

Jana Volkmann

Aquarien ohne Fische

**Hotels in der Gegenwartsliteratur:
Funktionen und Motive**

Philosophische Fakultät

DOI : <https://doi.org/10.51363/unifr.lth.2026.079>

Jana Volkmann  <https://orcid.org/0009-0005-6480-6817>

© Jana Volkmann, 2024



This work is published under the Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0): <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Volkmann, Jana

Aquarien ohne Fische.

**Hotels in der Gegenwartsliteratur: Funktionen und
Motive**

Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde an der Philosophischen Fakultät der
Universität Freiburg (Schweiz).

Genehmigt von der Philosophischen Fakultät auf Antrag von Prof. tit. Sabine
Haupt, Prof. Dr. Ralph Müller und Prof. Dr. Evelyn Dueck.

Freiburg, den 27. Juni 2024

Prof. Dr. Dominik Schöbi, Dekan

Inhalt

1.	Einleitung: Das Hotel als ‚Geschichtenmaschine‘	
1.1	Ziel dieser Arbeit	2
1.2	Raumtheorie: Abriss zum Stand der Forschung	9
2.	Die Typologie des Hotels und seine fiktionale Darstellung	
2.1	Rast- und ruhelos: Das Hotel als Transitraum	21
2.1.1	Zombies im Junkspace: Das Hotel als (Un-)Ruheort	21
2.1.2	Widerhall und Echokammer: Zu Einsamkeit und Gemeinschaft im Hotel	33
2.1.3	Frauenzimmer – Zimmermädchen: (Weibliche) Arbeit im Hotel	47
2.2	Funktionen des Hotels	64
2.2.1	Geister und Gespenster: Das Hotel als Spukhaus	64
2.2.2	Ruinen der Zukunft: Von Zeit und Zeitempfinden	76
2.2.3	„Gewissermaßen savoy“: Hotelnamen	83
3.	Schlussbemerkungen	97
4.	Bibliografie	100
5.	Danksagung	106

1. Einleitung: Das Hotel als ‚Geschichtenmaschine‘

1.1 Ziel dieser Arbeit

Die britische Autorin Anna Stothard hat ein probates Mittel gegen Schreibblockaden gefunden: einen Aufenthalt in einem Hotel. „I’ve never slept in a hotel that wasn’t a story-machine“, schreibt sie in ihrem Blog. „It’s the run-away atmosphere, the lack of personal possessions. A stage set of a bedroom, ready for fiction.“¹ Ihr zweiter Roman, *The Pink Hotel* (2012), spielt in weiten Teilen in einem Hotel in Los Angeles, das sich für die Protagonistin in vielfacher Hinsicht als Passagenraum herausstellt: Sie befindet sich zwischen London und L.A., zwischen Jugend und Erwachsenwerden, zwischen der Auseinandersetzung mit ihrer familiären Vergangenheit und einer ungewissen, aber verheißungsvollen Zukunft. Das Hotel scheint hier, wie auch in zahlreichen anderen literarischen Beispielen, ein geradezu idealer Schauplatz für derartige Zwischenzustände zu sein.

Was aber macht das Besondere des Hotels als Schauplatz für die Literatur der Gegenwart aus? Warum können bestimmte Romane nur dort spielen, ergeben sich bestimmte Figurenkonstellationen nur dort? Das Hotel ist zunächst ein Ort, an dem postmoderne Paradigmen, zumal solche, die in Verbindung mit (spät-)kapitalistischen Lebens- und Arbeitswelten stehen, kulminieren. Es geht in einer großen Anzahl der Texte im Korpus dieser Arbeit um *prekäre* und *provisorische* Identitäten; es geht um Ausbeutung und Selbstausbeutung, beispielsweise bei den oft handlungsreisenden Gästen, ebenso und verschärft aber auch in den Fällen, wo das Hotelpersonal zum zentralen Figurenensemble gehört.

Konstitutiv für das, was ich als eine Hotelliteratur der Postmoderne bezeichnen möchte, ist die Auflösung von Identitäten. Das Hotel ist ein Handlungsort, an dem Entscheidungen getroffen

1 Stothard 2013.

und Veränderungen vollzogen werden, wo kontingente Zufallsbegegnungen stattfinden, aus denen mitunter lebensverändernde Freund- und Liebschaften erwachsen – oder aber ein Ort, wo Beziehungen enden, Affären und Bindungen aufgelöst werden.

Im Folgenden gilt es, einen Begriff der Postmoderne zu umreißen, der einen kulturhistorischen Rahmen für diese Untersuchung bietet. Die Unschärfe, wenn es um die Abgrenzung der Postmoderne von der Moderne geht, kann als Argument dafür ins Feld geführt werden, dass es sich bei der Postmoderne vielmehr um eine folgerichtige, ohne klare Zäsur davon zu trennende Fortsetzung oder allenfalls eine graduelle Zuspitzung der (ästhetischen, sozio-kulturellen usw.) Konsitutionen der Moderne – so dass der Begriff der Postmoderne obsolet, sogar irreführend wäre. Dass die Postmoderne – beileibe nicht nur literarhistorisch – so schwer zu fassen ist und sich dem Anschein nach jeder Präzisierung verweigert, ist jedoch ein ihr Wesen bestimmendes Merkmal, das eher für als gegen eine scharfe Trennung von der Moderne spricht. Wolfgang Iser etwa spaltet den Begriff polemisch auf in einen präzisen und einen diffusen und stellt fest:

Der diffuse ist der grassierende. Seine Spielarten reichen von wissenschaftlichen Universal-Mixturen in Lacan-Derrida-Tunke bis zu aufgedrehten Beliebigkeits-Szenarien chicer Kulturmode. Das Credo dieses diffusen Postmodernismus scheint zu sein, daß alles, was den Standards der Rationalität nicht genügt oder bekanntes allenfalls verdreht wiedergibt, damit auch schon gut, ja gelungen sei, daß man den Cocktail nur ordentlich mixen und mit reichlich Exotischem versetzen müsse. Man kreuze Libido und Ökonomie, Digitalität und Kynismus, vergesse Esoterik und Simulation nicht und gebe auch noch etwas New Age und Apokalypse hinzu – schon ist der postmoderne Hit fertig. Solcher Postmodernismus der Beliebigkeit, des Potpourri und der Abweichung um jeden (eigentlich um keinen) Preis erfreut sich gegenwärtig großer Beliebtheit und Verbreitung.²

Dabei liegt die Herausforderung nicht allein darin, jener von Iser angesprochenen Beliebigkeit nicht in die Falle zu gehen. Vielmehr stellt sich die Frage, wie sich das Präzise und Diffuse zu einem für eine komparatistische Arbeit wie diese produktiven Begriff synthetisieren

2 Iser 1993, S. 2.

lässt. In Welschs Polemik klingt an, was der Literaturwissenschaftler Johannes Franzen – wohlgemerkt dreißig Jahre später – in einem Zeitungsartikel zu einer Ausstellung über die Postmoderne folgendermaßen fasst:

Der Begriff [der Postmoderne, J.V.] ist notorisch unpräzise, und in den aktuellen Debatten ist häufig unklar, worauf sich jene, die auf die Postmoderne schimpfen, eigentlich beziehen. Sie scheinen Theorien und Denkweisen zu meinen – welche und inwiefern die genau für die Übel unserer Zeit verantwortlich sind, wird aber, auf programmatische Weise, im Ungefähren belassen.³

Wenn also die Postmoderne ebenso wie die Kritik an der Postmoderne per definitionem immer schon unscharf umrissen ist – ist es dann überhaupt möglich und schlüssig, mit dem Begriff zu operieren? Franzen lokalisiert das „eigentliche Problem“ der Postmoderne

nicht in Relativismus oder Faktenvergessenheit, sondern vor allem in der fortschreitenden Blindheit für einen neoliberalen Umbau der Gesellschaft, der großen Schaden angerichtet hat. Die Kunst der Postmoderne kann dem Vorwurf nicht entgehen, auch eine Herrschaftskunst geworden zu sein, das Rokoko des Kapitalismus.⁴

In vielen der hier untersuchten Romanen wird dieser „neoliberale Umbau“ thematisiert, die damit einhergehende Entfremdung, die Lebens- und Arbeitswelten durchdringt.

Diese Arbeit beschäftigt sich mit dem Hotel als *Topos* in der Gegenwartsliteratur. Der Begriff des Topos ist hierbei bewusst aufgrund seiner doppelten Bedeutung gewählt. Während τόπος (tópos) der altgriechischen Herkunft nach einen Ort bezeichnet, ist es in der Literatur- bzw. Geisteswissenschaft zum Terminus für ein feststehendes, vorgeprägtes Motiv geworden, das stereotype Eigenschaften aufweist und als eine Art Gemeinplatz verstanden werden kann⁵. In seinem 1948 erschienen Werk „Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter“ legt der

3 Franzen 2023.

4 Ibid.

5 Vgl. Schweikle et al. 1990, 467.

Literaturwissenschaftler und Mediävist Ernst Robert Curtius eine umfassende, bis heute referenzierte Definition jenes geisteswissenschaftlichen Toposbegriffs dar. Nach Curtius sind Topoi „gedankliche Themen, zu beliebiger Entwicklung und Abwandlung geeignet“⁶. Curtius verweist auf den Ursprung der Topoi in der antiken Rhetorik, die jedoch zunehmend auch literarische Texte beeinflusst und geprägt hat. Die Rhetorik hat mit dem Untergang der griechischen Stadtstaaten und dem damit einhergehenden Bedeutungsverlust der bis dahin wichtigsten Redegattungen – Staats- und Gerichtsrede – in der Poesie Einzug erhalten: „Ihr kunstvoll ausgebautes System wurde Generalnenner, Formenlehre und Formenschatz der Literatur überhaupt. [...] Damit gewinnen auch die *topoi* eine neue Funktion.“⁷ Umgekehrt gibt es bestimmte Topoi, die zunächst in der Poesie auftauchen und in die Rhetorik übergehen: „Zwischen Poesie und Prosa findet seit dem Altertum ein beständiger Austausch statt.“⁸

Auf das literarische Hotel treffen beide Definitionen zu: Es dient als Schauplatz einer spezifischen literarischen Handlung, aber es ist auch ein topisches Motiv, dem bestimmte tradierte Eigenschaften zugeschrieben werden, die im Folgenden genauer untersucht werden sollen.

Ohne Beschränkung auf spezifische Nationalliteraturen wird hierbei der Frage nachgegangen, welche narrative Funktion das Hotel in der Gegenwartsliteratur innehat. Hierbei wird schnell deutlich, dass das Hotel für eine Vielheit teils ganz unterschiedlich genutzter Raumkonzepte steht: Es kann ein touristischer Ort des Urlaubs, der Wellness und der Entspannung; es kann aber ebenso ein Ort des Unheimlichen und des Heimlichen sein, wenn es etwa als Schauplatz für erotische Affären, für verbotene oder gar tabuisierte Begegnungen dient. Es kann – seinem ursprünglichen Zweck gemäß – ein temporärer Aufenthaltsort sein, doch es kann den heimatlosen Figuren auch zum Substitut für ein beständiges Zuhause werden. In ihrem Band ‚Topografien des Transits‘ über Hotels, Bahnhöfe und Cafés und deren literarische Repräsentation kommt Ulrike Zitzlsperger zu der Überlegung, dass jene halböffentlichen Räume „als Orte des vorübergehenden Aufenthalts gerade in Übergangszeiten in der Realität,

6 Curtius 1993, 79.

7 Ibid.

8 Ibid., 92.

aber auch symbolisch an Bedeutung gewinnen“⁹.

Im Folgenden soll sich nun eine phänomenologische Bestandsaufnahme der gängigsten Hoteltropen – und der Narrative, die der Transitort Hotel durch seine spezifischen Eigenschaften begünstigt – jenem breit gefächerten Spektrum der Repräsentationen von Hotels in der gegenwärtigen Literatur annähern.

Das Hotel als literarischer Raum ist zunächst eine Chiffre, die für ganz Unterschiedliches stehen kann. Es nimmt jedoch in aller Regel die Funktion eines Passagenraumes ein, der zwischen Fremdem und Bekanntem liegt. Was genau dieses Fremdsein ausmacht und auf welche unterschiedlichen Arten es sich manifestiert, wird Gegenstand der Betrachtungen in dieser Arbeit sein. Bereits die Möglichkeiten, *wie* ein Hotel konkret bewohnt oder genutzt wird, sind vielfältig. Die funktionale und architektonische Typologie des Hotels reicht vom Luxusressort bis zum Wabenhotel, vom Motel bis zum Austragungsort von Konferenzen und Tagungen. Bestimmte Arten von Hotels werden, vereinfacht gesagt, von bestimmten Personengruppen auf eine bestimmte Art genutzt. Bereits in die Architektur des Hotelgebäudes sind viele solcher Faktoren eingemauert, so zum Beispiel die Anzahl der Zimmer, die Größendimensionen von Innen- und Außenraum. Ebenso die Weite der Fluchten in der horizontalen Raumwahrnehmung – die mal schier endlosen, mal um viele Ecken verzweigten Flure – und das Erstecken des Gebäudes in die Vertikale. Zudem legt auch das Vorhandensein von Konferenzräumen und Ball- oder Hochzeitssälen fest, zu welchem Zweck ein Hotel besucht wird. Nicht zuletzt bestimmt auch die Lage des Hotels innerhalb oder außerhalb der Umgebung, in der es liegt, die Möglichkeiten seiner Bewohnung mit – die zentralen Fragen sind hierbei etwa, wie der Hotelkomplex sich in seine Umgebung integriert, ob es im Zentrum oder in der Peripherie einer Stadt liegt, ob es ein Landgasthaus ist oder von der Eingangstür direkt auf die nächste Strandpromenade führt.

Genau wie die außerliterarischen Hotels sich in bestimmte Kategorien einordnen lassen, lassen

⁹ Zitzlsberger 2013, S. 3.

sich auch die literarischen Hotels nach bestimmten Ordnungsmustern betrachten. Den Hauptteil dieser Arbeit macht der Versuch einer Typologie aus, die eine systematische Betrachtung der vielzähligen und vielfältigen Hoteltexte vereinfachen soll.

Das Hotel ist auch deshalb ein komplexer Raum, weil es verschiedene Ambivalenzen und Polyvalenzen in sich vereint und teils sogar widersprüchliche Eigenschaften unter ein Dach bringt. Es ist zum einen ein Transitraum, der anders als ein Flugzeug, ein Zug oder ein Schiff gleichsam geografisch fixiert ist. Es ist zudem privat und öffentlich zugleich. Gabriele Spindler, die das Hotel in seiner Wechselwirkung mit der zeitgenössischen Kunst untersucht, stellt ferner fest: „Es wird gewissermaßen zur Metapher für den Dualismus von Unterwegssein und Ankommen“¹⁰.

Die Ordnungsschemata des Hotelgewerbes werden in der Literatur freilich nicht immer eingehalten, häufig werden sie transzendiert, außer Kraft gesetzt oder gar in ihr Gegenteil verkehrt. So hält sich die Protagonistin in Haruki Murakamis Roman *Afterdark* (2005) nicht etwa aus dem naheliegenden Grund in einem Stundenhotel auf, sondern um eine Freundin zu besuchen, die das „Love Ho“ leitet. Sie geht allein dorthin, während der Ort üblicherweise nur von Paaren aufgesucht wird, und sie führt auch die weiteren zum Ort gehörigen Rituale nicht aus – beispielsweise die Wahl eines Zimmers oder die Bezahlung, die normalerweise erst den Zugang ermöglichen. Sie sucht das Stundenhotel nicht auf, damit der Ort ihr Intimität und Anonymität ermöglicht, sondern es ist gewissermaßen das Gegenteil der Fall: In *Afterdark* wird aus dem *geschlossenen* Raum des Heimlichen ein *offener* Raum der Begegnung; der für erotische Affairen angelegte Ort wird ein Ort, an dem sich Freundinnen treffen.

Das Hotelgewerbe und seine Geschichte werden in der vorliegenden Arbeit eine untergeordnete Rolle spielen und ausschließlich in Bezug auf die Literatur betreffende Thesen sowie Textanalysen herangezogen, um Vermutungen zu stützen (oder auch infrage zu stellen). Eine der größten Herausforderungen war dabei stets, das Korpus verwendeter Literatur sinnvoll zu

¹⁰ Spindler 2003, S. 10.

begrenzen und zugleich der immensen Vielfalt des Themas gerecht zu werden.

Zur Eingrenzung des Textkorpus

Die ‚Hotelliteratur‘, sofern man fiktionale Texte mit einem Hotel als wesentlichem Schauplatz unter einem Begriff zusammenfassen will, ist hochgradig heterogen: Sie beschränkt sich nicht auf einzelne Genres, Textgattungen oder Epochen. Es ist daher notwendig, Ordnungskriterien aufzustellen, die eine sinnvolle Eingrenzung ermöglichen – und somit auch einen Vergleich der Texte, die Suche nach gemeinsamen Merkmalen und Spezifika. Hier soll es um narrative Texte gehen; Romane stellen den größten Teil des Korpus, auch Erzählungen kommen vor.

Das Ordnungsschema ist vor allem ein temporales: Es werden Texte untersucht, die der Gegenwartsliteratur zugeordnet werden können. In diesem Fall ist ein enger gefasster Gegenwartsbegriff gemeint; Gegenstand der Untersuchung sind hauptsächlich literarische Texte, die um 1990 und danach erschienen sind, die also in der Zeit nach dem Kalten Krieg und in einer zunehmend globalisierten Welt geschrieben und publiziert wurden. Einige wenige Prosatexte, die in den 1980er-Jahren publiziert wurden, wurden ihrer Relevanz für das Thema wegen ins Korpus aufgenommen. Eine für diese Arbeit ganz wesentliche Ausnahme bildet zum Beispiel Alasdair Grey 1984 publizierter Roman *1982, Janine*, der vor dem Hintergrund politischer Prägungen der Thatcher-Ära und des aufkommenden Neoliberalismus entstanden ist und die damit zusammenhängenden, bis in die Gegenwart andauernden sozialen Phänomene aufgreift.

Die Art, wie räumliche Grenzen heute wahrgenommen werden, ist durch vielfältige neuartige Phänomene geprägt; durch den Wegfall des Eisernen Vorhangs, durch die (nicht ausschließlich, aber insbesondere dadurch) veränderte Geopolitik, ebenso durch die erst in den letzten Jahren aufgekommenen neuen Medien, die die Kommunikation über große Distanzen hinweg ermöglichen – und somit maßgeblich zu einem Kleinerwerden der Welt beitragen, das die

Raumwahrnehmung insbesondere im vergangenen Jahrzehnt¹¹ zunehmend beeinflusst. Diese zeitliche Begrenzung korreliert nicht zufällig mit dem Einsetzen des Spatial turn in den Kulturwissenschaften, wie im folgenden Unterkapitel zur Raumtheorie erläutert wird.

1.2 Raumtheorie: Abriss zum Stand der Forschung

Die Interpretation von Räumen ist nicht erst seit dem Spatial turn ein wichtiger Gegenstand literaturwissenschaftlicher Forschung. Der auch als topologische Wende bekannte Paradigmenwechsel in den Kulturwissenschaften hat die Analyse des Raumes jedoch zweifellos stärker als je zuvor in den Fokus gerückt. Der Beginn des Spatial turn wird heute in den 1980er Jahren angesetzt¹², jedoch reißt Michel Foucault das Phänomen bereits in seinem 1967 verfassten Vortrag *Von anderen Räumen* an:

Unsere Zeit ließe sich [...] als Zeitalter des Raumes begreifen. Wir leben im Zeitalter der Gleichzeitigkeit, des Aneinanderreihens, des Nahen und Fernen, des Nebeneinander und des Zerstreuten. Die Welt wird heute nicht so sehr als ein großes Lebewesen verstanden, das sich in der Zeit entwickelt, sondern als ein Netz, dessen Stränge sich kreuzen und Punkte verbinden.¹³

Die zeitliche Differenz zwischen Foucaults Proklamation eines „Zeitalters des Raumes“ und dem kulturwissenschaftlichen Spatial turn erklärt sich auch durch die späte Publikation von Foucaults verschriftlichtem Vortrag, der erst 1984 in den Druck ging. Historisch liegen die

11 Hier sei insbesondere auf die Veränderung des Internets hin zu einem stark partizipativen Medium hingewiesen, ein Phänomen, das zunächst unter dem Begriff „Web 2.0“ bekannt wurde und schließlich durch die Etablierung der Social Media an Triebkraft gewonnen hat. Ein Überblick über die sozialen Auswirkungen findet sich in der OECD-Studie von Vickery und Wunsch-Vincent 2007, 12.

12 Bachmann-Medick 2008, S. 664.

13 Foucault 2006, 317. Dass Foucault das Netz als Metapher wählt, verweist auf ein anderes, noch jüngerer Problem, das in dieser Arbeit freilich nicht berücksichtigt werden kann – die Frage nämlich, wie das Internet bzw. der Cyberspace mit den gängigen raumtheoretischen Erkenntnissen vereinbar ist, und ob es überhaupt als Raum in diesem Sinne gelesen werden kann.

Ursachen für den Spatial turn unter anderem in der vermehrten Öffnung der Grenzen, insbesondere durch den Fall des Eisernen Vorhanges; auch das größer werdende Bewusstsein für postkoloniale (Raum-)Politik, frühe Globalisierungsbewegungen und die rasche Verbreitung translokaler Medien haben zu einer verstärkten Ausrichtung der Kultur- und Sozialwissenschaften am Raum beigetragen. Dabei wird die Kategorie Raum zunehmend losgelöst von einem rein territorialen Verständnis interpretiert. Er wird vielmehr relational verstanden, das Raumverständnis entsteht unter Berücksichtigung von Faktoren wie Nutzung und Aneignung; auch die Phänomenologie spielt eine größere Rolle.¹⁴ Der Raum ist nicht länger ein physischer Fixpunkt, sondern etwas, das veränderbar und unstet ist. Der Einfluss und die Relevanz dieses Paradigmenwechsels sind Gegenstand theoretischer Untersuchungen, in denen auch die Frage verhandelt wird, ob der Prozess hin zu einer neuen Priorisierung von Zeit und Raum in den Kulturwissenschaften als abgeschlossen betrachtet werden kann. So stellt etwa Edward Soja im Bezug auf Foucaults thesenhafte Abhandlung zum Raum fest:

Although others joined Foucault to urge a rebalancing of this prioritization of time over space, no hegemonic shift has yet occurred to allow the critical eye – or the critical I – to see spatiality with the same acute depth of vision that comes with a focus on *durée*. The critical hermeneutic is still enveloped in a temporal master-narrative, in a historical but not yet comparably geographical imagination. Foucault's revealing glance back over the past hundred years thus continues to apply today. Space still tends to be treated as fixed, dead, undialectical; time as richness, life, dialectic, the revealing context for critical social theorization.¹⁵

Soja betont jedoch auch, dass zum Ende des 20. Jahrhunderts – *Postmodern Geographies* erschien 1989 – das Zusammenspiel historischer und geografischer Dimensionen einen zunehmend höheren Stellenwert einnimmt.¹⁶

Es liegt nah, dass raumtheoretische Untersuchungen ein großes und interdisziplinär aufgefächertes Forschungsspektrum umfassen: Sie betreffen so unterschiedliche Fachrichtungen

¹⁴ Vgl. Bachmann-Medick 2008, 664 f.

¹⁵ Soja 1989, 11.

¹⁶ Vgl. Soja 1989, 11: „Geography may not yet have displaced history at the heart of contemporary theory and criticism, but there is a new animating polemic on the theoretical and political agenda, one which rings with significantly different ways of seeing time and space together, the interplay of history and geography, the ‚vertical‘ and ‚horizontal‘ dimensions of being in the world freed from the imposition of inherent categorical privilege.“

wie beispielsweise die Architekturtheorie, die Geographie, die Philosophie, die Geschichts- und die Kulturwissenschaften. So erfolgt schon allein die spezifischere Untersuchung des touristischen Raumes aus ganz unterschiedlichen wissenschaftlichen Blickwinkeln. Der eigentliche Gegenstand der Forschung, der Raum, kann dabei bereits unterschiedlich definiert werden. So heißt es in dem von Stephan Günzel herausgegebenen Handbuch *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch* in einem Abriss des touristischen Raumes von Alma-Elisa Kittler und Alexandra Karentzos: „Die Spannbreite reicht von Modellen geographisch lokalisierbarer Orte, die den Raum als gegeben voraussetzen, bis hin zu neueren Theorien, Räume als performativ hergestellt, also sozial und kulturell konstituiert, zu beschreiben.“¹⁷ In einer literaturwissenschaftlichen Arbeit wie dieser ist der performative Raum der relevantere und näherliegende Ausgangspunkt für eine Untersuchung, wie sich insbesondere mit Blick auf Michel de Certeaus Untersuchungen zeigt.

De Certeaus Abhandlung über die „Praktiken im Raum“, die zum ersten Mal 1980 in *Arts de faire* veröffentlicht wurde, grenzt die Begriffe Raum und Ort deutlich voneinander ab. Der Ort ist demzufolge am ehesten mit einer geografischen Konstante vergleichbar, er ist „eine momentane Konstellation von festen Punkten“¹⁸ – also etwas, das man beispielsweise mit GPS-Koordinaten erfassen oder mit Hilfe von Landkarten darstellen kann. Der Raum hingegen entsteht durch Bewegung, er ist bestimmt durch Richtungsvektoren und zeitliche Variabilität, also gerade nicht – wie der Ort – eindeutig bestimmbar und stabil. De Certeau fasst zusammen:

Der Raum ist ein Geflecht von beweglichen Elementen. Er ist gewissermaßen von der Gesamtheit der Bewegungen erfüllt, die sich in ihm entfalten. Er ist also ein Resultat von Aktivitäten, die ihm eine Richtung geben, ihn verzeitlichen. [...] Insgesamt *ist der Raum ein Ort, mit dem man etwas macht*.¹⁹

Anders als eine moderne Landkarte, die keine Wegstrecken verzeichnet, sondern ausschließlich geographische Orte, werden im Erzählen vom Raum Aktivitäten und Veränderungen hervorgehoben. Die Narration spielt also in der kulturwissenschaftlichen Raumtheorie eine

¹⁷ Kittler/Karentzos 2010, 280.

¹⁸ De Certeau 2006, 345.

¹⁹ Ibid. Hervorhebung *ibid.*

zentrale Rolle: „Auf diese Weise [durch das Erzählen] wird der Raum gestaltet“²⁰, resümiert de Certeau.

Am Beispiel des bereisten Raumes wird deutlich, dass die konzeptuelle Abgrenzung von Raum und Ort gerade deshalb entscheidend ist, weil beide Vorstellungen für das Reisen gleichermaßen wichtig sind. Der touristische Raum ist auch, aber nicht nur, ein konstanter, auf der Landkarte eindeutig lokalisierbarer Ort. Er ist zudem immer auch Imaginationsraum – prädestiniert dafür, mit Fiktionen, kollektiven Sehnsüchten und individuellen Wunschvorstellungen befrachtet zu werden. So sind Schauplätze wie der Strand, das Bergpanorama oder auch das für Touristinnen und Touristen erbaute Hotel mit einem ganzen Katalog von Imaginationen, Projektionen und Bildern verknüpft. Der touristische Raum ist daher wie kaum ein anderer geprägt durch das *Erzählen*; er ist ein Schnittpunkt, an dem sich der wirkliche Raum und der Raum der Phantasie berühren – eine Art begehbare Vorstellung, die geografisch fixiert und gleichsam untrennbar mit fiktiven Vorstellungen verschmolzen ist. Diese Vorstellungen sind zudem idealisiert: Der Traumstrand aus dem Reiseprospekt ist nie verregnet, nie vermüllt, nie überfüllt; er ist ein Ort, an dem immerzu die Sonne im Meer versinkt. Dieses Ideal ist auch in der Literatur mitunter unerreichbar: Ein unbefriedigender, unterwältigender, weder Erholung noch Zerstreuung bietender Hotelurlaub dräut etwa in Gisela Elsners 2008 aus dem Nachlass²¹ publiziertem, kapitalismuskritischem Roman *Otto der Großaktionär* dem Protagonisten Otto Rölz und seiner Frau.

Obwohl Otto der Großaktionär den festen Vorsatz gefaßt hatte, sich auf MALLORCA endlich einmal auszuschlafen, gelang es ihm einfach nicht, den Lebensrhythmus, der ihm jahrzehntelang von seiner Arbeit diktiert worden war, zu durchbrechen. Unfähig, sich Zeit zu lassen, sprang er allmorgendlich in aller Herrgottsfrühe aus dem Bett und stürzte zum Badezimmer, wo ihm nur die Kacheln, die immer wieder von den Wänden zuboden fielen, die Handtuchhalter, die jeden Augenblick abzureißen drohten, die Wasserhähne, deren Halterungen sich beim Auf- und Zudrehen mitdrehten und die Dusche, aus der das

20 Ibid., 352.

21 In der editorischen Notiz der Herausgeberin Christine Künzel wird eine Datierung des Romans zwischen 1986 und 1988 als wahrscheinlich angenommen, vgl. Elsner 2008, S. 155.

Wasser entweder nur tröpfelte oder sich wie aus heiterem Himmel sintflutartig ergoß, daran erinnerten, daß er auf Urlaub war.²²

Diese Bestandsaufnahme knüpft an mehrere Motive und Themen an, denen im Laufe dieser Untersuchungen eine tragende Rolle zukommen wird – Dysfunktionalität und Verfall, ruinöse Gebäude und mangelnde Erholung kommen in den hier analysierten Hotelromanen immer wieder vor.

Über einen speziellen Typus des Hotels wurde verhältnismäßig viel geforscht und publiziert: das Grand Hotel. Hier sei vor allem die 2005 publizierte Dissertation *Grand Hotel. Schauplatz der Literatur* von Cordula Seger erwähnt, die sich dem (alpinen) Grand Hotel als literarischem Topos, seinen Lesarten und seinen literatur- und kulturwissenschaftlichen Implikationen widmet und vornehmlich Texte, die um die 1920er Jahre herum verfasst wurden, beleuchtet. Die Alpen lassen sich hierbei als „verlorene[s] Paradies“²³ deuten; die literarisch-metaphorischen Funktionen des Grand Hotels, noch dazu vor der imposanten Bergkulisse, sind vielfältig.

Auch in der vorliegenden Arbeit wird die Grandesse der im späten 19. Jahrhundert gebauten Hotels eine – wenn auch nicht allzu prominente – Rolle spielen, etwa in der Untersuchung von Marjana Gaponenkos Roman *Wer ist Martha?*. Segers Ergebnisse bieten einen immens wertvollen Rückblick auf die Hotelliteratur der Moderne. Das alpine Grand Hotel, das sie so umfassend wie präzise analysiert, ist indes in der zeitgenössischen Literatur kein prominentes Motiv mehr.

Neben dem Grand Hotel ist ein weiterer Typus des Hotels in der zeitgenössischen Literatur nicht mehr – oder nicht in relevantem Ausmaß – vorhanden: das Hotel als Daueraufenthalt, etwa als sogenanntes Apartment-Hotel (kurz Aparthotel), wie es Marion Meade in ihrer Einführung zu Dorothy Parkers Stück *The Ladies of the Corridor* als „a clever combination of

²² Elsner 2008, S. 107.

²³ Seger 2005, s. 22.

apartment, private house, and traditional hotel“²⁴ bezeichnet. Während es nicht weiter ungewöhnlich ist, dass der Protagonist in Knut Hamsuns Roman *Mysterien* (1892) mit der Bemerkung „es könnte sein, dass ich mich für gewisse Zeit hier niederlasse“²⁵ in einem Hotel einkehrt, ist diese Form des Hotelaufenthalts auf unbestimmte, jedenfalls aber langfristige Dauer heute alles andere als üblich. Das Hotel ist kein Ort mehr, an dem man sich zum Bleiben niederlässt – nur die wenigsten Gäste wären in der Lage, sich diesen Luxus zu leisten. Dementsprechend ist das Hotel auch in der zeitgenössischen Literatur zumeist ein Ort des kurzfristigen, flüchtigen Aufenthalts. Selbstverständlich nicht ohne Ausnahmen, so sucht die Hauptfigur in Marjana Gaponenkos Roman *Wer ist Martha?* (2012) das Wiener Hotel Imperial ohne festes Abreisedatum auf: Der sterbensranke Ornithologe Lewadski will dort bis zu seinem Lebensende bleiben, das gleichwohl absehbar ist.

Ehe einige spezifische literarische Texte raumtheoretisch genauer untersucht werden, gilt es jedoch festzuhalten, was das Hotel zu einem besonderen Schauplatz macht, was es von anderen Räumen unterscheidet und von welchem wissenschaftlichen Blickwinkel aus die Untersuchungen im Hauptteil dieser Arbeit erfolgen sollen. Die nachfolgenden Thesen dienen also vorrangig der Orientierung in dem weiten Feld der Raumtheorie und geben die Richtung für den darauffolgenden Hauptteil vor.

Das Hotelzimmer als Abbild und Simulakrum privaten Wohnraums

Das Hotelzimmer ähnelt in seinem Interieur einem privaten Wohnraum. Je nach Größe und Preisklasse erinnert es mal an ein spartanisch ausgestattetes Schlafzimmer, ein anderes Mal lässt es kaum etwas vermissen, das eine durchschnittliche Wohnung europäischen Standards an Mobiliar zu bieten hat. Nichtsdestotrotz ist es freilich mehr als nur ein – mal mehr, mal weniger – komfortabler Nachbau eines Wohnraums. Ihm haftet zugleich etwas Irreales, die Wirklichkeit

²⁴ Meade 2008, S. xi.

²⁵ Hamsun 2011, S. 11.

Überzeichnendes an, das charakteristisch ist für Simulakren. Der Begriff des Simulakrums wird häufig im Kontext von Jean Baudrillards Theorie der Hyperrealität angewandt, welche die These stützt, dass ein Hotelzimmer als Simulakrum des Wohnraums gelesen werden kann. Bisweilen ist das Hotel auch schlicht ein Ort der Fälschungen und Nachbildungen, dessen artifizielles Interieur etwa durch Plastikblumen, nachgebildete Designermöbel oder Kopien bekannter Kunstwerke bestimmt wird. „Das Erste, was er sah, als er das Hotel betrat, war ein Aquarium ohne Fische“,²⁶ beginnt eine Erzählung in Michael Glawoggers Band *69 Hotelzimmer* (2015).²⁷

Wenn man der These folgt, dass ein Hotelzimmer Wohnraum simuliert, bedeutet das nicht, dass es sich um ein getreues Abbild, eine Imitation, des Privatraumes handelt. Obgleich der Raum Privatheit und eine (wenn auch temporäre) Intimität ermöglicht, ist er zugleich vollkommen entpersonalisiert. In der Regel sind die Zimmer eines Hotels, wenn nicht gar einer ganzen Hotelkette, nahezu identisch eingerichtet, so dass häufig nur der Blick aus dem Fenster ein anderer ist. Es gibt Einzel-, Doppelzimmer und Suiten, die einander so weit als möglich ähneln – und dadurch austauschbar sind. So stellt auch der Protagonist und Ich-Erzähler in den ersten Sätzen von Alasdair Grays Roman *1982, Janine* fest: „This is a good room. It could be in Belgium, the U.S.A., Russia perhaps, Australia certainly, any land where a room can have wallpaper, carpet and curtains patterned with three different sorts of flower.“²⁸ Dem gegenüber stehen die alles andere als profillosen Hotels, die etwa in der Untersuchung von Haruki Murakamis *Wilder Schafsjagd* oder Marjana Gaponenkos *Wer ist Martha?* näher beleuchtet werden.

Das Hotel bietet stets das zum Leben Notwendige, nicht selten in seiner luxuriösesten Form. Es ist dafür gestaltet, lediglich für kurze Zeiträume bewohnt zu werden: Zur klassischen

²⁶ Glawogger 2015, S. 41.

²⁷ Dass dieses „Aquarium ohne Fische“, dort im Plural, auch im Titel dieser Arbeit auftaucht, verdankt sich vor allem der Tatsache, dass das Bild gleich mehrere Eigenschaften literarischer Hotels vereint – neben dem Simulakrumscharakter des Hotels ist es vor allem die Einsamkeit und (subjektive) Verlassenheit, die in den im Verlauf dieser Arbeit untersuchten Texten immer wieder eine Rolle spielen wird.

²⁸ Gray 2003, S. 1.

Ausstattung eines Hotelbadezimmers der (gehobenen) Mittelklasse gehören etwa eine Einmal-Zahnbürste, eine Tagesportion Seife oder ein einzelner Teebeutel. Die Devotionalien des Alltagslebens, etwa Lebensmittel, Kosmetika und auch Genussmittel, werden in kleinen Dosen zur Verfügung gestellt. Diese Miniaturformate stehen im Kontrast zu der häufig enormen architektonischen Dimension des Hotelgebäudes. Die Gebrauchsgegenstände sind oft darauf ausgelegt, genau einen Tag lang zu halten, während ein solches Hotel in der Gestaltung der Innenräume, der Interieurs, häufig einen Eindruck von Zeitlosigkeit macht.

Während das Alltägliche also oftmals in kleinstmöglicher Dosis vorhanden ist, wird das Besondere gemeinhin betont – das Bild, das sich daraus ergibt, ist bei all seinen inhärenten Gegensätzen geradezu archetypisch: So bilden beispielsweise die winzige Whiskey-Flasche aus der Minibar und der bombastische Kronleuchter in der Lobby gemeinsam mit den anderen signifikanten Merkmalen eines Hotels der Gegenwart eine geschlossene Sinneinheit, genau wie der permanent und ungefragt zur Verfügung stehende Service nicht ausschließt, dass am selben Ort die größtmögliche Intimität (und Anonymität) gewahrt wird.

Das Hotel als heterotoper Passagenraum

Im Hotel manifestieren sich zahlreiche Widersprüche. Es bietet ein Obdach und ermöglicht zugleich ein Leben ‚ohne festen Wohnsitz‘, ein temporäres Sein an einem Ort, der für das unbestimmte Fremde ebenso sehr wie für Vertrautheit steht. Es dient der Begegnung mit dem Fremden; es offeriert den Bewohnern Anonymität und Privatheit, aber zum Hotel gehört stets auch ein halböffentlicher Raum: die Lobby, die Bar, das Restaurant, der Ballsaal. Es ist ein Raum der Widersprüche; es ist ein Transitraum, der dem alltäglichen Wohnraum nachempfunden ist. Es liegt einerseits zwischen unterschiedlichen Lebens- und Wahrnehmungswelten – andererseits ist es auch ein geografischer Zwischen-Ort. Nicht zuletzt ist es ein vorübergehendes, kurzfristiges Heim.

Häufig stellt das Hotel auch in der Literatur einen Schwellenraum zwischen all diesen

Gegensätzen dar. Es ist ein hochgradig komplexer Raum, der viele distinktive Merkmale aufweist, die das literarische Hotel von anderen literarischen Schauplätzen unterscheiden: Es ist ein „anderer Raum“, ein Heterotopos im Sinne von Michel Foucaults Vortrag *Von anderen Räumen* (*Des Espaces Autres*).

Der Begriff der Heterotopie fällt bei Foucault zum ersten Mal bereits im Vorwort zu *Die Ordnung der Dinge* (frz. *Les Mots et les Choses*, 1966). Foucault bezieht sich hierbei zunächst auf die Lektüre eines Essays von Jorge Luis Borges, dessen Titel in deutscher Übersetzung *Die analytische Sprache John Wilkins*²⁹ lautet. Darin enthalten sind Auszüge aus einer chinesischen Enzyklopädie, durch deren Taxonomie er „die Grenze unseres Denkens: die schiere Unmöglichkeit, *das* zu denken“³⁰ erfährt – es handelt sich bei dem Auszug um eine Klassifikation von Tierarten, die nach einem Schema eingeteilt werden, das Europäischen Leser*innen nicht nur unkonventionell und kontraintuitiv, sondern nachgerade absurd erscheint. Hier wird deutlich, dass eine konventionelle Taxonomie keine „natürliche“ Ordnung beschreibt, sondern dass sie aus kulturell etablierten – d.h. konstruierten – Denksystemen heraus entsteht.

Foucault führt den Begriff der Heterotopie in diesem Kontext als Gegenpol zur Utopie ein:

„Die *Utopien* trösten; wenn sie keinen realen Sitz haben, entfalten sie sich dennoch in einem wunderbaren und glatten Raum, sie öffnen Städte mit weiten Avenuen, wohlbepflanzte Gärten, leicht zugängliche Länder, selbst wenn ihr Zugang schimärisch ist. Die *Heterotopien* beunruhigen, wahrscheinlich weil sie heimlich die Sprache unterminieren, weil sie verhindern, daß dies *und* das benannt wird [...].“³¹

Foucault hat den Terminus der Heterotopie – bis dahin ein in der Medizin verwendeter Fachbegriff, der eine „anomale Lage von Zellen“³² bezeichnet – in seinem im Dezember 1966 gehaltenen Radiovortrag „Die Heterotopien“ (orig. „Les hétérotopies“) als raumtheoretisches Konzept ausgearbeitet und maßgeblich abgeändert; es ist nicht länger ein Nichtort, der sich

29 In deutscher Übersetzung u.a. erschienen in: Jorge Luis Borges. *Das Eine und die Vielen. Essays zur Literatur*. Hanser, München 1966.

30 Foucault 2013, S. 21.

31 Ibid., S. 24.

32 Defert 2013, S. 74.

innerhalb der Sprache manifestiert, während die Utopie im Raum entsteht. An der scharfen Trennung zwischen Utopie und Heterotopie hält Foucault jedoch weiterhin fest und präzisiert sie weiterhin in dem Vortrag „Von anderen Räumen“ (orig. „Des Espaces Autres“), der 1967 vor einer Gruppe von Architekten im Rahmen des Cercle d'Études Architecturales gehalten wurde. Anders als die Utopie ist die Heterotopie demnach ein realer Ort, der gleichsam außerhalb aller anderen Orte existiert.

Foucaults Vortrag über Heterotopien wird bis heute in raumtheoretischen Abhandlungen unterschiedlichster wissenschaftlicher Disziplinen aufgegriffen und zitiert. Trotz seines relativ hohen Alters – das insbesondere im Hinblick auf den enormen gesellschaftlichen, geopolitischen und medialen Wandel seit 1966 bemerkenswert ist – ist *Von anderen Räumen* ein halbes Jahrhundert nachdem der Vortrag gehalten wurde noch immer aktuell. Der Vortrag hat bei näherem Hinsehen jedoch nicht allein seiner Kürze wegen einen skizzenhaften Charakter. So weist Edward Soja darauf hin, dass der Heterotopiebegriff zum einen in Bezug auf die erstmalige Verwendung in *Die Ordnung der Dinge* im Vergleich mit dem nur wenig später verfassten Vortrag inkonsistent sei. Zum anderen gebe es auch innerhalb von *Von anderen Räumen* Passagen, die inkohärent seien, etwa wenn Foucault eingangs davon ausgeht, dass Heterotopien keine universelle Form haben und gleich darauf eine durchaus verallgemeinernde Klassifikation wichtiger Typen von Heterotopien aufstellt.³³ Dies verweist auf ein grundlegendes und inhärentes Merkmal der Werke Foucaults, die sich nicht festlegen, einordnen und systematisieren lassen – vielmehr handelt es sich „um eine große Werkstatt, in der mit Foucault und über Foucault hinaus gearbeitet wird“.³⁴ Foucaults Schreiben ist gekennzeichnet durch Veränderung und Weiterentwicklung, es stellt sich permanent selbst infrage. Sein Gesamtwerk ist daher in hohem Maß disparat. Die Inkohärenz im Hinblick auf den Heterotopiebegriff ist im Kontext der Schriften Foucaults also durchaus logisch. Das bedeutet freilich nicht, dass das Konzept dadurch wissenschaftlich unbrauchbar ist; im Gegenteil, die Werkstatt Foucault mit all ihrer Vielfalt und ihren teils widersprüchlichen Perspektiven und Ansätzen bietet Raum zum

³³ Vgl. Soja 1995, S. 162.

³⁴ Sarasin 2008, S. 11.

Weiterdenken. Problematischer ist in diesem Fall die uneindeutige Abgrenzung heterotoper und nicht-heterotoper Räume. Die Unterscheidungsmerkmale, die Foucault in *Von anderen Räumen* anführt, weisen derart viele Räume auf, dass es enorm schwierig ist, die Besonderheit – die namensgebende Andersartigkeit – der Heterotopien zu berücksichtigen und nicht auch alltägliche ‚Allerweltsräume‘ als heterotop zu klassifizieren.

Die Gefahr, einen allzu diffusen Heterotopiebegriff anzuwenden, besteht freilich auch in Bezug auf das Hotel als literarischem Topos. Folgt man der These, dass das Hotel polyvalente Bedeutungen innehat, die in der Literatur auf unterschiedliche Weise fiktional und narrativ dargestellt werden, so ergibt sich daraus, dass das Hotel zwar nicht per se heterotop ist – es kann jedoch durch die Art, wie es bewohnt, wie es *geschrieben* wird, zu einem „anderen Raum“ im Sinne Foucaults werden. Es ist indes keine „Heterotopie par excellence“³⁵ wie Foucault zufolge etwa das Schiff, das als ortloser Ort einen nahezu vollkommenen – weil nach außen geschlossenen – Passagenraum darstellt. Es zählt ebenso wenig zu den Heterotopien, an denen per Definition Menschen untergebracht werden, deren Verhalten im Widerspruch zur sozialen Norm steht – Foucault denkt hier insbesondere an Psychiatrien und Gefängnisse, die er unter dem Begriff der „Abweichungsheterotopien“³⁶ klassifizierend zusammenfasst. Foucault geht in seinem Aufsatz explizit auf das Hotel als Schauplatz – und mitunter eigentliches Ziel – der Hochzeitsreise ein: „Für junge Frauen gab es bis Mitte des 20. Jahrhunderts eine alte Tradition, die man als ‚Hochzeitsreise‘ bezeichnete. Die Defloration der jungen Frau sollte in einem ‚Nirgendwo‘ stattfinden, und damals war die Eisenbahn oder das eigens für Hochzeitsreisen bestimmte Hotel dieses Nirgendwo, diese geographisch nicht weiter bestimmbare Heterotopie.“³⁷ Dass sich Beziehungsmodelle im Allgemeinen und das Hochzeitsbrauchtum und die damit verbundenen Rituale im Speziellen seithin gewandelt haben, ändert nichts daran, dass das Hotel als heterotopes ‚Nirgendwo‘ bis heute ein Raum für erotische oder amouröse Begegnungen ist – losgelöst von den Ritualen eines klassischen ‚Honeymoon‘. So finden sich in

35 Foucault 2006, S. 327.

36 Ibid., S. 322.

37 Ibid.

den Romanen *Afterdark* sowie *Wilde Schafsjagd* und *Tanz mit dem Schafsmann* von Haruki Murakami unterschiedliche Erzählungen von erotischen Begegnungen im Hotel – von ‚käuferlicher Liebe‘ im Stundenhotel bis hin zur Affäre zwischen einem männlichen Gast mit einem sogenannten Zimmermädchen. Auch hier werden dem Möglichkeitsraum Hotel heterotope Eigenschaften zugeschrieben.

2. Die Typologie des Hotels und seine fiktionale Darstellung

2.1 Rast- und ruhelos: Das Hotel als Transitraum

2.1.1 Zombies im Junkspace: Das Hotel als (Un-)Ruheort

Wie auch einige der nachfolgenden Kapitel zeigen werden, gehört zum zentralen Figurenensemble der untersuchten ‚Hotelromane‘ häufig das – zumeist unter prekären Bedingungen – dort arbeitende Personal: die Zimmermädchen³⁸, Butler, Rezeptionist*innen oder Küchenhilfen. Nun soll jedoch der Fokus einmal mehr auf die Gäste gelenkt und der Funktion des Hotels als Interimsheimat der Reisenden und Rastlosen Geltung verschafft werden. Einem speziellen Typus des Reisenden ist dieses Kapitel gewidmet: den Dienst-, Geschäfts- und Handlungsreisenden. Es verdichtet sich hierbei die Beobachtung, dass ‚Hotelromane‘ häufig Arbeit, präziser: Arbeitswelten, zum Thema haben. Sie zeigen also weniger konkrete Arbeitsprozesse, sondern thematisieren vielmehr die sozialen und sozioökonomischen Strukturen, welche durch spezifische Formen von Arbeit generiert werden.

Im Kapitel 2.1.2, das sich mit Einsamkeit und Gemeinschaft im Hotel befasst, steht ein in einem Hotel eingemieteter und sich dort verschanzender Handlungsreisender im Zentrum; namentlich der Protagonist aus Alasdair Grays Roman *1982, Janine* (1984): Der Alarmanlagenspezialist und Unternehmer Jock McLeish befindet sich in einem Familienhotel im ländlichen Schottland, wo er sich, Whiskey trinkend, seinen bis zum Rausch gesteigerten sexuellen Fantasien und Erinnerungen an erotische Eskapaden hingibt.

Es ist erstaunlich, dass die Forschungsliteratur zu Grays Roman verhältnismäßig wenig auf die Thematik der Arbeit (und der omnipräsenten Bedrohung durch Arbeitslosigkeit) eingeht, obgleich der Protagonist nicht allein seine Ansichten über seinen Beruf, sondern auch über die

38 Zur Problematisierung dieses Begriffs vgl. S. 37 f.

politischen und sozialen Implikationen von Arbeit per se explizit darlegt – diese degradiert seiner Ansicht nach Menschen zu schieren Instrumenten im Dienste anderer Instrumente; ebenso bringt Grays Protagonist jedoch die Desillusionierung zum Ausdruck, die er der organisierten Arbeiterbewegung und auch der schottischen Labour Party gegenüber empfindet. Er sieht weder für sich noch für andere Arbeiter*innen einen Ausweg aus den gegenwärtigen Produktions- und Reproduktionsbedingungen:

I am the instrument of a firm which installs instruments to protect the instruments of firms which produce meat cloth machines and whiskey, instruments to feed, dress, move and stupefy us, But the National installs most of its instruments around nuclear reactors – instruments powering the instruments which light, heat and entertain us – and banks – instruments to protect and increase the profits of the instrument owners – and military depots where the weapons are kept which protect the nation's instruments and profits from the instruments of the Russian instrument-makers. Mirrors reflecting mirrors are the whole show? No. Instruments serving instruments are the whole show. My father was an instrument regulating a coal-mine. This did not satisfy him so he became an instrument of his trade union and the Labour Party. He thought these were the instruments of a future of full employment, no warfare and the goods of life shared equally among those who make them. But the future does not exist.³⁹

Alasdair Grays Roman ist zeitlich vor dem großen Boom der Informationstechnologie angesiedelt und kann somit nicht vorwegnehmen, welche Stoßrichtung die globale Wirtschaft gute zehn Jahre nach seiner Veröffentlichung einschlagen wird. Doch werfen die oben zitierten Ansichten über die verstärkte ‚Instrumentwerdung‘ des arbeitenden Subjekts und auch über die Arbeitswelt als performative ‚Show‘ Schatten auf die Arbeit unter den vor allem durch die Einführung digitaler Technologien veränderten Bedingungen voraus, die sich – wie nachfolgend am Beispiel von Kathrin Röggla's Roman *wir schlafen nicht* (2004) gezeigt wird – auch in der erzählenden Literatur um die Jahrtausendwende wiederfinden.

³⁹ Gray 2003, S. 95.

Die sechs Figuren in Kathrin Rögglas Roman⁴⁰ *wir schlafen nicht* sind allesamt Akteurinnen und Akteure der New Economy, im Sinne einer verstärkt auf (digitalisierten, internetbasierten) Dienstleistungen fundierten Wirtschaft, welche um die Jahrtausendwende bereits ihren Zenit überschritten hatte; dass sich keine vier Jahre nach Veröffentlichung des Romans eine Finanzkrise globalen Ausmaßes ereignet und die Wirtschaft aus den Angeln gehoben hat, lässt die Verheißungen der im Roman dargestellten Arbeit, durch Selbstaussbeutung und Startup-Euphorie zu großen Erfolgen zu gelangen, wiederum geradezu archaisch wirken.

Das Pronomen *wir* im Titel verweist auf das Kollektiv der Arbeitenden, das hier jedoch mitnichten die Züge einer Solidargemeinschaft trägt. Die Verheißungen der zuvor boomenden IT-Arbeitswelt bleiben in Rögglas Roman durchgehend unerfüllt. Statt flacher Hierarchien herrscht ein Dauerwettbewerb um Status, bei der Unternehmensberatung McKinsey & Company – in Rögglas Schreibweise: mckinsey – arbeiten keineswegs hochqualifizierte Talente, sondern „hochausgebildete idioten mit dauerdiplom in der tasche und null lebenserfahrung“,⁴¹ die vor „psychotricks“⁴² und Mobbing nicht zurückschrecken.

Die *dramatis personae* werden vor Beginn der eigentlichen Romanhandlung mit Namen, Berufsbezeichnung und Alter aufgelistet, im Folgenden jedoch nur mehr durch ihren Beruf benannt.⁴³ Dieses Verfahren deindividualisiert sie und verweist zugleich auf ihre Vereinzelung; es suggeriert eine (Über-)Identifikation der Figuren mit ihren Berufen und den jeweiligen Rollen, die sie in der spezifischen im Roman dargestellten Arbeitswelt⁴⁴ einnehmen. Die Literaturwissenschaftlerin Iuditha Balint hat Rögglas Bezug zur ‚Literatur der Arbeitswelt‘ untersucht und ferner eine Definition des Begriffes erarbeitet – die zugleich eine Erweiterung darstellt, denn wenn Röggla selbst im Interview ihre Zugehörigkeit zu jener literarischen

40 Röggla hat unter gleichem Titel auch ein Theaterstück (Uraufführung 2004 am Düsseldorfer Schauspielhaus) und ein Hörspiel veröffentlicht, die den gleichen Stoff behandeln und auch formale und ästhetische Ähnlichkeiten aufweisen – und die nicht zuletzt auf dem gleichen Recherchematerial beruhen (vgl. hierzu Kormann 2017, S. 124).

41 Röggla 2006, S. 46.

42 Röggla 2006, S. 47.

43 Im Text des Theaterstücks werden die Berufsbezeichnungen sogar noch abgekürzt – ‚die key account managerin‘ heißt etwa ‚die key‘, der als ‚nein, nicht it-supporter‘ bezeichnete Sven Prattner wird ‚der it‘ genannt usw.; vgl. hierzu der in *Theater heute* 03/2004 abgedruckte Stücktext.

44 Vgl. hierzu Balint 2017, S. 17 sowie S. 18-21.

Tradition bestreitet, bezieht die Autorin sich in erster Linie auf die (proletarische) Literatur des Ruhrgebiets der 1960er und 70er Jahre. Balint argumentiert hingegen: „Vielmehr bezeichnet das Label Literatur der Arbeitswelt literarische Werke, deren Sujet die Arbeit bzw. die Arbeitswelt ist – ungeachtet dessen, ob der Gestus dieser Texte dem Klassengedanken verpflichtet, ideologiekritisch, politisch oder engagiert ist.“⁴⁵ In Bezug auf Rögglas Roman stellt sie fest:

Kathrin Rögglas *wir schlafen nicht* kann durchaus einer in diesem Sinne verstandenen Literatur der Arbeitswelt zugeordnet werden, einem Genre, das thematisch bestimmt, aber formal und inhaltlich veränderlich ist: Der Roman stellt am Beispiel der Unternehmensberatung eine nicht-entfremdete und nicht minder hybride Form von immaterieller Arbeit dar, die auf Information, Wissen und Kommunikation basiert und dennoch stark auf Körperlichkeit rekurriert.⁴⁶

Die sozialen und ökonomischen Charakteristika jener Arbeitswelt hat Rögglä vor allem mithilfe direkter Gespräche recherchiert: *wir schlafen nicht* basiert auf Interviews, die die Autorin im Vorfeld geführt hat – sie bedankt sich im Impressum der Taschenbuchausgabe (Fischer Taschenbuch 2019) bei den „consultants, coaches, key account managerinnen, programmierern, praktikanten usw.“, welche ihr „zeit und erfahrung zur verfügung gestellt haben“.⁴⁷ Rögglä hat 2009 und somit vor dem Eindruck der globalen Wirtschaftskrise im Rahmen der Wiener Vorlesungen im Rathaus einen Vortrag mit dem Titel *Gespensterarbeit, Krisenmanagement und Weltmarktfiktion* gehalten, der narrative Muster der Horror- und Katastrophenfilme mit (den Erzählungen von) der Finanzkrise gegenüberstellt.⁴⁸ Die Autorin spezifiziert in dem Vortrag ferner ihr Vorgehen bei der Recherche zu *wir schlafen nicht*. Das erste Gespräch hat sie demnach mit einem Investmentbanker in New York City geführt, dessen Unternehmen zum Zeitpunkt des Terroranschlags am 11. September 2001 einen Standort im World Trade Center hatte; einer seiner Kollegen soll sich Anekdoten zufolge geweigert haben, das Büro zu verlassen, als eines der Flugzeuge in den oberen Stockwerken eingeschlagen war⁴⁹.

⁴⁵ Balint 2017, S. 20.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Rögglä 2006, S. 4.

⁴⁸ Vgl. hierzu Vedder 2021, S. 33.

⁴⁹ Rögglä 2009, S. 20f.

Diese Anekdote über den Kollegen ist für mich das Bild der Krise: ein Mann vor dem Bildschirm, die Zahlenkolonnen vor Augen, am Telefon irgendein nerdiger Superreicher, der noch mehr Geld möchte, um absurde Jachten zu kaufen oder eine betonbunkerartige Villa zu bauen oder um es einfach zu haben, und alles ist „so yale“, weil man sich von der Elite-Uni her kennt, während sein Büroturm brennt und in sich zusammenstürzen beginnt. Und nicht nur das, auch die Häuser ringsum brennen und das Museum of Modern Art brennt und letztendlich brennt auch Yale, aber es ist ein anderes Feuer als jenes, das sich von herabstürzendem Kerosin nährt, es ist ein kaltes Feuer, eines, das von innen zu kommen scheint und alles verzehrt, es saugt sozusagen aus allen Dingen die Luft raus. Es ist ein Entwertungsfeuer, dem man keine Verbindung mehr zu jener schöpferischen Zerstörung unterstellt, die der Ökonom Joseph Schumpeter dem Kapitalismus zugeschrieben hat. Angefacht nicht von Terroristen, sondern von dem ganz normalen Wirtschaftsalltag unserer Zeit.⁵⁰

Dem Roman liegt also ein dialogisches und dokumentarisches Verfahren zugrunde; die an Gesprächsprotokolle erinnernden O-Töne, aus denen wiederum der Roman *wir schlafen nicht* besteht, sind jedoch fiktiv, zumindest aber stark verfremdet und ästhetisiert. Direkte Rede und im Modus des Konjunktivs gehaltene Paraphrasen wechseln sich ab.⁵¹ Röggl machte in einem Interview in Bezug auf die Form die Aussage, *wir schlafen nicht* sei:

ein Roman, der so tut, als sei er ein Theaterstück, weil man immer das Gefühl hat, man liest einen dramatischen Text, aber je länger man ihn liest – und das ist meine These –, kommt man in eine beinahe schon epische Struktur rein. Es hat etwas zu tun mit diesem Gegenüber, der Erzählerfigur, die etwas auf eine Horizontebene hin organisiert, was ja überhaupt sehr untheatralisch ist.⁵²

50 Röggl 2009, S. 23.

51 Im Paratext – etwa auf dem Schmutztitel der Buchausgabe und in Werbetexten des S. Fischer Verlags – findet sich eine eindeutige Zuweisung des Textes als Roman. Was *wir schlafen nicht* von einem dramatischen Text abgrenzt ist zudem die Präsenz einer ordnenden Erzählinstanz. Vgl. hierzu Kremer 2008: „Die Erzählerfigur wird hier performativ in der Rede der anderen Figuren – auf metadiegetischer Ebene – erschaffen und tritt nicht direkt, z.B. durch Leseransprachen oder metanarrative Einschübe, als vermittelnde Instanz auf. Die vielen Alltagsgeschichten, die sich alle um die durchgängige Ökonomisierung der Figuren drehen, werden auf der Ebene der Figurenrede erzählt.“ (S. 115 f.)

52 Röggl im Gespräch mit Céline Kaiser und Alexander Böhnke, <<https://www.kathrin-roeggla.de/text/interview-navigationen-siegener-beitraege-zur-medien-und-kulturwissenschaft>> (aufgerufen im Mai 2022). Inwiefern diese Aussage zur Autorinnenpoetik in Abgrenzung zur Lektüreerfahrung bei tatsächlich als Drama einzuordnenden Texten steht, kann hier nicht Gegenstand der Diskussion sein, entscheidend ist hier vielmehr die Autorinnenintention: dass Rögglas literarisches Verfahren darauf angelegt ist, aus direkter und indirekter Rede eine epische Erzählform zu generieren.

19 der insgesamt 33 der Kapitelüberschriften bezeichnen, wer in den jeweiligen Kapiteln vorrangig zur Sprache kommt – sie heißen beispielsweise „die messe (die praktikantin)“ oder „betrieb (die key account managerin und der it-supporter)“ – während im Text selbst die Bezüge oft unklar sind, Figuren nur mehr als „er“ oder „sie“ bezeichnet werden und sich den Rezipient*innen häufig erst über den Kontext erschließt, wer genau gerade spricht – wenn eine solche Zuordnung überhaupt möglich ist. Unsicherheiten und Vagheiten diesbezüglich sind im Roman also angelegt; die Sprechinstanzen verschwimmen an vielen Stellen regelrecht miteinander.

Im letzten Kapitel schließlich heißt die Sprecherinstanz ‚ich‘ – es handelt sich mit knapp zwei Druckseiten um das kürzeste Kapitel. Der Titel „Wiederbelebung (ich)“ ist programmatisch; es geht um die Wiederkehr von Figuren wie dem ‚partner‘ sowie der „leute, die begeistert sind von ihren steueroptimierungsplänen“ – „und das publikum im beifallschlaf ist auch wieder da.“⁵³ Einer der Wiedergänger ist jedoch auch „das ganze bwler-deutsch“⁵⁴, das sich mit der Beharrlichkeit einer untoten Daseinsform auf der Ebene der Rhetorik Bahn bricht. Kathrin Röggla ist eine explizit sprachkritische Autorin, und *wir schlafen nicht* liegt auch die Auseinandersetzung mit dem Jargon der New Economy zugrunde, den sprachlichen Äußerungen, die die sozialen Strukturen der dargestellten Arbeitswelt abbilden und konstituieren.

Zu der Funktion der Stimmen befragt, äußerte sich Röggla folgendermaßen:

„Im Fall von ‚wir schlafen nicht‘ [Röggla bezieht sich hier vermutlich auf das Theaterstück, welches Anlass des Interviews war] hat das zunächst mal etwas zu tun mit Geistergeschichten, die ja sehr viel über Akustik funktionieren. Also es hat etwas mit dem Akustischen zu tun, mit der Entkörperlichung, die man empfindet, wenn man beispielsweise nur Stimmen auf Band hört, aber keine Menschen dazu sieht, was dann nochmal übersteigert wird, durch die indirekte Kolportage.“⁵⁵

53 Röggla 2006, S. 219.

54 Ibid.

55 Röggla im Gespräch mit Céline Kaiser und Alexander Böhnke,
<<https://www.kathrin-roeggla.de/text/interview-navigationen-siegener-beitraege-zur-medien-und->

Die ‚Entkörperlichung‘ der Stimmen rekurriert auf ein wiederkehrendes Motiv in Rögglas Werk, nämlich auf das Gespenstische und Unheimliche. Um nur wenige Beispiele zu nennen: Explizit kommt dies etwa in ihren 2016 erschienenen Erzählungen *Nachtsendung. Unheimliche Geschichten* zum Tragen; zuletzt beschrieb sie ihr Hörspiel *Verfahren* (2020) über den Prozess um die Morde des NSU als „Der NSU-Prozess als gespenstische Groteske“⁵⁶; bereits in ihrem Roman *really ground zero* (2001) schrieb sie: „gespenster haben sich dieser tage immer wieder gezeigt.“⁵⁷ . In *wir schlafen nicht* lassen sich Momente des Gespenstischen insbesondere auch in den Handlungsorten ausmachen – nicht obwohl, sondern gerade weil diese über weite Strecken im Unklaren bleiben.

‚die praktikantin‘, nach ihren Eindrücken von der Messe befragt, spricht in Bezug auf diejenigen Flächen des Messegeländes, die nicht für Stände oder genutzt werden, von „junkspace“⁵⁸. Rein funktionale Orte, die im Sinne von Marc Augés Theorie der Nicht-Orte keinerlei anthropologischen Sinn enthalten, weder historisch noch sozial über sich selbst und ihren reinen Zweck hinausweisen.⁵⁹ Nach Augé sind insbesondere die Transitorie der Gegenwart, die er als ‚Übermoderne‘ bezeichnet, Nicht-Orte par excellence. Auch Messehallen sind so stark durch den Durchgangsverkehr von Menschen und Gütern gleichermaßen konstituiert, dass sie gleichsam als Transitorie gelten können, sie sind ahistorische Provisorien und hochgradig austauschbar. Zwar bildet die Messe die Folie für die Handlung des Romans, doch es ist gleichgültig, wo genau sie stattfindet – der überwiegende Eindruck scheint zu sein: Es sind ohnehin alle Messehallen auf der gesamten Welt gleich.

Auch die fiktiven Gespräche selbst werden nirgends verortet, es wird nicht dargelegt, *wo* sie stattfinden. Konkrete räumliche und auch zeitliche Koordinaten gibt es im Roman insgesamt kaum. Auch durch ihre fehlende Verankerung im fiktiven Raum verstärkt sich demnach der Eindruck, dass die Figuren körperlos (gemacht) werden – durch ihr absolutes und konsequentes

kulturwissenschaft> (aufgerufen im Mai 2022).

56 <<https://www.kathrin-roeggla.de/aether>> (aufgerufen im Mai 2022).

57 Rögglä 2001, S. 8.

58 Rögglä 2006, S. 15.

59 Zur Definition des Nicht-Orts vgl. insb. Augé 2010, S. 90 f.

Aufgehen in der Arbeit, in ihren Rollen als Arbeitende.

In *wir schlafen nicht* spielt das Hotel als Handlungsort vordergründig keine tragende Rolle – der Titel des Romans ist durchaus wörtlich zu verstehen, die Figuren haben sich einem regelmäßigen Schlafrhythmus bewusst entwöhnt, um mehr Zeit den Anforderungen ihres Berufs widmen zu können. Über die ‚key account managerin‘ etwa heißt es: „also hat sie sich angewöhnt, sich beim fliegen eine stunde killerschlaf zu holen. und wenn tage superheftig waren, hat sie sich manchmal in irgendein büro zurückgezogen und nur kurz zehn, fünfzehn minuten die augen zugemacht.“⁶⁰ Mit möglichst wenig Schlaf – gar von Minutenschlaf am Schreibtisch oder im geparkten Wagen ist die Rede ⁶¹ – auszukommen, wird im ohnehin hochgradig kompetitiven, streng hierarchisch organisierten Arbeitsumfeld zu einem Binnenwettbewerb erklärt.⁶²

In seiner 2013 erstmals publizierte Untersuchung *24/7. Late Capitalism and the Ends of Sleep* stellt der Kunstkritiker und Essayist Jonathan Crary fest:

In its profound uselessness and intrinsic passivity, with the incalculable losses it causes in production time, circulation, and consumption, sleep will always collide with the demands of a 24/7 universe. The huge portion of our lives that we spend asleep, freed from a morass of simulated needs, subsists as one of the great human affronts to the voraciousness of contemporary capitalism. Sleep is an uncompromising interruption of the theft of time from us by capitalism.⁶³

Die Romanfiguren ordnen auch darüber hinaus ihre Gesundheit bereit- und scheinbar freiwillig der Arbeit unter, sie konsumieren Amphetamine, Energydrinks und Alkohol, um der Maxime des schlaf- und rastlosen Durchhaltens entsprechen zu können.⁶⁴ Hinweise auf pathologische Erkrankungen werden konsequent heruntergespielt und infrage gestellt: der ‚partner‘ etwa schildert, er habe seine Stimme verloren, weil er in Stresssituationen die Kiefermuskulatur

⁶⁰ Röggla 2006, 21.

⁶¹ Vgl. Röggla 2006, S. 21.

⁶² Vgl. Röggla 2006, S. 24: „er [der IT-Supporter] habe eher den eindruck, man trainiere das grundsätzlich ab. er habe ja beobachtet, mit wie wenig schlaf die kollegen auskämen, ‚da wird ja direkt ein wettbewerb gemacht‘. Besonders auf projekten werde kaum noch geschlafen, und auf messen? ‚fragen sie nicht!‘“

⁶³ Crary 2014, S. 11.

⁶⁴ Vgl. Röggla 2006, S. 176 f.

anspanne. Seine Frau habe ein Burnout-Syndrom infolge des hohen Arbeitspensums vermutet – was er jedoch umgehend dementiert.⁶⁵

Ein Hotelzimmer zum Ausruhen nach einem Tag auf der Messe zu nutzen, auf die sich die Figuren in dem (weniger auf eine kohärente Dramaturgie denn auf eine sich aus wörtlicher Rede entfaltende Milieustudie setzenden) Roman vorbereiten, wäre der auf Selbstoptimierung und -Ausbeutung fußenden Logik der im Roman dargestellten Arbeitswelt zufolge geradezu ehrenrührig: Wer sich hinsetzt, hinlegt, einschläft, droht umgehend von Kolleginnen und Kontrahenten überholt zu werden. Hedonistische Exzesse in Hotelbars finden dem ‚partner‘ zufolge ebenfalls nicht statt: „das sei mehr so eine journalistenerfindung“.⁶⁶

Dennoch gibt es ein Kapitel, in dem die Figuren über ihre Hotelerfahrungen sprechen – das dreizehnte Kapitel des Romans ist bezeichnenderweise mit „märchen erzählen (die key account managerin, der senior associate und der it-supporter)“⁶⁷ überschrieben. Diesem Kapitel kommt auch deshalb eine Sonderstellung zuteil, weil die Technik des Märchenerzählens programmatisch für die sprechenden Figuren und ihren Zugriff auf die Realität steht. Denn das Personal des Romans relativiert fast durchgehend die Strapazen und Gefahren ihres Lebenswandels, ähnlich wie es am obigen Beispiel des ‚partners‘ gezeigt wurde – sie sind zugleich Sender*innen und Empfänger*innen ihrer eigenen ‚märchen‘, Betrug und Selbstbetrug gehen Hand in Hand; auch die Erzählinstanz, nämlich das im Text abwesende Gegenüber, das die Gespräche mit den Arbeitenden führt, ist mit subjektiven und teils unglaubwürdigen Aussagen über eine Arbeitswelt konfrontiert, die weder so neu noch so schön (oder genauer: so wenig schlimm) ist, wie die sprechenden Figuren sie darstellen.

Dass dies nicht der tatsächlichen Situation entspricht, wird nicht zuletzt durch narrative Mittel deutlich, nämlich durch den Modus des Konjunktivs, mit dem die Subjektivität der Sprechenden betont wird, der aber auch eine Selbstentlarvung der New Economy als Hort der

⁶⁵ Ibid., 107f.

⁶⁶ Ibid., S. 75.

⁶⁷ Ibid., S. 93.

Selbstüberschätzung und leerer Versprechen nahelegt.⁶⁸

Das Kapitel „märchen erzählen“ setzt mit dem Leitmotiv des Romans ein, mit der Thematik des Schlafens beziehungsweise Nicht-Schlafens. ‚die key account managerin, der senior associate und der it-supporter‘ berichten einander von ihren Erfahrungen auf Messen in den USA; eine der männlichen sprechenden Figuren erinnert sich etwa daran, ausschließlich stundenweise im Parkhaus geschlafen zu haben, um in der Nacht noch einer anderen Arbeit nachgehen zu können – und selbst diese kurzen Phasen des Ausruhens sind noch schambehaftet und müssen vor den anderen gerechtfertigt werden.⁶⁹ Über Hotels wissen die Figuren jedoch auch nichts Gutes zu berichten: „na, schlafen kannst du da auch nicht.“⁷⁰

Die ‚key account managerin‘ setzt daraufhin zu einer Anekdote an, die von den anderen Figuren sogleich als unglaublich diffamiert wird, sie verhehlen auch ihren Unmut darüber nicht, die Geschichte schon oft gehört zu haben: „fängt sie jetzt wieder mit ihrer pornohotelgeschichte an.“⁷¹ Letztlich erzählt nicht ‚sie‘ die Geschichte, sondern ‚er‘, einer der Kollegen, der zu berichten weiß, wie die ‚key account managerin‘ aufgrund eines verpassten Anschlusses an einem Flughafenhotel in Stuttgart übernachten musste und

wie sie dann in diesem überteuerten hotelzimmer gesessen sei und von allen seiten diese geräusche wahrgenommen habe. [...] wie von überall dieser pornolärm gekommen sei. [...] wie sie einen moment gebraucht habe, um zu begreifen, daß in allen, ja, in allen nebenzimmern diese businesstypen, die sie schon an der rezeption stehen gesehen habe, sich gerade ihre pornos reingezogen und sie in üble pornoübereinstimmung gebracht hätten.⁷²

Die Klassifizierung des Gesagten als ‚geschichte‘ und als ‚märchen‘ verdoppelt also den oben bereits angesprochenen Effekt der körperlosen, nicht voneinander unterscheidbaren Stimmen

⁶⁸ Vgl. hierzu auch Matthies 2013: „Sowohl die Nicht-Faktizität einzelner Versprechungen der New Economy als auch die Möglichkeiten eines Arrangements ohne Schäden dementiert Rögglä in *wir schlafen nicht*; ihr kritischer Blick gilt gleichermaßen den Arbeitsverhältnissen wie insbesondere auch den Figuren, die sich in ihr [sic] partout bewähren wollen.“ (S. 339 f.)

⁶⁹ Vgl. Rögglä 2006, S. 94.

⁷⁰ Ibid., S. 94.

⁷¹ Ibid., S. 94.

⁷² Ibid., S. 97 f.

als etwas Gespenstischem: Hier berichten Stimmen davon, wie sie Stimmen hören; ferner davon, wie diese Stimmen weder Personen zugeordnet noch genau lokalisiert werden können, ja, es kann nicht einmal mit Sicherheit gesagt werden, wie viele verschiedene Stimmen es sind. Sie entfalten erst dadurch ihr unheimliches Potential, dass jede der Figuren im Speisesaal des Hotels dafür infrage kommt, Verursacher der Geräusche aus den Hotelfernsehern zu sein. Dass in dem Kapitel ein Mann die Erzählung einer Frau paraphrasiert, die die Situation als unangenehm und grenzüberschreitend empfunden hat, verstärkt den Eindruck des Unbehagens.

Es ist keinesfalls gesagt, dass dieses ‚märchen‘ weniger den Tatsachen der im Roman dargestellten Welt entspricht, als es bei anderen von den Figuren getätigten Aussagen der Fall ist. Kathrin Rögglä bezieht sich in ihrer Wiener Vorlesung von 2009 auf Guy Debords *Gesellschaft des Spektakels* (*La Société du Spectacle*, 1967) und die darin enthaltene Kritik des Kapitalismus als System, das jeden Aspekt menschlichen Lebens kommodifiziert und letztlich dem Diktat der Wirtschaft und des Konsums unterwirft, wo wiederum auch Rögglas Sozialkritik ansetzt. In Bezug auf das ‚märchen‘-Erzählen heißt es bei Debord in der neunten These: „In der *wirklich verkehrten* Welt ist das Wahre ein Moment des Falschen.“⁷³ Es steht auch in Bezug auf Rögglas Roman zu vermuten, dass die gezeigte Arbeitswelt insgesamt im übertragenen Sinne Strukturen eines Märchens aufweist, allein schon, weil sie nach ihrer eigenen Logik und ihren eigenen Regeln funktioniert, und weil sie sich letztlich als Fiktion erweist, als Konglomerat uneinlösbarer Versprechen und einer (selbst-)betrügerischen Attitüde des ‚fake it till you make it‘.

Marc Augé schreibt im Nachwort zur Neuauflage der *Nicht-Orte*: „Stadtplaner und Architekten, Künstler und Schriftsteller sind heute möglicherweise dazu verdammt, nach der Schönheit der ‚Nicht-Orte‘ zu suchen und dabei den scheinbaren Selbstverständlichkeiten der Aktualität zu widerstehen.“⁷⁴ Rögglä hingegen zeigt die Nicht-Orte tatsächlich als *nicht lokalisierbare* Orte; die unsicheren, uneindeutigen Sprecherpositionen korrespondieren mit dem *terrain vague* der Schauplätze.

⁷³ Debord 2013, S. 16; Hervorhebung *ibid.*

⁷⁴ Augé 2010, S. 131.

2.1.2 Widerhall und Echokammer: Zu Einsamkeit und Gemeinschaft im Hotel

Das Hotel mit seinen halböffentlichen, von den Gästen gemeinsam genutzten Räumen – etwa der Rezeption, der hauseigenen Bar, dem Lift – ermöglicht zufällige Begegnungen und Bekanntschaften. Dass diese Gästegemeinschaft heterogen und zugleich in ihrer Anzahl überschaubar ist, trägt dazu bei, dass das Hotel gute Voraussetzungen für vielfältige Szenarien sozialer Interaktion bietet. An dieser Stelle wird ferner deutlich, wie sehr sich Michail Bachtins Konzept des Chronotopos, des „grundlegenden wechselseitigen Zusammenhang der in der Literatur künstlerisch erfaßten Zeit-und-Raum-Beziehungen“⁷⁵ also, auch für die Hotelromane und -erzählungen der Gegenwart und ihre spezifische raumzeitliche Ordnung produktiv machen lässt. Chronotopoi sind nach Bachtin eng mit dem jeweiligen Sujet des Texts verflochten: „Sie sind die Organisationszentren der grundlegenden Sujetereignisse des Romans. Im Chronotopos werden die Knoten des Sujets geschürzt und gelöst.“⁷⁶

Wenn Bachtin insbesondere in seinen Untersuchungen zum griechischen Roman von einem Chronotopos der Begegnung bzw. einem Chronotopos des Weges⁷⁷ spricht, so finden sich hier Überschneidungen mit dem Chronotopos gegenwärtiger Hotelromane und Erzählungen. Bachtin begreift das Unterwegssein als Bedingung für (zufällige, kontingente) Begegnungen auf der (Land-)Straße: Dort „überschneiden sich in einem einzigen zeitlichen und räumlichen Punkt die zeitlichen und räumlichen Wege der verschiedenartigsten Menschen, der Vertreter aller Schichten und Stände, aller Glaubensbekenntnisse, Nationalitäten und Altersstufen“⁷⁸. In den halböffentlichen Räumen des Hotels finden gewiss im Vorhinein Selektionsmaßnahmen statt: Wer das jeweilige Hotel frequentiert, hängt allein schon von den Preisen, mit anderen Worten: der *Klasse* des Hotels und ergo der Gäste ab. Die untersuchten literarischen Texte umgehen diese Vorselektion jedoch etwa dadurch, dass – wie etwa in Ali Smiths *Hotel World* anhand der wohnungslosen Else gezeigt wurde – hier gerade nicht eine demografisch enggesteckte,

⁷⁵ Bachtin 2017, S. 7.

⁷⁶ Ibid., S. 187.

⁷⁷ Vgl. ibid., S. 180.

⁷⁸ Bachtin 2017, S. 180.

homogene soziale Gruppe unter sich bleibt.

Oft ist das Hotel in Romanen und Erzählungen jedoch auch ein Ort existenzieller Einsamkeit: Ein Einzelzimmer kann einen Rückzug in sich selbst, eine kontemplative Innerlichkeit, begünstigen oder aber für die negativen Seiten des Alleinseins stehen – für Isolation und den gewollten oder ungewollten Rückzug aus dem Leben in Gemeinschaft.

Fiktionale Hotels sind nicht nur in der Gegenwartsliteratur ein geeigneter Schauplatz, um Begegnungen zwischen Figuren zu inszenieren. Vicki Baums 1929 erstmals erschienener Roman *Menschen im Hotel* etwa beginnt mit einer lebhaften (und zugleich bemerkenswert menschenleeren) Szene in der Lobby:

Hier traf die Jazzmusik des Tea-rooms mit dem Geigenschmachten des Wintergartens zusammen, dazwischen rieselte dünn der illuminierte Springbrunnen in ein unechtes venezianisches Becken, dazwischen klirrten Gläser auf Tischchen, knisterten Korbstühle, und als dünnstes Geräusch schmolz das zarte Sausen, mit dem Frauen in Pelzen und Seidenkleidern sich bewegen, in den Zusammenklang. Bei der Drehtür schraubte sich Märzkühle in kleinen Stößen herein, sooft der Page Gäste ein- und ausließ.⁷⁹

Mit der Drehtür, durch die die sechs Hauptfiguren das luxuriöse Grand Hôtel betreten, endet der Roman schließlich auch – eine zirkuläre Bewegung, die auf die Wiederholung als zentrales strukturbildendes Motiv in Baums Roman verweist: „Die Drehtür dreht sich, schwingt, schwingt, schwingt“⁸⁰.

Aufschlussreich ist hier bereits die jeweilige Raumanordnung in den untersuchten Prosatexten: etwa ob Türen eine Rolle spielen und wie die Durchlässigkeit oder Abgeschlossenheit des Hotels bzw. Hotelzimmers erzählt wird. Der Schauplatz Hotel, so legen es die Texte nah, begünstigt beides zugleich: Begegnungs- *und* Rückzugsorte, eine radikale Vereinzelung der Figuren *und* eine Vielheit möglicher Begegnungen.

Es bietet sich an, diese Motive anhand ihrer drei deutlichsten Ausprägungen zu kategorisieren: die Isolation, die Gemeinschaft, und – als Mischform – eine sich zunächst bildende, im weiteren Lauf der Handlung jedoch wieder auflösende Bindung zwischen Figuren. Diese Kategorien sind

⁷⁹ Baum n.d., S. 6-7.

⁸⁰ Ibid., S. 378.

nicht als trennscharfes Ordnungsprinzip zu verstehen, sondern als Instrument, das die aus dem Textkorpus gewonnenen Beobachtungen analysieren hilft. Im Folgenden werden zwei Romane und eine Erzählung untersucht, die diese drei Stufen repräsentieren. Im gesamten Textkorpus treten die Motive vermehrt auf, sind jedoch nicht gleich stark proportioniert: Die Isolation des Ich-Erzählers in Alasdair Grays Roman *1982, Janine* bildet die Ausnahme, auch die engen Bindungen in Marjana Gaponenkos Roman *Wer ist Martha?* kommen weniger häufig vor als der Mittelweg: die kaum entstandene, schon wieder im Auflösen begriffene Beziehung, die der New Yorker Hotelgast in Judith Hermanns Erzählung *Hunter-Tompson-Musik* zu einer Zimmernachbarin entwickelt. Das Textkorpus entzieht sich jedoch einer klaren Eingrenzung, so dass auch eine eindeutige Quantifizierung der Prosatexte nach den genannten Kriterien nicht möglich ist.

„I hate feeling limited“: Das Hotelzimmer als Echokammer in Alasdair Grays Roman *1982, Janine*

Besonders drastisch ist das Hotelzimmer als Ort der Isolation in Alasdair Grays Roman *1982, Janine* (1984) gekennzeichnet, dessen Ich-Erzähler Jock McLeish in einem Hotel im schottischen Greenock in einen immer stärker und destruktiver werdenden Rausch gezogen wird. Unter dem Einfluss von Alkohol wird er von seinen Fantasien überwältigt; als dritter Erzählstrang – neben dem von McLeish imaginierten und der Erzählgegenwart – fungieren Rückblicke auf vergangene Beziehungen des Protagonisten: „everything I want to forget is returning.“⁸¹

Auch Janine, nach der der Roman benannt ist, ist eine durch den Ich-Erzähler imaginierte Frau, angelehnt an die Schauspielerin Jane Russell, die McLeish als Kind auf einer Anzeige für den Film „The Outlaw“ gesehen hat:

⁸¹ Gray 2003, S. 117.

Between the pages of a book I had a newspaper clipping to carry my thoughts miles and miles away, an advert for *The Outlaw* – MEAN! MOODY! MAGNIFICENT! Above a photograph of Jane Russell, her blouse pulled off both shoulders, leaning back against some straw glaring at me with this inviting defiance. My feelings were more than sexual. I felt grateful. I was amazed by myself. [...] I was vast. I thought it likely that I would marry Jane Russell. I was ten or twelve at the time and believed sex and marriage were nearly the same thing. Now I am almost forgot that forget that forget that where did I leave Janine?⁸²

McLeish selbst betont anfangs seine Fähigkeit zur Selbstkontrolle⁸³, allerdings nur in Bezug auf seinen Alkoholkonsum; im Lauf des Romans muss er sich die Unterschiede zwischen den imaginierten und den realen Frauen in seinen Vorstellungen, etwa zwischen der Fantasiegestalt Superb und seiner früheren Frau Helen, gezielt ins Bewusstsein rufen. Er stellt eine Liste von Unterschieden zusammen, an deren fünfter Stelle steht: „Superb is imaginary. Helen was real. Why can't I keep them apart?“⁸⁴ Die narrativen Ebenen geraten durcheinander, McLeish wirkt seinen unkontrollierbaren Gedanken ausgesetzt.

In diesem in einer einzigen Nacht spielenden Roman begünstigt das Hotel ein hermetisches Ausgesperrtsein aus der Welt außerhalb des Einzelzimmers. Gray macht dies im Klappentext der frühen Taschenbuchausgaben des Romans deutlich: „This already dated novel is set inside the head of an ageing, divorced, alcoholic, insomniac supervisor of security installations who is tippling in the bedroom of a small Scottish hotel.“⁸⁵ Das Zimmer wird zu einer Echokammer, in dem einerseits McLeishs pornografische, sadistische Fantasien widerhallen, andererseits unterbrechen Erinnerungen an vergangene Liebschaften diese Fantasien wie Störgeräusche; die destruktive Wucht des Rausches entlädt sich schließlich in einem Suizidversuch des Protagonisten. Dass der Roman in einem Hotelzimmer spielt, ist kein unwesentliches Detail. So beginnt *1982, Janine* mit einer Bestandsaufnahme des Handlungsortes:

82 Ibid. S. 9-10.

83 Vgl. *ibid.*, S. 2: „My problem is sex, not alcohol. I am certainly alcoholic, but not a drunkard. I never stagger or stammer, self-control is perfect, the work is not affected.“

84 Ibid., S. 23.

85 Zitiert nach Rennison 2005, S. 63.

This is a good room. It could be in Belgium, the U.S.A., Russia perhaps, Australia certainly, any land where a room can have wallpaper, carpet and curtains patterned with three different sorts of flower. (...) But there is no bible. All American hotels have bibles so I am definitely not in the States. A pity. I hate feeling limited. I could be hundreds of men just now, a commercial traveller in wool or tweed, a farmer, an auctioneer, a tourist, one of those lecturers who appear in obscure halls to tell six middle-aged housewives and a retired police sergeant about the Impact of Van Gogh upon the Spotted Thrush during the Last Days of Pompeii.⁸⁶

Erst am Ende des Romans wird das Hotel namentlich genannt – McLeish setzt ein Kündigungsschreiben auf, das er mit präzisen Zeit- und Ortsangaben versieht: „7.50 a.m. 26 March 1982, The Blank Hotel, Greenock“⁸⁷. Für dieses *blanke* Hotel hat sich McLeish selbst entschieden; er ist ein erfahrener Hotelgast, der auf Kosten seines Arbeitgebers reist und ebenso gut eine luxuriösere Unterkunft buchen könnte: „I’m expected to stay in first-class hotels when I travel but I always chose small family places like this. (...) I feel more at home in small hotels.“⁸⁸

Der Autor und Grafiker Alasdair Gray hält *1982, Janine* nicht nur für seinen besten, sondern auch für seinen politischsten Roman⁸⁹. McLeish, Spezialist für Alarmanlagen, hat mit der Idee des Sozialismus abgeschlossen und setzt ganz darauf, seinen eigenen sozialen Status zu festigen und sein Kapital zu vermehren. Letztlich ist es dieser Egoismus, der ihm zum Verhängnis wird – im Zimmer in Greenock ganz auf sich selbst zurückgefallen, ist er weit entfernt von den pluralen Identitäten, die er eingangs beschreibt. Die drei narrativen Ebenen – die Erzählgegenwart im Hotelzimmer, McLeishs Vergangenheit und seine Imagination – drehen sich im Kreis, oder vielmehr nimmt der Roman, wie Timothée Dubray in seinem Aufsatz „Spiraliform Narratives and the Question of Identity in Alasdair Gray’s *Lanark* and *1982, Janine*“ darlegt, eine spiralförmig angelegte Erzählstruktur an. Auch McLeishs Leben verläuft nicht linear,

⁸⁶ Gray 2003, S. 1.

⁸⁷ Ibid., S. 312.

⁸⁸ Ibid., S. 12.

⁸⁹ „I think it my best novel“, wird Gray in einem der neun „Fragebögen“ (*Questionnaires*) auf seiner Website zitiert, s. <http://www.alasdairgray.info/q_08.htm>. Im Interview mit dem Journalisten Euan Ferguson sagt Gray zudem aus: „It’s also my most political book, I think - Jock’s a working-class Tory, like many in the Thatcher years who were able to join the professional or higher trades.“ - s. <<https://www.theguardian.com/books/2003/nov/02/fiction.alasdairgray>>, beide Websites aufgerufen im Oktober 2017.

Perspektiven für die Zukunft existieren nicht, nicht einmal in seiner Arbeit scheint eine Vorwärtsbewegung denkbar: „The future is nothing. Nada. I have reached the summit of my profession, the edge of the precipice. I can only be promoted sideways to a desk job which would kill me in less than a year.“⁹⁰ Diese nichtlineare Form wird aufrecht erhalten, bis sich der Text in Kapitel 11, nach einem missglückten Suizidversuch McLeishs, in mehrere Erzählstimmen aufspaltet; es entsteht ein „ministry of voices“⁹¹. McLeish bleibt am Leben – er erbricht die Pillen, die ihn umbringen sollten, und kommt „completely clean“⁹² wieder zu Bewusstsein. Während außerhalb des Hotels der Morgen graut, beschließt McLeish, die Kontrolle über sein Leben zurückzuerobern. Das bedeutet auch, Ordnung in das ihm immer wieder entgleitende Narrativ zu bringen. „Telling a straightforward story is like cooking a meal, hard to do thoroughly if you are doing it for yourself alone“⁹³ – so beschwört McLeish einen Adressat in Form eines imaginären Publikums herauf, das sich jedoch von den anderen Fantasiegestalten insofern unterscheidet, als er sich bewusst dafür entscheidet⁹⁴.

Gray verfolgt in 1982, *Janine* einen anderen Ansatz als in seinem autobiografisch angelegten Debütroman *Lanark: A Life in 4 Books* (1981), das sein Erzähler als „Portrait of the Artist as a Frustrated young Glaswegian“⁹⁵ bezeichnet; vielmehr hat er einen Protagonisten gewählt, dessen Weltanschauung von der des Autors weit entfernt ist: „This bloke is quite consciously anti-Socialist. He believes Socialism has no chance at all, social justice has no chance at all, and he's simply glad that he's getting good wages - and that's why he was interesting to explore, because he's very much not me.“⁹⁶ McLeish ist nach eigener Einschätzung jedoch auch kein überzeugter Konservativer – vielmehr kommt er zu dem Schluss, dass er aus Mangel an Glauben an die etablierten Institutionen wie die Börse oder die Monarchie nur eines sein kann: ein Nihilist.⁹⁷

⁹⁰ Gray 2003, S. 123.

⁹¹ Ibid., S. 168.

⁹² Ibid., S. 176.

⁹³ Ibid., S. 184.

⁹⁴ Ibid.

⁹⁵ Ibid., S. 569.

⁹⁶ <<https://www.theguardian.com/books/2003/nov/02/fiction.alasdairgray>>, aufgerufen im Oktober 2017

⁹⁷ Vgl. Gray 2003, S. 142: „I am not a true Conservative. A true Conservative has faith in some established institution which he thinks will save him: the Stock Exchange, the employers' federation, the army, the monarchy. In essence I don't give a tuppenny damn for that lot either. I suppose I am a nihilist now. Realising this, a great weight falls from my mind.“

Im Roman kommen zahlreiche Türen vor, allerdings nur in den Episoden über McLeishs Fantasien. Auch als McLeish im Rausch seinen Kopf gegen die Wand des Hotelzimmers schlägt, bleibt es ruhig im Hotel; von anderen Gästen ist nichts zu hören.⁹⁸ Erst ganz am Ende des Romans klopft es an der Tür zu seinem Hotelzimmer:

Footsteps in corridor.

KNOCK KNOCK.

A woman's voice.

„Eight-fifteen, Mr McLeish. Breakfast is being served till nine.“

My voice.

„All right.“⁹⁹

Mit dem Hotelpersonal tritt erstmals eine Figur auf, die außerhalb von McLeishs Imagination existiert; es bricht auch im übertragenen Sinn ein neuer Tag an, der die Möglichkeit einer mehrfachen Befreiung verheißt: von den unkontrollierbaren Fantasien, der immer wieder durchlebten Vergangenheit, aber auch von der als nicht sinnstiftend empfundenen Arbeit. Der Roman endet hernach mit einer Tür, die im Begriff ist, geöffnet zu werden und einen Ausweg aus der quälenden Redundanz zumindest als Möglichkeit andeutet.

Himmelfahrten: Das Motiv der Freundschaft in Marjana Gaponenkos Roman *Wer ist Martha?*

Einer der signifikantesten Wendepunkte in Marjana Gaponenkos Roman *Wer ist Martha?* (2012) ist eine Zufallsbegegnung, die der jahrzehntelang geradezu kultivierten Einsamkeit des Protagonisten Luka Lewadski ein Ende setzt. Erst relativ spät, in der zweiten Hälfte des Romans, trifft Lewadski im Lift auf Herrn Witzturn, einen ebenfalls allein im Wiener Hotel Imperial lebenden älteren Mann: „Ach!“, erschrickt Lewadski. Neben ihm schwebt der haarlose Schädel

⁹⁸ Vgl. *ibid.*, S. 116.

⁹⁹ *Ibid.*, S. 331.

eines Herrn, der nicht viel jünger zu sein scheint, aber mindestens zwanzig Zentimeter größer ist als Lewadski.“¹⁰⁰ Ihr gemeinsames Ziel ist der Frühstückssaal. Sie können sich jedoch nicht einig werden, wer zuerst den Aufzug verlassen soll – Lewadski und Witzturn stimmen zwar überein, dass der Jüngere von ihnen den Gesetzen der Höflichkeit gemäß den Vortritt haben muss, bestehen jedoch beide darauf, älter als der andere zu sein. Dabei öffnet und schließt sich mehrmals die Tür, andere Hotelgäste müssen dem – so Witzturn – „Schulbubenstreich“¹⁰¹ beiwohnen und ebenfalls warten.

Für die Inszenierung derartiger Begegnungen ist der Aufzug geradezu ideal, wie Andreas Bernard in seiner kulturhistorischen Abhandlung hierzu feststellt: „die vollständige Beliebigkeit des Aufeinandertreffens [...] kollidiert mit jener vollständigen Abgeschlossenheit, die unweigerlich Nähe und Zusammengehörigkeit produziert.“¹⁰² Als Schauplatz unvorhersehbarer Begegnungen hat sich der Aufzug in der Literatur – und auch im Film – entsprechend bewährt, häufig mit klaustrophoben Zügen gekennzeichnet. In Vladimir Nabokovs Roman *Maschenka* (1926) etwa bleiben zu Beginn Ganin und Alferoff, die in einer russischen Pension in Berlin benachbarte Zimmer bewohnen, im Aufzug stecken. Die Konfrontation in der Enge und Dunkelheit des reglosen Lifts spitzt die aus der Wohnsituation entstandene erzwungene Nähe weiter zu. So stellt Ganin fest:

Meinen Sie nicht auch (...), daß unsere Begegnung hier etwas Symbolisches hat? So lange wir die *terra firma* unter den Füßen hatten, kannten wir uns nicht. Und nun will es der Zufall, daß wir zur gleichen Zeit nach Hause kommen und zusammen diesen Kasten betreten. Nebenbei: der Fußboden wirkt erschreckend dünn, und drunter ist nichts als ein schwarzer Schacht.¹⁰³

Von der Klaustrophobie und Altrophobie wachrufenden Bedrohlichkeit früher Aufzug-Narrative – dem schwarzen Schacht, dem „Misstrauen gegenüber dem Seil“¹⁰⁴ – ist in Gaponenkos Roman nichts zu spüren; die Technik funktioniert einwandfrei, lediglich die

100 Gaponenko 2012, S. 138-139.

101 Ibid., S. 140.

102 Bernard 2011, S. 247.

103 Nabokov 1976, S. 15.

104 Bernard 2011, S. 31.

Menschen sorgen für Verzögerungen im Betriebsablauf.

In *Wer ist Martha?* spielt der Lift auch über seine Funktion als Begegnungsort hinaus eine signifikante Rolle. Für Lewadski wird er zu einem Ort der Reflektion und somit auch zu einem Erkenntnisraum: „Während ich im Aufzug zum Frühstück schwebte, habe ich meinen Vater, den ich nie gekannt habe, verstanden“¹⁰⁵, erzählt er in einem der letzten Dialoge seinem Butler Habib.

Vor allem aber ist der Aufzug Sinnbild einer vertikalen Ordnung, die sich auch formell im Roman spiegelt. In der Literaturgeschichte ist der Aufzug bereits als Symbol sozialer Beweglichkeit in Erscheinung getreten, etwa in Thomas Manns *Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull* (1922), deren Titelheld als Liftboy im Pariser Hotel St. James and Albany arbeitet und feststellt: „Es ist wirklich nichts leichter, als einen Lift zu bedienen“¹⁰⁶. Bei Gaponenko korrespondiert die Fahrt im Lift nicht mit einem sozialen Aufstieg, sondern vielmehr einem spirituellen: mit Lewadskis Himmelfahrt. Diese führt, ähnlich wie in der Situation mit Herrn Witzturn, keineswegs auf schnellstem Wege nach oben, sondern erfährt immer wieder Verzögerungen und Umwege. Es wird bereits zu Beginn des Romans klar, dass Lewadski unheilbar krank ist; die Reise nach Wien ist folglich seine letzte, implizit wählt er das Hotel Imperial als Ort zum Sterben aus. Nach Lewadskis Ankunft im Imperial ändert sich die Zählweise der Kapitel im Roman: Während sie in der ersten Hälfte chronologisch mit römischen Zahlen beziffert waren, werden die nachfolgenden Kapitel wie die Knöpfe im Hotellift benannt, beginnend mit „E. Ausgang / Exit. Halle / Lobby. Restaurant / Café / Bar“¹⁰⁷, es folgt „M. Zimmer / Room 71-85“¹⁰⁸, die Kapitel danach sind mit arabischen Ziffern nummeriert, ebenfalls gefolgt von Zimmernummern. Als Lewadski schließlich im fünften und letzten Stock angekommen ist, führt nur mehr eine hinter einer Brandschutztür gelegene Treppe noch weiter nach oben, an deren Ende er „im Halbdunkel die öligen Blätter eines Gummibaums erkennt und eine Tür, die sich, während er sie betrachtet, langsam zu öffnen beginnt.“¹⁰⁹

105 Gaponenko 2012, S. 216.

106 Mann 1954, S. 186.

107 Gaponenko 2012, S. 101.

108 Ibid., S. 111.

109 Ibid., S. 235.

Wer ist Martha? ist ein dialogreicher, durch lange Passagen direkter Rede gekennzeichnete Roman; besonders Lewadski tritt als geradezu redselige Figur in Erscheinung. Dabei hat sich sein Verhalten anderen Menschen gegenüber erst seit seiner Diagnose dahingehend geändert; entsprechend schwerfällig sind seine ersten Versuche, bei Spaziergängen Kontakt mit Unbekannten aufzunehmen. Die größte Hürde ist nicht etwa seine mangelnde Kenntnis sozialer Konventionen, sondern vor allem somatisch bedingt: „Langsam bekam er Muskelkater vom Reden. So viel reden war er nicht gewohnt. Fünf, sechs Wörter an sich selbst gerichtet waren normalerweise seine Tagesration.“¹¹⁰ Im Lauf des Romans fällt Lewadski das Reden immer leichter. Bei seiner Ankunft in Wien etwa kommt er ohne Umstände mit dem Taxifahrer ins Gespräch, an der Hotelbar verstrickt er sich bei Cocktails „mit karibischer Lebenslust“¹¹¹ in Gespräche mit den anderen Gästen über Musik, Revolution und Weltraumreisen. Viele dieser Dialoge ziehen sich über mehrere Seiten, die Themen wechseln, immer neue Figuren kommen hinzu. Zwei Bekanntschaften Lewadskis sind jedoch besonders markant: die mit Witzturn zum einen und zum anderen die mit Habib, dem persönlichen Butler Lewadskis.

Zu Beginn des Romans wird Lewadski als einsamer und in seiner Einsamkeit durchaus verschrobener Mann eingeführt, der die von ihm studierten Vögel besser zu verstehen scheint als die ihm fremden Menschen: Er hat die Kommunikation der Vögel untersucht und ist zu der Erkenntnis gekommen: „So wie wir hat das Tier die Welt begriffen, nämlich durch das Benennen dieser Welt!“¹¹² Dabei konstatiert er den Tieren menschliche Eigenschaften und (Un-)Fähigkeiten; der Titel seiner größten Studienarbeit lautet „Die Rechenschwäche der Rabenvögel“¹¹³. Als Ornithologe war Lewadski renommiert, als Pensionist lebt er nur mehr in der Erinnerung an vergangene Zeiten. Doch die Begegnungen im Hotel, insbesondere die Freundschaft zu Witzturn, holen Lewadski in die Gegenwart zurück: In der Gemeinschaft ist es ihm möglich, Neues zu erleben, anstatt die Endlosschleifen der Erinnerungen wieder und wieder zu durchlaufen. Aus dem isolierten Einzelgänger wird ein mit sozialen Codes zwar noch immer

110 Ibid., S. 27.

111 Ibid., S. 208.

112 Ibid., S. 22.

113 Ibid., S. 60.

wenig vertrauter, doch zunehmend offener Mensch, der die Interaktion aktiv sucht. Lewadski ist es, der die Initiative zu einem Treffen mit Witzturn außerhalb des Hotels ergreift; die beiden Männer besuchen daraufhin gemeinsam ein Konzert im Musikverein.

„Zigaretten, Whisky oder Gesellschaft“: Judith Hermanns Erzählung „Hunter-Tompson-Musik“

Ähnlich wie Vicki Baums Roman *Menschen im Hotel*¹¹⁴ beginnt auch Judith Hermanns Erzählung „Hunter-Tompson-Hotel“ (1998 im Band *Sommerhaus*, später erschienen) mit einer Szene an der Rezeption: Die Hauptfigur Hunter Tompson¹¹⁵, ein älterer Herr, erkundigt sich, ob Post für ihn angekommen sei. „Keine Post, Mr. Tompson. Naturgemäß keine Post“,¹¹⁶ antwortet der Hotelbesitzer Leach.

Das New Yorker Hotel Washington-Jefferson, in dem Hunter Tompson lebt, ist kein gewöhnliches: „Es ist ein Asyl, ein Armenhaus für alte Leute (...). Es geschieht höchst selten, daß sich ein normaler Gast hierher verirrt.“¹¹⁷ Das Interieur zeugt von der „Unwiederbringlichkeit

114 Vgl. Baum o.A. S. 7-8; hier erkundigt sich einer der Protagonisten, Dr. Otternschlag, mehrmals beim Portier, ob für ihn Post oder eine Depesche angekommen sei und ob jemand nach ihm gefragt habe. Aus der Szene geht hervor, dass sich der Dialog in ähnlicher Form schon öfter abgespielt hat – und dass die Frage nach Post in aller Regel verneint wird.

115 In einem Artikel über den Erzählungsband im „SPIEGEL“ weist Hermann die zuvor in anderen Medien kolportierte Annahme zurück, dass es sich dabei um eine dem Schriftsteller und Journalisten Hunter S. Thompson nachempfundene Figur handelt: „‘Eigentlich sollte man solche Dinge gar nicht aufklären‘, sagt Hermann, ‚aber mit dem Reporter Hunter S. Thompson hat meine Geschichte leider überhaupt nichts zu tun. Ich habe das alles so ähnlich erlebt – und der Mann in dem New Yorker Hotel hieß nun mal einfach Hunter Tompson.‘“ (Höbel 1998, S. 29).

116 Hermann 2007, S. 127.

117 Ibid. - Im New Yorker Theater District, der sogenannten Hell's Kitchen, befindet sich ein Hotel gleichen Namens wie das in der Erzählung. Laut Selbstauskunft auf der Hotel-Website ist das reale Washington-Jefferson allerdings heute weit entfernt davon, ein Armenhaus zu sein: „Our stylish Broadway Theater District hotel boasts 160 rooms and suites and a variety of services and amenities. (...) The Washington Jefferson Hotel is home to a collection of rooms and suites, with modern furnishings, wireless Internet access, flat-screen HDTVs, iPod docking stations, and spa tubs in some rooms“, s. <<https://www.wjhotel.com/about/>>, aufgerufen im November 2017.

der Zeit¹¹⁸, ist abgeschabt, verwohnt; es fehlen Glühbirnen, die Tapete wellt sich. Zimmer werden hier lediglich dann frei, wenn jemand von den Gästen verstirbt. Tompson besitzt einen einzigen Anzug, den er ausschließlich zu Beerdigungen trägt¹¹⁹. Der Protagonist hat sich offensichtlich ebenfalls auf einen langen Aufenthalt eingestellt und sich in seinem Hotelzimmer entsprechend häuslich eingerichtet:

(...) er hat die 20-Watt-Glühbirne an der Decke gegen eine 60-Watt-Glühbirne ausgetauscht und an den Fenstern blaue Vorhänge angebracht. Er hat seine Bücher in das Regal gestellt, den Rekorder und die Tonbänder auf die Kommode, zwei Fotos über dem Bett. Es gibt einen Stuhl für Gäste, die nie kommen, und ein Telefon, das nie klingelt.¹²⁰

Auch, wenn Besuch und Anrufe ausbleiben: Anders als bei dem Einzelzimmer in Alasdair Grays Roman handelt es sich bei Hunter Tompsons Zimmer keinesfalls um einen hermetischen Rückzugsraum. Wenn den Protagonist*innen in *Sommerhaus*, *später* ein grundsätzliches „gelangweilt-melancholische[s] Desinteresse an Mitmenschen und Umwelt“¹²¹ oder ähnliche Tendenzen zur reinen Selbstbezogenheit attestiert werden, so ist das keinesfalls eine Deutung, die sich widerspruchslös auf alle Erzählungen in Judith Hermanns Erzählungsband übertragen lässt.

Relativiert werden hier die Bilder der Isolation – der leere Stuhl, das stumme Telefon, die fehlende Post –, als der auktoriale Erzähler Tompsons nahe Vergangenheit reflektiert: Es habe bis zu dessen Tod drei Wochen zuvor einen anderen Hotelgast gegeben, Mr. Right, der Tompson regelmäßig aufgesucht habe, „weil er Zigaretten, Whisky oder Gesellschaft wollte.“¹²² Tompson kennt auch andere Hotelgäste beim Namen und unterhält sich mit dem Ladenbesitzer Lenny. Das Einzelzimmer würde einen konsequenteren Rückzug Tompsons durchaus ermöglichen; seine Kontakte sind keine erzwungenen, sondern freiwillige.

Auch scheint Tompsons Einzelzimmer den Einflüssen und Eindrücken der Außenwelt

118 Hermann 2007, S. 146.

119 Ibid., S. 146.

120 Ibid., S. 129-130.

121 Ujma 2006, S. 78.

122 Ibid., S. 132.

gegenüber durchlässig zu sein. Nicht nur von der Straße dringen Geräusche ein, sondern vor allem aus dem Inneren des Hotels. Die anderen Gäste des Washington-Jefferson mögen diesen Lärm zwar verursachen, in der Wahrnehmung des Ich-Erzählers ist dessen Quelle jedoch häufig das Hotelgebäude selbst: Tompson hört knarrende Fußböden, zufallende Türen, den Lift – „Das Haus bewegt sich. Es bewegt sich immer.“¹²³ Später hat er den Eindruck, „das Haus schlingert, momentlang, in einer fremden, ungewohnten Bewegung.“¹²⁴

Umgekehrt dringen auch die Geräusche aus Tompsons Zimmer nach außen. Einer der signifikantesten Gegenstände, mit denen er sein Einzelzimmer ausgestattet hat, ist ein Rekorder, mit dem er jeden Abend Tonbänder abspielt: „Er wäscht Teller und Kochtopf ab, gießt sich ein weiteres Glas Whisky ein, steht unschlüssig vor den Tonbändern herum. Zeit für Musik, so wie jeden Abend, Zeit für eine Zigarette, Zeit für die Zeit. Was auch sonst sollte er tun, wenn nicht Musik hören.“¹²⁵ Er entscheidet sich für Bach; Glenn Gould spielt „Das wohltemperierte Klavier“. Das Ritual des Musikhörens wird jedoch unterbrochen, als ein ebenfalls im Hotel untergebrachtes „Mädchen“¹²⁶ vor Tompsons Tür stehen bleibt. Sie bleibt ohne anzuklopfen vor der Schwelle stehen und macht sich einzig durch die knarrenden Dielen bemerkbar. Als Tompson sie zur Rede stellt, erzählt sie ihm von ihrem gestohlenen Rekorder und erläutert, dass sie zum Musikhören vor seiner Tür stehe.¹²⁷ Das Mädchen wirkt vor allem wegen ihres Alters deplatziert; außerdem betont sie, dass sie sich lediglich auf der Durchreise befindet.¹²⁸ Ihr deutlichstes Alleinstellungsmerkmal im Vergleich zu den anderen Hotelbewohnern ist also, dass sie ein gewöhnlicher Hotelgast ist, der das Washington-Jefferson weder zum Bleiben noch zum Sterben aufsucht.

123 Hermann 2007, S. 129 – das Bild des sich bewegenden Hotelgebäudes erinnert wiederum an Nabokovs *Maschenka*, wo es heißt: „Die Pension war ein russisches Unternehmen und ausgesprochen unangenehm. Unangenehm vor allem deshalb, weil dort den ganzen Tag und einen großen Teil der Nacht die Stadtbahnzüge vorbeilärmten, und den Eindruck erweckten, als bewege sich das gesamte Gebäude langsam vorwärts.“ (Nabokov 1976, S. 17.)

124 Hermann 2007, S. 147.

125 Ibid., S. 131.

126 Die Figur bleibt in der Erzählung namenlos; sowohl der Erzähler als auch Hunter Tompson und Mr. Leach bezeichnen sie lediglich als „das Mädchen“.

127 Vgl. Hermann 2007, S. 135.

128 Ibid.

Auch hier verdichtet und verdeutlicht die Tür die Kontingenz des Handlungsortes Hotel. Bei Vicki Baum lässt die Drehtür immer neue Figuren ins Innere des Luxushotels: „das barocke Schicksalsrad verwandelt sich in die ständig rotierende Drehtür“¹²⁹, stellt der Literaturkritiker Werner Fuld fest. Zwischen Betreten und Verlassen des mondänen Hotels durchlaufen die Figuren in dieser *group novel* signifikante Veränderungen; der Hochstapler wird rechtschaffen, der unbescholtene Generaldirektor zum Betrüger.

In Hermanns Erzählung betritt der Protagonist das Hotel hingegen durch eine Schwingtür: „die Wärme zieht ihn hinein“¹³⁰. Schicksalhaft ist daran nichts; an Stelle höherer Mächte oder des Zufalls tritt vielmehr der Rezeptionist und Hotelbesitzer Mr. Leach. Er bestimmt, wer wessen Nachbar im Hotel ist, und hat auch in Hunter Tompsons Fall interveniert: „Haben Sie sie schon gesehen, Mr. Tompson? [...] Das Mädchen, dem ich Ihnen zuliebe Zimmer 95 gegeben habe!“¹³¹ Bei der Vergabe der Zimmer endet allerdings Leachs Einflussbereich bereits. Nach einem Gespräch über Musik verabreden sich Tompson und das Mädchen zu einem Essen außerhalb des Hotels. Er kauft ihr im Deli einen neuen Rekorder, zieht seinen eigentlich für die Trauerfeiern vorgesehenen Anzug an – und wartet vergeblich im Hotelzimmer darauf, dass sie ihn wie vereinbart abholt. Als sie erst mitten in der Nacht doch noch vor seinem Zimmer steht, weigert er sich sie hineinzulassen; das letzte Gespräch findet durch die verschlossene Tür hindurch statt. Nur um ihr die Kisten mit dem neuen Rekorder und den Tonbändern zu überreichen, öffnet er. Die Erzählung endet mit einer Gretchenfrage: „Ich will nur wissen, weshalb Sie hier leben, weshalb denn, können Sie mir das sagen?“¹³² Tompson antwortet: „Weil ich fortgehen kann. Jeden Tag, jeden Morgen meinen Koffer packen, die Tür hinter mir zuziehen, gehen.“¹³³ In der Erzählung ist es aber vielmehr das Mädchen, das das Hotel tatsächlich verlassen wird „bevor es richtig hell wird“¹³⁴, so jedenfalls vermutet Hunter Tompson.

129 Fuld 1989, S. 155.

130 Hermann 2007, S. 126.

131 Ibid., S. 139.

132 Ibid., S. 151.

133 Ibid.

134 Ibid.

2.1.3 Frauenzimmer – Zimmermädchen: (Weibliche) Arbeit im Hotel

Die Kulturgeschichte des Wohnens ist alles andere als frei von genderspezifischen Zuschreibungen. Dass Räume häufig weiblich beziehungsweise männlich konnotiert sind, ist Gegenstand verschiedener kulturwissenschaftlicher oder auch architekturtheoretischer Untersuchungen. Anne-Katrin Rossberg etwa weist in ihrer Untersuchung des Interieurs insbesondere in der Literatur des 19. Jahrhunderts auf unterschiedliche als männlich oder weiblich empfundene Attribute hin : Demnach ist ein öffentlich-repräsentativer Raum eher männlich, ein privater eher weiblich konnotiert; Orte der Bildung eher männlich, Orte der Ästhetik (Ankleidezimmer etc.) eher weiblich und so fort.¹³⁵

Diesen Kategorien liegen ein Bild von Männlichkeit und Weiblichkeit sowie deren architektonische Repräsentation zugrunde, die sich nicht ohne Weiteres auf die Situation der Gegenwart anwenden lassen. Rossbergs Untersuchungen veranschaulichen jedoch, dass es unterschiedliche kulturell tradierte Codes für „männliches“ und „weibliches“ Wohnen gibt.

Es gilt daher zu untersuchen, inwiefern ähnliche normative Muster auch für die raumtheoretische Untersuchung des literarischen Topos Hotel relevant sind, wo sie subvertiert oder negiert werden, und in welcher Wechselwirkung „Männlichkeit“ und „Weiblichkeit“ in den jeweiligen Texten zu den beschriebenen Schauplätzen stehen. Denn auf den ersten Blick wirken Hotelzimmer, die Gäste jedweden Geschlechts beherbergen und so gestaltet sind, dass sie von einer möglichst große Gruppe von Personen gleichermaßen als wohnlich empfunden werden, dieser Kategorie weitgehend enthoben. Eher als genderspezifische Kategorien scheinen hier klassistische zu greifen: Es gibt keine ‚männlichen‘ und ‚weiblichen‘ Hotelzimmer, sondern solche für wohlhabende und weniger gut situierte Gäste. Hotels folgen hier durchaus anderen Codes und Schemata als Wohnräume – allerdings ist auch das Hotel alles andere als frei von Genderstereotypen, was auch in den untersuchten Romanen und Erzählungen deutlich zur

¹³⁵ Vgl. Rossberg 1999, 60 ff.

Geltung kommt. Insbesondere anhand der fiktionalen Zimmermädchen zeigt sich ein spezifisches Bild weiblicher Rollenmuster, die eng mit der Vorstellung von und den Traditionen des (auch: außerfiktionalen) Hotels verflochten sind.

Das sogenannte Zimmermädchen wird in den untersuchten Romanen ganz unterschiedlich dargestellt: Mal ist es der fleißige, aber zumeist unsichtbare gute Geist, mal ist es als Komplizin der sonstigen Figuren unmittelbar in das Geschehen eingebunden, mal ist eine erotische Konnotation unverkennbar. Es gilt unter anderem zu klären, welche Rolle genderspezifische Zuschreibungen bei der literarischen Darstellung der Zimmermädchen spielen.

Hierfür ist es zunächst einmal wichtig, einen außerliterarischen Blick auf das Berufsbild ‚Zimmermädchen‘, die dazugehörigen Konnotationen und Assoziationen und auch auf seine sprachliche Repräsentation zu werfen, um daraufhin zu untersuchen, wie diese Fakten literarisch beschrieben oder gebrochen werden.

In einer Studie der Wiener Arbeiterkammer wird deutlich, dass das Hotel- und Gastgewerbe eine Branche ist, in der Frauen einen enormen Teil – zwei Drittel – der Arbeitnehmer*innen ausmachen, während die Arbeitsbedingungen für sie besonders prekär sind, etwa durch eine überdurchschnittlich hohe Anzahl an geringfügig Beschäftigten, denen weniger soziale Absicherung zugute kommt.¹³⁶ Gleichzeitig gibt es verhältnismäßig wenig Forschungsliteratur, die die prekäre Situation der Frauen in der Tourismusbranche explizit zum Thema hat. Auch die im Basler „arbeitskreis tourismus & entwicklung“ tätige Historikerin Christine Plüss, die gemeinsam mit Karin Grütter den Band „Herrliche Aussichten!“ über Frauen im Tourismus herausgegeben hat, thematisiert diese Diskrepanz in ihrem Vorwort:

Wer [...] versucht, sich dem gelebten Alltag von Frauen im Tourismus anzunähern, gerät auf völlig ungastliches Terrain, wo das, was Frauen wirklich betrifft, kaum erforscht ist. Frauen scheint im Tourismus eine sehr wichtige Rolle zuzukommen; sie bleiben aber meist im Hintergrund, unsichtbar für die offizielle

136 Vgl. Biel et al. 2006, S. i.

Statistik, für Wirtschaft und Wissenschaft, sogar für die meisten Nutzniessenden der geleisteten Dienste.¹³⁷

Dieses „ungastliche Terrain“ ist nicht frei von ideologischen Vereinnahmungen, die an dieser Stelle nur in aller Kürze angerissen werden können. Im Wesentlichen manifestiert sich hier die lange Geschichte des sozialen Konstrukts weiblicher Dienstbarkeit, deren Rahmenbedingungen sich im Lauf der Zeit zwar maßgeblich geändert haben, deren Wirkungen und Nachwirkungen jedoch bis heute Bestand haben.¹³⁸

Der des ‚Zimmermädchens‘ ist einer der wenigen Berufe, deren Bezeichnungen im Deutschen bereits einen eindeutigen Verweis auf das Geschlecht enthalten – ähnliches gilt etwa für Putzfrauen oder Hebammen, aber beinahe alle anderen gängigen Berufe verfügen über männliche und weibliche Entsprechungen. „Es gibt immer noch einen Beruf, der schon in seiner Bezeichnung geschlechtlich diskriminiert: Das arme Zimmermädchen findet kein maskulines Pendant“, hieß es daher in einem Kommentar in der Tageszeitung *Die Presse* zum Weltfrauentag 2015.¹³⁹ Das naheliegende männliche Äquivalent ‚Zimmerjunge‘ hat sich im deutschen Sprachraum nie durchgesetzt. Das englische ‚Room Boy‘ ist zwar vereinzelt in Stellenanzeigen des Hotelgewerbes zu finden und gilt offiziell als männliche Form der Berufsbezeichnung, im allgemeinen Sprachgebrauch bildet es jedoch die absolute Ausnahme. Die geschlechtsneutrale Formulierung ‚Reinigungskraft‘ findet sich kaum, auch, weil sie nicht ausschließlich auf das Hotelgewerbe zutrifft und damit nicht ganz synonym mit dem Begriff des Zimmermädchens ist. Häufiger wird hingegen die Formulierung ‚Zimmermädchen (m/w)‘ gewählt¹⁴⁰ – was zunächst kurios klingt, doch verweist das Problem darauf, wie sehr der Berufsstand des Zimmermädchens als gegendert wahrgenommen wird und wie wenig dieses sprachliche Konstrukt hinterfragt, geschweige denn unterlaufen wird. Dass Zimmermädchen und Zimmermann zwei vollkommen unterschiedliche Berufe ausüben, scheint selbstverständlich.

Das Problem mit dem Begriff des Zimmermädchens ist jedoch nicht allein eines der

137 Grütter et al. 1996, S. 8.

138 Vgl. insbesondere Witzig 1996, S. 70–74.

139 Gauhofer 2015.

140 Vgl. Stefanowitsch 2011.

Geschlechterzuschreibung; verstärkt wird es durch das Diminutiv: Ein Mädchen ist nicht nur ein grammatikalisches Neutrum, sondern es bezeichnet einen kindlichen und in diesem Sinne unmündigen Menschen. Der degradierende Begriff lässt also bereits auf die niedrige Position der Zimmermädchen in der Hierarchie der Hotel-, aber auch allgemeiner in der Arbeitswelt schließen. Der Beruf gilt als wenig prestigeträchtig; es ist keine spezifische Ausbildung vonnöten, um ihn auszuüben; das Gehalt ist mit einer Grundvergütung um 1500 Euro vergleichsweise niedrig, es gibt praktisch keine Aufstiegsmöglichkeiten.¹⁴¹ Viele Zimmermädchen sind zudem nicht direkt bei den Hotels beschäftigt, sondern über Subunternehmen und Zeitarbeitsfirmen angestellt, wo das Gehalt häufig deutlich unterdurchschnittlich ist und die Arbeitsbedingungen schlecht.¹⁴² Diese Daten gelten für Deutschland – eine Analyse der Situation in den USA ist bei dem Online-Magazin *Slate* zu finden; hier heißt es u.a.: „At a typical rate of \$3.56 per room, you will need to clean 26 identical rooms to earn a living wage in Miami. That will take you 13 hours of continuous work.“¹⁴³ Die Arbeit ist indes nicht nur anstrengend, sondern auch gefährlich: Zimmermädchen sind einem hohen Verletzungsrisiko ausgesetzt; deutlich höher etwa als andere Hotelangestellte¹⁴⁴. Eine Umfrage unter 600 Zimmermädchen in US-Amerikanischen Hotels hat ergeben, dass über 90% an Schmerzen und Krankheiten leiden, die unmittelbar auf die Arbeit zurückzuführen seien¹⁴⁵.

Hotels rücken das Wohlbefinden der Gäste in den Mittelpunkt; der phrasenhafte Wunsch nach einem ‚angenehmen Aufenthalt‘ beinhaltet, dass Unannehmlichkeiten minimiert werden – ganz maßgeblich dadurch, dass lästige, unangenehme Arbeiten delegiert werden, ohne dass der Gast sich dessen bewusst ist: geputzt wird, wenn er das Zimmer verlassen hat. Im beruflichen Alltag gehört es zu den Aufgaben des Zimmermädchens, sich gewissermaßen unsichtbar zu machen. Obschon es Zugang zu den Gästezimmern hat und somit die Schwelle zur Privatsphäre der Gäste überschreiten kann, sogar muss, sind Begegnungen und Interaktion nicht vorgesehen. Die

141 vgl. hierzu die statistischen Daten der Bundesagentur für Arbeit, Stand: 2007.

<<http://berufenet.arbeitsagentur.de/berufe/docroot/r1/blobs/pdf/archiv/10175.pdf>>, abgerufen am 1.3.2015.

142 Vgl. Kunze 2015.

143 Hannon 2016.

144 Vgl. Ibid.

145 Vgl. Website der ArbeiterInnenorganisation UniteHere: „Housekeeping Can be Dangerous Work“, <unitehere.org/wp-content/uploads/HousekeepingDangerous.pdf>, abgerufen im April 2016.

Assoziation des Zimmermädchens mit dem guten Geist des Hotels ist also durchaus wörtlich zu verstehen: Wie es sich für einen guten Geist gehört, bleibt seine Anwesenheit unbemerkt, allenfalls die verrichtete Arbeit wird wahrgenommen – in Form von wiederhergestellter Ordnung und Sauberkeit, von akkurat bezogenen Betten oder einer aufgefüllten Minibar. Das Zimmermädchen ist in diesem Sinne auch als eine Art Antithese zu einem chaosstiftenden Einbrecher zu verstehen.

Im Zuge der COVID-19-Pandemie forderten Kommentatorinnen und Leitartikler aus allen Bereichen des politischen Spektrums einen anderen Umgang mit Pflegepersonal, aber auch anderen sogenannten systemrelevanten Berufen – etwa Angestellten in Supermärkten. Unterdessen verabredeten sich in den ersten Wochen der Pandemie weltweit Menschen auf Balkonen und offenen Fenstern, um allabendlich durch Applaus Anerkennung und Dankbarkeit zum Ausdruck zu bringen (vgl. Newman 2020). Durch die Maßnahmen zur Eindämmung der Ausbreitung des Virus wurden Unterschiede zwischen denjenigen, die im Katastrophenfall zuhause bleiben konnten (und mussten) und denjenigen, deren Dienst unentbehrlich wurde und deren Arbeitszeiten sogar zwangsweise verlängert wurden, manifest. Slavoj Žižek bezeichnet dies in seiner bereits im April 2020 publizierten Sammlung von Essays und Analysen zur Pandemie als Motor einer Klassentrennung und stellt fest:

We are bombarded by calls to work from home, in safe isolation. But which groups can do this? Precarious intellectual workers and managers who are able to cooperate through email and teleconferencing, so that even when they are quarantined their work goes on more or less smoothly. They may gain even more time to “exploit ourselves.” But what about those whose work has to take place outside, in factories and fields, in stores, hospitals and public transport? Many things have to take place in the unsafe outside so that others can survive in their private quarantine . . . ¹⁴⁶

Dabei zeichnete sich eine wenig beachtete Distinktion innerhalb der zweitgenannten Gruppe ab. Während zumindest verhältnismäßig viel Aufmerksamkeit für die konkreten Bedingungen

¹⁴⁶ Žižek 2020, S 35.

geschaffen wurde, unter denen Arbeiter*innen in medizinischen und Pflegeberufen, aber auch etwa Apotheker*innen und Kassierer*innen in Supermärkten die Maschinerie am Laufen hielten, blieben andere Berufsstände von der flächendeckenden Würdigung weitgehend ausgenommen. Dies gilt beispielsweise für die Angestellten in der Produktion der Güter, die verkauft wurden, und in der dafür notwendigen Logistik. Es gilt auch für die Reinigungskräfte. Dieser feine Unterschied scheint entlang einer phänomenologischen Demarkationslinie zu verlaufen: die einen üben ihre Arbeit sichtbar im (halb-)öffentlichen Raum aus, die anderen nicht.

Diese Distinktion findet eine Entsprechung auch in der Darstellung von Zimmermädchen (und anderen prekären Hotelangestellten) in den nachfolgend untersuchten Romanen und Erzählungen. Die Unsichtbarkeit, Hauptcharakteristikum des Zimmermädchens (und anderen Dienstpersonals), machte sich etwa die bildende Künstlerin Sophie Calle zunutze, als 1981 in einem venezianischen Hotel als Zimmermädchen zu arbeiten begann und die Besitztümer der Gäste – und daraus zu deduzierende Gewohnheiten und Verhaltensweisen – fotografisch und in schriftlichen Protokollen dokumentiert hat.

Auch in Markus Orths' Roman *Das Zimmermädchen* befähigt jene Unsichtbarkeit die Protagonistin zum Betreten der Privatsphäre der Gäste. Bei Michael Glawogger hingegen wird das Reinigungsritual durch den Gast selbst gestört, er beobachtet das Zimmermädchen unbeabsichtigt beim Verrichten seiner Arbeit. Gerade dadurch kommt sie, trotz ihres niedrigen Status in der Hierarchie ihrer Arbeitswelt, in eine hochgradig subversive Machtposition.

Die Leben der Anderen: Markus Orths' Roman *Das Zimmermädchen*

Markus Orths stellt ein Zimmermädchen – *das* Zimmermädchen – ins Zentrum seines gleichnamigen Romans: Die Protagonistin Lynn Zapatek arbeitet in einem Hotel mit dem sprechenden Namen Hotel Eden. Auch wenn es paradiesische Zustände für die Gäste und nicht für das Personal verheißt: Lynn nimmt ihre Arbeit durchaus positiv wahr, denn „[i]n der Arbeit

kann sie sich verstecken wie in einer Höhle“¹⁴⁷. Die Akribie, mit der sie nicht nur ihre Arbeit, sondern ihren gesamten Alltag bewältigt, wird von vornherein pathologisiert: Bereits auf Seite 11 erfährt man durch den Erzähler von einem „Klinikaufenthalt“ Lynns, wenig später von einer – nicht näher definierten¹⁴⁸ – Therapie, die Lynn machen muss: „Der Therapeut, sagt Lynn der Mutter, hat es verboten, eine so lange Reise. [...] Jeden Freitag sucht Lynn ihn auf. [...] Lynn bekommt Tabletten, nimmt sie aber nicht, oder nur selten.“¹⁴⁹

Bemerkenswert ist dabei vor allem die Haltung des Erzählers: Eine Frau als psychisch krank zu bezeichnen ist ein Sprechakt, welcher häufig dazu führt, dass derjenigen, über die gesprochen wird, Autonomie entsagt wird. In Orths' Roman übertragen wird dieser Eindruck dadurch verstärkt, dass man hier nicht etwa durch Lynn selbst oder anhand ihrer Handlungen von dieser „Verrücktheit“ erfährt, sondern weitgehend durch die Erzählinstanz – es wird *über* sie gesprochen, nicht *von* ihr. Die Figurenrede ist spärlich, die Dialoge Lynns mit ihrer Mutter bestehen aus redundanten, elliptischen Sätzen¹⁵⁰, andere Gesprächspartner gibt es kaum. Lynn wirkt besonders in diesen Gesprächssituationen kindlich und auch im ursprünglichen Sinne des Wortes infantil: *infans*, stumm, unfähig zu reden. Lynns sprachliche Hemmung lässt wesentliche Rückschlüsse auf die Charakterisierung – hier immer auch eine Pathologisierung – der Figur zu; sie wird durch die anderen „Stimmen“ des Romans regelrecht übertönt: durch die Erzählinstanz, durch die Mutter, den Therapeuten.

Vor dem Hintergrund dieser Einführung der Protagonistin wirken Lynns zwanghafte Verhaltensmuster kaum mehr verwunderlich: Daheim schält sie Radieschen¹⁵¹, im Hotel putzt sie, wenn alle anderen Aufgaben bereits erledigt sind, „das Innere der Blumenvasen“¹⁵². Lynn ist

147 Orths 2008, S. 23.

148 Auf S. 40 wird, in einem Dialog zwischen Lynn und ihrer Mutter, angedeutet, dass die Protagonistin in der Vergangenheit gestohlen hat – das legt den Schluss nah, dass Kleptomanie zumindest eines von Lynns Problemen sein könnte, das darüber hinaus jedoch im Roman keine wesentliche Rolle spielt. Angesichts von Lynns Verhalten drängt sich viel eher der Schluss auf eine Zwangsneurose auf: Lynn scheint von Zahlen besessen zu sein, zählt etwa die Schritte von ihrer Wohnung zu der ihres Freundes Heinz (S. 15), analysiert ihre Zimmernummer im Krankenhaus (S. 37) und packt sich genau sechs Zigaretten für jeden Tag ein (S. 75). Dieser Zählzwang scheint im Roman mit dem Putz- und Sauberkeitszwang in einem analogen Verhältnis zu stehen.

149 Orths 2008, S. 22.

150 Vgl. *ibid.*, S. 13/14.

151 Vgl. *ibid.*, S. 20.

152 *Ibid.*, S. 25.

allerdings nicht nur ein besonders gründliches Zimmermädchen, das seine Arbeit gewissenhafter als andere erledigt. Im Verlauf des Romans überschreitet sie bewusst, wiederholt und mit zunehmender Drastik die Grenzen, die ihr der Beruf auferlegt: Sie missachtet die Privatsphäre der Gäste, indem sie etwa deren Sachen untersucht¹⁵³. Diese bewussten Verletzungen fremder Intimsphären eskalieren rasch; als sie etwa allein im Zimmer eines Gasts ist, zieht sie ein fremdes Nachthemd über:

Lynn zieht sich aus, hastig, steckt nackt vorm Bett. Ihre Putzklamotten wirft sie auf den Stuhl. Sie zwingt sich ins Kleidchen. [...]Dann hört sie Stimmen vor der Tür, reißt sich das Ding vom Körper, es bleibt heil, Lynn atmet heftig, doch die Stimmen verklingen. Lynn zieht wieder ihre Putzklamotten an und bringt das Bett in Ordnung.¹⁵⁴

Lynns anfängliche Vorsicht schwindet; die Transgressionen eskalieren schließlich soweit, dass sie sich regelmäßig in die Zimmer der Gäste schleicht und unbemerkt ganze Nächte unter deren Betten verbringt. Zunächst aus einer Notlage heraus – ein Gast kehrt überraschend in sein Zimmer zurück, während Lynn beim Putzen seinen Pyjama trägt, und sie muss sich verstecken¹⁵⁵ – wird das Übernachten unter den Betten der Gäste umgehend zum festen Ritual in ihrem strikt geregelten Leben: „Jeden Dienstag, sagt Lynn, ich werde es jeden Dienstag tun.“¹⁵⁶ Dabei geht sie systematisch vor, sie plant etwa voraus, bei welchem Gast sie die Nacht verbringen wird und wie sie vermeiden kann, dabei entdeckt zu werden.

Lynns Voyeurismus liegt kein vordergründig sexuelles Motiv zugrunde, vielmehr scheint eine (wenngleich passive) Teilnahme am Leben der Gäste, und damit das Überwinden ihrer Isolation, der Grund dafür zu sein: „Am Sonntag wird sie unruhig. Sie weiß nicht, ob sie es bis Dienstag aushalten kann. Noch zwei Nächte in ihrem eigenen Bett. Noch zwei Nächte allein.“¹⁵⁷ Ansonsten beschränken sich Lynns soziale Kontakte zunächst auf die sporadische, befangen und von nicht artikulierten Konflikten getragen wirkende Kommunikation mit der Mutter sowie auf ihre zu Beginn der Handlung bereits im Enden begriffene Beziehung zu Heinz.

153 Vgl. *ibid.*, S. 26.

154 *Ibid.*, S. 31.

155 Vgl. *ibid.*, S. 32.

156 *Ibid.*, S. 35.

157 *Ibid.*, S. 36.

Wenn Lynn unter den Betten ‚verschwindet‘, wird sie gewissermaßen selbst zum Mobiliar: ein Bestandteil des Zimmers, unbewegt und wie leblos. Schon vor ihrer ersten Nacht im Hotel – und auch ehe sie zum ersten Mal die Kleidung der Gäste anzieht – wird eine Verschmelzung Lynns mit dem Raum deutlich:

Und bald schon verschwindet Lynn hinter den Dingen des Hotels, fällt nicht mehr auf, es ist, als gehöre sie unsichtbar dazu, ein Inventar, das sich ab und zu kaum wahrnehmbar bewegt, ein Geist, der kommt und geht und kommt, wie er will, ein Heinzelmännchen, das im Vorbeigehen arbeitet.¹⁵⁸

Diese Objektifizierung trägt zu dem Eindruck bei, dass Lynn wie fremdbestimmt wirkt, zumal ihr Handeln, mehr oder weniger implizit, als logische Konsequenz ihrer ‚Krankheit‘ betrachtet und eine psychopathologische Deutung durch die Erzählinstanz gleich mitgeliefert wird: Obwohl sie durchaus zu autonomen Entscheidungen fähig scheint, wenn es etwa um ihre Grenzverletzungen gegenüber der Privatsphäre der Hotelgäste geht, erschwert die offenkundige, monokausale Deutung ihres Handelns als Resultat ihrer in der Klinik behandelten Krankheit andere mögliche Interpretationsansätze. Einzig Symptome charakterisieren die Figur.

Die Verhältnisse kehren sich um, als das menschliche Mobiliar seinen Objektstatus verliert, indem es von einem Gast gesehen und *erkannt* wird. Das Call Girl Chiara hat in dem Zimmer, das Lynn für die Nacht aufgesucht hat, Sex mit einem Hotelgast. Lynn entwendet Chiaras Visitenkarte, ruft sie an, vereinbart ein Treffen, und erzählt ihr, dass sie sie im Hotel beobachtet habe. Bei einem erneuten, ähnlich verlaufenden Hotelbesuch sieht Chiara Lynn unter dem Bett, verrät sie jedoch nicht. Es ist ein transformativer Moment, der an den narzisstischen Impuls erinnert, von dem Lacan in seiner Theorie des Spiegelstadiums spricht, ein Bildner der Ichfunktion: Lynns tatsächliches Ich – statisch, beobachtend, passiv – trifft mit Chiara auf ein mögliches anderes Ich – dynamisch, handelnd, aktiv. Sie sucht den Kontakt zu Chiara und bucht ein Treffen mit ihr: wie eine gewöhnliche Kundin des Escort-Service, für den Chiara arbeitet. Es wirkt, als könne Lynn ihre zwanghaften Verhaltensmuster überwinden und so tatsächlich zu einer Art neuem, im doppelten Sinn selbstbewussten Ich finden.

Es entwickelt sich zwischen ihnen eine asymmetrische, nicht einvernehmlich gewünschte und

¹⁵⁸ Ibid., S. 25.

erotisch aufgeladene Freundschaft, die darin gipfelt, dass Lynn einen gemeinsamen – von ihr allein finanzierten – Urlaub vorschlägt. Chiara willigt nicht ein, beendet den Kontakt, und Lynn fällt am Ende des Romans in ihre Gewohnheiten zurück. Sie legt sich jedoch nicht mehr unter das Bett eines mehr oder weniger beliebigen Hotelgasts, sondern unter das ihrer Mutter. Damit erreichen Lynns Transgressionen eine weitere Eskalationsstufe, ihre Invasion der Privatsphäre der Anderen ist nicht länger auf einen einzigen Schauplatz, das Hotel Eden, beschränkt – und auch nicht länger nur auf fremde Personen.

Orths' Roman zeigt eine in mehrfacher Hinsicht passive, unbewegliche Protagonistin. Lynn ist buchstäblich eingezwängt: durch ihre eigenen Zwangshandlungen ebenso wie durch die Vorstellungen und Regeln derer, die Verantwortung für sie übernehmen, etwa ihrer Ärzte und ihrer Mutter. Dieses Eingezwängte äußert sich auch durch ihre Verortung im Hotel, wo sie reglos unter dem Bett liegend ausharrt.

Gute Geister: Die Stubenmädchen in Marjana Gaponenkos Roman „Wer ist Martha?“

Marjana Gaponenkos Roman *Wer ist Martha?* spielt zu großen Teilen im Hotel Imperial an der Wiener Ringstraße. Das Hotel existiert tatsächlich; 1867-69 als Palais für Herzog Philipp von Württemberg erbaut und bereits 1873 aufgrund des durch die bevorstehende Weltausstellung vorherrschenden Bettenmangels in Wien zum Hotel umfunktioniert¹⁵⁹, weist es Merkmale der italienischen Neo-Renaissance auf. Der Name kann dabei durchaus als programmatisch verstanden werden, auch in Gaponenkos Roman: Zur luxuriösen Grundausrüstung gehören Kronleuchter und Marmorverkleidungen, ein persönlicher Butler sorgt für das Wohl der Gäste¹⁶⁰, ein livrierter Page bringt das Gepäck bis aufs Zimmer¹⁶¹.

Ganz im Sinne dieser k.u.k.-Anachronismen heißen die Zimmermädchen in *Wer ist Martha?* nicht Zimmermädchen, sondern Stubenmädchen. Atypisch ist jedoch die Nähe, die das

159 Vgl. N.N. 1970, S. 3.

160 Vgl. Augustin 1999, S. 11.

161 Gaponenko 2012, S. 86.

Stubenmädchen – n.b. nicht *ein* Stubenmädchen, sondern das für Lewadski persönlich zuständige – sogleich zu Lewadski entwickelt. Bei der ersten Begegnung beginnen die beiden sofort ein vertrauliches Gespräch, ein Verhalten, das den üblichen Verhaltensregeln dieses Berufs ganz und gar nicht entspricht – zeichnet sich doch das Zimmermädchen gemeinhin dadurch aus, dass die direkten Begegnungen mit den Gästen auf ein absolutes Minimum reduziert sind. Hier sucht das Stubenmädchen Lewadski gezielt auf, „um zu fragen, ob auch alles in Ordnung sei“. ¹⁶² Daraufhin erläutert sie sehr genau, was Lewadski zu tun hat, wenn er will, dass seine Bettwäsche gewechselt wird, und erkundigt sich nach der Dauer seines Aufenthalts. Auf seine Antwort, dass er es noch nicht wisse, reagiert sie wie folgt: „Das Stubenmädchen lächelte komplizenhaft. Die Elisabeth-Suite sei genau richtig für einen alten Herrn wie ihn, meinte sie.“ ¹⁶³

Diese bemerkenswerte Vertrautheit nimmt vorweg, was sich anhand von Lewadskis von großer gegenseitiger Sympathie geprägtem Verhältnis zu seinem persönlichen Butler Habib im späteren Verlauf des Romans manifestiert. Habib ist nicht nur Butler, sondern auch Gesprächspartner, Freund und Assistent in Personalunion. Die Rollenverteilung in Hotels ist normalerweise eindeutig: „Gäste und Angestellte leben trotz zahlreicher Berührungspunkte in verschiedenen Sphären. Die hektische Welt der Angestellten bleibt im Gegensatz zur mondänen Welt der Gäste hinter den Kulissen verborgen“, heißt es etwa in in Ralf Nestmeyers kulturwissenschaftlich punziertem Band *Hotelwelten* ¹⁶⁴. In Gaponenkos Roman ist das Gegenteil der Fall. Lewadski schließt rasch Bekanntschaft mit den Angestellten: „[...] heute Nacht richtete ich mich im Bett auf und sagte zu mir: Du hast hier in diesem Hotel in diesen paar Tagen so vielen Menschen beim Reden zugehört und selbst so viel geredet wie seit zwanzig Jahren nicht.“ ¹⁶⁵ Die Stimmung wirkt gesellig, beinah konspirativ.

Das ist umso erstaunlicher, als Lewadski alles andere als ein Gesellschaftsmensch ist. Der Sechsendneunzigjährige lebt allein und ist Einsamkeit gewohnt. Geboren im alten Österreich-

¹⁶² Ibid., S. 87.

¹⁶³ Ibid.

¹⁶⁴ Nestmayer 2015, S. 188.

¹⁶⁵ Gaponenko 2012, S. 120.

Ungarn hat er sein Leben in der Sowjetunion verbracht, ohne sich politisch oder romantisch zu binden, aus einem schlichten Desinteresse heraus: Der angesehene Ornithologe begeistert sich ausschließlich für Musik und Vögel. Erst als ein tödliches Lungenkarzinom bei ihm diagnostiziert wird, beschließt er, in Wien seine positiven Erinnerungen an die Stadt, das Hotel und die Konzerte im Musikverein noch einmal wiederzuerwecken. Es ist seine *letzte Reise*: Er will seinen Lebensabend in Wien verbringen, egal, wie lange es bis zu seinem Tod tatsächlich dauert. Das luxuriöse Imperial fungiert als (besseres) Altenheim, und die Hotelbediensteten ersetzen das Pflegepersonal. Die enge Bindung Lewadskis an diejenigen, die ihn auf seiner letzten Reise begleiten, äußert sich mitunter in einer verschrobenen Zuneigung, die in starkem Kontrast zu seiner anfangs herablassenden und harschen Art steht. Auch für das Stubenmädchen empfindet er Bewunderung: „Ihr Gang hatte Stolz, Entschiedenheit und Charakter. Er gefiel Lewadski. ‚So geht eine Mäherin übers Feld,‘ dachte er. ‚Wie müde Peitschen wirft sie ihre Beine nach vorn.‘“¹⁶⁶ Als Lewadski die Klingel überhört und das Stubenmädchen „weichtatzig“¹⁶⁷ in seiner Anwesenheit ins Zimmer kommt, verwickelt er sie umgehend in ein Gespräch über ihre serbische Herkunft und ihre Pläne, in Novi Pazar ein Haus zu restaurieren. Sie zeigt ihm Fotos auf dem Mobiltelefon. Als sie ihm einen Brief übergibt und sich verabschiedet, ist Lewadski von der „schlichte[n] Feierlichkeit des Augenblicks“ gerührt, „doch der erstaunlich feste Händedruck des Stubenmädchens mit dem Himbeergarten und dem umgebauten Haus heiterte ihn augenblicklich wieder auf.“¹⁶⁸ Die für Zimmermädchen üblichen Putzrituale kommen im Roman so gut wie nicht vor, stattdessen scheinen die Stubenmädchen in erster Linie um Lewadskis soziales Wohlbefinden bemüht. Anstelle von höflicher Diskretion zeichnen sie sich durch forschere Freundlichkeit aus, die Konvention, dass zwischen Gast und Personal Distanz zu wahren ist, ist außer Kraft gesetzt – und damit auch die Rollenbilder von Zimmermädchen und Gast.

166 Ibid., 88.

167 Ibid., 96.

168 Ibid., 98.

Allsehende Augen: Zwei Zimmermädchen aus Michael Glawoggers Kurzgeschichtenband „69 Hotelzimmer“

69 Hotelzimmer, das literarische Debüt des österreichischen Dokumentarfilmers Michael Glawogger, vereint Vorstellungsbilder des Hotels in ungewöhnlicher Dichte und Fülle: Der Band enthält nicht 69, sondern 95 Kurzgeschichten¹⁶⁹. Der Titel bezieht sich auf ein vor allem aus Filmen bekanntes Hotel-Motiv: Die Tür eines Hotelzimmers mit der Nummer 96 wird so schwungvoll zugeschlagen, dass die Zahlen aus der Befestigung gerissen und zu einer 69 verkehrt werden, was im Verlauf der Handlung zu Verwechslungen und Missverständnissen führt. Eva Menasse bezeichnet die Sammlung in ihrem Nachwort als „ein Porträt unseres Planeten anhand seiner Hotelzimmer“¹⁷⁰, zumal Orte und Zeiten der jeweiligen Handlungen unterschiedlich sind, wobei es vereinzelte, mal deutliche und mal lose Zusammenhänge im Hinblick auf die Figuren und Motive gibt.

Angesichts dieser Menge an Hotelgeschichten sind die Begegnungen mit Zimmermädchen (und anderem Personal) in dem Band vergleichsweise nicht gerade zahlreich, die Kurzgeschichten werden konsequent aus der Perspektive des Gastes erzählt; der Blick auf zwei dieser Zimmermädchen-Figuren lohnt sich jedoch besonders – zumal sie ein antithetisches Gegengewicht zu den ‚guten Geistern‘ etwa in Gaponenkos Roman bilden, ohne dass sie wie bei Orths gänzlich mit ihrem Berufskodex brechen.

In der vorletzten Geschichte des Bands, „95: Auf Null“, versehen mit dem Orts- und Zeitstempel „Stockholm, Schweden, 2012“, wird ein „geübte[r] Hotelgast“¹⁷¹ geschildert, für den das Reisen eine eher unerfreuliche Routinehandlung ist. Mit den Codes der Hotels vertraut, versucht er, den Zimmermädchen aus dem Weg zu gehen – und scheitert: Er vergisst, das „Nicht

169 Die Nummer 13 wurde – einer Tradition in „westlichen“ Hotels folgend – ausgelassen, sodass die letzte Kurzgeschichte des Bands mit 96 beziffert ist. Ein ähnliches Brauchtum gibt es etwa in Japan, wo die Zahl neun mit dem Tod assoziiert wird; daher gibt es häufig kein neuntes Stockwerk in Hotels und anderen Gebäuden.

170 Menasse in Glawogger 2015, S. 401.

171 Glawogger 2015, S. 386.

stören“-Schild an seiner Tür anzubringen, und kehrt in sein Zimmer zurück, als es gerade geputzt wird. Auch sonst funktionieren die gewohnten Gesten der Interaktion zwischen Zimmermädchen und Gast nicht.

Der namenlose Gast hat außerdem Essen vom Frühstücksbuffet mitgenommen – „hotelregelwidrig“¹⁷² und wider besseres Wissen – und fühlt sich von den Zimmermädchen ertappt. Das Zimmermädchen wird als Störfaktor wahrgenommen. Im Grunde ist jedoch er der Eindringling: Er beobachtet, was unsichtbar sein soll, nämlich die letzten Arbeitsschritte beim Säubern seines Zimmers.

Mit diesen letzten Touch-ups hatten sie das Zimmer quasi auf Null gesetzt. Es war kein okkupierter Raum mehr, sondern wieder ein Hotelzimmer, in dem er Gast war. [...] Er saß da, trank den letzten Schluck Kaffee und genoss den Augenblick, in dem er in dieser effizient-einfachen Weise auf das reduziert worden war, was er war – ein reisender Gast.¹⁷³

In diesem Blanko-Raum erlebt der anfangs noch lethargisch und resigniert wirkende Protagonist einen Moment der inneren Transformation, er entwickelt so etwas wie einen Möglichkeitssinn: „Er beschloss, nur mehr an Orte zu reisen, an denen er noch nie gewesen war, und nur mehr Dinge zu tun, die er noch nie geplant hatte. [...] Er wollte fremd sein in der Fremde. Vielleicht würde das Leben dann ganz neu mit ihm verfahren.“¹⁷⁴

Am Ende der Erzählung erscheint das Zimmermädchen erneut, um die Minibar wieder aufzufüllen. Damit wird, wie im Titel der Erzählung angedeutet, ein imaginäres Zählwerk wieder *auf Null* gesetzt: Der Wunsch des Protagonisten nach einem Ausbruch aus der Routine alltäglichen Reisens scheint von einer vagen Idee zu einer beschlossenen Sache zu werden. Er duscht, verbraucht dabei die kurz zuvor aufgefüllten Toilettenartikel; dem Reinigungsritual durch die Zimmermädchen folgt ein geistiges Reinigungsritual, das nicht zuletzt ein Anfreunden mit dem Reisen mit sich bringt: „Während er sich abtrocknete, freute er sich auf Stockholm.“¹⁷⁵

172 Ibid., S. 387.

173 Ibid., S. 387/388.

174 Ibid., 388.

175 Ibid., 389.

Die 63. Erzählung des Bandes, „Elegante Wesen“, trägt den Orts- und Zeitstempel „Phnom Penh, Kambodscha, 1999“. Sie beginnt jedoch mit einem Rückblick auf verschiedene Reisestationen des Protagonisten und die jeweiligen Taxi- oder Busfahrten vom Flughafen zum Hotel; eine stark fragmentierte Form, in der von negativen, bedrohlich und feindselig wirkenden Erfahrungen mit der Fremde erzählt wird. Erst gegen Ende der Erzählung kommt der Reisende tatsächlich in seinem Hotelzimmer in Phnom Penh an. Auch dieses Hotel empfängt ihn nicht herzlich; sein Bett ist nicht gemacht, der Fernseher läuft noch, und er bekommt ein Zimmer, „in dem auf einem Schild stand, dass es verboten sei, Schusswaffen und Prostituierte mitzubringen – in mehreren Sprachen.“¹⁷⁶ Es finden sich allerdings noch andere, unverständliche Botschaften in dem Zimmer.

Er ging ins Bad, um zu pinkeln, und sah, dass der Spiegel mit dicken Lippenstiftbuchstaben verschmiert war – auf Khmer. In diesem Moment betrat das Zimmermädchen das Badezimmer. Als sie las, was da stand, entfuhr ihr ein Schrei, sie spuckte auf den Spiegel und verschmierte das Geschriebene mit Klopapier.¹⁷⁷

Der Protagonist versucht daraufhin, ihr zu entlocken, was auf dem Spiegel gestanden hat. Das Zimmermädchen bricht in „hysterisches Gelächter“¹⁷⁸ aus und bleibt ihm eine Antwort schuldig. Die Erzählung endet mit einem ungelösten Rätsel, das die Lesenden ebenso ratlos zurücklässt wie den Protagonisten.

Beide Erzählungen zeigen Zimmermädchen in einer durchaus machtvollen Position. In der in Stockholm spielenden Episode ist das Zimmermädchen zunächst nicht erwünscht, aber der Gast muss ausharren, bis sie ihre Arbeit getan hat, und in Kauf nehmen, dass der Diebstahl vom Frühstücksbuffet ihr wohl kaum verborgen bleibt. Später erweist sie sich als diejenige beinahe metaphysisch anmutende Machtinstanz, die nicht nur das Zimmer in Ordnung bringt, sondern auch den Gast selbst wieder auf Null setzt.

In der in Phnom Penh angesetzten Erzählung wird dieser Eindruck schließlich noch gesteigert: Hier weiß das Zimmermädchen etwas, das der Gast nicht wissen kann; ihrem Schweigen ist der

176 Ibid., 257.

177 Ibid.

178 Ibid.

Protagonist vollkommen ausgeliefert – und ihr Lachen verleiht ihr zugleich eine diabolische Aura.

Abschließend lässt sich festhalten: Männliche Zimmermädchen scheinen in fiktionalen Texten ähnlich rar zu sein wie in der Realität, Ähnliches gilt für weibliche Concierges, Laufburschen oder Liftboys. Gerade der Vergleich von Zimmermädchen und Liftboy bzw. Laufbursche kann als Sinnbild für das ideologisch konstruierte, anachronistisch anmutende Gegensatzpaar von weiblicher Stasis und männlicher Beweglichkeit gelesen werden. Das äußert sich insbesondere in dem Bild, wie Markus Orths' Protagonistin Lynn sich unter den Bett der Gäste kleinmacht – „Lynn fühlt sich gut dort“¹⁷⁹ – und erstarrt. „Die eigentliche Struktur des internationalen Tourismus braucht das Patriarchat,“¹⁸⁰ stellen demgegenüber Grütter und Plüss in ihrer Untersuchung über Frauen im Tourismus fest.

In den untersuchten Prosatexten ist das Zimmermädchen genau wie auf dem realen Arbeitsmarkt eher Rand- als Hauptfigur. Selbst in dem Roman von Markus Orths, der das Zimmermädchen zur Protagonistin und ‚Titelheldin‘ macht, ist es eine in vielerlei Hinsicht marginalisierte Figur. Die Sphäre der Gäste die und die der Bediensteten überschneiden sich zwar räumlich, ideologisch sind jedoch voneinander abgeschottet. So stellen auch Karin Grütter und Christine Plüss fest:

„Es ist dies die eigenartige, aber für ‚Dienstpersonal‘ so charakteristische Zuordnung von ‚draussen‘ und ‚drinnen‘: Einerseits einen Betrieb – Haushalt, Hotel – aufrechtzuerhalten, fürs ‚drinnen‘ [sic] nicht nur zuständig zu sein, sondern wesentlicher Bestandteil davon zu werden; andererseits vom Nutzen der geleisteten Dienste weitgehend ausgeschlossen zu sein, ‚draussen‘ zu verbleiben [...].“¹⁸¹

Durch diese Positionierung im gesellschaftlichen Abseits ist das Zimmermädchen begünstigt und qua Beruf sogar verpflichtet, sich möglichst unsichtbar zu machen. Das macht sie zu einer idealen Mitwisserin – ob sie nun beobachtet, wie in Orths' Roman, oder wie in Glawoggers

179 Orths 2008, 34.

180 Grütter et al. 1996, S. 9.

181 Ibid., S7.

Erzählung „Elegante Wesen“ beinah sphinxhafte Züge annimmt, indem sie das Geheimnis um die Botschaft auf dem Spiegel für sich behält. Der Einblick des Zimmermädchens in die Privatsphäre der Gäste kann durchaus als Ermächtigungsstrategie dienen; in den fiktionalen Texten begegnen sie den Gästen nicht in einer ausnahmslos unterlegenen Position.

Dass dieses Machtspiel das Zimmermädchen zu einer ambivalenten, häufig abgründigen Figur macht, ist nicht in allen Romanen und Kurzgeschichten zu beobachten. In erster Linie ist das Zimmermädchen auch in den fiktionalen Texten *stets zu Diensten* und dem Wohl des Gasts verpflichtet. Bei Gaponenko oder auch in Glawoggers Erzählung „Auf Null“ wird das Image des Zimmermädchens als Helferin und guter Geist sogar noch übertroffen: Sie ist nicht nur für die Wiederherstellung der Ordnung im Zimmer des Gasts zuständig, sondern auch im engeren Sinne für sein Wohlbefinden. Hier treffen also produktive und reproduktive Arbeit aufeinander.

2.2 Funktionen des Hotels

2.2.1 Geister und Gespenster: Das Hotel als Spukhaus

Im Zusammenhang mit Texten, die dem Genre der *gothic novel* im Sinne Horace Walpoles zugeschrieben werden, werden die Schauplätze häufig als „closed spaces“ charakterisiert: als Orte ohne Ausweg – etwa Labyrinth, Kellergewölbe oder Katakomben – oder mit schwer zu passierenden Schwellen, als tatsächliche Gefängnisse oder im übertragenen Sinne als Orte der Gefangenschaft¹⁸². Der Transitort Hotel steht in vieler Hinsicht für das genaue Gegenteil eines solchen hermetisch geschlossenen Raumes; hier sei erneut auf die symbolhafte Drehtür in Vicki Baums Roman *Menschen im Hotel* verwiesen, die die Dynamik des permanenten Kommens und Gehens, die Kontingenz der Hotellobby, bildlich festhält.

Die Germanistin Margret Rothe-Buddensieg stellt in ihrer Untersuchung des Dachbodens als literarisches Motiv vom 18. bis zum 20. Jahrhundert fest:

Der Dachboden ist uns allen tausendfach bekannt. Geheime Kinderspiele, armer Poet, Geisterspuk und Rattentanz verleihen ihm in unserer Vorstellung ein ebenso phantastisches Gepräge wie die Maskerade der verstaubten Gegenstände, der verborgene Flüchtling und der verheißende Blick aus dem Dachfenster ins Freie. Dort oben ist alles anders.¹⁸³

Dem Hotel fehlt das „phantastische Gepräge“ des Dachbodens genau wie die Unheimlichkeit des Kellers, jedenfalls im herkömmlichen Sinn. Im fiktionalen Hotel kommt es dennoch häufig zu übernatürlichen Erscheinungen. Sie manifestieren sich häufig da, wo die Bausubstanz, die ‚Haut‘ des Hauses, Bruchstellen und Risse aufweist, also im heruntergekommenen, ruinösen und im übertragenen Sinn *sterbenden* Gebäude. Der Topos des Spukhauses evoziert keine Bilder eines intakten Neubaus, sondern eines alten, zumeist unbewohnten, sich selbst und damit dem natürlichen Niedergang seiner Substanz überlassenen Gebäudes. Noch dazu korrelieren der Verfall eines Hauses und sein Verlassenwerden von menschlichen Bewohnern. Die in Singapur

¹⁸² Vgl. Aguirre 1990, S. 2.

¹⁸³ Rothe-Buddensieg 1974, S. 1.

ansässigen Architekten Joshua Comaroff und Ong Ker-Shing stellen in ihrer Untersuchung zu *Horror in Architecture* fest:

Abandoned structures are often assumed to be haunted, and not merely by the apparition of poverty. In much of Asia, for example, accounts of spectral visitations thrive, and focus in particular upon deflated and devalued architecture. Such a stigma is logical with respect to „dead“ space. Why otherwise would usable human inhabitations be left idle? Are these not the trystring-place of life and death? As with the partially necrotic, haunted houses are not merely – or even thoroughly – dead. Certainly they are vacant with regard to humans; but they are lively with memories, and homeless or unsettled spirits.¹⁸⁴

Dem Hotel weisen Comaroff und Ong in ihrer Abhandlung keine zentrale Rolle zu, bezeichnen es jedoch als per se „horrifying“¹⁸⁵: „[...] a facility that mixes categories of personal and public, and implies all manner of seedy exchanges and violences. Its mechanical and bureaucratic character – its stacks of numbered cells – leads to a phantasmagoria of forgotten transgressions.“¹⁸⁶ Sie stellen zudem eine Analogie von Haus und Körper fest, die auch für die Untersuchung der unheimlichen Hotels relevant ist. So wie der verfallende, krankende oder gar todgeweihte Körper Affekte der Angst und des Ekels hervorruft, kann auch das verwesende Haus ein Ort des Unheimlichen sein. Und im Sinne des Abjektionsbegriffs nach Kristeva entsteht gerade dadurch eine Ambiguität, bei der das Abstoßende zugleich fasziniert¹⁸⁷.

In ihrer Typologie des Horrors verweisen Comaroff und Ong beispielsweise auf „Doubles and Clones“¹⁸⁸ und stellen etwa das World Trade Center in Bahrain oder die Cullinan-Wolkenkratzer in Hong Kong – Bauwerke mit nahezu identischen Zwillingstürmen – der Darstellung von Zwillingspaaren in Horrorfilmen gegenüber¹⁸⁹.

„Ein Keller unter dem Keller“: Marode Geborgenheit und unheimliche Neubauten in Haruki Murakamis Romanen *Wilde Schafsjagd* und *Tanz mit dem Schafsmann*

184 Comaroff und Ong 2013, S. 99-100.

185 Ibid., S. 102.

186 Ibid.

187 Vgl. etwa Kristeva 1982, S. 9: „Many victims of the abject are its fascinated victims.“

188 Comaroff und Ong 2013, S. 49.

189 Vgl. ibid., S. 53.

Der namenlose Ich-Erzähler aus Haruki Murakamis phantastischem Detektivroman *Wilde Schafsjagd* (1982) wird im ersten, acht Jahre vor der eigentlichen Handlung angelegten Kapitel als durchschnittlicher Mann eingeführt, der sich – wie viele Protagonisten in Murakamis Prosatexten – treiben lässt, passiv ist und ein eher ereignisloses Leben führt. Mit knapp dreißig ist er frisch geschieden, seinen Alltag beschreibt er als „vage und substanzlos“, sich selbst als „allein“¹⁹⁰.

Nach seiner eigenen Aussage ist er ein häufiger Gast in Hotels, genauer in Hotelbars. In einer solchen Bar im tokioter Wolkenkratzer- und Vergnügungsviertel Shinjuku bestellt er Heineken und Sandwiches, „[d]ann fragte ich, ob sie vielleicht Nagelschere und Feile hätten. Sie hatten natürlich. Hotelbars haben wirklich alles mögliche.“¹⁹¹ Dieser betont belanglose Barbesuch erfährt eine unvermittelte Wendung, als der Protagonist über den Lautsprecher in der Lobby aufgerufen wird, obwohl niemand weiß – und wissen kann – dass er dort ist. Die Szene greift die immer stärker ins Fantastische kippende Handlung voraus, bei der der Ich-Erzähler sich gemeinsam mit seiner ebenfalls namenlosen Freundin auf die Suche nach einem obskuren Schaf machen muss, welches sich auf der Insel Hokkaido im Norden Japans befinden soll. In der Inselhauptstadt Sapporo kommen sie durch Zufall in das Hotel Dolphin. Die Entscheidung, wo er und seine Gefährtin in Sapporo übernachten, überlässt der Ich-Erzähler ihr; sie fällt sie schließlich intuitiv aufgrund des Namens¹⁹²: Der Erzähler liest ihr Hotelnamen aus dem Telefonbuch vor, und „[n]ach ungefähr vierzig Namen rief sie ‚Stopp!‘. [...] ‚Das ist es! Da bleiben wir.‘“¹⁹³

Als sie das Dolphin betreten, wird schnell deutlich, dass es sich um kein besonders komfortables Hotel handelt: Der Service ist spärlich, es gibt etwa kein Personal, das sich für das Gepäck verantwortlich fühlt, und die Abfertigung an der Rezeption ist knapp und pragmatisch. Das

190 Murakami 1997, S. 25.

191 Ibid., S. 130-131.

192 Mehr zu den häufig sprechenden Namen der Hotels in der Literatur folgt in einem eigenen Kapitel; in diesem Fall wird über den Hotelnamen ein intertextueller Bezug zu Melvilles „Moby Dick“ hergestellt, der im Text auf S. 224 f. reflektiert wird.

193 Murakami 1997, S. 163.

Zimmer schließlich befindet sich auf der schmalen Grenze zwischen schmuckloser Zweckmäßigkeit und Unsauberkeit. Der Erzähler kommentiert den Zustand des Hotels nicht ohne Ironie, als er das wenige Mobiliar der Lobby begutachtet:

Ich ging zur Wand hinüber und besah mir die Uhr und den Spiegel. Beides waren irgendwelche Firmengeschenke. Die Uhr ging sieben Minuten nach, und bei meinem Spiegelbild saß der Kopf nicht ganz korrekt auf dem Rumpf.

Die Sitzgruppe war genauso heruntergekommen wie das ganze Hotel. Das Orange des Bezugs war ziemlich befremdlich – die Art Orange, die entsteht, wenn man Stoff lange der Sonne aussetzt, dann eine Woche im Regen liegen läßt und schließlich in den Keller wirft, damit er Schimmel ansetzt. Ein Orange aus der Zeit, als der Farbfilm noch in den Kinderschuhen steckte.¹⁹⁴

Zwischen dem Hotel Dolphin und dessen Besitzer in Murakamis Roman lassen sich, im Sinne von Comaroff und Ong, Analogien in der Physis feststellen. Das Interieur ist veraltet und teils dysfunktional: „Sämtliche Möbel waren verschlissen, jeder Tisch wackelte, kein Schloss funktionierte.“ Der Besitzer des Hotels, der zunächst als Portier und Rezeptionist eingeführt wird, weist ebenfalls einige physische Beeinträchtigungen auf; seine dicke Brille lässt auf Kurzsichtigkeit schließen, an seiner linken Hand fehlen mehrere Fingerglieder¹⁹⁵. In seiner Position als Hotelbesitzer „funktioniert“ er nur bedingt – Kiki muss dreimal an der Rezeption klingeln, ehe er seinen Posten bezieht; auch sonst ist er seinen Gästen gegenüber zwar höflich, doch wenig aufmerksam. Bis auf den Protagonisten und seine Freundin scheint ohnehin niemand im Dolphin zu wohnen: „Das Hotel hatte vielleicht noch andere Gäste; aber wenn dem so war, dann hatten sich alle wie lichtscheue Mumien mucksmäuschenstill in ihren Zimmern verschanzt.“¹⁹⁶

Dass das Hotel, auch wenn die Wahl willkürlich darauf gefallen ist, eine zentrale Rolle im Roman spielt, wird in weiteren Gesprächen mit dem Besitzer deutlich: Nicht zufällig ist das Gebäude im Besitz der Schafsgesellschaft Hokkaido und hat, bevor das Dolphin dort entstanden

194 Murakami 1997, S. 165.

195 vgl. Murakami 1997, 166. Dass an der linken Hand „die oberen Glieder des kleinen und des Mittelfingers“ amputiert wurden, könnte als Hinweis auf eine Yakuza-Zugehörigkeit des Portiers gelesen werden – allerdings wird bei dem *yubitsume* genannten Ritual der kriminellen Organisation lediglich der kleine Finger amputiert.

196 Ibid., S. 177.

ist, ein „Oviszentrum“¹⁹⁷ zur Erforschung von Schafen beherbergt. Dort finden sie schließlich mithilfe des Vaters des Hotelbesitzers die entscheidenden Hinweise, wo sich das gesuchte Schaf befindet, und am Ende des Romans kommt es zu einem Showdown zwischen dem Protagonisten und dem Schafsmann – einem Mischwesen, dessen menschlicher Teil aus Ratte, dem verstorbenen Jugendfreund des Erzählers, zu bestehen scheint.

Im wenige Jahre nach *Wilde Schafsjagd* publizierten Roman *Der Tanz mit dem Schafsmann* (1988) wird die Handlung fortgesetzt¹⁹⁸. Eigentlich ist es eine berufliche Reise, die den Ich-Erzähler nach Hokkaido zurückbringt; vor allem ist sie aber motiviert durch wiederkehrende Träume vom Hotel. „Ich träume oft vom Hotel Delfin. Im Traum bin ich *ein Teil davon*“¹⁹⁹, lauten bereits die ersten Sätze des Romans.

Das neue Hotel wirkt komfortabler und zugleich konventioneller als das alte, nicht nur äußerlich, auch der Service wurde verbessert. Es handelt sich bei den Zimmern nun um „erstklassig[e] Cityunterkünfte“²⁰⁰. Dem verfallenen, verlassenem Gebäude ist eines gefolgt, das intakt und von Leben erfüllt ist. Der erste Eindruck des Protagonisten beim Betreten des alten *Hotel Dolphin* in „Wilde Schafsjagd“ ist bezeichnend: „Wahrscheinlich war es schon heruntergekommen, als es gebaut wurde.“²⁰¹ Es handelt sich demnach um eine Umkehr der natürlichen Entwicklung, eine Verjüngung – auf Totes folgt Lebendiges, auf Marodes der Glanz des Neuen. Während das alte Hotel zwar keinen materiellen Komfort geboten hat, hat es Interaktion und Nähe zwischen den Figuren ermöglicht. Im neuen Hotel reist der Protagonist allein an.

Es ist allerdings nicht so leicht, wieder ins Hotel Delfin zu gelangen. Einfach nur telefonisch ein Zimmer zu bestellen, in ein Flugzeug zu steigen und nach Sapporo zu fliegen – damit ist es nicht getan. Das Hotel ist eben nicht nur ein Ort, sondern ein Zustand. Ein Zustand in Form eines Hotels. Dorthin zurückzukehren bedeutet, sich erneut mit den Schatten der Vergangenheit zu

197 Ibid., S. 179.

198 „Wilde Schafsjagd“ ist allerdings als Abschluss einer Trilogie angelegt, die mit Murakamis ersten Romanen – *風の歌を聴け* (1979) und *1973年のピンボール* (1980) – begonnen hat. Diese beiden Romane erschienen erst 2015 in einem Band mit dem Titel „Wenn der Wind singt/Pinball 1973“ in deutscher Übersetzung.

199 Murakami 2002, S. 7, Hervorhebung ibid.

200 Ibid., S. 43.

201 Murakami 1997, S. 164.

konfrontieren.²⁰²

In der erzählten Zeit liegen viereinhalb Jahre zwischen den Ereignissen; den wohl deutlichsten Wandel hat in dieser Zwischenzeit das Hotel Dolphin²⁰³ erfahren, in das der Protagonist zurückkehrt: „Es hatte sich in einen sechszwanzigstöckigen, glitzernden Wolkenkratzer verwandelt“²⁰⁴.

Diese Neuordnung des Hotels entlang einer vertikalen Achse scheint zunächst Murakamis Poetik zu illustrieren, wie er sie 2003 in einem Interview mit Martin Amanshauser dargelegt hat:

Man könnte sich die Welt, in der wir leben, als Haus vorstellen. Da gibt es ein Erdgeschoss, einen ersten Stock, einen Keller. Aber meine Überzeugung ist, dass sich unterhalb des Kellers ein weiterer Keller befindet. Wenn wir wirklich möchten, dann können wir ihn betreten. In meinen Romanen lege ich es darauf an.²⁰⁵

Solche verschachtelten Unterwelten finden sich besonders deutlich etwa im Roman *Mister Aufziehvogel* (1994), in dem der Ich-Erzähler einen Brunnenschacht hinabsteigt, oder im ersten Teil der Reihe *Die Ermordung des Commendatore* (2017), dessen Protagonist einem unerklärlichen Glockenläuten auf den Grund geht, das aus dem Inneren einer Grube kommt. Murakami selbst betont im Interview jedoch, dass diese Keller unbedingt metaphorisch zu verstehen sind: „Es handelt sich um besondere Ort für jeden von uns [...]. Jeder hat einen speziellen persönlichen Dark Room, und zwar in sich selbst. Wenn ich über die spezielle Dunkelheit in mir schreibe, dann kann fast jeder Leser diese Dunkelheit auch in sich erkennen.“²⁰⁶

So spielt sich auch im Hotel Dolphin das Übernatürliche nicht im tatsächlichen Keller des Gebäudes ab, es befindet sich vielmehr mitten im Hotel – und gleichsam außerhalb davon. Als

202 Murakami 2002, S. 12.

203 Die vorliegenden Ausgaben wurden von unterschiedlichen Übersetzerinnen aus dem Japanischen ins Deutsche übertragen, daraus ergeben sich einige unglückliche Diskrepanzen – das Hotel etwa heißt in *Tanz mit dem Schafsmann* Hotel Delfin, nicht mehr Hotel Dolphin. Der Lesbarkeit halber wird hier dennoch einheitlich der Name Hotel Dolphin verwendet.

204 Murakami 2002, 37.

205 Amanshauser 2013, <http://schaufenster.diepresse.com/home/salon/starsundstories/1435562/Haruki-Murakami_Kennen-Sie-Franz-Fuchs>, aufgerufen im April 2018.

206 Ibid.

der Ich-Erzähler nach einem Besuch der Hotelbar auf sein Zimmer zurückkehren will, hält der Aufzug mitten in der Dunkelheit an: „Ich kann nicht die geringsten Formen ausmachen. Nicht einmal mein Körper ist zu erkennen. [...] Alles ist in schwarzes Nichts getaucht. In dieser totalen Finsternis scheint meine Existenz eine reine Vorstellung zu sein. Mein Körper löst sich auf.“²⁰⁷ Dieser Moment der Verschmelzung mit dem Hotel Dolphin, bei dem die Imagination die Physis des Erzählers übertrumpft, schafft eine Verbundenheit, die er sonst weder mit den anderen Figuren des Romans noch mit anderen Orten erlangt hat. So erlebt er auch nicht den dunklen, kalten Korridor als beängstigend – sondern vielmehr das wirkliche Hotel, in das ihn der Aufzug wieder entlässt: „Die reale Welt – eine Welt, in der ich wahrscheinlich nicht glücklich werden kann, in der es keinen richtigen Platz für mich gibt.“²⁰⁸

„The room fell“: Tote Zimmermädchen und kaputtes Inventar in Ali Smiths Roman *Hotel World*

In Ali Smiths Roman *Hotel World* (2001) ist der namensgebende Schauplatz kein verfallenes und verlassenenes Hotel. Im ersten der insgesamt sechs Teile des Romans bezeichnet die Protagonistin und Ich-Erzählerin, die neunzehnjährige Sara Wilby, das Global Hotel ganz im Gegenteil als „classy“²⁰⁹: „the rooms very newly and tastefully furnished with good hard expensive beds and corniced high ceilings on the first and second“²¹⁰. Die Minibar registriert automatisch, wenn Getränke entnommen werden²¹¹, das Personal ist jederzeit zur Stelle, das Hotel erfüllt alle gängigen Standards.

207 Murakami 2002, S. 93.

208 Ibid., S. 109.

209 Smith 2002, S. 4

210 Ibid.

211 Vgl. ibid., S. 72-73

Einige Rezensionen legen eine kapitalismuskritische Lesart des Romans nah, indem die schon dem Namen nach globalisierte Hotelkette als nahezu idealtypischer Erzählrahmen für die „tyranny of the rich and the powerful over the poor“²¹² interpretiert wird, wie der Autor Michael Upchurch in einer Besprechung in der *New York Times* feststellt. Und Giles Foden macht im *Guardian* die Beobachtung:

[Ali Smith] is a writer who is committed to conveying otherness in interesting and exciting ways: every detail in the book, from Penny's name to Else's gnomic "spr sm chn?" on the pavement outside, serves to question the capitalist assumptions of the Global, with its surveillance cameras and 78% polyester uniforms.²¹³

Nichtsdestotrotz funktioniert das Global nur auf den ersten Blick. Die neunzehnjährige Sara Wilby hat dort gerade erst als Zimmermädchen zu arbeiten begonnen, als es zu einem tödlichen Unfall kommt: Der Portier Duncan wettet, dass sie nicht in schmalen Aufzug passt, mit dem ansonsten nur Geschirr aus den oberen Stockwerken des Hotels nach unten befördert wird und der offensichtlich nicht dafür gebaut ist, Menschen zu transportieren. Sara Wilby stirbt, als sie mitsamt dem dumbwaiter, dem Stummen Diener, den Aufzugschacht hinunterstürzt: „the cord snapped, the room fell wooo-/hooooo and broke on the ground, I broke too.“²¹⁴ Als Geist sucht sie ihre Familie heim und besucht ihre eigene Beerdigung. Saras Tod bildet den Auftakt von *Hotel World*: „Here's the story; it starts at the end.“²¹⁵

Die sechs Teile des Romans werden aus der Perspektive von insgesamt fünf verschiedenen Hauptfiguren erzählt, die auf unterschiedliche Weise mit Sara Wilby und miteinander verbunden sind. Das Hotel ist hier zentral in seiner Funktion als Ort der Symbiose: Es bringt Figuren zusammen, die in ihren Alltagsstrukturen kapitalistische Entfremdung, postmoderne Dissoziation und Vereinzelung erleben. Dies spiegelt sich in der fragmentierten Form des

212 Upchurch 2002, <<https://www.nytimes.com/2002/02/03/books/the-ghost-in-the-minibar.html>>, aufgerufen im April 2018.

213 Foden 2001, <<https://www.theguardian.com/books/2001/apr/14/fiction.alismith>>, aufgerufen im April 2018.

214 Smith 2002, S. 6

215 Ibid., S. 3.

Romans und seiner Vielzahl an Erzählperspektiven. Die Kategorie der Zeit wird hierbei ganz anders erzählt: Die Teile finden auf unterschiedlichen zeitlichen Ebenen statt, aber auch das Erzähltempo variiert stark. Der Raum dient also nicht allein der Vereinheitlichung der unterschiedlichen Figuren, sondern auch als Schnittstelle verschiedener Zeitachsen.

Die Obdachlose, an Tuberkulose oder einer ähnlichen Lungenkrankheit leidende Else wird von der Rezeptionistin kurzerhand für eine Nacht im Global Hotel einquartiert – ein subversiver Akt, der die auf strengen Hierarchien und kapitalistischer Marktlogik beruhenden Abläufe des Global auf verschiedene Weisen unterwandert. In Elses Kapitel gibt es eine personale Erzählinstanz; die Sprache der Figur selbst ist limitiert, wird ohne Vokale – Else ist durch ihre Krankheit atemlos, nicht zuletzt hat sie durch ihre marginalisierte soziale Stellung auch im übertragenen Sinn keine Stimme – und häufig in Klammern dargestellt: („Spr sm chng?“)²¹⁶ (also: *Spare some change?*) ist über weite Teile der einzige Satz, den sie selbst sagt, während sie von Passantinnen und Passanten mal beschimpft oder bedroht, mal nach ihrem Befinden gefragt, meistens jedoch ignoriert wird: „People go past. They don’t see Else, or they decide not to.“²¹⁷ Else hat sich vor dem Hotel niedergelassen, so dass die Mauern ihren instabilen Körper stützen:

The sky is the ceiling, the builings are the walls; she has the hotel wall behind her back now, holding her up. Inside her, another wall holding her upright, it goes from her abdomen to her throat and it’s made of phlegm, and occasionally, when she can’t not cough, can’t stop herself, the wall crumbles. She imagines it breaking like rotten cement. But it has its uses. It keeps her upright. It’s holding her up just as much as the hotel wall is.²¹⁸

Während Else hier, solange sich außerhalb davon befindet, eine Symbiose mit dem Global erfährt, entfremdet sie sich davon, sobald sie es mit Hilfe der Rezeptionistin betreten hat. Sie steht zunächst mitten im Zimmer, dann setzt sie sich auf die Bettkante, bis sie einen Hustenanfall bekommt; schließlich versucht sie, ein Fenster aufzumachen, aber es lässt sich nicht öffnen. Statt die hauseigenen Handtücher zu verwenden, trocknet sie sich an ihrem Pullover

²¹⁶ Ibid., S. 35.

²¹⁷ Ibid., S. 39.

²¹⁸ Ibid., S. 40

ab.²¹⁹ Das Zeichensystem des Global lässt sich für Else nicht entschlüsseln: „Someone in the next room or the room above is watching TV. Else can hear muted voices changing and muted music crashing into itself and making no sense.“²²⁰

Auch die Rezeptionistin selbst, Lise, ist die zentrale Figur eines Kapitels, ebenso die Journalistin Penny, die über das Global und seine Serviceleistungen eine Hotelkritik verfasst. Schließlich ist Saras Schwester Clare, die die genauen Umstände des Unfalls in Erfahrung bringen will und sich deshalb ebenfalls im Hotel einmietet, ein Kapitel gewidmet. Im letzten Teil steht Sara Wilby wieder im Fokus, hier jedoch nicht als Ich-Erzählerin; es wird Saras Begegnung mit einer Uhrmacherin²²¹ geschildert, die Saras Armbanduhr reparieren soll. Es kommt im Roman zwar zu keiner Liebesbeziehung zwischen den beiden Frauen, ihr gegenseitiges Interesse wird aber deutlich – zumindest für die beiden Frauen selbst, artikuliert wird es von keiner der beiden, so wie auch der Coming-Out-Prozess internalisiert stattfindet und sehr subtil erzählt wird: „S. Wilby stood outside of the shop, for days, shy and slight, undemanding, intriguing, looking down at her feet all the time. She had pretended not to notice S. Wilby. She doesn't know why she did that. It seemed the thing to do. She wasn't ready.“²²²

Die auf ausbeuterischen Strukturen und technologischen Errungenschaften fußende innere Ordnung des Global ist fragiler, als es zuerst den Anschein hat. Die Kameras in der Lobby wurden „under slack supervision“²²³ von einem Elektriker-Lehrling aufgestellt und fallen regelmäßig aus; diese und ähnliche Fehler im computerisierten Betriebsablauf führen schließlich dazu, dass die Rezeptionistin Lise nicht dabei erwischt wird, wie sie Zimmer 12 entgegen ihrer Befugnis der obdachlosen Else überlässt. Stattdessen wird ein Zimmermädchen dafür beschuldigt, ihre Arbeit vernachlässigt zu haben, nachdem Else die Badewanne hat überlaufen lassen. „The cost of damages, £373.90 for replacement and drying, will be removed from Davies's

219 Vgl. *ibid.*, S. 74-75.

220 *Ibid.*, S. 75.

221 Dass der Kategorie der Zeit im Roman eine genauso wichtige Rolle zukommt wie der des Raumes, wird zum Beispiel anhand der Kapitelüberschriften deutlich: „past“ (Sara Wilby), „present historic“ (Else), „future conditional“ (Lise), „perfect“ (Penny), „future in the past“ (Clare), „present“ (Sara und die Uhrmacherin).

222 Smith 2002, S. 235.

223 *Ibid.*, S. 117.

final paycheck“²²⁴, heißt es lapidar, und der kurze Akt des Aufbegehrens endet keinesfalls mit einem Umsturz des Systems, sondern mit der Bestrafung einer Unbeteiligten.

Neben solchen Fehlfunktionen, die für die im Roman am wenigsten relevante Personengruppe, die zahlenden Gäste, unsichtbar sind, gibt es durchaus auch Einschränkungen, was den Komfort der Zimmer angeht. „[E]verything had pretended luxury and been slightly shabby“²²⁵, stellt etwa die Hotelkritikerin Penny fest. Das Badewasser ist lauwarm und gelblich, die Teppiche sehen auf den zweiten Blick abgenutzt aus, und an der Rezeption geht niemand ans Telefon, um Pennys Beschwerden entgegenzunehmen.²²⁶

Die Regeln der Physik werden im Roman mehrfach außer Kraft gesetzt, Immobilien werden mobil, die Grenze zwischen Tod und Leben fließend; Sara Wilby geistert nach ihrem Tod durch das Global Hotel und setzt sich auf die Betten der Gäste, „The beds of people who sensed no one there, no one else in the room but them“²²⁷ – sie ist somit zugleich anwesend und abwesend. Dualismen werden aufgelöst und es tritt etwas Neues an ihre Stelle, das sich im Sinne Edward W. Sojas als „Thirdspace“ begreifen lässt:

Everything comes together in Thirdspace: subjectivity and objectivity, the abstract and the concrete, the real and the imagined, the knowable and the unimaginable, the repetitive and the differential, structure and agency, mind and body, consciousness and the unconscious, the disciplined and the transdisciplinary, everyday life and unending history.²²⁸

Die wirkliche Bedrohung, der existenzielle Schrecken, liegt hier nicht in dem – so tragischen wie absurden – Geisterspuk durch die verstorbene Sara Wilby, sondern in der Entfremdung der Figuren voneinander und von sich selbst, oder auch in der fehlenden Zugehörigkeit, die sie an den konkreten Räumen erleben – von Pennys nicht erfüllten Erwartungen an das Hotel bis hin zu Sara Wilbys bizarrem Versuch, in der kleinsten Nische Platz zu finden. Nicht zuletzt aber auch in den ganz konkreten Auswirkungen einer Gesellschaft mit strikten Hierarchien und Herrschaftsverhältnissen.

224 Ibid., S. 118.

225 Ibid., S. 130.

226 Vgl. *ibid.*, S. 130-131.

227 Ibid., S. 7.

228 Soja 2007, S. 59.

Und während die Profiteure dieser Ausbeutungsmaschinerie – die Manager und Personalchefs – abwesend sind, ist es das Hotel selbst, das sich gegen die Menschen richtet, als hätte es ein Eigenleben. Besonders Else bekommt diese Feindseligkeit zu spüren, als sie sich auf ihrem Zimmer ein Bad einlässt und sich beinahe am heißen Wasser verbrüht:

She reaches forward and turns the handle on the hot tab. She turns it as far as it will go. Water creeps up her sides. When it's too hot to stay in the water, she gets out, leaving it running, and when the water level comes to the edge of the bath she reaches to pull the plug out. The chain is too hot to touch. She wraps her hand in one of her socks, puts it in the water and yanks the chain up and her hand as fast as possible out of the sock.²²⁹

Aber auch Penny erlebt das Hotel als beweglich und bedrohlich: „Superior place leaving nothing to be desired, she said to the empty room round her. The room responded by closing in on her. Its walls loomed down, its ceiling lowered like the threat of bad sky.“²³⁰ Das Hotel verkörpert somit die realen Gefahren einer entfremdeten Gesellschaft, in der weder Arbeitnehmerinnen noch in Armut lebende Frauen auf (nicht nur physische) Unversehrtheit hoffen können; es wendet sich direkt gegen die marginalisierten Figuren.

²²⁹ Smith 2002, S., S. 75.

²³⁰ Ibid., S. 130.

2.2.2 Ruinen der Zukunft: Von Zeit und Zeitempfinden

Der Protagonist in Marjana Gaponenkos „Wer ist Martha?“, der greise und unheilbar kranke Ornithologe Luka Lewadski, sucht sich das Wiener Hotel Imperial als Ort zum Sterben aus. Auf den Tod wartend, erinnert er sich der vergangenen Reisen nach Wien. Diese Erinnerungen sind häufig untrennbar mit sinnlichen Eindrücken verwoben, angeregt etwa durch die geradezu obsessiv wiederholte Einkehr in Kaffeehäusern, um Schokoladenkuchen zu essen²³¹, oder durch die Musik, die Lewadski an die Besuche mit seinen Großtanten im Musikverein erinnern. Diese erinnerten Episoden – häufig in der Zeit zwischen den Weltkriegen spielend – korrespondieren mit den Erlebnissen Lewadskis in der erzählten Gegenwart. Erneut isst er Schokoladenkuchen, erneut besucht er ein Konzert im Musikverein. Hinzu kommt, dass das Hotel selbst voller Reminiszenzen an vergangene Zeiten ist. Die Zimmermädchen etwa heißen hier Stubenmädchen, und während ein Butler in modernen Hotels alles andere als üblich ist, gehören seine Dienste hier noch immer wie selbstverständlich zum Service. Im zum Haus gehörigen Café spielt ein Pianist Standards wie „My way“²³². Im Hotel Imperial, so scheint es, ist die Zeit stehengeblieben.

In ihrer literarischen oder auch kulturellen Repräsentation müssen Raum und Zeit nicht zwingend als einander ausschließende physikalische Konstanten betrachtet werden – im Gegenteil. Dies macht bereits die kulturwissenschaftliche Definition des *Raums* in Abgrenzung zum *Ort* deutlich, wonach der Raum gekennzeichnet ist durch Bewegung, durch Handeln, also durch Veränderung und Variabilität. Als vierten von sechs Grundsätzen der Heterotopien führt Michel Foucault aus, dass Heterotopien „meist in Verbindung mit zeitlichen Brüchen“²³³ stehen,

231 Es ist gewiss nicht ganz fernliegend, an die Funktion der Madeleine in Prousts „Recherche du temps perdu“ zu denken, wenn der Erzähler angesichts eines solchen durch den Geschmack der Schokoladentorte hervorgerufenen Erinnerungsrausches bemerkt: „Plötzlich ist er ein Junge und sitzt einer Lemberger Kirche im Mittagsgottesdienst“ (S. 104).

232 Vgl. Gaponenko 2012, 103.

233 Foucault 2006, 324. Foucault grenzt in seinem Vortrag die Konzepte *Raum* und *Ort* nicht eindeutig voneinander ab. Trotz Unschärfen in der Terminologie – anzumerken ist auch, dass die vage formulierten

und prägt hierfür den Begriff der Heterochronie. Diese kann sich zum Beispiel dadurch äußern, dass an manchen Orten die Zeit akkumuliert wird, denkt man etwa an Museen, Bibliotheken oder jegliche Art von Archiven. Zum anderen wird Heterochronie an Orten deutlich, die durch besondere Flüchtigkeit geprägt sind. Foucault führt den Jahrmarkt als Beispiel an²³⁴, für die heutige Zeit könnte man etwa die im deutschsprachigen Raum in der Adventszeit allgegenwärtigen Christkindl- respektive Weihnachtsmärkte ergänzen, also Orte, die in ihrer spezifischen Funktion nur kurzfristig existieren und danach vollständig aus dem Stadtbild verschwinden – um zu vorgegebenen Zeiten erneut errichtet zu werden.

John von Düffels *Hotel Angst* als Erzählung von einer künftigen Ruine

Ähnlich wie Marjana Gaponenko in ihrem Roman *Wer ist Martha?* das wirklich existierende Wiener Hotel Imperial als Schauplatz wählt, geht auch das Hotel Angst in John von Düffels gleichnamiger Novelle auf einen realen Ort zurück; in diesem Falle ein ehemaliges Luxushotel in Bordighera an der italienischen Riviera. Beide dieser Hotels stammen aus der Ära früher luxuriöser Grand Hotels – das Imperial wurde in den 1860er-Jahren, das Angst in den 1880er-Jahren erbaut.

Während Gaponenko in ihrem Roman den Übergang von Leben und Tod verhandelt, so ist auch John von Düffels Novelle von Motiven der Vergänglichkeit und des Übergangs zwischen Gegenwart und Vergangenheit geprägt. Es ist nicht der Tod des Protagonisten, der dräut, sondern die Trauer um dessen Vater, die auch diese Novelle von Beginn an als einen Text über Vergänglichkeit und Sterben punziert. Der kürzlich verstorbene Vater hatte seinen lang gehegten Plan, das seit achtzig Jahren leerstehende Hotel Angst mithilfe eines Investors zu restaurieren und möglichst nah am Originalzustand wieder zu eröffnen, nicht mehr in die Tat umsetzen können.

Kriterien je nach Lesart auf allzu viele Orte zutreffen – ist Foucaults Heterotopie- und Heterochroniebegriff ein hilfreiches Instrument zur Untersuchung des Hotels als fiktionalem Schauplatz.

234 Vgl. Ibid., 325.

In der fiktionalen Novelle wie auch in der Realität handelt es sich beim Hotel Angst um ein zunehmend zur Ruine werdendes Gebäude, dessen prunkvolle Architektur unübersehbar auf bessere Zeiten verweist - und seien es nur bessere Zeiten für die nunmehr marode Bausubstanz. Das 1887 erbaute und zur Handlungszeit der Novelle längst leerstehende, verlassene und verfallene Hotel Angst ist ein Zwischen-Ort mehrfacher Hinsicht. Dass der Name des Hotels (es ist nach dem einstigen Eigentümer, dem Schweizer Hotelier Adolf Angst, benannt) ein sprechender ist, soll an dieser Stelle – mit Hinweis auf das Kapitel 2.2.3 zu Hotelnamen in literarischen Prosatexten – außer Acht bleiben, es sei jedoch gesagt, dass die Novelle die Gelegenheit nicht ungenutzt lässt, nahezu das gesamte Ensemble in ängstliche und unerschrockene Figuren einzuteilen und dies an mehreren Stellen explizit zu machen, etwa um ihre Motivation, auf bestimmte Weise zu handeln oder sich zu verhalten, zu erklären. Für den verstorbenen Vater beispielsweise ist seine Angst ein zentrales Charakteristikum: „Man muß sich deinen Vater als einen ängstlichen Menschen vorstellen,“²³⁵ heißt es in unmissverständlicher Anspielung auf Camus' Diktum zu Sisyphos als glücklichem Menschen.

Die Arbeit des Vaters an der Restaurierung des Hotels Angst ist keine Sisyphosarbeit im sprichwörtlichen Sinne, sondern schlechterdings ein permanentes Neuverhandeln über finanzielle Mittel und den Verlauf der natürlichen Grenzen einer Wiederinstandsetzung maroder Bausubstanz, so dass die Allegorie nicht ganz aufgehen kann. Angesichts des fortgeschrittenen Verfallsprozesses ist unklar, ob das Hotel überhaupt restaurierbar ist, und die Hartnäckigkeit des Vaters, trotz zahlreicher Fehlversuche stets neu anzusetzen, erinnert in ihrer ewigen Rekursion und geringen Aussicht, zum Ende zu gelangen, derweil durchaus etwas an die unerfüllbare Aufgabe des Sisyphos. Der Vater hatte als Statiker in einem Architekturbüro gearbeitet, die Schwierigkeiten, auf die sein Unterfangen stoßen würde, mussten ihm demnach bekannt sein.²³⁶

Entscheidender ist hier aber wohl, was (auch in Camus' auf Homer zurückgreifender Auseinandersetzung mit dem Mythos²³⁷) überhaupt zu Sisyphos' Bestrafung geführt hat: die

²³⁵ Von Duffel 2007, S. 85

²³⁶ Vgl. von Duffel 2007, S.21.

²³⁷ Vgl. Camus 2023, S. 141.

Überlistung 'Thanatos' nämlich und damit die Überlistung des Todes. Auch die (versuchte) Restauration des Hotels Angst - und damit die Umkehr des Verfallsprozesses, das Entstehen eines funktionalen Hauses aus einer Ruine - kann als solche List begriffen werden. Auch die Leidenschaft und die Vermessenheit, zwei Seiten derselben psychischen Verfasstheit, lassen sich ohne Reibungsverlust von (Camus') Sisyphos auf den Vater in *Hotel Angst* übertragen. Jedoch ist hier eine bestimmte Art der Restauration gemeint; eine Modernisierung in ein rentables ‚Condominion‘ oder einen Apartmentkomplex für Pensionist*innen, wie sie Klaus Fechner vorschwebt, käme einer Demystifikation des Ortes gleich, einem Ende seines – zumindest in der Projektion von Vater und Sohn fortdauernden – Glamours, der zur latenten Unheimlichkeit des Ortes nicht im Widerspruch steht, sondern untrennbar an sie gebunden ist.²³⁸

Anstelle der höheren – der göttlichen – Mächte, die Sisyphos zu seinem Los verurteilt haben, tritt hier die Kunst, die als des Vaters letztes hohes Lebensziel die Aussichtslosigkeit (und ruinöse Finanzplanung) der Hotelsanierung übertrumpft. Der Vater, so stellt sich bei einem Treffen mit dessen Freund und Investment-Partner Klaus Fechner heraus, hat Skizzen zu einem Roman hinterlassen, in welchem dem Hotel Angst eine zentrale Rolle zukommen sollte. Erst im – in der Novelle recht spät angesiedelten – Gespräch mit Fechner erfährt der Protagonist von einer der Hotelgründung noch vorausgehenden kulturellen und sozialen Prägung Bordigheras als „literarisch geweihter Grund und Boden“²³⁹ durch den Trivialroman *Doctor Antonio* von Giovanni Ruffini (1855), der dort spielt und in den Jahren nach seinem Erscheinen populär genug war, Tourist*innen an die Riviera zu locken. Im Zuge dieser Mode, so heißt es in von Düffels Novelle, eröffnete Adolf Angst sein Hotel – und benannte es nach sich selbst und nicht nach Ruffini oder dessen Romanfiguren, in dem Wissen, dass Moden vergehen, Der Tourismus im Idealfall aber bleibt; genau wie die Angst eine „Phantasie für alle Zeit“ zu sein vermag.²⁴⁰ In der Herleitung Fechners ist die Genese des Hotels mit der Genese Bordigheras als literarisch bedeutsamer Ort verflochten, es findet also eine doppelte Mystifizierung statt. Dass der Vater ohne das Wissen seiner Familie an einem Roman gearbeitet hat, mystifiziert auch diesen: Die

238 Vgl. von Düffel 2007, S. 60.

239 Ibid., S. 78-79.

240 Vgl. von Düffel 2007, S. 78-79.

Person, die der Protagonist am längsten kannte, stellt sich als (teilweise) Fremder heraus, und die eigentlich triviale Einsicht, dass die eigenen Eltern komplexe und rätselhafte Wesen sein können, trifft den Protagonisten als Überraschung. Genau wie die Sanierung des Hotels nie fertiggestellt wurde, verbleibt der Roman im Skizzenstadium: ein präzise vorbereiteter „Bauplan“²⁴¹, der neben Notizen zu Figuren und ihren Konflikten sowie Motiven auch eine Aufarbeitung der Rechercheergebnisse enthält²⁴², doch der eigentliche Roman wurde nicht geschrieben. Der Protagonist glaubt darin ein Muster zu erkennen, das Aufschluss über die Unfähigkeit des Vaters zulässt, Pläne nicht umzusetzen: „(...) mehr denn je erscheint dir seine Präzision wie ein Vorwand, um die Schwelle zur Wirklichkeit nicht überschreiten zu müssen.“²⁴³

Unterdessen nimmt der Verfall des Gebäudes unvermindert seinen Lauf. Laut dem Stadtforscher und Publizisten Kai Vöckler kann insbesondere die Ruine das Verständnis von Architektur in einen Zusammenhang mit Zeit und Veränderung rücken, dessen Vorstellung von Abwesenheit mehr als „die Schrecken der Entformung, der Formlosigkeit des Nichts, der Leere“²⁴⁴ beinhaltet. Seinen Ausführungen zufolge

kann die Vorläufigkeit des Bestehenden [...] auch als ein in sich differenzierter Zwischenzustand begriffen werden, dessen Unbestimmtheit einen anderen Zugang zu Architektur erlaubt. Hier kann eine Architektur ansetzen, die ihre eigenen Hervorbringungen überwindet, indem sie vom Bauwerk zu den Elementen und Verhältnissen übergeht, die in ihr Gestalt annehmen. Dazu bedarf es eines anderen Zeitverständnisses, das die potenziellen Veränderungen des Bestehenden zulässt. Die Ruine nimmt dabei eine Schlüsselstellung ein, da sie selbst Zeichen der Zeit ist. Erst die Verzeitlichung der Architektur setzt das Festgefügte in Bewegung, führt zur Auflösung der Formen und Gestalten, zur Verselbständigung ihrer Grenzen - lässt sie anders werden, bewegter, lebendiger.²⁴⁵

Jene Lebendigkeit der Architektur impliziert zugleich ihre Sterblichkeit. Die Parallele zwischen Gebäude und Körper ist in John von Düffels Novelle offenkundig – allerdings ist es nicht so sehr die Parallele zwischen dem verfallenen Hotel Angst und dem verstorbenen Vater, als vielmehr die

241 Von Düffel 2007, S. 83.

242 Vgl. *ibid.*, S. 84.

243 *Ibid.*, S. 85.

244 Vöckler 2009, S. 10.

245 *Ibid.*, S. 11.

zwischen dem Hotel und dem Sohn, dem Erzähler also. Er ist es, der wie das Hotel in einem Zwischenstadium festsetzt, welches beinahe an Antonio Gramscis Diktum erinnert, „dass das Alte stirbt und das Neue nicht zur Welt kommen kann“. Er befindet sich in einem Zustand zwischen der Affirmation der väterlichen Wunsches und der Einsicht, dass dieser erstens nicht erfüllbar und zweitens nicht sein eigener, die fixe Idee somit nach dem Tod des Vaters selbst nicht mehr lebensfähig ist. Auch das Hotel Angst befindet sich, nach Vöckler, in solch einem Zwischenstadium – das Hotel als Gebäudestruktur ebenso wie das Hotel als Projektion, als Idee einer Vergangenheit, die immer schon durch persönliche, höchst subjektive Vorstellungen verfremdet und somit zwischen Wirklichkeit und Fiktion angesiedelt ist. In Bachtins Terminologie wiederum könnte das Vorhaben des Vaters, das Hotel Angst sowohl als funktionales Hotel als auch als Romanschauplatz zu animieren, als eine Form der historischen Inversion zu begreifen sein: „Etwas vereinfacht könnte man sagen, daß dabei das, was tatsächlich erst in der Zukunft verwirklicht werden kann oder soll, was im Grunde ein Ziel, ein Seinsollendes, keineswegs aber eine Realität der Vergangenheit ist, als etwas, das bereits in früherer Zeit existent war, dargestellt wird.“²⁴⁶

Der Versuch, „den Traum eines anderen Menschen zu träumen“²⁴⁷, scheitert letztlich; es gelingt dem Protagonisten nicht, die Hingabe seines Vaters an das Hotel zu seiner eigenen zu machen und damit auf radikale Weise, wie es heißt, in seine Fußstapfen zu treten. Die Besessenheit des Vaters zu bewundern und vielmehr als „Gabe“²⁴⁸ denn als Bürde zu begreifen, befähigt ihn nicht allein, es ihm gleichzutun. Er bleibt in der Position eines Beobachters, eines *Gastes* in der Biografie seines Vaters, in der eigenen Familienbiografie und in der historischen Vergangenheit, die dem Hotel ebenso eingeschrieben scheint wie die persönliche Erinnerung.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass John von Düffel in seiner Novelle zwei Zeitkonzepte nebeneinanderstellt, die gleichberechtigt koexistieren, ohne einander aufzuheben, auszuhebeln oder auch nur in die Quere zu kommen. Da ist einmal die Vorstellung von Zeit als Skala, die

246 Bachtin 2006, S. 75.

247 Von Düffel 2009, S. 103.

248 Ibid., S. 102.

progressive Verfallsprozesse messbar macht. Der Vater stirbt, das Hotel wird zur unmöglich zu ‚rettenden‘ – sprich: wieder instandzusetzenden – Ruine. Zurück bleibt ein diffuser Nihilismus, die Beschäftigung mit Leere, Abwesenheit und einem sukzessiven, aber keineswegs vollendeten Prozess des Verschwindens.

Das zweite Zeitkonzept der Novelle ist ein zirkuläres, am deutlichsten veranschaulicht wohl im ewigen Neu-Ansetzen des Vaters, wenn es um die ‚Reanimation‘ des lang vor ihm dahingeschiedenen Hotels geht. Klaus Fechners neue und wesentlich jüngere Frau Alissa ist (aus Sicht des Protagonisten) optisch eine Wiedergängerin von dessen Töchtern, Yvonne und Yvette, die wiederum als erste (und unerfüllte) Jugendschwärmereien so tief im Gedächtnis des Protagonisten geblieben sind, dass sie in der Novelle gleich mehrmals Erwähnung finden. Zumal auch die lang vergangene Begegnung mit Yvonne und Yvette durch ein Italienurlaubs-Szenario gerahmt war – so reiht sich auch dieser Motivkomplex ein in die für den Roman so zentrale enge Verflechtung von Erinnerung und Ort.

Und auch Sentimentalität und Nostalgie sind in John von Düffels Novelle konsequent mit dem Ort ihres Ursprungs verbundene Gefühle: Die Rekursion von Motiven aus der Kindheit, die auch als eine Art vorübergehende Regression des Protagonisten verstanden werden kann, trägt zu dem Eindruck von Wiederholung und Wiederkehr bei – und nicht zuletzt erzählt *Hotel Angst* zuvorderst die Geschichte einer Rückkehr.

2.2.3 „Gewissermaßen savoy“: Hotelnamen

„I have and have had many names“, sagt die Hauptfigur in Ocean Vuongs Roman *On Earth We Are Briefly Gorgeous*²⁴⁹. Einer dieser Namen ist „Little Dog“. „In our village in Vietnam, the tradition is to name [...] the weakest, smallest child after the most despicable things [...] as a way to deter evil spirits“, erklärte der Autor in einem Interview im Amerikanischen Fernsehen²⁵⁰. Namen fungieren demnach in diesem Kontext als Schutzschilde gegen böse Geister, ihnen werden magische Fähigkeiten zugesprochen.

Für die in der Literatur vorkommenden Hotelnamen gilt oftmals ein ähnliches Prinzip. Sie schreiben dem Hotel bestimmte Eigenschaften zu – durch den Namen wird das Hotel personifiziert. Häufig sind sie suggestiv oder beziehen sich gar explizit – wie im Fall von John von Düffels *Hotel Angst* aus der gleichnamigen Novelle – auf Gefühle und Affekte. Robert Pfaller schreibt in seinem nicht an Spekulationen sparenden Nachwort zu dem reale, nach Gefühlen benannte Hotels (etwa Hotel Kummer, Hotel Zorn, Pension Trauer) behandelnden Band *Herzbrechhotel* über die Motivation, ein bestimmtes Hotel nur des Namens wegen zu buchen; wie häufig solche Auswahlkriterien in der Realität eine Rolle spielen und wie stark die suggestive Macht solcher Verknüpfungen von Namen und Affekten tatsächlich ausgeprägt ist, sei jedoch dahingestellt:

Man kann seine Aufenthaltsorte im Urlaub nach verschiedenen Kriterien aussuchen: nach Erzählungen, die man davon gehört hat; nach Berichten, die man darüber gelesen hat; nach Bildern, die man in Prospekten oder auf Homepages gesehen hat etc. Etwas anderes ist es, Hotels alleine nach ihrem Namen auszuwählen und dabei von allen übrigen Bestimmungen völlig abzusehen. Strenger und noch absehender wird diese Auswahl, wenn man nur solche Namen wählt, die Namen von Gefühlen oder Affekten sind. Statt (wie bei der Auswahl nach Bildern oder Erzählungen) Erwartungen oder Gefühle mit den Hotels zu verbinden, lässt man so die Hotels selbst die Verbindungen herstellen. Man bringt die Gefühle nicht selbst mit, sondern wartet gleichsam, ob das Hotel sie einem aufs Zimmer serviert. Wir wollen übrigens nicht vergessen, dass

249 Vuong 2019, S. 18.

250 *Ocean Vuong Wrote His Debut Novel in A Closet*, YouTube-Video, hochgeladen von Late Night With Seth Meyers, 13. Juni 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=cQl_qbWwCwU>

wohl fast alle Gefühle, die wir haben, ursprünglich genau auf diese Weise zustandegekommen sind: indem wir zuerst ihren Namen hörten.²⁵¹

Ferner lassen viele Hotelnamen Rückschlüsse auf ihre Umgebung zu; ein Hotel Imperial ist Großstädten vorbehalten, ein Hotel Zur Post findet sich allein in Deutschland rund 150 mal, häufig in ländlichen Gegenden²⁵². Auch in Bezug auf die Ausstattung des Hotels geben die Namen bereits Auskunft. Der Autor Max Scharnigg stellt in seinem Essay für die Süddeutsche Zeitung fest:

Hieß das Hotel Linde, Adler, Krone, Sonne, Post, bedeutete das übersetzt: blauer Teppichboden in den Zimmern mit dezenten Brandlöchern, dünnes Kopfkissen und schwacher Duschstrahl, dafür aber gestärkte Tischdecken im Frühstücksraum, in dem sich die handfeste Hausdame außerdem noch auf die Zubereitung von erstklassigen Eiern im Glas verstand. Es bedeutete Hotel Garni, Fremdenzimmer, Kurtaxe und natürlich Landluft.²⁵³

Die literarischen Kodierungen durch Hotelnamen sind häufig analog zu diesen empirischen Betrachtungen. Nachfolgend wird anhand von Beispielen eine Analyse fiktionaler Hotelnamen in Bezug auf ihre Wechselwirkung mit der jeweiligen Romanhandlung und Figurenkonstellation vorgenommen.

Weltreiche: Hotel Imperial und Hotel World²⁵⁴

Die Hotels in Marjana Gaponenkos Roman *Wer ist Martha?* und in Monica Ali's Roman *In the Kitchen* heißen beide Imperial; ersteres hat das reale Wiener Hotel gleichen Namens zum

251 Pfaller 2012, S. 123.

252 Vgl. <<https://www.travelbook.de/uebernachten/die-am-haeufigsten-verwendeten-hotelnamen-in-deutschland>>, abgerufen im Dezember 2019.

253 Scharnigg 2016.

254 Eine überarbeitete Fassung dieses Unterkapitels wurde in *Colloquium Helveticum* publiziert: Jana Volkmann. „Weltreiche. Zur Darstellung prekärer Arbeit in zwei ‚Hotelromanen‘ von Monica Ali und Ali Smith“. In: Haensler Philippe P.; Heine, Stefanie; Zanetti, Sandro (Hg.). *Colloquium Helveticum 51/2022: Literarische Globalisierung*. Aisthesis Verlag, Bielefeld 2022.

Vorbild. Das fiktionale Imperial Hotel aus Monica Alis Roman liegt indes in London. „(...) in den Städten musste die Unterkunft einst nach großer Welt klingen und die Hotelnamen mussten so etwas wie eine selbsterfüllende Prophezeiung werden – man fühlte sich gewissermaßen savoy!“, stellt Max Scharnigg in einem Artikel über Hotelnamen für das Feuilleton der Süddeutschen Zeitung fest.²⁵⁵ Hier reiht sich der Name des Imperial zweifellos ein – in anachronistischer Bezugnahme auf die Grandeur der Kaiserzeit, unberührt vom Korrektiv postkolonialer Kritik. Genau wie der des Global Hotel in Ali Smiths Roman *Hotel World* befinden die Hotels bei Ali und Gaponenko in europäischen Hauptstädten, wo Globales und Lokales im urbanen Raum amalgamieren.

Das Hotel ist in allen hier untersuchten Romanen ein heterogener Raum, dessen Aufteilung unterschiedliche Sphären das soziale Gefüge spiegelt. So ist die titelgebende Küche in Monica Alis Roman zugleich Teil des Hotels und von den für gewöhnlich mit Hotels assoziierten öffentlich und halböffentlich zugänglichen Räumen isoliert. Dies schlägt sich nicht zuletzt in der jeweiligen Sichtbarkeit der Hotelgeschichte in den verschiedenen Gebäudeteilen des Imperial Hotel nieder: Anders als die für Gäste zugänglichen Räume war die Küche keinen repräsentativen Modernisierungs- oder anderen sichtbaren Veränderungsprozessen unterworfen. Zwar ist das gesamte Imperial Hotel eindeutig ein Relikt des Viktorianischen Zeitalters, doch

... while the lobby and function rooms, the bedrooms and bathrooms, the stairways and corridors and vestibules had been transmuted into twenty-first-century spaces within a nineteenth-century shell, the kitchen – despite numerous refurbishments and refittings – retained its workhouse demeanour, the indelible stamp of generations of toil.²⁵⁶

Dass hier Arbeiterinnen und Arbeiter seit Generationen an gleicher Stelle geschuftet haben, täuscht jedoch nicht darüber hinweg, dass Alis 2009 erschienener Roman fest in der Gegenwart verankert ist, insbesondere, was die strukturellen Bedingungen der physisch (und mental)

²⁵⁵ Scharnigg 2016.

²⁵⁶ Ali 2009, S. 25 f.

fordernden Arbeit im Küchendienst angeht. Die Angestellten sind beinahe ausnahmslos Migrantinnen und Migranten. Neben Gabriel ‚Gabe‘ Lightfoot, dem Vorgesetzten, ist der siebzehnjährige Damian der einzige gebürtige Engländer in der Küche.

Als Yuri, einer der Arbeiter, im Keller des Hotels stirbt, betet eine Jamaikanische Kollegin für ihn, auch um der restlichen Belegschaft Trost zu spenden. „There’s a lot of different religions in here, Oona. You want to watch out you don’t offend someone“,²⁵⁷ wird sie durch Gabe belehrt. Der verstorbene Küchengehilfe hatte im Keller ein Nachtlager, die Indizien sprechen dafür, dass er in den Katakomben des Imperial Hotel gewohnt hat, jedoch: „It ain’t no hotel down there“,²⁵⁸ stellt Oona fest und unterstreicht so die Aufteilung des Hotels in nahezu hermetisch voneinander getrennte Sphären, von denen den Arbeiterinnen und Arbeiterinnen im Küchendienst nur die wenigsten frei zugänglich sind.

Eine Angestellte wird entlassen, weil sie am Tag des Todes der Küchenhilfe unentschuldigt gefehlt hat. Die aus Moldawien eingewanderte Lena hatte keinen festen Arbeitsvertrag, sondern war über eine Arbeitsagentur beschäftigt. Als Gabe ihr jedoch außerhalb des Hotels wieder begegnet, baut er eine persönliche Beziehung zu der Frau auf – er lädt sie in seine Wohnung ein und schläft mit ihr. Außerdem lässt er sich ihre Lebensgeschichte erzählen: Lena wurde von Menschenhändlern nach Großbritannien gebracht und zur Prostitution gezwungen. Gabes Freundin Charlie, die ihn wegen seiner Affäre mit Lena verlässt, wird im Roman als stereotyp britisch eingeführt: „Charlie’s hair [...] was strong red, like an Irish setter, and her skin was creamy white“.²⁵⁹ Dass Alis Roman häufig mit Klischees und Vorurteilen operiert, wenn es um die kulturellen Hintergründe der dargestellten Migrantinnen und Migranten geht, wurde tendenziell kritisch rezipiert, auch in Rezensionen. So stellte etwa die Autorin und Literaturkritikerin Stephanie Merritt fest:

Too often, (...) there is a sense that characters exist as mouthpieces for opposing views of modern Britain.
The mystery surrounding the porter’s death loses its tension in all the digression and there is something

257 Ibid., S. 17 f.

258 Ibid., S. 22.

259 Ibid., S. 41.

cartoonish about writing regional accents phonetically (Frenchmen who say ‚zis‘ and Caribbean women who call everyone ‚darlin‘).²⁶⁰

Der Tod des Ukrainschen Nachtportiers Yuri und der Kontakt zu Lena bringen Gabe dazu, sich mit den Arbeitsbedingungen in der Hotelküche auseinanderzusetzen; er entschließt sich jedoch dazu, die prekären Lebensumstände seiner Angestellten nicht zu hinterfragen, geschweige denn sie in einen größeren Zusammenhang mit vorherrschenden gesellschaftspolitischen Strukturen und Diskursen zu bringen. Der Koch Nikolai spricht ihn schließlich direkt auf seine mögliche (Mit-)Verantwortung für Yuris Tod an:

‚I made a speculation about your feeling of responsibility – for the world in which we live, for the kind of world in which there will always be more Yuris, struggling to exist.‘

‚I didn‘t make the world,‘ said Gabriel, taking the hip flask. ‚I just live in it. Same as you.‘²⁶¹

Schon Alis Prosadebüt *Brick Lane* (2003) thematisierte Fragen der *Britishness*²⁶²; in dem Roman kommt die neunzehnjährige Protagonistin Nazneen aus Bangladesch nach England, weil sie mit einem Londoner verheiratet wird. Sie eignet sich gegen den Willen ihres Mannes die englische Sprache an und emanzipiert sich von dem durch ihre Familie vorgegebenen Lebensweg. Im Fall von *In the Kitchen* ist das Imperial ein architektonisches Relikt aus dem Britischen Empire, ein Schauplatz, an dem postkoloniale Migrationsbewegungen kumulieren und wo sich die prekären Arbeitsbedingungen der Migrantinnen und Migranten deutlich manifestieren.

Das Hotel dient in einem politischen Kontext häufig als Metapher. Schon 1995 hatte der konservative Parlamentsabgeordnete Kenneth Baker Großbritannien als „a sovereign nation, not a hotel“²⁶³ bezeichnet; 2004 sagte der damalige Premierminister Tony Blair bei einer Rede zur Migrationspolitik: „We will neither be fortress Britain, nor will we be an open house“²⁶⁴. Das

²⁶⁰ Merritt 2009.

²⁶¹ Ali 2009, S. 376.

²⁶² Vgl. Upstone 2010, S. 167-189.

²⁶³ Zitiert nach Tournay-Theodorou 2012, S. 13.

²⁶⁴ Zitiert nach Cowell 2004, S. 11.

fiktionale Hotel, in dem internationale Gäste hofiert werden, empfängt seine ebenso aus unterschiedlichen Nationen kommenden Angestellten mit zynischer Indifferenz.

Das Imperial mit seinen eklektischen Interieurs und den nur teilweise restaurierten Räumlichkeiten ist seinerseits ein Ort ohne (erkennbare) identitätsstiftende Attribute geworden, analog zu den disparaten Identitäten derjenigen, die dort arbeiten, unabhängig von der jeweiligen Stellung im Hierarchiegefüge und dem damit verbundenen Status. So kann Gabe, der die Eröffnung eines eigenen Restaurants im Norden Englands plant, seine persönlichen Unsicherheiten auf das Hotel projizieren: „If the Imperial were a person, thought Gabe, you would say here is someone who does not know who she is.“²⁶⁵

Über das Wiener Hotel Imperial, das Marjana Gaponenko in ihrem Roman *Wer ist Martha?* beschreibt, lässt sich das Gegenteil feststellen – während die dem Tode nahe, geradezu dahinschwindende Hauptfigur Lewadski sein Morgengebet laut spricht, „teils um sich zu vergewissern, dass er noch da war,“²⁶⁶ zeichnet sich das Hotel durch seine vehemente Resistenz gegen jedwede Veränderung aus, die bisweilen wie eine Resistenz gegen die Gegenwart wirkt. Es ist ein in jeglicher Hinsicht beständiger Ort; das reale Hotel Imperial, das Gaponenko zum Vorbild für das Hotel in ihrem Roman genommen hat, wurde in den 1860er-Jahren als herzogliches Palais erbaut und schließlich anlässlich der Weltausstellung 1873 von Kaiser Franz Joseph und Kaiserin Elisabeth als Hotel eingeweiht. Seit der Eröffnung residierten zahlreiche Staatsgäste im Hotel Imperial. Über die Elisabeth-Suite, die Gaponenko ihren Protagonisten bewohnen lässt, heißt es in einem Hotelprospekt: „Wertvolle Ölgemälde, geschliffenes Spiegelglas, Original [sic] Kristallluster, elegante Sitzmöbel, opulente Materialien und edle Wandbespannungen spiegeln den ursprünglichen Palais-Charakter wider.“

Anhand der Konservierung des Hotels in seinem k.u.k.-monarchistischen Urzustand wird nicht zuletzt deutlich, dass es sich bei dem fiktiven Hotel Imperial um einen heterotopen Schauplatz gemäß der Definition Foucaults handelt: „Heterotopien stehen meist in Verbindung mit zeitlichen Brüchen, das heißt, sie haben Bezug zu Heterochronien [...]. Eine Heterotopie

²⁶⁵ Ali 2006, S. 37.

²⁶⁶ Gaponenko 2013, S. 35.

beginnt erst dann voll zu funktionieren, wenn die Menschen einen absoluten Bruch mit der traditionellen Zeit vollzogen haben.“²⁶⁷

Dabei folgt im Roman Lewadskis Reise nach Wien keiner linearen, sondern einer Kreisbewegung; er – der bereits unter altersbedingten Gedächtnisausfällen leidet und sich immer unvollständiger an die Vergangenheit erinnern kann, vor allem aber den Bezug zur Gegenwart verliert – kehrt an einen Ort zurück, den er bereits kennt, und findet ihn (weitgehend) unverändert vor. Lewadski entsinnt sich an seinen ersten Besuch im Hotel Imperial und wähnt sich wieder in der gleichen Suite „mit den nachtblauen Seidentapeten, den prachtvollen Louisseize-Möbeln, den Kristalllüstern, Spiegeltüren und dem Bad mit einer vergoldeten Kuppeldecke. Es kann nur dasselbe Zimmer sein.“²⁶⁸

Wie Gaponenkos Protagonist in diesem Raum-Zeit-Gefüge handelt, ist konstitutiv für den Roman. Lewadskis Weltbild steht in direktem Zusammenhang mit dem Hotel, insbesondere mit den Kontingenzen, die sich aus der Raumkonstellation ergeben. So wird aus dem einsamen alten Mann, der nach der Diagnose eines Lungenkarzinoms mit dem Leben bereits abgeschlossen hat und auf den eigenen Tod wartet, eine Figur, die Freundschaften schließt, Gespräche führt, und sich auch im wörtlichen Sinn in die Außenwelt bewegt, indem er etwa auf Empfehlung seines persönlichen Butlers Habib das Wiener Konzerthaus besucht.

Das Hotel ermöglicht damit einen Ausbruch aus der Enge und der Redundanz des Alltagslebens, eine *Vergrößerung* und Ausdehnung der Dimensionen in zeitlicher wie in räumlicher Hinsicht. „Seit er zu altern begonnen hatte, war er immer allein gewesen. Zu altern begann er als kleiner Junge,“²⁶⁹ heißt es zu Beginn des Romans. Seine Wahrnehmung der eigenen Sterblichkeit wandelt sich im Hotel Imperial; angesichts der Begegnungen mit anderen Menschen und der gewonnenen Möglichkeiten, in der Gegenwart zu *erleben* statt mithilfe seiner Bibliothek und seinen persönlichen Erinnerungen nur mehr in Gedanken an die Vergangenheit zu leben, fällt es Lewadski schwerer, sich mit seinem nahenden Ende abzufinden. Im Hotel Imperial findet der vergeistigte Greis wieder Zugang zur materiellen Welt – zu Vergnügungen

267 Foucault 2006, S. 324.

268 Gaponenko 2013, S. 88.

269 Gaponenko 2013, S. 12.

wie Cocktails in der Hotelbar, Gesellschaft, Konzertbesuchen und heißen Bädern.

Das Global Hotel in Ali Smiths Roman *Hotel World* liegt in einer nicht genauer bezeichneten Stadt im Norden Englands. Die Kette ist indes darauf bedacht, sich als internationales Unternehmen zu präsentieren: „Global Hotels. All over the World,“²⁷⁰ lautet der Slogan. Der erste Teil des Romans wird aus der Perspektive von Sara Wilby erzählt, einer im Stummen Diener tödlich verunglückten Hotelangestellten, die zu Beginn des Romans als Geist ihre Verwandtschaft heimsucht und schließlich im Global Hotel ihr Unwesen treibt („I hang in reception like Muzak“²⁷¹). Dieser Zwischenzustand, ein Schwebezustand im wörtlichen wie übertragenen Sinn – die Rezeption ist hier als Schwelle im Sinne Benjamins zu verstehen²⁷², als *dritter Raum* zwischen Außen und Innen, hinzu kommt der ephemere Charakter der Musik – ist konstitutiv für den Roman, der noch stärker als Monica Alis *In the Kitchen* das Zusammenwirken globaler und lokaler Strukturen herausarbeitet. „I do not rightly know anymore where it is that I am in the world,“²⁷³ sagt Sara Wilby. Die Lebenden hegen in der von Smith dargestellten Hotelwelt dagegen dem Anschein nach zunächst keine Zweifel an der eigenen Position; die Arbeitsbereiche sind streng hierarchisch organisiert. Sara Wilbys Tod ist ein Störfaktor, der jene (auch ganz konkret räumlich dargestellte) Ordnung auflöst. Als Geist befindet sie sich zudem an der Schwelle zwischen Dies- und Jenseits. Diese Schwellenzustände lassen sich als erster Verweis auf die Entfremdungsmechanismen lesen, denen auch die anderen Romanfiguren ausgesetzt sind. Im Global Hotel kumulieren die Auswirkungen des globalen Kapitalismus auf das Leben der Angestellten ebenso wie auf das der Gäste – Isolation und Vereinzelung, Unbeständigkeit, auch Formen von nostalgischer Verzerrung, wenn es um die Auseinandersetzung mit der historischen wie biografischen Vergangenheit geht.

270 Smith 2002, S. 73.

271 Smith 2002, S. 29.

272 Im Passagen-Werk schreibt Walter Benjamin Folgendes über die Schwelle: „Schwelle und Grenze sind schärfstens zu unterscheiden. Die Schwelle ist eine Zone. Und zwar eine Zone des Übergangs. Wandel, Übergang, Fliehen liegen im Worte schwellen und diese Bedeutungen hat die Etymologie nicht zu übergehen, andererseits ist notwendig, den unmittelbaren tektonischen Sachverhalt festzustellen, der das Wort zu seiner Bedeutung geführt hat. Wir sind sehr arm an Schwellenerfahrungen geworden. Das ‚Einschlafen‘ ist vielleicht die einzige, die uns geblieben ist.“ (Benjamin 1983, Bd. 1, S. 283)

273 Smith 2002, S. 11.

Als die Rezeptionistin Lise krank wird und auf Anraten ihrer Ärztin ihre diffusen Symptome aufschreiben soll („Tell us about yourself“²⁷⁴), nimmt ihre Liste kein Ende. Eine Diagnose erhält sie nicht, die Krankheit bleibt somit ähnlich unkonkret und substanzlos wie der Geist in der Rezeption. Die – mangels Diagnose nicht behandelbaren – Symptome schränken Lise zunehmend ein und zwingen sie in die Isolation; sie ist nicht mehr in der Lage, ihre Wohnung zu verlassen:

I have not been out the front door of the flat and down the stairs and out of the building since then. How small this world has become. How huge that world is. I saw Paris on television. To see a city full of people walking, smoke rising, cars roaring, days happening, was terrifying.²⁷⁵

Auf dem Krankenbett wird Lise von ihrer Mutter Deirdre, einer Dichterin, umsorgt. Auch ihr soll Lise Bericht ablegen: Deirdre verlangt nach möglichst vielen Anekdoten aus dem Hotelalltag, die sie wiederum für ihre ins Epische ausufernden Gedichte verwenden kann²⁷⁶. Allerdings ist Lises Zugang zur Sprache durch ihre Symptome gestört – auch in einem ganz banalen Sinn: Sie findet den Stift nicht, um das Formular des Arztes auszufüllen²⁷⁷. Wenn sie an das bevorstehende Gespräch mit der Mutter denkt, fallen ihr lediglich Lieder aus der Werbung ein, ebenso wie die Musik, die ihre Mutter gehört und gesungen hat, als Lise ein Kind war:

All Lise could remember today was the songs of thrown-away rubbish; the songs of plastic bottles and cardboard cereal packets, things made and eaten long ago, long since rotted away or buried in landfill. Someone was to blame. It was Deidre's fault, this, that all she could remember was rhyming trash. It was in Lise's blood like a germ; she had come down to a bland line herself after all. Bland lines and forgettable bad rhyme were somewhere in her genetic structure, ha ha.²⁷⁸

Fredric Jameson referiert in *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism* auf Lacans

²⁷⁴ Smith 2002, S. 86.

²⁷⁵ Smith 2002, S. 89.

²⁷⁶ vgl. Smith 2002, S. 94.

²⁷⁷ Smith 2002, S. 88.

²⁷⁸ Smith 2002, S. 90.

Schizophreniebegriff, unter Bezugnahme auf die strukturalistische Linguistik nach Saussure – wobei Jameson jenen Begriff nicht als diagnostisches, sondern vielmehr als ästhetisches Modell anwendet.²⁷⁹ Schizophrenie wird hier als Bruch einer Kette von Signifikanten verstanden²⁸⁰. Im Roman lösen die Besuche der Mutter ein Wiedererleben der Vergangenheit aus; die Kontinuität gegenwärtiger Ereignisse zerfällt in Fragmente, was sich in Smiths Roman auch anhand stilistischer Diskontinuitäten zeigt – etwa durch die Aufzählung von Krankheitsbezeichnungen ohne jegliche Interpunktion, ein Stilmittel, das nicht erneut aufgegriffen wird: „Perhaps this was medically relevant, something she ought to have told the doctor along with the headaches rheumatic and muscular pain backache migraine dental pain flu symptoms feverishness neuralgia nausea undiagnosable etc.“²⁸¹ Diese Sprache *ohne Punkt und Komma* als Differenzierungsinstrumente ist eine Sprache ohne Ordnung, ohne syntaktische Bezüge. Auch semantisch stehen hier Symptom und Diagnose, Diffuses und Konkretes nebeneinander. Jameson konkretisiert sein ästhetisches Modell in diesem Sinne folgendermaßen:

When that relationship [of signifiers among themselves] breaks down, when the links of the signifying chain snap, then we have schizophrenia in the form of a rubble of distinct and unrelated signifiers. The connection between this kind of linguistic malfunction and the psyche of the schizophrenic may then be grasped by way of a twofold proposition: first, that personal identity is itself the effect of a certain temporal unification of past and future with one's present; and, second, that such active temporal unification is itself a function of language, or better still of the sentence, as it moves along its hermeneutic circle through time. If we are unable to unify the past, present and future of the sentence, then we are similarly unable to unify the past, present, and future of our own biographical experience or psychic life.²⁸²

Die Signifikanz der Eigennamen in Ali Smiths Roman ist nicht zu übersehen; nicht nur ist der Hotelname Global ein sprechender, wird hier doch das Hotelgewerbe als nahezu archetypischer Repräsentant einer globalisierten (Arbeits-)Welt betrachtet. Dem Gebäude selbst werden

²⁷⁹ Vgl. Jameson 1991, S. 26: „I have found Lacan's account of schizophrenia useful here not because I have any way knowing whether it has clinical accuracy but chiefly because – as description rather than diagnosis – it seems to me to offer a suggestive aesthetic model.“

²⁸⁰ Vgl. Jameson 1991, S. 26.

²⁸¹ Vgl. Smith 2002, S. 90.

²⁸² Jameson 1991, S. 26 f.

menschliche Züge zugeschrieben; durch die Perspektive der obdachlosen Else findet eine phänomenologische Verschiebung statt, sie betrachtet die Häuser aufgrund ihrer Lebensumstände anders, gewissermaßen mit der Blickachse einer ewig Außenstehenden. Else nimmt das Global Hotel als anthropomorph wahr, mit Markisen, die wie Augenlider aussehen: „With its awnings either side of its door, the building has a kind of face. The awnings are the eyelids, the word GLOBAL scarred across them both.“²⁸³ Auch die Namen der Figuren sind teils semantisch aufgeladen. So wird zwischen der Obdachlosen Else (eigentlich: Elspeth) und der Rezeptionistin Lise, die die hilfsbedürftige Frau entgegen der Dienstvorschriften gratis im Hotel unterbringt, durch die Ähnlichkeit der Vornamen Gemeinsamkeit suggeriert. Lises Einsatz für Else macht die beiden zu einer Solidargemeinschaft; nicht zuletzt verbindet sie, dass beide unter nicht genau diagnostizierten Erkrankungen leiden, sie teilen also den „mystic state“²⁸⁴ der Krankheit.

Der Roman übt offen Kritik an der strukturellen Ausbeutung im Gastgewerbe – insbesondere in den Passagen, die aus Lises Perspektive erzählt werden. Auf dem Krankenbett reflektiert sie die Arbeitsbedingungen:

(...) when you work in a hotel, whatever it is you do – whether it's smiling at guests at the front desk or spitting in food in the kitchen, stripping beds of the smells of people or smoking against the rules out on the fire escapes, whatever – presses you hard, with your nose squashed and your face distorted and ugly, right up against the window of other people's wealth, for which employment you are, usually quite badly, paid.²⁸⁵

Reichtum und materielle Absicherung kann Lise genau wie Else demnach nur aus der Ferne beobachten; auch wenn die Not der obdachlosen Else akuter und lebensbedrohlicher ist, sind beide Frauen den gleichen Ausbeutungsmechanismen ausgesetzt. Eine Tendenz zur Auseinandersetzung mit prekären Arbeitsverhältnissen lässt sich durchgängig da beobachten, wo Hotelliteratur ihren Schauplatz als Arbeitsplatz darstellt; deutlicher noch als andere Hoteltexte nimmt Smiths *Hotel World* vorweg, was sich im deutschsprachigen Raum in der jüngsten

283 Smith 2002, S. 64.

284 Smith 2002, S. 92.

285 Smith 2002, S. 97.

Gegenwartsliteratur als wiederkehrendes Thema abzeichnet: eine Auseinandersetzung mit Klasse aus der Sicht in Armut lebender, arbeitsloser oder unter prekären Bedingungen arbeitender Menschen, wie es etwa in Thomas Melles Roman *3000 Euro* (2016) oder besonders signifikant in Christian Barons autofiktionalem Roman *Ein Mann seiner Klasse* (2020) geschieht.

Spezifisch für das Hotel als Romanschauplatz ist insbesondere im Falle von Ali Smith und Monica Ali auch der Fokus auf globale Strukturen, auf ein Amalgam aus globalisiertem Tourismus einerseits und andererseits der sozialen wie auch konkret räumlichen Immobilität derer, die in diesen Bereichen arbeiten, sowie – erneut besonders deutlich bei Smith – die Interdependenz dieser zwei Faktoren.

Schlechte Omen: Hotel Angst und Hotel Mordschein

Werner Koflers Prosatext *Hotel Mordschein* ist 1989 erstmals veröffentlicht worden; zu einer Zeit also, als sich Österreich durch die Waldheim-Affäre inmitten eines radikalen Wandels im Umgang mit der historischen Vergangenheit und der sogenannten Opferthese befand. Der ÖVP-Politiker Kurt Waldheim war drei Jahre zuvor zum Bundespräsidenten gewählt worden. Dass er Teil des SA-Reitersturms gewesen war und seine Kriegsjahre in der offiziellen Biografie verschwiegen hat, löste schließlich eine Wende im öffentlichen Diskurs um Österreich als Opfer Nazideutschlands aus.²⁸⁶ Schriftstellerinnen und Schriftsteller nahmen in der Folge verstärkt Bezug auf die Waldheim-Affäre – besonders hervorzuheben ist hier sicher Thomas Bernhards Stück ‚Heldenplatz‘, das 1988 zum hundertjährigen Bestehen des Burgtheaters uraufgeführt wurde und für „Begeisterungs- und Buhrufe“²⁸⁷ wie für kontroverse Diskussionen sorgte. Generell lässt sich eine Strömung politisierter Literatur in Österreich ausmachen, die Stellung zu den Debatten um eine Mitverantwortung Österreichs für NS-Verbrechen und die Verortung der Identität der Zweiten Republik angesichts der Erosion der Opferthese bezieht. Werner Kofler schließlich prägte in seiner Erzählung ‚Am Schreibtisch‘ – erschienen 1988, zwei Jahre also nach Waldheims Angelobung als Bundespräsident – den Satz: „Literatur ist

²⁸⁶ Vgl. Embacher 2003, S. 148.

²⁸⁷ Embacher 2003, S. 152.

Verbrechensbekämpfung²⁸⁸. In *Hotel Mordschein* geht es ebenfalls um die (vermeintliche) Verstrickung von Täter- und Opferrollen: „(Aussichtslose Lage.) Wenn ich verteidigte, indem ich antwortete: Daß es umgekehrt gewesen, die Täter ja die eigentlichen Opfer, Opfer ihrer Tat geworden wären?“²⁸⁹

Der Erzähler begeht in einem Hotel namens Mondschein einen Mord an einem Nachtportier, an den er sich jedoch nicht oder nur bruchstückhaft erinnert: „Ein Mörder ist also aus mir geworden, ist das möglich? Eine Kommission unter meinem Vorsitz wird es klären.“²⁹⁰ Recht schnell wird hierbei deutlich, dass es nicht allein in Bezug auf den Mord an dem Nachtportier um das Verdrängen von Täterschaft geht, sondern (implizit) auch um Kriegsverbrechen: „Endlich wieder Gestapoluft schnuppern, endlich wieder die Birken sehen, die Buchen, den Wald! So! Am besten wird sein, eine Anzeige aufgeben zu lassen, unter dem Kennwort ... dem Kennwort ... Hotel Mordschein ... *Hotel Mordschein*.“²⁹¹

In einem Monolog versucht er, das Geschehen zu rekonstruieren:

„Wie die Meldung in die Nachrichten gelangt ist und der Entschluß in meinen Kopf, weiß ich nicht mehr. Wie ich in jenes Hotel, ins Hotel – wie hieß es nur, zurückgekehrt bin, und wann, und wozu, werde ich herausfinden. (...) So so, das Hotel also hieß *Mondschein*, ein Etablissement, wie es scheint, eine Absteige, die nicht einmal den Namen Gasthof verdiente. Eingang Hotel Mondschein, außen, Tag; Abendstimmung; Herr es will Abend werden, die Finsternis wird – Ruhe, Ruhe.“²⁹²

Die mediale Berichterstattung über den Mord erweist sich als keine große Hilfe beim Erinnern, und auch darüber hinaus gestaltet sich die Beweisaufnahme schwierig: „(...) was sehe ich, ein Stück Papier mit einem handschriftlichen Vermerk: Hotel Eden, Hotel Abgrund ... Rätselhaft ... Hotel, Hotel ... Kommt mir bekannt vor, dieses Wort ... Hotel ...“²⁹³ Jenes Hotel Abgrund kann

288 Kofler 2018, S. 30. – *Am Schreibtisch* wurde gemeinsam mit *Hotel Mordschein* (1989) und *Der Hirt auf dem Felsen* (1991) als „Triptychon“ gefasst.

289 Kofler 2018, S. 161.

290 Kofler 2018, S. 155.

291 Kofler 2018, S. 156. Hervorhebung *ibid.* – die Anspielungen auf das Vernichtungslager Auschwitz-Birkenau und das Konzentrationslager Buchenwald sind offenkundig.

292 Kofler 2018, S. 148. Hervorhebung *ibid.*

293 Kofler 2018, S. 147. Hervorhebung *ibid.*

hierbei als Referenz auf Georg Lukács' Metapher vom „Grand Hotel Abgrund“ verstanden werden, ein „schönes, mit allem Komfort ausgestattetes Hotel am Rande des Abgrunds, des Nichts, der Sinnlosigkeit. Und der tägliche Anblick des Abgrunds, zwischen behaglich genossenen Mahlzeiten oder Kunstproduktionen, kann die Freude an diesem raffinierten Komfort nur erhöhen.“²⁹⁴ Lukács hatte 1962 in *Die Zerstörung der Vernunft* den Mitgliedern der Frankfurter Schule, insbesondere Adorno und Horkheimer, mit diesen Worten vorgeworfen, dass sie von ihrer Hotelterrasse aus den desaströsen Zustand der Welt debattierten, ohne dagegen aktiv etwas auszurichten.

Ein Versprecher macht aus dem Mond- einen Mordschein, wobei nicht nur der erste Teil des Kompositums – Mond bzw. Mord – von Bedeutung ist, sondern ebenso der zweite, der Schein. Während der Mondschein Licht ins Dunkle bringt, bewirkt der ‚Mordschein‘ das Gegenteil, er evoziert den *Anschein* eines Mordes, wobei der Täter nicht gestellt werden kann:²⁹⁵ Die Mordwaffe, ein Maurerfäustel, ist gefunden worden, doch der Ich-Erzähler gibt vor, nicht zu wissen, wie es in seine Hand kam. Sigmund Freud spricht in seiner Abhandlung zum Versprechen in der *Psychopathologie des Alltagslebens* von „Selbstverrat“²⁹⁶; in einem Fallbeispiel sagt etwa ein des Fahrraddiebstahls beschuldigter Mann aus, er sei aus seiner „militärischen Diebsstellung noch nicht entlassen, gehöre also derzeit noch der Volkswehr an“.²⁹⁷

So besteht in *Hotel Mordschein* kein Zweifel an der Täterschaft des Ich-Erzählers, denn er verrät sich selbst, Sprachspiele und Implikationen fungieren als psycholinguistische Beweismittel. Folglich impliziert der titelgebende Schein ein doppeltes Trugbild, es ist nur der Schein eines Scheins.

294 Zit. nach Lukács 1994, S. 16.

295 Kofler 2018, S. 146.

296 Freud 2017, S. 151.

297 Freud 2017, S. 154, Hervorhebung *ibid.*

3. Schlussbemerkungen

Diese Arbeit hat lange gebraucht, um zu wachsen – und insbesondere in den letzten Jahren vor ihrer Abgabe sind Hotels immer wieder in der Peripherie geopolitischer und globaler Katastrophenereignisse aufgetaucht. Im Jahr 2020 und – besonders in China – darüber hinaus waren Hotels etwa vor allem als Quarantänestationen für Coronainfizierte im Einsatz; davon abgesehen war die gesamte Branche zum Stillstand gekommen. In guter Erinnerung ist mir der Besuch in einem Linzer Hotel im Sommer 2020, das zu diesem Zeitpunkt geschlossen hatte – einer der Mitarbeiter hatte mich regelwidrig hineingelassen und mir das abgedunkelte Gebäude gezeigt. Das Radio lief, ansonsten war es still. Er als einzig verbleibender Mitarbeiter saß während verkürzter Geschäftszeiten an der Rezeption und wartete auf Anrufe potentieller Gäste, die er über die Schließung des Hotels und die gegenwärtig für den Tourismus geltenden Einschränkungen zu informieren hatte. Die Anrufe blieben aus; niemand wäre offenbar dem Gedanken verfallen, in den ersten Monaten der Pandemie, allen Regulationen zum Trotz, eine Reise antreten zu wollen. Wenige Jahre später herrscht im Tourismus wieder Normalbetrieb.

Das Hotel ist, in der Literatur wie in der Wirklichkeit, kein Ort mit konstanten Eigenschaften, sondern ein Raum, der durch seine Nutzung erst entsteht – es ist per Definition unstet, ökonomischen, sozialen wie politischen Konjunkturen unterworfen. Fest steht: Wer die Begrenzung der Räume eines gewohnten Zuhauses – und somit des Alltags, des Normalen, des Gewohnten – verlässt, erfüllt gute Voraussetzungen, um auch andere Formen der Überschreitung zu erleben. Das Hotel ist in der Literatur (und in anderen Medien und Künsten) entsprechend häufig Schauplatz von Transgressionen, von nicht alltäglichem, norm- oder regelwidrigem Verhalten: Es ist ein diskreter Ort, an dem man buchstäblich nicht gestört wird, ganz so, wie es das obligatorisch zum Inventar gehörende Türschild verlangt. Dies kann bereits als eine Form von Begegnung mit der ‚Fremde‘ begriffen werden, als einer Distanz zur vertrauten Umgebung mit ihren sozialen Normen, moralischen Codes und Rollenmustern.

Aus dem aus den Textanalysen resultierenden eklektischen Katalog an literarischen Motiven und Funktionen jene für die Gegenwartsliteratur (oder treffender: die Gegenwartsliteraturen) besonders kennzeichnenden herauszuarbeiten, hat sich schon aufgrund der Fülle an Material als schwierig erwiesen. Doch gibt es insbesondere zwei zentrale Erkenntnisse, die sich aus den vorangegangenen Lektüren entlang einer Phänomenologie des Hotels in der Prosa der Gegenwart heraus ergeben:

Erstens, Tourismus im klassischen Sinne spielt in den untersuchten Texten kaum eine Rolle, vor allem dann nicht, wenn man hierbei den touristischen Sonderfall der Dienstreisen ausklammert, denn diese scheinen in den untersuchten Texten vergleichsweise häufig auf. Erholungsreisen zum Selbstzweck jedenfalls kommen nur marginal vor; etwa in Gisela Elsners Roman *Otto der Großaktionär*, dessen Protagonist es partout nicht gelingen will, im Urlaub auf Mallorca seine durch die Arbeit geprägten Verhaltensmuster und Tagesabläufe zu durchbrechen.²⁹⁸ Nicht zuletzt leidet Otto Rölz unter seinem starken Sonnenbrand, und selbst der Strand erweist sich als alles andere als ein Idyll: Hier müssen seine Frau und er erst einmal Müll wegschaffen, ehe sie sich ansatzweise ausruhen können.²⁹⁹ Das Ideal eines Erholungsurlaubs wird bei Elsner vielfach gebrochen und der Grundannahme gegenübergestellt, dass es im Kapitalismus kein Leben außerhalb kapitalistischer Wirkprozesse gibt.

Zweitens ist das Hotel als Arbeitswelt in der Literatur vergleichsweise sehr stark repräsentiert - zum einen durch das Hotelpersonal als einen häufig absolut zentralen Teil des Figurenensembles, zum anderen durch die Hotelbewohner*innen, die wie Alasdair Grays Protagonist Timothy McLeish im Kontext ihrer Arbeitseinsätze im Hotel unterkommen: Dienst- und Handlungsreisende. Hier tut sich beispielsweise zwischen Kathrin Röggla von Schlaflosigkeit und Selbstausbeutung zermürbten Akteur*innen in einem neoliberal durchgetakteten Arbeitsfeld (*wir schlafen nicht*) und den subversiven, ihre durch den Beruf vorgegebenen Rollen überschreitenden Zimmermädchen, wie sie etwa Michael Glawogger (*69 Hotelzimmer*) entwirft, ein breites Spektrum auf.

298 Vgl. Elsner 2008, S. 107

299 Vgl. *ibid.*, S. 109-114.

Ein derartig diverses Korpus wie das der ‚Hotelliteratur‘ in einer einzigen Arbeit zu greifen und zu analysieren, kann nur ohne jeglichen Anspruch auf Vollständigkeit sinnvoll sein. Nicht nur kommen stetig neue Hotelromane, -erzählungen und -novellen hinzu. Auch sind die Begriffe, in denen über das Hotel als sozialen Raum gesprochen und folglich geschrieben (werden) wird, dynamisch. War während der Entstehung des Kapitels über Zimmermädchen (ab Seite 35) diese Bezeichnung etwa noch beinahe alternativlos in Gebrauch, wird man, wenn man heute in der Suchmaske des an die deutsche Bundesagentur für Arbeit angebotenen Portals *Berufenet* den Begriff ‚Zimmermädchen‘ eingibt, auf eine andere Seite umgeleitet: ‚Helfer/in - Hotel‘ lautet die dort in der Überschrift verwendete Bezeichnung.³⁰⁰ Das österreichische Pendant, die Plattform des Arbeitsmarktservice (AMS), listet mit Stand November 2023 zahlreiche Ausschreibungen unter dem Schlagwort ‚Zimmermädchen/-bursch‘ auf: eine genderneutralere Variante, die indes an der im entsprechenden Kapitel angerissenen Problematik des Diminutivs (noch) nichts ändert.

Die ‚Hotelliteratur‘ ist also – auch – eine Literatur der Arbeitswelt, ein Feld, das gegenwärtig zwar verstärkt in den Fokus literaturwissenschaftlicher Untersuchungen rückt, jedoch noch viele Ansätze zum Weiterforschen böte. In diesem Sinne hoffe ich, dass die hier angerissenen Fragen in vielen noch folgenden komparatistischen Arbeiten weitergeführt und ihrer Beantwortung nähergebracht werden. Ein Dissertationsprojekt, das sich konkret und ausschließlich mit dem Hotel als Arbeitswelt auseinandersetzt, hielte ich etwa für einen sehr begrüßenswerten und sinnvollen Ansatz zur weiteren Forschung.

³⁰⁰ Bundesagentur für Arbeit. *Berufenet*. <<https://web.arbeitsagentur.de/berufenet/beruf/10175>>, aufgerufen am 22.11.2023. 7

4. Bibliografie

Primärliteratur

In Klammern ist – sofern abweichend – jeweils das Datum der Erstausgabe angegeben.

- Ali, Monica. *In the Kitchen*. Black Swan, London 2009.
- Baum, Vicki. *Menschen im Hotel*. Blüchert Verlag, Hamburg n.d. [1929].
- Borges, Jorge Luis. *Das Eine und die Vielen. Essays zur Literatur*. Hanser, München 1966.
- Calle, Sophie. *L'Hôtel*. Actes Sud, Arles 2019.
- von Düffel, John. *Hotel Angst*. Deutscher Taschenbuch Verlag, München 2007 [2006].
- Elsner, Gisela. *Otto der Großaktionär*. Verbrecher Verlag, Berlin 2008.
- Gaponenko, Marjana. *Wer ist Martha?* Suhrkamp, Berlin 2012.
- Glawogger, Michael. *69 Hotelzimmer*. Die Andere Bibliothek, Berlin 2015.
- Gray, Alasdair. *1982, Janine*. Canongate, Edinburgh 2003 [1984].
- Gray, Alasdair. *Lanark: A Life in Four Books*. Canongate, Edinburgh 2016 [1981].
- Hamsun, Knut. *Mysterien*. List, Berlin 2011.
- Hermann, Judith. „Hunter-Tompson-Musik“. In: *Sommerhaus, später*. Fischer Taschenbuch, Frankfurt/Main 2007 [1998].
- Kofler, Werner. „Am Schreibtisch“. In: ders. *Kommentierte Werkausgabe, Band II*. Sonderzahl, Wien 2018 [1989].
- Kofler, Werner. „Hotel Mordschein. Drei Prosastücke“. In: ders. *Kommentierte Werkausgabe, Band II*. Sonderzahl, Wien 2018 [1989].
- Mann, Thomas. *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*. Europäischer Buchklub, Stuttgart/Zürich/Salzburg 1954 [1922].
- Murakami, Haruki. *Afterdark*. btb, München 2007 [2005].
- Murakami, Haruki. *Wenn der Wind singt/Pinball 1973*. Dumont, Köln 2015 [1979/'80].
- Murakami, Haruki. *Tanz mit dem Schafsmann*. Dumont, Köln 2002 [1988].
- Murakami, Haruki. *Wilde Schafsjagd*. Suhrkamp, Frankfurt/Main 1997 [1982].
- Nabokov, Vladimir. *Maschenka*. Rowohlt, Reinbek 1976 [1926].
- Orths, Markus. *Das Zimmermädchen*. btb, Frankfurt/Main 2008.
- Röggla, Kathrin. *wir schlafen nicht*. [Roman.] S. Fischer, Frankfurt/Main 2004.
- Röggla, Kathrin. „wir schlafen nicht“. [Theaterstück.] In: *Theater heute* 03/2004.
- Röggla, Kathrin. *Gespensterarbeit, Krisenmanagement und Weltmarktfiktion*. Picus, Wien 2009.
- Röggla, Kathrin. *Verfahren*. Hörspiel. WDR/BR 2020.
- Röggla, Kathrin. *Nachtsendung. Unheimliche Geschichten*. S. Fischer, Frankfurt/Main 2016.
- Röggla, Kathrin. *äther*. [Website der Autorin] <<https://www.kathrin-roeggla.de/aether>>, aufgerufen am 22. November 2023.
- Smith, Ali. *Hotel World*. Penguin, London 2002 [2001].

Vuong, Ocean. *On Earth We Are Briefly Gorgeous*. Penguin, New York 2019.

Sekundärliteratur

- Aguirre, Manuel. *The Closed Space: Horror Literature and Western Symbolism*. Manchester University Press, Manchester 1990.
- Amanshauser, Martin. „Haruki Murakami: Kennen Sie Franz Fuchs?“. In: *Die Presse*, 29. Juli 2013. <http://schaufenster.diepresse.com/home/salon/starsundstories/1435562/Haruki-Murakami_Kennen-Sie-Franz-Fuchs>
- Augé, Marc. *Nicht-Orte*. C.H. Beck, München 2010 [1992].
- Augustin, Andreas. *Hotel Imperial Vienna*. The Most Famous Hotels in the World, London 1999.
- Augustin, Andreas. „Hotelnamen sind eine Erfindung der Neuzeit“. In: *Die Presse*, 29.09.2018. <<https://diepresse.com/home/schaufenster/reise/5504641/Hotelnamen-sind-eine-Erfindung-der-Neuzeit>>
- Bachmann-Medick, Doris. „Spatial Turn“. In Nünning, Ansgar (Hg.). *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Metzler, Stuttgart/Weimar 2008.
- Bachtin, Michail. *Chronotopos*. Suhrkamp, Berlin 2017 [1975].
- Balint, Iuditha. „Die Frage literarhistorischer Genrezuordnungen. Erika Runge's *Bottroper Protokolle* (1968) und Kathrin Röggla's *wir schlafen nicht* (2004)“. In: Iuditha Balint, Tanja Nusser und Rolf Parr (Hg.). *Kathrin Röggla*. edition text + kritik, München 2017.
- Benjamin, Walter. *Das Passagen-Werk*. Frankfurt/Main, Suhrkamp 1982.
- Biel, Kai et al. (Hg.) *Arbeiten im Tourismus: Chance oder Falle für Frauen?* Kammer für Arbeiter und Angestellte für Wien, Wien 2006.
- De Certeau, Michel. „Praktiken im Raum“. In: Dünne, Jörg et al. (Hg.). *Raumtheorie*, Suhrkamp, Frankfurt / Main 2006 [1980].
- Camus, Albert. *Der Mythos des Sisyphos*. Rowohlt, Hamburg 2023 [1942].
- Comaroff, Joshua, and Ong Ker-Shing. *Horror in Architecture*. ORO Editions, San Francisco 2013.
- Cowell, Alan. „Blair Promises Middle Road On European Immigration“. In: *The New York Times*, 28.04.2004, S. 11.
- Crary, Jonathan. *24/7. Late Capitalism and the Ends of Sleep*. Verso, London 2014 [2013].
- Curtius, Ernst Robert. *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*. Francke, Tübingen/Basel 1993.
- Debord, Guy. *Die Gesellschaft des Spektakels*. Edition Tiamat, Berlin 2013 [1967].
- Defert, Daniel. „Nachwort“. In Foucault, Michel. *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*. Suhrkamp. Berlin 2013.
- Dubray, Timothée. „Spiraliform Narratives and the Question of Identity in Alasdair Gray's *Lanark* and 1982, *Janine*“. In: Manfredi, Camille (Hrsg.). *Alasdair Gray: Ink for Worlds*. Palgrave Macmillan, Houndmills 2014.
- Embacher, Helga. „Literatur der Gefühle. Die Widerspiegelung der Waldheim-Affäre in der

- österreichischen Literatur“. In: Zuckermann, Moshe (Hrsg.). *Deutsche Geschichte des 20. Jahrhunderts im Spiegel der deutschsprachigen Literatur*. Wallstein, Göttingen 2003.
- Ferguson, Euan. „'Money is important to artists, especially when you haven't got it'“. In: *The Guardian*, 2. November 2003.
<<https://www.theguardian.com/books/2003/nov/02/fiction.alasdairgray>>, aufgerufen am 22. November 2023.
- Foden, Giles. „Check in, drop out“. In: *The Guardian*, 14. April 2001.
<<https://www.theguardian.com/books/2001/apr/14/fiction.alismith>>
- Foucault, Michel. „Das Schweigen der Verrückten“. In: ders. *Die große Fremde. Zu Wahnsinn und Literatur*. diaphanes, Zürich/Berlin 2014.
- Foucault, Michel. „Die Heterotopien“. In *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*. Suhrkamp, Berlin 2013 [1966].
- Foucault, Michel. „Von anderen Räumen“. In Dünne, Jörg et al. (Hg.) *Raumtheorie*, eSuhrkamp, Frankfurt/Main 2006 [1967].
- Franzen, Johannes. „Das Rokoko des Kapitalismus“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 11. Oktober 2023. Online-Quelle: <<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst-und-architektur/ausstellung-ueber-postmoderne-in-bonn-das-rokoko-des-kapitalismus-19209505.html>>, aufgerufen am 13. Oktober 2023.
- Freud, Sigmund. *Zur Psychopathologie des Alltagslebens*. Fischer, Frankfurt/Main 2017 [1901].
- Fuld, Werner. „Die Drehtür als Schicksalsrad“. In: Reich-Ranicki, Marcel (Hg.). *Romane von gestern – heute gelesen. Band 2: 1918-1933*. S. Fischer, Frankfurt/Main 1989.
- Gauhofer, Karl. 2015. Zimmermädchen und Zimmermann. *Die Presse*.
- Grütter, Karin et al. (Hg.). *Herrliche Aussichten! Frauen im Tourismus*. Rotpunktverlag, Zürich 1996.
- Hannon, Eliot. „Lousy Wages, Vomit Pools, Grueling Work: The Misery of Being a Hotel Maid During Spring Break“. In: *Slate*.
n.d.<slate.com/articles/business/the_grind/2016/03/spring_break_in_miami_is_the_worst_time_to_be_a_hotel_maid.html>, aufgerufen am 14 April 2016.
- Höbel, Wolfgang: „Das gute, beschissene Leben“. In: *DER SPIEGEL*, 07.12.1998.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. London 1991.
- Kittler, Alma-Elisa et al. Touristischer Raum: Mobilität und Imagination. In Günzel, Stefan et al. (Hg.). *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stephan Günzel. J.B. Metzler, Stuttgart 2010.
- Kormann, Eva. „Wer spricht? Zur ‚wackeligen‘ Sprechposition bei Kathrin Röggla“. In: Iuditha Balint, Tanja Nusser und Rolf Parr (Hg.). *Kathrin Röggla. edition text + kritik*, München 2017.
- Kremer, Christian. *Milieu und Performativität. Deutsche Gegenwartsprosa von John von Düffel, Georg M. Oswald und Kathrin Röggla*. Tectum, Marburg 2008.
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Columbia University Press, New York 1982.
- Kunze, Anne. 2015. „Die Lohnlüge“. *DIE ZEIT*, 5.3.2015.
- López Sánchez, Gemma. „Mind the Gap: Powers of Horror and Trauma in Ali Smith's ‚Hotel

- World“. In: *Atlantis. Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies*, Vol. 32/2, Dezember 2010.
- Lukács, Georg. *Die Theorie des Romans* [1920/1963]. deutscher taschenbuch verlag, München 1994.
- Matthies, Annemarie. „Repräsentationen von Arbeit. Transdisziplinäre Analysen und künstlerische Produktionen“. In: Susanna Brogi, Carolin Freier, Ulf Freier-Otten, Katja Hartosch (Hrsg.). *Repräsentationen von Arbeit. Transdisziplinäre Analysen und künstlerische Produktionen*. Transkript, Bielefeld 2013.
- Meade, Marion. 2008. Introduction. In *The Ladies of the Corridor*. London: Penguin.
- Menasse, Eva. 2015. Nachwort. In *69 Hotelzimmer*. Berlin: Die Andere Bibliothek.
- Merritt, Stephanie. „Check into the Imperial Hotel at your peril“. In: *The Guardian*, 03.05.2009 <<https://www.theguardian.com/books/2009/may/02/monica-ali-in-the-kitchen>>
- Nestmayer, Ralf. 2015. *Hotelwelten. Luxus, Liftboys, Literaten*. Leipzig: Reclam.
- Newman, Andy. „What N.Y.C. Sounds Like Every Night at 7.“ In: *The New York Times*, 10.04.2020. <<https://www.nytimes.com/interactive/2020/04/10/nyregion/nyc-7pm-cheer-thank-you-coronavirus.html?action=click&module=Top%20Stories&pgtype=Homepage>>
- Pfaller, Robert. „Die Worte und die Gefühle“. In: Habbel, Conny et al. *Herzbrechhotel*. Orange-press, Freiburg 2012.
- Rennison, Nick. *Contemporary British Novelists*. Routledge, Abingdon 2005.
- Rosberg, Anne-Katrin. „Zur Kennzeichnung von Weiblichkeit und Männlichkeit im Interieur“. In: Bischoff, Cordula et al. (Hg.). *Um-Ordnung. Angewandte Künste und Geschlecht in der Moderne*, Jonas, Marburg 1999.
- Rothe-Buddensieg, Margret. *Spuk im Bürgerhaus. Der Dachboden in der deutschen Prosaliteratur als Negation der gesellschaftlichen Realität*. Skriptor, Kronberg 1974.
- Sarasin, Philipp. *Michel Foucault zur Einführung*. Junius, Hamburg 2008.
- Scharnigg, Max. „Moderne Hotels bevorzugen leicht debile Koseworte“. In: *Süddeutsche Zeitung*, 21. März 2016. <<https://www.sueddeutsche.de/reise/hotels-und-ihre-namen-was-ist-eigentlich-mit-hotelnamen-passiert-1.2910027>>
- Schweikle, Günther et al. „Topos“. In: *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*. J.B. Metzler, Stuttgart 1990.
- Seeger, Cordula. *Grand Hotel. Schauplatz der Literatur*. Böhlau, Köln 2008.
- Soja, Edward W. *Postmodern Geographies. The reassertion of Space in Critical Social Theory*. London: Verso 1989.
- Soja, Edward W. „Heterotopologies: A Remembrance of Other Spaces in the Citadel“. In: Watson, Sophie et al. *Postmodern Cities and Spaces*. Blackwell, Oxford 1995.
- Soja, Edward W. *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Blackwell, Oxford 2007.
- Spindler, Gabriele. „In fremden Betten. Das Hotel und die Kunst“. In: Gabriele Spindler et al. (Hrsg.). *hotel hotel*. publication N 1, Weitra 2003.
- Stefanowitsch, Anatol. *Der Hoteldirektor und das Zimmermädchen*. *Sprachlog*, 2011.

- <<http://www.sprachlog.de/2011/07/28/der-hoteldirektor-und-das-zimmermaedchen/>>, abgerufen am 22.11.2023.
- Stothard, Anna. A cure for writer's block. <www.annastothard.com/blog/2014/1/19/a-cure-for-writers-block>, abgerufen am 22.11.2023.
- Tournay-Theodorou, Petra. „Fortress Britain: Hospitality and the Crisis of (National) Identity in Monica Ali's ‚In the Kitchen‘“. In: Ganapathy-Doré, Geeta und Ramey Kurz, Helga (Hrsg.). *On the Move: The Journey of Refugees in New Literatures in English*. Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2012.
- Ujma, Christina. „Vom ‚Fräuleinwunder‘ zur neuen Schriftstellerinnengeneration. Entwicklungen und Tendenzen bei Alexa Hennig von Lange, Sibylle Berg, Judith Hermann und Tanja Dückers.“ In: Nagelschmidt, Ilse et al. (Hrsg.). *Zwischen Inszenierung und Botschaft. Zur Literatur deutschsprachiger Autorinnen ab Ende des 20. Jahrhunderts*. Frank & Timme, Berlin 2006.
- Upchurch, Michael. The Ghost in the Minibar. In: *New York Times*, 3. Februar 2002. <<https://www.nytimes.com/2002/02/03/books/the-ghost-in-the-minibar.html>>, abgerufen am 22.11.2023.
- Upstone, Sara. *British Asian Fiction. Twenty-First Century Voices*. Manchester University Press, Manchester/New York 2010.
- Vedder, Ulrike. „Das ‚juristische Paradigma‘. Kathrin Röggla's Auseinandersetzung mit Figuren des Rechts“. In: Uta Degner und Christa Gürtler (Hrsg.). *Gespensischer Realismus. Texte von und zu Kathrin Röggla*. Sonderzahl, Wien 2021.
- Vianu, Lidia. *Alasdair Gray's Answers to Several Questionnaires. Questionnaire 8*. n.d. <http://www.alasdairgray.info/q_08.htm>, abgerufen am 1.11.2017.
- Vickery, Graham und Wunsch-Vincent, Sacha. 2007. *Participative Web and User-Created Content: Web 2.0, Wikis and Social Networking*. Paris: OECD Publications.
- Vöckler, Kai. *Die Architektur der Abwesenheit. Über die Kunst, eine Ruine zu bauen*. Parthas, Berlin 2009.
- Welsch, Wolfgang. *Unsere postmoderne Moderne* (Vierte Auflage). Akademie Verlag, Berlin 1993.
- Witzig, Heidi. 1996. Weiblich - gratis – unsichtbar. In: *Du: die Zeitschrift der Kultur* 1996/04: Bedienung, bitte! Tragikomödien eines Verlusts.
- Zitzlsperger, Ulrike. *Topografien des Transits. Die Fiktionalisierung von Bahnhöfen, Hotels und Cafés im zwanzigsten Jahrhundert*. Peter Lang, Bern 2013.
- Žižek, Slavoj. *Pandemic!*. O/R Books, New York City 2020.
- N.N. Housekeeping Can be Dangerous Work. *unitehere.org*. New York City 2020. <unitehere.org/wp-content/uploads/HousekeepingDangerous.pdf>, abgerufen am 22.11.2023.
- N.N. *Ein Brief an Sie. Hauszeitung 1*. Hotel Imperial, Wien 1970.
- N.N. *Bundesagentur für Arbeit. Berufenet*. <<http://berufenet.arbeitsagentur.de/berufe/docroot/r1/blobs/pdf/archiv/10175.pdf>>, aufgerufen am 1.3.2015.
- N.N. *Bundesagentur für Arbeit. Berufenet*. <<https://web.arbeitsagentur.de/berufenet/beruf/10175>>, aufgerufen am 22.11.2023.

Audiovisuelle Quellen

Ocean Vuong Wrote His Debut Novel in A Closet, Video, hochgeladen von „Late Night With Seth Meyers“, 13. Juni 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=cQl_qbWwCwU>, abgerufen am 22.11.2023.

5. Danksagung

Ich danke zuerst meiner Mutter, Inge Volkmann, die mir Bildung, Abitur und Studium ermöglicht und jeden noch so obskuren Buchwunsch erfüllt hat: Obgleich sie selbst nicht studieren konnte, hat sie jeden der Schritte bis zum Abschluss dieser Arbeit begleitet und unterstützt. Ich danke außerdem Raphaela Edelbauer für alles, an dieser Stelle aber zuvorderst für die vielfachen mentalen Stützen und intellektuellen Anregungen. Ich danke meiner Familie und meinen Freund*innen. Und, sehr besonders, Sabine Haupt, ohne deren Unterstützung diese Arbeit nie begonnen und erst recht nie beendet worden wäre. Sie hat eine sagenhafte Geduld mit mir und meiner Dissertation an den Tag gelegt, mit magischen Händen immer genau das richtige Buch aus dem Regal gezogen, stets die richtigen Impulse gegeben.

Dem Forschungskolloquium NdL an der Universität Freiburg danke ich sehr für die kritische Lektüre meiner Vorlagen, die Gespräche innerhalb und außerhalb der Kolloquien und die herzliche Aufnahme in diese schöne Runde. Deren intellektueller Scharfsinn, das tiefe Wissen aller in so vielen Bereichen der Komparistik und weit darüber hinaus, sowie die Präzision im Umgang mit literarischen wie akademischen Texten sind mir stets Vorbild gewesen.

Ich widme diese Arbeit allen Forscher*innen, die auf dem Weg an die Universität ein paarmal umkehren mussten, weil sie nicht gleich den richtigen Schlüssel in der Tasche hatten: Den sogenannten Arbeiterkindern und jenen, die diesen Weg alleine gehen müssen und nicht sicher sind, ob sie es schaffen. Den vielen, die ihre wissenschaftlichen Arbeiten abbrechen mussten oder wollten oder beides. Den sogenannten Zimmermädchen, den Helfer*innen und den Unsichtbaren, den Exilierten und denen, die immerzu unterwegs sind. Denen, die noch nie in einem Hotel waren. Und natürlich denen, die das Projekt ‚Hotelliteratur‘ weiterdenken und in

der Zukunft noch viele Bücher über diesen bedeutsamen und seltsamen Ort schreiben werden, auch wenn die Postmoderne dann längst Geschichte sein wird. Nicht zuletzt sind es ‚meine‘ Studierenden an der Sprachkunst in der Universität für Angewandte Kunst Wien, die mich mehr als zuversichtlich stimmen, dass die Geschichtenmaschine läuft und läuft und läuft.