On ne vous a pas invité à boire de la queue de cerise ni du pipi de rossignol.>> Lecouvreur céda en ronchonnant. Puis, à son tour, il lui fallait <<remettre ca>>, et il s'exécutait sans entrain, à la surprise des clients. A! s'ils avaient été bistrots à sa place! (Dabit 1993: 59).

Auch das stößt bei Louise auf Unmut, „[elle] s'attristait à le regarder boire, mais elle se tisait et pensait. << C'est le commerce>>“ (Dabit 1993: 59).

So ist der Tagesablauf des Hoteliers-Paares weitgehend bestimmt durch das Alltagsgeschäft der Bar. Natürlich gibt es weitere Aufgaben, es muss gekocht, geputzt etc. werden, doch den groben

Ablauf gibt immer die Bar vor. Sie ist verknüpft mit den Enttäuschungen über das neue Leben, wenn trotz großer Müdigkeit kein Ende in Sicht ist, oder wenn Louise sich um den Alkoholkonsum ihres Mannes sorgt. Doch auch in positiver Weise lässt sich Situation der Lecouvreurs anhand der Bar betrachten, denn

a l'automne, Lecouveur fit repeindre sa boutique par Cerutti, le marchand de couleurs de la rue de la Grange-aux-Belles. Du beau travail! Faux-marbre sur les murs, faux-chêne sur le comptoir. [...] Les Lecouveur, dont les affaires marquaient bien, voulaient seulement que leur maison eût bonne mine (Dabit 1993: 120).

Die Hotelbar ist also ein sehr wandelbarer Raum, der für die Gäste wie die Besitzer der verschiedenen Hotels unterschiedlichste Funktionen erfüllen und dabei jeweils ganz anders beschrieben werden kann. Während die meisten Räume sich in ihrer Beschreibung in allen Hotelromanen ähneln, ist die Bar der am stärksten variierende Raum im Hotel.

3.5.3 Speicher/Abstellkammer als Gedächtnis des Hotels

Ein Raum, der vorrangig in den Romanen eine Rolle spielt, in den das Hotel von unfreiwilligen Dauergästen bewohnt wird, ist der Speicher respektive die Abstellkammer. Denn wenn die Gäste auf der Flucht vor dem Krieg im Hotel ankommen, tragen sie häufig alles mit sich, was ihnen an Materiellem noch geblieben ist. Dann wird für einige von ihnen der Speicher zum äußeren Gedächtnis. Ihre neuen Zimmer stehen, was die Größe und den Stauraum betrifft, in keinem Verhältnis zu ihren früheren Unterkünften, sodass ein Teil ihrer Habe ausgelagert werden muss. Wenn sie dann weiterreisen müssen, bleibt das alte Leben meist einfach vergessen dort zurück. Im *Hôtel Baalbek* existiert ein solcher Dachboden:

Dort, in der Abstellkammer, sammelten sich verschiedene Gepäckstücke von längst abgereisten Hotelgästen, unter dicken Schichten von Staub. Joschko und ich hatten uns in der Kammer umgesehen und mancherlei bizarre Dinge entdeckt, viele Koffer und fest verschnürte Pakete, Kinderwagen, Spielzeug, ein Cello und sogar ein Klavier (Wander 2010: 30).

Auf diese Weise wird der Dachboden jedoch nicht nur zum Ort der Erinnerung für die Gäste, die dort ihr altes Leben aufbewahren. Er wird gleichzeitig zum Gedächtnis des Hotels an die wieder Abgereisten. Und nicht zuletzt wird der Dachboden auch zum Symbol der Tragik des Krieges. Denn wie im Beispiel bei Wander deutlich wird, am Cello und am Klavier, gehören

die gelagerten Dinge zu einem völlig anderen Leben, das geprägt war von Wohlstand, von Kultur, von Musik in diesem Fall. Sie aufzuheben zeugt von der anfänglichen Hoffnung der Exilanten, nach der ersten Station im Baalbek doch noch einmal in ihr eigentliches Leben zurückkehren zu können, wo all das Schöne auch wieder einen Sinn hat und genutzt werden kann. Dass viele Dinge bei der Abreise aus dem Hotel dann aber zurückgelassen werden, spiegelt die Aufgabe, die Resignation, das damit Abfinden, dass die schönen Zeiten endgültig vorbei sind, wider. Nur für ganz wenige gibt es nach der Abreise doch noch ein Wiedersehen mit dem alten Besitz: „Sascha wirft mir einen Packen vergilbter Hefte auf den Tisch, seine Aufzeichnungen von mehreren Jahren. Er hatte das alles, wie er sagt, in einem Koffer zurückgelassen, in der Bodenkammer des Hotels, und nach der Befreiung wiedergefunden“ (Wander 2010: 170-171).

In seiner Funktion als Gedächtnis des Hotels verbindet der Speicher bzw. verbindet die Abstellkammer zwei Arten der Heterotopie nach Foucault, nämlich das Hotel mit dem Museum bzw. der Bibliothek. Dies wurde bereits erwähnt, als es darum ging, dass der „Schafsprofessor“ bei Haruki Murakami das ehemalige „*Oviszentrum Hokkaido*“ (Murakami 2006: 181) jetzt in Form der alten Unterlagen auf seiner Etage und in seinem Zimmer unterbringt. Zwar ist der Zusammenhang in anderen Fällen weniger plakativ, doch die Sammlung von Gegenständen, die frühere Bewohner zurücklassen, macht auch den Speicher zu einem Museum bzw. einer Bibliothek, die Zeugnis ablegt von der Geschichte des Hauses, aber vor allem seiner Bewohner.

3.5.4 Zusammenfassung

Die vorangehenden Ausführungen belegen, dass die Gattung des Hotelromans nur auf den ersten Blick eine sehr starke Homogenität aufweist, die bei näherer Betrachtung einer Zweiteilung weicht. Je nachdem, ob das Romanhotel Urlauber oder Dauergäste beherbergt, entwickelt sich eine ganz andere Art der Raumbeschreibung, die so weit geht, dass der selbe Raum in zwei Romanen eine gänzlich andere Nutzung erfahren kann. Dies ist für die vorliegende Arbeit besonders interessant, weil räumliche Aspekte hier in ihrer inhaltlichen wie sprachlichen Darstellung und Bedeutung stark variieren, was wiederum ein Beweis für die große Bedeutung des Raumes im Hotelroman ist.

3.6 Gewinnung von Raum – Besondere Räume des Hotelromans

3.6.1 Gegenräume

Dass Heterotopien, wie im Kapitel 2.2 zu Michel Foucault bereits ausgeführt, andere Orte – „ces autres lieux“ (Foucault 2017: 41) – sind, führt zur Notwendigkeit von Gegenräumen, an denen sich diese Andersartigkeit der Heterotopie festmachen lässt und aus deren Existenz die Heterotopie überhaupt erst ihre Daseinsberechtigung gewinnt.

Im Gegensatz zu Orten im Normalraum kann eine Heterotopie nicht aus sich heraus und für sich allein existieren. Dieser Aspekt ist übrigens schon im medizinischen Gebrauch des Begriffs angelegt. Ein heterotoper physiologischer Vorgang respektive heterotopes Gewebe kontrastieren in der Regel mit der Beobachtung, dass der eigentliche Vorgang und das eigentliche Gewebe ebenfalls vorhanden sind und simultan funktionieren. [...] Genau so funktionieren auch Foucaults Heterotopien in der Gesellschaft [...] Die Heterotopie wird erkennbar, indem sie von etwas abweicht. Ist diese Folie nicht gegeben, lässt sich von einer solchen Abweichung auch nicht reden.²³⁹

Diese „contre-espaces“ (Foucault 2017: 40) sollen „effacer“, „composer“, „neutraliser ou [...] purifier“ (Foucault 2017: 40), innerhalb des Hotelromans ließen sich *auslöschen*, *zusammenstellen*, *neutralisieren* und *reinigen* bspw. noch um *erklären*, *ergänzen* oder *verstärken* erweitern, doch dazu später mehr.

Nun muss eine erste Unterscheidung in *figurenbezogene* und *hotelbezogene* Gegenräume erfolgen.

Dem Hotel selbst stehen bspw. der Stadtraum und der Reiseräum gegenüber, die hinsichtlich der Heterotopie wichtige Funktionen ausüben. Da sie jedoch gleichzeitig auch Erweiterungsräume sind, werden sie erst im folgenden Kapitel näher erläutert.

Hier soll es nun aber um die Gegenräume gehen, die als figurespezifisch zu bezeichnen sind, die sich also nicht auf das Hotel-Gebäude in Gänze beziehen, sondern immer an eine oder mehrere Figuren gekoppelt sind. Exemplarisch sollen der *Herkunftsraum*, der *Angstraum* und der *Sehnsuchtsraum* analysiert werden, die sich in Teilen auch überschneiden werden. Neben Foucault kommen auch wieder Lotman und Bachtin zur Sprache, außerdem wird sich – wie so

²³⁹ Stefan Tetzlaff: Heterotopie als Textverfahren. Erzählter Raum in Romantik und Realismus. Berlin 2016, S. 17.

häufig innerhalb dieser Arbeit – auch hier wieder zeigen, welche starke Rolle Illusionen auch im Zusammenhang mit den Gegenräumen spielen.

Jeder Gegenraum hat seine Besonderheiten, seine Eigenheiten, doch es gibt auch Aspekte, die *den Gegenraum* ganz allgemein betreffen und hier den einzelnen Ausführungen vorangestellt werden sollen, um eine Wiederholung in allen drei Kapiteln zu vermeiden.

Zunächst einmal lassen sich verschiedene Wege unterscheiden, auf denen ein Gegenraum Eingang in die Geschichte findet. So kann ein Teil der Handlung im Gegenraum spielen. Dies trifft im Hotelroman jedoch hauptsächlich auf Reise- und Stadtraum zu, da sich das Geschehen weitgehend während des Hotelaufenthaltes abspielt und der Herkunftsraum in der Handlung selbst ausgeklammert wird. Eine Ausnahme bildet hier Stefan Zweig, der Christines Herkunftsraum in *Rausch der Verwandlung* innerhalb der Handlung schildert, da Christine erst im Laufe des Romans zu ihrem Hotelaufenthalt aufbricht.

Häufiger lernt der Leser die drei hier zu analysierenden Gegenräume durch Erzählerrede sowie Prolepsen, Analepsen und innerhalb der Figuren-/Gedankenrede kennen. Die jeweilige Variante kann bspw. davon abhängen, welche Funktion der Gegenraum für die Heterotopie Hotel hat. Alle diese Versionen werden im Zuge der Analyse von Angst-, Sehnsuchts- und Herkunftsraum noch erläutert und an Beispielen aufgezeigt werden.

Des Weiteren lassen sich die seltenen Fälle, in denen der Gegenraum einmalig en bloc eingeführt wird, von den Fällen unterscheiden, in denen der Gegenraum fortlaufend durch Einsprengsel präsentiert wird. In den jeweiligen Unterkapiteln werden beide Fälle vorgestellt.

Interessant sind außerdem ein paar Oppositionspaare, die im Zusammenhang mit Gegenräumen auftreten können. So gibt es *persönliche vs. kollektive* und *konkrete vs. abstrakte* Gegenräume, außerdem in Bezug auf die Figuren *erlebte vs. erdachte* Gegenräume. Bei den drei hier zu untersuchenden Gegenräumen sind alle Varianten vertreten, und diese Oppositionen spielen in den Einzelanalysen noch eine größere Rolle.

Interessant ist außerdem, dass ein Raum durch seinen Bezug zu bestimmten Figuren wiederum zu unterschiedlichen Gegenräumen werden kann, ohne dass er selbst sich verändert. Dies liegt an seiner Aufladung durch die jeweilige Figur. Als prägnantestes Beispiel kann hier der Ort Fredersdorf herangezogen werden, der in Vicki Baums *Menschen im Hotel* auftaucht. Es handelt sich hierbei um eine „kleine Stadt“ (Baum 1956: 26-27), aus der sowohl Generaldirektor Preysing als auch Buchhalter Otto Kringelein anreisen. Fredersdorf ist also

Herkunftsraum beider Männer, wird im Verlauf des Romans jedoch als Angstraum Kringeleins und Sehnsuchtsraum Preysings beschrieben. Ohne dass Fredersdorf selbst eine Veränderung durchläuft, nimmt es als Gegenraum zum Luxus-Hotel also unterschiedliche Rollen ein. Dies belegt, dass es von den Figuren abhängt, ob ein Raum zum Angst- oder Sehnsuchtsraum wird. Das beruht darauf, dass sich beide Räume aus Erfahrungen, Emotionen und persönlichen Bezügen aufbauen und nicht von vornherein festgelegt sind, anders also als beim Herkunftsraum, der sich nur durch die Herkunft der Figur ergibt und sich durch die persönlichen Aspekte nicht verändert, sondern nur zusätzlich vom Herkunfts- auch noch zum Angst- oder Sehnsuchtsraum wird.

3.6.1.1 Herkunftsraum

Der Herkunftsraum ist mit der wichtigste Gegenraum für die Heterotopie Hotel. Er lässt sich folgendermaßen definieren: Der Herkunftsraum ist als der Raum zu verstehen, dem eine Figur entstammt, wobei dies sowohl der Raum sein kann, an dem sich die Figur unmittelbar vor ihrem Hotelbesuch aufhielt, als auch der Raum, in dem sie ihre Persönlichkeit über einen längeren Zeitraum hinweg entwickelt hat – in Frage kommen kann also die letzte Station vor Ankunft im Hotel oder aber der Ort des Aufwachsens. In jedem Fall muss der entsprechende Raum prägend für die Figur gewesen sein, außerdem wirken sich seine äußeren Bedingungen direkt auf den Status der Figur innerhalb des Hotels aus. Legenden, die die Figuren selbst um ihre Herkunft ranken, die vom Erzähler oder in Figuren-/Gedankenrede jedoch als Erfindung entlarvt werden, zählen nicht zum Herkunftsraum.

Der Herkunftsraum lässt sich in allen für diese Arbeit herangezogenen Romanen finden und ist immer von großer Bedeutung. Die Rede war ja bereits von den Funktionen des Gegenraumes nach Foucault – wichtigste Funktion des Herkunftsraumes ist es, die Heterotopie zu kontrastieren.

In verschiedenen Kapiteln wurde bereits erwähnt, dass der Hotel-Aufenthalt für Figuren einen Einschnitt darstellt, einen Kontrast zu ihrem Leben außerhalb des Hotels. Dieser Kontrast wird erst durch die Darstellung des Herkunftsraumes deutlich. Die Intensität des Kontrastes ist dabei unabhängig von der Form der Darstellung des Herkunftsraumes, also davon ob, wie oben erwähnt, Handlung, Analepse, Figuren-, Gedanken- oder Erzählerrede diesen transportieren.

Dies zeigt sich an den folgenden beiden Beispielen von Herkunftsraum – Christine Hoflehner in Stefan Zweigs *Rausch der Verwandlung* und Gabriel Dan in Joseph Roths *Hotel Savoy*.

Dans Herkunftsraum ist das Kriegsgefangenenlager in Sibirien, aus dem er im Savoy ankommt. Der Leser erfährt hiervon in der Gedankenrede Dans, und das mittels eines einzigen Satzes: „Ich kehre aus dreijähriger Kriegsgefangenschaft zurück, habe in einem sibirischen Lager gelebt und bin durch russische Dörfer und Städte gewandert“ (Roth 2010: 9). Hier bedarf es nur dieses einen Satzes, um den Herkunftsraum als Gegenentwurf zum Hotelleben zu präsentieren. Spätere Erwähnungen des Herkunftsraumes gibt es zwar („Auf dem Bett liegt eine gelbe Decke; gottlob, keine graue, die ans Militär erinnern könnte“ (Roth 2010: 11)), sie verstärken den Eindruck aber nicht weiter, sondern halten ihn höchstens aufrecht. Der Kontrast ist durch die Schlüsselwörter „Kriegsgefangenschaft“ und „sibirisches Lager“ ausreichend hergestellt.

Ganz anders erfährt der Leser von Christines Herkunftsraum „Klein-Reifling“. Auf den ersten fünfunddreißig Seiten wird Christine Hoflehners Leben in der Provinz als Teil der Handlung geschildert (vgl. Zweig 2014: 5-40). Christines Herkunftsraum erfüllt hier ganz deutlich die Funktion, den Eindruck der Heterotopie, des Hotels, zu verstärken. Denn besonders vor dem Hintergrund der ersten Seiten erscheint es nur verständlich, wie geblendet, wie beeindruckt Christine später vom Luxus des Hotels ist. Bereits der einführende Abschnitt, der Christines Arbeitsplatz beschreibt, macht dies klar:

Ein Dorfpostamt in Österreich unterscheidet sich wenig vom andern: wer eines gesehen hat, kennt sie alle. In der gleichen franzisko-josephischen Zeit aus dem gleichen Fundus mit den kärglichen Einrichtungsgegenständen bedacht oder vielmehr uniformiert, entäußern sie allerorts den gleichen mürrischen Eindruck ärarischer Verdrossenheit, [...] bewahren sie hartnäckig jenen unverkennbaren altösterreichischen Amtsgeruch aus kaltem Knaster und muffigem Aktenstaub (Zweig 2014: 5).

Eine Figur, die „in der Amtsstube Klein-Reifling, einem belanglosen Ort unweit Krems, [...] [als] dieser auswechselbare Einrichtungsgegenstand >Beamte<“ (Zweig 2014: 9) lebt, muss unweigerlich einen Schock erleiden, wenn sie das luxuriöse Leben im teuren Hotel kennenlernen darf. Dies wird auch ausgesprochen, wenn Christine ihr Zimmer im Hotel bezieht: „Denn mit bestem Willen kann die Postassistentin aus Klein-Reifling, gewöhnt, nur Ärmlichkeit als Umwelt zu haben, sich nicht dermaßen rasch umschalten, daß sie wirklich zu glauben wagte, dies Zimmer sei ihr zubestimmt“ (Zweig 2014: 49).

Die Gegenüberstellung macht den Kontrast deutlich. Von Christines Hotelzimmer heißt es:

dieses verschwenderisch weite, köstlich helle und tapetenbunte Zimmer, in das von der zweiflügelig aufgetanen Balkontür wie durch kristallene Schleuse ein Wasserfall von Licht hereinschmettert. Unbändig überschwemmt der goldene Schwall die ganze Tiefe des Raums, jeder Gegenstand ist getränkt von der Überfülle des lodernen Elements (Zweig 2014: 48).

Von ihrem Zimmer in Klein-Reifling, das sie mit der kränkelnden Mutter teilt, erfährt man:

Quer um die Ecke [...] und schon ist Christine daheim in dem gemeinsamen kleinfenstrigen Mansardenzimmer eines engbrüstigen Bauernhauses. [...] Immer muffelt es darum in der düsteren Dachbodenstube nach Sumpfigem und Dumpfem, nach faulem Firnstholz und modrigen Laken; uralte Gerüche sitzen wie Pilze im Holz; wahrscheinlich hätte in gewöhnlichen Zeitläuften diese Kammer nur als Speicher gedient. [...] Immer riecht es nach Essig und Feuchtem, nach Krankheit und Bettlägerigkeit in dem schmalen Geviert (Zweig 2014: 18-19).

Der Leser lernt also zuerst Christines tägliche Umgebung kennen, ihren Herkunftsraum, um durch dessen Beschreibung das Hotel tatsächlich als echten Gegenraum zu begreifen, der sich so drastisch vom Herkunftsraum unterscheidet. Wenn man die beiden Beschreibungen, die im Roman weiter auseinander liegen, direkt gegenüberstellt, finden sich regelrechte Gegensatzpaare wie „kleinfenstrig“ vs. der „zweiflügelig aufgetanen Balkontür“, „engbrüstiges Bauernhaus“ mit dem „schmalen Geviert“ vs. „Tiefe des Raumes“, „düster“ vs. „köstlich hell“. Die Wortwahl dient also dazu, die beiden Räume, Hotel und das Zuhause in Klein-Reifling, als echte Gegensätze deutlich zu machen.

Hier kontrastiert also der Herkunftsraum die Heterotopie und ist damit gleichzeitig ein verstärkendes Element bzgl. Christines Grenzüberschreitung, die dadurch entsteht, dass die beiden Räume Hotel (Heterotopie) und Klein-Reifling (Herkunftsraum) so stark voneinander abweichen. Indem man erfährt, aus welchen Verhältnissen Christine stammt, wird klar, wie stark ihr Wunsch sein muss, in dem luxuriösen Umfeld des Hotels aufzugehen, die Grenze zum Herkunftsraum erfolgreich und möglichst endgültig zu passieren. Der Herkunftsraum ist also auch ein wichtiges Element in Bezug auf Jurij Lotmans Thesen.

Eine weitere Funktion ist die, den Status der Figuren zu manifestieren, was sich wiederum auf das System der Öffnungen und Schließungen nach Foucault auswirkt, da der Eintritt in die Heterotopie Hotel sowohl für die Figur selbst (als innerer Konflikt etwa) als auch für die in Kapitel 3.1.2 erwähnten Entscheider an der Rezeption vom Herkunftsraum abhängen kann. Auch das zeigt sich am Beispiel von Zweigs Christines, die – wie an anderen Stellen

ausführlicher erläutert – selbst aufgrund ihrer Herkunft und der damit verbundenen Insignien (bspw. ein alter Koffer) bei ihrer Ankunft im Hotel zögert und sich nicht direkt traut, in die Heterotopie einzutreten. Es zeigt sich aber auch am Beispiel des Fliegers Kauders bei Vicki Baum, dessen Herkunftsraum – das Schlachtfeld im Zweiten Weltkrieg – ihn als eine Art Helden im Hotel ankommen lässt, wodurch er ein Zimmer bekommt, obwohl er weder reich ist noch besonders elegant oder wohlhabend wirkt. Es gilt auch für Vetter Alexander in Roths *Hotel Savoy*. Der junge Mann wird zuvorkommend behandelt einzig aufgrund der Tatsache, dass sein Herkunftsraum das reiche Elternhaus ist.

Eine weitere Funktion des Herkunftsraums als Gegenraum ist die Charakterisierung der Figuren. Da sich die Figuren der Hotelromane am Schauplatz des Hotels innerhalb einer Heterotopie bewegen, zu der, wie an anderer Stelle, z. B. im Kapitel 3.2 zur Sexualität, erläutert wird, auch ein von ihrem Alltag zuhause abweichendes Verhalten gehört, kann der Herkunftsraum dazu herangezogen werden, ihre eigentlichen Wesenszüge zu präsentieren.

Dies ist bspw. der Fall bei Baron Gaigern in Vicki Baums *Menschen im Hotel*. Im Hotel kennt man den jungen Mann als vollendeten Charmeur, der gentlemanlike durchs Leben stolziert und bei allen auf Sympathie stößt.

Wenn er durch die Halle geht, ist es so, als würde in einer kalten Stube ein Fenster voll Sonne geöffnet. [...] Er macht sehr viele Bekanntschaften im Hotel, hilft mit Briefmarken aus, gibt Ratschläge für Fernflüge, nimmt alte Damen in seinem Auto mit, macht den Vierten beim Bridge und kennt sich in den Weinbeständen des Hotels aus (Baum 1956: 99-101).

Das Leben im Fokus der anderen Gäste, deren Blicke Gaigern unweigerlich auf sich zieht, ist nicht dazu geeignet, eine andere Seite der Figur zu zeigen, aber „auch ein Baron Gaigern wohnt hinter Doppeltüren, auch er hat seine Geheimnisse und Hintergründigkeiten“ (Baum 1956: 101). Sein anderes Gesicht, das des Gauners und Betrügers (kriminell wie sexuell), wird natürlich auch immer wieder im Textverlauf angedeutet, zumal die Passagen, in denen er die Perlen einer Balletttänzerin stehlen möchte, recht eindeutig sind, aber vor allem wird es in den Sätzen präsentiert, die sich auf seinen Herkunftsraum beziehen. Auf die Frage, wie er als Kind gewesen sei, antwortet er voller Ironie:

Einfach bezaubernd. Voll mit Sommersprossen und Beulen und Kratzwunden und häufig auch lausig. Wir haben Zigeuner für unsere Pferde gehabt; das ist an der Grenze,

wo unser Gut war, sehr häufig. Die Zigeunerbuben waren meine Freunde. Ich habe jede Sorte von Ungeziefer und Krätze von ihnen bekommen, die es gibt (Baum 1956: 153).

Er bringt seine Laufbahn auf den Punkt mit einer Zusammenfassung seines Herkunftsraumes: „Ich habe zuhause gelernt, zu reiten und den Herrn zu spielen. Im Kloster beten und lügen. Im Krieg schießen und Deckung suchen. Mehr kann ich nicht. Ich bin ein Zigeuner, ein Außenseiter, ein Abenteurer“ (Baum 1956: 158). Und auch seine Geliebte, der er damit auf ihre Frage antwortete, blickt auf ihren Herkunftsraum zurück, um ihr wahres Wesen zu offenbaren. Innerhalb der Geschichte befindet sie sich in einer Krise, denkt an ein Ende ihrer Ballettkarriere, erwog gerade noch die Einnahme einer tödlichen Dosis Schlafmittel. Durch den Bezug auf ihren Herkunftsraum bietet sie dem Leser ein anderes Bild von sich, der Herkunftsraum steht für Stärke und Ehrgeiz, die sie in ihrer aktuellen Situation nicht mehr präsentieren bzw. verkörpern kann.

Uns hat man wie kleine Soldaten erzogen, uns Tänzerinnen, streng, eisenhart, im Institut des kaiserlichen Balletts in Petersburg. [...] Ich war klein und mager, aber hart wie ein Diamant. Ehrgeizig, weißt du, den Ehrgeiz im Blut wie Pfeffer und Salz. Eine Pflichtmaschine, die arbeitet, arbeitet, arbeitet. Keine Ruhe, keine Zeit, nie stehenbleiben (Baum 1956: 154).

Der Herkunftsraum als Gegenraum zur Heterotopie Hotel kann also zur Charakterisierung von Figuren dienen, deren Verhalten in der Heterotopie den Vergleich mit dem Verhalten im Gegenraum braucht, um ein vollständiges Bild zu ergeben.

Es fällt auch auf, dass der Herkunftsraum zwar oft mit vielen Worten vermittelt wird, sich aber letztlich immer auf wenige Schlagworte reduzieren lässt, die für die jeweilige Figur und ihren Part der Handlung entscheidend sind. Um bei den bereits eingeführten Beispielen zu bleiben, wären das für Gabriel Dan *Krieg, Lager, Wanderschaft*, für die Grusinskaja *Ehrgeiz, Disziplin, Stärke* und für Gaigern, wie er selbst es ausdrückt, *Kloster, Krieg, Zigeunerleben*.

Doch auch der Herkunftsraum ist verbunden mit Illusionen. Zunächst einmal dahingehend, dass einige Figuren ihren tatsächlichen Herkunftsraum durch eigene Legenden ersetzen. Damit wird ihr Herkunftsraum zur selbst geschaffenen Illusion, wenn etwa Zweigs Christine mit dem Nachnamen der Tante auch deren feine, reiche Herkunft annimmt, nicht ausdrücklich, sondern durch Schweigen und weil sie nicht klarstellt, dass es sich um einen Irrtum handelt. Des Weiteren, und das wurde bzgl. der Öffnungen und Schließungen bereits ausgeführt, kann der Herkunftsraum zu Illusionen verleiten, denn Otto Kringelein etwa verfügt trotz seines

ärmlichen Herkunftsraumes über ausreichend finanzielle Mittel, um im Nobelhotel abzustiegen. Und auch der umgekehrte Fall ist möglich, dass nämlich eine Figur falsch eingeschätzt wird und erst ihr Herkunftsraum ihr wahres Wesen offenbart. Tilli Weiler in *Hotel Berlin* etwa wirkt flatterhaft, oberflächlich und egoistisch, doch ihr Herkunftsraum, und die damit verbundene Geschichte um ihre unglückliche Liebe zu einem jungen Juden, zeichnet ein ganz anderes Bild. Der Herkunftsraum kann also Illusionen wecken, Illusionen ausräumen und – zumindest nach dem Willen einzelner Figuren – selbst zur Illusion werden, wobei bereits erwähnt wurde, dass entsprechende Passagen nicht zum Herkunftsraum gezählt werden.

Ein interessantes Beispiel liefert Haruki Murakami, der seinen Protagonisten in *Wilde Schafsjagd* zwar mit einem Ort ausstattet, an dem er groß geworden ist, dabei aber auf einen Herkunftsraum verzichtet und seine Figur dessen Bedeutung sogar selbst negieren lässt:

Danach gab es für mich keine „Heimatstadt“ mehr. Bei dem Gedanken, dass nirgendwo mehr ein Ort existierte, an den ich zurückkehren muss, fiel mir ein Stein vom Herzen. Niemand will mich mehr treffen. Niemand verlangt mehr nach mir, und niemand wünscht sich mehr, dass ich nach ihm verlange (Murakami 2006: 84).

Und so ist auch die Rückkehr in diese Stadt keine Heimkehr:

„Warum hast du denn ein Hotel genommen?“, fragt Jay verwundert, als ich ihm die Telefonnummer meines Hotels auf die Rückseite eines Streichholzheftchens schrieb. „Du hast doch dein Zuhause, warum bleibst du nicht da?“ „Das ist nicht mehr mein Zuhause“, sagte ich. Und Jay sagte nichts mehr dazu (Murakami 2006: 85).

Der Herkunftsraum, über den viele Figuren aber doch verfügen, ist als einziger Gegenraum immer figurespezifisch und persönlich und unterscheidet sich darin von den nun zu beleuchtenden Gegenräumen.

3.6.1.2 Sehnsuchtsraum

Der *Sehnsuchtsraum* ist grob als der Raum zu definieren, in den zu gelangen sich eine oder mehrere Figuren wünschen. Unterschiede ergeben sich dann aus den bereits erwähnten Oppositionspaaren *persönlich/kollektiv*, *konkret/abstrakt* sowie *erlebt/erdacht*.

Erstere Opposition bezieht sich darauf, ob eine einzelne oder mehrere Figuren von dem Raum träumen, das zweite Paar trennt konkrete Sehnsuchtsräume (deren Existenz laut Text als

gegeben angenommen werden kann) von abstrakten Raum-Vorstellungen (deren Existenz oder deren positive Aspekte im Text nicht belegt sind, sondern von der/den Figur/en nur angenommen werden). Letztere beruht darauf, ob eine Figur den Sehnsuchtsraum bereits kennengelernt hat oder nur auf ihre Vorstellung zurückgreifen muss. All dies soll im Folgenden durch einige Beispiele erläutert werden.

Hierfür eignet sich zuerst einmal ein Beispiel, das sich durch viele Texte zieht: „Amerika“.

In Fred Wanders Roman *Hôtel Baalbek* wird Amerika etwa zum kollektiven Sehnsuchtsraum als Pendant zum später noch erläuterten kollektiven Angstraum Auschwitz. Der Drang, nach Amerika zu gelangen, ist Antrieb für fast alle Bewohner des Hotels.

Hier greift aber, was Katrin Dennerlein in *Narratologie des Raumes* allgemein über geografische Erwähnungen in fiktionalen Texten aussagt, besonders, dass man nämlich „bei einem fiktionalen Text [...] das Wissen über die aktuelle Welt [...] nicht so selbstverständlich voraussetzen“ kann, „selbst wenn man es mit expliziten Referenzen auf räumliche Gegebenheiten der aktuellen Welt zu tun hat.“²⁴⁰ Als Beispiel nennt sie einen Kriminalroman, in dem „ein Toter im Tower of London gefunden [wird] und damit in einem Gebäude, das auch in der aktuellen Welt existiert.“²⁴¹ Sie konstatiert, dass andere Wahrzeichen Londons aus der Zeit der Erzählung „nicht erwähnt [werden]. Da es sich um einen fiktionalen Text handelt, kann man nicht annehmen, dass diese dennoch Teil der erzählten Welt sind.“²⁴² Was in dieser Arbeit wieder aufgegriffen wird, wenn es um den Stadtraum geht, trifft hier noch in weit größerem Maße zu.

Denn der Sehnsuchtsraum Amerika, zu dem es so viele Romanfiguren zieht, war zwar tatsächlich schon immer beliebtes Ziel von Flüchtlingen, Exilanten und Aussteigern und ist es auch heute noch, doch zeichnen die Vorstellungen von Amerika, die die Figuren in sich tragen oder anderen mitteilen, ein derart überhöhtes, mit Erwartungen und Sehnsüchten überfrachtetes Bild Amerikas, dass man keinesfalls einfach das reale Amerika mit dem Sehnsuchtsraum Amerika gleichsetzen kann.

Zum einen führt das dazu, dass man andere Aspekte des „echten“ Amerika nicht ebenfalls voraussetzen darf, zum anderen aber auch gleichzeitig dazu, dass diese gar nicht erwähnt werden, weil sie für die von Amerika Träumenden keine Rolle spielen. Wenn bspw. New York

²⁴⁰ Katrin Dennerlein: *Narratologie des Raumes*. Berlin 2009, S. 92.

²⁴¹ Ebd.

²⁴² Katrin Dennerlein: *Narratologie des Raumes*. Berlin 2009, S. 92.

genannt wird, ist das nur ein Synonym für den Sehnsuchtsraum Amerika, der aber keinerlei Übereinstimmung mit dem realen New York bedarf, weil er nie Schauplatz der Handlung wird, Details wie Straßennamen, Sehenswürdigkeiten etc. werden immer ausgespart. Vielmehr handelt es sich beim Sehnsuchtsraum Amerika um ein reines Schlagwort, je nach der Zeit, in der der Roman spielt, um ein Synonym für Befreiung, Freiheit, Gerettetsein oder aber für Reichtum und Erfolg.

Auch hier sind wieder Dennerleins Ausführungen zu erwähnen:

Der fiktionale Status des Raumes führt dazu, dass räumliche Gegebenheiten, die nicht genannt sind, nur dann Teil der erzählten Welt werden, wenn es notwendig ist, auf ihr Vorhandensein zu schließen. [Wenn] [...] dies [...] nicht der Fall ist, existieren sie in der erzählten Welt [...] auch nicht. Es gibt [...] [im] Text nichts über diese räumlichen Gegebenheiten zu wissen.²⁴³

Amerika bleibt in jeder Hinsicht ein leerer Raum, der ausschließlich mit dem angefüllt wird, was die Figuren über ihn denken oder sich von ihm erhoffen.

Aminia Mari Brüggeman bringt dies bzgl. ihres Untersuchungsgegenstandes *Der andere Planet* von Günter Kunert auf den Punkt:

Kunerts Protagonist ist sich bewußt, daß die Wirkung, welche von Amerika auf ihn ausging und welche eine Ahnung von Vertrautheit und Heimat hervorrief, einer gewissen Täuschung unterliegt. Und dennoch ist dieses Empfinden in Der andere Planet die Kraft, die das Leben für die Erzählerfigur ertragbar und wertvoll macht.²⁴⁴

Das lässt sich auch von einigen Figuren sagen, die ihren Traum von Amerika hegen, ohne das Land je bereist zu haben, ohne eine tatsächliche Ahnung von Amerika zu haben. Trotz der Illusion, der sie sich hingeben, von Amerika als einem Chronotopos der Freiheit, Erlösung, des Glücks, brauchen sie gerade diese Illusion, um ihr echtes Leben zu bereichern oder gar zu ertragen. Indem sie sich mit „Amerika“ eine Option offenlassen, eine Möglichkeit des Überlebens, des Entkommens, des Neuanfangs denken, können sie ihr echtes Leben, das gerade keinerlei Optionen bietet, weiterleben, ohne daran zu verzweifeln. Amerika ist also für sie der Sehnsuchtsraum, vielmehr noch aber die Illusion einer Wahl, einer Option.

²⁴³ Ebd., S. 92/93.

²⁴⁴ Aminia Mari Brüggemann: Chronotopos Amerika bei Max Frisch, Peter Handke, Günter Kunert und Martin Walser. Michigan 1993, S. 62.

Kaum eine der Figuren in den Roman-Hotels kennt Amerika oder weiß, was sie dort erwartet. Dennoch wird es für alle zum großen Ziel. Und so drehen sich die Handlungen und Worte bspw. der Baalbek-Bewohner bei Fred Wander immer wieder um die Schlagwörter Amerika und Visum, denn das ist Grundvoraussetzung für die Überfahrt, die Eintrittskarte in den Sehnsuchtsraum sozusagen. Auch Wander selbst machte diese Erfahrung, 1939 beginnt „Wanders Odyssee durch das französische Lagersystem [...] Er flieht mehrmals, wird wieder aufgegriffen und als *prestataire* zur Arbeit verpflichtet. Versuche, in Marseille ein USA-Visum zu bekommen, scheitern.“²⁴⁵

Auch sein Protagonist kommt in Marseille bereits mit der festen Absicht an, sich ein Visum zur Weiterfahrt nach Amerika zu besorgen. Er befindet sich in guter Gesellschaft und muss nur „den andern Emigranten [folgen], die mit dem gleichen Zug gekommen waren und die Lage kannten, sie tippelten sofort zum Konsulat, mit Sack und Pack und mit den Kindern“ (Wander 2010: 78). Alle wissen, wie begehrt die Visa sind, „man mußte frühzeitig da sein, um eine Nummer zu ergattern, es wurden für die Antragsteller pro Tag nur soundsoviel Nummern ausgegeben, hieß es“ (Wander 2010: 78). Wanders Protagonist „reihet“ sich ein in die Schlange von „bereits fünfzig unausgeschlafene[n] und zerknitterte[n] Figuren vor der Visa-Abteilung des USA-Konsulats“ (Wander 2010: 78). Doch auch er hat bereits Erfahrung damit, es ist nicht sein erster Versuch, er hat „nämlich im vergangenen Frühjahr die amerikanische Botschaft von Marseille mit [...] [seinem] Besuch beehrt, wie vor Beginn des Krieges schon in Paris, in Le Havre und Bordeaux“ (Wander 2010: 83-84). Er resümiert die Lage sowohl der Antragsteller als auch der Mitarbeiter der Konsulate, die ein gewisses Machtgefälle verbindet, das er jedoch herunterspielt:

Niemand wollte dich demütigen, die Niederlage ergab sich von selbst, denn Tausende Flüchtlinge belagerten täglich die Botschaften und Konsulate überseeischer Länder, vor allem aber das USA-Konsulat, standen Schlange vor der Visa-Abteilung, unterwürfig wartend und zitternd, wie auf ein Zeichen vom Himmel, ein Wunder, eine freundliche Geste wenigstens, ein Stück Papier, das dir Freiheit und das Recht zu leben bedeutet – meist vergeblich (Wander 2010: 83-84).

²⁴⁵ Alfred Prédhumeau: Insel im Lichte der Utopie. Fred Wanders „Französische Texte“. In: Walter Grünzweig, Ute Gerhard, Hannes Krauss (Hg.): Erzählen zum Überleben. Ein Fred Wander Handbuch. Wien 2019, S. 169.

Tatsächlich unterliegt das Verfahren der Visumserteilung zahlreichen Regeln, die über Erfolg oder Misserfolg der Antragsteller entscheiden, und das Ziel, die Reise nach Amerika, umso begehrenswerter machen:

Beim spanischen Konsulat in Perpignan und Toulouse konntest du, wenn du einen gültigen Paß mit portugiesischem Visum hattest, ein spanisches Transitvisum bekommen. Das portugiesische Transit jedoch bekamst du nur, wenn du in deinem Paß irgendein Visum hattest, das deine Weiterreise aus Portugal garantierte. Wer ein USA-Visum besaß, war okay, aber wer auf sein amerikanisches Visum nicht in Marseille warten wollte und genügend Mittel besaß, besorgte sich ein chinesisches oder siamesisches Visum (Wander 2010: 76).

Als für eine andere Figur, Katja, die Tochter eines Ehepaars im Hotel, der Traum wahr wird, ist dies *das* Thema im Hotel. Katja

war vor drei Tagen mit dem Schiff abgefahren. Mit der Deventer war sie abgefahren, nach Martinique. Gewiß nicht, um in Martinique zu bleiben, wer blieb schon in Martinique oder Honduras oder in Costa Rica, man kaufte Visa und Schiffskarten nach Martinique oder nach Panama, um von dort nach New York zu gelangen (Wander 2010: 6).

Freude für die, die es geschafft haben, und Trauer, selbst nicht dazuzugehören, vermischen sich, denn Amerika bedeutet für alle Leben, zurückzubleiben trägt immer die Möglichkeit in sich, deportiert zu werden oder dem Krieg auf andere Weise zum Opfer zu fallen, „sie freuten sich dennoch, freuten sich mit nachdenklichem, bitterem Gesicht, die anderen waren die Glücklichen, sie werden abreisen, werden Amerika sehen und gerettet sein!“ (Wander 2010: 142).

Die Sehnsucht nach Amerika ist so groß, dass sie die Menschen erpressbar macht. Die „Bauern wußten, spürten, rochen das Unglück, das den Juden drohte“, sie nutzen die aus, die „in schrecklicher Gefahr, [...] in der Klemme [waren], und [...] das Geld [...] brauchten [...], um sich zu retten, um weit weg zu fahren, nach Amerika“ (Wander 2010: 13).

Wer den umgekehrten Weg geht, von Amerika nach Europa, der wird für verrückt erklärt: „Du bist in Amerika gewesen? [...] Und du bist zurückgekommen, welcher Narr kommt zurück?“ (Wander 2010: 36).

In Fred Wanders *Hôtel Baalbek* ist Amerika der kollektive, abstrakte und erdachte Sehnsuchtsraum aller Bewohner eines Hotels zu Kriegszeiten, für einige wenige ist er

persönlicher, konkreter und erlebter Sehnsuchtsraum, doch dabei handelt es sich immer nur um Neben- und Randfiguren.

Dass Amerika zum Sehnsuchtsraum von Europäern wird, ist kein Phänomen, das auf die Kriegsjahre bzw. die Opfer des Krieges beschränkt bleibt. Es lassen sich einige weitere Beispiele im anderen Zusammenhang nennen. Auch Brüggemann stellt in ihrer bereits erwähnten Untersuchung zum Chronotopos bei Frisch, Handke, Kunert und Walser eine große Sehnsucht nach Amerika fest: „Dieser Raum Amerika wird zu einem Ort, den man sich erwünscht und vielleicht nur durch ein Wunder erhält.“²⁴⁶ Sie spricht von „dieser Mystik, die von Amerika ausgeht.“²⁴⁷

Auch in Joseph Roths Hotel Savoy wird Amerika eine besondere Bedeutung zugesprochen. Für die Figur Zwonimir wird es zum Inbegriff für alles Gute.

Er liebte Amerika. Wenn eine Menage gut war, sagte er: Amerika! Wenn eine Stellung schön ausgebaut war, sagte er: Amerika! Von einem `feinen` Oberleutnant sagte er: Amerika. Und weil ich gut schoß, nannte er meine Treffer: Amerika (Roth 2010: 69-70).

Die in seinen Augen wichtige Aufgabe des Liftknaben nennt er „Amerikasache“ (Roth 2010: 74). Als Gabriel Dan einen begehrten Posten erhält, beschränkt sich Zwonimirs Reaktion auf „Amerika“ (Roth 2010: 106). Und dann endet der Roman sogar damit, dass Amerika vage als Sehnsuchtsraum genannt wird: „Abel Glanz beginnt: `Wenn ich zu meinem Onkel nach New York komme –` Amerika, denke ich, hätte Zwonimir gesagt, nur: Amerika“ (Roth 2010: 138).

Somit zieht sich Amerika als Land der Superlative und als kollektiver, abstrakter, erdachter Sehnsuchtsraum durch den Roman.

Ein weiteres Phänomen, das Amerika als Sehnsuchtsraum unterstreicht, ist, dass Figuren, die es in den Augen der anderen geschafft, es zu etwas gebracht haben, meist nach Amerika ausgewanderte Europäer sind. Das gilt für Roths Milliardär Bloomfield: „Bloomfield kennen Sie nicht? Bloomfield ist ein Kind dieser Stadt, Milliardär in Amerika“ (Roth 2010: 32). Und ebenso für die reiche Tante, die Zweigs Christine ins Hotel einlädt.²⁴⁸ Somit ist Amerika ein hervorragendes Beispiel für den kollektiven Sehnsuchtsraum.

²⁴⁶ Aminia Mari Brüggemann: Chronotopos Amerika bei Max Frisch, Peter Handke, Günter Kunert und Martin Walser. Michigan 1993, S. 57.

²⁴⁷ Ebd., S. 59.

²⁴⁸ Vgl. Informationen zur Herkunft der Tante (Zweig 2014: 15-17).

Den persönlichen Sehnsuchtsraum präsentiert General Dahnwitz in Vicki Baums *Menschen im Hotel*. General Arnim von Dahnwitz, „Sieger von Charkow“, „trug die beiden höchsten Auszeichnungen, die sein Vaterland zu vergeben hatte: den Pour le Mérite des Ersten Weltkrieges und Hitlers Ritterkreuz mit Eichenlaub und Schwertern“ (Baum 1980: 20). Doch aufgrund eines Spitzels in den eigenen Reihen gehört Dahnwitz zu den in Ungnade gefallen Männern, deren Putschversuch auf Hitler vorzeitig entdeckt wurde. Da kein Aufsehen erregt werden soll, wird Dahnwitz nahegelegt, mit einem Selbstmord dem Skandal zuvorzukommen. In der folgenden Situation schwankt Dahnwitz zwischen dem Wunsch, sich und seine Geliebte noch zu retten, und der Akzeptanz seines bevorstehenden Todes. In beiden Gefühlslagen kommt nun sein Sehnsuchtsraum ins Spiel, „das Dahnwitzsche Majorat Elgede bei Hannover“ (Baum 1980: 21). Der Familiensitz wird an verschiedenen Stellen im Text kurz erwähnt, etwa bei der Einführung des Generals, wo sein mongolisch anmutendes Äußeres mit russischen Vorfahren auf Elgede erklärt wird (Baum 1980: 21), wenn er den Tod seiner Söhne bedauert, weil kein Erbe für den Sitz mehr bleibt (Baum 1980: 74) oder wenn ihm der Gedanke an die Hebamme seiner Söhne ein Lächeln entlockt (Baum 1980: 77). Die Verbindung zwischen Dahnwitz und Elgede wird also langsam eingeführt, entfaltet ihre volle Wirkung aber erst angesichts des Todes. Was vorher schöne Erinnerungssplitter waren, wird für Dahnwitz zu einer gewissen Besessenheit. Anfangs fasst er den Plan, sich nach Elgede zurückzuziehen, in dem Glauben, es genüge seinen Vorgesetzten, wenn er aus ihrem Sichtfeld verschwindet. Der Sehnsuchtsraum wird dabei aufgeladen mit Gefühlen und Bildern eines Ruhestandes in Frieden. Wehmütig bereut er, nicht früher nach Elgede zurückgekehrt zu sein: „Warum nur zog ich mich nicht auf Elgede zurück und pflanzte Roggen, als noch Zeit war?“ (Baum 1980: 80). Es folgen verklärte Bilder:

Heimweh nach dem Gut überflutete ihn. Die großen Holzscheite knisternd im alten Kachelofen, die stolzen Geweihe der Vierundzwanziger in der Halle, die wohlgeölten Gewehre im Waffenschrank, die Ställe, die Felder, der gute Geruch der Kartoffeln, die zur Erntezeit an offenen Feuern geröstet wurden, der gesunde, fröhliche Lärm einer Treibjagd. Und seine Pferde: >Windmühle<, >Kronprinz< und >Attacke<! Er hatte sich darauf gefreut, Liesel das Reiten beizubringen. Er hatte vorgehabt, ein paar von den alten Büchern im Zimmer seiner seligen Mutter zu lesen, Pappeln die Einfahrt entlang zu pflanzen und eine kleine Ziegelmauer an den Südflügel anbauen zu lassen... (Baum 1980: 80).

Für Dahnwitz, der sich bisher als Reisender und auf dem Schlachtfeld wohlfühlte, wird der Familiensitz nun zum großen Ziel. Das ändert sich auch nicht, als ihm klar wird, dass er den

Selbstmord nicht vermeiden kann: „Für einen Dahnwitz gab es nur zwei Möglichkeiten zu sterben: auf dem Schlachtfeld oder auf Elgede“ (Baum 1980: 160). Er weiß, dass er sterben muss, versucht nun aber dennoch, seinen Sehnsuchtsraum zu erreichen, und sei es nur, um sich dort zu erschießen:

Ich glaube, du wirst mit mir übereinstimmen, daß es besser ist, wenn ich heute nach Hause gehe, nach Elgede, und – hm – diese Angelegenheit dort regle. Geschmackvoller, meine ich, viel geschmackvoller. [...] Wenn ich dich recht verstanden habe, wird es der Gestapo angenehm sein, Aufsehen zu vermeiden; ich meine, in Elgede, da gibt es Seen, da ist meine Jagdhütte – ich könnte einen Jagdunfall gehabt haben (Baum 1980: 160).

Und auch einer seiner letzten Gedanken gilt dem Gut: „Wenn er sich erschöß, gab er ein paar magere Freuden auf. Elgede, die Jagd, einen Ritt über die morgendlichen Stoppelfelder“ (Baum 1980: 171). Dies ist jedoch nicht nur Beispiel für den persönlichen, sondern auch für den konkreten und erlebten Sehnsuchtsraum.

Ein Beispiel hierfür ist auch das Luxushotel, das für Stefan Zweigs Christine im zweiten Teil des Romans zum konkreten, erlebten, persönlichen Sehnsuchtsraum wird und sich damit stark vom Beispiel „Amerika“ unterscheidet.

Dies zeigt sich auch sprachlich. Wenn ein Sehnsuchtsraum persönlich ist, umso mehr wenn er auch konkret und erlebt ist, beruht seine Darstellung auf Sinneserfahrungen. Dann mischen sich Gerüche, Geräusche und taktile Empfindungen in die Beschreibung.

„Der gute Geruch der Kartoffeln, die zur Erntezeit an offenen Feuern geröstet wurden“ (Baum 1980: 80), fällt etwa General Dahnwitz ein, „es roch nach Herbst, nach rauchigen Nebeln über den abgebrannten Kartoffelfeldern, nach nassem Schafdung auf den Weiden, nach dem Fett auf den geschmierten Stiefeln der Bauern, nach Lorbeerkränzen, Blumen und Wachskerzen“ (Baum 1980: 159).

In Stefan Zweigs *Rausch der Verwandlung* steigt Christine bei der Erinnerung ein Geruch in die Nase:

Wenn es still wird im Dienstraum, so holt sie diese Zeitschriften aus dem Umschlag und blättert sie auf, sie sieht sich die Kleider an, die Bilder der Filmdarsteller und Aristokraten, die wohlgepflegten Landhäuser englischer Lords, Autos berühmter Künstler. **Wie ein Parfum** [Hervorhebung V.H.] spürt sie das in die Nüstern eindringen, sie erinnert sich an all die Gestalten (Zweig 2014: 187).

Auch der Geschmack lebt in ihrer Erinnerung fort: „An jedes Wort, an jeden einzelnen Blick erinnert sie sich, jede Speise, die gegessen, bringt ihr mit erstaunlicher Kraft ihren Geschmack zurück, sie spürt den Wein auf der Lippe, den Likör“ (Zweig 2014: 190). Hierzu passt der Eindruck Generaldirektor Preysings in *Menschen im Hotel* nach dem bereits zitierten Telefonat mit seiner Frau: Da „war ihm so, als halte er in den Händen Sonne auf einem warmen Fensterbrett und blauen Krokus“ (Baum 1956: 73).

Doch welche Funktionen erfüllt der Sehnsuchtsraum für die Heterotopie Hotel?

Die Existenz eines Sehnsuchtsraumes außerhalb des Hotels kompensiert den Status des Hotels als Ort der Erholung, der Freude, des Abschaltens. Würde das Hotel dieser ursprünglichen Aufgabe nachkommen, bedürfte es keines Sehnsuchtsraumes, das Hotel selbst wäre ein solcher – wie dies ja auch bei Stefan Zweig der Fall ist. So hat das Hotel jedoch Defizite, zumindest für einzelne Figuren, die der anderweitige Sehnsuchtsraum offenbart. Dies geschieht etwa im Falle des Generals Dahnwitz, für den das Hotel zum Gefängnis des NS-Regimes wird, sodass er sich nach Elgede träumt. Das Hotel wird hier also seiner Funktion als freier Transitort beraubt und erhält dadurch einen Gegenraum, hier den Sehnsuchtsraum. Ähnliches gilt für all die Figuren, die während des Krieges das Hotel als Exil-Ort nutzen und nach Amerika weiterreisen möchten, auch für sie legt der Sehnsuchtsraum Amerika die Defizite des Hotels offen und kompensiert die immer zuerst einmal angenommene Funktion des Hotels als positiv konnotierter Raum.

Welche Rolle die Illusion im Falle des Sehnsuchtsraumes spielt, ist offensichtlich. In fast allen Fällen ist der Sehnsuchtsraum für die Figuren reine Illusion, da der von ihnen angenommene Raum in der Form nicht existiert, oder aber ihre damit verbundenen Erwartungen sind als Illusionen zu bezeichnen.

Beispiel hierfür ist wieder Christine, die mit der Rückkehr ins Hotel den Traum von einem besseren Leben verbindet. Da ihr Aufenthalt jedoch auch im Falle einer Wiederholung begrenzt wäre und sie letzten Endes doch wieder zurück nach Klein-Reifling müsste, bleibt das eine Illusion. Selbst wenn man ihren Gedanken weiterspinnt und mit dem Hotel die Hoffnung etwa auf eine Heirat verbindet, die sie in bessere Gesellschaftsschichten aufsteigen ließe, stellt sich das als Illusion heraus, denn die Erfahrungen im ersten Teil des Romans machten bereits deutlich, dass dies keine reale Option ist. Hinzu kommt eine weitere Form der Desillusionierung Christines bzgl. ihres Sehnsuchtsraumes.

In Stefan Zweigs *Rausch der Verwandlung* besucht Christine im zweiten Teil mit ihrem Freund Ferdinand ein Stundenhotel. Christines Entscheidung, mit Ferdinand zu schlafen, kommt plötzlich, sie hat es „unbewußt beschlossen“ (Zweig 2014: 240). Es folgt ein „gespannter Augenblick“, in dem er ihr die schwierige Situation zu erklären versucht: „...ich wohne nicht allein [...] wir können ja woanders ... in irgendein Hotel“ (Zweig 2014: 240-241). In Christine werden dadurch aber nicht Ängste, sondern falsche Erwartungen geweckt: „Das Wort Hotel schafft ihr kein Grauen, es gibt ihr neuen Glanz. Wie durch eine Wolke sieht sie das spiegelnde Zimmer, die funkelnden Möbel, die brausende Stille der Nacht und den mächtigen Atem des Engadins auftauchen“ (Zweig 2014: 241). Das Hotel ist durch die Erfahrungen im Engadin zu einem Sehnsuchtsraum für Christine geworden. Sie verknüpft ihre Vorstellung von einem Hotel ganz unwillkürlich mit dem Nobelhotel, das die Tante ihr präsentiert hat, in der falschen Überzeugung, jedes Hotel müsse so sein, jedes Hotel müsse ihrem Sehnsuchtsraum entsprechen. Doch in Wahrheit hat das, was sie nun kennenlernt das Zeug zum Angstraum.

Mit der Realität hat sie nämlich nicht gerechnet. Bestimmte Adjektive geben bereits Aufschluss über Christines Eindruck, sie gehen „durch die Tür wie in einen **finstern** Schacht. Sie treten in einen Korridor, der wahrscheinlich mit Absicht nur mit einer einzigen **mattkerzigen** Glühbirne beleuchtet ist. Ein Portier, **schmutzig** und **verschmiert**, kommt in Hemdärmeln hinter der Glastür heraus [Hervorhebungen V. H.]“ (Zweig 2014: 241). Das ist ein starker Kontrast zum ersten Eindruck, den sie im Engadiner Nobelhotel hatte und der von Lichtattributen geprägt war.

Sie will nicht daran denken, aber wie ein Zwang kommt die Erinnerung an den Eingang jenes anderen Hotels (die Assoziation des Wortes reißt die Erinnerung her), die spiegelnden Scheiben, gekühltes, flutendes Licht, Reichtum und Bequemlichkeit (Zweig 2014: 241).

Doch nicht nur auf den ersten Blick unterscheidet sich das Stundenhotel von ihrer Vorstellung. Auch die Art der Ankunft hat einen gänzlich anderen Charakter. „Die beiden Männer flüstern miteinander, als machten sie verbotene Geschäfte. Etwas klirrt leise zwischen ihren Händen, Geld oder Schlüssel“ (Zweig 2014: 241).²⁴⁹ Für Christine ist all das ein Schock. Sie „steht

²⁴⁹ Diese Situation wäre ihr im bereits erwähnten japanischen Love Hotel als Pendant zum Stundenhotel erspart geblieben. In den meisten Love Hotels verläuft der Vorgang des Eincheckens unpersönlich und diskret: „Es funktioniert so, dass die Gäste sich im Flur Fotos von den Zimmern anschauen, sich eines aussuchen, das ihnen gefällt, per Knopfdruck die Nummer eingeben und automatisch den Schlüssel erhalten. Dann steigen sie in den Aufzug und fahren zu ihrem Zimmer. Sie müssen niemandem begegnen und mit niemandem sprechen. Man kann stundenweise oder für eine Nacht bezahlen“ (Haruki Murakami: *Afterdark* S. 45). Das ist eine deutliche

unterdessen allein im halbdunklen Korridor und starrt die grindige Wand an, unsäglich enttäuschungsvoll über diese erbärmliche Höhle“ (Zweig 2014: 241).

Auch das Zimmer ist eine Enttäuschung, karg möbliert mit Sessel, Kleiderhaken und Waschtisch. Es gibt ein „ein breites aufgeschlagenes Bett“, „niederträchtig absichtsvoll“, „als wisse es, daß es hier das einzige wichtige Möbelstück ist“, „unsäglich schamlos in seiner Zweckhaftigkeit steht es da und füllt das enge Geviert. Man kann ihm nicht ausweichen, man kann nicht daran vorbeigehen, man kann es nicht übersehen“ (Zweig 2014: 242).

Für Christine ist die Atmosphäre im Stundenhotel Grund zur Verzweiflung, „mit der Feinhörigkeit überreizter Sinne hört sie immer wieder die Geräusche nebenan, von oben und unten und aus den Gängen, Schritte und Lachen, Husten und Stöhnen“, selbst die bisher unschuldige Christine weiß, was sie da hört, „dann [...] wieder ein Klatschen auf nacktes Fleisch und das gekitzelte Lachen einer ordinären Frauenstimme“ (Zweig 2014: 245).

Somit wird Christines Sehnsuchtsraum Hotel durch diese Erfahrung zumindest teilweise zerstört und als Illusion entlarvt. Damit reiht sie sich ein in die Mehrzahl der Figuren, deren Sehnsuchtsraum entweder ganz unerreichbar bleibt oder sich beim Erreichen als Illusion herausstellt. Positive Beispiele für den tatsächlich erreichten Sehnsuchtsraum gibt es nämlich im Untersuchungskorpus dieser Arbeit nicht.

3.6.1.3 Angstraum

Der *Angstraum* ist grob als der Raum zu definieren, dessen bloße Existenz bereits einer Figur/mehreren Figuren Angst macht. Sie fürchtet/fürchten sich besonders davor, in diesen Raum zu gelangen bzw. in ihn zurückkehren zu müssen. Entsprechende Unterschiede ergeben sich auch hier wieder aus den bereits erwähnten Oppositionspaaren *persönlich/kollektive*, *konkret/abstrakt* sowie *erlebt/erdacht*.

Für den kollektiven Angstraum gibt es ein besonders hervorstechendes Beispiel: Das (Konzentrations-)Lager ist kollektiver Angstraum einer ganzen Generation von (Roman-)Hotelbewohnern. Deutlich wird dies vor allem in Fred Wanders *Hôtel Baalbek*.

Erleichterung für die Kunden, denen das verstohlene Ankunftsritual erspart bleibt, das Zweigs Christine 1926 noch aus der Fassung brachte, weil dem Austausch von Geld und Schlüsseln bereits all das Verbotene und Schmutzige anhaftete, was der Besuch des Stundenhotels für sie bedeuten sollte.

In Marseille treffen im Jahr 1942 im Hôtel Baalbek verschiedene Menschen aufeinander, die alle auf die eine oder andere Weise durch den Zweiten Weltkrieg dazu gezwungen wurden, dort abzusteigen. „Das Haus Baalbek, das quirlige Hotel, dieses Sammelbecken mir völlig fremder Menschen, unglaublicher Typen und Charaktere, Juden die meisten, aber auch einige völlig undurchsichtige Figuren“ (Wander 2010: 7-8). Die Atmosphäre im Hotel ist geprägt vom Krieg, von den Geschehnissen außerhalb des Hotels und außerhalb Marseilles, die meist durch Gerüchte an die Bewohner herangetragen werden. Dabei kristallisiert sich schnell eine ganz generelle Angst der Hotelgäste heraus, die ihren gemeinsamen, den kollektiven Angstraum betrifft:

Ich muß immer wieder sagen, daß ständig Gerüchte aufkamen, nun sei es soweit, deutsche Truppen stünden vor Marseille, und es dauerte Stunden, bis sich die Leute beruhigten. Sie dachten, die Boches wären da, und nun würde geschehen, was jeder fürchtete wie den Tod – sie würden uns ins Konzentrationslager sperren (Wander 2010: 58-59).

„Was jeder fürchtete wie den Tod“, ist das Konzentrationslager, darin stimmen alle Bewohner überein. Doch die Gründe variieren,

jeder kannte verschiedene Lager, meist französische Internierungslager, und die waren schlimm genug, es gab dort auch Hunger und Kälte, Läuse, Wanzen, Typhus und Ruhr, aber man konnte sich für eine Art Militärdienst melden, entweder zur Fremdenlegion nach Afrika oder in ein Prestataire-Lager zur Arbeit. Noch während des Zusammenbruchs im Juni 1940 und des Einmarschs der Deutschen wurden die Internierungslager in der Besatzungszone aufgelöst, und man schickte die Gefangenen in die Lager der unbesetzten Zone, viele gingen auch frei (Wander 2010: 59).

Lager sind somit allen bekannt und eine gewisse Grund-Angst vor dieser Art von Unterbringung resultiert aus dieser Erfahrung, ist also konkret und erlebt. Doch das wirkliche Damoklesschwert, das über allen schwebt, das Konzentrationslager als *der* Angstraum, beruht auf anderen Faktoren, es bleibt immer abstrakt, allein schon deshalb, weil es nach der Deportation ins Konzentrationslager kaum Aussicht gibt, dieses noch einmal lebend zu verlassen, sodass es, zumindest noch während des Krieges, kaum Figuren gibt, die im Hotel aus eigener Erfahrung davon berichten können. Obwohl sich die Erwähnung des Lagers durch den ganzen Roman zieht, wird es also nie zum Schauplatz der Handlung und es gibt verständlicherweise auch keine Ana- oder Prolepsen, die tatsächlich im Konzentrationslager verortet sind. Meist tritt das Konzentrationslager in Gedanken- oder Figurenrede auf. Die Angst

speist sich zum Zeitpunkt der Erzählung noch rein aus Berichten anderer, etwa von Journalist Aschenbrenner, der nämlich als *ehemaliger* Häftling, wenn auch nicht in Auschwitz, eine große Ausnahme darstellt:

Aschenbrenner, ein Wiener Journalist, der ein Jahr im Konzentrationslager Dachau verbracht hatte **und wie durch ein Wunder freigelassen wurde**, [Hervorhebung V. H.] hatte uns erzählt: Die Deutschen werden euch antreten lassen und auf dem Appellplatz zählen, dann rein in die Baracken und wieder raus, und wiederum zählen, bei Regen und Schnee. Auch nachts. Auch wenn einige von den alten Männern bereits am Boden liegen und sterben, sie zählen ruhig weiter. Ein Deutscher in Uniform könne sehr gut mit einer Hand prügeln und mit der anderen Hand sorgfältig Eintragungen machen, wie viele Lebende und wie viele Tote. Ordnung muß sein! Es war das System, das dieser Mann uns erklärte, das Lagersystem, wir hörten es, verstanden aber nicht. Wer kann das schon verstehen? Und vielleicht hatten wir noch einmal Glück und kamen wiederum in französische Lager (Wander 2010: 59).

Eingeführt wird der Begriff „Auschwitz“ als reines Gerücht, die Bewohner glauben noch nicht, was sie hören, die Angst breitet sich jedoch bereits in ihnen aus:

Einige Alte hockten wie immer im Foyer und auf der Treppe beisammen, mit heiseren Stimmen die Lage erörternd, die Gesichter starr. [...] Aus dem Osten kamen noch viel schlimmere Nachrichten, von Greueln der Deutschen, die keiner glauben mochte. Manchmal auch Nachrichten von der Lage der politischen Häftlinge in den Nazilagern. Und schließlich ein neues Wort, das noch keiner gehört hatte: Auschwitz! Der Name eines Lagers? Ein Vernichtungslager, wie jemand sagte. Gerüchte. Wer hatte das wieder erfunden? (Wander 2010: 183).

Und doch ist der Gedanke an Auschwitz ständig präsent und immer wieder wird das Konzentrationslager erwähnt:

Auschwitz kündigte sich auch darin an, daß wir lernen mußten, unsere Notdurft im Freien zu verrichten, versteckt, an ungeeigneten Orten, ein Vorgang, der uns, wie manches andere, Stück für Stück unseres Menschseins beraubte (Wander 2010: 95).

Es bleibt ein Angstraum, der zwar über allem schwebt, der jedoch nie konkret wird:

Sie duzte mich, schob mir ihren Teil zu, als sie meinen Hunger merkte, wenn auch in dieser Herzlichkeit, wie ich es heute sehe, schon die Verlorenheit lag, die Atemlosigkeit der ungeheuer langen Schienenwege. Der Name Auschwitz hätte uns damals nichts

gesagt, hätte uns in Verwunderung und ungläubiges Staunen versetzt, wenn es uns jemand zugeflüstert hätte – Auschwitz heißt der Ort! Und doch war Auschwitz bereits Realität und so greifbar über unseren Köpfen wie jene grauen und lila Wolken am Himmel, die sich schnell in eine weite Ferne bewegten (Wander 2010: 95-96).

Immer wieder schleicht sich der Gedanke daran in die Erzählung, wenn es über ein fröhliches junges Mädchen heißt: „Sie will leben, die kleine Judith, und schaut mit brennenden Augen in die Welt; in all den Jahren hab ich diesen Blick nicht vergessen, und bald wird sie selber brennen, in den Öfen von Auschwitz“ (Wander 2010: 115). Oder wenn sich Sätze finden wie: „Die Züge nach Auschwitz waren bereits unterwegs, auch auf uns wartete solch ein Zug, nur wenige Wochen trennten uns davon“ (Wander 2010: 127).

Das Konzentrationslager, als Beispiel hier Auschwitz, ist also der kollektive Angstraum der Bewohner des Romanhotels Baalbek. In seiner abstrakten Art unterscheidet er sich stark von später noch erläuterten Beispielen wie „Fredersdorf“ bei Baum, das für Kringelein durch die dort verlebten Jahre zum Angstraum wird. Die grausame Absurdität des Zweiten Weltkrieges zeigt sich hier besonders gut, wenn der Angstraum so stark mit Angst besetzt ist, dass ein eigentlich ausschließlich negativ konnotierter anderer Raum, der selbst Angstraum sein müsste, plötzlich regelrecht zum Sehnsuchtsraum wird: „Und vielleicht hatten wir noch einmal Glück und kamen wiederum in französische Lager“ (Wander 2010: 59).

Es fällt außerdem auf, dass die Existenz eines Angstraumes bei den Figuren Einfluss auf das System der Öffnungen und Schließungen hat (siehe hierzu Kapitel 3.1.1). Wer einen Angstraum außerhalb des Hotels fürchtet, nimmt bspw. die Zugangsbeschränkungen bewusster wahr, unabhängig davon, ob sie für ihn tatsächlich strenger sind. Das Hotelzimmer wird umso begehrenswerter, je stärker der Gegenraum mit negativen Empfindungen aufgeladen ist. Das zeigt sich bei Otto Kringelein, der sich in den Wunsch, ins Hotel einzuchecken, geradezu hineinsteigert.

Doch welche Funktion erfüllt dieser starke kollektive Angstraum für die Heterotopie Hotel? Zum einen kann man sagen, dass das Konzentrationslager als Gegenraum die Heterotopie Hotel relativiert. In den entsprechenden Romanen sind die Hotels nicht als Zweigsche oder Baumsche Luxushäuser zu verstehen, es geht nicht um das Grand Hotel, sie sind Exil-Orte, ohne Komfort und mit vielen negativen Aspekten, doch die Existenz des kollektiven Angstraumes relativiert diese Nachteile und lässt die Figuren das Hotel mit häufig dankbaren, zumindest aber milder gestimmten Augen sehen.

Beispiel eines persönlichen, konkreten und erlebten Angstraumes ist wie bereits erwähnt Fredersdorf für Otto Kringelein in Vicki Baums *Menschen im Hotel*. Eigentlich nur zur Konsultation eines Arztes in Berlin, entschließt sich Kringelein, „nicht mehr nach Fredersdorf zurück[zukehren]“ (Baum 1956: 25). In einem Brief an seinen Freund und Notar gibt er erste Hinweise auf die Gründe. Er habe „nur immer gesorgt und gespart und herumgeärgert mit Herrn Pr. In der Fabrik und mit meiner Frau zu Hause. [...] und man hat noch nie eine richtige Freude erlebt“ (Baum 1956: 25). Konkreter wird es auf der Erzählebene:

Kringelein hatte von Geburt an das normale Leben des Kleinbürgers geführt, das etwas verdrossene, aufschwunglose und verzettelte Leben des kleinen Beamten in der kleinen Stadt. Er hatte früh und ohne starken Antrieb geheiratet, ein Fräulein Anna Sauerkatz [...], eine Person, die ihm von der Verlobung bis zur Hochzeit sehr hübsch vorkam, aber kurz nach der Hochzeit häßlich wurde, unfreundlich, geizig und voll kleinlich-wichtiger Schwierigkeiten. [...] [Es] hielten ihn Ehefrau und Familie vom ersten Tag an zu gepreßter Sparsamkeit an [...] Ein Klavier, das er sich zeitlebens heftig wünschte, blieb ihm beispielsweise versagt; auch den kleinen Teckel namens Zipfel musste er verkaufen, als die Hundesteuer hinaufgesetzt wurde (Baum 1956: 26-27).

Kringeleins Angstraum wird also einerseits durch die unglückliche Ehe bzw. das unglückliche alltägliche Eheleben geprägt. „Zuweilen schien diesem Kringelein etwas mit seinem Leben nicht ganz richtig zu sein, aber er fand nicht, was es war“ (Baum 1956: 27). Hinzu kommt die Unzufriedenheit mit seinem Beruf als Buchhalter in der Firma von Generaldirektor Preysing.

Aber das ist ja zum Verrücktwerden, wie unsereiner lebt. Das ist ja, als ob man an einer nackten Wand raufklettern müßte, das ist ja, als ob man im Keller eingesperrt wäre sein Leben lang. [...] Und dann denkt man: Später wird's besser sein, und später kannst du dir ein Kind leisten – aber dazu kommt's gar nicht –, und dann muß man sogar den Hund aufgeben, weil das Geld nicht langt [...] Und warum? Weil der Herr Generaldirektor immer die Falschen avancieren läßt [...] (Baum 1956: 295-296).

Während dies unter anderen Umständen einfach als die Identitäts- oder Sinnkrise eines Mannes mittleren Alters gesehen werden könnte, der in Job und Ehe unglücklich ist, spitzt sich die Situation in Fredersdorf für Kringelein durch eine potenziell todbringende Erkrankung derart zu, dass der Ort für ihn zum tatsächlichen Angstraum wird. Denn während er vorher immer die Hoffnung auf ein doch noch besseres Leben hegte, macht ihm seine Diagnose klar, dass er sein Leben in Fredersdorf vergeudet hat, dass das, was hinter ihm liegt, angesichts seines bevorstehenden Todes auch schon alles war, dass nichts Besseres mehr kommen kann, weil ihm

die Zeit dazu fehlt. So wird Fredersdorf für ihn zum ganz persönlichen Angstraum, der sich nur aus seinen Lebenserfahrungen speist. Dabei wird Fredersdorf ausschließlich mittels Erzähler-, Gedanken- und Figurenrede transportiert, nicht selbst Schauplatz, wobei sich die Erwähnungen durch den ganzen Roman ziehen, um die Intensität von Kringeleins Abneigung immer wieder präsent zu machen.

Auch hier lässt sich wieder analysieren, wie sich kollektive und persönliche Angsträume sprachlich unterscheiden. Anders als beim Sehnsuchtsraum Amerika, der auf eher leere Worthülsen und Phrasen beschränkt bleibt, wird der Angstraum immer mit Sinneswahrnehmungen in Verbindung gebracht, unabhängig davon, ob er kollektiv oder persönlich ist. Christines Herkunftsraum, der ja auch zu ihrem Angstraum wird, wenn sie fürchtet, von der Tante in ihr altes Leben zurückgeschickt zu werden, wird olfaktorisch aufgeladen: Er trägt an ihrem Arbeitsplatz „jenen unverkennbaren altösterreichischen Amtsgeruch aus kaltem Knaster und muffigem Aktenstaub“ (Zweig 2014: 5) und zuhause

muffelt es darum in der düsteren Dachbodenstube nach Sumpfigem und Dumpfem, nach faulem Firstholz und modrigen Laken; **uralte Gerüche** sitzen wie Pilze im Holz; wahrscheinlich hätte in gewöhnlichen Zeitläuften diese Kammer nur als Speicher gedient. [...] Immer **riecht** es nach Essig und Feuchtem, nach Krankheit und Bettlägerigkeit in dem schmalen Geviert [Hervorhebungen V. H.] (Zweig 2014: 18-19).

Bei Otto Kringelein liefert bereits der Mädchenname seiner Frau Hinweise, Anna Sauerkatz (Baum 1956: 26-27), die ihm sein Leben „sauer“ macht durch ihren Geiz, ihre Nörgelei etc.

Die Beschreibung des kollektiven Angstraumes ist auf körperliche Empfindungen ausgerichtet. Da ist die Rede davon, dass die Notdurft im Freien in der Kälte verrichtet werden muss (vgl. Wander 2010: 95), vom „Verbrennen“ (Wander 2010: 115), von „Hunger und Kälte, Läuse[n], Wanzen, Typhus und Ruhr“ (Wander 2010: 59), kein Vergleich also mit den Phrasen über Amerika.

Ähnlich wie der Sehnsuchtsraum beruht auch der Angstraum teilweise auf Illusionen, im Falle des Angstraumes ist die Illusion jedoch eine tragische, denn die Vorstellungen vom kollektiven Angstraum Auschwitz reichen bei Weitem nicht an das heran, was heute über das Konzentrationslager bekannt ist. Während die Vorstellungen, die mit Angst- und Sehnsuchtsraum verbunden werden, sonst meist übertrieben sind, ist hier das Gegenteil der Fall und keine Vorstellung kann die Realität in ihrer Grausamkeit erreichen.

Hier lässt sich der Bogen zu Bachtin schlagen. Denn gerade der kollektive Angstraum Auschwitz kann als Chronotopos bezeichnet werden. Im Kapitel 2.3 zu Bachtin hieß es, „die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum, und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert“ (Bachtin 1986: 7-8). Dies ist hier der Fall, denn der Angstraum setzt sich zusammen aus der Zeit – die Jahre des NS-Regimes – und dem Ort – ein Konzentrationslager. Nur im Zusammenspiel werden sie zur Gefahr, Auschwitz ist heute ein Museum, das auf die Gräueltaten aufmerksam machen soll, die sich dort abgespielt haben, aber es stellt für die Besucher kein Risiko dar. Und die Zeit des NS-Regimes war zwar insgesamt eine gefährliche, wenn man sich jedoch nicht im Konzentrationslager befand, erreichte das Grauen auch nicht dessen Dimension. Der Chronotopos Auschwitz ist also nur im Zusammenspiel aus Raum und Zeit ein Angstraum.

In gewisser Weise gilt das auch für den Sehnsuchtsraum Amerika, jedoch mit Abstrichen, denn auch wenn Amerika als Hoffnungsträger für die Opfer des Zweiten Weltkrieges ein Chronotopos ist, der sich aus der Entfernung zum kriegsgebeutelten Europa und der Zeit des Krieges ergibt, finden sich genug Beispiele, in denen Amerika zeitunabhängig Faszination auf Figuren ausübt.

3.6.2 Erweiterungsräume/-elemente

Zu den Gegenräumen nach Foucault gehören auch solche Räume, die ich *Erweiterungsräume* nennen und für das vorliegende Kapitel um *Erweiterungselemente* ergänzen möchte. Beide Varianten bereichern den durch den Fokus auf das Hotel scheinbar begrenzten Schauplatz des Hotelromans.

Erweiterungsräume gerieren neuen Raum in unmittelbarer Nähe zum Hotel. Sie werden zum Schauplatz der Handlung, weil die Figuren innerhalb der Erweiterungsräume in Aktion treten. Konkret untersucht werden hier der Stadt- und der Reiseraum sowie der Balkon, auch als Loggia vertreten.

3.6.2.1 Stadtraum

„Wohin es mich auch verschlägt, wenn man den Bahnhof verlässt, ist da immer ein kleiner Platz, ein Stadtplan und eine Einkaufsstraße. Das ist überall gleich“ (Murakami 2006: 75).

Dieser Satz des viel reisenden Protagonisten von Haruki Murakamis *Wilde Schafsjagd* gibt bereits einen ersten Hinweis auf die Fragen, denen dieses Kapitel nachgeht. Denn wenn wir einen Hotelroman vor uns haben, erfahren wir in den meisten Fällen auch, wo das Hotel, das darin eine Rolle spielt, steht.

Die explizite Nennung des Namens der Stadt findet sich etwa in Agatha Christies *Bertrams Hotel* (London), Haruki Murakamis *Tanz mit dem Schafsmann* und *Wilde Schafsjagd* (mehrere Hotels in verschiedenen japanischen Städten), Wanders *Hôtel Baalbek* (Marseille), Dabits *Hôtel du Nord* (Paris) und Vicki Baums *Menschen im Hotel* und *Hotel Berlin* (Berlin). Dass gar keine Angabe enthalten ist, kommt selten vor, im Untersuchungskorpus der vorliegenden Arbeit könnte man Joseph Roths *Hotel Savoy* nennen, dessen Standort nur umschrieben wird (als kleines polnisches Städtchen), und Stefan Zweigs *Rausch der Verwandlung*, wo das Hotel nur in einer bestimmten Gegend (Engadin) verortet wird.

Die Frage ist aber, ob diese Information überhaupt wichtig ist, oder ob, mit Murakami gesprochen, doch alles „überall gleich“ ist. Katrin Dennerlein schränkt die Bedeutung der namentlichen Nennung einer in der aktuellen Welt tatsächlich existenten Stadt von vornherein ein. Auch wenn der Leser erfährt, wo sich das Hotel befindet, in dem der Roman angesiedelt ist, sollte man keine falschen Schlüsse ziehen. Denn wie bereits ausgeführt wurde, sollte man „das Wissen über die aktuelle Welt“ ja nicht „selbstverständlich voraussetzen“²⁵⁰, was bedeutet, dass die reine topografische Angabe zur Stadt noch nichts darüber aussagt, was von dieser Stadt dann tatsächlich Teil des Romans wird. Um das bereits erwähnte Beispiel *The Mad Hatter Mystery* von Dennerlein aufzugreifen, kann aus der Tatsache, dass „ein Toter im *Tower of London* gefunden“ wird, also „in einem Gebäude, das auch in der aktuellen Welt existiert“²⁵¹, nicht darauf geschlossen werden, dass „*Westminster Abbey* oder die *Tower Bridge*, die sich in der aktuellen Welt zur Entstehungszeit des Krimis in der Nähe des Towers befinden“, auch „Teil der erzählten Welt sind.“²⁵²

Es ist also nicht von Interesse, zu untersuchen, inwieweit die im Roman genannte Stadt ihrem realen Vorbild entspricht, etwa indem man anhand von Kartenmaterial Straßennamen vergleicht oder Sehenswürdigkeiten auszumachen versucht. „Aussagen eines fiktionalen Textes [erheben] keinen Anspruch auf Referentialisierbarkeit auf die aktuelle Welt“²⁵³, sodass die Stadt

²⁵⁰ Katrin Dennerlein: *Narratologie des Raumes*. Berlin 2009, S. 92.

²⁵¹ Ebd.

²⁵² Ebd.

²⁵³ Ebd.

im Hotelroman also keinen Anspruch darauf erhebt, mit der Stadt der aktuellen Welt verglichen oder abgeglichen werden zu können.

Dennoch ist es ein beliebtes Vorgehen, den Spuren eines Romans in der realen Welt zu folgen. Dies tun bspw. Leser, wenn sie Reisen zu den Schauplätzen ihrer Lieblingsromane unternehmen, und „sich in Londons King's-Cross-Bahnhof am Bahnsteig 9 3/4 fotografieren lassen und Busreisen auf den Spuren Fontanes buchen“, weil „man sich [...] an den Schauplatz eines Lieblingsromans sehnt.“²⁵⁴

Doch nicht nur von Leserseite besteht ein Interesse daran, die Settings der Romane in der realen Welt aufzusuchen. Auch Autoren greifen diese Faszination auf und entwerfen ganze Bücher als Begleitmaterial zu dieser Sehnsucht.²⁵⁵

In einem Band über die Stadt Paris in der Literatur heißt es:

Dieser Band wendet sich an Parisreisende, die Freude an der Kunst und Kultur der Seine-Stadt und zugleich Interesse an der französischen Literatur haben, auch an ihrer Einordnung in den geistes- und sozialwissenschaftlichen Kontext sowie in historische Zusammenhänge. Der handliche Begleiter führt die Leser zu den literarischen Schauplätzen der französischen Metropole und durch die Pariser Straßen, Alleen und Boulevards.²⁵⁶

Was Hans-Joachim Lotz dem Paris-Liebhaber hier bieten möchte, widerspricht jedoch dem erwähnten fehlenden „Anspruch“ des Romans „auf Referentialisierbarkeit auf die aktuelle Welt“²⁵⁷, denn das Paris von Balzac, Baudelaire etc. ist eben nicht unbedingt das reale und vor allem nicht das aktuelle Paris.

Meist spielen in Romanen aber ohnehin rein fiktive Räumlichkeiten, bei Dennerlein bspw. genannt „eine Kneipe, ein Restaurant, die Wohnung des Ermordeten und das Haus von dessen Onkel“²⁵⁸, eine größere Rolle für das Romangeschehen als mögliche eingeworfene Elemente der Stadt.

²⁵⁴ Maren Keller: Zum Schauplatz eines Romans reisen. In: Der Spiegel 1/2015. 29.12.2014.

<https://www.spiegel.de/spiegel/kulturspiegel/d-130988007.html>

²⁵⁵ Als Beispiel wäre hier die Krimi-Reihe um Commissario Brunetti zu nennen, die Donna Leon in Venedig angesiedelt hat. Somit weckte sie bei vielen Lesern das Interesse an der italienischen Stadt, was wiederum bspw. in dem Reiseführer „Auf den Spuren von Donna Leons Romanen: Krimi-Schauplätze in Venedig“ mündete. Katharina Holtmann: Auf den Spuren von Donna Leons Romanen. Krimi-Schauplätze in Venedig. Essen 2006.

²⁵⁶ Hans-Joachim Lotz: Paris. Eine literarische Entdeckungsreise. Darmstadt 2013, S. 8.

²⁵⁷ Katrin Dennerlein: Narratologie des Raumes. Berlin 2009, S. 92.

²⁵⁸ Ebd.

Dies lässt sich in Joseph Roths *Hotel Savoy* beobachten, wo einige Szenen in der Wohnung des reichen Onkels von Gabriel Dan spielen. Man erfährt, er „mußte zehn Minuten gehen“ (Roth 2010: 16), um in „eine vornehme Vorstadtstraße, mit weißen, niederen Häusern, neuen und verzierten“ (Roth 2010: 17-18), zu kommen. Das ist wenig aussagekräftig und hat für den Besuch beim Onkel auch keine Bedeutung. Denn das wohlige Ambiente, das dieser sich geschaffen hat („Phöbus Böhlaug sitzt vor einem glänzenden, kupfernen Samowar, ißt ein Rührei mit Schinken und trinkt Tee mit Milch“ (Roth 2010: 21)) und das er selbst immer herunterzuspielen versucht („Der Doktor hat mir Eier verschrieben“ (Roth 2010: 21)), ist austauschbar. Entscheidend ist, was das Verhalten des Onkels bei Dans Besuch über den Geiz Böhlaugs aussagt.

Auch in Agatha Christies *Bertrams Hotel*, in dem ein junges Mädchen seine Freundin zuhause besucht oder sich in einem Juwelierladen aufhält, ist Beispiel dafür, wie austauschbar die Stadt sein kann, und dafür, dass die tatsächlichen Geschehnisse, sofern sie überhaupt außerhalb des Hotels angesiedelt sind, sich doch meist in stadtunabhängigen Privaträumen o. Ä. abspielen. In beiden Fällen wird der Weg durch die Stadt zwar beschrieben, entscheidend ist aber die Szene in den fiktiven Räumlichkeiten. Interessant ist gerade bei diesen beiden Romanen, dass es hinsichtlich dieser Szenen keinen Unterschied macht, ob die Stadt genannt wird (wie bei Christie) oder nur als namenlose Stadt beschrieben wird (wie bei Roth).

Für den Hotelroman und seine Stadt gilt also, was Dennerlein zusammenfasst: „Der Raum eines fiktionalen Textes existiert nicht vor und unabhängig von einem Text. In dem Moment, in dem in einem Text von einer räumlichen Gegebenheit erzählt wird, wird diese erst erzeugt.“²⁵⁹

Dennoch lohnt es sich, die Stadt im Hotelroman genauer zu betrachten, denn man kann verschiedene Funktionen unterscheiden, derentwegen die Stadt (namentlich oder nicht) Eingang in den Roman findet. Das wäre zum einen aus Gründen der Authentizität, wenn ein Roman historische Ereignisse aufarbeitet, wie das bei Fred Wanders *Hôtel Baalbek* der Fall ist. Außerdem kann dadurch die Entwicklung einer Figur unterstrichen werden wie in Dabits *Hôtel du Nord*. Zudem kann deutlich gemacht werden, wie sich der Gast langsam an seine neue Umgebung gewöhnt, wie Roths Figur Gabriel Dan in *Hotel Savoy*. Wenn ein Roman Teil einer Reihe ist, kann die Stadt auch dazu dienen, die Verbindung zum Leser durch wiederkehrende Elemente zu stärken, was bspw. bei Georges Simenons *Maigret* der Fall ist. Und zuletzt dient die Stadt manchmal auch nur als reiner Erweiterungsraum des Hotels.

²⁵⁹ Katrin Dennerlein: Narratologie des Raumes. Berlin 2009, S. 93.

Fred Wanders *Hôtel Baalbek* spielt im Marseille des Zweiten Weltkrieges. Die Stadt liefert hier nicht nur den Standort des Hotels, sondern wird häufig in die Geschichte einbezogen. Dann wird der Schauplatz einer Szene genau beschrieben, immer wieder fließen Straßennamen etc. ein. Auffällig ist dies z. B. in einer Passage, in der jeder Absatz mit einer Ortsangabe beginnt:

Ich sitze auf der Terrasse des Select am Quai des Belges und blicke auf die flimmernde Wasserfläche des Alten Hafens [...]

Vor dem Roxy-Kino stehen Hunderte junger Leute Schlange [...]

Im Majestic-Studio spielen sie La Symphonie fantastique, und auch dort stehen Hunderte Schlange vor den Kassen [...]

Und während ich also den Boulevard d'Athènes hinauflatschte und an der breiten Freitreppe zum Bahnhof vor einem Plakat stehe [...]

Vor dem Odeon-Theater stehen vielleicht fünfhundert junge Leute [...]

(Wander 2010: 130-131).

Diese vielen konkreten Angaben, die Straßennamen, die Erwähnung von Cafés etc. und die häufige Nennung des Vieux-Port verstärken zum einen die Authentizität des Romans. Es gibt aber weitere Effekte der Präsenz Marseilles im Roman. So stellt eine kurze Szene aus der Stadt die Verhältnisse der Menschen einander gegenüber, die vom Krieg berührt sind oder eben weitgehend unbehelligt bleiben:

Apropos, geordnete Verhältnisse – die Bewohner der vornehmen Viertel der Avenue du Prado oder vom Boulevard Michelet feierten Hochzeiten wie zu allen Zeiten, mit allem erdenklichen Glanz. Es gab in der Stadt Empfänge und Festlichkeiten jeder Art, in den Schaufenstern der Rue Saint-Ferréol sah man kostbare Schuhe aus Schlangenleder und wunderschön geblümete Seidenkleider, die Kinder der Reichen küßten und zärtelten sich offen und überschwenglich auf den Terrassen der teuren Cafés und redeten mit Vorliebe von den horrenden Preisen der Kleider und Schuhe, die sie zur Schau trugen. Eine absurde Welt, eine Welt, welche die Wirklichkeit leugnete. Aber auf den Café-Terrassen minderer Art wurde mit falschen Papieren gehandelt, mit Stempeln, Formularen und Adressen von Stellen, wo man ein gezinktes Transit-Visum erwerben konnte (Wander 2010: 154).

Immer wieder beschreibt der Protagonist, wo er sich gerade aufhält: „Man muß sich die Szene vorstellen, das Hafenbecken von einer ungewöhnlichen Menschenmenge umsäumt [...] und

über dem Hafen wie ein Diadem leuchtend die Basilika von Notre-Dame-de-la-Garde.“ (Wander 2010: 123).

Die Stadt gehört zum Alltag der Figuren wie das Hotel selbst:

Und darum saßen wir Tag für Tag in dem nach Essig und Zigarettenasche stinkenden Frühstücksraum unseres Hotels oder rannten durch die glühendheißen Straßen zum alten Hafen hinunter und zum Bahnhof Saint-Charles hinauf und wieder zurück, hin und her, durch die Canebière und das ganze Viertel um den Hafen herum (Wander 2010: 5).

Auch sein Eintreffen im Hotel wird von einem Gang durch die Stadt eingeleitet, wenn er „ein paar Stunden später [...] [mit Katja] durch die Stadt [marschierte]“ und diesen Spaziergang anhand der Stationen der Stadt beschreibt – „am Vieux-Port vorbei, entlang der Reihen von Fischkuttern und eleganten Jachten, vorbei an den hübschen Cafés mit ihren Korbstühlen und bunten Sonnenschirmen, zu ihrem Hotel, dem Baalbek, am Rande des Hafenviertels“ (Wander 2010: 96). Es werden Ereignisse mit Örtlichkeiten verbunden, bspw. der 14. Juli, der durch „vielleicht hundert kleine Boote voll mit Kindern, mit Flaggen und Luftballons geschmückt, [...] auf dem Gewässer des Vieux-Port [schaukelnd]“ gefeiert wird (Wander 2010: 122). Und so wird Marseille zum zusätzlichen Protagonisten²⁶⁰:

Es war geradezu ein Rausch, in dem ich die Stadt erlebte, trotz der allgemeinen Lähmung, die wir zu spüren glaubten, jener tiefsitzenden Gleichgültigkeit bei vielen Menschen. Marseille kochte und gärte in einer Art Fäulnis, die Straßen glühten, die Menschen waren äußerst beschäftigt und süchtig nach Genüssen (Wander 2010: 146).

Die Stadt ist allgegenwärtig, ihre Faszination auf den Protagonisten wird immer wieder deutlich:

Marseille war verkommen und schön im magischen Licht einer von feinen Rauchschwaden verklärten Sonne, und durch die engen, von Fisch riechenden Gassen des Vieux-Port wälzte sich eine unglaubliche Mischung von Menschen, Weiße und Afrikaner, Araber, Vietnamesen, Malaisen, Korsen, Portugiesen, Italiener; Marseille war sozusagen eine noch offene Hintertür Europas (Wander 2010: 153).

Fred Wander bezieht den Schauplatz seines Romans also in die Handlung mit ein, evoziert dadurch Authentizität und kann vieles eleganter veranschaulichen, als das ohne die Präsenz

²⁶⁰ Ulrike Schneider bezeichnet Marseille außerdem, ähnlich wie Serge Yowa Frankreich, als Transitraum. Vgl. Ulrike Schneider: Literarische Spuren im Werk von Fred Wander. Von Bandidos bis Hôtel Baalbek. In: Walter Grünzweig, Ute Gerhard, Hannes Krauss (Hg.): Erzählen zum Überleben. Ein Fred Wander Handbuch. Wien 2019, S. 259.

Marseilles der Fall gewesen wäre. Obwohl die Geschichte eine fiktive bleibt, bezieht sie sich auf die realen Vorgänge in Marseille, sodass die Stadt die Wirkung der Geschichte noch unterstreicht. Wenn sich Wander immer wieder auf reale Daten und die dazugehörigen Orte bezieht und diese in seine fiktive Geschichte einbaut, weckt das eine gewisse Eindringlichkeit und macht dem Leser immer wieder neu bewusst, dass er zwar einen Roman liest, dass die darin beschriebenen Geschehnisse aber zumindest in ihrer Grundidee der Realität entspringen. Diese Wirkung könnte die Geschichte ohne die Stadt, ohne Marseille, nicht entfalten.

In *Hôtel du Nord* von Eugène Dabit ist der Stadtraum *Paris*. Er wird Teil der Handlung, wenn bspw. der Patron Lecouvreur Spaziergänge durch das Viertel seines Hotels unternimmt. Diese Spaziergänge und somit der Stadtraum erfüllen hier die Funktion, Lecouvreurs Hineinwachsen in sein neues Leben zu dokumentieren, sie sind Ausdruck seiner wachsenden Identifikation mit der Umgebung und damit dem neuen Leben.

Le printemps est venu [...] Lecouvreur aime musarder dans le quartier, la cigarette au coin des Lévres. [Es folgen verschiedene Stationen bei Nachbarn und Händlern] et il continue sa route. Toujours la même promenade, tranquille, apaisante. [...] Ce décor d'usines, de garages, de fines passerelles, de tombereaux qu' on charge, toute cette activité du canal amuse Lecouvreur (Dabit 1993: 70).

Diese Passage zeigt, wie wohl sich der Hotelier inzwischen in seinem Viertel fühlt. Interessant ist die Formulierung „décor“, in der deutschen Ausgabe „Kulisse“²⁶¹, denn genau das wird Paris hier, die Kulisse oder das décor, das den Eindruck unterstützen soll, dass Lecouvreur mit seiner Umgebung verschmilzt und zufrieden ist.

Paris wird hier außerdem für viele als ehemaliger Sehnsuchtraum beschrieben, in dem sie aber inzwischen angelangt sind.²⁶² Das Zimmermädchen Renée etwa verzeiht dem verschwundenen Trimaud, sie verlassen zu haben, weil sie seinetwegen in Paris ist: „Elle se souvenait de lui sans jalousie, sans haine. Même, elle lui savait gré d'avoir été l'occasion de sa venue à Paris“ (Dabit 1993: 79). Und Zimmermädchen Jeanne „avait quitté l'Alsace pour venir se placer à Paris“ (Dabit 1993: 159-160).

Bei Joseph Roth liegt der Fall anders, obwohl die Stadt ebenso wichtig ist wie bei Wander oder Dabit. Der Unterschied beginnt damit, dass Roth, wie bereits erwähnt, den Namen der Stadt

²⁶¹ Eugène Dabit: *Hôtel du Nord*. Übersetzt von Dirk Hemjeoltmanns. Bremen 1998, S. 44.

²⁶² Ihr Leben im *Hôtel du Nord* legt allerdings nahe, dass Paris nicht die Erfüllung brachte, die sie sich erhofft hatten, denn sowohl Jeanne als auch Renée leiden unter Armut, harter Arbeit sowie untreuen oder aufdringlichen Männern, bis hin zur Vergewaltigung.

nicht nennt. Der Leser erfährt zwar Näheres zu der Stadt, nicht aber ihren Namen, es handelt sich einfach um „ein polnisches Städtchen nahe der russischen Grenze“ (Roth 2010: Klappentext), „viele Menschen sprachen hier Deutsch, deutsche Fabrikanten, Ingenieure und Kaufleute beherrschten Gesellschaft, Geschäft, Industrie dieser Stadt“ (Roth 2010: 16).

In der Geschichte um den Kriegsheimkehrer Dan spielt es aber auch keine Rolle, welche Stadt das Hotel beherbergt. Vielmehr dient die Stadt hier dazu, den schleichenden Prozess darzustellen, wie sich Dan im Hotel niederlässt, wie aus dem als Zwischenstation gedachten Aufenthalt ein dauerhafter wird. Immer ist es die Stadt, die zeigt, dass Dan einen weiteren Schritt dahingehend getan hat, zu bleiben. Die Stadt ist dabei austauschbar, es muss nur einfach *eine* Stadt da sein mit all ihren Stationen, die Dan ansteuert.

Das beginnt mit dem Aufsuchen des reichen Onkels, der in der Stadt wohnt. Phöbus Böhlaug verbindet Dan mit der „Hoffnung auf Reisegeld“ (Roth 2010: 24). Beim ersten Besuch ist Dan noch der Ansicht, er bekomme dieses Geld schnell und könne seine Reise sofort fortsetzen. Doch er wird mit einem „wie neuen“ (Roth 2010: 24) Anzug abgespeist und weggeschickt. Beim zweiten, ebenso erfolglosen, Besuch wird Dan mit dem Hotelbewohner Abel Glanz zusammen hinauskomplimentiert. Mit ihm lernt er jetzt eine neue Seite der Stadt kennen, sie gehen

durch unbekannte Gäßchen, an Höfen vorbei, verwahrlosten Gehöften, freien Plätzen, auf denen Schutt und Mist lagerte, Schweine grunzten, mit kotigen Mäulern Atzung suchend. Grüne Fliegenschwärme summten um Haufen dunkelbraunen Menschenkotes. Die Stadt hatte keine Kanäle, es stank aus allen Häusern (Roth 2010: 40).

Dies markiert den ersten Schnitt, Dan wird vom Touristen, der nur die schönen Seiten der Stadt sieht, von Abel zum Bewohner degradiert oder emporgehoben, je nach Sichtweise, er führt ihn auch gleich ein ins Valuta-Geschäft (vgl. Roth 2010: 42). Die ersten Fäden zwischen Dan und seinem Aufenthaltsort sind gesponnen.

Als Nächstes erlebt Dan die Stadt beim Begräbnis des Hotelbewohners Santschin: „Vom Varieté ging der Leichenzug [...] bis an den Rand der Stadt, wo die Schlachthöfe stehen“ (Roth 2010: 53). Wieder geht es um die Stadt, wenn Dan tiefer in die Savoy-Gesellschaft eintaucht. Er fühlt sich den Bewohnern verbunden, trauert um Santschin. Dass er den Trauerzug durch die Stadt mitgeht, unterstreicht das. Als Dan sich dann aber wegen eines anderen Trauergastes, Xaver Zlotogor, unwohl fühlt, was seine Gewöhnung an das neue Savoy-Leben ins Schwanken bringt, sucht er die Nähe zum Land:

Ich schritt rasch in die entgegengesetzte Richtung, ich sah wohl, daß ich mich nicht der Stadt näherte, hörte, daß mir Zlotogor etwas nachrief, aber wandte mich nicht um. Bündel gemähten Heus dufteten stark, Grunzen kam aus einem Schweinekoben, Baracken standen verstreut hinter den Hütten, und ihre Dächer aus Weißblech glühten wie schmelzendes Blei. Ich wollte bis zum Abend allein sein. [...] Spät am Abend kehrte ich **heim** [Hervorhebung V.H.]²⁶³, die Felder und Wege lagen im Dunkel, und die Grillen zirpten (Roth 2010: 55).

Als Dan von seinem Vetter Geld geboten wird, wenn er das Zimmer an ihn abtritt, glaubt Dan den Abschied vom Savoy kurz bevor. Und wieder streift er durch die Stadt:

Es fügt sich, daß ich zum Abschied noch einmal durch die Stadt streiche, die groteske Architektur der windschiefen Giebel, der fragmentarischen Kamine besehe, zerbrochene und mit Zeitungspapier verklebte Fensterscheiben, arme Gehöfte, das Schlachthaus am Rande der Stadt, die Fabrikschlote am Horizont, Arbeiterbaracken, braune, mit weißen Dächern, Geranientöpfe in Fenstern (Roth 2010: 62).

Er spricht sich Mut zu, wirklich abzureisen, indem er eine Stadt-Metapher bemüht:

Das Land ringsum ist eine traurige Schönheit, eine verblühende Frau, der Herbst meldet sich allerorten, obwohl die Kastanien noch tiefgrün sind. Man muß zum Herbst woanders sein, in Wien, die Ringstraße sehn, von goldenem Laub übersät, Häuser wie Paläste, Straßen, gerade ausgerichtet und geputzt zum Empfang vornehmer Gäste (Roth 2010: 62).

Erfolglos, denn gleichzeitig denkt er: „Wie, wenn das Los gewänne? Dann könnte ich in dieser interessanten Stadt bleiben“ (Roth 2010: 63). Und so bleibt Dan, auch ohne Losglück, tatsächlich in der Stadt und im Hotel, denn wie der verstorbene Santschin sagt, „alle, die hier wohnten, [sind] dem Hotel Savoy verfallen [...]. Niemand entging dem Hotel Savoy“ (Roth 2010: 80).

Dass er sich fürs Bleiben entscheidet, wird wieder mit der Stadt verknüpft, denn um das Zimmer weiter bezahlen zu können, sucht er nun in der Stadt Arbeit ausgerechnet am Bahnhof (vgl. Roth 2010: 68; vgl. Kapitel 3.3). Dan hat nun einen echten Arbeitsalltag in der Stadt, die nur als Durchgangsstation gedacht war: „Wir bekamen Essen in der Bahnküche und mußten um sieben Uhr früh zur Stelle sein“ (Roth 2010: 81). Und wieder zeigt eine Formulierung, wie eng Dan mit dem Hotel verbunden ist: „Ignatz wunderte sich, als er sah, wie ich in meiner alten

²⁶³ Die Formulierung legt nahe, dass sich Dan doch noch im Savoy heimisch fühlt.

Militärbluse mit meinem Eßgerät ausrückte und schmutzig vom Kohlendunst von der Arbeit **heim**kam [Hervorhebung V.H.]“ (Roth 2010: 81).

Auch Dans endgültige Abreise, beeinflusst durch die Ereignisse in der Stadt, den Aufstand der Arbeiter und den Brand des Hotels, wird wieder mit einer Flucht aus der Stadt verknüpft: „Ich gehe Sonntag vormittag hinaus zwischen die Felder, mannshoch steht das Getreide, und der Wind hängt in den weißen Wolken“ (Roth 2010: 117). Er besucht das Grab Santschins, und denkt, „daß es galt, von seinem letzten irdischen Zeichen Abschied zu nehmen“ (Roth 2010: 117).

Und zuletzt ist es doch das Symbol der Mobilität und Transitorik, das vorher ausgehebelt wurde (vgl. Kapitel 3.3) und Dan nun wegbringen soll, die Bahn: „Der nächste Zug soll am Abend abgelassen werden“ (Roth 2010: 138).

Im Falle von Simenons *Maigret* handelt es sich um eine Kriminal-Reihe um einen Pariser Kommissar, Monsieur Maigret. Innerhalb des Untersuchungskorpus ist Simenons Roman (in der deutschen Ausgabe) der einzige mit einer vorangestellten Stadtkarte, auf der das Hauptquartier der Pariser Kriminalpolizei rot markiert ist.

Daran zeigt sich bereits, dass der Stadtraum oder zumindest der zur Stadt Paris hergestellte Bezug für die Maigret-Romane von größerer Bedeutung ist, als dies in den anderen hier untersuchten Romanen der Fall ist.

Und ähnlich wie Marseille bei Wander ist auch Paris bei Simenon sehr präsent. Das zeigt sich schon zu Beginn, wenn die Figur Prosper Donges auf ihrem Weg zur Arbeit begleitet wird: „Après le pont de Saint-Cloud, il tourna à gauche. [...] Le bois de Boulogne [...] Au moment où il arrivait à la porte Dauphine [...] Avenue Foche [...] Du clair derrière l'Arc de Triomphe [...] Juste au coin des Champs-Élysées“ (Simenon 2009: 11-12).

Das erinnert an die zitierte Passage bei Wander, doch liegt hier eine völlig andere Intention zugrunde. Während Wander seinem Roman Authentizität verlieh, geht es hier um Lokalkolorit. Maigret ist ein Pariser Original, also gehört Paris zu den Romanen um den Kommissar einfach dazu.

Ein weiteres interessantes Beispiel liefert Vicki Baum. In ihrem *Hotel Berlin* ist der Standort des Hotels sogar in den Titel aufgenommen worden. Das bedeutet jedoch nicht, dass Berlin wirklich zum Schauplatz wird, denn die Handlung spielt sich ausschließlich innerhalb des Hotels ab. Von Bedeutung ist die Stadt aber dennoch. Einerseits sorgt es für den nötigen Lokalkolorit, wenn der Hotelportier berlinern kann: „Dat is nun schon dat dritte Mal in vierzehn

Tagen, dat er auf die Neese jefallen is“ (Baum 1980: 8). Und andererseits verdeutlicht das Umfeld Berlins um das Hotel den starken Kontrast zwischen der mühsam aufrecht erhaltenen Fassade innerhalb des Hotels und den realen Kriegszuständen draußen – „eine elegant ausgestattete Insel in der Misere des übrigen Deutschland“ (Baum 1980: 10). Dieser Kontrast wird von den Größen der NS-Regierung auch ausgenutzt, „unter den Nationalsozialisten war das Hotel nach und nach zu einem halboffiziellen Quartier der Regierung geworden“ (Baum 1980: 10), „dieses alte, vornehme, erstklassige Hotel wurde von den Nazis als Schaufenster benutzt, in dem sie ihr neues Deutschland ausstellten; es war ein wichtiges Requisit ihrer Propaganda“ (Baum 1980: 11). Hier übernimmt die Stadt also wichtige Funktionen für den Roman, ohne – wie in allen anderen Beispielen üblich – auch nur ein einziges Mal zum Schauplatz zu werden.

Anhand der vorgestellten Beispiele zeigt sich also, dass die Stadt nicht um ihrer selbst willen von Bedeutung für den Hotelroman ist. Es geht nicht darum, möglichst viele Details des Romans mit Details der aktuellen Welt zu vergleichen oder das Romangeschehen mittels realem Kartenmaterial zu begleiten o. Ä. Vielmehr übernimmt die Stadt im Hotelroman ganz andere, aber sehr wichtige Funktionen, gezeigt wurden der Gewinn an Authentizität, Erzeugung von Lokalkolorit, Charakterisierung von Figuren oder Unterstreichen von deren Entwicklung.

Besonderes Augenmerk verdient noch die „Großstadt“ als Roman-Schauplatz, da sie eine eigene Gattung hervorgebracht hat und teils eigenen, von anderen Arten des Stadt-Settings verschiedenen Aspekten unterliegt.

Innerhalb der vorliegenden Arbeit ist „die Großstadt“ in erster Linie das Berlin der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, das in Vicki Baums Romanen *Menschen im Hotel* und *Hotel Berlin* zum Schauplatz wird. Damit griff Baum den Zeitgeist auf, denn

Berlin war zum wirtschaftlichen, politischen und kulturellen Zentrum der Weimarer Republik und der zwanziger Jahre geworden, zu einem der aktivsten und lebendigsten Zentren Europas, das immer mehr Künstler, Literaten und Wissenschaftler anzog.²⁶⁴

„Mit den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts erreicht die Geschichte der Großstadtliteratur ihren inzwischen kanonisch gewordenen Höhepunkt“,²⁶⁵ zu einer Zeit also, in der Vicki Baums erster Hotelroman angesiedelt ist – *Menschen im Hotel*. Und während in dem später

²⁶⁴ Sabina Becker: *Urbanität und Moderne. Studien zur Großstadtswahrnehmung in der deutschen Literatur 1900 - 1930*. St. Ingbert 1993, S. 27.

²⁶⁵ Angelika Corbineau-Hoffmann: *Kleine Literaturgeschichte der Großstadt*. Darmstadt 2003, S. 141.

erschienenen *Hotel Berlin* die Stadt weniger eine Rolle spielt, lassen sich in diesem Roman durchaus Ansätze des Großstadt-Romans finden. Denn hier treten die Figuren auch aus dem Hotel heraus, erkunden die Stadt und lassen sich vom Berlin der Zwanziger Jahre faszinieren oder abstoßen. Interessant sind für den Vergleich beider Baum-Romane bspw. die Künstlerinnen-Figuren. Mit Lisa Dorn und der Grusinskaja gibt es eine Theaterschauspielerin und eine Tänzerin, die ihre Auftritte in einem Berliner Theater absolvieren. Doch Dorn erlebt der Leser nie in diesem Theater, die Handlung um sie setzt immer ein, wenn sie nach einem Auftritt das Hotel betritt, und blendet sozusagen ab, wenn sie zum nächsten Auftritt aufbricht. Die Ballerina Grusinskaja hingegen begleitet der Leser zu ihren Auftritten.

Viel wichtiger jedoch sind andere Figuren und Szenen, um die Großstadt in Baums Werk zu beleuchten. Hierzu kann Willy Hellpachs etwa zeitgleich erschienene Studie über den Menschen und die Großstadt vorangestellt werden, die sich auch mit den Beweggründen der Menschen vom Land beschäftigte, die Großstadt aufzusuchen. Hellpach widerspricht dem „Amüsierbedürfnis“ als wesentlichem „*Motiv* für den Zug in die Großstadt“ und sieht eher „eine persönlich freiere und angenehmere Muße, als das Dorf oder Gut sie bietet“,²⁶⁶ als Beweggrund.

Für Baums Figur Otto Kringelein gilt wohl beides. Einerseits sucht er in der Stadt Erlösung vom anstrengenden Leben in Fredersdorf, von seiner frustrierenden Arbeit, der einengenden und in seinen Augen jede Lebensfreude raubenden Ehe – das könnte er im Hotel selbst finden, wenn er endlich das gewünschte noble Zimmer bezieht.

Berlin hingegen bietet dem kranken Buchhalter anderes. Was Hellpach gerade für unwichtig hält – „Nachtbetrieb, Tingeltangel, Freudenmädchen, Bummel und Abenteuer“²⁶⁷ – präsentiert Gaigern als Reiseführer dem Gespannten, der „hungrig und erlebnisgierig“ ist und „ein undeutliches Gefühl [hat], daß die Welt größer und erregender sei und noch anders, als er sie sich in Fredersdorf vorgestellt hat“ (Baum 1956: 61). Und so lernt Kringelein die Atmosphäre eines großen Boxkampfes kennen (vgl. Baum 1956: 255), er lässt sich mitreißen,

schreit auch. Sie sollen schlagen, die beiden da oben, nicht miteinander an den Seilen entlang taumeln. Er möchte um alles wieder diesen dumpfen, vollen, runden Klang hören, mit dem der Lederhandschuh auf Fleisch trifft (Baum 1956: 257).

²⁶⁶ Willy Hellpach: *Mensch und Volk in der Großstadt*. Stuttgart 1952, S. 7.

²⁶⁷ Ebd.

Dabei macht der Buchhalter eine typische Großstadterfahrung, er geht erstmals unter in einer Menge:

Kringelein wird eingeschmolzen. Kringelein ist nicht mehr allein, er wohnt nicht mehr in sich wie in einem gebrechlichen Gehäuse. Kringelein ist einer von vierzehntausend, er ist ein grünes, verzerrtes Gesicht von den unzählbaren Gesichtern der Halle, sein Schrei gehört zu dem großen Schrei, der aus allen zugleich herausstößt (Baum 1956: 260).

Sigrid Weigel konstatiert dies als typisches Großstadt-Phänomen und spricht vom „Topos vom ‚Mann in der Menge‘“.²⁶⁸

Gaigern führt Kringelein, der „hungrig nach neuen Sensationen“ (Baum 1956: 262) ist, in einen Spielklub in einer Berliner Wohnung. Danach hat der Fredersdorfer immer noch nicht genug und Gaigern klärt ihn auf: „Jetzt gibt es nur noch Saufen und Weiber“ (Baum 1956: 265). All das, Sportevent, Glücksspiel, Alkohol und Frauen, gehört zu der Nacht, in der Kringelein in der Kürze der Zeit das kennenlernt, was die Großstadt an „Amusement“ bereithält.

Und so findet Kringelein tatsächlich Befriedigung seiner Neugier auf das turbulente Stadtleben bzw. Nachtleben, jedoch kann ihn all das zwar faszinieren, jedoch nicht wirklich befriedigen, denn noch im Zusammensein mit Mädchen, Musik und Alkohol erleidet der ohnehin kranke Mann einen Erschöpfungsschub (vgl. Baum 1956: 269).

Im selben Roman tritt ein weiteres Phänomen der Großstadt auf, das Hellpach erwähnt, „das ist der geradezu modische *Gebrauch arzneilicher Schlafmittel*, der im letzten Menschenalter eingerissen ist und allmählich die Ausmaße einer neuartigen Giftsucht angenommen hat.“ Hellpach sieht dies als Mittel der „pharmazeutische[n] Narkose“, als Gegenmittel einer Schlaflosigkeit, an der „ausgesprochene Großstadtfaktoren [...] eine entscheidende Mitschuld“ tragen, „das lange Aufbleiben am Abend, die Aufreizung durch dieses spätabendliche Wachsein, der oft sehr beträchtliche Lärm“²⁶⁹. Auch Baums Figur Grusinskaja scheint zu den erwähnten Nutzern solcher Mittel zu gehören, es liegt auf ihrem „Nachtisch die Schachtel mit Veronal“ (Baum 1956: 134). Sie schätzt „das schläfrige Summen des Veronals, die Gleichgültigkeit, die das freundliche Schlafmittel schenkte“ (Baum 1956: 135). Doch für die Tänzerin wird das Veronal auch zum möglichen Ausweg aus ihrem zu dem Zeitpunkt ihr

²⁶⁸ Vgl. Sigrid Weigel: *Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur*. Hamburg 1990, S. 193.

²⁶⁹ Willy Hellpach: *Mensch und Volk in der Großstadt*. Stuttgart 1952, S. 59.

unerträglichen Leben, „mit einer heftigen Bewegung nahm sie die Veronalphiole und schüttelte alle Tabletten auf einmal in den Tee“ (Baum 1956: 135). Zum Suizid²⁷⁰ kommt es nicht, wie an anderer Stelle erläutert wird, doch hier zeigt sich wie im Beispiel Kringelein, dass Baums Roman einige Großstadt-Aspekte seiner Zeit aufgreift, nicht nur in den Szenen, die tatsächlich im Gegenraum „Stadtraum“ angesiedelt sind. Habbo Knoch sieht in Baums Erfolgsroman insgesamt „Raumbilder, Abläufe und Ereignisse“, die „Synonyme [sind] für die moderne Urbanität, deren Bühne das Grandhotel zugleich ist.“²⁷¹ All dies nutzt Baum, um die Atmosphäre ihres Romans zu kreieren, der als Group Novel mit ihren vielen verschiedenen, teils verknüpften Schicksalsbeschreibungen ohnehin ein ähnliches Durcheinander und „Nervöses“ wie die Großstadt präsentiert. Hier bietet die Großstadt Berlin also perfekte Bedingungen, ein Grand Hotel im Engadin wie das Zweigs hätte solche Stimmungen nicht zugelassen.

3.6.2.2 Reiseraum

Aufgrund des Kriteriums, bei der Wahl des Untersuchungskorpus nur Texte in Erwägung zu ziehen, die überwiegend im Hotel selbst spielen, hat der Reiseraum in den untersuchten Texten nur eine geringe Bedeutung. Figuren im Reiseraum findet man daher nur selten, bspw. bei Stefan Zweig und Haruki Murakami. Von Interesse ist der Reiseraum aber doch, weil er eine bedeutende Rolle bei der Grenzüberschreitung nach Lotman spielen kann.

Dies lässt sich in *Rausch der Verwandlung* nachverfolgen. Christine Hoflehner wurde bereits in verschiedenen Kapiteln näher beschrieben. Im ersten Teil des Romans lernt der Leser sie als *graue Maus* kennen, als korrekte, aber gelangweilte und langweilige Postbeamtin mit ersten Fältchen. Im Hotel dann wird sie zur fröhlichen und völlig unbefangenen jungen Frau, deren Attraktivität sich aus ihrer Lebensfreude speist und bewundert wird. Dieser Prozess, den man als Versuch einer Grenzüberschreitung nach Lotman bezeichnen kann, beginnt aber gar nicht erst mit ihrem Aufenthalt im Hotel, sondern vielmehr auf der Reise dorthin.

²⁷⁰ Suizid gilt als „eines der Dramen im Hotelzimmer aus der Jahrhundertwendezeit“ (378), sodass, wie Habbo Knoch schreibt, es 1910 sogar eine öffentliche Forderung des Berliner Hotelbesitzervereins gab, Selbstmorde im Hotel zu unterlassen (vgl. Habbo Knoch: Grandhotels. Luxusräume und Gesellschaftswandel in New York, London und Berlin um 1900, S. 272).

²⁷¹ Habbo Knoch: Grandhotels. Luxusräume und Gesellschaftswandel in New York, London und Berlin um 1900, S. 362.

Zweig lässt den Leser Christines erste Verwandlungsschritte im Rahmen einer Zugreise mitverfolgen. Diese Reise tritt Christine noch als „die Abgemüdete“ an, die „die Tiefe ihrer Erschöpfung spüren“ kann (Zweig 2014: 40). Nachdem sie einen Teil der Fahrt verschlafen hat, schreckt sie der – freundliche (womit Christine nicht rechnet) – Kartenkontrolleur aus dem Schlaf. Und nun „fahren alle Sinne hoch“ und „noch taumelnd vor Überraschung blickt ein erschrecktes Auge zum erstenmal die unvorstellbare Majestät der Alpen an“ (Zweig 2014: 41). Zum ersten Mal wird Christine nun auch aktiv dargestellt, plötzlich *will* sie etwas und *tut* es dann auch:

Ein Ruck und es klirrt, dem Wunderbaren näher zu sein, die Fensterscheibe nieder, und sofort stürzt durch die überrascht geöffnete Lippe gleichzeitig neue, eiskühle, glasscharfe und mit herbem Schneeatem durchwürzte Luft bis in die Lunge hinab: nie hat sie so geatmet, so tief und rein (Zweig 2014: 42).

Und aus der „Abgemüdeten“ wird plötzlich „die Beglückte“ (Zweig 2014: 42). „Immer wieder starrt die zum erstenmal aus ihrer engen Welt Herausgeflüchtete dieses Unglaubliche“ an (Zweig 2014: 42). Sie erkennt, was sie bisher verpasst haben könnte:

Sinnlos hat man dahingedöst im winzigsten Raum, kaum breiter als die gestreckte Hand, kaum weiter als die eigenen Füße Auslauf haben, und eine Nacht weit, einen Tag weit beginnt die vielfältigste Unendlichkeit! (Zweig 2014: 43).

Und so setzt der Reiseraum, der hier vorrangig aus dem imposanten Gebirgs panorama besteht, zwei Vorgänge in Christine frei. Einerseits ist da ihr plötzliches Glücks- oder Freiheitsgefühl, andererseits jedoch auch die Erkenntnis, die die Bedeutung des Reiseraumes perfekt zusammenfasst:

Mit einemmal, zum erstenmal, dringt eine Ahnung des Versäumten hinein in diesen bislang wunschlos gleichgiltigen Sinn, zum erstenmal erfährt an der Berührung des Übermächtigen ein Mensch die seelenumpflügende Kraft der Reise, die mit einem einzigen Riß uns die harte Rinde des Angewöhnten vom Leibe reißt und den nackten, fruchtbaren Kern zurückwirft in das strömende Element der Verwandlung (Zweig 2014: 43).

Und dann liest man Attribute Christines, die nicht mehr zu dem Bild passen, das vorher gezeichnet wurde: „erregt“, „heißdurchblutete Wange“, „leidenschaftlich neugierig“ (Zweig 2014: 43). Die Ankunft am Bahnhof wirft Christine zwar noch einmal zurück, lässt ihre

Minderwertigkeitskomplexe wieder hochkommen, doch der erste Schritt ihrer Verwandlung ist mit der Zugfahrt und somit innerhalb des Reiseraums bereits gemacht.

Nicht mehr der Reiseraum, aber doch die Zugfahrt spielt auch später noch verschiedentlich eine Rolle, und das immer, wenn es um Christines Wandlungen geht. So ist es die Abfahrt, die ihr klar macht, dass der Traum vom leichten Leben vorbei ist, wenn die Tante ihre Abreise beschließt und als weiteres Zeichen, die Nichte fallengelassen zu haben, hinzufügt: „Nicht wahr, du bist nicht böse, wenn wir dich nicht zur Bahn begleiten?“ (Zweig 2014: 159). Und auch die letzte Demütigung im Hotel steht damit im Zusammenhang, wenn Christine vom Portier misstrauisch befragt wird: „`Wohin wünschen Sie bitte?` `Ich fahre fort mit dem Siebenuhrzug.` Der Portier [...] wittert sofort Unrat“ (Zweig 2014: 171) und setzt damit Christines erneute Verwandlung in Gang, bringt sie endgültig gegen alle auf, was letztlich ihren Niedergang einläutet:

Jetzt versteht Christine. Ach so – der Mann hält sie für eine Einschleicherin – schließlich, er hat ja recht, was ist sie denn? Aber der Verdacht erbittert sie nicht, im Gegenteil, sie empfindet irgendeine böse Lust, in ihrem Frost noch gepeitscht, in ihrer Erniedrigung noch mißhandelt zu werden. Macht es mir nur widrig, macht es mir nur schwer – um so besser! (Zweig 2014: 171).

Der Zug und ihre Enttäuschung sind eng miteinander verknüpft: „Und dann fährt der Zug ... es ist vorbei. Alles ist vorbei“ (Zweig 2014: 173).

Ein weiteres Beispiel für den Reiseraum bietet Haruki Murakami, der seinen Protagonisten mehrfach mit Flugzeug oder Bahn reisen lässt, die verschiedenen Hotelstandorte und Hotels dadurch miteinander verbindet und die Gefühle und Impressionen der Figuren dabei sehr ausführlich schildert. Zwar ist damit bei Murakami keine Wandlung der Figur verbunden, wie sie Christine durchmacht, dennoch sind die Erfahrungen im Reiseraum interessant.

Ähnlich wie Christine auf der Hinfahrt zum Hotel empfindet aber auch der Protagonist das Reisen als Befreiung:

Ohne Gepäck in einen Zug zu steigen und weit weg zu fahren ist ein tolles Gefühl! Wie ein Torpedoflugzeug, das friedlich spazieren fliegt und plötzlich in einem Raum-Zeit-Loch gefangen ist. Dort gibt es nämlich wirklich nichts: keine Zahnarzttermine und keine Probleme, die in der Schreibtischschublade darauf warten, gelöst zu werden. Keine zwischenmenschlichen Beziehungen, in die man so stark verwickelt wird, dass man ihnen nicht mehr entinnen kann. Keine durch Vertrauensbekundungen

erzwungenen Gefälligkeiten. Das alles konnte ich in einem einstweiligen Abgrund hinter mir lassen (Murakami 2006: 83).

Murakami beschreibt den Zustand als „Raum-Zeit-Loch“ und trifft damit den Kern dessen, was auch auf den Hotelaufenthalt übertragbar ist. Denn wie bzgl. der Sexualität, der Zeit etc. bereits ausführlich erwähnt wurde, tritt man, zumindest auf den ersten Blick, in ein Vakuum ein, das alles andere, was nicht gerade jetzt und gerade hier passiert, auszuschließen scheint. Natürlich erwies sich diese Vorstellung immer als Illusion, und so ergeht es auch dem Protagonisten Murakamis, der nur bedingt alles „hinter sich lassen“ kann, weil eben zuhause auch alles wieder wartet. Und auch für die Reise erweist sich dieser Zustand mitunter schon als Illusion, denn bspw. Christine wird auf der Rückreise im Zug durch das Telegramm vom schlechten Zustand der Mutter in die Realität zurückgeholt (Zweig 2014: 173).

Und doch zeigt Murakami mit diesem und anderen Sätzen die Besonderheiten des Reisens auf. Auch im Zusammenhang mit der Zeit sorgt der Reiseraum für faszinierende Zustände:

„Wohin geht denn die restliche Zeit?“ [...] „Welche restliche Zeit?“ „Du sagst doch, dass das Flugzeug über zehn Stunden spart. Diese gesparte Zeit, wo geht die hin?“ „Zeit geht nirgendwohin. Sie summiert sich bloß. Wir können mit diesen zehn Stunden machen, was wir wollen, sei es in Tokyo, sei es in Sapporo. Wenn wir zehn Stunden haben, können wir uns vier Filme ansehen oder zweimal essen gehen. Oder?“ „Und wenn ich nicht ins Kino will und keinen Hunger habe?“ „Das ist dein Problem, nicht das der Zeit“ (Murakami 2006: 159).

Hier spielt wieder das bereits erwähnte besondere Zeitgefühl eine Rolle, das auch im Hotel selbst auftritt, von Murakami aber eben auch für den Reiseraum festgestellt wird. Für den Protagonisten wird das ganz konkret: „Der Flug vom septemberlichen Tokyo ins oktoberliche Hokkaido hatte mich fast den gesamten Herbst des Jahres 1978 gekostet. Den Anfang hatte ich erlebt und das Ende; der eigentliche Herbst fehlte“ (Murakami 2006: 234).

Der Reiseraum ist also trotz des Fokus auf den Szenen im Hotel selbst ein wichtiger Raum des Hotelromans, der es bspw. erleichtert, die Figurenentwicklung nachzuvollziehen, und die im Hotelroman präsenste Grenzüberschreitung nach Lotman vorantreibt.

3.6.2.3 Balkon/Loggia

Der kleinste Erweiterungsraum im Hotelroman ist der Balkon (auch als Loggia vertreten). Er kommt in verschiedenen Textbeispielen vor und dient immer anderen Zwecken. Beliebt ist er als Hilfe für Diebe, hierzu finden sich auch zahlreiche Beispiele in Filmen und Serien. Im Untersuchungskorpus dieser Arbeit tritt er in dieser Funktion bei Vicki Baum auf, wo er mit Baron Gaigerns Diebstählen in *Menschen im Hotel* zusammenhängt.

Der attraktive Baron, als Betrüger und Hochstapler im Hotel abgestiegen, möchte den Schmuck einer Tänzerin stehlen. Doch in Wahrheit geht es ihm um den Nervenkitzel, „an die Perlen, um die es ging, dachte er in diesen Minuten mit keinem Gedanken“ (Baum 1956: 107). Leichtere Varianten widerstreben ihm, er sieht sich als „Sportsmann“ (Baum 1956: 108): „Schlag auf Suzettes Kopf [...] Ein Überfall nachts auf die Grusinskaja [...] lag ihm nicht, lag ihm ganz und gar nicht“ (Baum 1956: 107). Und so wird er lieber zum Fassadenkletterer, spätabends „klebte Gaigern selbst an der Vorderfront des Grand Hôtel zwischen zwei nachgeahmten Sandsteinen“ (Baum 1956: 106). Er will den „Balkon von Nr. 68“ (Baum 1956: 108) erreichen, dann „trat [er] von dem Balkon in das Zimmer der Grusinskaja“ (Baum 1956: 111). In erster Instanz diente der Balkon also als Einstiegshilfe für einen Dieb. Doch Gaigern möchte ihn wieder benutzen, diesmal als Fluchthilfe. Seine Flucht wird jedoch durch einen Defekt der neuen Lichtanlage vereitelt, die den Balkon in „Helligkeit“ (Baum 1956: 115) taucht, und aufgrund der weiteren Ereignisse der Nacht verlässt er Nr. 68 am nächsten Morgen dann doch durch die Tür (Baum 1956: 178). Später wird der Gedanke an die Flucht über den Balkon noch einmal aufkommen, wenn er Otto Kringelein zu bestehlen versucht – „Er hätte sie wegstoßen und mit seinem Raub über die Hotelfassade flüchten können“ (Baum 1956: 284). Doch wieder kommt es nicht dazu. Obwohl der Balkon also nicht wirklich zur Flucht genutzt wird, ist er bei Gaigern als Fluchtmöglichkeit immer präsent.

Ganz anders lernt der Leser den Balkon in Baums *Hotel Berlin* kennen, wo er für den kranken Dichter Nichols eine starke Bedeutung hat. Wie im Kapitel zum Gefängnis bereits erläutert, fristet Nichols sein Dasein nur innerhalb seines Hotelzimmers, das Krankenlager, Gefängnis, Tonstudio usw. in einem ist. Da Nichols dieses Zimmer als Gefangener der Gestapo nicht verlassen kann, bietet ihm nur ein Raum Zuflucht: seine Loggia. Sie ist für Nichols, der sein Haus und seine Rosen in Hamstead vermisst (vgl. Baum 1980: 121), auch ein kleiner Garten(-Ersatz):

Nichols trat auf die Loggia hinaus und gab den fünf Blumentöpfen Wasser, mit der hingegebenen Fürsorge eines gartenhungrigen Engländers. Er zupfte ein paar vertrocknete Blätter von den Pelargonien und fütterte die müde Fuchsie mit ein paar

Tropfen einer Vitaminlösung. Ein leichter Dunst war aufgekommen, und das Fetzchen Himmel, das er über dem Hof sehen konnte, begann sich zu bewölken (Baum 1980: 121).

Auf seinem Balkon versucht Nichols seine alten Routinen, die er mit seiner Liebe zu Pflanzen verbindet, aufrechtzuerhalten, doch die traurige Beschreibung seines Gärtchens entlarvt dies als Illusion. Diese geht sogar noch weiter:

Er rief seine Gedanken in die Wirklichkeit zurück und richtete sich in seinem Liegestuhl ein. Wie die meisten leidenden Menschen hatte Nichols eine tiefe Zuneigung zu dem Stuhl gefaßt, in dem er so viele Stunden seines leeren, zerbrechlichen Daseins zubrachte. In optimistischen Augenblicken konnte er sich beinahe einbilden, daß dies wirklich nicht mehr sehr verschieden von den Sanatorien war, in denen er sich den größten Teil seines Lebens aufgehalten hatte (Baum 1980: 121).

Im Folgenden verknüpft sich die Bedeutung, die der Balkon für Nichols hat, mit der bereits erwähnten Bedeutung als Fluchhilfe, denn noch während Nichols im Liegestuhl sitzt, entert der von der Gestapo gesuchte Martin Richter den Balkon. Und auch für Nichols wird es zum entscheidenden Erlebnis, dass Richter den Weg über seinen Balkon genommen hat, denn „daß ein verfolgter Mann ihn um Schutz bat, gab ihm ein Fetzchen seines verlorenen Selbstrespekts und seiner früheren Anständigkeit zurück“ (Baum 1980: 123). Und Richter bringt ihm noch mehr zurück, nämlich die Realität: „Und zum erstenmal in diesen vier Jahren empfing Geoffrey Nichols einen wahren Bericht von dem, was geschehen war und was geschah in jener Welt, außerhalb des Hotels, in dem er gefangen saß...“ (Baum 1980: 123-124). Die Loggia wird durch Richter also zur Verbindung zwischen dem Hotelzimmer und der Welt, zu der er selbst keinen Zugang mehr hat.

3.6.2.4 Erweiterungselemente am Beispiel des Fensters

Erweiterungselemente sind immer Teil des Hotels Sie vergrößern den Schauplatz Hotel, ohne selbst neuen Raum zu schaffen. Exemplarisch dargestellt werden sie hier anhand des Fensters, das ein gerne genutztes Erweiterungselement im Hotelroman ist.

Differenzieren muss man auch hier wieder zwischen Urlaubern und Dauergästen. Für die Urlauber-Figuren wird das Fenster nur erwähnt, wenn es zu den besonderen Lichtverhältnissen im Zimmer beiträgt (was wiederum häufig den Luxus unterstreichen soll) oder ein besonderes

Panorama liefert. Das zeigt sich etwa beim erstmaligen Betreten des Zimmers durch Stefan Zweigs Christine (vgl. Zweig 2014: 49). In dieser Funktion ist das Fenster jedoch kein Erweiterungselement und daher für dieses Kapitel nicht von Bedeutung.

Doch das Fenster kann den *Hotelbewohnern* wirklich eine Hilfe sein und auf verschiedene Weise dazu dienen, ihr oftmals als eingeschränkt empfundenenes Leben im Hotel zu erweitern.

Nahe liegt dabei natürlich die voyeuristische Komponente, bei der das Fenster den erotischen Blick auf andere Menschen ermöglicht. Hierzu finden sich Beispiele bei Wander und Dabit.

Der Protagonist in Wanders *Hôtel Baalbek* erlebt solch eine Situation, als sich ihm beim Blick aus dem Fenster eine junge Frau präsentiert:

und dann erblicke ich dieses Mädchen, drüben, im Nachbarzimmer der Seitenfront, der Vorhang geöffnet, so daß ich es gut sehen kann, ein unvergeßlicher Augenblick und erstes Erkennen eines bizarren Wesens, halb Kind, Faun und Hexe, vielleicht fünfzehn Jahre, mit bereits prallen, birnenförmigen Brüsten, in blaues Licht getaucht, einem leichenhaft blauen Licht, das so blau ist wie die Gasflamme an ihren zitternden Rändern und kalt wie Gletschereis. Das Fenster wurde eben erst geöffnet, der Vorhang halb zur Seite gehievt, und da hockt sie nun auf ihrem Bett, in einer Stellung, wie nur Kinder hocken können, [...] und sie ist völlig nackt, die Kleine, falls nicht meine Augen mich verführen, Dinge zu sehen, die ich sehen will, wie im Traum (Wander 2010: 114-115).

Auch bei Dabit wird das Fenster zum Beobachtungsposten. Der elfjährige Paul trifft im Flur Mlle Ramonde, die ihm über den Kopf streicht. „Arrivé chez lui, Paul court à la fenêtre et, le coeur battant, colle au carreau son visage. Il voit l'ombre de Raymonde aller et venir dans sa chambre. Il s'accroche nerveusement aux rideaux“ (Dabit 1993: 137). Dabei wird er von seinem Bruder erwischt: „C'est Gabriel. Il aperçoit l'ombre de Raymonde. – Ah bon! Je dirai à la mère à quoi tu passes ton temps [...] Tu voudrais la voir en lignette, hein?“ (Dabit 1993: 137). Hier wird auch der Illusions-Aspekt berührt, denn der Blick durchs Fenster stellt nur vermeintlich eine Verbindung zwischen Figuren her. Selten kommt es zum tatsächlichen Kontakt, meist ist die sexuelle Anziehung einseitig. Auch für Paul bleibt es beim Beobachten, während Gabriel ohne den Blick aus dem Fenster längst weiter ist. Er gibt bei seinem Bruder an: „Je la connais, Raymonde.“ – Moi aussi. – Tu sais pas ce que tu dis“ (Dabit 1993: 137-138).

Nicht sexuelle, aber doch voyeuristische Züge trägt das Fenster als Symbol, wenn es den Hotelgästen einen Blick auf den Alltag anderer Menschen bietet, nicht nur anderer Hotelgäste, sondern vor allem der Menschen, die in der jeweiligen Stadt wirklich zuhause sind, die in ihren

eigenen vier Wänden leben können. Auch dies ist besonders in den Romanen von Bedeutung, in denen das Hotel von Flüchtlingen, Exilanten oder verarmten Menschen bewohnt wird. Diese befinden sich in einer für sie in aller Regel unangenehmen Ausnahmesituation, ihr eigener realer Alltag gehört der Vergangenheit an und ihr aktueller Tagesablauf ist häufig von Langeweile geprägt. Durch ihr Fenster sehen sie dann die Stadtbewohner, deren Leben zwar auch vom Krieg erschwert wird, aber doch immer noch erstrebenswert wirkt, denn es ist, um das Zitat vorwegzunehmen „das wirkliche Leben“:

Und an einem andern Fenster steht ein Mann, halb versteckt, und lauscht gespannt, was sonst sollte er tun [...] er äugt wie erstarrt aus dem Fenster [...] er lüchelt nach wirklichem Leben, das ihm abhanden kam, nach einer Krümme vom Tisch der noch nicht Gestorbenen, von denen er zumindest glaubt, sie seien noch nicht zu Leder geworden; versucht einen Ton, ein Wort, einen Seufzer zu erhaschen, einen Blick in ein fremdes Bett zu werfen, das nicht leer ist, Leben aufzuspüren, das nicht nach Friedhof riecht wie dieser Hof (Wander 2010: 114).²⁷²

Für den Protagonisten von Wander wird dieses Beobachten zu einer lieb gewonnenen Gewohnheit, auch nach seiner Zeit im Baalbek legt er Wert auf Hotelzimmer, aus denen er einen Blick auf die Stadt werfen kann:

Wie immer habe ich ein kleines Zimmer im sechsten Stock genommen, ein Turmverlies, ein Beobachterposten, den ich nicht missen mag; denn du kannst von hier eine fremdartige Welt aus Dachschrägen, Feuermauern und dunklen Hinterhöfen betrachten, kannst auf das Wesen der Bewohner dieser alten Häuser Schlüsse ziehen, meist kleine Leute, kannst ihren Mut, ihre Verzweiflung ahnen, ihren Hang zur Improvisation bewundern, zu Veränderungen und Brechung des Raumes, zu einer manchmal abenteuerlichen Gestaltung ihrer privaten Umwelt, die bis in die Bodenkammern wirkt. Da ein aufgesetztes Atelier, dort ein zwischen schiefen Mauern und Ornamenten versteckter, mit Pflanzen wild umwucherter Balkon, und all das in jener bizarren Schönheit der Dächerlandschaft von Paris (Wander 2010: 202).

In Roths *Hotel Savoy* sorgt das Fenster bei Dans Einzug dafür, dass dieser sich heimisch fühlt, „das Fenster geht in Lichthöfe, in denen lustig bunte Wäsche flattert, Kinder schreien, Hühner lustwandeln“ (Roth 2010: 11). Durch das Fenster kommt also auch hier Leben in das leere Zimmer und der Kriegsheimkehrer fühlt sich nicht einsam.

²⁷² Hier werden wieder die Assoziationen zum Grab heraufbeschworen, wie sie auch bei Roth zu finden sind (Roth 2010: 36).

Wanders Figuren nutzen das Fenster, um sich in der unangenehmen, heißen Hotelatmosphäre Erleichterung zu verschaffen: „Aber die Wände in unserem Hotel, sie redeten, Marseille glühte unter der Sonne, in den Nächten steckten wir unsere Köpfe zum Fenster hinaus, um frische Luft zu schnappen, ehe wir in die dampfenden Betten krochen“ (Wander 2010: 23). Aber das Fenster bietet ihnen noch mehr Möglichkeiten, die wieder voyeuristischer Art sind:

Manchmal kletterten wir durchs Fenster aufs Dach, das noch heiß war, wo man sich beinahe die Pfoten verbrannte auf dem Blech, und von wo man in die gegenüberliegenden Zimmer äugen konnte, falls sie nicht völlig verhängt waren im Hurenviertel, einem der Hurenviertel von Marseille (Wander 2010: 23).

Lassen sie den Blick jedoch schweifen, bietet sich ihnen eine echte Erweiterung, sie erhalten eine Aussicht, wie sie in dieser Umgebung kaum zu erwarten war:

Oder über die Dächer hinwegblicken, um ein Stück vom Hafen zu sehen, die hundert Schiffsrahen und Kräne, die Mole dahinter und das nachtschwarze Meer. Oft auch mochten wir die vorgelagerten Felseninseln im Dunst erkennen, kupferner Bildhintergrund des legendären Grafen von Monte Christo, wo die uralten Gefängniswälle und die Türme des Château d'If im letzten Abendrot verglühten (Wander 2010: 23).

So malerisch der Anblick anmutet, er lässt sich auch als Hinweis auf die Situation der Hotel-Bewohner deuten, die alle in gewisser Weise Gefangene sind, wenn auch nur ihrer Situation und der Umstände und nicht einer Regierung oder Behörde.²⁷³

3.6.3 Zusammenfassung

Nach all diesen Ausführungen zu den Gegenräumen und den Erweiterungsräumen/-elementen des Hotels lässt sich die in der Einleitung dieser Arbeit gestellte Frage, ob der Hotelroman aufgrund seines eng begrenzten Schauplatzes eingeschränkt wird, eindeutig verneinen. Mittels der Gegenräume hat der Hotelroman eine wirksame Strategie entwickelt, sich räumlich zu erweitern und auf diese Weise wichtige Elemente der Geschichte zu transportieren, etwa biografische Hintergründe der Figuren oder aber Aspekte aus deren Gedankenwelt bzgl. Ängsten und Sehnsüchten, die über die (oft kurze) Zeit des Hotelaufenthaltes hinausgehen. Interessant sind in diesem Zusammenhang die immer wiederkehrenden Gegenräume in den so

²⁷³ Vgl. hierzu Kapitel 3.1.7 zum Hotel als Gefängnis.

unterschiedlichen Romanen, d. h., dass der Hotelroman sie immer enthält, sei er Kriminal-, Kriegs- oder Entwicklungsroman.

3.7 Symbolkraft von Raum – Die Bedeutung einzelner Räume des Hotelromans

3.7.1 „Drehtür als Schicksalsrad“

Besonders viel Symbolik trägt ein Element in sich, das jeder Gast im Hotelroman zuerst passieren muss, der Eingang, genauer gesagt die Drehtür.²⁷⁴

In seinem Beitrag zu Marcel Reich-Ranickis „Romane von gestern“²⁷⁵ sprach Werner Fuld im Zusammenhang mit dem von ihm rezensierten *Menschen im Hotel* Vicki Baums von der Drehtür als „Schicksalsrad“. Damit weckt er Assoziationen, die sich nicht nur bei Vicki Baum, sondern in vielen Hotelromanen bestätigen. Der so passende Begriff wurde vielfach zitiert bzw. aufgegriffen. Jonas Nesselhauf wiederum beschreibt die Drehtür des Roman-Hotels als „ein gekipptes Rad der Fortuna“²⁷⁶, und trifft damit ebenso den Kern der Sache.

Die Bedeutung der Drehtür speist sich aus mehreren Aspekten, nämlich ihrer Funktion bzgl. der Öffnungen und Schließungen nach Foucault, ihrer Rolle innerhalb der Grenzüberschreitung nach Lotman und aus der Tatsache, dass sie zum Chronotopos nach Bachtin werden kann.

Beginnend mit Foucault lässt sich hier wieder eine Illusion im Hotelroman aufdecken, da es sich als Irrglaube herausstellt, die Drehtür als wichtigsten Punkt beim Betreten der Heterotopie zu sehen. Denn obwohl es den Anschein erweckt, als sei der Zutritt geglückt, wenn man diese passiert hat, zeigt sich im Hotel dann schnell, dass „im Gebäude“ nicht mit „in der Heterotopie Hotel“ zu verwechseln ist. Nur wer in den Kreis der Gäste aufgenommen wird, befindet sich wirklich innerhalb der Heterotopie, sodass die große Bedeutung, die man auf den ersten Blick der Drehtür zumisst, sich hier nicht bestätigt, sondern als illusorisch herausstellt.

Bezüglich Bachtin ist es die Verbindung von Zeit und Raum, die die Drehtür zum Bachtinschen Chronotopos, genauer zum „Chronotopos der Schwelle“, macht, denn der Zeitpunkt, wann die

²⁷⁴ Zur Geschichte der Drehtür empfiehlt sich folgender Band: Alan Beardmore: *The revolving door since 1881*. Edam 2000.

²⁷⁵ Werner Fuld: „Die Drehtür als Schicksalsrad. Über Vicki Baum: *Menschen im Hotel* (1929)“. *Romane von gestern – heute gelesen*. Hg. Marcel Reich-Ranicki. Bd. 2. Frankfurt a.M.: Fischer, 1989. S. 153-158.

²⁷⁶ Vgl. Jonas Nesselhauf: *Der ewige Altraum. Zur Figur des Kriegsheimkehrers in der Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts*. Paderborn 2018, S. 104.

Drehtür eine Figur „ausspuckt“ (Baum 1980: 16), erweist sich für viele Figuren als „schicksalhaft“.

Besonders intensiv spielt Vicki Baum mit dem Element der Drehtür, sodass sich auch hier wieder einmal Otto Kringelein als Beispiel anführen lässt. Nachdem dieser wiederholt weggeschickt wurde, ist es ausschließlich seinem Timing zu verdanken, dass er endlich zum Gast des Hotels werden darf. Denn Dauergast Otternschlag ist eben im Begriff, die Halle zu verlassen, als er auf Kringeleins verzweifelte Versuche aufmerksam wird. Er bietet an, dem Mann sein eigenes Zimmer zu überlassen, woraufhin der Rezeptionist endlich tatsächlich in seinen Unterlagen nach einem freien Zimmer sucht (vgl. Baum 1956: 16-18). Für Otto Kringelein sorgt der Chronotopos Drehtür also für den lang ersehnten Erfolg bei der Zimmersuche.

Besonders plakativ ist der Zusammenhang zwischen Zeitpunkt und Wirkung in Bezug auf die Drehtür in Vicki Baums *Hotel Berlin*. Dort betritt die beliebte Schauspielerin Lisa Dorn das Hotel durch die Drehtür in einem regelrecht bühnenreifen Moment:

Im Radio war jetzt >Deutschland, Deutschland über alles< zu hören. Die Anwesenden lauschten, respektvoll und zugleich mit einem gewissen Unbehagen, wie Nationalhymnen überall auf der Welt aufgenommen werden. In diesem Augenblick, da die Menschen in der Halle erstarrt wie ein Operettenchor zum Aktschluß dastanden, geschah es, daß Lisa Dorn durch die Drehtür hereingeweht kam (Baum 1980: 28).

Dorn nutzt die Chance, um ihr Image zu festigen:

Lisa Dorn, die sogleich die Situation erfaßte, in die sie da hineingeschneit war, blieb stehen, erhob ihren Arm und heftete die Augen anbetend auf das Bild des Führers. Es war die Pose, die sie am Ende verschiedener vaterländischer Filme eingenommen und die sie mit großer Selbstverständlichkeit beherrschte (Baum 1980: 28).

Doch ihr Timing, so gut es der Karriere auch tut, ist außerdem der Auslöser einer Kette von Ereignissen, die später fast ihren Rettungsplan für Martin gefährdet. Denn dass sie gerade in diese zufällige Zusammenkunft vieler Hotelbewohner platzt, macht einen jungen Flieger auf sie aufmerksam:

‘Wer ist denn diese Dame, um die da soviel Aufhebens gemacht wird?’ fragte er, als er gegen die Menschenmauer stieß, die sich um die Schauspielerin gebildet hatte. ‘Die? Das ist doch die Lisa Dorn’[...] ‘Wahrhaftig? Die berühmte Dorn? Die Lisa Dorn?’

Tatsächlich? Die möchte ich aber kennenlernen', sagte der Oberleutnant [Kauders] mit dem leicht beeindruckbaren Schuljungenherzen (Baum 1980: 33-34).

Kauders nutzt die Gelegenheit und lässt sich Lisa vorstellen,

sie streckte die Hand aus, und er ergriff sie; die leichte Berührung versetzte ihm etwas wie einen Schlag, er spürte es durch den ganzen Körper. Mit dem Gefühl, was er doch für ein toller Bursche sei, beugte er sich tief herab und küßte diese berühmte kleine Hand (Baum 1980: 35).

Kauders interpretiert zu viel in Lisas professionelle Höflichkeit, „er zweifelte nicht daran, daß er eine Eroberung gemacht hatte“ (Baum 1980: 35). Nach einem Zusammenbruch beschließt Kauders später, „daß er ein Narr wäre, nicht sein Glück bei der Schauspielerin zu versuchen.“ Unter dem Einfluss der verabreichten Medikamente empfindet er sich als „gut in Form“ und „segelte“ „auf einer Woge der Euphorie in Lisas Zimmer [...] Die Mischung aus Absinth und Pervitin gab ihm Löwenmut“ (Baum 1980: 194).

Dort, in Lisas Zimmer, platzt Kauders aber in die Verwandlung von Martin Richter, der als rumänischer Hauptmann Donescu das Hotel verlassen soll. Somit sorgt das Timing, mit dem Lisa zu Beginn der Geschichte die Drehtür benutzte, später dafür, dass Martins Flucht gefährdet wird, denn Kauders sieht in dem vermeintlichen Rumänen einen Rivalen und bedroht mit seiner Eifersucht den Plan.

Im Verlauf der Ereignisse ist es wiederum die Drehtür, die Martin erst in Gefahr bringt: „Alle Köpfe hatten sich den Männern zugewandt, die durch die Drehtür hereingekommen waren. Dies war die Gestapo, unverhüllt und drohend“ (Baum 1980: 201). Doch Kauders, der um Martin von Lisa fortzulocken, zu dessen Retter wird, und Martin entkommen, wieder durch die Drehtür: „Sie gingen zur Drehtür. Nichts geschah. Page Nummer sechs stand dort. Er gab der Tür einen Stoß und sie begann sich zu drehen“ (Baum 1980: 202). Damit ist Martin erst einmal aus dem Hotel gebracht, gleichzeitig erwartet Kauders bei seiner Rückkehr aber auch, endlich mit Lisa allein sein zu dürfen: „Kauders segelte auf sie zu und schob seinen Arm unter den ihren. [...] Aber, Rackerchen, du hast mir versprochen –“ (Baum 1980: 249). Und Kauders ist nicht bereit, sich einfach von Lisa abwimmeln zu lassen: „Sie übernachteten in meinem Zimmer, und wenn ich Sie raufragen muß“ (Baum 1980: 251). Und dann ist es wieder die Drehtür, die Rettung bringt. Denn durch den gesamten Roman zieht sich der regelmäßige Auftritt einer Figur, die untrennbar mit der Drehtür verbunden ist: Die Telegrafinbotin erscheint in der Hotelhalle, um neben ihren Telegrammen auch die neuesten Nachrichten aus der realen, sich

im Krieg befindlichen Welt zu überbringen. Diesmal bringt sie ein Telegramm für Kauders, der sich „unverzüglich melden“ (Baum 1980: 252) muss und somit weder für Lisa noch für Martin zur weiteren Gefahr werden kann.

Daraufhin greift der nächste Bezug, denn nun zeigt sich, wie die Drehtür zum Element der Grenzüberschreitung nach Lotman werden kann. Lisa verlässt das Hotel und als sie „zur Drehtür hinausging, wußte sie, daß sie alles hinter sich ließ“ (Baum 1980: 254). Die Drehtür wird hier symbolisch zur Grenze zwischen den beiden Welten, von denen Dorn eine nun hinter sich lässt, um erfolgreich in die andere überzugehen.

Eine weitere Drehtür-Szene bei Baum spiegelt in *Menschen im Hotel* gar Otto Kringeleins ganzes Leben wider, wenn es heißt: „in der Drehtür, die aus dem kleinen Eingangsfoyer in die Halle führte, traf er auf einen komischen Herrn – es war Kringelein, der sich dort festgeklemmt hatte, weil er in der verkehrten Richtung drehte“ (Baum 1956: 44). Ein anderer Gast will helfen, tritt gegen die Tür und setzt sie wieder in Bewegung. Kringelein bedankt sich, obwohl er „hinausgewollt hatte und nun wieder hineingedreht worden war“ (Baum 1956: 44). Dies passt zu Kringeleins bisherigem Leben, mit dessen Verlauf er, wie der Leser erfährt und wie in Kapitel 3.6.1.3 zum Angstraum dargelegt wird, nicht glücklich ist, und zu dem der Ausdruck „in der verkehrten Richtung“ drehen sehr gut passt. Cordula Seger erkennt bzgl. Kringelein außerdem „auf sprachlicher Ebene [...] eine Reihe kreiselnder Bewegungen, in Kringeleins Kopf etwa jagen sich die Ereignisse `einem kleinen, drehenden Propeller´ gleich.“²⁷⁷

Aber auch unabhängig von Foucault, Bachtin und Lotman ist Baums Roman eine gute Quelle für die Symbolik der Drehtür. Treffend ist etwa der Satz: „Sonderbar ist es mit den Gästen im großen Hotel. Keiner verläßt die Drehtür so, wie er hereinkam“ (Baum 1956: 348). Und tatsächlich durchlebt fast jede Figur im Hotelroman eine Entwicklung, die sie verändert wieder abreisen lässt. Genannt wird der offensichtliche Fall des Generaldirektors Preysing, der als reicher, zufriedener Mann ankommt und als Mörder verhaftet und abgeführt wird. Auch Lisa Dorn ist ein gutes Beispiel, wie sich zu Beginn des Kapitels zeigte. Es gibt aber auch weniger plakative Beispiele in nahezu allen Hotelromanen. Bei Joseph Roth formuliert die Figur Gabriel Dan es so: „Mit einem Hemd konnte man im Hotel Savoy anlangen und es verlassen als der Gebieter von zwanzig Koffern. Und immer noch der Gabriel Dan sein“ (Roth 2010: 61).

²⁷⁷ Cordula Seger: *Grand Hotel*. Schauplatz der Literatur. Köln 2005. S. 293.

Gleich mehrfach philosophieren auch die Figuren selbst über die Bedeutung der Drehtür. Da geht es bspw. um das Hotel als Gefängnis:

„Die Drehtür muß offen bleiben.“ [...] „Die Drehtür, meine ich. Setzen Sie sich mal in die Halle und schauen sie die Drehtür eine Stunde lang an. Das geht wie verrückt. Rein, raus, rein, raus, rein, raus. Witzige Sache so eine Drehtür. Manchmal kann man seekrank werden, wenn man lange hinsieht. Aber nun passen Sie einmal auf: Sie kommen beispielsweise durch die Drehtür herein – da wollen Sie doch die Gewißheit haben, daß Sie auch wieder raus können durch diese Drehtür? Daß man sie Ihnen nicht vor der Nase zusperrt und Sie gefangen sind im Grand Hôtel?“ [...] „Die Drehtür muß offen bleiben. Der Ausgang muß jederzeit parat sein. Sterben muß man können, wann es einem paßt“ (Baum 1956: 278-279).

Dies korrespondiert mit Kapitel 3.1.7, in dem das Hotel als Gefängnis analysiert wird, doch hier ist die Aussage metaphorischer zu verstehen. Einerseits gibt Dr. Otternschlag damit dem im Stehlen begriffenen Baron einen Hinweis, dass er erwischt wurde, aber selbst zurückrudern könne. Andererseits geht es aber auch darum, den freien Willen zu behalten. Das wird deutlicher durch eine spätere Aussage Otternschlags im Gespräch mit Kringelein. Die Ausführungen des Kranken kommentiert er so, dass der Schluss nahe liegt, dass sein vorheriger Gedanke sich nicht nur auf Gaigern bezog:

„Ich habe keine Angst. [...] Glauben Sie denn, daß ich Angst habe, zu sterben? Ich habe keine Angst. Im Gegenteil. Ich muß ja dankbar sein dafür. Ich hätte ja nie die Courage gefunden, zu leben, wenn ich nicht wüßte, daß ich sterben muß. Wenn man weiß, daß man nachher stirbt, da kriegt man nämlich Courage – immer daran denken, daß man sterben muß –, da ist man zu allem fähig – das ist ein Geheimnis –“ „Aha [...] Die Drehtür. Kringelein wird Philosoph. Kranksein macht weise, haben Sie das schon bemerkt?“ (Baum 1956: 286).

Generaldirektor Preysings Assoziationen zur Drehtür sind weniger positiv. Da heißt es nach einer niederschmetternden geschäftlichen Sitzung:

„Mahlzeit“, sagte Preysing zu den drehenden, spiegelnden Scheiben der Drehtür, die den Anwalt auf die Straße hinaus schraubte. Draußen war Sonne. [...] Draußen kümmerte sich keiner um Fusionen und Vertragsschwierigkeiten (Baum 1956: 86).

Für Preysing ist die Drehtür hier die Grenze zwischen seiner dunklen Welt der geschäftlichen Niederlagen und der sonnigen Welt der anderen, die wie der Anwalt einfach durch die Tür hinaustreten können, weil es trotz ihrer Anwesenheit bei den Verhandlungen letztlich nur seine

Zukunft ist, die da wenig erfolversprechend verhandelt wird. Und so könnte diese Szene auch bereits als Vorausdeutung darauf gesehen werden, dass Preysing eine der Figuren ist, die die Drehtür am Ende zu ihrem Nachteil verändert verlassen bzw. sie beim Verlassen gar nicht mehr benutzen dürfen. Denn „wer in diesem Spiel, des Absturzes nicht eingedenk, zu viel wagt, dem droht die Hintertüre.“²⁷⁸ Diese „Entgegensetzung zur Drehtür [...] entlässt [...] jene, die sich in diesem schwindligen Gesellschaftsspiel zu weit vorgewagt haben, in den schäbigen Untergang.“²⁷⁹ Das widerfährt auch Zweigs Christine, die das Luxushotel über die Hintertreppe verlässt und sich somit praktisch selbst bereits vor der eigentlichen Abreise aus der noblen Hotelgesellschaft streicht (vgl. Zweig 2014: 171).

3.7.2 Lift als Totenfähre

Auch der Aufzug ist ein Element des Hotelromans mit großem Symbolik-Potenzial, das jedoch erstaunlich selten genutzt wird.

Präsent ist der Aufzug besonders bei Joseph Roth. In *Hotel Savoy* begleitet er den Protagonisten Dan in vielen Szenen, schon zu Beginn deutet sich hier eine Verbindung an. Denn der Aufzugsführer Ignatz ist Dans erste Enttäuschung nach einem positiven Eindruck vom Hotel:

Der Liftmensch beeilte sich nicht, als ich auf den Knopf drückte. Er kam langsam, in meinem Gesicht forschend. Es war ein fünfzigjähriger livrierter Mensch, ein alter Liftknabe; ich ärgerte mich, daß in diesem Hotel nicht kleine, rotwangige Knirpse den Fahrstuhl bedienten (Roth 2010: 18).

Während es anfangs noch nur die Enttäuschung über das Fehlen der rotwangigen Liftknaben ist, die das Bild des Hotels in Dans Augen vervollkommen hätten, entwickelt er im Laufe der Geschichte eine Art Besessenheit bzgl. Ignatz. Diese geht so weit, dass Ignatz mit dem Tod, sein Aufzug mit der Totenfähre assoziiert wird.

Erste Konnotationen mit dem Tod ergeben sich in Dans Gedanken, als ein anderer Bewohner, Santschin, erkrankt: ‚Santschin wird wohl sterben?‘ fragt Ignatz. In diesem Augenblick ist es

²⁷⁸ Cordula Seger: *Grand Hotel*. Schauplatz der Literatur. Köln 2005. S 293.

²⁷⁹ Cordula Seger: *Grand Hotel*. Schauplatz der Literatur. Köln 2005, S 293.

mir, als hätte der Tod die Gestalt des alten Liftknaben angenommen und stünde nun hier und warte auf eine Seele“ (Roth 2010: 52). Nach Santschins Tod spielt Dan sogar auf Ignatz' Tätigkeit als Charon an: „Hier steht Ignatz mit seinen gelben Bieraugen und fährt hinauf und hinunter mit dem Fahrstuhl und hat auch Santschin zum letztenmal gefahren“ (Roth 2010: 57). Im Folgenden verbindet er ihn immer enger mit dem Tod, wenn es heißt „Ich trank einen Wodka und sah Ignatz an – war er der Tod, oder war er nur ein alter Liftknabe?“ oder „Ignatz war wie ein lebendiges Gesetz dieses Hauses, Tod und Liftknabe“ (Roth 2010: 56).

Dan spricht von Ignatz als dem Tod, doch damit geht er in seiner Deutung zu weit, denn Ignatz bleibt viel neutraler, er ist bzw. bringt nicht den Tod, er holt lediglich die Toten ab, wodurch er eher zu Charon wird, dem Totenfahrer, der, wie Dan ja in Bezug auf Santschin anmerkt, die Toten mit seiner Fähre, dem Aufzug, auf ihrem letzten Weg begleitet. Somit ist Ignatz ein Vertreter der Unterwelt, doch auch dies wird in Roths Roman wieder ins Gegenteil verkehrt, denn hier sind Unterwelt und „Himmel“ nicht da zu finden, wo man sie vermutet.

Wie die Welt war dieses Hotel Savoy, mächtigen Glanz strahlte es nach außen, Pracht sprühte aus sieben Stockwerken, aber Armut wohnte drin in Gottesnähe, was oben stand, lag unten, begraben in luftigen Gräbern, und die Gräber schichteten sich auf den behaglichen Zimmern der Satten, die unten saßen, in Ruhe und Wohligkeit, unbeschwert von den leichtgezimmerten Särgen. Ich gehöre zu den hoch Begrabenen. Wohne ich nicht im sechsten Stockwerk? Treibt mich das Schicksal nicht ins siebente? Gibt es sieben Stockwerke nur? Nicht acht, nicht zehn, nicht zwanzig? Wie hoch kann man noch fallen? In den Himmel, in endliche Seligkeit? (Roth 2010: 36).

Das Hotel Savoy unterliegt also anderen als den gewohnten Regeln vom Aufbau der Welt mit Himmel und Hölle, die Unterwelt mit ihren Schrecken liegt hier ganz oben, während das Erstrebenswerte sich ganz unten befindet. Dies stellt Dan auf seinem ersten Weg durch das Hotel auch fest (siehe Kapitel 3.1.4). Doch nicht nur dieses umgedrehte Weltbild macht Ignatz zu einer ambivalenten Figur, Roth entwirft mit ihm eine „paradoxe Doppelfigur Kaleguropulos / Ignatz [..., denn] gegen Ende des Romans stellt sich heraus, dass der Hotelbesitzer zugleich Liftjunge des Hotel Savoy ist.“²⁸⁰ Dies wurde in Kapitel 3.1.2 zur Macht einzelner Figuren schon näher erläutert, hier sei noch darauf verwiesen, dass man in der Interpretation Ignatz' als Charon durchaus auch den berühmten Taler finden kann, den die Toten für die Überfahrt

²⁸⁰ Wilhelmer, Lars: Transit-Orte in der Literatur. Eisenbahn – Hotel – Hafen – Flughafen. Bielefeld 2015, S. 152.

dabei haben mussten, denn auch Ignatz besteht auf einem „Patent“ (vgl. Roth 2010: 37; sowie Kapitel 3.1.2), einer Art Pfand, das ihm die Bewohner zahlen müssen. Durch Ignatz wird der Aufzug zu Charons Totenfähre, womit Roth das prägnanteste Beispiel innerhalb der untersuchten Hotelromane liefert.

Ein weniger offensichtliches Beispiel lässt sich etwa bei Baum finden. Auch *Hotel Berlin* wird der Aufzug zum Transport eines Toten benutzt, allerdings ganz pragmatisch.

Martin zog den schlaffen Gestapokommissar zur Tür des Angestelltenfahrstuhls, wo noch immer das Schild verkündete: `Außer Betrieb`. Er öffnete die Tür mit dem Schlüssel, den Adolf ihm gegeben hatte. Er nahm sich nicht einmal die Mühe, in den dunklen Schacht hinunterzublicken, als er seine Last in die Tür stieß und fallen ließ. Er horchte, das Blut sauste laut in seinen Ohren. Eine endlose Zeit schien zu vergehen, bis der leblose Körper in der Tiefe des Schachtes auf dem Stahlkäfig des Angestelltenfahrstuhls aufschlug. Es gab kein lautes Poltern, nur ein dumpfes Geräusch (Baum 1980: 190).

Besonders intensiv wird die Verbindung von Hotel-Aufzug und Tod in einem Text behandelt, der zu einer anderen Gattung als der des Hotelromans gehört, hier aber trotzdem kurz erwähnt werden sollte. In Eric-Emanuel Schmitts *Hôtel des deux mondes*²⁸¹ dreht sich nämlich alles um diese Thematik.²⁸² Die „Gäste“ des Hotels checken nicht freiwillig ein, sondern landen automatisch im Hotel, wenn ihr Leben auf der Kippe steht, bspw. während einer Operation oder wenn sie im Koma liegen. Während ihres Aufenthaltes im Hotel, das sie nicht verlassen dürfen, wird andernorts um ihr Leben gekämpft, wie lange das dauert, ist individuell und wird den Figuren nicht mitgeteilt. Doch der Aufenthalt endet immer mit einer Fahrt im Aufzug, dessen Zugang ausschließlich über die Charon-Figur *Le docteur S.* organisiert wird. Ähnlich wie Roths Ignatz entscheidet Doktor S. nicht selbst, sondern sorgt nur für den Transport der Figuren, die dann entweder zurück ins Leben oder endgültig in den Tod fahren.

Eine ganz andere Rolle spielt der Aufzug in Haruki Murakamis Schaf-Romanen. Dort geht es nicht um den Tod, sondern der Aufzug wird zum fantastischen Element und ist die mysteriöse Verbindung zwischen den Welten, genauer zwischen einem realen Hotel und dessen nicht mehr

²⁸¹ Eric-Emmanuel Schmitt: *Hôtel des deux mondes*. Stuttgart 2005.

²⁸² Interessant ist auch, dass einer der „Gäste“ vom Hotel als einem Gefängnis spricht: „Cachot pour cachot, quelle différence?“ Eric-Emmanuel Schmitt: *Hôtel des deux mondes*. Stuttgart 2005, S. 24.

existierendem Vorgänger, dem Hotel, das eigentlich abgerissen wurde, durch den Aufzug aber immer noch erreicht werden kann.

Zuerst wird der Protagonist von einer Hotelangestellten darauf hingewiesen, dass „in diesem Hotel [sonderbare Dinge vor sich] gehen“ (Murakami 2003: 57). Die junge Frau stellt klar, dass „ganz real [war], was [...], sie] erlebt“ hat, „mit Träumen hat das nichts zu tun“ (Murakami 2003: 57). Sie erzählt, dass sie eines Abends nach Feierabend den Personalaufzug benutzt habe, „die Fahrzeugtür ging auf, und ich trat wie üblich auf den Gang. Habe mir überhaupt nichts dabei gedacht [...] Ich trat also aus dem Fahrstuhl, als wär’s das Normalste von der Welt“ (Murakami 2003: 58). Und dann beginnt ihre mysteriöse Erfahrung. Sie „bemerkte mit einem Mal, dass es [...] dunkel war. Stockdunkel. [...] die Fahrstuhltür hatte sich bereits geschlossen“ (Murakami 2003: 58). Da ein Notstromaggregat Stromausfälle im Hotel praktisch unmöglich macht, ist ihr sofort klar, dass etwas nicht stimmt, denn um sie „herum herrschte totale Finsternis. [...] Der übliche Teppichläufer war nicht spürbar, der Boden war irgendwie uneben. [...] Und auch die Luft war so seltsam“ (Murakami 2003: 59). Anhand dieser Details erkennt die junge Frau die merkwürdige räumliche Veränderung, denn während das neue Hotel über eine ausgeklügelte Frischluftzufuhr verfügt, umgibt sie nun „Mief“ (Murakami 2003: 59). Ihr Gegenüber fasst ihre Erzählung so zusammen: „Sie traten aus dem Fahrstuhl im sechzehnten Stock. Es war stockdunkel, es roch komisch. Und es herrschte Totenstille. Da muss was faul sein“ (Murakami 2003: 60). Hinzu kommen merkwürdige Geräusche, Schritte – „Schlurf, schlurf, schlurf“ (Murakami 2003: 61). Die Hotelangestellte rettet sich in den Fahrstuhl, kommt wieder in der Empfangshalle an, und als der Hotelmanager ihre Geschichte überprüfen will, findet er den sechzehnten Stock wie gewohnt vor.

Als der Protagonist später den Aufzug benutzt, steigt auch er plötzlich in Dunkelheit aus (vgl. Murakami 2003: 94): „Das ist nicht das Dolphin Hotel. Garantiert nicht. Zumindest das steht fest. Es ist ein völlig anderer Ort. Ich habe irgendeine Grenze überschritten und bin in eine merkwürdige Welt geraten“ (Murakami 2003: 95). Auch er erlebt andere Lichtverhältnisse, Gerüche und Ausstattung, als sie eigentlich im Hotel vorherrschen. Und dann öffnet ihm der Schafsmann, den er in *Wilde Schafsjagd* kennengelernt hat, die Tür.

Der Aufzug stellt also eine Verbindung her, zwischen dem alten und dem neuen Hotel, zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart, zwischen „parallele[n] Wirklichkeiten. Es gibt mehrere Möglichkeiten von Realität“ (Murakami 2003: 109) und der Aufzug ist ihr Verbindungsglied. Somit ist er zentrales Element der fantastischen Ereignisse in *Tanz mit dem Schafsmann* und übt gänzlich andere Funktionen aus als in den anderen Textbeispielen.

3.7.3 Bewirtschaftungsräume als Katakomben des Hotels

Der Großteil der Hotelromane liefert dem Leser ein Bild der Räume, die er eigentlich ohnehin schon kennt: den öffentlichen Bereich (Hotelhalle, Speiseräume etc.) sowie die privaten Gästezimmer. Der Leser begleitet in der Regel die *Gäste*, Angestellte treten in *deren* Sphäre in Erscheinung, also im Kontakt mit dem Gast. So wird ein großer Bereich unterschlagen, der für ein gut funktionierendes Hotel unerlässlich ist, die Katakomben sozusagen, der Untergrund, nämlich die Räume, in denen die vielen, teils unsichtbaren, Angestellten den Alltag der Gäste vorbereiten und managen.

Eine Ausnahme stellt hier Georges Simenon dar, der seinen Krimi *Maigret und die Keller des >Majestic<* genau da spielen lässt, wo andere Schriftsteller gar nicht hinschauen. Denn Simenons Schauplatz sind „les vastes sous-sols aux couloirs compliqués, aux portes multioles, aux murs peints en gris comme les coursives d’un cargo“ (Simenon 2009: 13). Dieser Vergleich Maigrets, der Keller des Hotels als Bauch eines Frachtschiffs, geht noch weiter: „Enfin, dominant le sous-sol comme la cabine de commandement d’un navire“ (Simenon 2009: 14). Auch der Vergleich mit einem Goldfischglas kommt vor:

Et ce qui, pendant tout ce temps, était le plus extraordinaire, c’était de voir Prosper Donge dans sa cafétérie. Il avait l’air, littéralement, d’un gros poisson rouge dans un bocal. Car il était d’un roux ardent. Il avait le teint presque brique de certains roux, et ses lèvres épaisses faisant penser à des lèvres de poisson (Simenon 2009: 32).

„Comme un poisson aussi, il venait de temps en temps cogner son visage à la cloison vitrée et il faisait des yeux ronds“ (Simenon 2009: 32). Und ein weiterer Vergleich aus der Tierwelt drängt sich auf, denn wenn von „toutes celles allées et venues, compliquées en apparence“ (Simenon 2009: 16) die Rede ist, denkt man an einen Ameisenhaufen. Und in der deutschen Übersetzung „schwirrten [die Angestellten] in den Untergeschossen des Majestic“ (Simenon 2009: 13) wie Insekten.

Dieser Blick ist für den Leser ungewohnt. Normalerweise begleitet er die Gäste durch die oberen Gefilde, somit ist der Personalbereich automatisch außen vor, denn „ils sont tous à leur place, se dit-il, les uns dans la coulisse, les autres dans les salons et dans le hall... Les clients d’une part, le personnel de l’autre...“ (Simenon 2009: 124).

Damit trifft Simenon den Kern der Sache, an den sich die Figuren in den meisten Hotel-Romanen auch halten. Es gibt die Unterwelt der Angestellten und die Oberwelt der Gäste. Von den unteren Bereichen haben die Gäste keine Ahnung, sie denken gar nicht darüber nach.

Ähnliches erläutert Joseph Roth:

Von ungewöhnlicher Bedeutung, aber den meisten unbekannt, ja unsichtbar lebt in der Unterwelt des Hotels der Koch. Den größten Teil des Tages sitzt er in der Mitte der großen Küche, in einem Pavillon mit gläsernen Wänden, in einem Häuschen also, das ganz *ein* Fenster ist, von allen Seiten sichtbar, nach allen Seiten sehend. Aus drei Elementen besteht die Unterwelt des Hotels: aus Glas, aus Kacheln und aus weißem, silbrigem, matten Metall (Roth 1989: 15).

Und wie Simenon kommt auch Roth auf den Vergleich mit einem Schiff:

So wie diese Küche könnte der Maschinenraum eines modernen Gespensterschiffes aussehen. Der Koch könnte der Kapitän sein. Die Köche Matrosen. Die Gehilfen Schiffsjungen. Das Ziel unbekannt und übrigens unerreichbar (Roth 1989: 15).

Es gibt auch Figuren, die dieser Sphäre zugerechnet werden können, aber ab und zu die „Unterwelt“ verlassen müssen, um von den Gästen unbemerkt ihre Arbeit zu erledigen und wieder nach unten zurückzukehren: „Auf dem nackten, entkleideten Marmor der Prachtstiege bewegen sich wie riesige, blaugeschürzte Ungetüme die breiten Rücken der Scheuerfrauen; Auf einmal sind die blauen Scheuerfrauen verschwunden, die Gespenster der Frühe“ (Roth 1989: 259-260).

Ähnlich wie im Zusammenhang mit dem schlechtesten Zimmer, das durch Assoziationen zum Verdauungstrakt geprägt ist, zeigt sich also auch hier eine Nähe der Bewirtschaftungsräume zwar nicht zum Körperlichen, aber doch zum Natürlichen hin, wenn Insekten-Metaphern gewählt werden. Außerdem erscheint es interessant, dass die Schriftsteller zwar selten die Katakomben des Hotels zum Schauplatz machen, sich deren großer Bedeutung für das Funktionieren des Hotels aber wohl bewusst sind und Vergleiche zum Kapitän etc. anstellen, was als Hinweis darauf gelesen werden kann, dass die Bedeutung und der Stellenwert der unterirdisch arbeitenden Figuren meist unterschätzt werden.

3.7.4 Zusammenfassung

In diesem Kapitel wurden einige der Räume analysiert, die bisher noch wenig zur Sprache kamen. An ihnen lässt sich sehr gut die Bedeutung des Raumes insgesamt im Hotelroman aufzeigen, beweisen sie doch die starke symbolische Wirkung selbst kleinster Raumeinheiten wie des Fahrstuhls oder der Drehtür.

4. „Ein abschließbarer Ort“ – Zur Illusion der Privatsphäre im Hotelroman

Mit die größte Illusion im Hotelroman betrifft die der Privatsphäre im angemieteten Hotelzimmer. Der Besitz eines Schlüssels, mit dem man das Zimmer von innen wie außen abschließen kann, verleitet viele Figuren dazu, den Raum für privat, sicher und unzugänglich zu halten. Dabei ist dieser für heutige Verhältnisse so selbstverständliche Vorgang noch gar nicht so alt: „Zu einem abschließbaren Ort waren sie [Hotelzimmer, Anm. V.H.] erst durch die allgemeine Einführung von Zimmerschlüsseln in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts geworden.“²⁸³

Dass diese Sicherheit der Privatsphäre reine Illusion ist, belegen zahlreiche Passagen innerhalb des Untersuchungskorpus. Da wäre als plakativste Art des Einschnitts natürlich der Einbruch zu nennen, der bspw. in Vicki Baums *Menschen im Hotel* verübt wird. Doch dass sich jemand widerrechtlich Zutritt verschafft, wie es Baron Gaigern im Zimmer der Tänzerin Grusinskaja tut, würde noch als Ausnahme von der Regel gelten, weil es sich um ein Verbrechen und nicht die Norm handelt – außerdem können Einbrüche auch die Privatsphäre im eigenen Zuhause der Figuren stören.

Viel entscheidender ist für das vorliegende Kapitel daher das Vorhandensein von Hotelpersonal. Denn dieses verfügt ganz offiziell und notwendigerweise über verschiedene weitere Schlüssel zu den Zimmern bzw. Generalschlüssel. Diese können bestimmungsgemäß zum Reinigen etc. genutzt, durchaus aber auch missbraucht werden.

²⁸³ Habbo Knoch: Grandhotels. Luxusräume und Gesellschaftswandel in New York, London und Berlin um 1900, S. 268.

Wenn es darum geht, dass die Privatsphäre illusorisch ist, kann man daher erst einmal unterscheiden zwischen dem harmlosen Betreten der Zimmer durch Reinigungspersonal, dem neugierigen Beobachten durch dieses Personal und dem tatsächlichen Eindringen in die Privatsphäre.

Für alle drei Fälle gibt es innerhalb der hier untersuchten Romane Beispiele, in *Evil under the sun*, wenn das Personal über seine zufälligen Beobachtungen während der Arbeit berichtet, in *Hotel Berlin*, wenn Tilli neugierig und ohne Grund Lisa Dorns Sachen betrachtet, und in *Das Zimmermädchen*, in dem es um das obsessive und krankhafte Eindringen eines Zimmermädchens in die Privatsphäre der Gäste geht.

Bei Agatha Christie befragt die Polizei mit Unterstützung des Detektivs Hercule Poirot das Reinigungspersonal, in der Hoffnung, damit ein paar offene Fragen klären zu können. Tatsächlich können die befragten jungen Frauen Informationen beisteuern, woran man sieht, dass sie während ihrer Arbeit zwangsläufig in die Privatsphäre ihrer Gäste eindringen müssen. Doch sie erinnern sich erst auf Nachfrage an Details und haben an den Zimmern und Gästen kein echtes Interesse. Dennoch zeigt sich, was Zimmermädchen bereits einfach durch ihre Anwesenheit aufschnappen können.

Gladys Narracott, „the chambermaid [,] was a woman of thirty, brisk, efficient and intelligent“ (Christie 2014: 160). Anfangs geht es nur um einen Zeitabgleich, d. h. wann wer wo zu hören war, um Alibis zu bekräftigen. Dann soll Gladys ihre persönliche Meinung zur Toten äußern, was sie nicht in Klatschlaune versetzt, sondern ihr sichtlich unangenehm ist. „For the first time Gladys Narracott’s brisk efficiency deserted her. Her fingers fumbled with her print dress“ (Christie 2014: 162). Im Folgenden muss Gladys ihre Beobachtungen preisgeben, die sich etwa auf die Ehe des Opfers beziehen, und es wird deutlich, wie viel ein Zimmermädchen aufschnappt, selbst wenn es kein Interesse daran hat und lieber diskret seine Arbeit verrichten würde (vgl. Christie 2014: 162). So kennt sie sich etwa mit den Kosmetika der Gäste aus: „Well, I’m not sure about Miss Darnley. She has a good many creams and lotions“ (Christie 2014: 166). Und auch mit ihren Bade-Gewohnheiten:

„Miss Linda did not bathe this morning?“ „No, sir. All her bathing dresses were quite dry.“ [...] „And the other three [...]?“ „Mrs Marshall never, sir. Miss Darnley has once or twice, I think. Mrs Redfern doesn’t often bathe before breakfast – only when it’s very hot, but she didn’t this morning“ (Christie 2014: 166).

Und das nicht aus Neugier, sondern sozusagen als Begleiterscheinung ihres Jobs. Doch den Gästen dürfte nicht klar sein, wie genau sich das Zimmermädchen hier nach so kurzer Zeit bereits auskennt bzw. was es alles über sie auszusagen weiß, wodurch es in diesem Roman zu einer wichtigen Zeugin wird, die der Mörder – im Glauben an die illusorische Privatsphäre – nicht bedacht hat.

In Vicki Baums *Hotel Berlin* lässt sich schon eher von einem Eindringen in die Privatsphäre sprechen. Die Animierdame Tilli Weiler ist besessen von ihrer Eifersucht auf die Schauspielerin Lisa Dorn, der sie ihre vielen Kleider und vor allem Schuhe neidet. Als sich ihr die Gelegenheit bietet, die Garderobe Lisas einmal von nahem zu betrachten, greift sie zu. Auch hier ist es ein Zimmermädchen, das für das Eindringen sorgt, das „Zimmermädchen Kätchen“ (Baum 1980: 153) erzählt Tilli von den beeindruckenden Kleidern, worauf Tilli den Wunsch äußert, sie sich einmal anzusehen: „Ich würde ja zu gerne mal einen Blick riskieren“ (Baum 1980: 153). Trotz des Bewusstseins, etwas Falsches zu tun („Es ist verboten, aber es schadet ja niemandem, wenn ich sie reinlasse, um sich die Modenschau mal anzugucken“ (Baum 1980: 153)), verschafft sie Tilli Zutritt zu Lisa Dorns Zimmer. „Tilli sog die Luft des Zimmers ein und schaute neugierig umher. Parfüm, gute Seife, Zigaretten, verwelkte Rosen“ (Baum 1980: 153), all das erfasst Tilli, wodurch sie noch nicht weiter geht als Agatha Christies Zimmermädchen, die ihre Beobachtungen beim Aufräumen machen. Doch das reicht Tilli nicht.

Sorgfältig nahm Tilli ein Kleid nach dem anderen heraus, prüfte das Material zwischen den Fingern und schleppte es vor den Spiegel. Aber anstatt Vergnügen, bereitete ihr der Anblick von so viel Luxus nur Übelkeit. Es war wie ein flacher, schaler Geschmack, den sie nicht loswerden konnte. [...] Sie hängt die Kleider wieder in den Schrank und untersuchte aufgeregt die Reihen von Schuhen, die da in den Fächern standen. Ganze Reihen von Schuhen! Das war es, was manche Frauen hatten: ganze Reihen von Schuhen (Baum 1980: 154).

Bereits indem sie den Besitz Lisas nicht nur ansieht, sondern berührt und aus dem Schrank nimmt, stellt Tillis Aktion einen eindeutigen Verstoß gegen Lisas Privatsphäre dar. Doch die frustrierte Frau geht noch einen Schritt weiter und ist bereit, aus dem kleinen Verstoß etwas tatsächlich Strafbares zu machen, als sie Dorns Schuhe mit dem Vorhaben anprobiert, sie zu stehlen, sollten sie ihr passen. Doch es kommt anders: „Sie zog und preßte und versuchte auf Biegen und Brechen, in die Schuhe zu kommen. Und dann schlug eine Welle der Enttäuschung über ihr zusammen. Zu klein!“ (Baum 1980: 155). Sie redet sich ihr Verhalten schön: „Ich würde sie ja doch nicht stehlen, auch wenn sie gepaßt hätten, bestimmt nicht. Aber sie wußte,

daß sie es getan hätte“ (Baum 1980: 155). Und dann wird Tillis Aufenthalt in Lisas Zimmer zu einer echten Gefahr für die Schauspielerin:

Plötzlich erregte etwas ihre Aufmerksamkeit. Es war ein schwarzes Kleidungsstück, anscheinend ein Jackenkleid, im strengen Herrenschnitt; ihr Gesicht nahm einen überraschten Ausdruck an, als sie entdeckte, daß es sich um den Frack eines Mannes handelte. [...] Als ob plötzlich ein Schalter angedreht worden wäre, begann Tillis Gehirn zu arbeiten. Möchte wissen, wieviel das dem Herrn Kommissar Helm wert ist? [...] Vielleicht kriege ich mein neues Paar Schuhe doch noch (Baum 1980: 155).

Tilli zieht die falschen Schlüsse („Aber wenn >unsere Liesel< heimlich fremde Diplomaten empfing, das sollte für die Gestapo interessant sein“ (Baum 1980: 155)). Auch Helm von der Gestapo deutet ihre Informationen erst falsch („nach einigem Nachdenken schloß der Kommissar daraus, daß Dahnwitz noch immer versuchen wollte zu fliehen, und zwar in Zivilkleidung und womöglich mit Lisas Unterstützung“ (Baum 1980: 184)). Erst im Zuge der Durchsuchung von Lisas Zimmer erkennt er, dass Lisa etwas mit Martin Richters Flucht zu tun hat. Somit wird dank Kätchen Lisa Dorns Privatsphäre zur Illusion und ihr Gefühl von Sicherheit bei der Unterstützung Martins ebenso.

In ihrem Hotelroman *Menschen im Hotel* stellte Vicki Baum diese Darstellung des neugierigen Zimmermädchens noch infrage, das sie hier Jahre später mit Kätchen zeichnet.

Es ist eine dumme Fabel, daß Hotelstubenmädchen durch die Schlüssellöcher schauen. Hotelstubenmädchen haben gar kein Interesse an den Leuten, die hinter den Schlüssellöchern wohnen. Hotelstubenmädchen haben viel zu tun und sind angestrengt und müde und alle ein wenig resigniert, und sie sind vollauf beschäftigt mit ihren eigenen Angelegenheiten (Baum 1956: 270).

Markus Orths liefert mit seinem Roman *Das Zimmermädchen* im Vergleich dazu natürlich einen Extremfall. Das Verhalten seiner Protagonistin Lynn ist ab einem bestimmten Zeitpunkt, nämlich wenn sie beginnt, unter den Betten der anwesenden Gäste zu übernachten, nicht mehr als Beispiel für die Illusion der Privatsphäre im Hotelroman heranzuziehen. Auch ihre vorherigen Routinen, sich in den Zimmern der Gäste Details aus deren Leben auszumalen, sind grenzwertig, aber sehr gut geeignet, um zu veranschaulichen, dass das Abschließen des Zimmers nur andere Gäste fernhält, aber keinesfalls genügt, um seine Privatsphäre zu schützen. Anfangs nutzt auch Lynn den Personal-Schlüssel nur, um ihren Job zu erledigen:

Und Lynn tut die Dinge gleichmäßig. Gästetoiletten reinigen, Halle saugen, Putzwagen richten, Bettwäsche wechseln, Betten aufschlagen, Staub wischen, Böden saugen, Bäder säubern, Spiegel, Fliesen, Wannen, loses Toilettenpapier zu Krawatten knicken, Schokolade auf Kopfkissen legen (Orths 2010: 18).

Ihre ersten Beobachtungen macht sie noch einfach im Zuge ihrer Arbeit:

Aber die meiste Zeit verbringt Lynn in den Zimmern. Und dort ist es die Anwesenheit der Dinge, die Aufdringlichkeit der Dinge, die alles bedeckende Gegenwart der Dinge, die sich über Lynn spannt wie ein Tuch. Eine liegen gelassene Zahnbürste? Der Gast muss eine neue kaufen. Ein billiges Deodorant? Legt kaum Wert auf Körperpflege. Rasurhaare im Waschbecken? Zeichen von Achtlosigkeit. Monatsbinde im Kulturbeutelchen? Ein leichter Geschmack von Bauchschmerzen in der Luft. Eine Herrenuhr auf dem Nachttisch? Der Mann wird unterwegs nach der Zeit fragen müssen (Orths 2010: 26).

Doch „immer öfter kehrt Lynn zurück in die Zimmer. Nicht in die Abreisezimmer, nein, in die Bleibezimmer: Wenn sie zu wissen glaubt, dass ihre Bewohner unterwegs sind, nicht zurückkommen, ehe die Nacht einbricht“ (Orths 2010: 28). Langsam werden diese Beobachtungen zur Obsession und Lynn beschränkt sich nicht mehr nur darauf, das zu sehen, was offenliegt. Sie schaut gezielt unter Decken, in Schränke und Kulturbeutel. Und es sind nicht mehr die unwillkürlichen Gedanken, die sich beim Anblick der Dinge aufdrängen, sondern ausschweifende Überlegungen, indem sie aus den Fundstücken Schlüsse zieht, sie zu Geschichten verwebt, einiges hinzuerfindet und sich so das Leben der Gäste zusammenreimt. Das geschieht anfangs noch mit einem Rest Zurückhaltung, der zu eher allgemeinen Folgerungen führt:

Und Lynn schnuppert. Wie riecht der Mann, der hier wohnt? Riecht er nach Lavendel? Stinkt der Schlafanzug nach Schweiß? Mit welchem Waschmittel hat man die Wäsche im Koffer gewaschen? Pfirsich? Veilchen? Frühlingsduft? Rasiert er sich trocken oder nass? Was hat er notiert auf dem Zettel? Sind die Klamotten ordentlich über die Stuhllehne gehängt? Was befindet sich in den Taschen? Weswegen ist er hier? Montage? Geschäftstreffen? Privatreise? (Orths 2010: 28).

Sie spielt mit der Gefahr, entdeckt zu werden ist immer möglich:

Von Tag zu Tag bleibt Lynn länger. Sie hat nichts mehr zu suchen im Zimmer, in dem sie steht, lange nach Mittag, ihre Arbeit ist seit Stunden getan. Wenn der Gast etwas vergessen haben oder sich ein Termin verschieben, wenn er unverhofft und unvermutet

in seinem Zimmer auftauchen sollte, säße Lynn in der Klemme. Ob man ihr die zurechtgelegte Ausrede glauben würde, weiß sie nicht. Doch gerade das ist der Reiz: die Gefahr, erwischt zu werden (Orths 2010: 30).

Lynn nimmt jedes Detail des Zimmers in sich auf, kommentiert es für sich und zieht Schlüsse daraus:

Ein Reiseföhn? Die Frau ist noch nie in einem Hotel gewesen, oder sie traut den Hotelföhns nicht. Pantoffeln? Längerer Aufenthalt. Geplünderte Minibar? Maßlosigkeit. Kein Schlafanzug im Bett? Der Gast hat nackt geschlafen, nein, der Schlafanzug findet sich im Schrank [...] Überhaupt, Schlafanzüge: ein rosa-roter Pyjama, daneben gelbe Schlafsocken? Die Frau ist immer noch ein Kind: will ins Bett gebracht werde. Ein Nachtkleidchen, Spaghettiträger? Für wen trägt man so etwas? (Orths 2010: 30-31).

Lynn geht weiter, schaut sich nun auch sehr intime Details an, und zum ersten Mal erhält ein Gast, eine Frau, einen Namen:

Im nächsten Zimmer eine Frau: Die Schuhe neben dem Stuhl sind verdammt hoch, wer solche Schuhe trägt, muss selbstbewusst sein, muss von sich überzeugt sein, muss sich schön finden, wer solche Schuhe trägt, muss die Welt überragen wollen, das Höschen zeigt Spuren von Ausfluss, im Bad findet Lynn das Medikament, ein wenig versteckt, unten im Kulturbeutel, KadeFungin, gegen Pilze, am Koffer klebt ein Schild, Sabrina Hutwelker (Orths 2010: 28-29).

Beim nächsten Beispiel geht ihre Fantasie mit ihr durch:

Zimmer 309, Tüte von Lidl auf dem Stuhl, wie kann er sich eine Nacht im Eden leisten, zu teuer für ihn, wahrscheinlich hat seine Firma ihm den Aufenthalt bezahlt, in der Lidl-Tüte finden sich Chips, Erdnüsse, Schokolade, dazu eine Flasche Wein, die man aufschrauben kann, er ist klein, der Mann, klein und dick, eine Wundsalbe, er wird hingefallen sein, Schürfwunde, die Reste eines Pflasters im Mülleimer, oder, denkt Lynn, er ist geschlagen worden, verprügelt, vielleicht ist er einer, der verspottet wird, einer, über den man Witze macht, seit der Schule schon, dieser dicke Junge mit Brille, heute trägt er Kontaktlinsen, der leere Behälter liegt offen dort, als Kind immer eine dicke Brille, die seine Augen verzerrt, ein Schmöcker auf dem Nachttisch, schon sehr zerfleddert, Mängel exemplar, auf dem Grabbeltisch gefunden, für eins fünfzig, und als würde diese Summe einen unermesslichen Wert darstellen, hat der Mann auf die erste Seite die traurigen Worte gekritzelt: Dieses Buch gehört Bernie Willms (Orths 2010: 29-30).

Hier unterstreicht die Erwähnung der Namen noch den Bruch der Privatsphäre, das Zimmermädchen erfährt nicht nur viel über einen anonymen Gast, sondern kann damit auch einen Namen verbinden. Doch Lynn geht immer weiter.

Die unbekante Nähe und unerhörterweise überschrittene Distanz zu den Gästen wird ihre neue Leidenschaft, die kulminiert, als sie sich unter einem Hotelbett verstecken muss. Unbemerkt von den ahnungslosen Personen in dem Bett über ihr, wird sie fortan zur atemlosen Voyeuristin.²⁸⁴

Hier wird so klar eine Grenze überschritten, dass dies in der Form selbst im Hotelroman eher ungewöhnlich ist. Dennoch gehört auch Orths Roman zu den Beispielen, die die Illusion der Privatsphäre im Hotel-Roman eindrucksvoll belegen. Es bleibt von der erhofften bzw. als gegeben angenommenen Privatsphäre in keinem der drei genannten Beispiele viel übrig und der vermeintliche Privatraum wird somit doch zu einem teils öffentlichen Raum.

Es wurde bereits erwähnt, dass viele Figuren sich während ihres Hotel-Aufenthaltes verändern, dass sie sich sogar teilweise auf ein Spiel mit der eigenen Identität einlassen. Auch dies steht im Zusammenhang mit der Illusion der Privatsphäre. Denn immer wenn eine Figur sich von der Atmosphäre des Hotels dazu verführen lässt, neue Wege zu gehen, ihre Gewohnheiten zu ändern, sich gar als jemand anderes auszugeben, dann verlässt sie sich auf die Privatsphäre, die man im Hotel fälschlicherweise immer voraussetzt. Sie glaubt an die Anonymität und daran, dass sich niemand für ihr Handeln interessiert, daran, dass sie, bspw. nach ihrer Grenzüberschreitung im Sinne Lotmans, frei sei. Und vielen Figuren wird gerade diese Illusion zum Verhängnis, denn sie scheitern an der fehlenden Privatsphäre bzw. wird ihre Grenzüberschreitung dadurch gefährdet.

Ein Beispiel wurde bereits erwähnt, Lisa Dorn, deren Flucht mit Martin und alles, was für sie an lebensverändernden Aspekten damit zusammenhängt, wird durch die Indiskretion Tillis gefährdet.

Aber es gibt weitere Beispiele: Christine genießt in Stefan Zweigs *Rausch der Verwandlung* ihren Aufenthalt im Hotel in vollen Zügen und nennt sich selbst zwar nie explizit „van Boolean“, klärt aber auch niemanden darüber auf, dass dies nur der Name der reichen Tante und sie immer noch eine einfache Hoflehner ist. Sie verlässt sich auf ihre Privatsphäre im Hotel, darauf, dass niemand dort sie vor ihrem Aufenthalt kannte und deshalb auch niemand um ihre wahre

²⁸⁴ Johan Holten (Hg.): Room Service. Vom Hotel in der Kunst und Künstlern im Hotel. On the Hotel in the art and artists in the hotel. Baden-Baden 2014, S. 318.

Herkunft weiß. Doch es erweist sich als reine Frage der Zeit, bis eine Rivalin aufgrund ihrer eigenen Eifersucht Christines Geheimnis entdeckt und verbreitet. Auch hier hilft ein Zimmermädchen nach:

Als nächste brachte sie das Stubenmädchen von Christines Etage geschickt zum Schwätzen, und bald kriegte sie alles heraus: daß Christine mit einem kleinen winzigen Strohköffchen gekommen war, daß alle Kleider, Wäsche, ihr hier eilig von Frau van Boolean gekauft oder geliehen worden waren. Bis zum Regenschirm mit dem Horngriff erfuhr durch rege und trinkgeldfördernde Umfrage die Mannheimerin jedes Detail (Zweig 2014: 134).

Dies ist der Punkt, an dem Christines bisher so erfolgreiche Grenzüberschreitung gekappt wird. Sie verliert alles, woran sie sich gerade gewöhnt hat, weil sie sich auf die Privatsphäre im Hotel verlassen hat, die reine Illusion ist. Zuletzt ist sie sogar selbst die Informantin, weil sie an der Rezeption nicht mit Zuhörern rechnet:

Und da der Böswillige immer Glück hat, stand sie durch Zufall gerade dabei, als Christine ihre Briefe unter dem Namen Hoflehner erbat, und eine raffinierte lässige Frage erhielt den überraschenden Aufschluß, daß Christine gar nicht van Boolean hieße (Zweig 2014: 134).

Ähnliches trifft auf Generaldirektor Preysing zu, der seine Affäre mit Sekretärin Flämmchen in Baums *Menschen im Hotel* unter dem Deckmantel der Privatsphäre sicher glaubt und letztlich durch die Erkenntnis seines Irrtums sogar zum Mörder wird. Denn während er mit seiner Sekretärin frühstückt, betritt ausgerechnet sein eigener Angestellter das Hotelzimmer: „Herein“, rief Preysing; er rief es gewohnheitsmäßig und aus Dummheit, denn er wünschte durchaus nicht, daß jemand sein Frühstück mit dem munteren Flämmchen störe. Aber da er >Herein< gerufen hatte, tat sich die Tür auf, und Kringelein erschien“ (Baum 1956: 291).²⁸⁵ Und obwohl Kringelein sich nicht für die Affäre interessiert, weckt er Preysings „schlechtes Ehemannsgewissen“ (Baum 1956: 300) und zeigt ihm die Grenzen der Freiheit auf, die sich

²⁸⁵ Hierzu passt eine Passage aus Joseph Roths *Hotelwelt*: „Die legitimen Paare sind von den illegitimen nicht zu unterscheiden. Beide eint noch die glücklich überstandene Nacht. Ihr gemeinsames Frühstück ist wie eine wiederholte Liebe. Sie essen zwar, als ob sie gewohnt wären, seit Jahrzehnten gemeinsam zu frühstücken, aber der Oberste der Ober weiß von ihnen. Verdächtige Eier schieben sie nicht zurück. Ihr Kaffee ist lauwarm. Noch ist die vergangene Nacht um sie, und schon dämmert ihnen die kommende heran. Der junge Mann liest nicht in der Zeitung. Wer zum Frühstück keine Zeitung liest, der liebt und ist jung“ (Roth 1989: 260). Auch wenn es im Falle Preysings ein falscher Alarm war, da sich Kringelein nicht für die Affäre interessiert, ist es doch so, dass solche Affären bei aller Anonymität eben nicht unbemerkt bleiben.

Preysing vom Hotelaufenthalt versprach. Und als er nachts Geräusche hört, zieht er daraus – fälschlicherweise – sofort entsprechende Schlüsse, dass

dieser rachsüchtige Kruckelein oder Kringelein oder wie er sonst hieß – daß dieser verdächtige Mensch ihm nun ungeheure Unannehmlichkeiten bereiten konnte, Denunziationen, Erpressungen, Schweinereien ungeahnter Art (Baum 1956: 311).

All diese Beispiele belegen also, dass es sich bei der Privatsphäre im Hotel um eine Illusion handelt, der aufzusitzen nicht selten schwerwiegende Folgen für die Figuren hat.

5. Fazit und Ausblick

5.1 Zusammenfassung

Ziel der vorliegenden Arbeit war eine Analyse des Raumes im Hotelroman unter Zuhilfenahme der Thesen von Wolf, Foucault, Bachtin und Lotman. Dabei lag der Schwerpunkt auf Fragen zu Macht, Sex, Zeit, Gender sowie verschiedenen konkreten Räumen, die jeweils mittels Beispielen aus und einem Vergleich der Romane des Untersuchungskorpus näher beleuchtet werden sollten. Dabei ging es um sprachliche, inhaltliche und allgemein räumliche Faktoren.

Welches Ergebnis liefern nun die vorangegangenen Darstellungen und Analysen? Um dies zu beantworten, sollen die eingangs gestellten Fragen wieder herangezogen werden.

Bzgl. der **Macht** im Hotelroman lassen sich diese so beantworten: Es gelingt dem Hotelroman, über die hoteleigenen Machtstrukturen hinaus auch gesamtgesellschaftliche Konflikte, Tendenzen und Stimmungen abzubilden. Als sehr gutes Beispiel hierfür lässt sich der Kriegerroman anführen, der immer die aktuellen zwischenmenschlichen Befindlichkeiten der Figuren mit den großen Konflikten der Zeitgeschichte zu verbinden vermag. So gelingt es etwa Joseph Roth, in seinem *Hotel Savoy* die alltäglichen Sorgen seines Protagonisten Gabriel Dan aufzuzeigen, die sich vor allem auf dessen unglückliche Liebe zur Tänzerin Stasia beziehen, als auch anhand dieser Figur die Situation der Kriegsheimkehrer insgesamt zu thematisieren, die sich bei ihrer Rückkehr nicht selten in eine Zwischenwelt begeben, in der der Krieg beendet, das alte Leben aber längst verfallen ist. Dies führt zu Machtkonstellationen, die über das Private hinausgehen und gesellschaftskritische Züge tragen.

Vicki Baum wiederum unternimmt in ihren beiden Hotelromanen *Menschen im Hotel* und *Hotel Berlin* den Versuch, die Zeit des Zweiten Weltkrieges aufzuarbeiten, wenngleich sie in der Verbindung privater und gesellschaftlicher Schicksale plakativer und teil etwas polemisch vorgeht. Dennoch vermag bspw. die Figur des Studenten Richter als Regimegegner im Konflikt mit den Regimegrößen, die im Hotel absteigen und deren Gefangenem Nichols, der gezwungenermaßen Propaganda für die Regierung betreibt, die Machtverhältnisse des „Dritten Reiches“ abzubilden.

Des Weiteren gibt es auch die Variante Eugène Dabits, der in *Hôtel du Nord* die französische Gesellschaft fernab der Pariser Oberschicht agieren lässt. Sein Roman über Hotelbewohner in prekärer finanzieller Situation ist ein eindrückliches Beispiel für die Sorgen und Nöte der französischen Bevölkerung, die wiederum zu ganz anderen Arten der Macht führen.

Der Hotelroman beschränkt sich also nicht darauf, zeitgeschichtliche Aspekte als Kulisse für rein private Machtkonstellationen zu missbrauchen, sondern kann Macht sowohl im Persönlichen wie im Gesellschaftlichen realistisch thematisieren.

Dabei fällt die enge Verbindung von Macht und Raum auf, die sich in den Möglichkeiten der Hierarchisierung oder Anonymisierung durch räumliche Gegebenheiten ebenso zeigt wie an der raumbundenen Macht der Angestellten oder der Nutzung des Hotels als Gefängnis.

Macht ist im Hotelroman also ein wichtiges Thema, das immer mit räumlichen Aspekten verknüpft ist. Die Macht ist sprachlich eng an Formulierungen aus dem Bereich des Raumes gebunden, die Macht der Figuren drückt sich durch Verlust, Gewinn oder Verteidigung von Raum aus und das Hotel selbst liefert mit seiner Raumaufteilung viele Möglichkeiten für Machtspiele und -kämpfe.

Dazu gehört das Spiel mit den Hierarchien im Hotelroman, die jedoch teilweise überraschend ausfielen. Einerseits ähneln sich die Machtstrukturen in allen Hotelromanen, es gibt Figuren, die immer große Macht genießen, und solche, die immer am unteren Ende der Hierarchiekette stehen. Doch der erste Impuls, wie diese Kette auszusehen habe, erwies sich als Illusion, denn viele scheinbar vorbestimmte Konstellationen sind gerade in umgekehrter Form vertreten. So zeigt sich bspw., dass die „Geliebte“ über den fremdgehenden Mann gar keine Macht mehr hat, wenn dieser politisch über ihr steht. Oder es erweist sich als Irrglaube, dass das Geld, das im Foucaultschen Sinne als Eintrittskarte ins Hotel dient, auch Macht verleiht. Denn häufig sind die kleinen Angestellten des Hotels weit mächtiger als die reichen Gäste, die auf ihre Erlaubnis warten müssen, um im Hotel aufgenommen zu werden. Und das Beispiel der Zimmermädchen,

die durch das Eindringen in die Privatsphäre Wissen über die Gäste erlangen, ist ein weiterer Beleg für die umgekehrten Machtstrukturen, denn im Hotelbetrieb erwartet man von den Zimmermädchen am wenigsten Machtpotenzial, da sie zu den am schlechtesten bezahlten Angestellten mit den geringsten Befugnissen gehören.

Bzgl. der Projektion realer Machtverhältnisse auf das Romanhotel verwundert es nicht, dass die Konflikte im Hotelroman einen Querschnitt der Gesellschaft abbilden. Es gibt politische Machtkämpfe, etwa bzgl. der NS-Zeit, es gibt den immerwährenden Konflikt von Arm und Reich, von Frau und Mann und den Kampf um die eigene, ganz persönliche Machtstellung.

Nun zur **Sexualität** im Hotelroman. Es zeigt sich, dass der Umgang mit Sexualität im Hotelroman zeitgebunden ist, sodass die Entstehungszeit des Romans großen Einfluss auf dessen Umgang mit Sexualität hat, wie ja zu erwarten war.

Das hat teils unerwartete Auswirkungen auf die Frage, ob ähnlich wie bzgl. der Macht, hinsichtlich der Sexualität tatsächlich ihr ganzes gesellschaftliches Spektrum abgebildet wird. Dies muss leider verneint werden, denn obwohl Liebesbeziehungen, Affären, Ehebruch, Prostitution und auch Belästigung und Vergewaltigung zur Sprache kommen, bleibt ein Bereich weitgehend ausgespart, die Homosexualität.

Dieser Teil des Spektrums wird im Hotelroman größtenteils vernachlässigt. Es gibt lediglich eine Andeutung bei Zweig, wo von „gewisse[n] zähe[n] Striche[n] des Mannheimer Mädels ihren Arm entlang“ die Rede ist, die „ihr plötzlich elektrisch auf der Haut [brennen], und nachträglich fällt ihr ein, gehört zu haben, daß auch Frauen ineinander verliebt sein können“ (Zweig 2014: 190), und ein Kapitel bei Eugène Dabit, das bereits erwähnt wurde und in dem Mme Lecouvreur die Anzeichen falsch deutet, die recht eindeutig für die Homosexualität ihres Mieters Adrien sprechen.

Soweit der Abgleich mit der Realität und die Frage nach der realitätsnahen Darstellung der Sexualität im Hotelroman. Nun folgt der Vergleich mit anderen Arten des Romans. Stellt sich Sexualität im Hotelroman anders dar als in Romanen mit einer Mischung aus privaten und öffentlichen Schauplätzen?

Sexualität unterliegt im Hotelroman auf den ersten Blick anderen Voraussetzungen, was sich jedoch bei genauerem Hinsehen teilweise relativiert. Sie wird nur konzentrierter dargestellt, da sie einen Großteil des Hotellebens ausmacht, ohne dass wie im Alltag zuhause allzu viel davon ablenkt. Außerdem stellt sich zwar die Anbahnung von Beziehungen als sehr viel leichter

heraus – das Hotel erlaubt schnelle und unkomplizierte Begegnungen, sowohl öffentlich als auch im Stillen –, doch die Beziehungen selbst und ihre Folgen unterscheiden sich dann gar nicht mehr so sehr von denen an anderen Schauplätzen.

Unerwartet war der starke Zusammenhang von Sprache und Raum, der sich hier zeigte und der in den „Raumworten als Liebesworte“ gipfelte. Es zeigte sich, dass im Hotelroman immer wieder Gefühle, Anträge etc. mittels räumlich konnotierter Worte ausgedrückt werden, was die starke Verbindung von Raum, Sprache und Inhalt unterstreicht.

Sexualität ist eines der wichtigsten Themen des Hotelromans, was daran liegt, dass sie im Romanhotel fast allgegenwärtig zu sein scheint und von den Faktoren wie der Distanz zum Zuhause, der vielen freien Zeit, des Aufblühens etc. stark begünstigt wird.

Literaturwissenschaftlich gesehen spielt Sexualität im Hotelroman besonders hinsichtlich Lotmans Thesen der Grenzüberschreitung eine Rolle und findet sich auch in jedem entsprechenden Beispiel.

Die **Zeit** ist, wie Bachtins Wortschöpfung, „Raum-Zeit“ bereits nahelegt, durch ihre enge Verknüpfung mit dem Raum aus einer Analyse des Hotelromans nicht wegzudenken.

Die Untersuchungen der vorliegenden Arbeit unter diesem Gesichtspunkt ergaben, dass sich die Bedeutung der Zeit im Hotelroman je nach dem Status der Figuren unterscheidet. So verläuft die Zeit für Hotelbewohner nie so, wie sie es von zuhause gewohnt sind. Für Urlauber wird der Aufenthalt zum Zeitraffer, für Dauergäste dehnt sich die Zeit oft aus. In beiden Fällen ist der Tagesablauf im Hotel zeitlich getaktet und – um auf Bachtins Chronotopi zu sprechen zu kommen – entscheidet häufig über den Fortgang der Handlung, immer durch ihre Verknüpfung mit dem Raum. So können Chronotopi der Begegnung und der Schwelle die Handlung in eine bestimmte Richtung lenken und so ist wiederum der Raum, hier im Zusammenspiel mit der Zeit, ausschlaggebend für die Geschichte.

Die Frage nach **Gender**-Aspekten lieferte den nächsten Baustein dieser Arbeit. Einiges wurde bereits im Themenkomplex zur Sexualität angesprochen und hier vertieft, andere Aspekte wurden ganz neu betrachtet.

Ausgehend von Fritzsches These vom Hotel als „Zwischenbereich“, die in der Einleitung erwähnt wurde, lässt sich Folgendes feststellen. Tatsächlich bietet das Hotel Frauen in bestimmten Punkten günstigere Voraussetzungen. Dazu gehört das Recht, allein zu wohnen, aber auch die Aufnahme einer Arbeit als Angestellte im Hotel. Dadurch wirkt das Leben bzw.

der Alltag im Hotel auf den ersten Blick freier und somit fortschrittlicher. Dieser Eindruck hält einer genaueren Betrachtung jedoch nicht stand. Obwohl bessere Voraussetzungen herrschen, greift im weiteren Verlauf doch immer wieder die Gewohnheit, und die vermeintliche Freiheit wird beschnitten. Somit ergeben sich dann doch wieder alt bekannte Rollenverteilungen und auch die Hierarchien zwischen Figuren beider Geschlechter verharren meist im Gewohnten, d. h. die Frauen sind den Männern beruflich unterstellt oder finanziell von ihnen abhängig, außerdem können sie trotz des Alleinlebens und der vielen Begegnungen im Hotel ihre sexuelle Freizügigkeit nicht ausleben, weil entweder Verurteilung vonseiten anderer Figuren oder die Positionen bzw. die Überheblichkeit der männlichen Figuren ihnen im Weg stehen, und im privaten Bereich fallen alle Paare wieder in das Muster zurück, das die Frau für hauswirtschaftliche Tätigkeiten verantwortlich sieht.

Der „Zwischenbereich“ bringt den Frauenfiguren also in Wahrheit keine echten Verbesserungen.

Der Unterschied zwischen **Urlaub und Wohnen** im Hotel zeigte auf, wie sich bei allen Gemeinsamkeiten der Hotelromane doch ein großer Unterschied ergibt, der darauf beruht, ob die Figuren im Hotel dauerhaft wohnen oder Urlaub machen. Denn daraus ergeben sich unterschiedliche Raumbeschreibungen bis hin zur ganz unterschiedlichen Nutzung und somit Beschreibung ein und des selben Raumes in verschiedenen Romanen. Dies kann sich auf die Figurencharakterisierung auswirken, wenn der Raum durch persönliche Details viel über seine Dauerbewohner aussagt. Es kann außerdem Aufschluss über das weitere Schicksal der Figuren geben, wie sich am Beispiel Roths zeigte, bei dem die Figuren ihre Zimmer unterschiedlich nutzen, je nachdem, ob sie dem Hotel noch einmal entkommen oder nicht.

Die in der Einleitung gestellte Frage, ob der Hotelroman aufgrund seines eng begrenzten Schauplatzes eingeschränkt wird, konnte mit Nein beantwortet werden. Das führte zu der **Gewinnung von Raum**, die der Hotelroman mittels der Gegenräume sowie der Erweiterungsräume und -elemente bewerkstelligt. Mit den Gegenräumen hat der Hotelroman eine wirksame Strategie entwickelt, sich räumlich zu erweitern und auf diese Weise wichtige Elemente der Geschichte zu transportieren.

Der Herkunftsraum etwa liefert biografische Hintergründe der Figuren, außerdem festigt er ihren Status im Hotel oder stellt diesen infrage. Seine Funktion besteht außerdem darin, die Heterotopie Hotel zu kontrastieren. Je nach Intensität des Kontrastes und seiner Konnotation wird die Heterotopie anders wahrgenommen. Ein als unangenehm empfundener Herkunftsraum

kann den Wunsch, in das Hotel aufgenommen zu werden, verstärken und hat somit Auswirkungen auf die Wahrnehmung der Zugangsbeschränkungen. Umgekehrt kann das Hotel selbst als weniger erstrebenswerter Aufenthaltsort begriffen werden, wenn der Herkunftsraum einer Figur positiv gezeichnet ist. Dadurch ergibt sich bspw. eine größere Unabhängigkeit vom Hotel, was die Machtverhältnisse ändern kann, da den Entscheider-Figuren und ihrem Ja oder Nein bzgl. der Aufnahme weniger Beachtung geschenkt wird. Auch die Sicht der Figuren auf die Zimmer und ihre Beschreibung kann entsprechend variieren, je nachdem, aus welcher Art Herkunftsraum die Figur anreist. Ein einfaches Zimmer macht auf den Kriegsheimkehrer mehr Eindruck als eine Luxuseinrichtung auf reiche Gäste, was immer da von Bedeutung ist, wo der Leser die Einrichtung mit den Augen der Figur sieht (was wieder zu Elisabeth Bronfens Thesen von der Gestimmtheit des Raumes führt).

Als weitere Funktion des Herkunftsraumes lässt sich noch einmal die Figurencharakterisierung nennen. Das Verhalten der Figuren weicht, wie immer wieder gezeigt, im Hotel von ihren eigentlichen Verhaltensweisen ab, und so ergänzt der Herkunftsraum bei vielen von ihnen die Charakterisierung, indem er andere Seiten der Figuren beisteuert.

Letztlich bleibt jedoch auch der Herkunftsraum mit Illusionen behaftet, wie die genauere Analyse zeigt.

Der Sehnsuchtsraum erfüllt andere Aufgaben. Einerseits brauchen viele Figuren diesen Raum, trotzdem er sich als Illusion erweist und sie darum manchmal sogar wissen, um sich in ihrer aktuellen Situation eine Option zu bewahren und nicht zu verzweifeln.

Ähnlich wie der positive Herkunftsraum kompensiert auch der Sehnsuchtsraum die Bedeutung des Hotels als Ort der Erholung etc. Figuren mit einem Sehnsuchtsraum erliegen außerdem seltener der fesselnden Wirkung des Hotels, die viele für längere Zeit an das Hotel bindet. Bei aller Bedeutung, die der Sehnsuchtsraum hat, bietet das Untersuchungskorpus dieser Arbeit kein Beispiel, in dem er erreicht würde und die in ihn gesetzten Hoffnungen erfüllt. Er erweist sich also als reine Illusion, die aber dennoch eine große Bedeutung für die Figuren und somit den Hotelroman hat.

Der Angstraum hat wieder großen Einfluss auf das System der Öffnungen und Schließungen, denn Figuren mit Angstraum nehmen die Zugangsbeschränkungen viel bewusster wahr, unabhängig davon, ob sie für sie tatsächlich strenger sind. Die Bedeutung des Hotelzimmers wächst mit der Intensität des Angstraumes.

Wie für den Herkunftsraum bereits festgestellt, kann ein existierender Angstraum aber auch den Blick auf das Hotel mildern, sodass die Lebensbedingungen dort von den Figuren positiver beurteilt werden.

Der Stadtraum kann die Authentizität eines Romans verstärken, indem die Geschehnisse an realen Schauplätzen verortet werden, über deren Geschichte der Leser bereits Vorwissen hat. Er kann außerdem die Entwicklung einer Figur unterstreichen, wenn es bspw. von Belang ist, auf welche Weise diese sich im Stadtraum bewegt, was u. a. ein aufkommendes Heimatgefühl oder eine wachsende Distanz symbolisieren kann. In Buch-Reihen, besonders aus der Kriminalliteratur, kann die Stadt zur Bindung des Lesers an eine Figur und deren Umgebung beitragen.

Der Reiseraum kann wichtiges Element der Grenzüberschreitung nach Lotman sein und den Wandel einer Figur an ihre Bewegung im Raum koppeln. Balkon, Loggia und Fenster sind weitere Beispiele, die zeigen, wie es dem Hotelroman gelingt, seinen Raum zu erweitern.

Die Betrachtung **einzelner konkreter Räume** im Romanhotel belegt die starke Symbolkraft und Bedeutung selbst kleinster Raumeinheiten. So erweisen sich die Drehtür als „Schicksalsrad“ und der Aufzug als „Totenfähre“ und somit als Beispiele mythischer Elemente mit räumlichem Hintergrund. Auch der Blick in die „Unterwelt“ des Hotels ohne Bezug zur Mythologie, nämlich die meist im Keller untergebrachten Bewirtschaftungsräume, brachte einiges an Symbolik zutage, bspw. eine stark an Tier- und Nautik-Metaphern angelehnte Sprache, aber auch eine Welt und ein Figurenensemble, das häufig vernachlässigt wird.

Das letzte Kapitel der vorliegenden Arbeit bezog sich auf die **Illusion der Privatsphäre**. Diese steht u. a. im Zusammenhang mit Lotmans Grenzüberschreitung, da sich zeigte, dass gerade die Illusion, sich im Hotel frei und unbeobachtet bewegen zu können, Figuren zu einem Spiel mit ihrer Identität verleitet, mit dem sie eine Grenzüberschreitung in Angriff nehmen. Doch da ihr Gefühl der Sicherheit illusorisch ist, wird die Grenzüberschreitung häufig infolge einer Indiskretion gestoppt, wenn sich die Privatsphäre als Illusion herausstellt.

Das führt noch einmal zur **Illusion** insgesamt, die sich durch die ganze Arbeit zieht. Hier lässt sich der enge Zusammenhang von Raum und Illusion resümieren, der sich an den vielen Beispielen von Illusion im Hotelroman zeigte, die immer wieder mit den theoretischen Grundlagen im Zusammenhang stehen, da sie einen Bezug zu Heterotopie (bspw. Illusion der strengen Zugangsbeschränkungen, Illusion der Autarkie des Hotels), zum Chronotopos (bspw. Illusion der Zeit mit ihrem für verschiedenen Figuren vermeintlich unterschiedlichen Ablaufen)

und zur Grenzüberschreitung (bspw. Illusionen, die sich um Herkunft, Status und Identität der Figuren ranken; die Illusion einer Freiheit (auch Freiheit zur Überschreitung von Grenzen) im Romanhotel, die es so in Wahrheit nicht gibt, sei es bzgl. Geschlechterrollen, Sexualität oder Anonymität) und auf alle bezogen die Illusion bzgl. aller Facetten der Macht, deren Verteilung, Nutzung und Wirken meist anders angenommen werden, als sie es dann tatsächlich sind.

5.2 Ausblick

Das Hotel ist eine Heterotopie, die vor allem in Krisenzeiten Hochkonjunktur hat, wenn Exilanten oder Flüchtlinge ein Zuhause auf Zeit suchen. Und so ist auch der Hotelroman ein literarisches Produkt, das eng an die Themen Krise, Entwurzelung, Suche etc. gekoppelt ist. Das führt zu einer vermehrten Aufarbeitung gesamtgesellschaftlicher Phänomene mittels des Hotelromans, was die Kriegsromane dieser Gattung erklärt, es führt aber auch dazu, dass Romane, die die Entwicklung, die Sinn- oder Persönlichkeitssuche einer Figur zum Mittelpunkt machen, gerne auf den Hotelroman zurückgreifen. So hat der Hotelroman aus ersterem Aspekt heraus zeitliche Höhepunkte, aus letzterem Aspekt heraus ist er jedoch stets präsent, denn die Orientierungslosigkeit des Menschen, bspw. aufgrund gesellschaftlicher, technischer ö. ä. Veränderungen ist immer vorhanden. Das lässt den Ausblick zu, dass sich der Hotelroman auch in Zukunft als häufig genutzte Gattung erweisen wird – einerseits, weil er als Roman mit einem Transitort als Schauplatz dazu prädestiniert ist, verwirrten oder suchenden Figuren ein Heim auf Zeit zu geben – und in einer Gesellschaft, in der sogar das Erwachsenwerden zu einem Problem geworden ist und die Suche nach der eigenen Identität so an Bedeutung gewonnen hat, wird das immer wichtig sein. Andererseits zeichnet sich bspw. durch die sogenannte „Flüchtlingskrise“ der letzten Jahre ab, dass – obgleich die Flüchtenden und Exilanten nicht mehr aus den eigenen Reihen stammen, da bspw. Deutschland kein kriegsgebeuteltes Land mehr ist – die Themen Heimatsuche, Flucht und Exil weiterhin Bestand haben.

Der Hotelroman wird seine Bedeutung zur Abbildung gesamtgesellschaftlicher Tendenzen also auch in Zukunft nicht verlieren.

5.3 Weitergehende Forschungsansätze

Die vorliegende Dissertation hat sich unter den vielen Heterotopien, die die Literatur kennt, das Hotel als Romanschauplatz ausgesucht. Nach Abschluss meiner Analysen bin ich der Meinung, dass die enge Verknüpfung von Raum, Inhalt und Sprache so ein Merkmal des Hotelromans ist. Dies zu bestätigen oder aber zu widerlegen, könnte ein gewinnbringender Ansatz für weitere Forschung sein, die untersuchen könnte, welche meiner Erkenntnisse sich auch auf andere literarische Heterotopien anwenden lassen, etwa das Kloster, das Internat etc., und welche als hotelspezifisch zu bezeichnen sind. Dabei empfiehlt sich bspw. die Übernahme der von mir eingeführten Kategorien der Gegen- und Erweiterungsräume und ihrer Funktionen.

Interessant wird auch die langfristige Beobachtung dahingehend sein, ob die aktuellen Ereignisse rund um die sogenannte Corona-Krise, die viele Menschen zur Aufgabe ihrer Mobilität zwingt, eine Kompensation in der Literatur erfährt, d. h., ob der Verzicht auf Reisen und Hotelaufenthalte im realen Leben zu einer vermehrten Produktion von Hotelromanen führen wird.

Zuletzt möchte ich noch den Anstoß zu einer intermedialen Untersuchung des Hotelromans geben. Auffallend viele Hotelromane meines Untersuchungskorpus wurden verfilmt oder verfügen über eine Bühnenfassung.²⁸⁶ Aufgrund der zahlreichen räumlichen Besonderheiten der Textvorlagen wäre es sicher gewinnbringend, zu untersuchen, was für die Verfilmungen oder Aufführungen übernommen wurde, wie bspw. die Gegenräume realisiert wurden. Sollten sie gänzlich weggefallen sein, müsste geklärt werden, inwieweit das Handlung und Figurenzeichnung beeinflusst.

6. Literaturverzeichnis

6.1 Primärliteratur

Baum, Vicki: *Es war alles ganz anders. Erinnerungen.* Frankfurt 1963.

²⁸⁶ *Hotel* von Arthur Hailey (1966 Film, 1983-1988 in freier Adaption als Serie), Eugène Dabits *Hôtel du Nord* (1938), *Hotel Savoy* von Joseph Roth (2012 Wiener Volkstheater; 2015 Wiener Akademietheater); Rausch der Verwandlung von Stefan Zweig (1950 (als *Das gestohlene Jahr*); 1988; 2014 frei adaptiert als *Grand Budapest Hotel*); *Bertram's Hotel* (1987 Verfilmung; 2007 Fernsehserie) und *Evil under the sun* (1982 Verfilmung, 2001 Fernsehserie) von Agatha Christie; *Menschen im Hotel* (1932 als *Grand Hotel* Gewinner des Oscars Bester Film; 1945; 1959; diverse Bühnenfassungen, bspw. von Vicki Baum selbst, 1930 in Berlin uraufgeführt); *Hotel Berlin* (1945).

Baum, Vicki: Hotel Berlin. München 1980

Baum, Vicki: Hotel Shanghai. Köln 2017.

Baum, Vicki: Menschen im Hotel. München/Zürich 1956.

Brauner, „Atze“: Mich gibt´s nur einmal. Stars, Stories, Sensationen aus der Welt des Films. Frankfurt 1978.

Christie, Agatha: At Bertram´s Hotel. London 2016.

Christie, Agatha: Evil under the sun. London 2014.

Dabit, Eugène: L´Hôtel du Nord. Paris 1993.

Dabit, Eugène: Hôtel du Nord. Übersetzt von Dirk Hemjeoltmanns. Bremen 1998.

Hailey, Arthur: Hotel. London 1991.

Hailey, Artur: Hotel. Übersetzt von Renate Steinbach. Berlin 1999.

Mann, Erika; Mann, Klaus: Escape to life. München 1991

Murakami, Haruki: Afterdark. Übersetzt von Ursula Gräfe. München 2007.

Murakami, Haruki: Tanz mit dem Schafsmann. Übersetzt von Sabine Mangold. München 2003.

Murakami, Haruki: Wilde Schafsjagd. Übersetzt von Annelie Ortmanns. München 2006.

Orths, Markus: Das Zimmermädchen. München 2010.

Roth, Joseph: Hotel Savoy. Berlin 2010.

Roth, Joseph: Hotelwelt. In: Klaus Westermann (Hg.): Joseph Roth. Das journalistische Werk 1929-1939. Frankfurt Am Main/Wien 1989.

Schmitt, Eric-Emmanuel: Hôtel des deux mondes. Stuttgart 2005.

Simenon, Georges: Les caves du Majestic. Paris 2009.

Simenon, Georges: Maigret und die Keller des >Majestic<. Übersetzt von Linde Birk. Zürich 2008.

Wander, Fred: Das gute Leben. Wien 1996

Wander, Fred: Hôtel Baalbek. München 2010.

Zweig, Stefan: Nekrolog auf ein Hotel. In: Zweig, Stefan: Auf Reisen. Frankfurt 1993 (Auflage 1994), S. 226-231.

Zweig, Stefan: Rausch der Verwandlung. Roman aus dem Nachlaß. Frankfurt am Main 2014.

6.2 Sekundärliteratur

Arland, Marcel (Hg.): HOMMAGE A EUGÈNE DABIT. Paris 1939.

Bachtin, Michail M.: Chronotopos. Berlin 2017.

Barck, Karlheinz (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Leipzig 1993.

Bauer, Anke; Sander, Cornelia: Zur Analyse der Illusionsbildung und der Illusionsdurchbrechung. In: Peter Wenzel (Hg.): Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme. Trier 2004, S. 197-222.

Beardmore, Alan: The revolving door since 1881. Eden 2000.

Becker, Sabina: Urbanität und Moderne. Studien zur Großstadtswahrnehmung in der deutschen Literatur 1900 - 1930. St. Ingbert 1993.

Bertschik, Julia: Ihr Name war ein Begriff wie Melissengeist und Leibnitzkekse. Vicki Baum und der Berliner Ullstein-Verlag. In: Autorinnen der Weimarer Republik. Hrsg. v. Walter Fähnders und Helga Karrenbrock. Bielefeld 2003, S. 119-137.

Bojahr, Frank: „Unser Hotel ist judenfrei“. Bäder-Antisemitismus im 19. und 20. Jahrhundert. Frankfurt am Main 2003.

Brauner, „Atze“: Mich gibt's nur einmal. Stars, Stories, Sensationen aus der Welt des Films. Frankfurt 1978.

Bronfen, Elisabeth: Der literarische Raum. Eine Untersuchung am Beispiel von Dorothy M. Richardsons Romanzyklus Pilgrimage. Tübingen 1986.

- Brüggemann, Aminia Mari: Chronotopos Amerika bei Max Frisch, Peter Handke, Günter Kunert und Martin Walser. (UMI Dissertation Services - microfilm master copy 1999). Dissertation. Michigan 1993.
- C. M.: Das Zimmermädchen vom Bristol. Zum Tode der Schriftstellerin Vicki Baum. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung (FAZ)*, 31.08.1960.
- Sarah Chaplin: Japanese Love Hotels. A cultural history. London 2007.
- Corbineau-Hoffmann, Angelika: Kleine Literaturgeschichte der Großstadt. Darmstadt 2003.
- Defert, Daniel: Raum zum Hören. In: Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge. Berlin 2017, S. 67-92.
- Dennerlein, Katrin: Narratologie des Raumes. Berlin 2009.
- El-bah, Mohammed: Frauen- und Männerbilder in den Novellen Stefan Zweigs. Freiburg 2000.
- Foucault, Michel: Andere Räume. In: Karlheinz Barck (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Leipzig 1993.
- Foucault, Michel: Les hétérotopies. In: Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge. Berlin 2017, S. 37-52.
- Foucault, Michel: Analytik der Macht. Frankfurt am Main 2005.
- Foucault, Michel: Sexualität und Wahrheit 1. Der Wille zum Wissen. Berlin 1987.
- Foucault, Michel: La volonté de savoir. In: Oeuvres. Paris 2015.
- Foucault, Michel: Surveiller et punir. In: Oeuvres. Paris 2015.
- Frank, Michael C.: Die Literaturwissenschaften und der spatial turn: Ansätze bei Jurij Lotman und Michail Bachtin. In: Wolfgang Hallet und Birgit Neumann (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld 2009, S. 53-80.
- Fritzsche, Bruno: Stadt - Raum - Geschlecht. Entwurf einer Fragestellung. In: Monika Imboden, Franziska Meister und Daniel Kurz (Hg.): Stadt - Raum - Geschlecht. Beiträge zur Erforschung urbaner Lebensräume im 19. und 20. Jahrhundert. Zürich 2000, S. 19-27.
- Fuld, Werner: Die Drehtür als Schicksalsrad. Über Vicki Baum: *Menschen im Hotel* (1929). *Romane von gestern – heute gelesen*. Hg. Marcel Reich-Ranicki. Bd. 2. Frankfurt a.M 1989, S. 153-158.

- Gerhard, Ute: Literarische Transit-Räume. Ein Faszinosum und seine diskursive Konstellation im 20. Jahrhundert. In: Sigrid Lange (Hg.): Raumkonstruktionen in der Moderne. Kultur – Literatur – Film. Bielefeld 2001.
- Gerhard, Ute: Verrückte Geschichten, Menschengeschichten. Hôtel Baalbek – Orte und Stimmen der Flucht. In: Walter Grünzweig, Ute Gerhard und Hannes Krauss (Hg.): Erzählen zum Überleben. Ein Fred Wander Handbuch. Wien 2019, S. 77-96.
- Hallet, Wolfgang; Neumann, Birgit (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld 2009.
- Hamedinger, Alexander: Raum, Struktur und Handlung als Kategorien der Entwicklungstheorie. Eine Auseinandersetzung mit Giddens, Foucault und Lefebvre. Frankfurt/New York 1998.
- Hartmann, Oliver P.: Intermedialität in der japanischen Gegenwartsliteratur. Am Beispiel von Shimada Masahiko, Yoshida Shuichi und Murakami Haruki. München 2017.
- Hassenkamp, Anne Marie: Eine erstklassige Schriftstellerin zweiter Güte. In: *Stuttgarter Zeitung*, 22.01.1963.
- Haupt, Birgit: Zur Analyse des Raums. In: Peter Wenzel (Hg.): Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme. Trier 2004, S. 69-87.
- Hellpach, Willy: Mensch und Volk in der Großstadt. Stuttgart 1952.
- Herrmann, Elsa: So ist die neue Frau von heute. Berlin 1929.
- Holten, Johan (Hg.): Room Service. Vom Hotel in der Kunst und Künstlern im Hotel. On the Hotel in the art and artists in the hotel. Baden-Baden 2014.
- Holtmann, Katharina: Auf den Spuren von Donna Leons Romanen. Krimi-Schauplätze in Venedig. Essen 2006.
- Imboden, Monika; Meister, Franziska; Kurz, Daniel (Hg.): Stadt – Raum – Geschlecht. Beiträge zur Erforschung urbaner Lebensräume im 19. und 20. Jahrhundert. Zürich 2000.
- Keller, Maren: Zum Schauplatz eines Romans reisen. In: *Der Spiegel* 1/2015. 29.12.2014. online einzusehen unter: <https://www.spiegel.de/spiegel/kulturspiegel/d-130988007.html>.
- Kilian, Eveline: Zeitdarstellung. In: Vera Nünning und Ansgar Nünning (Hg.): Erzähltextanalyse und Gender studies. Stuttgart/Weimar 2004, S. 72-97.

Knoch, Habbo: Grandhotels. Luxusräume und Gesellschaftswandel in New York, London und Berlin um 1900. Göttingen 2016.

Krüger, Verena /Olshevska, Anna: Von der (Un)Möglichkeit, dem Raum eine Grenze zu setzen. In: Verena Krüger und Anna Olshevska (Hg.): Dem Raum eine Grenze geben. Bochum 2006, S. 9-14.

Jurij Lotman: Die Struktur literarischer Texte. Übersetzt von Rolf-Dietrich Keil. München 1993.

Lotz, Hans-Joachim: Paris. Eine literarische Entdeckungsreise. Darmstadt 2013.

Lynch, Richard A.: Foucault's theory of power. In: Dianna Taylor (Hg.): Michel Foucault. Key concepts. New York 2014, S. 13-26.

Mann, Erika; Mann, Klaus: Escape to life. München 1991.

Matthew, Celine: Ambivalence and irony in the works of Joseph Roth. Frankfurt am Main 1984.

Matthias, Bettina: The hotel as setting in Early 20th-Century German and Austrian Literature. Checking in to Tell a Story. New York 2006.

Mildner, Doreen: Fred Wanders reale Bibliothek und ihre Präsentation in Hôtel Baalbek anhand Erich Fromms Ihr werdet sein wie Gott. In: Walter Grünzweig, Ute Gerhard und Hannes Krauss (Hg.): Erzählen zum Überleben. Ein Fred Wander Handbuch. Wien 2019, S. 248–253.

Nesselhauf, Jonas: Der ewige Albtraum. Zur Figur des Kriegsheimkehrers in der Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts. Paderborn 2018.

Nottelmann, Nicole: Die Karrieren der Vicki Baum. Köln 2007.

Nottelmann, Nicole: Strategien des Erfolgs. Narratologische Analysen exemplarischer Romane Vicki Baums. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2002.

Nünning, Vera; Nünning, Ansgar (Hg.): Erzähltextanalyse und Gender studies. Stuttgart/Weimar 2004.

Nusser, Peter: Der Kriminalroman. Stuttgart 2009.

o. A. (1950): Den Markt im Auge. In: *Der Spiegel*, 13.12.1950 (50). Online verfügbar unter www.spiegel.de/print/d-44451333.html.

Pfannkuche, Patrick: Vicki Baums Romane. Mode, Hochstapelei, Sexualität. Kassel 2013.

Prédhumeau, Alfred: Insel im Lichte der Utopie. Fred Wanders "Französische Texte". In: Walter Grünzweig, Ute Gerhard und Hannes Krauss (Hg.): Erzählen zum Überleben. Ein Fred Wander Handbuch. Wien 2019, S. 168–178.

Quinkertz, Ute: Zur Analyse des Erzählmodus und verschiedener Formen von Figurenrede. In: Peter Wenzel (Hg.): Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme. Trier 2004, S. 141-161.

r.l.: Nobelpreis der Tippmamsells. Gedenkblatt für die Schriftstellerin Vicki Baum zum 100. Geburtstag. In: *Schwäbische Zeitung*, 23.01.1988 (18).

Renoldner, Klemens: Stadt der Vernichtung, Stadt der Kultur. Fred Wander und Stefan Zweig blicken auf Wien. In: Walter Grünzweig, Ute Gerhard und Hannes Krauss (Hg.): Erzählen zum Überleben. Ein Fred Wander Handbuch. Wien 2019, S. 161-178.

Sarasin, Philipp: Michel Foucault zur Einführung. Hamburg 2006.

Schiedges, Olaf: Die Raumordnung in ausgewählten Romanen des japanischen Schriftstellers Murakami Haruki. Würzburg 2016.

Schneider, Ulrike: Literarische Spuren im Werk von Fred Wander. Von Bandidos bis Hôtel Baalbek. In: Walter Grünzweig, Ute Gerhard und Hannes Krauss (Hg.): Erzählen zum Überleben. Ein Fred Wander Handbuch. Wien 2019, S. 254-264.

Scott, David (Hg.): Understanding Foucault, Understanding Modernism. New York/London 2017.

Seger, Cordula: Grand Hotel. Schauplatz der Literatur. Köln 2005.

Seger, Cordula: Grand Hotel. Bühne der Literatur. München 2007.

Spörl, Uwe: Die Chronotopoi des Kriminalromans (Erlanger digitale Edition) 2004. Online verfügbar unter <http://www.erlangerliste.de/ede/krimi.pdf>.

Stadt München: Grand Hotel: Bühne der Literatur 2007. Ausstellung. München. Online verfügbar unter <http://www.literaturhaus-muenchen.de/ausstellung/items/46.html>, zuletzt geprüft am 01.07.2016.

Tammello, Steve: Discipline. In: David Scott (Hg.): Understanding Foucault, Understanding Modernism. New York/London 2017, S. 239–240.

Tetzlaff, Stefan: Heterotopie als Textverfahren. Erzählter Raum in Romantik und Realismus. Berlin 2016.

- Uhde, Anne: Versäumte Freuden. In: *Die Welt*, 01.08.1974 (176).
- Vlaminck: DE L'HOTEL DU NORD A SÈBASTOPOL. In: Marcel Arland (Hg.): HOMMAGE A EUGÈNE DABIT. Paris 1939, S. 125–130.
- Wagner, Renate: ohne Titel 1988, 23.01.1983 (23).
- Wastl-Walter, Doris: Gender Geographien. Geschlecht und Raum als soziale Konstruktionen. Stuttgart 2010.
- Weigel, Sigrid: Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur. Hamburg 1990.
- Wenzel, Maria: Palasthotels in Deutschland. Untersuchungen zu einer Bauaufgabe im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Hildesheim 1991.
- Westermann, Klaus (Hg.): Joseph Roth. Das journalistische Werk 1929-1939. Frankfurt/Wien 1989.
- Westphal, Nicole: Literarische Kartographie. Erzählter Raum in den Romanen Uwe Johnsons. Göttingen 2007.
- Wilhelmer, Lars: Transit-Orte in der Literatur. Eisenbahn – Hotel – Hafen – Flughafen. Bielefeld 2015.
- Wolf, Werner: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen. Tübingen 1993.
- Würzbach, Natascha: Raumdarstellung. In: Vera Nünning und Ansgar Nünning (Hg.): Erzähltextanalyse und Gender studies. Stuttgart/Weimar 2004, S. 49-71.
- Yowa, Serge: Eine Poetik des Widerstands. Exil, Sprache und Identitätsproblematik bei Fred Wander und Ruth Klüger. Würzburg 2014.
- Yowa, Serge: Kulturelles Gedächtnis und politisch-ethische Verantwortung nach Auschwitz. Zur Aktualität von Fred Wanders Erinnerungspoetologie. In: Walter Grünzweig, Ute Gerhard und Hannes Krauss (Hg.): Erzählen zum Überleben. Ein Fred Wander Handbuch. Wien 2019, S. 85-96.
- Zechelová, Katarína: Prosa der Wieder Moderne: Arthur Schnitzler und Stefan Zweig. Berlin 2017.
- Zibell, Barbara: Raum und Zeit als Determinanten geschlechterspezifischer Arbeitsteilung. In: Monika Imboden, Franziska Meister und Daniel Kurz (Hg.): Stadt – Raum – Geschlecht.

Beiträge zur Erforschung urbaner Lebensräume im 19. und 20. Jahrhundert. Zürich 2000, S. 29-44.

Zickler, Arthur: Hinreißende Erzählkunst. In: *Schwäbische Zeitung (Ausgabe Ravensburg)*, 28.08.1970 (197).

Zitzlsperger, Ulrike: Topografien des Transits. Die Fiktionalisierung von Bahnhöfen, Hotels und Cafés im zwanzigsten Jahrhundert. Bern 2013.

6.3 Internetquellen

Andre, Thomas (2014): Mythos Stundenhotel. Sex auf Ex. Spiegel online. Online verfügbar unter <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/schnelle-nummer-nora-bossong-ueber-stundenhotels-sex-seitensprung-a-1005329.html>, zuletzt aktualisiert am 3.12.2014, zuletzt geprüft am 06.08.2017.

Bossong, Nora (2014): Sex ohne Frühstück. Die Zeit (32). Online verfügbar unter <http://www.zeit.de/2014/32/stundenhotel-grossstadt-sex>, zuletzt aktualisiert am 17.08.2014, zuletzt geprüft am 31.10.2016.

Riedel, Katja: Meilensteine der Frauenemanzipation in Deutschland. In: https://www.focus.de/wissen/mensch/geschichte/tid-21578/zum-weltfrauentag-meilensteine-der-frauenemanzipation-in-deutschland_aid_605618.html, zuletzt aktualisiert am 5.11.2015, zuletzt geprüft am 28.12.2020.

Den Markt im Auge. Der Spiegel 50/1950. 13.12.1950. Online verfügbar unter: www.spiegel.de/print/d-44451333.html.

<http://www.fernsehserien.de/wilsberg/folgen/im-namen-der-rosi-247520>, zuletzt geprüft am 01.07.2016.

<http://www.duden.de/rechtschreibung/Stundenhotel>.

Jetzt muss er den Fall allein lösen. Interview mit Friedrich Ani. Online verfügbar unter <http://www.sueddeutsche.de/muenchen/interview-mit-friedrich-ani-jetzt-muss-er-den-fall-allein-loesen-1.270414-3>, zuletzt geprüft am 30.01.2016.

