



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Wie hoch kann man noch fallen?“

Joseph Roths Roman *Hotel Savoy*.

Raumanalytische Untersuchungen.

verfasst von

Lina Schmidl

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 190 482 333

Studienrichtung lt. Studienblatt: Lehramtsstudium UF Deutsch UF Bewegung und Sport

Betreut von: Univ. Prof. Dr. Michael Rohrwasser

Ich erinnere mich an ein Wort des toten Santschin. Der hatte mir gesagt – es war ein Tag vor seinem Tode –, daß alle, die hier wohnten, dem Hotel Savoy verfallen waren. Niemand entging dem Hotel Savoy. Ich warnte Zwonimir, aber er glaubte nicht. Er war gesund bis zur Gottlosigkeit, und er kannte keine Macht außer seiner eigenen.
»Das Hotel Savoy ist mir verfallen, Bruder«, sagte er.
(Joseph Roth, *Hotel Savoy*.)

An dieser Stelle möchte ich mich nicht nur aus Konventionsgründen bei meinem Diplomarbeitsbetreuer, Herrn Univ. Prof. Dr. Michael Rohrwasser, bedanken, der für mich in den von mir gelegentlich wahrgenommenen Beratungsgesprächen immerzu ein offenes Ohr für „Lageberichte“ und meine sich laufend verändernde Themenkonkretisierung hatte. Ich fühle mich ihm dafür sehr verbunden, zu einem besonders entspannten, aber zielorientierten, rein interessegeleiteten Arbeiten bzw. Denken angeregt zu haben.

Mein Dank gilt natürlich auch all jenen, die mir ihre Zeit zum Revidieren der ersten Fassung(en) zu Verfügung gestellt, ja geopfert haben. Die „Nacharbeit“, vor allem mit meinen Eltern, war erstaunlicher- und erfreulicherweise für mich *höchstgradig* fruchtbar und anregend.

Ich danke auch meiner Schwester Clara (die selbst beim Saunieren noch Korrektur las), meiner Mitbewohnerin Alice (auch für die „Bewirtung“ während des Schreibprozesses) und meiner Studienkollegin Melanie (für ein unbezahlbares, akribisch erarbeitetes Feedback im Rahmen des gemeinsam besuchten DiplomandInnen-Seminars).

Auch wenn sie nicht aktiv an der Entstehung und Beendung dieser Arbeit beteiligt waren, haben sie mich doch naturgemäß bei bester Laune gehalten: Vielen Dank an meine Band *Pyrite** und an Christian.

Textgrundlage:

Roth, Joseph: *Hotel Savoy* [1924], München: dtv 6. Auflage, 2012.
(Für Zitate im Fließtext ab sofort mit HS abgekürzt).

I. Einleitung	7
II. Raum als literaturwissenschaftliches Thema	9
III. Theoretische Grundlegung	12
IV. Raumanalytische Untersuchungen am Text	18
EXKURS: Michel Foucault – „Andere Räume“	19
V. Exposition zu „Hotel Savoy“ von Joseph Roth	21
1. Das Hotel	24
a. Raum und Handlung	24
b. Raum und Figuren	34
c. Raum und Relation	44
d. Konventionalisierung des Raums	51
EXKURS: Das Hotel als Heterotopie	57
2. Der Lift	62
a. Raum und Handlung	62
b. Raum und Relation	62
c. Raum und Figuren	64
EXKURS: Der Lift als Heterotopie	70
3. Das Varieté	73
a. Raum und Figuren	73
b. Raum und Relation	78
c. Konventionalisierung des Raums:	80
Das Varieté als grotesker Raum	80
EXKURS: Das Varieté als Heterotopie	84
4. Die Stadt	87
a. Raum und Handlung	87
b. Raum und Figuren	92
c. Raum und Relation	95
d. Konventionalisierung des Raums	99
5. Am Rande der Stadt	106

5.1. Der Friedhof als <i>die</i> Heterotopie nach Foucault.....	108
a. Konventionalisierung des Raums	108
b. Raum und Relation.....	111
5.2. Die Baracken.....	113
a. Raum und Relation.....	113
5.3. Die Armenküche	117
a. Raum und Handlung.....	117
6. Paris.....	120
a. Raum und Figuren	120
b. Konventionalisierung des Raums	123
7. Amerika	127
a. Raum und Figuren.....	127
 VI. Literaturverzeichnis.....	 131
VII. Anhang	134
Zusammenfassung	134
Lebenslauf.....	136

I. Einleitung

Im Laufe meines Germanistikstudiums habe ich mich mit dem Phänomen des Räumlichen auf ganz unterschiedlichen Ebenen auseinandergesetzt: in fachdidaktischen Lehrveranstaltungen über den Schulraum, in literaturwissenschaftlichen Vorlesungen und Seminaren bezogen auf literarische Räume und auf der philosophisch-kulturwissenschaftlichen Ebene über „soziale Räume“. Angeregt durch einschlägige Vorlesungen zu diesem Thema dachte ich zuerst daran, ein literarisches Werk mithilfe raumsoziologischer Theorien zu untersuchen. Im Laufe der Konkretisierungsphase der Fragestellung für die vorliegende Diplomarbeit stieß ich viel später auf eine skizzenhafte Darstellung eines Untersuchungswerkzeugs, welches mir für eine methodische Analyse der literarischen Raumdarstellung geeignet erschien.

Mein Fokus galt nun der raumanalytischen Untersuchung eines literarischen Werks mithilfe einer bereits – wenn auch erst in Ansätzen – entworfenen Untersuchungsmethode.

Meine Vertiefung in die mit literarischer Raumdarstellung befassten Theorien hat meine Entscheidung für eine bestimmte Systematik erleichtert. Das anfänglich geplante – angeblich „objektive“ und gerade deswegen problematische – „Close reading“ wurde durch Rückgriff auf eine an der Analyse der literarischen Raumdarstellung erprobte Brille quasi ersetzt. Auswahl und Auslegung von Textstellen sind dadurch nachvollziehbarer.

Ziel der vorliegenden Untersuchung ist es also, die werkimmanente Raumdarstellung (d.h. jene unterschiedlicher Räume) mithilfe eines bestimmten, raumspezifischen Instrumentariums herauszufiltern und ihre Besonderheiten, Ausdifferenzierungen, Funktionen und Rollen im Handlungskontext, in ihrer werkimmanenten Systematik, sichtbar zu machen. Dafür wählte ich als literarisches Material den Roman „Hotel Savoy“ von Joseph Roth. Eine kurze Darstellung des Inhalts sowie Angaben zu Figuren und der Erzählerinstanz zur Orientierung und zum besseren Verständnis finden sich in der Exposition (V).

Der Klärung des Raumverständnisses bzw. der genaueren Lesart von „Raum“ widmet sich das hier anschließende Kapitel (II). Der gedankliche Bogen führt an dieser Stelle von einer philosophischen Raumtheorie hin zu einer raumtheoretisch orientierten Literaturwissenschaft.

Noch vor dem eigentlichen Analyseteil (IV) wird die theoretische Grundlegung der vorliegenden Arbeit dargestellt (III).

Im Anschluss daran stelle ich – in Form eines Exkurses, also ergänzend – Michel Foucaults raumtheoretische Abhandlung über „Andere Räume“ vor, die ich an ausgewählten Stellen in meine Analysen miteinbeziehe.

Im Untersuchungsteil schließlich werden die bedeutsamsten Räume im Roman aus den Perspektiven verschiedener Figuren hinsichtlich ihrer werkimmanenten Darstellung Kapitel für Kapitel rekonstruiert. Ausgehend von den Räumlichkeiten innerhalb des Hotel Savoy selbst wird der raumfokussierte Blick auf dessen Umgebung in der Stadt sukzessive erweitert, bis er schließlich noch weiter nach draußen fällt: Am Rande der Stadt, beim Friedhof und den Baracken, findet sich eine räumliche Zäsur. Mit einem Sprung darüber hinaus in die Weite wird dieser Horizont überstiegen und imaginierte Räume in unbestimmter Entfernung tun sich auf: „Paris“ und „Amerika“.

Arbeiten über das Räumliche in narrativen Werken sind verglichen zu der Analyse des Zeitlichen (Erzählzeit, erzählte Zeit) rar; der Raumdarstellung wird im Bereich literarischer Hermeneutik noch immer keine angemessene Bedeutung zugewiesen. Der Beitrag der vorliegenden Arbeit liegt also darin, auf der Grundlage der noch unvollständig ausgearbeiteten Untersuchungsinstrumentarien diese auf ihre Anwendbarkeit und ihren heuristischen Wert zu überprüfen.

II. Raum als literaturwissenschaftliches Thema

In der zeitgenössischen literaturwissenschaftlichen Theoriebildung sind Räume keine beschreibbaren Objekte, sondern immer menschliche, d.h. subjektiv wahrgenommene, erlebte und „gesehene“ Bezugspunkte der erzählten Figuren. Eben diesen subjektiven Räumen macht sich die Literatur zum Gegenstand: Die „Literatur der Moderne [wendet sich] [...] dem einzelnen Bewußtsein und seiner (fragmentierten) Perzepten [Perzeption? Anm. LS] zu“¹ und erzählt somit von Topographien, die „an das Erleben der Figuren gebunden“² sind. Die räumlichen Ausschnitte oder „Fragmente“ aus der (fiktiven, weil literarischen) Realität, die auch in der Subjektivität in der (Raum-)Darstellung in Erscheinung treten, verdeutlichen, wie sich ein und derselbe Raum – je nach wahrnehmendem Subjekt – *intrasubjektiv* verändern und prinzipiell *intersubjektiv* unterscheiden kann. Ulrich Meurer (2007) stellt den Zusammenhang zwischen dieser Tendenz zur „Pluralität der Räume“³ und der den Poststrukturalismus auszeichnenden „Unsicherheit des Erkennens“⁴ her und bringt diesen Gedanken mit folgendem Satz auf den Punkt: „Spricht die Postmoderne über den Raum, so spricht sie – im weitesten Sinne – über Sprache“⁵. Welche Konsequenzen nun aus der skizzierten Systematisierung und dieser Hypothese Meurers für das grundlegende Verständnis des Raumbegriffes zu ziehen sind, soll hier verhandelt werden.

In literarischen Texten werden Räume konstruiert und symbolisch aufgeladen. Untereinander und miteinander verbinden sie sich zu relationalen Geflechten und Netzwerken und stehen somit in – meist hierarchisch organisierten – Beziehungen zueinander. Diese Feststellungen fasst Martina Löw (2001) in ihrer Raumdefinition zusammen. Sie verstehe

[...] Raum als eine relationale (An-)Ordnung von Körpern, welche unaufhörlich in Bewegung sind, wodurch sich die (An-Ordnung) selbst ständig verändert. Das bedeutet, Raum konstituiert sich auch in der Zeit.

Raum kann demnach nicht der starre Behälter sein, der unabhängig von den sozialen und materiellen Verhältnissen existiert, sondern Raum und Körperwelt sind verwoben⁶.

¹ Ulrich Meurer: *Topographien. Raumkonzepte in Literatur und Film der Postmoderne*. München: Wilhelm Fink Verlag 2007, S. 13.

² Ebd., S. 13.

³ Ebd., S. 19.

⁴ Ebd., S. 9.

⁵ Ebd., S. 19.

⁶ Martina Löw: Wege zu einem soziologischen Raumbegriff. In: Dies.: *Raumsoziologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 131.

Die (An-)Ordnung mehrerer Räume, nach Löws Verständnis, ergibt eine „topographische Landschaft“ oder kurz: eine „Topographie“, die auch wie der einzelne Raum selbst ein Netzwerk an Relationen bildet: „Topographien sind räumliche Ordnungsverfahren, durch die Räume handlungsrelevant markiert werden“⁷. Denkt man an die obige Aussage Meurers über die „verräumlichte Sprache“ oder sprachbedingte, sprachabhängige Räume, wird verständlich, dass „Topographien [...] immer semiotisch organisierten Raum, der orientierte Bewegung ermöglichen soll, [bezeichnen]“⁸.

Räume sind also in ständigem Austausch mit den darin lebenden oder sich bewegendenden Menschen, welche in ihrem Handeln von diesen Räumen ebenso beeinflusst werden, wie sie jene steuern können. Erst durch die Handlung und Bewegungen agierender Menschen in Räumen werden diese erfahr- und wahrnehmbar, d.h.: „die Bewegungen, die wir *mit* unserem Körper und *als* Körper im Raum vollziehen, erschließen erst das, was wir historisch, kulturell, individuell als Raum verstehen“⁹.

Räume erstrecken sich bis zu gewissen Grenzen, wo sie an andere, benachbarte Räume stoßen. Diese Grenzen können menschliches Handeln strukturieren und einschränken, oder aber gesprengt und überschritten werden¹⁰. Demzufolge werden Räume sozial und prozesshaft hergestellt.

Die Literaturwissenschaft bezeichnet sich nicht zu Unrecht als interdisziplinär, wenn sie sich Erkenntnissen, Theorien und Methoden anderer Fachgebiete öffnet und diese produktiv in ihre Wissensproduktion einzubeziehen versucht. Auch die Raumtheorien, die in vielerlei fachspezifischen Kontexten entwickelt wurden, bringen neue Perspektiven¹¹ mit sich, welche die Literaturwissenschaft noch nicht allzu lang für sich entdeckt hat¹².

⁷ Hartmut Böhme: Einleitung: Raum – Bewegung – Topographie. In: Ders. (Hrsg.): *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*. Stuttgart [u.a.]: Metzler 2005, S. XIX.

⁸ Ebd., S. XIX.

⁹ Ebd., S. XV.

¹⁰ Vgl. ebd., S. IX f.

¹¹ Vgl. Wolfgang Hallet / Birgit Neumann: Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung. In: Wolfgang Hallet (Hrsg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld: Transcript-Verlag 2009, S. 12.

¹² Dem vermeintlichen Forschungsdefizit sind zwei wichtige Punkte entgegenzusetzen: Erstens, so Böhme (2005), werden Topographien sehr wohl v.a. im Bereich der Mediävistik und der Frühneuzeit-Forschung schon lange als Schwerpunkt analysiert; und zweitens muss die Raumforschung auf die einseitig beleuchtende, konservative Schlagseite der Analyse von Raumdarstellungen im Nationalsozialismus zurückblicken, was verständlicherweise als behindernde Kehrseite und erhebliche Hürde angesehen wurde (vgl. ebd., S. X). Durch den *Topological* oder *Spatial Turn* (der u.a. durch Edward Sojas und Michel Foucaults Arbeiten ausgerufen wurde) wurde der Ruf zur Auseinandersetzung mit der Raumforschung und zur

Literarische Räume wurden lange Zeit als „bloß zierendes Beiwerk“¹³ abgewertet und demnach in Auslegungen als nicht „analysewürdig“ empfunden. Raum wurde „nur selten unter Bezugnahme auf konstruktivistische Ansätze der Sozial- und Kulturwissenschaften konzeptualisiert“¹⁴ und vielleicht erst mit dem Ansatz poststrukturalistischer Theorien und ihrer Ausdehnung für die Literaturwissenschaft interessant. Eine ebenso wichtige Rolle spielte die Erweiterung des bisher binären Raumbegriffs durch jenen eines potentiellen anderen, Zwischen- oder Gegenraums¹⁵.

Ein Raum ist nicht länger oder zumindest *nicht länger ausschließlich* ein lokalisierbarer Ort, der (Austragungs-)Ort der Handlung eines literarischen Werks, sondern eine historisch-kulturell gewachsene, veränderbare Größe: Räume in Literatur sind immer „menschlich erlebte“¹⁶, subjektiv wahrgenommene und durchs Subjekt gefärbte Räume. Sowie Personen oder literarische Figuren auf literarische Räume wirken, so wirken diese auch auf sie zurück. Gesellschaftliche Strukturen lassen sich somit aus literarischen Räumen ablesen, da diese jene Organisation spiegeln. Wolfgang Hallet und Birgit Neumann (2009) fassen zusammen: „Raum ist in literarischen Texten nicht nur Ort der Handlung, sondern stets auch kultureller Bedeutungsträger“¹⁷.

Etablierung neuer Raumtheorien (wieder) laut. Vgl. auch Jörg Dünne / Stephan Günzel, „Vorwort“, in: Dies. (Hrsg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 12.

¹³ Hallet / Neumann, 2009, S. 19.

¹⁴ Ebd., S. 19.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 11.

¹⁶ Ebd., S. 11.

¹⁷ Ebd., S. 11.

III. Theoretische Grundlegung

Auf der Suche nach der theoretischen Grundlegung meines auf die Dimension des Räumlichen in einem fiktionalen Erzähltext fokussierten Untersuchungsvorhabens stieß ich auf die systematische Abhandlung Gerhard Hoffmanns (1978). Sie stellt, laut Ansgar Nünning (2009), eine „der bisher differenziertesten Typologien“¹⁸ dar, die am ehesten für die Analyse der literarischen Raumdarstellung brauchbar sei. Zugleich leiste sie eine überzeugende Systematisierung der dafür erforderlichen, theoretischen Grundlagen¹⁹. Als eine derselben verarbeitete Hoffmann die philosophische Raumtheorie von Elisabeth Ströker (1965).

Hoffmann unterscheidet bei der Erarbeitung der für die Analyse hilfreichen Kategorien (der sog. „Raummodelle“ oder „Raumstrukturen“) zwischen „gestimmtem Raum“, „Aktionsraum“ und „Anschauungsraum“²⁰. In diesem dreiteiligen Analysemodell schenkt Hoffmann der Perspektivierung „durch ein erlebendes Ich“²¹ als einem allen drei Teilen gemeinsamen Element besondere Aufmerksamkeit: Er ordnet ihnen die Grundfunktionen des Ausdrucks, des Handelns und des Anschauens²² zu, welche jeweils von der subjektiven Perspektivierung abhängen. Das Subjekt als notwendige Voraussetzung der Raumkonstitution schlägt sich in der „Subjektivität“ der Raumwahrnehmung und -darstellung nieder. Daneben kann diese subjektive Raumwahrnehmung, wenn sie durch andere Subjekte z.B. in einem Roman geteilt wird, als „objektive“, besser noch als „intersubjektive“ Raumwahrnehmung bezeichnet werden²³.

Eine aktuellere Systematisierung der literarischen Raumuntersuchung, welche sich an der Hoffmann'schen dreifachen Dimensionierung orientiert, findet sich bei Birgit Nienhaus (2010)²⁴. Auch sie unterscheidet drei Kategorien literarischer Räume, nämlich Erlebnis-, Wahrnehmungs- und Texträume. Die beiden Systematisierungen Nienhaus' und Hoffmanns werden nun gemeinsam erläutert und fallweise auch miteinander verglichen.

¹⁸ Nünning, 2009, S. 38.

¹⁹ Vgl. ebd., S. 38 f.

²⁰ Vgl. Gerhard Hoffmann: *Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit. Poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman*. Stuttgart: Metzler 1978, S. 47.

²¹ Ebd., S. 47.

²² Vgl. Renate Schmalenbach: *Topographie des Grauens. Zur Gestaltung literarischer Räume in unheimlich-phantastischen Erzählungen*. Essen: Die blaue Eule 2003, S. 105.

²³ Vgl. Hoffmann, 1978, S. 55.

²⁴ Birgit Nienhaus: *Architekturen und andere Räume. Raumdarstellung in der Prosa Thomas Bernhards*. Marburg: Tectum Verlag 2010.

Hier eine grafische Übersicht der Raumkategorien beider Systematisierungen:

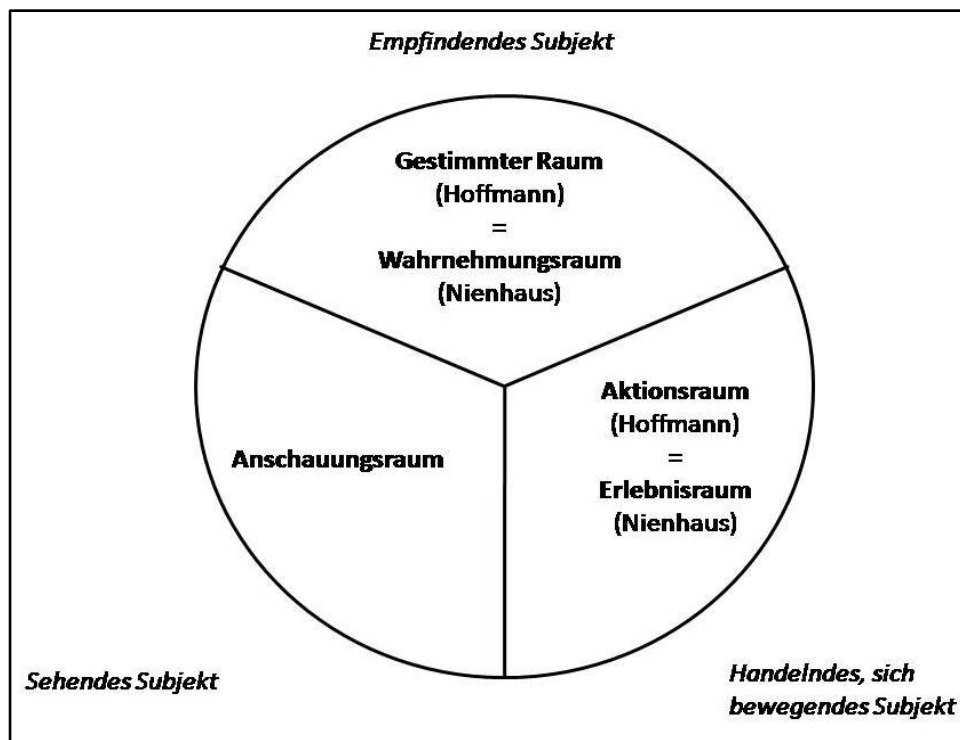


Abbildung 1: Raummodell (Haupt, 2004, S. 72. Mod. durch L.S.)

Die sogenannten „**gestimmten Räume**“ nach Hoffmann (1978) bezeichnen Räumlichkeiten, die vom wahrnehmenden Subjekt stimmungsabhängig und situationsabhängig geschildert werden. LeserInnen sind auf diese vielleicht einseitige, vermeintlich verzerrte Perspektivierung angewiesen²⁵ und können Räume nur in Abhängigkeit vom „Raumempfinden“ oder von der „Raumwahrnehmung“²⁶ einer literarischen Figur miterleben. Hieraus ergibt sich, dass erzählte (gestimmte) Räume immer von der Stimmung der jeweils wahrnehmenden Figur beeinflusst sind und ihrerseits auch Figuren beeinflussen. Personen und Räume können derart stark parallel zueinander konstruiert sein, dass der Raum personi(n)fiziert wird und die Person zu einer Art verräumlichten Gegenstands avancieren kann.

²⁵ Nach Renate Schmalenbach (2003) ermöglicht die Subjektorientierung Hoffmanns auch die Thematisierung und Erfahrbarkeit literarischer „uneinheitlicher und damit uneindeutiger Raumwahrnehmung“ (ebd., 2003, S. 103).

²⁶ Vgl. Birgit Haupt: Zur Analyse des Raums. In: Peter Wenzel (Hrsg.): *Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 2004, S. 73.

Ändert sich die Stimmung einer Person z.B. im Laufe eines Romans, lässt sich diese Veränderung womöglich auch anhand des erzählten (gestimmten) Raums ablesen: „Die Stimmung des Raums kann auch durch die gleiche Figur zu unterschiedlichen Zeitpunkten verschieden wahrgenommen werden“²⁷.

Räume können folglich je nach Stimmung und Zeitpunkt in einem Koordinatensystem aus Konnotationen „zwischen zwei Polen wie hell/dunkel, vertraut/fremd, sicher/bedrohlich, übersichtlich/unübersichtlich oder schön/hässlich“²⁸ in Relation zueinander gesetzt werden, wobei ihre Gestaltung und Ausstattung (Einrichtungsgegenstände usw.) immer Teil der Raumstimmung sind.

Auch Form, Farbe, Größe und andere ‚objektive‘ Eigenschaften haben im gestimmten Raum allein expressiven Charakter: Sie lassen die Dinge traurig oder heiter, sanft oder streng erscheinen, rufen das Erlebnis des Gewaltigen und Erhabenen oder des Zarten und Anmutigen hervor²⁹.

Nienhaus‘ (2010) Definition des „**Wahrnehmungsraums**“ entspricht zum Großteil Hoffmanns „gestimmtem Raum“. Ausgehend vom „topografischen Inventar“³⁰ der Räume im Text wird aufgezeigt, dass dieselben Räume vom wahrnehmenden Subjekt abhängig sind. Dabei sollen in Nienhaus‘ Untersuchung Räume auch als „Chiffren des allgemeinen Zustands des Subjekts lesbar gemacht werden“³¹. Das topografische Inventar (bei Hoffmann: Räume inklusive ihrer Gestaltung und Ausstattung) wird zur Projektionsfläche des Subjekts, „die mit allem zuvor Erlebten, Gedachten und Geträumten verschm[i]lzt“³². So können der Phantasie der innerliterarischen Subjekte auch imaginierte (Schein-)Orte, oder aber „gestimmte Räume“ entspringen, die jene Beschreibung realer, gegenständlicher Räume kontrastieren, aufbrechen oder negieren können. Es werden (imaginative) Grenzüberschreitungen und Zwischenräume im Sinne Foucaults möglich³³.

²⁷ Haupt, 2004, S. 73.

²⁸ Ebd., S. 74.

²⁹ Hoffmann, 1978, S. 55.

³⁰ Nienhaus, 2010, S. 19.

³¹ Ebd., S. 20.

³² Ebd., S. 20.

³³ Vgl. Foucaults Theorie der Heterotopien, S. 19 f. der vorliegenden Arbeit.

Hoffmann (1978) zeigt die Besonderheit von Zwischenräumen oder „Schnittstellen“, wie er sie nennt, an den Beispielen der Tür und des Fensters auf, die beide einerseits Übergänge, andererseits Grenzen und Barrieren zwischen zwei unterschiedlichen (gestimmten) Räumen darstellen (vgl. ebd., S. 56).

Die Definitionen Hoffmanns und Nienhaus' decken und ergänzen sich, sie entsprechen ebenso der in der einschlägigen Fachdiskussion bereits etablierten Bezeichnung des „gelebten Raums“³⁴, dessen Analyse auf die „Relation zwischen Raum und dem darin befindlichen Subjekt“³⁵ abzielt.

Als „**Aktionsraum**“ bezeichnet Hoffmann jene Räume, die durch die darin handelnden Subjekte „lebendig“ werden. Erst durch das Raumverhalten³⁶, die Bewegung³⁷ von Figuren im Raum, wird dieser zum Aktionsraum und zu einem weiteren Charakterisierungsapparat der handelnden Figuren. Die Gegenüberstellung von Mobilität und Immobilität³⁸ in Aktionsräumen kann auf mögliche Hierarchien, Machtverteilung und Kontrollmechanismen verweisen, wobei Mobilität mit Freiheit und Immobilität, im Normalfall, mit Gefangensein einer Figur assoziiert werden. Nicht nur Immobilität im Sinne von unmöglicher Grenzüberschreitung über einen Raum hinaus (Grenzen, die als Anschauungsraum sichtbar werden), sondern auch die Unbeweglichkeit und Handlungsunfähigkeit einer Figur innerhalb eines Raumes können mit der Analyse des Aktionsraums aufgedeckt werden³⁹. Im analytischen Blick auf die Aktionsräume eines erzählten Geschehens wird also versucht, den Aktionsradius, die Bewegungs- und Handlungsmöglichkeiten von Subjekten fassbarer zu machen. Figuren können Räume entweder nutzen und über sie verfügen, oder aber in ihnen gefangen sein und in ihrem Handeln durch sie behindert werden. Räume sind „wegen ihrer Nützlichkeit und Verfügbarkeit“⁴⁰ bedeutsam für die „Fassbarkeit“ und „Greifbarkeit“ der darin handelnden Akteure⁴¹.

Im Vergleich zu Hoffmanns Aktionsraum umreißt Nienhaus ihr analoges Verständnis von „**Erlebnisräumen**“ nur sehr kurz.

³⁴ Vgl. Nienhaus, 2010, Kapitel 2.2. Der Begriff des „gelebten Raums“ hat seinen Ursprung in Anthropologie und Pathopsychologie und wird vor allem im Zusammenhang mit Dürckheim genannt. Vgl. auch Hoffmann, 1978, Kapitel 1.1.2. „Der gelebte Raum“, S. 3-7.

³⁵ Vgl. Nienhaus, 2010, S. 30.

³⁶ Ebd., S. 75.

³⁷ Vgl. Böhmes (2005) Aussage über die raumkonstruierende Bewegung, FN 6.

³⁸ Vgl. Haupt, 2004, S. 80 f. und Jurij M. Lotman: Das Problem des künstlerischen Raums. In: Ders.: *Die Struktur literarischer Texte*. München: Wilhelm Fink Verlag 1972, S. 319 f.

³⁹ Vgl. Nienhaus, 2010, S. 75 f.

⁴⁰ Vgl. Hoffmann, 1978, S. 79.

⁴¹ Bei Lotman (1972) findet sich eine ähnliche Auslegung, wenn dieser unterstreicht, „daß das räumliche Modell der Welt [...] zum organisierenden Element wird, um das herum sich auch die nichträumlichen Charakteristiken ordnen“ (ebd., S. 316). Michel de Certeau (1988) Raumverständnis wiederum verneint diesen einschränkenden Charakter der Räume von Lotman, da er meint, Individuen können Räume durch ihre Bewegungen und dadurch entstehenden Wege verändern und manipulieren (ebd.: *Kunst des Handelns*. Berlin: Merve-Verlag 1988).

Vor allem der Punkt der „Grenzen und Pole einer Topografie der (erinnerten) Welt der Figuren“⁴² scheint Hoffmanns Ausführungen über den Aktionsraum weitgehend zu entsprechen.

Davon lässt sich schließlich der „**Anschauungsraum**“ bei Hoffmann einigermaßen klar abgrenzen, der im Unterschied zum Aktionsraum, welcher meist ein Nahraum ist, als Fernraum bezeichnet wird. Er ist ein „isoliertes Gegenüber“, das vergleichsweise unabhängig von „dem funktionellen wie dem stimmungsmäßigen Bezug zum Subjekt“⁴³ ist. Es handelt sich um die rein formal beschriebenen Räume, also das „topographische Inventar“⁴⁴ innerliterarischer, fiktiver Räume als solcher, von dem zuvor schon die Rede war. Was diese als Anschauungsräume auszeichnet, sind ihre der außerliterarischen Realität entsprechenden Eigenschaften, d.h. das „prominente Merkmal, die Erstreckungsrichtungen der Länge, Breite und Höhe“⁴⁵. Genauer genommen ist es ein Ding der Unmöglich- bzw. Ungenauigkeit, die Erzählperspektive z.B. im Roman wegzulassen und eine Textpassage über den Anschauungsraum als „relativ objektiv“⁴⁶ zu bezeichnen. Und doch muss davon ausgegangen werden, dass für die Erzählung eine gewisse Auswahl an Anschauungsräumen getroffen wurde, die dann – je nach Perspektive und Zeitpunkt – gerafft oder in die Länge gezogen, detailreich oder einfach dargestellt sein können⁴⁷. Es „scheint hierbei auch von Bedeutung zu sein, ob der Raum eher zwecks Demonstration oder Detektion geschildert wird und ob der Anschauungsraum den realen Raum imitiert oder nicht“⁴⁸. Während Räume zu Demonstrationszwecken beschrieben werden, weil sie dem wahrnehmenden Subjekt zu gegebenem Zeitpunkt auffallen oder sich die Figur einfach durch diese bewegt, wird die Detektion von Räumen rein durch die Neugierde des wahrnehmenden Subjekts getrieben.

⁴² Nienhaus, 2010, S. 20.

⁴³ Hoffmann, 1978, S. 92.

⁴⁴ Nünning (2009) meint dazu, dass sich zu Beginn der Analyse von Raumdarstellungen natürlich zuerst die Frage nach der Auswahl stellt: „[W]elche Schauplätze, Gegenstände, Situationen und Ausschnitte der Wirklichkeit in einem narrativen Text [werden] ausgewählt [...]“ (ebd., S. 45)? Erst in einem zweiten Schritt werde die Perspektivierung bzw. Fokalisierung detektiert, die bewusst mache, dass die „Evokation des Schauplatzes“ niemals einer „photographische[n] Wiedergabe quasi-authentischer Wahrnehmung und Beobachtung“ (ebd., S. 46) entspricht.

⁴⁵ Meurer, 2007, S. 12.

⁴⁶ Vgl. Haupt, 2004, S. 76.

⁴⁷ Vgl. Hoffmann, 1978, S. 92.

⁴⁸ Ebd., S. 77.

Im Anschauungsraum werden ebenso räumliche Relationen, die Beziehungssysteme zwischen Räumen und deren Grenzen relevant; schon allein deswegen, weil sich

[b]ereits auf der Ebene der supratextuellen, rein ideologischen Modellbildung [...] die Sprache räumlicher Relationen als eines der grundlegendsten Mittel der Deutung der Wirklichkeit [erweist]⁴⁹.

(Anschauungs-)Räume können aufgeteilt, ihre Grenzen un- oder überwindbar und ihre Relationen kausal oder korrelativ⁵⁰ dargestellt sein. Parallelisierte Raumdarstellungen (z.B. von zwei gegensätzlichen Polen oder Extremen⁵¹) wiederum deuten oftmals auf eine zugrunde liegende Symbolik oder Konventionalisierung⁵².

Spätestens an dieser Stelle wird deutlich, wie konstruiert und deshalb fließend die Grenzen zwischen den Kategorien des gestimmten, des Aktions- und des Anschauungsraums sind, dass es natürlich zu „Berührungspunkten und Überlappungen“⁵³ kommt, und dass die Unterscheidung der drei Raummodelle ergo künstlich ist: „De facto bilden sie eine Einheit, [...] [a]ber in jedem Fall ist doch eine der Raumstrukturen führend“⁵⁴. So schließe ich mich an dieser Stelle Nienhaus' expliziter Legitimierung der forcierten Trennung an, welche meint,

dass es sich gewissermaßen um eine ‚künstliche‘ Disposition handelt, die den Texten nicht explizit inhärent ist, die aber dennoch beachtliches Potential für die Analyse birgt und es erlaubt, sich den höchst komplexen Texten unter der Fragestellung nach der Darstellung von Räumen anzunähern und deren spezifische Konstitutionsweise zu dekuivrieren⁵⁵.

⁴⁹ Lotman, 1972, S. 313.

⁵⁰ Vgl. Haupt, 2004, S. 79.

⁵¹ Vgl. Lotman, 1972, S. 327 f.: Die räumlich manifestierte Grenze trennt bei Lotman den Raum in zwei Teile. Diesen Fall der Zweiteilung eines Textes nennt er den „grundlegende[n] und wichtigste[n]“ (ebd., S. 328).

⁵² Vgl. Haupt, 2004, S. 82 f.

⁵³ Ebd., S. 84.

⁵⁴ Hoffmann, 1978, S. 47.

⁵⁵ Nienhaus, 2010, S. 19.

IV. Raumanalytische Untersuchungen am Text

Die vorliegende Untersuchung betrachtet die drei Hoffmann'schen Raumkategorien als theoretischen Orientierungsrahmen, auf dessen Grundlage literarische Texte untersucht und ausgelegt werden können. Zusätzliche, weiter konkretisierende Hilfestellungen für die Praxis der analytischen Arbeit am Text fand ich bei Birgit Haupt (2004); in Anschluss an ihren erzähltheoretischen Aufsatz zur Analyse des Raums nennt Haupt sechs sog. „Leitfragen“⁵⁶, also schwerpunktmäßige Perspektiven, die eine genauere, vielschichtige Untersuchung der narrativen Raumdarstellung ermöglichen sollen. Diese werden im Folgenden erläutert.

Die erste Leitfrage, die Haupt als „Grundcharakter der Raumdarstellung“ bezeichnet, orientiert sich an Hoffmanns Raumkategorien; die zweite bezieht sich auf die Relation und potenzielle Korrespondenz zwischen Raum und Handlung, die dritte auf die Wechselwirkungen zwischen Raum und Figuren. Ein bisschen unklar definiert Haupt die vierte Leitfrage der „Raum und Illusionsbildung“, welche aus Sicht der Verfasserin ohnehin bei der Anwendung von Hoffmanns Systematisierung unter der ersten Leitfrage behandelt wird. Aus diesem Grund wird auf die vierte Leitfrage von Haupt bei der vorliegenden Untersuchung verzichtet. Wichtig ist wieder die fünfte Leitfrage zur „Relationierung des Raums“. Der Begriff der *Relationierung* meint im Unterschied zur tatsächlichen Relation zwischen Räumen den Prozess der aktiven Bezugnahme und Gegenüberstellung unterschiedlicher Teilräume. Die vorliegende Arbeit wird hauptsächlich von *Relationen* zwischen Räumen sprechen, weswegen auch die Unterkapitel zu dieser Leitfrage mit „Raum und Relation“ betitelt sind.

Abschließend formuliert Haupt eine Leitfrage zur „Konventionalisierung des Raums“, die z.B. symbolisch-aufgeladene Räume zu ermitteln und erklären versucht⁵⁷. Dabei werden die bei werkimmanenten Untersuchungen sonst so penibel eingehaltenen Grenzen des zu analysierenden literarischen Textes bewusst überschritten. Ziel dabei ist es, literarische Räume im Hinblick auf deren Konnotationen oder „Mitbedeutungen [...] innerhalb bestimmter historischer, sozialer oder auch kultureller Kontexte“⁵⁸ auszulegen.

⁵⁶ Vgl. Haupt, 2004, S. 86.

⁵⁷ Vgl. ebd., S. 86 f.

⁵⁸ Ebd., S. 82.

Bei der Analyse des Raums im Roman „Hotel Savoy“ wird die erste Leitfrage (die Eruierung der „Grundstimmung“ des Raums nach Hoffmanns Raumkategorien) mit in die Auseinandersetzung mit den verbleibenden anderen vier Leitfragen (Raum und Handlung, Raum und Figuren, Raum und Relation und Konventionalisierung des Raums) einfließen, wobei die Zuordnung zu den Raumkategorien immer in Anschluss an die Textstellen aus dem Roman geschieht.

Als Ergänzung zur werkimmanenten Analyse der literarischen Raumdarstellung in Anschluss an Haupt wird dasselbe Material auf seine „Heterotopizität“ untersucht. Dazu wird Michel Foucaults Theorie der „Heterotopie“ herangezogen, die in den letzten Jahren zunehmend Anwendung in literaturwissenschaftlichen Arbeiten fand und anschließend in aller Kürze dargestellt wird.

EXKURS: Michel Foucault – „Andere Räume“

Bereits 1967 beschäftigt sich Michel Foucault (1926-1984) mit dem Phänomen anderer Räume oder „Heterotopien“, wie er sie nennt. In seinem Aufsatz „Von anderen Räumen“ plädiert er für die Erforschung und Entwicklung einer eigenständigen „Heterotopologie“, was das Verfassen der vorliegenden Arbeit motiviert und legitimiert. Foucault schlussfolgert, dass man diese besonderen Räume über eine „systematische Beschreibung“⁵⁹ zugänglich, erfahrbar und deutbar machen soll. Ziel der Heterotopologie sei es,

[...] diese andersartigen Räume, diese anderen Orte, diesen zugleich mythischen und realen Gegensatz zu dem Raum, in dem wir leben, zu erforschen, zu analysieren, zu beschreiben und zu »lesen«, wie man heute gerne sagt⁶⁰.

Die Betrachtung anderer Räume als Heterotopien macht es möglich, sie als offene, relationale Konstrukte zu verstehen, welche durch die Beziehung zu anderen Räumen entstehen und somit ein relationales Netzwerk zwischen „rein“ physischen Orten bilden.

⁵⁹ Michel Foucault: Andere Räume [1967]. In: Jörg Dünne und Stephan Günzel (Hrsg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 321.

⁶⁰ Ebd., S. 321.

Heterotopien schaffen nach Foucault nicht nur Passagen zwischen verschiedenen Räumen, sondern auch Zwischenräume und Spielräume zwischen scheinbar unvereinbaren Kategorien, die Grenzüberschreitungen, überraschende Verwandlungen und Substitutionen ermöglichen. Auch die Orte und Räume eines literarischen Werkes können in diesem Sinne als Heterotopien bezeichnet werden: historisch, geografisch und gesellschaftlich fixierte Orte und gleichwohl imaginäre, mythische, intermediale Spielräume des Begehrens⁶¹.

Foucault entwickelt sechs Grundsätze der Heterotopien, die in der vorliegenden Arbeit in jenen Fällen in Form eines Exkurses herangezogen werden, in denen sie für die Analyse literarischer Raumdarstellung und in weiterer Folge für die daraus abzuleitende Erkenntnis produktiv sind. So lassen sich im Anschluss an die Analyse des Hotels, des Lifts, des Varietés und sogleich integriert in die Analyse des Friedhofs als *die* Heterotopie gemäß Foucault⁶² dieselben als Heterotopien lesen, als, so Foucault,

verwirklichte Utopien, in denen die realen Orte all die anderen realen Orte, die man in der Kultur finden kann, zugleich repräsentiert, in Frage gestellt und ins Gegenteil verkehrt werden. Es sind gleichsam Orte, die außerhalb aller Orte liegen, obwohl sie sich durchaus lokalisieren lassen⁶³.

⁶¹ Nienhaus, 2010, S. 28.

⁶² Neben einigen anderen, schwerpunktmäßig analysierten Räumen betrachtet Foucault in seinem Aufsatz über Heterotopien den Friedhof im Speziellen. Demzufolge wird dem Friedhof als Heterotopie in der vorliegenden Arbeit mehr „Raum“ zugestanden, während der Raum des Hotels, des Lifts, und des Varietés lediglich in Form eines Exkurses mit Foucault „gelesen“ werden.

⁶³ Foucault, 2006, S. 320.

V. Exposition zu „Hotel Savoy“ von Joseph Roth

Noch vor der Analyse der literarischen Raumdarstellung müssen – im Sinne der Theorie der Erzähltextanalyse – zuerst das „Verhältnis von Handlung, Figuren und Raum in der präsentierten Geschichte“⁶⁴, sowie die Erzählinstanz im Roman „Hotel Savoy“ abgeklärt werden.

1924 veröffentlicht Joseph Roth 30-jährig den Roman „Hotel Savoy“, der zu seinen ersten Romanen zählt. Die Geschichte handelt von dem homodiegetischen Erzähler Gabriel Dan, der nach russischer Kriegsgefangenschaft in die namenlose Stadt des Hotel Savoy kommt. Er will sich dort einerseits von den Strapazen des Kriegs erholen, andererseits hofft er auf finanzielle Unterstützung von Seiten des ortsansässigen Onkels, Phöbus Böhlaug, für die Weiterreise.

Gabriel checkt in das städtische Hotel Savoy ein und lernt das Gebäude mitsamt seinen BewohnerInnen nach und nach kennen, wie u.a. das Mädchen Stasia, eine ihn bezaubernde Tänzerin des städtischen Varietés, und Santschin, einen wundersamen Unterhaltungskünstler, der im Laufe der Geschichte an den giftigen Abgasen der hoteleigenen Waschküche stirbt.

Sukzessive wittert Gabriel eine Quelle unerklärlicher Bosheit, er erhascht merkwürdige, ihn kontrollierende Blicke und erlebt die vorherrschende soziale Ungerechtigkeit im Hotel immer intensiver. Das Gebäude kann nämlich in zwei gegensätzliche Bereiche geteilt werden: Der obere Bereich wird von armen Schluckern bewohnt, die unter menschenunwürdigen Bedingungen (wie Santschin) leben und dabei finanziell ausgenommen werden; im unteren Bereich hingegen werden reiche Menschen beherbergt, die ein sorgenloses Leben führen und dabei der sichtbaren Ungerechtigkeit tatenlos gegenüberstehen. Verbunden werden diese zwei Ebenen nur durch einen „Raum“ und eine Person: dem Lift und dem Liftboy Ignatz, eine zweifelhafte, unheimliche und ambivalente Figur.

Nicht nur im Hotel, in der ganzen Stadt herrschen in dieser bedrückenden Nachkriegszeit schlimme Zustände, den Menschen geht es schlecht: Es gibt keine Arbeit, und wenn, dann nur ausbeutende; die Stadt wird durch endlos erscheinenden Regen verwüstet, Massen an Kriegsheimkehrern drängen herein und sprengen ihre Aufnahmekapazität.

⁶⁴ Peter Wenzel: Zu den übergreifenden Modellen des Erzähltextes. In: Ders.(Hrsg.): *Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 2004, S. 8.

Unter den Menschenmassen entdeckt Gabriel seinen alten Kriegskameraden Zwonimir, mit dem gemeinsam er in Kontakt zur arbeitenden Bevölkerung tritt. Während Zwonimir die bereits bestehende Unruhe und Unzufriedenheit unter dem Volk schürt und so eine Revolution auslösen will, trifft eine besondere Persönlichkeit im Hotel ein: Henry Bloomfield, ein Milliardär aus Amerika. Neben Gabriels Cousin und Nebenbuhler Alexander, der in Paris studiert, vertritt Bloomfield als „neuer Amerikaner“ ein modernes, geregeltes, „westliches“ Leben. Alle Menschen der Stadt und des Hotels glauben, Bloomfield, der als Blumenfeld in der Stadt aufgewachsen ist, würde die vorherrschenden Zustände und die furchtbare Situation (Arbeitslosigkeit, Ungerechtigkeit, Hunger usw.) lösen und sei auch aus diesem Grund gekommen. Dies erweist sich – wie sich später herausstellen wird – als Irrtum, denn Bloomfield ist eigentlich wegen des Grabs seines verstorbenen Vaters gekommen. Er reist nach einer kurzfristigen Anstellung Gabriels zu seinem Sekretär vollkommen unangekündigt ab, und die Revolution des Volks bricht aus. Die revoltierende Menschenmasse geht vor allem gegen das Hotel Savoy vor. Sie stecken es in Brand, wobei Ignatz, Liftboy und – wie sich gegen Ende herausstellt – Hoteldirektor-Incognito, im brennenden Hotel umkommt. Ohne lange zu warten nimmt Gabriel gemeinsam mit einem neuen Freund (aber ohne Zwonimir) seine Reise wieder auf, der Roman endet mit einem Gespräch der beiden im Zug, ohne dass ihr Reiseziel explizit bekanntgegeben wird.

Neben dem Hotel und den dazugehörigen Teilräumen (dem Lift und dem Varieté) spielt die Handlung in der bereits genannten namenlosen Stadt, in deren Teilräumen (in einem besonderen, schmalen Gässchen, im Kino, am Bahnhof und im Judenviertel) und in ihrer Umgebung (am Friedhof, bei den Baracken und in der Armenküche). Im Rahmen der vorliegenden Arbeit wird darauf eingegangen, wie diese Räume wahrgenommen und dargestellt werden, wie sie zueinander stehen und in welchen Situationen sie von Gabriel aufgesucht werden. Auch „nur“ imaginierte Räume, also Räume, die dezidiert nicht körperlich aufgesucht und vor Ort beschrieben werden, finden Eingang in den Roman. Folglich wird im Analyseteil von „*Parisbildern*“ und „*Amerikabildern*“ die Rede sein.

Nicht nur auf die Fragen „Was geschieht?“ (Handlung) und „Wo findet die Handlung statt?“ (Ort der Handlung), sondern vor allem auf die Fragen „Wer spricht?“ (Erzählfigur/Person) und „Wer sieht (das Geschehen)?“ (Fokalisierung/Perspektive) müssen Antworten noch vor der eigentlichen, raumanalytischen Untersuchung gefunden werden.

Den LeserInnen wird die gesamte Handlung des Romans aus Gabriels Sicht geschildert, es handelt sich also um eine „first-person-narrative situation“ oder auch autodiegetische Erzählung, in welcher „ein homodiegetischer Erzähler seine eigene Geschichte erzählt“⁶⁵. Über ihn, genauer gesagt über seine geschilderte Wahrnehmung werden nicht nur Handlungen, sondern auch Räume (Orte der Handlung) erfahrbar gemacht, als ob man in seinen Kopf blicken könnte⁶⁶. Dem Vorbild des übersichtlichen Kommunikationsmodells⁶⁷ entsprechend sieht die Erzählsituation des Romans „Hotel Savoy“ wie folgt aus:

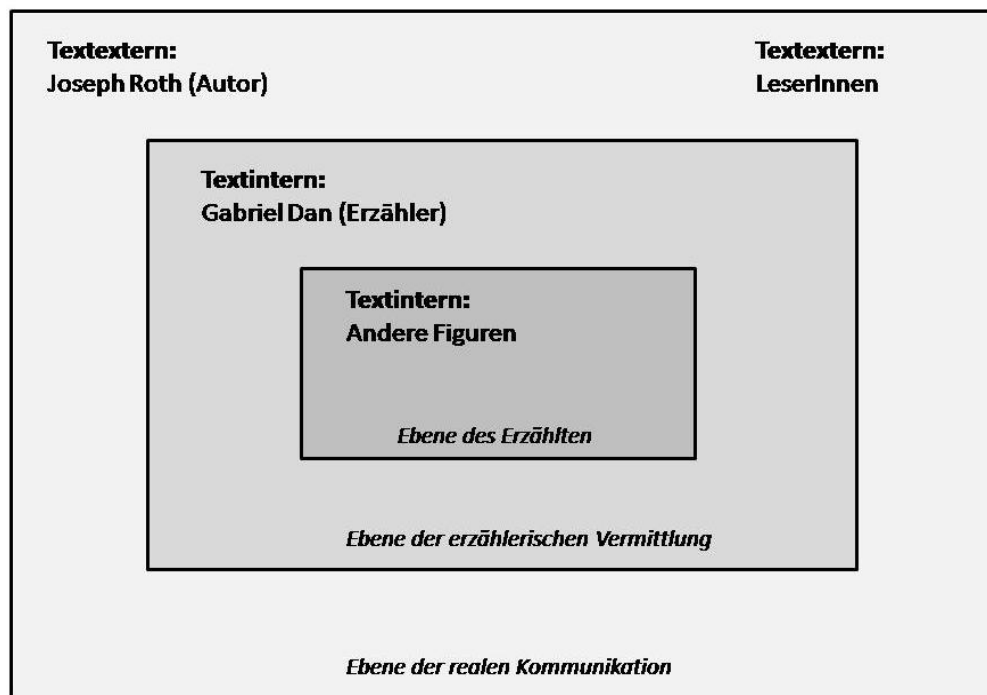


Abbildung 2: Kommunikationsmodell der Erzählsituation im Roman „Hotel Savoy“ (mod. nach Wenzel, 2004, S. 6).

Behält man dieses Modell im Kopf, wird nachvollziehbarer, wie die im Roman geschilderten und benutzten Räume, Räumlichkeiten und Orte (meist) von Gabriel als homodiegetischem Erzähler bzw. von seiner Wahrnehmung abhängig sind und in ihrer Darstellung durch ihn gefärbt sein können.

⁶⁵ Sven Strasen: Zur Analyse der Erzählsituation und der Fokalisierung. In: Peter Wenzel (Hrsg): *Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 2004, S. 120.

⁶⁶ Vgl. ebd., S. 121.

⁶⁷ Vgl. dazu Wenzels Beitrag „Zu den übergreifenden Modellen des Erzähltextes“, 2004, S. 6 f.

1. Das Hotel

a. Raum und Handlung

Es mag wenig überraschend sein, dass das Hotel als zentraler Ort der Handlung selbige beeinflusst. Indem sich Hotel und die dazugehörigen Räumlichkeiten, also Entree, Zimmer und Gänge, den LeserInnen im Roman vorstellen, werden die sich darin befindlichen und bewegendenden Personen gleichzeitig vor- und dargestellt. Handlung, Handlungszentrum und darin agierende Personen können schwer ohne einen Einfluss aufeinander betrachtet werden.

Personen werden quasi wie (noch un-belebte) Puppen oder Spielfiguren sukzessive in Szenerien des Handlungszentrums gesetzt, wo sie alsdann zu wirken und handeln beginnen. An die Beschreibung des räumlichen Netzes, der Topographie des Hotels, werden die Einführung – und im weiteren Verlauf (vgl. nachfolgendes Kapitel zu Raum und Figuren) – die Charakterisierung und/oder Typisierung der hinzutretenden Personen geknüpft. Mit der Leitfrage nach der Beziehung zwischen Raum und Handlung soll nur der Aspekt der Verortung oder auch „Lokalisierung“ von Personen im Handlungszentrum, ergo in der Handlung des Romans, betrachtet werden. Die dazugehörige These lautet: Die Handlung vollzieht sich parallel zur „**Verortung**“ von Figuren. Den Fragen, wie dieselben Personen durch Räume charakterisiert werden und wodurch das Netz aus Räumlichkeiten im Hotel dem Beziehungsnetz der handelnden Personen entspricht, wird im nachstehenden Kapitel über die Interaktionen von Raum und Figuren nachgegangen.

Mit dem Voranschreiten der Handlung, die sich im und um das Hotel vollzieht, werden nach und nach Personen, zunächst im Zusammenhang mit den dazugehörigen, eigenen Räumlichkeiten (sprich: dem eigenen Zimmer) vorgestellt. Indem das Hotel mit seinen Insassen im Laufe der Handlung immer genauer beschrieben und durch Räume und Figuren ergänzt wird, bestimmt es als Raum über die **Handlungsdynamik** und in weiterer Folge über die erzählte Zeit bzw. den zeitlichen Rahmen: Mit der Ankunft des Protagonisten beim Hotel beginnt die Handlung, mit seiner Abreise muss sie folglich schließen. Dieses Abhängigkeitsverhältnis zwischen Hotel und Handlung hat auch Bettina Matthias (2006) bemerkt:

In a sense, the Hotel Savoy is even identical to the novel Hotel Savoy. For us readers, the hotel does not exist outside of Gabriel Dan's first-person narrative, [...] and the end of Dan's narrative is the end of the Savoy as a narrated hotel:

when or because the narrative comes to an end, the hotel goes up in flames, disappears⁶⁸.

Was Matthias hier ebenfalls auf den Punkt bringt, ist das Abhängigkeitsverhältnis zwischen Handlung und Figur, hier: Handlung und Protagonist und homodiegetischer Erzähler Gabriel. Dieser Gedanke ist für die vorliegende raumanalytische Untersuchung jedoch nicht weiter von Belang.

Mit dem Begriff des „**Konstitutionsapparats**“ will ich auf die besondere Beziehung zwischen Handlung und Raum verweisen; dieser impliziert sowohl die räumliche Vorstellung des Hotels als Apparat, als auch die besondere Eigenschaft des Hotels zur Konstitution bzw. seine Kraft der Konstitution, also der Zusammenstellung der Handlung. Der besondere Zweck des Raums, des Hotels, besteht darin, menschliches Handeln und mit ihm die Handlung des Romans zu strukturieren.

Hotel und Handlung werden wie Behälter sukzessive angefüllt. Der Protagonist und homodiegetische Erzähler **Gabriel** stellt sich ganz zu Anfang namentlich vor, indem er sein Verhältnis zum Hotel anspricht: „Im Hotel Savoy konnte ich mit einem Hemd anlangen und es verlassen als der Gebieter von zwanzig Koffern – und immer noch der Gabriel Dan sein (HS, S. 7)“. Gabriels erste Begegnungen mit anderen HotelbewohnerInnen macht er im Hotelgebäude. Eine – die vielleicht verheißungsvollste – mit der „exotischen“ Tänzerin **Stasia**, scheint sich nicht einmal durch die Hotelwände aufhalten zu lassen; vermeintlich dichte (Raum-)Grenzen werden plötzlich – durch geschärfte, multisensorische und synästhetische Wahrnehmung – durchlässig:

Über mir höre ich Schritte, behutsame, sanfte, unaufhörliche, es müssen Frauenschritte sein – ging jene Kleine aus dem siebenten Stock so rastlos auf und ab? [...] Ich sah hinauf zur Decke, weil mir plötzlich der Einfall kam, daß die Decke durchsichtig geworden war. Man sah vielleicht die zierlichen Fußsohlen des graugekleideten Mädchens. Ging sie barfuß oder in Pantoffeln? Oder in grauen Strümpfen aus Halbseide? [...]

In diesem Riesenhotel Savoy mit den 864 Zimmern [...].

Wie dünn mußten die Decken dieses Hauses sein, wenn die Gazellenschritte so deutlich zu hören waren; selbst den Geruch ihres Leibes glaubte ich zu spüren (HS, S. 14 f.)

Gabriels Zimmer verändert sich in dieser Szene durch seine Stimmung. Dies zeichnet sich durch die besondere, ungewohnte Eigenschaft der Durchlässigkeit von Zimmergrenzen bzw. der Decke ab.

⁶⁸Bettina Matthias: *Checking in to Tell a Story. The Hotel as Setting in Early 20th-Century German and Austrian Literature*. Rochester NY: Camden House 2006, S. 129.

LeserInnen erleben diese Szene nicht nur aus Gabriels Sicht, durch seinen nach oben gerichteten Blick, sondern werden Zeuginnen seiner vielschichtigen, fantastischen Eindrücke, die ihm sämtliche Sinne verschaffen: Töne und Geräusche („Schritte“, „Gazellenschritte“, „Frauens Schritte“), Gerüche („Geruch ihres Leibes“), Bilder („zierliche Fußsohlen“, „*graugekleidetes* Mädchen“) und sogar taktil wahrnehmbare Reize („den Geruch ihres Leibes *spüren*“) werden durch Gabriels Neugierde oder aber Begierde verstärkt ausgeschmückt. Er ist wie in einen Bann gezogen, geradezu hypnotisiert; seine Raumbeschreibung ist in diesem Moment genau aus diesem Grund ungenau und unzuverlässig: LeserInnen bekommen keine Informationen über die Raumhöhe des Zimmers, aber durch Gabriels Beschreibung wirkt die Zimmerdecke sehr nah und gegenständlich, beinahe greifbar. Es handelt sich um einen nicht messbaren, gestimmten Raum, bei dem sehr wohl die binären Tiefenrelationen „unten“ vs. „oben“, „drinnen“ und „nah“ festgelegt werden können. Da Gabriel meint, die Decke könnte durchsichtig geworden sein, können Parallelen zum Schwellenraum des Fensters gezogen werden, welches die Wahrnehmung eines über der Schwelle liegenden Raums von einer fixierten Position aus ermöglicht. Für Gerhard Hoffmann (1978) deuten jene durchsichtigen Schwellen oder Raumgrenzen auf eine extreme, psychische Lage des wahrnehmenden Subjekts: Der Ausblick und die sich vor dem Subjekt ausbreitende Fläche (eine flache Landschaft oder hier die weiße Decke über Gabriel) regen die Phantasie an, Inneres (Stimmung, Gefühle) nach außen zu projizieren⁶⁹. LeserInnen können an dieser Stelle Einblick in Gabriels unbewusste, automatisch ablaufende Verarbeitung optischer Daten gewinnen und erfahren so auch von seinem Bedürfnis nach Zweisamkeit.

Die bald nach dieser Szene erfolgende gemeinsame Liftfahrt in denselben Stock stellt die erste Gemeinsamkeit und somit Vertrauen zwischen Stasia und Gabriel her: „[...] wir wünschten einander einen guten Abend, wie alte Bekannte“, (HS, S. 20). Dass sie einander auf diese Art sehr schnell näherkommen, bringt Gabriel beinahe aus der Fassung. Er bringt im Lift gerade noch ein »Sie wohnen gerade über meinem Zimmer« heraus, weil er „doch nichts Schöneres sagen kann“ (HS, S. 21), und verortet Stasia dadurch in seinem und sich in ihrem Lageplan des Hotels. Eine Art Landkarte ist im Begriff zu entstehen: ein Beziehungsnetz über räumliche Verbindungen. Später wird Gabriel dann zu sich selbst von Stasia sagen: „Sie war meine erste liebliche Begegnung im Hotel Savoy [...]“ (HS, S. 111).

⁶⁹ Vgl. Hoffmann, 1978, S. 56 f.

Wieder wird die Aussage über das Mädchen in einen Bezug zum Raum gestellt.

Im Gespräch zwischen Gabriel und Stasia werden weitere Figuren vorgestellt, im Hotel als Nachbarn verortet und, wie z.B. **Wladimir Santschin** und seine Frau, in ihren Zimmern aufgesucht.

Die Santschins wohnten gar nicht »nebenan«, sondern am andern Ende des Korridors, in der Nähe der Waschküche. Hier ist der Plafond abschüssig und hängt so tief, daß man fürchtet, gegen ihn zu stoßen. In Wirklichkeit aber erreicht man ihn noch lange nicht – er scheint nur so bedrohlich. Überhaupt verringern sich in dieser Ecke alle Dimensionen, das kommt von dem grauen Dunst der Waschküche, der die Augen betäubt, Distanzen verkleinert, die Mauer anschwellen läßt. Es ist schwer, sich an diese Luft zu gewöhnen, die in ständiger Wallung bleibt, Konturen verwischt, feucht und warm riecht, die Menschen in unwirkliche Knäuel verwandelt (HS, S. 22).

Santschins Zimmer und dessen räumliche Umgebung sind wie eine andere Welt. Eine zunächst objektiv wirkende Raumbeschreibung gibt LeserInnen Einblick in den Raum, er wird mit seinen besonderen Eigenschaften wie auf einem Spaziergang oder durch einen Kameraschwenk (und kurzen Zoom in die Ecke) gezeigt. Die Raumbeschreibung ist weder für Gabriel als wahrnehmendes Subjekt funktionell, noch stimmungsabhängig, denn es werden Eigenschaften wie z.B. Lagebeschreibungen oder Ortsbezeichnungen („nebenan“, „am Ende des Korridors“, „in der Nähe der Waschküche“) genannt, was für die Zuordnung der Raumwahrnehmung zum Modell des Anschauungsraums spricht: Obwohl der Blick umher schweift, kann man doch von einem statischen (d.h. aktionsarmen) Raum-Panorama, einer Anschauung, sprechen, mit der Funktion, das Setting für die Handlung zu erläutern. Und doch wird eine bestimmte Selektion von beschreibungswürdigen Details getroffen: die genannten Ortbezeichnungen, Tiefenrelationen („hängt so tief...“), Farben („nur grauer Dunst“) und raumbezogenen Metaphern (Dunst lässt „die Mauer anschwellen“ und verwandelt „Menschen in unwirkliche Knäuel“). Die Beschreibung des Dunsts und die Verwendung der Wörter „fürchten“ und „bedrohlich“ verweisen gleichzeitig auf eine subjektiv gefärbte Raumwahrnehmung. Die Grenzen zwischen Anschauungsraum und gestimmten Raum sind in dieser Szene schwer festzulegen, der Akzent liegt jedoch auf der Anschauung.

In der familiären Atmosphäre, in dem Zimmer der Santschins, wird der Beschluss gefasst, kurz bei einem weiteren Nachbarn „nebenan“ vorbeizuschauen. Beim selbsternannten „Lotterieträumer“, **Hirsch Fisch**, soll Tee für die Gesellschaft gekauft werden.

So wird Gabriel in kürzester Zeit im Laufe dieser ersten, kleinen Hotelführung durch Stasia mit einem weiteren Bewohner und dem dazugehörigen Zimmer bekannt gemacht: Fisch wohnt „im letzten Zimmer des Hotels, Nummer 864, umsonst, weil die Kaufleute und Industriellen des Ortes und die vornehmen Parterregäste des Hotels Savoy für ihn zahlen“ (HS, S. 24).

Nicht nur der Protagonist selbst, sondern auch andere, Hotel-Außenstehende, bedienen sich der „Verortungsmethode“, um Personen vorzustellen, wie es im folgenden Beispiel Gabriels Onkel mit dem Geldwechsler und Lebenskünstler, **Abel Glanz**, macht:

»Glanz wohnt ja auch im Savoy«, sagte Phöbus Böhlaug einmal, und es schien mir, als wollte der Onkel einen Vergleich anstellen zwischen dem Souffleur und mir. Für Phöbus Böhlaug gehörten wir beide zusammen, wir waren irgendwo »Künstler«, irgendwo halbe Schnorrer [...] (HS, S. 32).

Gabriel meint, für Böhlaug sei das Hotel ein Raum, wo Künstler und Schnorrer wohnen. Nur über Gabriels Mutmaßung erfahren LeserInnen von der zwiespältigen Konnotiertheit, also Gestimmtheit des Hotels aus Sicht Böhlaugs. Für diesen ist das Hotel ein Raum für „komisches Volk“, in seiner direkten Rede signalisiert er dies durch die Abtönungspartikel „ja“ und „auch“. Natürlich ist ebenso zu bedenken, dass auch die Figur Böhlaug in der zitierten Szene durch Gabriels Wahrnehmung gefärbt ist.

Im Laufe der Geschichte werden weitere Figuren meist auf dieselbe Art und Weise aufgezeigt und ins Hotel und in den Roman eingefügt („Das Hotel Savoy bekam neuen Zuzug“, HS, S. 74), von welchen entweder

- *Zimmernummer* („sie bekamen alle drei nur ein Zimmer – Nummer 16 hörte ich [...]“, HS, S. 88; „Ich kenne Taddeus Montag [...]. Er ist mein Nachbar, Zimmer 705“, HS, S. 99;),

- *Stockwerk* (Xaver Zlotogor „wollte die Ferien ausnützen und privat magnetisieren. Im Hotel, in seinem großen Zimmer im dritten Stock“, 103; „Sie wohnten in den drei unteren Stockwerken“, HS, S. 108) oder

- *Aufenthaltsdauer* („Ich lerne den kleinen Isidor Schnabel kennen [...]. Er wohnt schon das sechste Jahr im Hotel Savoy [...]“, HS, S. 98) im Hotel bekannt gegeben wird.

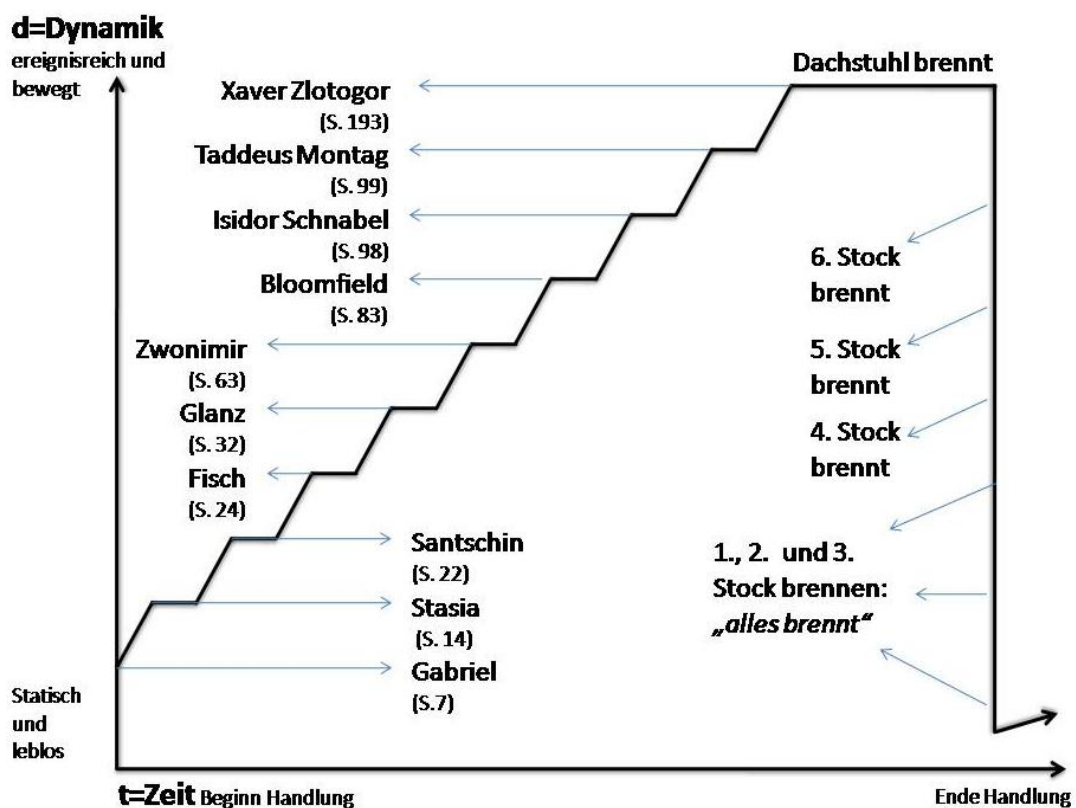
Indem die BewohnerInnen in einem direkten Bezug zum Hotel Savoy stehen, werden sie relevant für den Protagonisten und die Handlung.

Der durch die sukzessiv aufeinanderfolgenden Vorstellungen und Einführungen der HotelbewohnerInnen entstehende Handlungsbogen, welcher die Geschichte steuert, wird am Ende durch das ebenso sukzessiv abbrennende Hotel beendet:

Da bricht eine helle Stichflamme aus der Dachluke [...]. Im sechsten Stockwerk brennt es auf, man sieht weiße Lichtbündel hinter den Fenstern. Im fünften brennt es, im vierten. Es brennt in allen Stockwerken (HS, S. 125).

Von offensichtlich weiter weg, von einem fixierten Standpunkt aus, wird diese Szene beobachtet, der Blick gleitet wie ein langsamer vertikaler Schwenk von oben (der Dachluke) gemeinsam mit dem Feuer hinunter; trotzdem handelt es sich um eine statische, ziemlich neutrale Beschreibung, die keine schmerzlichen oder traurigen Gefühle, also keine Gestimmtheit impliziert.

Der durch diese letzte (Hotel-)Szene abgeschlossene Handlungsbogen (Geschehnisse, Zusammentreffen mit und Verortung von Figuren relativ zur erzählten Zeit) könnte folgendermaßen skizziert werden:



Als Handlungszentrum markiert das Hotel Anfang und Ende der Handlung. Da sich die Geschichte um das (deswegen titelgebende) Hotel dreht, rollt sie sich (Geschichtsaufbau und -entwicklung) parallel zu den Veränderungen und Entwicklungen im Hotel auf. Mit dem Aufschwung und Niedergang des Hotels steigt und fällt auch die Handlung:

Die Beschreibung des Hotels begrüßt LeserInnen auf den ersten Seiten des Romans. Personen, Ort und Zeit der Handlung sind noch unbekannt, aber eines ist sicher: Die Pforten des Hotels stehen offen und die Handlung beginnt. Nachdem der Name des Hotels, Savoy, schon im ersten Satz verraten worden ist, eröffnet der Protagonist nach bereits sechs Sätzen die Geschichte:

Zum erstenmal nach fünf Jahren stehe ich wieder an den Toren Europas. Europäischer als alle anderen Gasthöfe des Ostens scheint mir das Hotel Savoy mit seinen sieben Etagen, seinem goldenen Wappen und einem livrierten Portier.

Es verspricht Wasser, Seife, englisches Klosett, Lift, Stubenmädchen in weißen Hauben, freundlich blinkende Nachtgeschirre wie köstliche Überraschungen in braungetäfelten Kästchen; elektrische Lampen, aus rosa und grünen Schirmen erblühend wie aus Kelchen; schrillende Klingeln, die einem Daumendruck gehorchen; und Betten, daunengepolsterte, schwellend und freudig bereit, den Körper aufzunehmen. (HS, S. 5)

Bei dieser Beschreibung des Hotels aus Gabriels Sicht handelt es sich wieder um eine Anschauung, die nicht leicht von der subjektiven, wertenden Bezeichnung („freundlich blinkend“) zu trennen ist. So schenken Gabriels Augen z.B. dem Nachtgeschirr und dem Klosett erstaunlicherweise Beachtung, während auf die Beschreibung von Stiegeengeländer, Wände und Boden (noch) verzichtet wird. LeserInnen wird wieder ein überblicksartiges Panorama geboten. Kleine Einblicke oder Zooms zu Details, worauf das wahrnehmende Subjekt Wert legt oder sein Blick zufälligerweise fällt, ergänzen dieses Panoramabild: Gegenstände bekommen Farben und Adjektive wie „köstlich“ oder „freudig bereit“ und beachtliche Verkleidungen („livriert“, „rosa und grüne Schirme wie Kelche“). Da die Raumbeschreibung auch von der Situation der wahrnehmenden Figur abhängt, kann man den Raum nicht einfach als „reines Objekt“ bezeichnen.

Mit dem Eintreten des Protagonisten in das Hotel und seinen ersten Eindrücken vom Hotel entwickelt sich auf Seiten der LeserInnen ebenso ein Bild vom Hotel. Durch Aktionen des Protagonisten und die Einführung weiterer Figuren, die in den Hotelräumlichkeiten „positioniert“ werden, erfährt die Handlung einen Aufschwung. Eine weitere Anschauung zeigt das Hotel von seinen besten Seiten; Joseph Roths Geschichte steht – herausgeputzt und zielsicher – in den Startlöchern:

Weiber standen in den drei höchsten Stockwerken verteilt und scheuerten die großen Quadersteine.

Man hört Geräusch [sic!] pantschender Staubfetzen, die in gefüllte Kübel fallen, Schrubbern eines harten Besens und besänftigendes Gleiten trockener Tücher über den Korridor. Ein Zimmerkellner reibt, gelbes Säurefläschchen in der Hand, an den Klinken.

Leuchter blinken, Druckknöpfe und Türleisten, verstärkter Dunst quillt aus der Waschküche und stiehlt sich ins sechste Stockwerk. [...]

An breiten Gurten hängen Mädchen mit wehenden Schößen wie lebendige Fahnen zu den Fenstern hinaus, Scheiben putzend. [...]

In den vornehmen Stockwerken tragen die Zimmermädchen prachtvoll gesteierte Nonnenhauben, duften nach Stärke und feierlicher Aufregung wie Sonntag morgens. Ich wundere mich, daß keine Kirchenglocken läuten. Unten stäubt jemand mit einem Taschentuch die Palmen ab, es ist der Direktor selbst, sein Auge sieht einen Lederfauteuil, dessen Sitz Risse aufweist und Eingeweide aus Holzwolle verrät. Flugs legt der Portier einen Teppich darüber (HS, S. 27).

Viele Details schmücken den Anschauungsraum, ein Panorama, geschildert von einem beinahe reizüberfluteten, wahrnehmenden Subjekt. Bei solchen Passagen wähnt man neben dem homodiegetischen Erzähler einen anderen, dem die persönliche, stimmungsabhängige Sicht Gabriels fehlt. Das Panorama entspricht einem stark akustischen Eindruck, einem durch die Anhäufung an Reibelauten [ʃ] und Plosiven [t] und [k] entstehenden onomatopoetisch-lautmalerischen Bild. Handlungsverben wie „scheuern“, „reiben“ und „stäuben“, ergänzt durch Substantivierungen wie „Schrubbern“ und „Gleiten“ sowie Adjektive wie „pantschend“ fügen sich zu einem expressiven, hörbaren Geschehen zusammen. Nicht nur von akustischen, sondern auch von visuellen Reizen, beinahe nervösen Bewegungen und aufblitzenden Lichteffekten berichtet diese Szene: „gelbe Säurefläschchen“, „blinkende Leuchter“, „Druckknöpfe und Türleisten“, „quillender Dunst“, „wehende Schöße“ und „lebendige Fahnen“ beanspruchen die Wahrnehmung neugieriger BeobachterInnen.

Gabriels Verwunderung darüber, dass doch auch Kirchenglocken erklingen könnten, um das feierliche Geschehen und fröhliche Treiben zu untermalen, deutet auf die beinahe sakrale Tätigkeit des Putzens bzw. auf die Ankunft des verehrten, heiligen Mr. Bloomfield.

Aufs Neue finden Handlungen statt, die die Geschichte vorantreiben. Das Treiben im Hotel wird so intensiv, dass es der Protagonist mit einem Bienenstock, „in den die Bewohner mit süßer Beute einschwärmen“ (HS, S. 29) vergleicht. Werden neue Figuren erstmalig oder bereits präsentierte Figuren neu im Raum positioniert, muss sich auch der Rahmen, also das Handlungsfeld ändern.

So wird das Hotel mehrmals während der Geschichte bearbeitet, geputzt oder Inhalte und Gegenstände neu angeordnet, wie im folgenden Beispiel:

An diesem Tage wurde Kaleguropulos erwartet. Zwonimir warf die Stühle um, brachte Unordnung in unser Zimmer. Er beschloß, Kaleguropulos aufzulauern, er wollte ihn im Zimmer erwarten [...].

Ich sah diesmal keine Aufregung. Alle hatten das Hotel verlassen, die drei höchsten Stockwerke standen leer, man konnte elende Häuslichkeiten sehen.

Unten war es still (HS, S. 68).

In dieser Raumbeschreibung geht es um Aktionen und Bewegungen, die ausgeführt werden, welche wiederum Ordnungen wie z.B. stehende Stühle oder aufgeräumte Zimmer in ihr Gegenteil verkehren: Stühle werden umgeschmissen, das Zimmer wird verwüstet. Zwonimirs Handlung und im Endeffekt auch der dadurch veränderte Raum deuten auf inneres Aufgewühltsein und Aufregung. Der Raumzustand (die Unordnung) drückt den psychischen Zustand (Unordnung/Nervosität) aus. Im zweiten Teil des Zitats wechselt die Betrachtung von Zwonimir zu Gabriel selbst, und der Akzent der Raumwahrnehmung liegt nun, im scharfen Gegensatz zu Zwonimirs Aktionen, auf der Anschauung: Gabriel beobachtet, unbewegt von einem ruhigen Standpunkt aus. LeserInnen erfahren von den messbaren Raumeigenschaften der Stille und Leere, die Bewegung ist in der Beschreibung verschwunden.

Weitere innerhäusliche Veränderungen werden ausgelöst, als der nächste Schwall an sog. Heimkehrern ins Hotel drängt. Gabriels eingebildeter Cousin Alexander Böhlaug muss den Neuankömmlingen z.B. für ein paar Tage weichen, das Sterbezimmer Santschins wird sofort wieder vermietet (vgl. HS, S. 74). Der neue Zuzug geht mit Belebung und bemerkenswerten Anpassungen des Hotels einher, die für den Protagonisten wieder mit allen Sinnen wahrnehmbar sind. In folgender Szene findet der größte Hausputz des Romans statt, der mehr oder weniger zu Ehren Bloomfields, also vor dessen Ankunft, durchgeführt wird. Es wirkt dabei so, als würde das ganze Hotel auf den Kopf gestellt und somit auch die „(Buch-)Welt“⁷⁰ umstrukturiert werden.

Am nächsten Morgen scheint mir das Hotel Savoy verändert. Die Aufregung hat sich meiner wie aller andern bemächtigt, hat meinen Blick geschärft für tausend kleine Veränderungen, so daß ich sie wie durch ein Fernrohr sehe mit mächtig geschwollenen Dimensionen. [...]

Es ist eine unheimliche Sauberkeit. Man fühlt sich nicht mehr heimisch. Man vermißt wohlbekannte Staubwinkel.

⁷⁰ Vgl. „Wie die Welt war dieses Hotel Savoy“ (HS, S. 30).

Ein Spinnennetz in der Ecke des Fünf-Uhr-Saals war mir eine liebe Gewohnheit geworden, in der Ecke fehlt heute mein Spinnennetz. Ich weiß, daß man eine schmutzige Hand bekam, wenn man über das Stiegengeländer strich. Heute ist die Handfläche sauberer, als sie vorher gewesen, als bestünde das Geländer aus Seife.

Ich glaube, man hätte einen Tag nach der Ankunft Bloomfields auf dem Fußboden essen können (HS, S. 87).

Gabriel beschreibt hier einerseits seine für das Hotel sensibel gewordene Raumwahrnehmung, indem er auf die Metaebene wechselt und von seinem „geschärften Blick für tausend kleine Veränderungen“ erzählt; auf der anderen Seite zählt er – wie in den Anschauungsraum-Beispielen bisher – eine Beobachtung nach der anderen auf und lässt somit wieder ein Panorama entstehen. LeserInnen bekommen Einblicke wie durch eine Kamera, die auf vertikalen Schienen von oben nach unten fährt. Der Akzent der Raumbeschreibung liegt auf der Anschauung, doch diese führt ein subjektiver Blick, der sich „Lieblingsstellen“ wie Staubwinkel oder Spinnennetzen zuwendet. Mit dem Adjektiv „unheimlich“ wird eine stimmungsabhängige Atmosphäre geschaffen. Diese wird durch die vielen Metaphern, Vergleiche oder einfach nur Wortspiele verstärkt („geschwollene Dimensionen“, „Geländer aus Seife“, „auf dem Fußboden essen“). Man bekommt das Gefühl, als steche die „unheimliche Sauberkeit“ Gabriel schonungslos und penetrant wie ein attackierendes Insekt, was für eine Zuordnung der Szene zum Modell des gestimmten Raums sprechen würde.

Den LeserInnen wird durch die Veränderungen im Hotel deutlich signalisiert, wie entscheidend Bloomfields Anreise für alle Beteiligten – für Figuren *und* LeserInnen – ist; seine Ankunft bedeutet zugleich den Höhepunkt, seine Abreise den Wendepunkt im Roman und für das Schicksal des Hotels.

Die nächste, das Hotel bewertende, sehr abschließende Wahrnehmung des Protagonisten findet bereits im Zuge des Aufstands gegen Ende der Handlung statt:

Vor dem Hotel Savoy steht ein Polizeikordon. Polizei sperrt die schmale Gasse von beiden Seiten ab [...]. Wir schleichen hart an den Mauern, um von den Steinen nicht getroffen zu werden [...].

Wir wissen, daß wir das Hotel Savoy nicht mehr wiedersehen. Zwonimir lächelt schlau: »Unser Zimmer ist nicht bezahlt!« (HS, S. 123).

Eine vorgeblich objektive Anschauung des Hotel Savoy und der schmalen Gasse, die dorthin führt, leitet über zur Bewegung der agierenden Figuren am selben, zum Aktionsraum avancierten Ort.

Um zu fliehen und aus dem Aufstand zu kommen, müssen Gabriel und Zwonimir „hart an den Mauern“ schleichen, die ihnen Schutz bieten und ein Entkommen ermöglichen. Es stellen sich ihnen in dieser Szene keine Hindernisse in den Weg.

Und schließlich endet die Hauptrolle des Hotels: Es brennt ab. Mit dessen Zerstörung, der Auflösung des einst handlungsmotivierenden und handlungsstrukturierenden, lebendigen Organismus, muss auch der Roman zu einem Schluss kommen:

[...] die Menge ist im Hotel und in der engen Straße eingeschlossen. [...] Viele Heimkehrer hat der Tod im Hotel Savoy erreicht. In den grauenden Morgen ragen halbverkohlte Reste des Hotels. [...] Der Morgen bringt grauen, schrägen Regen, er löscht verborgene Gluten. »Wissen Sie, daß Ignatz eigentlich Kaleguropulos war? – und Hirsch Fisch ist auch im Hotel verbrannt.«
»Schade«, sagt Abel Glanz, »es war ein gutes Hotel.« (HS, S. 126).

Trotz der Farben in der Beschreibung deutet bis zum Dialog nichts auf die Gestimmtheit des Raums. Erst bei der Aussage über das Hotel im letzten Satz wird es (hier) zum positiv konnotierten Raum, einen Raum subjektiver und situativer Wahrnehmung und Bewertung, in diesem Fall: durch die Figur Abel Glanz.

b. Raum und Figuren

Ebenso, wie es ein Wechselverhältnis zwischen Raum und Handlung gibt, beeinflussen sich Figuren und Raum, und zwar in beide Richtungen: Räume können für Personen stehen, können sie spiegeln (also z.B. ihre psychische Lage oder ihr Befinden) und können sie und ihre Handlungen beeinflussen; Figuren können sich ihrerseits mit Räumen anfreunden, sich in ihnen wiedererkennen und sich mit ihnen identifizieren. Je nach (Handlungs-) Zusammenhang, Situation und Zeitpunkt passt sich ihre subjektive Raumwahrnehmung an, und Figuren projizieren plötzlich in die einst geliebten Räume Wut und Frustration („gestimmter Raum“ nach Hoffmann). In Extremfällen der Identifizierung können Raum und Figur eine Symbiose eingehen. So wie Räume in Relation zueinander stehen (z.B. hierarchisierte Raumstrukturen, vgl. nachfolgendes Kapitel) und durch diese Verbindung ein Beziehungsnetz bilden können, stehen die mit diesen Räumen verbundenen oder identifizierten Figuren notgedrungen parallel dazu in derselben Relation.

Die Analogie zur Topographie des Hotels wäre demnach die Hotelgemeinschaft.

So lassen sich Raumdarstellungen für die narrative Charakterisierung und Entwicklung von Figuren heranziehen. Sie bieten wesentliche Anschlussmöglichkeiten für die Interpretation der Figuren und des Beziehungsnetzes in der Literatur. Ihre Analyse eröffnet die Möglichkeit, zum einen z.B. räumliche Gebundenheit von Personen und zum anderen persönliche Zugangsbeschränkungen in Bezug auf einen literarischen Text und dessen Handlung zu erklären.

Menschen und Hotel beeinflussen sich reziprok. Da im Hotel unterschiedliche Menschen leben und agieren, muss es so vielseitig und heterogen sein, wie seine BewohnerInnen selbst. Demnach kann es zunächst als authentischer Gesellschaftsspiegel betrachtet werden. Weil sich das Hotel aber gemeinsam mit den darin vollzogenen, gesellschaftlichen Veränderungen verändert, wird es zum lebendigen Organismus: Das Hotel Savoy ist ständiger Dynamik, Bewegung und permanenten Veränderungen ausgesetzt, man könnte es auch als „Nervensystem“ bezeichnen, als einen „organische[n] Körper, in dem der Puls der Moderne effizient schlug, solange der Aufzug nicht strecken blieb“⁷¹. Einerseits beherbergt es vielerlei Menschentypen ganz unterschiedlicher Herkunft, Kulturen und Metiers, die sich tagein, tagaus durch Pforten und Räume wälzen (ausgenommen zweier Ausnahmesituationen, in denen der Protagonist das Hotel als „leer“ und wie ausgestorben empfindet – mehr dazu unten); andererseits wird das Hotel auch in seinem eigenen Aussehen und seiner Wirkung im Laufe der Handlung immer wieder verändert und dem in ihm und um ihn vollzogenen Geschehen angepasst.

Ein Beispiel für die bedeutsame Relation zwischen Raum und Figuren ist die Art und Weise, wie die BewohnerInnen mithilfe von „Lokalisierung“ oder „Positionierung“ im Raum des Hotels namentlich vorgestellt und beschrieben werden, bis im neunten Kapitel plötzlich – zumindest in den höheren Etagen des Hotels – Zimmernummern die Namen von EinwohnerInnen zu ersetzen beginnen: „Nummer 748 ist plötzlich erkrankt“⁷² (HS, S. 39 f.).

⁷¹ Habbo Knoch: Das Grandhotel. In: Alexa Geisthövel und Habbo Knoch (Hrsg.): *Orte der Moderne. Erfahrungswelten des 19. und 20. Jahrhundert*. Frankfurt am Main / New York: Campus Verlag 2005, S. 135.

⁷² Im Übrigen werden auch in Vicki Baums „Menschen im Hotel“ diese durch Zimmernummern ersetzt. So schreibt sie ziemlich gegen Anfang des Romans: „Achtundsechzig hat Krach gemacht, weil der Chauffeur nicht gleich zu finden war. Bißchen hysterische Dame, was?“ (ebd.: *Menschen im Hotel*. Frankfurt am Main [u.a.]: Ullstein-Verlag 1988, S. 6). Auch die Gepäckjungen sind hier durchnummeriert. Man merkt, wie

Trotz der Reduzierung menschlicher Individuen auf Zahlen können unter den HotelbewohnerInnen Gemeinschaft⁷³ und Freundschaft entstehen. Denn als Santschin stirbt, stellt Gabriel sein Ableben und Fehlen dem vollbewohnten Hotel auf beeindruckende Weise kontrastiv gegenüber:

Das Hotel Savoy *schien mir leer*. Santschin war nicht mehr da. Zweimal nur war ich in seinem Zimmer gewesen. Aber mir war, als hätte ich einen lieben guten Freund verloren. [...] Das Hotel Savoy *war noch voll besetzt* – von allen 864 Zimmern stand nicht ein einziges leer, nur ein Mensch fehlte, der einzige Wladimir Santschin (HS, S. 48. Hervorhebungen v. Verf.).

Gabriel projiziert das Fehlen seines Freundes Santschin in das Hotelgebäude, welches zum gestimmten Raum wird. LeserInnen können hier nicht darauf vertrauen, dass das Hotel wirklich leer ist, denn es wird Gabriels subjektive Sicht und Empfindung geschildert; er selbst signalisiert, indem er nur einen vagen Eindruck, keinen Ist-Zustand oder keine Tatsache (*„Das Hotel Savoy war leer“) vermittelt, dass seine Gefühlslage die Situation bestimmen könnte. Klar ist, wie verwoben und untrennbar in seinen Augen das Hotel mit seinen BewohnerInnen, im Speziellen mit Santschin ist. Der Raum, das Hotel, erscheint Gabriel nur dann vollständig und ganz, wenn alles so ist, wie zu Beginn, als Gabriel es und seine BewohnerInnen kennengelernt und noch als wunderbar erlebt hat. Gabriels Erwartungen und Wünsche sind Gründe für die Gestimmtheit des Raums. Es entsteht dadurch eine traurige Atmosphäre, welche sich wie ein Schleier als negative Konnotation über das Hotel hängt. Gabriel verstärkt das tragische Moment, indem er das Fehlen eines einzigen Menschen der großen Anzahl an Zimmern des großen Hotels gegenüberstellt. Obwohl Santschins Zimmer schon wieder besetzt ist, bleibt eine Lücke bestehen.

Doch es tritt ein neuer Kompagnon für Gabriel auf: Es ist **Zwonimir**, ein alter „Kriegskamerad“ (HS, S. 63). Sofort ist klar: Zwonimir kommt mit ins Hotel, und zwar, wie selbstverständlich, in Gabriels Zimmer. Kaum eingezogen, übernimmt Gabriel die Rolle des schon länger ansässigen, erfahrenen Führers, und zeigt Zwonimir, so wie es Stasia noch vor kurzer Zeit für ihn getan hat, die Savoy'schen Räumlichkeiten und die dazugehörigen Personen (vgl. HS, S. 65). Zwonimir zieht seinerseits auch selbstständig los, um das Hotel zu erkunden. Sein zwar sozialer, aber draufgängerischer, energischer Charakter wird dabei eindeutig spürbar:

große Räume, die Massen an Menschen beherbergen und aufnehmen können, unausweichlich zu Rationalisierung, Entmenslichung bzw. Entindividualisierung führen.

⁷³ So befragt Gabriel sich selbst im 14. Kapitel: „In welcher Gemeinschaft lebe ich? – Ich lebe in Gemeinschaft mit den Bewohnern des Hotels Savoy“ (HS, S. 63).

Zwonimir macht selbständige Ausflüge im Hotel, er geht in leere Zimmer, lässt Zettel mit Grüßen zurück und kennt alle Menschen nach drei Tagen. [...] Zwonimir ist schon in den Kellern des Hotels gewesen, im Souterrain, wo sich die Küche befindet. Er kennt den Koch, einen Schweizer, der nur Meyer heißt, aber gute Mehlspeisen macht. Zwonimir erhält Gratisproben. [...] Zwonimir ist der größte und stärkste Mann im Hotel Savoy, er kann Ignatz bequem unter den Arm nehmen (HS, S. 69).

Zwonimir wird hier als ein handelndes Subjekt beschrieben, das unablässig durch die Räume und Stockwerke des Hotels streift. Sein (Beziehungs-)Netz ist im Entstehen, womit er sich das Hotel zunutze und verfügbar macht (indem z.B. Vorteile wie die süßen „Gratisproben“ für ihn herauspringen). Seine Raum(ein)nahme und raumgreifende, ständige Präsenz auf allen Ebenen sind für HotelbewohnerInnen ungewöhnlich, sie verschaffen Zugang und die daraus resultierende Macht über den Raum. Zur Präsenz im Raum kommt Zwonimirs Körpergröße, die ihn in der Machthierarchie sogar über Ignatz stellt.

Das Hotel als Aktionsraum Zwonimirs zeichnet sich dadurch aus, dass es keine Hürden und keine Zugangsbeschränkungen aufweist. Zwischen Zwonimir und dem Hotel herrscht eine funktionelle Beziehung: Die Räume können von ihm prinzipiell betreten werden; er schreckt seinerseits nicht vor dem Eintreten zurück, wo für manch andere „Anstands“- oder „Respektgrenzen“ regieren, die ihnen den Eintritt unmöglich machen. Das Hotel ist offen für Zwonimir. Ziel seines Herumstreifens ist es, alle Plätze, Winkel und Menschen kennenzulernen und sich mit ihnen in Verbindung zu setzen. Dabei macht er keinen Unterschied zwischen oben und unten, Hotelpersonal oder BewohnerInnen, was ihm später noch zugutekommen wird. Eine detaillierte Beschreibung und sinnliche Eigenarten (Größe, Form, usw.) der Orte, wo Zwonimir war oder sich befindet, fehlen gänzlich; genauere Informationen werden höchstens über die BewohnerInnen selbst (z.B. den Koch) gegeben. Und so verschaffen ihm seine Streifzüge und seine unablässige Bewegung im Hotel nicht nur Überblick über das Hotel, sondern machen seine Figur, seine Persönlichkeit, gleichzeitig greif- und beschreibbar(-er). Zwonimir kennt binnen kürzester Zeit sowohl alle Namen, als auch die dazugehörigen Zimmernummern der HotelbewohnerInnen. Gabriels Diagnose lautet: „Er ist dem Hotel Savoy verfallen“ (HS, S. 70).

Die Figuren in Roths Roman haben eigene, persönliche Beziehungen zu den Räumen, so wie Zwonimir zum Hotel. Ein weiteres Beispiel für diese Verbindungsphänomene ist **Ignatz**: Er pflegt seine Beziehung zum Raum so intensiv, dass das Gebäude, der Raum selbst, beinahe mit ihm verschmilzt.

Mensch und Raum bilden eine Symbiose und werden geradezu zum gegenseitigen Platzhalter. Wie Synonyme stehen sie füreinander.

Gleich im ersten Gespräch klärt Stasia Gabriel über Ignatz' ambivalenten – hier: bedrohlichen – Charakter auf: „»Ich hätte Sie schon früher eingeladen, aber ich hatte Angst vor Ignatz. Er ist der Gefährlichste im Hotel Savoy [...]«“ (HS, S. 21 f.). Ignatz wird hier durch einen Vergleich, der über das Hotel gemacht wird, beschrieben: Es gäbe zwar offensichtlich auch andere Gefahren und vielleicht auch unheilbringende Gestalten im Haus, doch ohne etwas von diesen zu erfahren, bekommen LeserInnen mitgeteilt, dass Ignatz schlicht der „Gefährlichste“ von allen Menschen in diesem Hotel sei.

Ignatz ist in den Redebeiträgen anderer Figuren von Anfang an Teil des Hotels und zwar als Hotelangestellter, dem in der homodiegetischen Erzählung von Gabriel Dan eine besondere Rolle zukommt. Im Kapitel V des Romans bekommen LeserInnen den ersten Hinweis darauf, dass Ignatz und der Hotelwirt, sozusagen der Herr des Hauses, etwas gemeinsam haben könnten: Gabriel sinniert über die Entstehung des Hotels und den anonymen Hotelwirten, „Stasia kannte ihn nicht. Niemand kannte ihn. Niemand hatte ihn gesehen“ (HS, S. 25) und plötzlich heißt es, Ignatz habe allerdings eine Inspektion des Hotelwirts angekündigt. Er scheint der einzige Mensch zu sein, der den Hotelwirt mit dem griechischen Namen „Kaleguropulos“ zu Gesicht bekommt, ihn trifft und spricht. Diese Überlegung macht Ignatz aus Gabriels Sicht verdächtig. Ein paar Seiten später treffen LeserInnen auf *das* Indiz dafür, dass es sich bei Ignatz und Kaleguropulos *um ein und dieselbe Figur* handeln muss:

Ich bestelle einen Schnaps und setze mich an einen Tisch am äußersten Rand des Vestibüls, hart neben dem Läufer, über den Kaleguropulos ja kommen muß. Ignatz kam vorbei, nickte, freundlicher als sonst, ruhig, mit einer Würde, die einem Liftboy gar nicht anstand. Er schien als einziger in diesem Hause Ruhe bewahrt zu haben, seine Kleidung wies keine Veränderung auf, sein glattrasiertes Gesicht, bläulich schimmernd am Kinn, war heute genauso pastorenhaft wie immer (HS, S. 28).

Gabriel erzählt von einem ruhenden Standpunkt aus und gibt seine Beobachtungen wieder. Er selbst ist nicht in Bewegung oder in Aktion, schmückt den beschriebenen Raum aber auch nicht in Abhängigkeit seiner Stimmung. Die zitierte Raumszene kann folglich nur dem Modell des Anschauungsraums zugeordnet werden. Viele Details werden sprachlich durch Attribute ausgedrückt: „am äußersten Rand des Vestibüls“ oder „hart neben dem Läufer“.

Durch sie und den genauen, prüfenden Blick, dem Close-up auf Ignatz' Gesicht, wird LeserInnen vermittelt, dass es sich um eine spannungsaufbauende, statische Szene handelt, bei der es um die Kontrolle, um die Anschauung des Raums selbst geht.

Und doch gelingt es Kaleguropulos als Ignatz getarnt, in den ersten Stock zu gelangen, obgleich Gabriel auf der Lauer in Erwartung einer fremden, vielleicht majestätischen Würde- und Respektperson liegt:

Ich wartete eine halbe Stunde. Plötzlich sah ich Bewegung vorn in der Portierloge, der Direktor griff nach dem Kassabuch, schwenkte es hoch wie ein Signal und rannte die Treppe hinauf. Ein dicker Gast ließ das Schnapsglas, das er halb erhoben hatte, wieder stehn und fragte seinen Nebenmann: »Was ist los?« Der, ein Russe, sagte gleichmütig: »Kaleguropulos ist im ersten Stock.«
Wie war er gekommen? (HS, S. 28)

Auch diese Szene wird von Gabriel, dem wahrnehmenden Subjekt, von einem statischen Beobachtungspunkt aus geschildert. Der Raum ist Anschauungsraum (für Gabriel) und Aktionsraum (für u.a. den Direktor) zugleich. Beobachtet wird ein Transitraum, eine Durchgangszone „hart neben dem Läufer“, wo blitzschnelle Aktionen stattfinden. Das wahrnehmende Auge, dessen Blick LeserInnen folgen können, zuckt hin und her und nimmt gerade noch kleine, fragmentierte Szenen wahr, die erwähnt werden: das Kassabuch, das Schnapsglas; von der Portierloge zu den Treppen, von den Treppen so nah zur Bar, dass man die dort stattfindenden Gespräche belauschen kann, von der Bar zu Gabriels Gedanken.

Was am Ende des Romans erst aufgeklärt wird, lässt sich hier aus folgendem Grund erahnen: Ignatz, der vermeintlich unauffällige, unverdächtige Liftboy, ist in der Zwischenzeit als einziger – zwar ungewöhnlich würdigen Schrittes und mit auffälliger Ruhe – an Gabriel vorbeigekommen; als Kaleguropulos ist er in der Folge im ersten Stock angekommen. Die Ahnung wird bestätigt: Ignatz ist der Liftboy UND Hotelwirt. Er ist mit dem Hotelgebäude so sehr verwachsen, dass er als Hotelwirt einfach nicht (mehr) auffällt und seine zweite Rolle, gewollt oder nicht, bedeckt hält.

Intentional oder nicht: Verdeckt tritt er auch als Pfänder auf, der den Hotelbewohnerinnen – es ist nur von Mädchen die Rede –, die ihre Miete nicht zahlen können, ihre Koffer abnimmt und diese versperrt in ihren Zimmern verstaut. Durch das „Verräumlichen“ fremder Gegenstände im Hotel werden die Koffer quasi zum Hoteleigentum und zur Zimmerausstattung.

Ignatz ist folglich für einen Teil der permanenten Veränderung des Hotels verantwortlich. Fast wie ein Einrichtungsgegenstand und fixer Bestandteil steht Ignatz in seinen Räumlichkeiten, in den Zimmern und Gängen des Hotels, und scheint unverrück- und unbezähmbar: „Wir kamen ins Savoy, Glanz öffnete eine kleine Tür am Ende des Korridors, da stand Ignatz“ (HS, S. 36). Die subjektiv wahrgenommene permanente Anwesenheit Ignatz' erlebt der homodiegetische Erzähler auch nach einem Besuch bei Santschin, kurz vor dessen Tod, als verwunderlich und irritierend: „Als ich mit Stasia hinausging, sagte uns Ignatz guten Morgen. Er stand im Korridor, so selbstverständlich, als wäre hier sein ständiger Posten und nirgends sonst in der Welt“ (HS, S. 44). Ignatz ist mehrere Male hintereinander plötzlich an Orten, an denen er nicht erwartet wird. Er scheint sich – vor allem als Hotelwirt getarnt – lautlos und unbemerkt durch die Stöcke und Gänge des Hotels, den Wänden entlang zu bewegen, als wäre er nicht den physikalischen Gesetzen der Schwerkraft und der Objektbeständigkeit unterlegen: Die definierbaren Grenzen zwischen Hotelwirt und seinem Raum, dem Hotel, verschwimmen⁷⁴. Befindet man sich im Hotel, kann Ignatz jederzeit und allorts auftauchen und genauso plötzlich wieder verschwinden. Als anonymes Hotelwirt wird er wegen seiner sehr kurzfristig angekündigten Inspektionsbesuche gefürchtet und respektiert (vgl. HS, S. 63).

Als am Ende des Romans das Hotel brennt, scheint Ignatz als fixer Bestandteil des Hotels nicht aus seiner Haut bzw. aus seinem Haus zu können: „»Er will nicht fort!« schreit der Direktor, »er will ja nicht!«“ (HS, S. 125). Als repräsentativer Teil, eins mit dem Hotel seiend, muss der Hotelwirt Ignatz mit seinem Lebens(t)raum verbrennen (vgl. HS, S. 126). Mit dem nostalgischen Abschlusssatz von Abel Glanz »es war ein gutes Hotel« (ebd.) verabschiedet man sich indirekt auch vom verstorbenen Hotelwirt und Liftboy, mit dem LeserInnen – nach all seinen bedrohlichen Auftritten und Kontrollbedürfnissen – im Nachhinein beinahe versöhnt sind.

⁷⁴ Diese These findet sich auch in dem Aufsatz „Hotels in der Literatur als Nicht-Orte“ der Literaturwissenschaftlerin Silvia Ulrich (2013) wieder. Die Autorin bezeichnet Ignatz mit Cordula Seger (2005) und Bettina Matthias (2006) als jemanden, „dessen Figur und Rolle das ganze Hotel synekdochisch darstellt [...]“ (S. 98) und schreibt weiter, dass auch der „Fahrstuhl oft als Metonymie für das ganze Hotel dient“ (ebd.: Hotels in der Literatur als Nicht-Orte: Körperliche Verortung an drei Beispielen aus dem 20. Jahrhundert. In: Miriam Kanne (Hrsg.): *Provisorische und Transiträume. Raumerfahrung ‚Nicht-Ort‘*. LIT Verlag: Berlin S. 98, FN. 12).

LeserInnen nehmen stets aus **Gabriels** Perspektive und mit seinen Gefühlen teil am Leben im Hotel. Auch er ist auf eine bestimmte Art und Weise mit Räumen verbunden: zunächst mit dem Hotel selbst, aber vor allem mit seinem – meist von seiner Stimmung abhängigen – Zimmer. Da er es je nach Laune und Verfassung unterschiedlich wahrnimmt und sein inneres Erleben wie automatisch in das Zimmer projiziert, kann von einer Identifizierung mit dem Zimmer gesprochen werden. Gabriel ist ein hochsensibler junger Mann, der schnell und impulsiv auf Ungereimtheiten und Ungerechtigkeiten reagiert; seine Beschreibungen sind selten wertneutral. Manchmal gibt er fantastische Projektionen und Vorstellungen, die für LeserInnen lustig, aber weit hergeholt erscheinen, preis: „Im Hotel Savoy konnte ich mit einem Hemd anlangen und es verlassen als der Gebieter von zwanzig Koffern – und immer noch der Gabriel Dan sein“ (HS, S. 7).

Als Gabriel im Hotel ankommt, projiziert er all seine Hoffnungen zunächst in das ihn freundlich aufnehmende Gebäude⁷⁵; als er sein Zimmer erstmalig zu Gesicht bekommt, wird dieses zur idealen Projektionsfläche.

Mein Zimmer – ich habe eines der billigsten bekommen – liegt im sechsten Stockwerk und trägt die Nummer 703. Die Zahl gefällt mir – ich bin zahlengläubig [...]. Ich knipse ein paarmal das Licht an und aus, schlage die Tür des Nachtkästchens auf, die Matratze gibt dem Druck der Hand nach und federt empor, Wasser blinkt aus der Karaffe, das Fenster geht in Lichthöfe, in denen lustig bunte Wäsche flattert, Kinder schreien, Hühner lustwandeln. Ich wasche mich und schlüpfe langsam ins Bett, jede Sekunde koste ich aus. [...] (HS, S. 7)

Die Gestimmtheit der Schilderung von Gabriels Zimmer zeichnet sich durch vielerlei Ausdrucksträger⁷⁶ aus, welche die Atmosphäre des Raums bestimmen: die für Gabriel besonders erscheinende Zahl 703, das Licht bzw. der Lichtschalter, die Tür des Nachtkästchens, die Matratze, das Wasser aus der Karaffe, die Fenster, die bunte Wäsche, die Kinder und Hühner. All diese Details, diese Lichtblicke, sind für die Gestimmtheit des Raums verantwortlich und verweisen auf Gabriel, d.h. auf seine positiven Erwartungen und auf ein glückliches, zufriedenes, beruhigtes, wahrnehmendes Ich.

⁷⁵ „Das Hotelleben zu genießen, wurde zur Frage eines bestimmten Raumgefühls, das die einfachen Funktionen des Ortes weit hinter sich ließ. Während viele Zeitgenossen über den großen Lärm gerade durch die technischen Neuerungen klagten, war für Alfred Polgar [und Gabriel Dan; Anm. LS] das Hotel einfach nur ein »Märchen« [...]. Kurz nach Kriegsende war das auch ein Gleichnis für die erhoffte Wiederkehr des Gleichmaßes im alltäglichen Leben [...]“ (Knoch, 2005, S. 137).

⁷⁶ Vgl. Hoffmann, 1978, S. 55.

Die Details haben expressiven Charakter und sind situationsbezogen: Nur in dieser einmaligen Situation erlebt Gabriel diese Formen (die Zahlen, die eckige Tür, die bauchige Karaffe), Farben (bunte Wäsche), Geräusche (knipsen, schlagen, federn, flattern, schreien) und die „Weichheit“ bzw. Elastizität (der Matratze). Neben den Details sind die Darstellungen von Licht und Helligkeit Ausdrucksträger. Nicht nur, dass Gabriel den Lichtschalter selbst mehrmals betätigt, auch das Wasser blinkt und das erfahrene Auge erkennt mit dem Blick aus dem Fenster nicht einen normalen Hof, sondern den „Lichthof“, wo Licht mit den Farben der Wäsche spielt. Nach kürzester Zeit – Gabriel kann nicht mehr als ein paar Stunden in seinem Zimmer schlafend verbracht haben – hat er sich bereits mit seinen vier Wänden angefreundet. Die Begrüßung im Hotel, die kleinen freundlichen Einzelheiten in seinem Zimmer, die nette Zimmernummer: Alles scheint zu stimmen und der junge Mann fühlt sich wie zuhause.

Mein Zimmer schien mir vertraut, als hätte ich schon lange darin gewohnt, bekannt die Glocke, der Druckknopf, der elektrische Taster, der grüne Lampenschirm, der Kleiderkasten, die Waschschüssel. Alles heimisch, wie in einer Stube, in der man eine Kindheit verbracht, alles beruhigend, Wärme verschüttend, wie nach einem lieben Wiedersehen (HS, S. 8).

Wieder entsteht eine wohlige, angenehme Atmosphäre über die bloße Aufzählung von Ausdrucksträgern, über Farben und Formen bzw. über Gegenstände, auf die Gabriels Blick fällt. Sein Zimmer ist hier ein gestimmter Raum, der nicht nur gegenwärtige Stimmung (das Vertrautsein des Zimmers), sondern auch vergangene, d.h. Erinnerungen an andere Räume hervorruft. An dieser Stelle assoziiert Gabriel sein Zimmer im Hotel Savoy mit einer Stube, „in der man eine Kindheit verbracht hat“, was sowohl auf seine Stimmung, als auch auf seine, vielleicht ähnlich eingerichtete Kindheitsstube verweist. Der wahrgenommene Raum wird durch Adjektive wie „vertraut“, „heimisch“, „beruhigend“ und „Wärme verschüttend“ positiv konnotiert. Gabriel ist zu diesem Zeitpunkt nicht nur von seinem Zimmer und dessen Ausstattung, sondern vom ganzen Hotel begeistert. Seine Stimmung und seine Einstellung zum Hotel bzw. zu seinem Zimmer verhalten sich wie kommunizierende Gefäße: Auch wenn sie nicht explizit zusammengehören, bedingen und bestimmen sie doch einander. Als Gabriel zum Beispiel erfährt, mit welchen Mitteln das Hotel seine BewohnerInnen an sich zu ketten weiß, sinkt das Hotel sofort in seinem Ansehen, was wiederum die Heterogenität und Divergenz der Raumwahrnehmung Gabriels deutlich macht:

Nun fühlte ich, wie Haß in mir aufstieg gegen das Hotel Savoy, in dem die einen lebten und die andern starben, in dem Ignatz Koffer pfändete und die Mädchen sich nackt ausziehen mußten vor Fabrikanten und Häusermaklern. [...]
(HS, S. 49).

Schlagartig ist das Gebäude, das gerade noch einem Traum von Hotel entsprochen hat, durch Gabriels Stimmung und aufbrausende Gefühle negativ konnotiert. Sein Hass und seine Wut gegen das Hotel drücken sich auch in der Sprache (also im „*Textraum*“) aus; durch mehrmalige Subordination bzw. durch die Hypotaxen in diesem einen Satz entsteht ein Gefühl der Atemlosigkeit Gabriels, der voller Wut und Frustration seine Gedanken erst ordnen und seinen Gefühlen freien Lauf lassen muss. Das Gegensatzpaar „die einen“ und „die anderen“ lässt in Gabriels Reflexion dessen Bewusstwerdung sozialer Ungerechtigkeit erahnen, die im Raum, im Hotel Savoy, vorzufinden ist. Gabriel entlarvt das Hotel als einen Ort wie jeder andere, vor dem die herrschende soziale Ungerechtigkeit keinen Halt macht. Der anfängliche Zauber und die Bewunderung, die durch den täuschenden Blick durch die geradezu rosarote Brille entstanden waren, sind auf einem Mal verschwunden. Nicht nur Hass gegen das Hotel, auch Abneigung gegen sein eigenes Zimmer steigen in Gabriel auf – gegen dasselbe Zimmer, das er gerade noch mit seinem Zuhause verglichen und das in ihm kindliche Heimatsgefühle provoziert hat:

In dieser Nacht betrat ich mein Zimmer nur noch mit großer Überwindung. Ich haßte das Nachtkästchen, den Lampenschirm, den Druckknopf, ich schmiß einen Sessel um, daß es laut polterte, ich hätte gern den Zettel des Kaleguropulos, der höhnisch an der Tür hing, abgerissen, und ich ging furchtsam ins Bett und ließ die ganze Nacht die Lampen brennen (HS, S. 49).

Gabriels Hass wendet sich nicht nur gegen Räume, sondern auch gegen ihre Einrichtungsgegenstände. Seine Stimmung beeinflusst die Darstellung des Raums, indem sich Angst und Wut in den durch Gabriel herbeigeführten Veränderungen im Raum spiegeln: Einerseits aus Angst („ich ging *furchtsam* zu Bett“), andererseits vielleicht aus Protest lässt er das Licht in seinem Zimmer brennen; womöglich soll es die Welt auf die Missstände im Hotel hinweisen, denn ein brennendes Licht über Nacht ist auffällig. Es fungiert einerseits als Beruhigungsmittel für Gabriel, aber auch als Notsignal, das die herrschende Ungerechtigkeit sichtbar machen soll.

Mit diesem Akt wird Gabriels Zimmer zum Aktionsraum, in dem der Protagonist Dinge oder Beschäftigungen findet, seine Wut auszuleben. In seiner Wahrnehmung wandelt sich das Hotel also von der Heimat, über einen „düsteren Riesen“ (HS, S. 84) zum bedrohlichen Ort und Gefängnis.

c. Raum und Relation

Die Betrachtung der Raumdarstellung verschiebt sich an dieser Stelle in Richtung Relationierung⁷⁷ des Raums, womit das Verhältnis oder die direkte Beziehung zwischen unterschiedlichen Räumen gemeint ist. Dabei stehen vor allem die Oppositionen °) oben - unten, °) nah - fern und °) (dr-)innen - (dr-)außen im Mittelpunkt. Meist finden sich gestimmte Räume mit einem ebenfalls gestimmten Partner-Raum oder besser noch: einem räumlichen Antagonisten. Betrachtet man also unter dieser Perspektive das Hotel im Handlungszusammenhang als einen gestimmten Raum der Figuren und als Punkt in einem Netzwerk aller Räume des Romans, so ergeben sich folgenden Thesen bezüglich der oben genannten, binären Oppositionen:

- Innerhalb des Hotels kann man zwischen oberen und unteren Stockwerken unterscheiden (oben-unten).
- Je weiter die Menschen vom untersten Stock, dem Erdgeschoss, entfernt wohnen, desto schlechter werden ihre Lebensbedingungen im Hotel. Diejenigen, die im 7. Stock (z.B. Hirsch Fisch) wohnen, sind demzufolge die Ärmsten unter den Menschen im Hotel, mit der geringsten Lebensqualität. Als Machtzentrum und Bereich der Wohlhabenden (z.B. Bloomfield) fungiert das Erdgeschoss (nah-fern).
- Die meisten beim Namen genannten Figuren im Roman wohnen (oder leben) im Hotel, nur einige wenige wohnen außerhalb, in der Stadt. Wie in der obigen These bereits konstatiert wurde, kommt dem Hotel die Funktion eines Zentrums zu, weswegen die Bereiche außerhalb des Hotels (also gewissermaßen auch die Stadt) zur Peripherie zählen (drinnen-draußen).

Diese drei Oppositionen spielen auch bei der Betrachtung und Untersuchung der Konventionalisierung des Raums eine wichtige Rolle, wenn das Hotel als Symbol einer kapitalistischen Gesellschaft bzw. als deren Klassensystem gedeutet wird. Mehr dazu im nachstehenden Kapitel.

Im Grunde wird im Roman eine sehr klare Linie zwischen ökonomisch „besser“ und „schlechter“ gestellten Menschen gezogen, und zwar eine horizontale: In den unteren vier Etagen (Erdgeschoss, 1., 2., 3. Stock von insgesamt sieben) werden die reicheren Leute beherbergt. In diesen gelten andere Regeln, wie z.B. bezüglich Sauberkeit. Die horizontale Trennlinie macht es möglich, zwischen „oben“ und „unten“ zu unterscheiden.

⁷⁷ Zum Begriff der Relationierung vgl. S. 18 der vorliegenden Arbeit.

Die sprachlichen Konnotationen der beiden Bezeichnungen jedoch stimmen nicht mit der Ansiedlung der HotelbewohnerInnen und ihrem Kapitalbesitz überein⁷⁸: Die oben lebenden Menschen werden schlecht behandelt – sie wohnen (wie Santschin) ganz in der Nähe der Waschküche, durch welche sie permanentem Wäshedunst ausgesetzt sind, während die Wohlhabenden in den unteren Stockwerken vom eigenen Personal verwöhnt werden. Um diese Gegensätze für LeserInnen nachvollziehbar zu machen, bedient sich Roth einzigartiger, skurriler Vergleiche, die immer über kontrastive Darstellungen der oberen und unteren Stockwerke vollzogen werden. Diese Gegenüberstellungen wirken durch ihr beiläufiges Auftreten zunächst banal; aber gleichzeitig zeigen sie die Problematik auf gewisse Art und Weise explizit und unbarmherzig auf und stellen so die soziale Ungerechtigkeit im Hotel (als Abbild oder gewissermaßen pars pro toto der Welt) zur Schau.

Einen besonders eindringlichen Vergleich der Stockwerke stellt Gabriel ziemlich zu Beginn des Romans an, als er erstmals von seinem Zimmer im sechsten Stock aus die Treppen hinunter steigt: Die nackte Quaderpflasterung der oberen Stöcke, die selbst schon den Protagonisten bezaubert, steht im Kontrast zu den festlichen Teppichen, die in den unteren Stockwerken zusätzlich noch über die Pflastersteine ausgebreitet sind; weitere Unterschiede stellt Gabriel in Bezug auf Details wie Zimmernummern (in den oberen Stöcken einfach nur an die Türen gemalt, in den unteren mithilfe feiner Porzellanschilder angebracht) und (Toten-)Stille (in den oberen Stöcken, wo auch Santschin sterben wird) versus Geschäftigkeit/Be-lebt-heit (in den unteren Stöcken, wo Menschen sorgenlos und freudvoll leben können) fest. Während die BewohnerInnen der oberen Stockwerke in Schmutz und Unrat leben, strahlen die unteren nur so vor Sauberkeit. Allein ein Papierkorb und ein Mädchen mit Staubwedel reichen aus, um den Protagonisten mutmaßen zu lassen, dass an diesem Ort sehr bzw. – im Vergleich zu oben – mehr auf Sauberkeit geachtet werden würde (vgl. HS, S. 8 f.). Und der spannendste, bedeutendste aller Vergleiche: die unterschiedlich laufenden Uhren als ein von außen vorgegebenes Reglement, das für (Zeit-)Freiheit der Reichen (die vorgehende Uhrzeit) und (Zeit-)Armut bzw. lebenslangen Stress der Kapitalschwachen unter den BewohnerInnen (die nachgehende Uhrzeit) sorgt:

⁷⁸ Wolfgang Müller-Funk (2006) spricht diesbezüglich von einer „Umkehrung“ der Verhältnisse (vgl. ebd.: *Joseph Roth. Besichtigung eines Werkes*. Wien: Sonderzahl 2006, S. 51).

Das fünfte Stockwerk sieht genauso wie das sechste aus, man kann sich leicht irren; dort oben und hier hängt eine Normaluhr gegenüber der Treppe, nur gehen die beiden Uhren nicht regelmäßig. Die im sechsten Stockwerk zeigt sieben Uhr und zehn Minuten, hier ist es sieben Uhr, und im vierten Stock sind es zehn Minuten weniger.

Über den Quadersteinen des dritten Stockwerks liegen dunkelrote, grüngesäumte Teppiche, man hört seinen Schritt nicht mehr. [...]

Ein Mädchen kommt mit einem Staubwedel und einem Papierkorb, hier scheint man mehr auf Sauberkeit zu achten. Hier wohnen die Reichen, und Kaleguropulos, der Schlaue, läßt absichtlich die Uhren zurückgehen, weil die Reichen Zeit haben (HS, S. 8 f.).

Aufgrund der vielen Details, die Gabriel in den Gängen der Stockwerke wahrnimmt und wiedergibt, liegt der Akzent der Raumdarstellung bloß auf der Anschauung. Gabriel bestimmt zwar als wahrnehmendes Subjekt Richtung und Schärfe des Blicks, dieser ist aber weder (durch z.B. Bewertungen des Gesehenen) auffällig subjektiv gefärbt, noch rein funktionell. Gleichzeitig begleiten LeserInnen Gabriel bei einem Abstieg von oben nach unten. Es findet dabei zwar Bewegung statt, doch gleicht die Raumbeschreibung eher einem (statischen) Panoramabild als der eines Aktionsraums. Der Raum wird einerseits im Sinne der „Detektion“ (Raumerfahrung und -beschreibung, getrieben durch Gabriels Neugierde), aber auch um der „Demonstration“ willen (um das Setting bzw. Handlungszentrum „Hotel“ näher zu charakterisieren und abzustecken) beschrieben.

Während im obigen Beispiel ein Mädchen für Ordnung am Gang sorgt, tritt im folgenden ein Zimmermädchen der unteren drei Etagen, das persönliche Service für's eigene Zimmer, auf. Gabriel erfreut sich dessen Anblick, stellt sich aber enttäuscht und unzufrieden zugleich die Frage, wieso er in einem Stockwerk ohne dieses individuelle Service zu wohnen hätte:

Zimmermädchen gab es offenbar nur in den drei ersten Stockwerken. Der Kaffee war besser, als man erwartet hätte, aber was nutzte das, wenn keine Mädchen da waren in weißen Hauben? Das war eine Enttäuschung, und ich dachte nach, ob denn keine Möglichkeit vorhanden wäre, in den dritten Stock zu übersiedeln (HS, S. 16).

Rein gedanklich trifft hier Gabriel wertende Aussagen über das Hotel, das Verhältnis zwischen wahrnehmendem Subjekt (Gabriel) und wahrgenommenem Objekt (Raum/Hotel) wird erkennbar. Gabriel nimmt Unterschiede zwischen gegensätzlichen Räumen bzw. Bereichen (unten-oben) wahr, die an Ausdrucksträgern festgemacht werden:

Die weißen Hauben, welche die Zimmermädchen der unteren Stockwerke zusätzlich zieren, stehen für mehr Sauberkeit und Ordnung; der Kaffee schmeckt in diesen unteren Stockwerken gleich besser – egal, ob dies Gabriel rein subjektiv wahrnimmt, oder der Kaffee qualitativ wirklich besser ist –, was für mehr Luxus, Qualität und Wohlstand steht.

Gabriel überlegt an dieser Schlüsselstelle in Anbetracht der auffälligen Differenzen der Lebensqualität, ob er sich selbst „sozial wandeln“ könne: Es zieht ihn – zumindest in diesem Moment – zu den „Besseren“ hinunter in den dritten Stock, weil er ihren Luxus und die Zusatzservices teilen und genießen will. Er denkt über die Möglichkeit des Stockwechsels nach, also de facto darüber, ob er sich die (höheren) Mietpreise der unteren Stockwerke leisten könne. Doch da das Kapitel im Roman mit diesem Gedanken von Gabriel schließt und Gabriels Idee des sozialen Wandels in den nachstehenden Kapiteln nicht wieder aufgegriffen wird, müssen LeserInnen annehmen, dass Gabriel zu einer Entscheidung gekommen ist: Er verfügt nicht über das benötigte Budget⁷⁹.

Der Kontrast zwischen arm und reich, oben und unten, kann auch am Beispiel von der Figur Hirsch Fisch und dessen Beziehung zum Raum aufgezeigt werden. Fisch ist das Paradebeispiel für eine gescheiterte Existenz: Ursprünglich wohlhabend verliert er all sein Hab und Gut und wohnt nun im sogenannten „letzten Zimmer“ (vgl. HS, S. 24) des Hotels. Das Zimmer scheint wirklich der oberste, letzte „Ab-Ort“ des Hotels zu sein, da Fisch nicht einmal finanziell dafür aufkommen muss, aber stattdessen von den reichen BewohnerInnen des ersten Stocks finanziell abhängig ist.

Das Hotel mit seiner Wirkung und Ausstrahlung unterliegt einem ständigen Wandel. Das Hin und Her zwischen positiven und negativen Konnotationen und Assoziationen zum Hotel spielt auch in Bezug auf die Relationierung des Raums eine Rolle, da sich das Hotel von einem quasi homogenen, positiv konnotierten Raum zu einem heterogenen, „zweischneidigen“ (Albt-) Raum verwandelt.

Mir gefiel das Hotel nicht mehr: die Waschküche nicht, an der die Menschen erstickten, der grausam wohlwollende Liftknabe nicht, die drei Stockwerke Gefangener.

⁷⁹ „Als Nicht-Ort im realen Ort des Hotels bot sich eine Art Opium der Sinnesfülle und überlagerte die im Hotel ganz manifeste, aber unsichtbar und für selbstverständlich gehaltene Klassentrennung. [...] Es war das erklärte Ziel der Planer und Besitzer von Hotels, die getrennten Welten nicht zusammenkommen zu lassen. [...] Doch die Wände waren dünn und manche Beobachter beschworen besonders nach der Novemberrevolution von 1918/19 die soziale Doppelwelt der Hotels metaphorisch als Ausgangspunkt einer sozialen Revolte“ (Knoch, 2005, S. 137).

Wie die Welt war dieses Hotel Savoy, mächtigen Glanz strahlte es nach außen, Pracht sprühte aus sieben Stockwerken, aber Armut wohnte drin in Gottesnähe, was oben stand, lag unten, begraben in luftigen Gräbern, und die Gräber schichteten sich auf den behaglichen Zimmern der Satten, die unten saßen, in Ruhe und Wohligkeit, unbeschwert von den leichtgezimmerten Särgen.

Ich gehöre zu den hoch Begrabenen. Wohne ich nicht im sechsten Stockwerke nur? Nicht acht, nicht zehn, nicht zwanzig? Wie hoch kann man noch fallen? In den Himmel, in endliche Seligkeit? (HS, S. 30).

Gabriel tut hier seine veränderte, weil situations- und stimmungsabhängige Meinung über das Hotel kund: Hat es ihm zu Beginn seines Aufenthalts gefallen, lehnt er es jetzt ab. Binäre Tiefenrelationen stehen im Mittelpunkt des zitierten Gedankenverlaufs: oben („Waschküche, an der die Menschen erstickten“, „drei Stockwerke Gefangener“) und unten („behagliche Zimmer der Satten“, „Ruhe und Wohligkeit“, „unbeschwert“), außen („mächtigen Glanz strahlte es nach außen“, „Pracht sprühte aus sieben Stockwerken“) und innen („Armut wohnte drin“), nah und fern in Bezug auf Leben und Tod, Erde und Himmel, Gottesnähe und -ferne.

Gabriels Raumwahrnehmung schlägt sich auch im „Textraum“, also in der Sprache durch den Gebrauch von Adjektiven wie „grausam“ und Verben wie „ersticken“ nieder. Der Protagonist versucht sich an dieser Stelle möglichst rational mit einer so unerklärlichen, weil ungerechten und unmenschlichen Verteilung auseinanderzusetzen. Dabei entfährt ihm, vielleicht aus Übermut, ein gewagter Vergleich zwischen dem Hotel und der ganzen Welt, welcher sich für LeserInnen im Laufe der Handlung bewahrheiten wird: Während die eine Seite der Menschheit in privilegierten Räumen (wie den unteren Geschoßen des Hotels) in Hülle und Fülle dem Leben frönen, sterben die Armen (in den oberen Stöcken) an den unhygienischen Zuständen, wie im Hotel an den giftigen Dünsten der Waschküche, für welche auch die privilegierten Menschen verantwortlich sind. Die unteren BewohnerInnen verfügen frei über ihr Leben (und das heißt auch: über deren Mobilität im Raum), die oberen, gefangen wie ihre versperrten Koffer, sind an ihre Wohnungen und Zimmer gekettet.

Gabriel reflektiert im obigen Zitat über das skurrile, komplexe, eigentlich falsche, weil am Kopf stehende Verhältnis zwischen den Stockwerke und dem Geldbesitz ihrer BewohnerInnen: Obwohl sich doch die Menschen der oberen Stockwerke, was den physischen Raum betrifft, näher bei einem gerechten, barmherzigen Gott und seinem Sitz, dem Himmel, befinden, leiden sie an Armut und todbringender Krankheit.

Die horizontale „himmlische“ Trennlinie erweist sich als so stark, dicht und undurchlässig, dass keine Interaktion, geschweige denn ein Einander-Bemerken oder Wahrnehmen der Existenz des anderen möglich wird (mit Ausnahme von Gabriels Oszillieren zwischen den zwei Ebenen und Zwonimirs Hotelausflügen). So schwimmen die blinden, seligen Wohlhabenden in ihrem Reichtum und gehen dabei auf Leichen. Nach oben hin scheint es unendlich weiterzugehen, Pessimismus zeigt sich in dem bekannten, aber scheinbar unlogischen Satz „Wie hoch kann man noch fallen?“. Der Tod stellt hier das Ende des Lebens und das Ende der „endlichen Seligkeit“, und nicht die erlösende Himmelfahrt dar. In dieser verkehrten Welt werden Gräber nicht in der Erde, sondern in der Luft, im Himmel, errichtet.

Gabriels kritische Bemerkungen gehen noch weiter: In den obersten Stockwerken wohnen immer und überall auf der Welt die „ärmsten Hunde“, die dem „Apparat“ des ungerechten Lebens zum Opfer fallen, ja fallen müssen: Denn Menschen gäbe es immer, die den oberen Teil des Hotels bewohnen und dem Dunst der Wäscheküche, an dem alle BewohnerInnen mit ihrer Wäsche beteiligt und Schuld sind, ausgesetzt werden würden, denn:

In allen Städten der Welt gibt es kleinere oder größere Savoys, und überall in den höchsten Stockwerken wohnen die Santschins und ersticken am Dunst fremder Wäsche (HS, S. 48).

Gabriel spricht hier einerseits eine Konventionalisierung des Raums an („in allen Städten der Welt gibt es [...] Savoys“), doch abgesehen davon von seinem persönlichen Eindruck, seiner subjektiven Sicht des Hotels. Der Name „Savoy“ avanciert dabei zu einer Art Kategorie, zu einem internationalen oder weltweiten Phänomen eines Raums der Ungerechtigkeit. Dieser zeichnet sich durch den armen Mann – ebenso eine Kategorie wie im Falle des Savoy: Santschin – aus, der an diesem Ort wie durch ein Schicksal vollkommen unschuldig zum Opfer des Kollektivs („Dunst *fremder Wäsche*“) wird. Mit der Wahl des Wortes „ersticken“ deutet Gabriel darauf hin, dass Santschins Tod einer Ermordung gleicht; durch den Superlativ („in den *höchsten* Stockwerken“) drückt sich Gabriels Verzweiflung aus, mit der er seiner Schilderung Dramatik verleiht.

Die Darstellung der besser gestellten Menschen variiert im Laufe des Romans: Sitzen sie zu Beginn noch in „Ruhe und Wohligkeit“ (HS, S. 30) in den unteren Stockwerken, so kommen nun hastige, laute, „neureiche“ Menschen dazu.

Diese meinen zwar viel von der Welt gesehen zu haben, aber erscheinen durch ihr einseitiges, ökonomisches Interesse gleichzeitig weltfremd. Mit all ihren weltverändernden Plänen und an Gottes Taten gemessenen Geschäften können sie unmöglich reinen Gewissens sein; sie sind Angeber, haben Glotzaugen und Kopfschmerzen, aber bewohnen nichtsdestotrotz die besseren, unteren Stockwerke, weswegen man meinen möchte, sie seien glücklich:

Die Leute [...] wußten viel zu erzählen von der Welt, aber sie sahen die Welt mit ihren Glotzaugen, hielten die Welt für eine geschäftliche Niederlage Gottes, und sie wollten ihm Konkurrenz machen und ebenso große Geschäfte eröffnen. Sie wohnten in den drei unteren Stockwerken und ließen sich von Zlotogor ihre Kopfschmerzen kurieren (HS, S. 108).

Mit dem Wandel der Darstellung dieser Menschen verändert sich die Beziehung zwischen den oberen und den unteren Stockwerken jedoch nicht; während Gabriel gerade noch von einem potentiellen Stockwerkwechsel träumt, zeichnet sich nun seine Beobachtung und Beschreibung der neureichen Zuzügler durch eine ironische, leicht verächtliche Note aus: Diese fühlten sich besonders welterfahren und berühmt, würden aber dafür mit Kopfschmerzen (von Gott?) bestraft.

Weder Gabriels Stockwerkwechsel im Hotel, noch seine Flucht aus der Stadt und weg vom Hotel, in dem „die einen lebten und die andern starben“, gelingt Gabriel. Denn als er über die geplante Abreise nachdenkt, fallen ihm noch rechtzeitig positive Seiten und vor allem Stasia ein⁸⁰, und so kehrt er alsdann in sein Zimmer „wie in eine wiedergefundene Heimat“ (HS, S. 58) zurück. Für kurze Zeit scheint Gabriel seine Frustration über die Raumaufteilung und die damit zusammenhängende Ungerechtigkeit vergessen zu haben. Diese Unfähigkeit, sein Zimmer, das Hotel und die Stadt hinter sich zu lassen, macht auf Gabriels Immobilität aufmerksam.

Seit der misslungenen Flucht sieht Gabriel das Hotel und seine BewohnerInnen als Art Wohngemeinschaft an, die negativen Seiten und die Ungerechtigkeit, kann er aber nicht gänzlich verdrängen. Im Gespräch mit Zwonimir steigen seine Erinnerungen an das „Leid“ wieder auf:

»Jeder Mensch lebt in irgendeiner Gemeinschaft«, sagt Zwonimir.
In welcher Gemeinschaft lebe ich? – Ich lebe in Gemeinschaft mit den Bewohnern des Hotels Savoy.

⁸⁰ Schon davor scheint Gabriel vorhergesehen zu haben, dass es Stasia sein könnte, die ihn an das Hotel binden würde. Er meint: „Ich werde mich nicht durch Stasia verlocken lassen hierzubleiben“ (HS, S. 49).

Alexanderl⁸¹ Böhlaug fällt mir ein, auch er lebt nun »in enger Nachbarschaft« mit mir. Was hatte ich mit Alexanderl Böhlaug Gemeinsames? Nicht mit Böhlaug, aber mit dem toten Santschin, der im Wäshedunst erstickt ist, und mit Stasia, mit den vielen vom fünften, sechsten und siebenten Stock, die sich vor Kaleguropulos' Inspektionsbesuchen fürchten, ihre Koffer verpfändet haben und eingesperrt sind in diesem Hotel Savoy, lebenslänglich. [...]
Gewiß, ich lebe in einer Gemeinschaft, ihr Leid ist mein Leid, ihre Armut ist meine Armut (HS, S. 62 f.).

Das Hotel Savoy wird hier als gestimmter Raum aus Gabriels Wahrnehmung beschrieben: Rein physikalische Raumabmessungen werden durch eine sozial konstruierte Raumtrennung erweitert, welche durch die Kategorien „oben“ und „unten“ einen sozialen Raum schafft. Raum wird in Abhängigkeit von Gabriels Gemeinschaftsgefühl aufgeteilt in den eigenen Bereich (Gemeinschaft „mit den vielen vom fünften, sechsten und siebenten Stock“) und jenen der egoistischen, ökonomisch besser gestellten Oberschicht, die den unteren Bereich, die untere Raumhälfte einnimmt. Indem Gabriel sich aktiv mit dem oberen Bereich der Armen und Unterdrückten solidarisiert („ihr Leid ist mein Leid“), weist er auf deren und seinen eigenen Zustand der Ohnmacht hin. Abhängigkeit durch die verpfändeten Koffer und permanente Kontrolle durch Inspektionsbesuche sorgen für die Stabilität des Systems.

d. Konventionalisierung des Raums

Hoffmann unterscheidet zusätzlich zu den drei grundlegenden Raummodellen des gestimmten Raums, des Aktionsraums und des Anschauungsraums zwischen weiteren Ausprägungsarten oder „Raumstrukturen“⁸² des gestimmten Raums. Für die vorliegende Analyse wurden zwei davon ausgewählt, die auch von Birgit Haupt (2004) unter der Leitfrage zur Konventionalisierung des Raums zusammengefasst worden sind. Es handelt sich dabei um die Modelle des „**mythischen Raums**“ und des „**symbolischen Raums**“.

⁸¹ Gabriel verwendet für seinen Cousin Alexander oft die verniedlichende, markierte Verkleinerungsform „Alexand-erl“. Diese wird von Gabriel aber nicht als Kosewort eingesetzt, sondern scheint ihm vielmehr Gegenteiliges (Unmut, Spott etc.) zu ermöglichen: Er schafft so, einerseits seinen Unmut, andererseits seine Gleichgültigkeit dem angesehenen, (welt-) erfahrenen, ökonomisch besser gestellten, stets gut gekleideten Cousin gegenüber Ausdruck zu verleihen.

⁸² Vgl. Hoffmann, 1978, S. 109 ff.

Während der mythische Raum in Beziehung zu einem ausgesuchten Individuum stehe, beziehe sich der symbolische Raum auf die ganze Gesellschaft bzw. Kultur einer Gesellschaft. Haupt definiert die Beschäftigung mit der Konventionalisierung des Raums oder mit „Raum(be)deutungen“ als Suche nach Konnotationen „bestimmter historischer, sozialer oder auch kultureller Kontexte“⁸³. So spiegelt sich z.B. in der Entwicklung, dem „Aufleben“ und schließlich „Ableben“ des Hotels nicht nur das kurze Aufleuchten und der anschließende Niedergang einer Ära, den „Golden Twenties“, wider⁸⁴, sondern auch die Entwicklung der Geschichte Gabriels (sowie die seiner Beziehung zum Hotel). Wie das Hotel charakterisieren Gabriel zwei konträre Seiten: Einerseits fühlt er sich zu den oberen Stockwerken des Hotels zugehörig; er empfindet sich als Teil dieser Gemeinschaft. Andererseits zieht er den Stockwerkwechsel und eine Abreise in Anbetracht der furchtbaren, unterdrückenden und unveränderbar wirkenden Tatsachen in Erwägung. Weiters hat er reiche Verwandte, kann sich als guter Freund Zwonimirs wähnen und bekommt den wichtigen – und bestimmt gut bezahlten – Job Bloomfields, was ihn insgesamt zu einem besonders privilegierten Hotelbewohner macht. Gabriels Oszillieren zwischen diesen zwei Seiten deutet auf Unentschlossenheit und mögliche Identitätssuche hin. Subjekt (Gabriel) und Objekt (das Hotel mit seinen gegensätzlichen Bereichen oben und unten) bilden

nicht nur eine gestimmte Einheit [...], sondern [werden] gleichsam identisch. [...] Der Gegenstand *repräsentiert* dabei nicht das Ganze wie das Symbol, sondern *ist* es. Das Subjekt fühlt seinerseits eine allgemeine Solidarität mit den formenden Kräften des Lebens und sieht sich seiner Isolierung enthoben, indem es sich mit dem Objekt, das zur allgemeinsten anschaulichen Form des Seins wird, identifiziert. Dieses Identitätserlebnis und seine Bezogenheit auf die Transzendenz ist nun ein wesentliches Merkmal der mythischen Welt⁸⁵.

Da das Hotel und Gabriel eine Einheit bilden, entsprechen die beiden Seiten des Hotels den zwei Seiten Gabriels, und zwar jenen seiner Persönlichkeit. Bettina Matthias (2006) bezeichnet das Hotel folglich als ein passendes Symbol eines komplexen „status of limbo“:

⁸³ Haupt, 2004, S. 82.

⁸⁴ Auch bei den Ausführungen des Historikers Habbo Knoch (2005) über das Grandhotel als „Ort der Moderne“ wird von den charakteristischen „Hotels der Jahrhundertwendezeit“ gesprochen. Mit Eckhard Gruber (1994) bezeichnet Knoch diese als „Schrittmacher und »Chiffren metropolitanischen Lebens« (Gruber 1994, 148)“, die „zwischen 1880 und 1910 hervorgebracht“ worden waren und „den Takt der Vergnügungssucht in den zwanziger Jahren mitbestimmt“ hatten (Knoch, 2005, S. 133).

⁸⁵ Hoffmann, 1978, S. 199. Hervorhebungen im Original.

Es sei „neither history, nor home“⁸⁶. Gabriels Unentschlossenheit entspricht also einem unabgeschlossenen seelischen Reifeprozess, dem er erst mit der Abreise, dem Entschluss, weg von der Stadt und vom Hotel zu fahren, vollzieht. Der Abschluss dieses Reifeprozesses ist erst zu diesem Zeitpunkt möglich, weil Gabriel am Ort der Entwicklung und Selbstfindung, dem Hotel, eine Entscheidung treffen musste: für die industriellen Entwicklungen (er reist mit der Bahn ab, nicht zu Fuß, wie er gekommen ist) und kapitalistisch-gewinnorientierte Arbeit im (bessergestellten, westlichen) Ausland und gegen den bäuerlichen Aufstand, deren Unterdrücktsein und Armut. Der bis dahin die andere Seite (die bis dahin auch in Gabriel präsent war) repräsentierende Zwonimir ist zu demselben Zeitpunkt verschwunden oder vielleicht auch tot. Es gibt niemanden mehr, der Gabriel aufhält.

Bezüglich symbolischer Räume ist Folgendes bemerkenswert: Stets ist es das Hotel, das unterschiedlich symbolisch aufgeladen erscheint. Unterschieden werden kann zwischen °) dem Hotel als Symbol für die ganze Gesellschaft (oder als ein System der Klassen), entsprechend einer „Welt en miniature“⁸⁷, °) als Symbol für ein Schloss, im Gegensatz dazu °) als Symbol für ein Gefängnis, °) als Symbol für den „Ort der Moderne“⁸⁸, °) als Symbol für den „Ausgangspunkt oder -ort des sozialen Aufstands/der Revolution“, °) als Symbol für Europa oder °) als Symbol für die kapitalistische Gesellschaft im Speziellen. Die Deutung des mehrstöckigen Gebäudes als metaphorisch-metonymisches Abbild gesellschaftlicher Klassen und Schichten liegt zu allererst nahe⁸⁹.

Diesen gedanklichen Bogen abschließend käme dem Hotel die Funktion eines Gesellschaftspiegels zu: „Hier, in den anonymen Hallen und Zimmerfluchten modernen großstädtischen Hotellebens wird die moderne Welt gleichsam räumlich eingeholt, wird ihre innere Verfassung abgespiegelt“⁹⁰. Dies bedeutet u.a., dass der Stockwerkwechsel im Hotel Savoy genauso unmöglich ist, wie sozialer Wandel bzw. ein Klassenwechsel in der Gesellschaft. Wie bereits festgestellt wurde, verfügt Gabriel nicht über das benötigte Budget⁹¹.

⁸⁶ Matthias, 2006, S. 6.

⁸⁷ Müller-Funk, 2006, S. 48.

⁸⁸ Vgl. Knoch, 2005 und Matthias, 2006, S. 6.

⁸⁹ Vgl. auch: Victoria Lunzer-Talos / Heinz Lunzer: Joseph Roth - »Alles was ich besitze sind 3 Koffer«. In: Cordula Seger u. Reinhard G. Wittmann (Hrsg.): *Grand Hotel. Bühne der Literatur*. München u.a.: Dölling und Galitz Verlag 2007, S. 127.

⁹⁰ Müller-Funk, 2006, S. 46.

⁹¹ „Als Nicht-Ort im realen Ort des Hotels bot sich eine Art Opium der Sinnesfülle und überlagerte die im Hotel ganz manifeste, aber unsichtbar und für selbstverständlich gehaltene Klassentrennung. [...] Es war das erklärte Ziel der Planer und Besitzer von Hotels,

Zu Beginn der Handlung nimmt er das Hotel als einen vollkommen märchenhaften, harmonischen, bewundernswerten Raum wahr. Es drängt sich die Assoziation mit einem (T-raum-)Schloss auf, welches er ins Hotel projiziert⁹². Die Reizüberflutung durch und in noch unbekannten Räumen ist für seine ersten, einseitig positiven Eindrücke verantwortlich. Da er das Hotel mit großen Erwartungen und Hoffnungen auf Erholung und Geborgenheit nach den Kriegserfahrungen betreten hat, werden diese fast automatisch – gleich einer selbsterfüllenden Prophezeiung –, aber nur vorrübergehend erfüllt. Und so bestätigt der erste Eindruck des Hotels natürlich Gabriels Erwartungen: Es ist europäisch, d.h. entwickelt, modern, einwandfrei ausgestattet, vielleicht sogar luxuriös und ehrwürdig, kurz gesagt: Die Hotels „[...] verhießen Überlegenheit und Dynamik, Distinktion und Fortschritt“⁹³.

Sowie die „Tore Europas“ Gabriel zu Beginn einladen einzutreten, werden die LeserInnen begrüßt, die Geschichte des Hotel Savoy zu lesen. Und Gabriel schreitet durch die Pforten des Hotels wie durch jene Europas. Er lernt zunächst nur eine Seite, die oberen Stockwerke, kennen, welche rasch zum Ort seiner „Gemeinschaft“ werden. Und so führt Gabriel Zwonimir stolz in seinem neugefundenen „Gemeinschaftsraum“ umher und macht seinen Freund dabei mit allen Räumlichkeiten und dazugehörigem Personal bekannt. Erst nach und nach nimmt er die Existenz einer heimtückischen, bösartigen Macht im Hotel wahr. Das Hotel kommt nun einem „Hort eines undurchschaubaren Schreckens“ gleich: „unentrinnbar, eine klaustrophobe Hölle“⁹⁴. Gabriel ist der Meinung, nicht jede Bewohnerin und nicht jeder Bewohner nehme diese negativen Geschehnisse im Hotel wahr. Stattdessen würden alle Personen dem Hotel „verfallen“ (also dem Gebäude seine Scheinwelt abkaufen).

die getrennten Welten nicht zusammenkommen zu lassen. [...] Doch die Wände waren dünn und manche Beobachter beschworen besonders nach der Novemberrevolution von 1918/19 die soziale Doppelwelt der Hotels metaphorisch als Ausgangspunkt einer sozialen Revolte“ (Knoch, 2005, S. 137).

⁹² Vgl. Imke Wiebke Heurer: Nicht-Ort „Hotel“ – Hochstapler im Rausch der Verwandlung. In: Miriam Kanne (Hrsg.): *Provisorische und Transiträume. Raumerfahrung ‚Nicht-Ort‘*. LIT-Verlag: Berlin 2013, S. 81:

„Was haben Märchenschloss und Grand Hotel gemeinsam, gilt es an dieser Stelle zu fragen [...]. [D]er heterotope Charakter von Schloss und Hotel [wird] schnell ersichtlich [...] und [verdankt] sich u.a. in der einander ähnelnden hierarchischen Raumstruktur, dem nebeneinander eigentlich unvereinbarer Räume und den Einlasskontrollen [...]“.

Und Matthias (2006) schreibt: „All in all, the Hotel Savoy appears as little less than a magic castle at the beginning of Dan’s story“ (ebd., 2006, S. 129).

⁹³ Ebd., S. 135. Und weiter schreibt Knoch über hoteleigene Werbebroschüren, die „ideale Gesellschaftsordnungen des Hotellebens auf den städtischen Raum [projizierten] oder [sie] vereinten Modernität und Natur in einer lichtreichen Bildsprache des Erhabenen: Das Hotel bot sich als Schutzraum und Erlebnis des Überschreitens dar“.

⁹⁴ Müller-Funk, 2006, S. 49.

Aus Gabriels Sicht sei er einer der wenigen, wenn nicht der Einzige, der es fertigbringe, diese böse Macht und deren Bedrohung bewusst auszumachen und nicht in den Bann des Hotels zu geraten:

Ich erinnere mich an ein Wort des toten Santschin. Der hatte mir gesagt – es war ein Tag vor seinem Tode –, daß alle, die hier wohnten, dem Hotel Savoy verfallen waren. Niemand entging dem Hotel Savoy. Ich warnte Zwonimir, aber er glaubte nicht. Er war gesund bis zur Gottlosigkeit, und er kannte keine Macht außer seiner eigenen.

»Das Hotel Savoy ist mir verfallen, Bruder«, sagte er (HS, S. 70 f.).

Die einnehmende Macht des Hotels, ein „merkwürdiger Bann“⁹⁵, der BewohnerInnen zu manipulieren und für sich einzunehmen weiß, geht von der kontrollierenden Instanz Ignatz und vom Hotel selbst aus. Und doch konstatiert Gabriel, selbst Ignatz sei dem Hotel schon verfallen (vgl. HS, S. 70). Diesem zu „verfallen“ bedeutet soviel wie eine Unterwerfung und automatische, unhinterfragte Befolgung der folgenden Hausordnung: BewohnerInnen des oberen und des unteren Bereichs können nicht wie es ihnen beliebt Stockwerke wechseln, da die Lebensqualität und das Service des Hotels je nach Stock angepasst werden. Unterwirft man sich den Regeln, wird man zum Teil des Hotels und somit zum Objekt, welches in der Menschenmenge an Individualität verliert. Gabriel tut Zwonimir mit der Feststellung, auch jener sei dem Bann des Hotels bereits „verfallen“, unrecht. Zwonimir handelt den Regeln des Hotels sehr wohl zuwider, indem er sich durch Streifzüge durch alle Stockwerke das ganze Hotel aneignet. Hier könnte man meinen, Zwonimir lerne dadurch auch die zweite Seite des Hotels, also die Ungerechtigkeit selbst kennen. Doch erstaunlicherweise erhält er sich sein positives Bild vom Hotel:

»Ein herrliches Hotel«, sagt Zwonimir und fühlt nicht das Geheimnisvolle dieses Hauses, in dem fremde Menschen, nur durch papierdünne Wände und Decken geschieden, nebeneinander leben, essen, hungern. Er findet es selbstverständlich, daß die Mädchen ihre Koffer verpfänden, bis sie nackt der Frau Jetti Kupfer anheimfallen (HS, S. 70).

Gabriel enthüllt das Hotel nicht nur in dieser Szene als System und Maschinerie der Unterdrückung, die im Falle Santschins bis zur Vernichtung führt. Die Folge „leben, essen, hungern“ (s.o.) müsste demzufolge eigentlich noch durch „sterben“ ergänzt werden⁹⁶. In diesem System werden weibliche Körper verobjektiviert und mit der Zeit zum Ausstattungsmaterial oder zu „Vorführmodellen“ des Hotels.

⁹⁵ Ebd., S. 50.

⁹⁶ Vgl. Müller-Funk (2006): „Man lebt hier, um unterzugehen und zu sterben“ (ebd., S. 51).

Eine der Regeln, die nur für die oberen Stockwerke gelten, ist der Verlust der „Mädchen“ des Rechts, über den eigenen Körper zu bestimmen. Eine horizontale Grenze sorgt, obwohl es sich nur um „papierdünne Decken“ handelt, für strikte Klassentrennung. Im Gegensatz zu Zwonimir durchschaut Gabriel die Macht des Hotels und muss feststellen:

Mir gefiel das Hotel nicht mehr: die Waschküche nicht, an der die Menschen erstickten, der grausam wohlwollende Liftknecht nicht, die drei Stockwerke Gefangener (HS, S. 30).

In diesem Zitat symbolisiert das Hotel ein Gefängnis. Die Waschküche mit ihrem Dunst, der Liftknecht und die Stockwerke stehen in Gabriels Raumwahrnehmung als pars pro toto für die ganze Maschinerie der Unterdrückung und Reproduktion von Ungerechtigkeit. Es ist ein mächtiger Ort: Sobald Macht ausgeübt wird, entsteht naturgemäß eine hierarchisch organisierte Ordnung. Mächtige Menschen können über „Ohnmächtige“, während sich diese beugen oder aber, wie Santschin, gänzlich weichen müssen. Das Hotel als weltweites Phänomen, meint Gabriel, funktioniere überall gleich:

In allen Städten der Welt gibt es kleinere oder größere Savoyes, und überall in den höchsten Stockwerken wohnen die Santschins und ersticken am Dunst fremder Wäsche (HS, S. 48).

Das Hotel ist hier Symbol organisierter, kapitalistischer Unterdrückung, „a modern capitalist business“ und „symbol for a postwar society that allows an exploitative elite to live luxuriously while the majority struggles to survive“⁹⁷.

⁹⁷Matthias, 2006, S. 127.

EXKURS: Das Hotel als Heterotopie

Mit Foucault lässt sich Joseph Roths Hotel Savoy als ein Ort, der ein Konglomerat menschlicher Träume suggeriert. Für Gabriel ist es ein Zufluchtsort, der ihn sofort freundlich in sich aufnimmt, an dem er sich anfangs zuhause fühlt, in dem er FreundInnen, Gemeinschaft und eine Art Familie findet, in dessen Atmosphäre er sich von seinen Kriegstraumata zu erholen versucht. Das Hotel bietet – zumindest vorübergehend – Sicherheit, Sauberkeit, zwischenmenschliche Austauschmöglichkeiten und Unterhaltung für gutsituiertes Publikum. Man kann es somit im Vergleich zu allen anderen Räumen in der Gesellschaft als „Gegenort“ bezeichnen.

Sofern dieses Hotel Menschen auch niedrigerer sozialer Zugehörigkeit als Gäste seine Pforten öffnet – wie z.B. auch Gabriel als Kriegsveteran und ehemaligen Kriegsgefangenen, kurz: als „Heimkehrer“ – könnte man zumindest die oberen Stockwerke des Hotels als sog. „Krisenheterotopien“⁹⁸ bezeichnen. Mit diesem Wort meint Foucault Orte, die aus irgendeinem Grund nur für Menschen zugänglich sind, „welche sich im Verhältnis zu der Gesellschaft oder dem Milieu, in der bzw. in dem sie leben, in einem Krisenzustand befinden“. Im Fall des Hotels fungiert dieses für Menschen, die durch den Krieg geworfen wurden, als langersehnter Ort westlicher Gastlichkeit und Geselligkeit, für den sie natürlich finanziell aufkommen müssen.

Hotels are fully capitalized spaces [...]. While the whole operation of the hotel is based on the power of capital, it is this capital investment that also allows guests to suspend money's all pervasive presence and enjoy the more or less luxurious offerings of their lodgings. In other words: it is money that buys the guest time in a hotel⁹⁹.

Es sind meist Heimkehrer, also vorübergehend Heimat- und Obdachlose¹⁰⁰, von der Gesellschaft marginalisierte Menschen, die von der besseren gehobenen Gesellschaft der unteren Stockwerke auch örtlich klar getrennt die oberen Stockwerke bewohnen. Für den Schutz vor Kontakt- und Begegnungsmöglichkeiten mit „denen oben“ wird im Hotel gesorgt (vgl. HS, S. 30).

⁹⁸ Foucault unterscheidet in seinem Text „Von anderen Räumen“ zwischen unterschiedlichen Varianten von Heterotopien. Zunächst führt er die eben genannten „Krisenheterotopien“ ein, die er von den „Abweichungsheterotopien“ unterscheidet, später im Text differenziert er noch zwischen den „Illusions-“ und den „Kompensationsheterotopien“.

⁹⁹ Matthias, 2006, S. 3 f.

¹⁰⁰ Bettina Matthias (2006) nennt dieses Phänomen der auftretenden Personen im Hotel Savoy, die weder über eine Geschichte, noch über ein Zuhause verfügen, „new homelessness“ (ebd., S. 6).

Im Normalfall werden Hotels aber nur für zeitlich begrenzte Aufenthalte aufgesucht von Menschen, die im Hotel absteigen, um in der Stadt etwas zu erledigen, und wieder „in die Welt“ (HS, S. 54) fahren. „To stay long enough for a hotel room to become such an inhabited space runs counter to the basic idea of hotels as temporary ‘homes away from home’“¹⁰¹. Hotels können demnach als Schwellen-¹⁰²oder Transiträume bezeichnet werden, als Orte des „Durchgangsverkehrs“¹⁰³. Bezeichnend für diese Räume ist ihr „ontologisches Unbewohnt-Sein“¹⁰⁴.

Was nun das Hotel von anderen Transiträumen des Romans (wie dem Bahnhof, dem Varieté oder der Armenküche) unterscheidet, ist der Umstand, dass dessen BewohnerInnen eine Art Anhänglichkeit, ja Abhängigkeit für das Hotel entwickeln, ihm unter Umständen geradezu „verfallen“. Sie verweilen Monate, wenn nicht sogar Jahre lang im Savoy. Im Hotel allgemein und speziell in seinem Zimmer stellen sich auch bei Gabriel Wohlbehagen und Gemütlichkeit recht bald ein. Im Text von einer ungewöhnlichen Bindung, einem „besonderen Verhältnis“¹⁰⁵ zwischen Hotel und Gabriel (bzw. zwischen seinem Zimmer und Gabriel). In dessen besonderen – eben – „anderen Räumen“ fühlt er sich wie zuhause, obwohl er weiß, dass seine Heimat fern ist.

Um Gemeinsamkeiten und Unterschiede dieser „anders“ empfundenen Räume besser erkennen zu können, stellt Foucault sechs typische Merkmale auf. Sie werden folglich kurz eingeführt, um zu überprüfen, ob und was das Hotel zur Heterotopie macht. Einer, der **fünfte**, lässt sich hier im Anschluss an den obigen Gedanken zugleich anwenden:

Heterotopien setzen stets ein System der Öffnung und Abschließung voraus, das sie isoliert und zugleich den Zugang zu ihnen ermöglicht¹⁰⁶.

Nicht jeder Mensch kann in ein Hotel einziehen. Jene aber, die hineinkommen und hinein dürfen, setzen sich von Beginn an einer Ordnungs- und Kontrollmacht aus; diese wird durch den Portier repräsentiert, der jeden und jede kommen und gehen sieht¹⁰⁷, und durch Ignatz, der zu jeder Tageszeit irgendwo im Hause auftaucht.

¹⁰¹ Ebd., S. 61.

¹⁰² Vgl. Knoch, 2005, S. 133.

¹⁰³ Vgl. Ulrich, 2013, S. 91.

¹⁰⁴ Ebd., S. 91.

¹⁰⁵ Ebd., S. 91.

¹⁰⁶ Foucault, 2006, S. 325.

¹⁰⁷ Die erste Kontrolle und Bloßstellung vor dem Portier, bei dem man zunächst einchecken, d.h. seine Identität, Berufs- (also finanzielle Lage) und womöglich auch Familienstand preisgeben muss, entspricht einem Eintrittsritual oder einem Aufnahmeverfahren, dem man

Im Falle des Hotel Savoy aber scheinen neben dieser äußeren Kontrolle auch Kräfte zu wirken, die ein blindes Assimilieren und Verinnerlichen bestimmter Verhaltensmuster¹⁰⁸, ja sogar die Neigung, dem Hotel geradezu zu „verfallen“ (HS, S. 70), auslösen.

Das **erste** Merkmal nach Foucault besagt, dass es „keine einzige Kultur gibt, die keine Heterotopien hervorbrächte“¹⁰⁹. Und so ist das Phänomen des Grandhotels, wie es das Hotel Savoy ist, nicht nur in den Städten Europas, „die etwas auf sich hielt[en]“¹¹⁰, vertreten, sondern sogar in dem „polnischen Städtchen nahe der russischen Grenze“¹¹¹.

Das **zweite** Merkmal besagt, „dass eine Gesellschaft im Laufe ihrer Geschichte bestehende und auch weiter fortbestehende Heterotopien in ganz anderer Weise funktionieren lassen kann“¹¹². So unterliegt auch das Hotel Savoy in der Geschichte des Romans einem Wandel. Durch die Veränderung der Gesellschaft im und um das Hotel werden diesem laufend neue Funktionen zugeordnet. Zu Beginn wird es als Handlungszentrum handlungsmotivierend eingesetzt und ist – wie es auch im Unterkapitel herausgearbeitet wurde – Grundlage der Handlungsdynamik. Es bietet Raum, in dem seine Gäste und andere Personen der Geschichte untereinander in Kontakt treten können. Seine Räume wirken „vertraut“, „heimisch“ und „beruhigend“ (HS, S. 8). In ihm kumulieren die Geschichten, und Handlungsstränge der agierenden Personen fließen in ihm zusammen¹¹³. Gegen Ende wird es – von außen gesehen¹¹⁴ – zum feindlichen, bedrohlichen Ort, der umzingelt wird, bekämpft, und zerstört werden muss: Es verwandelt sich so vom Handlungszentrum zu einem Gefängnis, das die wiedergewonnene Freiheit Gabriels erst ermöglicht, weil es zerstört wird.

sich – für den Eintritt ins Hotel und für das eigene Zimmer – fügen muss: „Wer die Schwelle des Grandhotels überschritt, wurde taxiert“ (Knoch, 2005, S. 136).

¹⁰⁸ Vgl. ebd. S. 139: „Wie der Strand, aber auch das Stadion oder das Kino beruhten diese Orte auf verinnerlichten Verhaltensregeln und waren dennoch auf zusätzliche Beobachter und Aufpasser angewiesen, die dem Spiel auf der Bühne sozialer Selbstdarstellung Grenzen setzten“.

¹⁰⁹ Foucault, 2006, S. 321.

¹¹⁰ Knoch, 2005, S. 134.

¹¹¹ Vorwort zu „Hotel Savoy“, DTV.

¹¹² Foucault, 2006, S. 322.

¹¹³ Vgl. auch ebd., S. 317.

¹¹⁴ Auch Gabriel begibt sich am Ende der Geschichte hinaus. Er verlässt das Zentrum, welches somit zum Austragungsort und Opfer der ausgebrochenen Revolution wird. Durch seine zentrale Lage und der Anhäufung einiger weniger, finanziell gutgestellten Menschen fungiert es als Sammelplatz der verzweifelten, sozial benachteiligten Massen.

In fact, the reader might surmise that the destruction of the Hotel Savoy is the only way for [Gabriel; Anm. LS] Dan to break free from the hotel's spell and its seductive yet imprisoning narrative to finally make it to the west and work towards a new life¹¹⁵.

Aber auch bei anderen Heterotopie-Merkmalen Foucaults gibt es Konvergenzen, mit dem, was in den Unterkapiteln zum Hotel bereits herausgearbeitet wurde. Die Funktion des „Spiegels“ oder des „Mikrokosmos der Gesellschaft“ lässt sich daran erkennen, wie die zwei Extreme sozialer Ungleichheit innerhalb des Raums Hotel exemplarisch dargestellt werden. Das Hotel wird zum „kolossale[n] Wirtschaftsunternehmen“ und – über das bloße Spiegeln hinaus – zum „Raum der Reproduktion sozialer Ungleichheit“¹¹⁶.

Das **dritte** Merkmal Foucaults hängt mit den eben Dargestellten inhaltlich zusammen, denn es besagt, dass Heterotopien unterschiedliche (Teil-) Räume integrieren, die sich im Normalfall nicht miteinander vertragen¹¹⁷. Im Hotel besteht eine derartige Unterteilung zwischen den unteren und oberen Stockwerken. Beide Teile befinden sich doch in ein und demselben Hotel.

Dass die Repräsentation von arm und reich im Hotel um die Horizontalebene gedreht wurde, also am Kopf steht, ändert nichts an der Spiegelung der Gesellschaft¹¹⁸ - hier erscheinen die Armen oben, die Reichen unten, während in Wirklichkeit die Reichen an der Spitze einer hierarchisch organisierten Gesellschaft stehen. Die Heterogenität der (Teil-) Räume im Hotel korrespondiert mit der Heterogenität der BewohnerInnen derselben.

Das **vierte** Merkmal der Heterotopien lässt sich nicht so ganz einfach mit dem Hotel in Zusammenhang bringen, da er sich auf die parallel zum Phänomen des Heterotopos (mehrere Orte an einem) auftretende „Heterochronie“¹¹⁹ bezieht (mehrere Zeiten zur gleichen Zeit). Foucault veranschaulicht dieses Merkmal am Beispiel des Museums. In ihm werden Bücher wie in Bibliotheken oder Kunstwerke¹²⁰ verräumlicht. Diesen Büchern der Museen und Bibliotheken entsprechen die verräumlichten gepfändeten Koffer im Hotel.

¹¹⁵ Matthias, 2006, S. 128.

¹¹⁶ Knoch, 2006, S. 138.

¹¹⁷ Vgl. Foucault, 2006, S. 324.

¹¹⁸ Über dieses auffällige Kopfstehen der hierarchischen Ordnung der Hotelstockwerke schreibt auch Matthias (2006) in ihrem Unterkapitel über den besonderen Raum des Lifts: „[T]o go upwards, past a certain floor, still means a less elegant, less comfortable, or smaller room“ (Matthias, 2006, S. 59 f.).

¹¹⁹ Vgl. Foucault, 2006, S. 324.

¹²⁰ Vgl. ebd., S. 325.

Aber nur, sofern sie mit der Zeit wie gehäufte Schulden gesammelt und zum Bestandteil der Zimmerausstattung werden. Es besteht zwar die Möglichkeit, Koffer wieder zurückzukaufen, aber alle wieder zu erstehen erscheint unrealistisch – Gabriel überlegt an einer Stelle, höchstens einen wieder zurückzukaufen. Durch die Kofferansammlung entsteht eine Art Archiv, ein

Ort für alle Zeiten geschaffen, der selbst außerhalb der Zeit steht und dem Zahn der Zeit nicht ausgesetzt ist, und auf diese Weise unablässig die Zeit an einem Ort [...] akkumulier[t], der sich selbst nicht bewegt [...] ¹²¹.

Und schließlich, als **sechstes** und letztes Merkmal, definiert Foucault Heterotopien als trügerische Orte, die nur „anders“ zu sein *scheinen*, sich aber als Illusionen – wie im Fall des Hotels oder eines Freudenhauses¹²² – entpuppen¹²³. So wird das Hotel als trautes Heim zur „Illusionsheterotopie“, insofern es als Gefängnis enttarnt werden kann, aus dem jeder Fluchtversuch misslingt. Diese gelingt gegen Ende nur deswegen, weil es sich einfach auflöst: Der illusionäre Raum „[entlarvt] den ganzen realen Raum und alle realen Orte, an denen das menschliche Leben eingeschlossen ist, als noch größere Illusion“¹²⁴.

¹²¹ Ebd., S. 325.

¹²² Vgl. ebd., S. 326 f.

¹²³ Vgl. auch: Lunzer-Talos / Lunzer, 2007, S. 127.

¹²⁴ Foucault, 2006, S. 326.

2. Der Lift

a. Raum und Handlung

Gleich auf der ersten Seite des Romans wird der Lift als konstitutiver Teil des modernen, „europäischen“ Hotel Savoy dargestellt (vgl. Aufzählung HS, S. 5; vgl. auch Zitat S.30 der vorliegenden Arbeit). Gemeinsam mit dem Hotel zieht sich der Fahlstuhl wie ein roter Faden durch die Handlung und die Geschichte Gabriels. Als *pars pro toto* steht der Lift zunächst für das moderne Hotel Savoy, später avanciert er zum Kontrollinstrument des Hotels als Machtapparat. Sowie sich die Konnotation des Lifts im Laufe der Handlung verändert, kommt ihm auch jeweils eine andere, der situationsspezifischen Konnotation entsprechende Funktion zu. Insgesamt kann er als symbolischer Raum bezeichnet werden, der mit Gabriels anfänglicher Fahrt nach oben seinen gesellschaftlichen *Aufstieg* im Laufe der Handlung repräsentieren könnte. Da aber die Konnotation zu „unten“ und „oben“ im Hotel der etablierten Konvention zuwiderläuft und hier kopfsteht, müsste korrekterweise von einem *Abstieg* bzw. Talfahrt Gabriels zur ökonomisch und gesellschaftlich besser gestellten Ebene (des Hotels) die Rede sein.

b. Raum und Relation

Lifte werden immer schon eingesetzt, um die beiden Extreme Oben und Unten sowie alle dazwischen liegenden Stockwerke zu verbinden und um in weiterer Folge anstrengende Gehwege mit schwerem Gepäck im Stiegenhaus in höhere Stockwerke zu vermeiden¹²⁵. Der Lift sorgte für eine Art Gleichstellung unter HotelbewohnerInnen: Weder diejenigen, die im ersten Stock, noch jene, die im letzten wohnen, müssen zu Fuß gehen. Und doch wird die Einordnung in Klassensysteme oder Schubladen durch die Liftfahrt wieder möglich, indem der Ausstiegsort, der Stock, über den sozialen Status entscheidet. Ein Liftboy, der über alle BewohnerInnen und deren Zimmer bzw. Stockwerke Bescheid weiß, kann – von deren „Einstufung“ zu Beginn ausgehend (billiges Zimmer oben oder teures unten) – nachfolgende Bewegungen zwischen den Stockwerken und abweichendes Verhalten (z.B. das Verlassen des Lifts im „falschen“ Stock) kontrollieren.

¹²⁵ Vgl. Matthias, 2006, S. 59.

Meist kombiniert mit dem Auftreten des dafür zuständigen Liftboys Ignatz löst der Fahrstuhl im Hotel Savoy zunächst positive, himmelhochjauchzende Gefühlen bei Gabriel aus, und es zeigt sich: „the elevator is more than just a vehicle to get from one place to another“¹²⁶, denn für Gabriel wird das sichtlich neue Erlebnis der Liftfahrt zum wunderbaren Höhenflug:

Ein Lift nimmt mich auf, Spiegel zieren seine Wände, der Liftboy, ein älterer Mann, läßt das Drahtseil durch seine Fäuste gleiten, der Kasten hebt sich, ich schwebe – und es kommt mir vor, als würde ich so noch eine geraume Weile in die Höhe fliegen. Ich genieße das Schweben, berechne, wieviel Stufen ich mühsam erklimmen müßte, wenn ich nicht in diesem Prachtlift säße, und werfe Bitterkeit, Armut, Wanderung, Heimatlosigkeit, Hunger, Vergangenheit des Bettlers hinunter – tief, woher es mich, den Emporschwebenden, nimmermehr erreichen kann (HS, S. 7).

Der Akzent der Anschauung verlagert sich bei dieser Szene im Lift mit der Feststellung Gabriels „ich schwebe“, und der Lift wird zum gestimmten Raum. Zunächst nimmt der Protagonist noch viele (Ausstattungs-)Details des Liftinnenraums wahr (Spiegel an den Wänden, der Liftboy, Drahtseile), dann, syntaktisch durch Gedankenstrich markiert, schweift Gabriel gedanklich ab. Der (erste) Gedankenstrich verleiht seiner Stimmung Ausdruck, denn mit dem Heben des „Kastens“, mit dem Beginn der Fahrt nach oben, entsteht der Eindruck, als würde ihm der Atem stocken. Er legt eine kurze Sprech- oder Denkpause ein.

Während der Fahrt scheint für Gabriel eine Menge Zeit zu verstreichen; die Bewegung nach oben regt ihn dazu an, über seinen Zustand im Allgemeinen und seine Zukunft nachzudenken. Schon der erste Satz der Passage über den Lift löst beim ihm die Assoziation mit dem warmen Schoß einer Mutter aus, der Gabriel in sich „aufnimmt“. Dabei legt er sich gedanklich einander gegenüberstehende Wertepaare zurecht, die er zeitlich miteinander verknüpft: Traumata und Sorgen bindet er an die unter und hinter ihm liegenden Vergangenheit, Hoffnung und Vertrauen setzt er in eine heile Welt und in die über und vor ihm liegende Zukunft. Selbst seine „Heimatlosigkeit“ läßt er unter und hinter sich, als wäre er allzu bereit dazu, das Hotel als seine neue Heimat anzusehen.

Das als Schweben empfundene Aufwärtsfahren läßt erkennen, wie Erleichterung, Mut und Hoffnung, die Gabriel mit der Ankunft im Hotel zuerst noch assoziiert hat, mit dem Lift – als pars pro toto – wieder aufkommen.

¹²⁶ Ebd., S. 59.

Der bewegliche Raum, der sich selbst, aber auch Menschen von einem Ort zum anderen manövriert, ohne dass sie sich selbst bewegen, löst bei Gabriel Spannungen und Gefühle aus. Mit der Leichtigkeit des Schwebens und der einfachen, behaglichen Fortbewegung – im Kontrast zu den „mühsam zu erklimmenden Stufen“ (s.o.) – fallen Sorgen und Last wie nichts von Körper und Seele ab. Durch die räumliche Distanz, die durch den Flug nach oben hin gewonnen wird, kann Gabriel mit neugewonnenem Überblick einem besseren, sorgloseren Leben entgegenstreben.

Mit Hoffmann (1978) kann dieses als Flug wahrgenommene Raumerlebnis der Liftfahrt als Ausprägung eines „halluzinativ-visionären“ Raummodells angesehen werden: Da es sich um das erstmalige Erlebnis einer Liftfahrt handelt, spielt ein gewisses Maß an Unheimlichem im Umgang mit diesem fremden Phänomen eine ausschlaggebende Rolle. Erst dieses Gefühl des Neuen und Unbekannten sowie der damit einhergehenden Orientierungslosigkeit¹²⁷ provozieren Gabriels Vision eines lebensverändernden Zeitpunkts in diesem Raum des Lifts. „Es kommt zu einer Interrelation zwischen den Tiefenschichten des Bewußtseins und der Seinsdimension des Raums, die eine neue Art der Synthese zwischen Menschen und Außenwelt ermöglicht“¹²⁸. Die Synthese ist es, durch die sich Gabriel im Lift des Hotels so geborgen fühlen kann.

c. Raum und Figuren

Während der Lift als gestimmter Raum zu Beginn positiv konnotiert ist, entpuppt er sich nach und nach als Werkzeug der Kontrolle und Machtausübung des Liftboys Ignatz. Es werden im Folgenden mehrere Passagen zitiert, in denen ersichtlich wird, wie Ignatz, der Liftboy, mithilfe des Lifts und seinen flexiblen, schnellen Auf- und Abfahrten, zur mächtigen Kontrollinstanz im Hotel wird. Seine Macht wird an den (Text-)Stellen und Situationen erkennbar, in denen sich die „Kontrollierten“ wie von selbst, unfreiwillig und unwillkürlich verfolgt (vgl. auch HS, S. 16) und beobachtet fühlen.

Ich wollte gerade die Stiege hinuntergehn, da hielt knarrend der Fahrstuhl, die Tür ging auf, der Liftmensch warf einen verwunderten Blick auf mich und ließ ein Mädchen aussteigen [...]. Ich [...] schritt die Stiege hinunter.

¹²⁷ Hoffmann, 1978, S. 171.

¹²⁸ Ebd., S. 175.

Etwas zwang mich, vom letzten Treppenabsatz wieder aufzublicken, da glaubte ich, die biergelben Augen des Liftboys vom Treppengeländer her auf mich gerichtet zu sehn.

Ich schloß meine Tür ab, weil ich eine unbestimmte Furcht hatte [...] (HS, S. 14).

Gabriel wird in dieser Szene in seiner Aktion (dem „Hinuntergehen“) unterbrochen. Mit dem Bewegungsstopp und dem aufwärts-rückwärts gerichteten Blick ist Gabriel kurzfristig ein statischer Beobachter eines Anschauungsraums und wird, durch seine anschließende Handlung, wieder zum Akteur in einem Aktionsraum. Die Aufzählung der beobachteten Geschehnisse rund um den Lift steht Gabriels plötzlicher Gefühlsreaktion und zwanghafter Handlung gegenüber, die durch den „verwunderten Blick“ des Liftboys ausgelöst werden. „Etwas“, eine geheimnisvolle Macht, von Gabriel auch als „unbestimmte Furcht“ bezeichnet, zwingt ihn dazu, sein Vorhaben, in sein Zimmer hinunterzugehen, zu unterbrechen: zuerst das Knarren des Fahrstuhls, dann der Blick von Ignatz, welcher Gabriel im Gedächtnis bleibt¹²⁹. LeserInnen erfahren nicht, ob es sich nur um Gabriels Einbildung und ein Hirngespinnst handelt, oder ob Gabriel hier schon, zu Beginn des Romans, Ignatz' Kontrollmacht erahnt. Alleine dass sich Gabriel verfolgt und bedroht fühlt und sich ängstlich in seinem Zimmer einsperrt, ist eindeutig. Das Knarren des Lifts kündigt sich zwar an – und ist nicht lautlos, wie sich Ignatz später noch bewegen wird –, gleichzeitig ist es ein akustisches Signal, das, wie bei knarrenden Türen oder Särgen, normalerweise Furcht und Schrecken auslöst.

Ignatz' Erscheinen kommt offensichtlich überraschend für Gabriel, denn sofort reagiert dieser fast paranoid. Gabriels Verfolgungsgefühl äußert sich durch den Zwang, sich noch einmal umzuwenden und selbst zu kontrollieren, ob nicht er derjenige sei, der kontrolliert wird.

Ein bisschen später verunsichert Ignatz Gabriel wieder (vgl. HS, S. 13), als der Liftboy simuliert, Gabriel als Hotelbewohner bzw. seinen Aufenthaltsort (Zimmernummer, Stock) nicht bereits zu kennen:

Ich empfand den unvermeidlichen Liftboy bitter, er tat, als wüßte er nicht, daß ich im sechsten Stock aussteigen mußte, fuhr uns beide in den siebenten; hier stieg Stasia aus, verschwand in ihrem Zimmer, während der Liftmann noch wartete, als müßte er hier Passagiere mitnehmen: Wozu wartet er mit gelben Hohnaugen?

¹²⁹ Wolfgang Müller-Funk (2006) ist der Meinung, hinter den „scharfen gelben Augen“ verstecke sich die „Metapher einer leidenschaftslosen totalitären Kontrolle, der nicht zu entrinnen ist“ (ebd., S. 51).

Ich gehe also langsam die Treppe hinab, lausche, ob der Fahrstuhl sich in Bewegung setzt; endlich, ich bin in der Mitte, höre ich des Fahrstuhls glucksendes Geräusch und kehre um. Auf der obersten Stiege schickt sich der Liftmensch gerade an hinunterzusteigen. Er hat den Fahrstuhl leer laufen lassen und geht mit langsamer Bosheit zu Fuß (HS, S. 20).

An dieser Stelle schildert Gabriel eine unangenehme Atmosphäre im Lift, die aus dem Verhalten und Handeln des Liftboys resultiert. Zunächst fahren sie noch gemeinsam nach oben, dann wird der Lift gestoppt und nicht wieder in Gang gesetzt, um Gabriel etwa einen Stock tiefer zu fahren. Gabriel erweckt den Eindruck, als habe ihm die unangenehme Situation die Sprache verschlagen, denn er bittet Ignatz beispielsweise nicht, ihn weiter hinunter zu fahren, sondern ärgert sich nur über sein unpassendes Verhalten.

Die Geräusche des Lifts spielen auch hier eine wichtige Rolle: Sie ermöglichen es nun auch Gabriel, die Bewegung des Lifts zu kontrollieren. Womit er aber nicht gerechnet hat, ist, dass sich der Lift auch ohne Liftboy in Bewegung setzen kann. Das „glucksende Geräusch“ entpuppt sich als irreführendes Signal, dem Gabriel die falsche Information entnimmt, denn der Lift ist nicht mit Ignatz abgefahren; Ignatz hat seine Funktion als Liftboy vorübergehend abgelegt, um so auch das Geschehen am Gang und im Stiegenhaus zwischen den Stockwerken kontrollieren zu können. Sofort reagiert Gabriel gereizt auf das Verhalten des Liftboys und beschimpft ihn insgeheim („gelbe Hohnaugen“). Wieder agiert er wie einer, der sich verfolgt oder beobachtet fühlt: Er hält inne, lauscht angestrengt und versteckt sich – erfolglos. Kein Wunder, dass er als offenbar Versteckter erschrickt, wie er der Kontrollinstanz trotz Ausharren erst recht begegnet. Mehr oder minder auf frischer Tat ertappt – zu offensichtlich am Weg zurück zu Stasia – muss er sich der Kontrolle beugen und für seine „Tat“ vor dem Beobachter Ignatz büßen, indem er dessen „langsame Bosheit“ über sich ergehen lassen muss.

Ignatz kann immer und überall auftauchen. Er hat die (Bedienungs-)Macht über den Lift, schneller als alle anderen und meist unhörbar gleitet er damit über die Stockwerke hinweg, kann aber auch den Lift verlassen und so das Stiegenhaus kontrollieren. Er weiß, wer sich wo eingenistet hat, wer sich im richtigen und wer sich im „falschen“ Stockwerk aufhält. Da er sogar Zimmervisiten macht, weiß er auch, über welche Besitztümer die BewohnerInnen verfügen. Wenn man sich oder etwas vor ihm fernhalten will, muss man auf der Hut sein, so wie es Stasia mit ihrem Spirituskocher ist. Sie ist der Meinung: „»Das darf niemand wissen. Selbst Ignatz weiß es nicht. [...]« (HS, S. 21).

Das Gefühl, auf Schritt und Tritt kontrolliert zu werden, mahnt zur Vorsicht und ruft Angst hervor, die sich in der Folge sogar auf sprachliche Handlungen im Lift auswirkt:

Wir sprachen kein Wort mehr, bis wir mit Ignatz im Fahrstuhl sitzen. Da schämen wir uns vor seinem Kontrollblick und reden Gleichgültiges (HS, S. 43).

Die Atmosphäre im Lift ist in dieser Szene drückend, der Raum des Lifts negativ konnotiert und seine Darstellung also von Gabriels Stimmung abhängig. Gabriel und Stasia fühlen sich im Lift durch Ignatz' Anwesenheit kontrolliert, Ignatz übernimmt die Funktion einer Überwachungskamera, wie sie in heutigen Fahrstühlen zu finden ist. Das Gefühl, durchschaut zu werden, löst Scham und nervös wirkendes, gezwungenes Reden („Gleichgültiges“) aus, das die Situation auflockern soll.

Nicht nur von Ignatz' Kontrollblick, auch von seinen Kontrollaugen (vgl. S. 97) ist die Rede. Da diese allgegenwärtig sind, wird Ignatz zum „lebendige[n] Gesetz dieses Hauses, Tod und Liftknahe“ (HS, S. 49). Ignatz selbst und seine permanente Anwesenheit müssen von den BewohnerInnen früher oder später akzeptiert werden, denn sie sind – so wie er im folgenden Zitat – unverrückbar:

Hier steht Ignatz mit seinen gelben Bieraugen und fährt hinauf und hinunter mit dem Fahrstuhl und hat auch Santschin zum letztenmal hinuntergefahren (HS, S. 49).

Der Lift wird hier in seiner Funktion als Transportmittel beschrieben, welches nicht nur Lebende, sondern auch Tote befördert. Da er beim Transport keinen Unterschied zwischen Leben und Tod macht, ist er Teil eines ganzen, unheilbringenden Systems, einer von „unsichtbarer Hand regierte[n] Welt“¹³⁰. Und so gesehen steht der Lift als pars pro toto auch für das Hotel als unmenschliche Vernichtungsmaschine. Das Zitat karikiert ebenso Ignatz' Verfügungsmacht über Leben und Tod: Die Lebenden führt er tagtäglich rauf und runter, bis er sie „zum letzten Mal“ nach unten führt.

Dieses unablässige Bedienen des Lifts, Ignatz' „[H]inauf und [H]inunter“ (HS, S. 68), zieht sich durch die ganze Handlung. Und selbst dann, wenn das Hotel leer ist und der Liftboy Zimmerkontrollen durchführt, benutzt er den Lift, wie auch dann, wenn das Hotel nur so von Leben sprießt, um die Handlungen der BewohnerInnen zu kontrollieren. Es wirkt so, als würde nur ein einziger Mensch, nämlich Zwonimir, von Anfang an spüren, dass es mit dem Lift nicht mit rechten Dingen zugehe, denn er „wundert sich gar nicht“ (HS, S. 65) darüber.

¹³⁰ Müller-Funk, 2006, S. 51.

Sofort stellt er sowohl Ignatz, als auch den Lift prinzipiell unter Verdacht und behandelt beide – zunächst – mit Vorsicht und Skepsis. Sie führen zu Zwonimirs Boykott des Lifts:

Er [Zwonimir; Anm. L.S.] wundert sich gar nicht über Ignatz, den alten Liftknaben. Ich erzähle Zwonimir, daß in anderen Hotels kleine, milchwangige Buben die Fahrstühle bedienen. Zwonimir meint, es wäre schon vernünftiger, wenn eine solche Amerikasache einem ältern, erfahrenen Herrn überlassen wird. Übrigens sind ihm beide unheimlich, der Fahrstuhl und Ignatz. Er geht lieber zu Fuß (HS, S. 65).

Dem Lift werden hier (durch Gabriels Beschreibung von Zwonimirs Gedanken) Eigenschaften wie „amerikanisch“, also modern, unbekannt, neu, herausfordernd und „unheimlich“ zugeschrieben – es ist ein gestimmter Raum, der mit diesen wertenden Attributen bezeichnet wird. LeserInnen erfahren, dass es Lifts zwar in allen Hotels gebe, sie aber eher von jungen Buben als von älteren Herren betrieben würden. Dieser Lift bzw. seine Art des Betriebs scheint im Hotel Savoy verglichen zu anderen Hotels besonders zu sein, was ihn und das Hotel auffällig macht. Die Figur des älteren Liftboys Ignatz ist es, die Lift und Hotel dubios macht. Einerseits bezeichnet Zwonimir den Lift und die Liftfahrt als „Amerikasache“, also als etwas Positives und Tolles aus einer besseren, entwickelten Welt. Abweisend und vernichtend bezeichnet Zwonimir den Lift jedoch als „solche Amerikasache“. Und schließlich ist der Lift unbekanntes Terrain, steht für Bedrohung und Unberechenbarkeit, was ihn zum „unheimlichen Raum“ (Hoffmann) macht:

Für sich genommen, ist das Unheimliche [...] ein atmosphärischer Wert, eine Ausdrucksqualität des gestimmten Raums, die sich durch den situativen Kontext ergibt [...]. Dieser so gestimmte Raum ist dadurch charakterisiert, daß es dem erlebenden Subjekt nicht möglich ist, ein Vertrauensverhältnis zu den es umgebenden Dingen herzustellen. Die Folge ist Unsicherheit, die die Einbildung des Subjekts entgegen seinem Willen und damit zwanghaft in Bewegung setzt. Der unheimliche Raum hat also starke Stimulationskraft [...] ¹³¹.

Beim unheimlichen Raum nach Hoffmann handelt es sich meist – wie auch im Falle des Lifts – um einen abgeschlossenen Raum, dessen hermetische Abgeschlossenheit für die Furcht sorgt, nicht entkommen zu können ¹³². Dem entspricht auch Gabriels Reaktion auf den Lift, sich in diesem geschlossenen Raum kontrolliert zu fühlen:

¹³¹Hoffmann, 1978, S. 161.

¹³²Vgl. ebd., S. 162 f.

Er reduziert und zensuriert seine Gespräche dementsprechend, was Hoffmann als „Entzug von Kommunikations- und Orientierungsmöglichkeiten“¹³³ im unheimlichen Raum bezeichnet.

So omnipräsent, wie Ignatz noch gerade beschrieben wurde (s.o.), ist er nicht mehr, sobald zu Methoden des Umgehens, Unterlaufens und der Missachtung gegriffen wird. Seine Machtposition erweist sich als angreifbar und kann destabilisiert und in Folge dekonstruiert werden. Eine Methode des Unterlaufens ist z.B. das einfache Boykottieren des Lifts – wie es auch der Protagonist später in einer brenzigen Situation macht, um den betrunkenen Zwonimir vor unsinnigen Taten zu schützen (vgl. HS, S. 86), oder wofür sich auch Stasia einmal entscheidet, um nicht auf Ignatz warten und seinen Kontrollblick aushalten zu müssen (vgl. HS, S. 40).

Zwonimir, der „größte und stärkste Mann im Hotel Savoy [...] kann Ignatz bequem unter den Arm nehmen“ (HS, S. 69), und nicht nur das: Ohne Respekt schlägt Zwonimir ihn „freundschaftlich“ (vgl. HS, S. 69 und S. 86) und emanzipiert sich dadurch von Ignatz und dessen Macht(ein)wirkung. Seine Methoden des Unterlaufens sind also einerseits der Verzicht auf die Liftfahrt, andererseits seine Schläge, oder er „tat, als wäre Ignatz sein bester Freund, rief ihn beim Namen - »liebster Ignatz!« [...] und Ignatz kam auf leisen Sohlen, ein alter Kater“ (HS, S. 67).

Während sich Ignatz im Laufe des Romans von einem unterdrückenden, kontrollierenden Diktator zu einem sich duckenden, ängstlichen, weiters ungefährlichen „Kater“ entwickelt, fährt er symbolisch von unten, dem Ort der Mächtigen, nach ganz oben, zu den Ohnmächtigen und Wehrlosen. Und so finden ihn LeserInnen beim Finale der Geschichte, das auch gleichzeitig den Abschied vom Hotel Savoy bedeutet, auch wirklich am Ende: dem oberen Ende des Aufzugs und brennenden Hotels.

In diesem Augenblick geht oben die Dachluke auf und Ignatz erscheint, der alte Liftknabe. Hat ihn heute sein Fahrstuhl so hoch hinaufgeführt? [...] (HS, S. 125).

Der Anschauungsraum fließt mit Gabriels Gedanken in einen gestimmten Raum über. Er reflektiert über das Verhältnis zwischen Lift und Liftboy und darüber, welcher der beiden Macht über den anderen ausübt. Ignatz scheint hier seine Kontrolle und Macht über den Lift verloren zu haben, weswegen Gabriel meint, der Lift habe ihn nun „so hoch hinaufgeführt“, wo es keine Hilfe und keinen Ausweg mehr zu geben scheint. Mit Ignatz' Machtverlust gerät das Hotel außer Kontrolle und ist vollends sich selbst überlassen.

¹³³Ebd., S. 164.

Dass Ignatz in dieser brenzligen Situation am obersten Punkt des Hotels gesichtet wird, kann einerseits als Machtverlust interpretiert werden. Obwohl gewöhnlich die obersten Wohnungen im Penthouse noch teurer, luxuriöser und abgehobener sind, als die Wohnungen im Parterre und in den ersten drei Stöcken¹³⁴, scheint dies beim Hotel Savoy nicht der Fall zu sein.

EXKURS: Der Lift als Heterotopie

Der wundersame, bewegliche Raum des Lifts kann mit Foucault als Illusionsraum bzw. „Illusionsheterotopie“¹³⁵ bezeichnet werden. Die Illusion besteht zunächst darin, dass sich die im Fahrstuhl befindenden Menschen bzw. ihre Körper selbst nicht fortbewegen, obwohl sich ihre Position im geographischen Raum sehr wohl verändert – wie in allen Mitteln des öffentlichen und privaten Verkehrs, im Auto, Zug, Schiff oder Flugzeug. Foucault schenkt seine Aufmerksamkeit dem mustergültigen Schiff, einem „Ort ohne Ort, ganz auf sich selbst angewiesen, in sich geschlossen und zugleich dem endlosen Meer ausgeliefert“¹³⁶. Wie auch der Lift bewegt sich das Schiff von einem Ort, Hafen oder Punkt auf einer Landkarte zur nächsten Haltestelle, und erzeugt durch seine Bewegung im Raum – sei sie entlang der Horizontalen wie Zug und Schiff, oder entlang der Vertikalen wie der Lift – je nachdem ein eigenes Netzwerk an Räumen, Häfen, Haltestellen oder Stockwerken. Aufgrund dieser Verknüpfung von mehreren anderen Räumen, welche ebenso die Funktionen von Heterotopien übernehmen können, bezeichnet Foucault das Schiff (und die Verfasserin in Analogie dazu auch den Raum des Lifts) als „Heterotopie *par excellence*“ und als „größte[s] Reservoir für die Phantasie“¹³⁷. In keinem anderen Raum werden Phantasie und Geist so aktiviert. Der Lift ist wie das Schiff ein Transitraum, der seine (temporalen, durchziehenden) BesucherInnen träumen und ihre Träume in sich hineinprojizieren lässt.

Gabriel assoziiert mit seiner Liftfahrt einen (Aus-)Flug in die Lüfte, der nach oben schnellende „Kasten“ vermittelt ihm ein Gefühl des Fliegens: „[D]er Kasten hebt sich, ich schwebe – und es kommt mir vor, als würde ich so noch eine geraume Weile in die Höhe fliegen“ (HS, S. 7).

¹³⁴ Vgl. Matthias, 2006, S. 60.

¹³⁵ Vgl. Foucault, 2006, S. 326.

¹³⁶ Ebd., S. 327.

¹³⁷ Ebd., S. 327. Hervorhebungen im Original.

Mit diesem Abheben und dem Gefühl, als würde die Schwerkraft abnehmen und man im Raum oder über dem Raum schweben, schafft es Gabriel, sich von seinen Sorgen zu befreien. In „diesem Prachtlift“ (HS, S. 7) frohlockt er, wenn er bedenkt, wie viele Stufen er sich durch die Fahrt erspart. Der Lift ist für Gabriel zuerst positiv konnotiert, denn er erleichtert auch die Bewegung nach oben in den sechsten Stock und wirkt auf Gabriel wie ein Antidepressivum: „Ich [...] werfe Bitterkeit, Armut, Wanderung, Heimatlosigkeit, Hunger, Vergangenheit des Bettlers hinunter – tief, woher es mich, den Emporschwebenden, nimmermehr erreichen kann“ (ebd.).

Interessanterweise entsprechen hier die raumreferenziellen Ausdrücke „oben“ und „unten“ noch dem „alten“ Gegensatzpaar mit seiner konventionalisierten Konnotation (oben: positiv, Himmel, Erlösung/Freiheit vs. unten: negativ, Hölle, Gefängnis/Enge). Gabriel, voller Hoffnung und Vorfreude auf sein Zimmer und den Aufenthalt im Hotel, wird diese etablierte Konnotation an einem späteren Zeitpunkt wieder umdrehen, wo es heißt: „Wie hoch kann man noch fallen?“ (HS, S. 30). Die eingangs im Lift ausgelöste Eingebung eines neuen, sorgenfreien Lebensabschnitts wird an dieser Stelle von Gabriel als Illusion entlarvt.

Andererseits übernimmt der Lift die Funktion, alle HotelbewohnerInnen, ganz gleich ob sie nur im ersten oder im letzten Stockwerk wohnen, ohne deren körperliche Anstrengung an ihr Ziel zu befördern. So könnte der Lift als demokratische „Einrichtung“ und Versuch, soziale Ungleichheit auf diese Art auszugleichen, gesehen werden. Doch darin begründet sich eine zweite Illusion, denn, so Matthias (2006),

[i]n theory, the elevator eliminated the hierarchy of declining value in rooms on higher floors, and consequently, its upward movement could be read as a symbol of social mobility and democratization. However, hotels did not always do away with the differences between their rooms, and even if those on the higher floors are often quieter and offer the better view, the lower floors are still considered more elegant in many upscale European hotels¹³⁸.

Rein theoretisch verringert der Lift also die Kluft zwischen Reich und Arm. Im Endeffekt wird das Ausmaß sozialer Ungleichheit aber erst recht wieder am eigenen Leib erfahrbar, wenn die BewohnerInnen der unteren Stöcke nur eine kurze Zeit im Lift verweilen, um dann demonstrativ als eine oder einer der Ersten auszusteigen, während die BewohnerInnen der oberen Stöcke darauf warten müssen, oben anzukommen.

¹³⁸ Matthias, 2006, S. 59 f.

Obwohl der Lift oben und unten verbindet, markiert er die zwei Ebenen durch den unterschiedlichen Ein- und Ausstieg und macht soziale Ungleichheit wieder sichtbar.

Im Guten wie im Bösen erweist sich der Lift als ein stark mit Illusionen besetzter Raum. Diese werden einerseits in ihm, andererseits durch ihn hervorgerufen, ja geradezu provoziert. Bietet der Lift zu Beginn der Handlung noch eine Projektionsfläche und wird da noch als Geschenk und Erlebnisraum erfahren, so verkehren sich seine Wirkungen eine nach der anderen in ihr Gegenteil: Der Flug nach oben erweist sich als ökonomischer und sozialer Abstieg, der von neuen Sorgen und belastenden Gedanken über die Ungerechtigkeit in der Welt begleitet wird; die anfänglich himmlische Liftfahrt ähnelt gegen Ende der bedrohlichen Fahrt in einer Geisterbahn, wo BesucherInnen fremden, kontrollierenden Blicken ausgesetzt sind.

3. Das Varieté

a. Raum und Figuren

Wie Gabriel verknüpfen wohl auch die LeserInnen im Laufe der Handlung die Tänzerin Stasia mit dem Raum des Varietés. Die Wahrnehmung gewisser Räume tendiert dazu – wie oben schon wiederholt bemerkt –, mit den sie repräsentierenden Personen zu verschmelzen. Dies geschieht auch bei Stasia und dem Varieté: Wenn es Gabriel in diesen Raum zieht, dann deshalb, weil er sie dort treffen will. Er bemerkt schnell, dass das Varieté ein Ort für Verzweifelte und Liebesuchende (aus der Perspektive der „Konsumenten“) ist, andererseits aber – wovon später die Rede sein wird – ein Ort der Unterdrückung und des Schreckens (aus der Perspektive der „Künstlerinnen“).

Vom Varieté erfährt der Protagonist zum ersten Mal durch seinen Cousin Alexander, als dieser von dem schönen Mädchen Stasia erzählt. Im folgenden Textausschnitt gibt dieser zu erkennen, wie erfolglos er die Tänzerin des Varietés bisher umworben hat. Dabei vermittelt er gleichzeitig, welch großen Respekt und welche Bewunderung er ihr entgegenbringt:

»Sie heißt Stasia und tanzt im Varieté – unnahbar, sag' ich Ihnen – ich wollte sie nach Paris mitnehmen« – er rückt nahe heran – »aber sie geht allein, wenn sie will, sagt sie mir. – Ein feines Mädchen!« (HS, S. 18).

Stasia wird sofort über das Varieté verortet und deshalb von Anfang an mit dem Raum verknüpft. Ihre Positionierung in diesem Raum wird durch die ja ebenfalls raumreferenzielle Bezeichnung „unnahbar“ ergänzt, welche einen deutlichen Kontrast zu ihrer Verortung im Varieté bildet. An diesem Ort geht es doch (im Roman) normalerweise um körperliche Nähe und Überschreiten von Respekt- und Körpergrenzen. Diese „Unnahbarkeit“ zeichnet Stasia ungeachtet ihrer Tätigkeit im Varieté als „feines Mädchen“, ja als emanzipierte Dame aus, die dem Liebeswerben Alexanders keine Beachtung schenkt. Alexander ist zwar deswegen nicht verzweifelt und schon gar nicht schüchtern wie Gabriel, aber seine Umwerbung Stasias mit Blumenbukets zeugt sehr wohl von seinem großen, eindeutigen Interesse an ihr.

Gabriel ist im Gegenteil zu Alexander vor lauter Einsamkeit am Verzweifeln (vgl. HS, S. 111). Durch seine Augen beobachten LeserInnen in der folgenden Szene Stasias Tanz und ihren Körper. Die Tänzerin wird dabei zwar auf ihren Körper reduziert und Gabriel verfolgt sie nach der Tanz-Vorstellung fast wie ein hinterlistiger, versteckter Spanner.

Und doch kann man aufgrund seiner Eifersucht und Aufregung vor diesem Zusammentreffen seine aufrichtige Zuneigung für sie spüren.

Stasia heißt das Mädchen. Das Programm des Varietés nennt ihren Namen nicht. Sie tanzt auf billigen Brettern vor einheimischen und Pariser Alexanders. Sie macht ein paar Wendungen in einem orientalischen Tanz¹³⁹.

Dann setzt sie sich mit verschränkten Beinen vor einen Weihrauchkessel und wartet das Ende ab. Man kann ihren Körper sehn, blaue Schatten unter den Armen, schwellenden Ansatz einer braunen Brust, die Rundung der Hüfte, den Oberschenkel aus plötzlich aufhörendem Trikot. [...]

Am Ausgang wartete ich; es ist wieder wie einst; als wartete ich, ein Knabe, im Seitengäßchen, gedrückt in den Schatten eines Haustors und in ihn verfließend, bis rasche, junge Tritte erschallen, aus dem Pflaster erblühen, wunderbar aus unfruchtbaren Kieselsteinen (HS, S. 19).

Da die Gefühle Gabriels die Beschreibung der Einrichtungsgegenstände und jene von Stasia beeinflussen, geht dieses Zitat von einem Anschauungsraum über zur Darstellung des gestimmten Raums: Denn Gabriel bewertet die Bühne (die „Bretter“) des Varietés, indem er sie als billig bezeichnet, und fasst das gesamte Publikum mit einem Typus, *dem „Alexander“*, zusammen, welcher u.a. durch Sehbegierde und Schamlosigkeit ausgestattet wird. Erst nach diesen zwei gestimmten Beobachtungen der Bühne und des Publikums wird Gabriels Blick „objektiver“. Gabriel beschreibt nun die Szene im Variété, ohne das Wahrgenommene zu bewerten oder sich damit in ein Verhältnis zu setzen. Sein Blick verweilt lange beim Körper von Stasia und wandert über ihn hinweg von oben nach unten.

¹³⁹ Vorstellungen vom Orient sind zur Zeiten Roths, also in diesem Fall im frühen 20. Jahrhundert, frisch geprägt von den Erfahrungen des Imperialismus und Kolonialismus (Vgl. auch Eitler, 2005, S. 251 f.). Wie Stasia nach Polen ins Hotel Savoy gekommen ist, erfährt man nicht; offensichtlich wird ihre Hautfarbe dort aber sehr wohl als „besonders“ wahrgenommen und dadurch markiert. Mehrmals betont Gabriel, wie schön ihre „braune Haut“ schimmert (vgl. u.a. HS, S. 16) und spannt vor Begierde nach dem „Fremden“ durch das Schlüsselloch ihrer Zimmertüre: „Wie im Stripteaselokal nutzte der soziale Voyeurismus jedes sich bietende Guckloch, um etwas von den eigentlichen Unnahbaren mitzubekommen“ (Knoch, 2005, S. 140).

Nähere Aufschlüsse über werkimernen Binnen- und Außenkolonialismus bei Joseph Roth siehe „Ästhetik der Marginalität im Werk Joseph Roths“ (Doktorarbeit, Univ. Wien, 2012) von Daniel Romuald Bitouh.

Zusätzlich zur vermeintlichen selbstverständlichen Patriarchat kommt wie automatisch unvorsichtiger Rassismus hinzu. Und mit Kleist könnte man die berühmte, aber trotzdem fadenscheinige Rechtfertigung Penthesileas statt mit „Küsse, Bisse“ mit „Erotik, Exotik“ beginnen: „das reimt sich, und wer recht von Herzen liebt, kann schon das eine für das andre greifen“ (aus: *Penthesilea* von Heinrich von Kleist). „Gerade die mythenbewegten Hotels trugen authentische Exotik zur Schau. Teppiche [und Mädchen; Anm. LS] aus dem Orient, Skulpturen aus Afrika [...]: Grandhotels [...] folgten einem Wildwuchs der Stile, die sich zu einem dreidimensionalen Album kolonialer Reisepraktiken und Wunschvorstellungen fügten“ (Knoch, 2005, S. 136 f.).

Durch mehrere Zoom-Ins schildert er den LeserInnen das Aussehen Stasias und die Formen ihres Körpers, was offensichtlich nur um der Detektion willen geschieht. Durch die Schilderung Stasias, ihres orientalischen Tanzes, des Weihrauchkessels, der Schatten, der Farben (blau, braun) und runden Formen des Körpers sind die LeserInnen und Gabriel ganz gefangen: Das Varieté gleicht einem orientalischen Wunderland der Träume. Diese Atmosphäre oder die Gestimmtheit des Raums trägt Gabriel mit sich nach draußen vor das Varieté, wo er Stasias Schritte als hervorsprossende Blumen, die sich durch den harten, „unfruchtbaren“ Asphalt stoßen, wahrnimmt. Die Unfruchtbarkeit, Trockenheit und Dunkelheit des Asphalts kontrastieren mit den fruchtbaren, wunderbaren, jungen Tritten Stasias und ihrer eben noch betrachteten Blöße, Reinheit und Weiße. Es sind Empfindungen eines schüchternen, frisch verliebten Kavaliers. Und bloß, wenn er Stasia ins Varieté begleiten (vgl. HS, S. 42) oder mit ihr Tee trinken darf, lässt das sein Herz schneller schlagen:

Ich habe auf sie zitternd gewartet, vor dem Varieté, in den Schatten einer Mauer gedrückt. Wir haben Tee miteinander getrunken, und eine leise Wärme lag um uns beide. Sie war meine erste liebliche Begegnung im Hotel Savoy, und uns beiden war Alexander unsympathisch (HS, S. 110 f.).

Die wunderbare Ausstrahlung dieser Erfahrungen im Varieté erfüllt Gabriel auch noch außerhalb, und die Kälte, die von seiner Einsamkeit ausgeht und ihn erzittern lässt, verschwindet in der „leisen Wärme“ in Momenten ihrer Zweisamkeit.

Stasia, mit ihren „große[n], graue[n] Augen“ (HS, S. 110), wird von mehreren Seiten umworben. Gabriel kann sich nach und nach seine Verliebtheit und die damit einhergehende Eifersucht eingestehen und merkt, wie sehr er durch dieses Mädchen an das Hotel und die Stadt gebunden ist. Als Alexander um Gabriels Zimmer im Hotel bittet, um dadurch selber Stasia physisch näher sein zu können, steht Gabriel vor der Entscheidung, abzureisen und dafür Geld zu bekommen, oder aber auf das Geld seines Cousins zu verzichten und im Hotel – und damit bei Stasia – zu bleiben. Innerlich zerrissen kreisen seine Gedanken um die Abhängigkeit von Stasia und um sein (Liebes-)Bedürfnis nach ihr:

Was geht mich Stasia an? Es gibt viele Mädchen in der Welt, braunhaarige mit großen, grauen, klugen Augen und schwarzen Wimpern, kleinen Fußsohlen in grauen Strümpfen, man kann Einsamkeiten zusammenlegen, Schmerzen gemeinsam auskosten. Mag Stasia im Varieté bleiben, dem Pariser Alexander anheimfallen (HS, S. 54).

Gabriels Wahrnehmung des Varietés ist ambivalent. Einerseits ist sie durch Stasias Anwesenheit eindeutig positiv gefärbt, andererseits erlebt er Tanzlokal als bedrohlich, weil er hier unvermeidbar auf Nebenbuhler wie Alexander trifft, die seine Annäherung an Stasia gefährden: In diesem Raum muss Gabriel Stasia teilen. Bei diesem Gedanken verweist Gabriel auf seine erste, bezeichnende Begegnung mit und die erste Wahrnehmung von Stasia, als er sie und ihre Tritte über sich an der Decke ganz alleine für sich gehört, gespürt und gesehen hat. Die damals imaginierte, vermeintlich bevorzugte Position löst in ihm hier (im Variété) Schmerz und Wut in ihm aus, welche im letzten Satz spürbar werden: „Mag Stasia im Variété bleiben, dem Pariser Alexander anheimfallen“.

Als Gabriel überlegt, abzureisen und gedenkt, von Stasia zu verabschieden, kommt es schließlich – aus Gabriels Egozentrismus oder Verzweiflung – zu folgender bedeutsamen Situation im Stiegenhaus des Hotels. Sie wird für den weiteren Verlauf des Verhältnisses zwischen ihnen entscheidend sein.

Ich muß von Stasia Abschied nehmen. [...]
Sie trug eine gelbe Rose in der Hand und ließ mich riechen.
»Ich habe viele Rosen bekommen – von Alexander Böhlaug.«
Vielleicht erwartet sie, daß ich sage: Schicken Sie die Blumen zurück. Vielleicht würde ich es auch sagen, wenn ich nicht gekommen wäre, um Abschied für immer zu nehmen.
So sagte ich nur: »Alexander Böhlaug wird mein Zimmer nehmen. Ich verreise.«
Stasia bleibt stehen – auf der zweiten Stufe –, wir hatten gerade die Treppe hinuntergehen wollen.
Vielleicht hätte sie mich gebeten zu bleiben – aber ich sah sie nicht an, blieb auch nicht stehen, sondern ging hartnäckig die Stufen hinunter, als wäre ich ungeduldig. [...]
Nun sagte sie nichts mehr, und wir gingen schweigsam bis zum Variété (HS, S. 55 f.).

Die Gestimmtheit des Varietés ist für Gabriel durch den Automatismus charakterisiert, mit dem er (in dieser Szene: mit Stasia) das Tanzlokal aufsucht. Obwohl ihm dieser Ort der Zuschaustellung und des Teilens von Stasia bereits abstößt, sucht er ihn wie zwanghaft auf, in einer Anhänglichkeit, die ihm letztlich auch ans Hotel bindet: Er *muss* einfach immer wieder zu diesem Ort, um ihr zumindest räumlich nahe zu sein. So auch in der obigen Situation, wo er offensichtlich die Entscheidung fällt, Stasia dem Werben Alexanders zu überlassen – obwohl er für sie starke Zuneigung empfindet und sie diese mit unübersehbaren Signalen erwidert.

Seine „Ungeduld“ auf dem Weg dorthin und sein unsensibles Verhalten gegenüber Stasia verweisen auf seine ambivalenten Gefühle und verstärken die negative Wahrnehmung des Varietés als die eines unheilbringenden Orts. Dass er das Varieté trotzdem bei jeder Gelegenheit besucht und dass er am Hotel hängt, wäre ohne Stasias Anwesenheit unerklärlich. Nur die Freundschaft mit Zwonimir lässt ihn der Verlockung dieses für ihn fatalen und frustrierenden Raums widerstehen.

Frau Kupfer kehrte in die Bar zurück.
Ich wäre gerne noch für ein halbes Stündchen
hineingegangen, aber es schien mir gefährlich, Zwonimir
noch trinken zu lassen (HS, S. 86).

Das Varieté als Stasias Raum übt eine Anziehungskraft auf Gabriel aus, die auf den wundersamen Charakter des Raums verweist. Wie eine – für Gabriel – böse Macht, wie ein Netz, knüpft ihn das Varieté an sich. Als er Stasia nach längerer Zeit der „Abstinenz“ widersieht, allerdings im Beisein eines anderen, löst diese Begegnung einen Schwall an Verzweiflung und Schmerz in ihm aus. In der folgenden abseits der Geschehnisse vollzogenen Reflexion verliert Gabriel vor lauter Gereiztheit oder Eifersucht jegliches Gefühl für die Realität.

Ein großer Haufen Einsamkeit hat sich in mir angesammelt,
sechs Jahre großer Einsamkeit. [...]
Ich war verstockt. Mir war, als ob Stasia schuld wäre an
meiner langen Einsamkeit, und sie konnte es ja gar nicht
wissen. [...]
Ihre Gegenwart reizte mich. Weshalb kam sie nicht zu mir?
Weshalb ließ sie sich von dem Polizeioffizier begleiten?
Weshalb fragt sie, ob ich immer noch da wäre? Weshalb
sagte sie nicht: Gott sei Dank, daß du da bist! (HS, S. 111
f.).

Diese Passage ist repräsentativ für Tücken und Trug des Varietés: Es ist ein Ort vermeintlicher Unterhaltung, der vielmehr ein Sammelbecken verzweifelter und liebesbedürftiger Menschen darstellt, die mit dem Verlassen des Raums immer wieder aufs Neue mit der brutalen Realität, der Einsamkeit ihres Lebens, konfrontiert werden. Dieser Gedanke wird im Anschluss an das Kapitel, im Exkurs über die Heterotopizität des Varietés, weiter verfolgt.

b. Raum und Relation

Das Varieté, die „kleine dunkelrote Bar“ (HS, S. 68), ist eigentlich Teil des Hotel Savoy, obwohl man, um es vom Hotel zu erreichen, einen kleinen Fußweg zurücklegen muss. Es ist also nicht unmittelbar mit dem Gebäude des Hotels verbunden, jedoch halten sich die Figuren im Roman, die meist auch HotelbewohnerInnen sind, oft und in wichtigen Szenen im Varieté auf, sodass es dem Hotel zugehörig empfunden wird.

Die folgende Beschreibung des Varietés ist zwar nüchtern und sachlich, macht aber zugleich auch die Atmosphäre des Raums für LeserInnen nachvollziehbar. Es ist die Darstellung ausgewählter Details des Rauminventars, die diese Atmosphäre evoziert. Anschauungsraum und gestimmter Raum gehen demnach bei dieser Beschreibung ineinander über.

Es war eine Bar in einem dunkelrot getünchten Raum. Eine rothaarige Frau stand hinter dem Bartisch, und ein paar geputzte Mädchen saßen verstreut an kleinen Tischen und sogen Limonade durch dünne Strohhalme. [...] Es war halbdunkel im Raum, in einer Ecke brannte rötlich eine Ampel, ein schwarzer Flügel stand vor einer kleinen Bühne (HS, S. 36).

Die Fülle an Details, die Gabriel wahrnimmt, sind allesamt solche der (äußeren) Anschauung. Diese Raumbeschreibung dient v.a. einer ersten Demonstration des Varietés. Der beobachtende Blick gleitet über den Raum und schafft ein Panorama, dessen Elemente in der Beschreibung durch viele Adjektive geschmückt werden. Die gesichteten Mädchen werden durch den räumlichen Kontext der Gegenstände – „kleine Tische“, „kleine Bühne“ und „dünne Strohhalme“ – verniedlicht dargestellt. Diese Verkleinerungsformen können als Symbole für die Hilflosigkeit und das Ausgeliefertsein der Mädchen in diesem Raum gelesen werden. Das Licht im Varieté wechselt zwischen „dunkelrot“ und „halbdunkel“, selbst die Frau hinter der Bar hat rote Haare; eine rote Ampel und das schwarze Klavier schmiegen sich in diese rot-dunkle, verheißungsvolle, verschleierte Atmosphäre, die vermutlich darauf abzielt, in den Besuchern „dunkle Begierden“ zu wecken. Der Raum setzt sich vor allem durch dunkel-rote Färbung von anderen Räumen der Außenwelt ab. Das Rot und die Dunkelheit wirken wie eine Markierung des Varietés, die dem Auge signalisieren, dass es sich hier um einen besonderen, einem „anderen“ Raum handelt.

Das Varieté setzt sich aus den Teilräumen des „Publikumsbereichs“ (mit Sesseln und Stühlen), der Bühne (mitsamt ihrem „Backstage“-Bereich) und der Bar zusammen.

Zwischen dem Vorführungs- (Bühne) und dem Konsumbereich (Parkett) einerseits, und dem Vorführungs- und dem Kontroll- und Anweisungsbereich (Bar) andererseits ist ein unübersehbares Machtgefälle erkennbar. Während die Tänzerinnen des Varietés auf der Bühne und im „Publikumsbereich“ männlichen Bedürfnissen gerecht werden sollen, haben sie hinter der Bühne einen Rückzugsbereich. Doch dieser steht ihnen keineswegs jederzeit zu Verfügung, denn im Laufe der Handlung muss er übergangsmäßig als Totenaufbewahrungsstätte für die Leiche Santschins herhalten:

Santschin lag drei Tage aufbewahrt im Variété, weil das Hotel Savoy ja kein Hotel für Tote ist, sondern für Springlebendige. Er lag hinter der Bühne in einer Garderobezele [...]. Die Tänzerinnen mußten an dem toten Santschin vorbei, wenn sie auf die Bühne gingen [...]. Von den Gästen wußte niemand, daß hinter dieser Bühne ein Toter lag (HS, S. 45)¹⁴⁰.

Obwohl schon die bisher aufgezeigten Bedingungen und Eigenschaften des Varietés für die Zuweisung des Etiketts „grotesker Raum“ (nach Hoffmann) genügt hätten, wirkt es durch die Aufbewahrung einer Leiche geradezu skurril. Mit ihr beherrscht eine weitere Belastung für die Mädchen diesen Raum. LeserInnen erfahren davon in der oben zitierten Szene entweder durch einen allwissenden Erzähler – denn „von den Gästen wußte niemand“ etwas davon – oder aber eben durch Gabriel, der über diesen Aufenthaltsort Santschins von Stasia erfuhr. Während es im Hotel – einem Raum für „Springlebendige“ – unmöglich erscheint, einen Toten auch nur vorübergehend „unterzubringen“, geht das im Variété sehr wohl, als wäre es a priori ein nicht dazugehöriger, zu unterschlagender Raum. Diese Raumwahrnehmung entspricht der vorherrschenden, negativen Konnotation des Varietés bei jener Instanz (war es Ignatz?), welche diesen Aufbahrungsort für Santschin anordnete.

¹⁴⁰ Sigrid Lange (2001) bringt diese skurrile Situation auf den Punkt: „Das öffentliche Rollenspiel hier und die private Katastrophe hinter der Bühne spiegeln einander“ (ebd.: Melodramatische Repräsentationen. Die Bühne im Film der zwanziger Jahre. In: Ders. (Hrsg.): *Raumkonstruktionen in der Moderne*. Bielefeld: Aisthesis-Verlag 2001, S. 253).

c. Konventionalisierung des Raums: Das Varieté als grotesker Raum

Nicht nur Gabriel, sondern viele Besucher des Varietés sind auf der Suche nach Liebe, Zuneigung und Zweisamkeit. Sobald einseitiges Zuneigungsbedürfnis im Spiel ist, liegen Zwangsbeglückung, Ausbeutung und Misshandlung nicht fern. Im Roman sind es ausschließlich Männer, die diesen Ort aufsuchen, weswegen sich das Varieté nur nach ihren Bedürfnissen ausrichtet. Es handelt sich um einen patriarchalen Ort, an dem v.a. die „Asymmetrie des Blicks“¹⁴¹ auffällt: Ein rein männliches Publikum betrachtet Frauen, die, selbst wenn sie es wollten, Blicke nicht erwidern können. Sie stehen im Scheinwerferlicht, wo sie selbst nichts vom Publikum sehen können. Denn das Varieté ist als Raum gedacht, den „der Bürger nicht zusammen mit seiner Frau“ betritt, ein Ort, dessen „Sinn und Zweck [...] einzig das männliche Vergnügen“¹⁴² ist.

Geheimnisvoll wirkt das Varieté durch die Abdunkelung und das Dunkelrot des Raums, die Atmosphäre, die durch das fehlende Licht entsteht, lullt seine Besucher ein und weckt deren erotische Bedürfnisse – wenn sich die Mädchen „enthüllt“ haben, scheint „ihr mehr oder weniger nackter Körper ein unverhohlenes Versprechen auf Sexualität zu geben“¹⁴³. Für die Mädchen hingegen ist die Dunkelheit wie ein letzter schützender Mantel vor den gierigen Augen der Männer.

Das rötliche Licht der Ampel und der Bar weckt Assoziationen mit dem Rotlichtmilieu¹⁴⁴, auch wenn das Varieté eine harmlose Version eines Bordells ist: Die Mädchen sind zwar vollkommen nackt, werden aber – zumindest wird im Roman nichts davon erwähnt – nicht mit aufs Zimmer genommen¹⁴⁵. Sie tanzen nur zur Unterhaltung des männlichen Publikums. Man kontrolliert sie im Varieté wie (Zirkus-)Tiere, bestellt und kommandiert sie herum.

¹⁴¹ Vgl. Pascal Eitler: Das Stripteaselokal. In: Alexa Geisthövel und Habbo Knoch (Hrsg.): *Orte der Moderne. Erfahrungswelten des 19. und 20. Jahrhundert*. Frankfurt am Main / New York: Capus Verlag 2005, S. 248.

¹⁴² Wolfgang Jansen: *Das Varieté. Die glanzvolle Geschichte einer unterhaltenden Kultur*. Berlin: Edition Hentrich 1990, S. 259.

¹⁴³ Eitler, 2005, S. 248.

¹⁴⁴ So meint auch Lange (2001), dass das Varieté als „Halbweltmilieu in der Regel mit dem Sujet von Sex & Crime konnotiert und das sozial Andere einer in die Defensive geratenen Bürgerlichkeit gedeutet [wird], das eine ambivalente Mischung von Schauer und Genuß – der kulturell abgesunkenen Version von Furcht und Mitleid – erzeugt“ (ebd., S. 251 f.). Diese „ambivalente Mischung“ wird auch der Protagonist Gabriel auffallen und weiter unten mit der Zuordnung des Varietés zum „grotesken Raum“ genauer thematisiert.

¹⁴⁵ Vgl. auch Eitler, 2005, S. 248.

Dabei sind sie – wie Gabriel bemerkt – tänzerisch wenig begabt, denn es sind einfache Mädchen, unter denen sich offensichtlich keine professionelle (Striptease-?)Tänzerin befindet:

Frau Jetti Kupfer läutet mit einem silbernen Glöckchen, und nackte Frauen treten auf die Bühne. Es wird still und dunkel, man schiebt Stühle zurecht und sieht auf die Bretter. Die Mädchen sind jung und weiß gepudert. Sie tanzen schlecht, winden sich nach der Melodie, jedes, wie ihm gefällt (HS, S. 37).

Ganz nüchtern wird hier eine Raumdarstellung des Varietés dokumentiert. Der Schwerpunkt liegt dabei auf der Anschauung des Raums. Die Gestimmtheit der Raumwahrnehmung tritt erst im letzten Satz hervor, wenn Gabriel den Tanz der Mädchen wertet. In der Szene wird ein Panorama entworfen, das wie ein Bild auf Rädern an LeserInnen vorbeigeschoben wird. Der Blick des Betrachters schweift dabei von der Bar (von Frau Jetti Kupfer) hin zur Bühne, kurz zum Parkett der Zuschauer und wieder zurück zur Bühne. Die Szene ist anfänglich durch Unruhe im Publikum bestimmt: Beim Läuten eines Glöckchens wollen sich die Männer vor Beginn der Vorstellung noch einen Platz mit guter Sicht sichern. Dann werden die Mädchen wie mechanische Püppchen oder Hündchen mit Glöckchen gerufen. Die Ähnlichkeit ihres Aussehens – sie sind alle jung und nackt – „entindividualisiert die einzelnen“¹⁴⁶.

Einige Details werden bei der Raumdarstellung hervorgehoben, die die Szene ausschmücken: Farben (der rötlich leuchtende Name „Kupfer“, das „silberne Glöckchen“, die „weiß gepuderten Mädchen“) und Lichteffekte, ergänzt durch Kontraste (helle, blanke Körper stehen den dunklen Brettern der Bühne gegenüber). Nicht nur diese Farb- und Helligkeitskontraste, sondern auch räumliche Relationierungen sind bezeichnend für das Variété: Die Mädchen *stehen nackt oben-vorne* auf der Bühne, während die Männer *bekleidet unter-hinten sitzen*. In dieser Szene herrscht (in Ausnahme von der Barfrau Jetti Kupfer) eine klare, räumliche Geschlechtertrennung. Entsprechend der Raumanordnung des Hotel Savoy befinden sich auch im Variété die Mächtigen unten, während sich im oberen Bereich die „Ohnmächtigen“ auf der Bühne aufhalten. Die Frauen sind dabei aktiv und stellen sich als Anschauungsobjekte Männern zur Verfügung, die sich passiv konsumierend in den Sesseln des Zuschauerraums zurücklehnen.

Viel mehr als für die stimulierungsbedürftigen Männer wird das Variété für die Frauen, also für die Tänzerinnen und Mädchen, zum „lieux fatal“.

¹⁴⁶ Jansen, 1990, S. 122.

Sie müssen sich dem männlichen, „voyeuristischen Blick“¹⁴⁷ und ihren haptischen Bedürfnissen¹⁴⁸ – berufsbedingt – ausliefern.

Unter allen – es sind zehn – fällt mir eine dünne Kleine auf, die mühsam überpuderte Sommersprossen hat und erschrockene blaue Augen. Ihre schmalen Knöchel sind gebrechlich, ihre Bewegungen ungelenk und furchtsam, mit den Händen versucht sie vergeblich, ihre Brüste zu schützen, die klein und spitz sind und fortwährend zittern wie junge, frierende Tiere.

Dann läutet Frau Jetty wieder das silberne Glöckchen [...], das Licht brennt hell, und die Mädchenkörper weichen gleichmäßig einen halben Schritt zurück, als hätte sie erst das aufflammende Licht entkleidet (HS, S. 37).

Gabriel ist ein in dieser Szene neutraler Betrachter, der LeserInnen seine Anschauung des Varietés mitteilt, ohne sich dabei in Verhältnis mit dem beobachteten Raum oder anderen Figuren zu setzen. Er sieht mehrere junge Mädchen tanzen und wählt eine aus, um sie näher zu beschreiben. Diese Selektion trifft Gabriel sicher nicht zufällig. Die Verkleinerungsformen (die „dünne Kleine“, „schmale Knöchel“, die kleinen Brüste), mit denen er das Mädchen beschreibt, unterstreichen die Hilflosigkeit, die in diesem einen Mädchen gesteigert zum Ausdruck kommt. Die Beschreibung seines individuellen Körpers verleiht ihm den Status eines Anschauungs- oder Ausstellungsobjekts des Varietés, sie gipfelt im Vergleich der Brüste mit „frierenden“ Tieren (s.o.).

Die anfängliche Dunkelheit im Raum wird durch das abrupt einsetzende Scheinwerferlicht gebrochen und die Nacktheit der Mädchen dadurch brutal zur Schau gestellt. Das fehlende Licht wird hier als spannungssteigerndes Mittel fürs Publikum und als Schutzmantel für die Mädchen eingesetzt, dessen plötzliche Fülle ihre Demütigung noch einmal steigert: In der Dunkelheit können sie sich mit ihren Körpern noch halbwegs vor den männlichen, begierigen Blicken schützen, dem sie nun durch das Rampenlicht total ausgesetzt werden.

Es ist von krampfhaft geschminkten, ängstlichen, schamvollen Wesen die Rede, die wie Waren und Objekte¹⁴⁹ bestellt werden und fallweise mehrere Kunden auf einmal zufriedenstellen müssen (vgl. HS, S. 97).

¹⁴⁷ Lange, 2001, S. 246.

¹⁴⁸ „In der Bar griff der Fabrikant Neuner nach den Brüsten der nackten Mädchen“ (HS, S. 118).

¹⁴⁹ Auch Eitler (2005) vergleicht das Stripteaselokal, das nicht viel Unterschied zum Variété bei Roth aufweist, mit einem Warenhaus, das Bedürfnisse „produziert und vervielfältigt“ (ebd., S. 254).

Sogar in der einfachen Rede Zwonimirs werden sie auf ihre Körper und ihre Nacktheit reduziert (vgl. HS, S. 119). Er „findet es selbstverständlich, daß die Mädchen ihre Koffer verpfänden, bis sie nackt der Frau Jetti Kupfer anheimfallen“ (HS, S. 70). Bei Gabriel genügt ein bisschen Empathie und Reflexion, und schon plagt er sich mit schlechtem Gewissen herum: Auch wenn er es sich nicht leisten kann, in den ersten drei Stöcken zu wohnen, trifft es andere Menschen neben ihm leibhaftig (!) schlimmer. Diese Mädchen offenbaren die Grausamkeit des Systems Hotel Savoy, „in dem die Mädchen sich nackt ausziehen mußten vor Fabrikanten und Häusermaklern“ (HS, S. 49) und auf diese Weise zu den wahren Opfern des Systems gemacht werden.

Nach der Zurschaustellung ihrer Körper auf der Bühne ziehen sich die Mädchen in den „Backstage-Bereich“ oder zur Bar zurück und werden von dort aus (hier: von Ignatz) in den Raum des Publikums zu den Kunden gebracht, welche sich alsdann an ihnen bedienen können.

»Wo stecken die Mädchen?!« schreit Jakob Streimer, »was ist das überhaupt für eine Bedienung? [...]«
Ignatz¹⁵⁰ glitt durch den Raum und brachte fünf der nackten Mädchen, verteilte sie auf fünf Tische (HS, S. 38).

Um den stark ambivalenten Charakter des Raums Variété aufzuzeigen, wird hier Hoffmanns (1978) Typus des „grotesken Raums“ herangezogen. „Grotesk“ definiert er – in Anlehnung an Wolfgang Keyser (1951) – als einerseits burlesk, lächerlich, phantastisch und bizarr, andererseits als das Grausige, Chaotische und Sinnlose einer „entfremdeten Welt“ (Keyser)¹⁵¹. Das subtile Lächerliche, Burleske etc. kommt im Raum des Variété vor allem dadurch zum Vorschein, dass sich die Mädchen unbeholfen, unprofessionell, uneinheitlich, willkürlich, also einfach komisch auf der Bühne bewegen. Das Grausige, Chaotische etc. hingegen tritt im Variété zutage, wenn die Mädchen dort verobjektiviert, wie Tiere behandelt und auf ihre Körper reduziert sowie von Männern herumkommandiert werden. Zudem ist es ein Ort der Befangenheit und Desorientierung, welche die Besucher bei ihrem Eintreten befallen, weil sie das Treiben im Variété eigentlich nicht gutheißen sollten, es aber trotzdem bewusst aufsuchen und sich den geltenden Normen des Raums unterordnen. Insofern befällt in diesem Raum Macht- oder Wehrlosigkeit nicht nur die Mädchen, sondern auch die konsumierenden Männer.

¹⁵⁰ Da Ignatz auch im Variété seine Finger im Spiel hat, wird die oben aufgestellte These der Zugehörigkeit des Raums zum System des Hotels noch einmal untermauert.

¹⁵¹ Vgl. Hoffmann, 1978, S. 134.

Diese Erfahrung ihrerseits weckt in den Männern zwangsläufig entweder Aggressivität (wie oben bei Jakob Streimer) oder stille Wut (wie bei Gabriel). In dieser Wahrnehmung

spiegelt sich der zwanghafte Verlust der Selbstkontrolle seitens des Subjekts/Erzählers angesichts der Unbeantwortbarkeit einer Situation, die nur eine momentane subjektive Befreiung, eben im Lächerlichen ermöglicht, das damit zwar Distanz schafft, aber die existenzielle Gebundenheit an die gegebene Situation nicht aufhebt, und das so durch innere Marter, Zynismus und Aggressivität gekennzeichnet ist¹⁵².

Dies ist der Grund, warum Besucher wie Gabriel (vgl. HS, S. 49) oder Jakob Streimer in der obigen Szene (vgl. HS, S. 38) ihre Fassung verlieren. Streimer beginnt im Varieté selbst aggressiv nach der Bedienung zu schreien, Gabriel trägt Hass und Wut auf die unmenschlichen Zustände der Ausbeutung mit sich außerhalb des Varietés herum. Der groteske Raum konfrontiert die Männer in beiden Fällen mit einem „Verlust der Selbstkontrolle“¹⁵³. Das eigentlich Grauensvolle ist die vor ihren Augen vollzogene Zurschaustellung von Menschen. Nach Hoffmann lässt sich das „Grauensvolle beim Grotesken aus der konkreten Deformation des Menschen durch den Menschen und die daraus folgende Desorientierung des Betrachters erklären“¹⁵⁴.

EXKURS: Das Varieté als Heterotopie

Wie im Lift finden Menschen für eine bestimmte Zeit im Varieté eine Gegenwelt. Im Unterschied zum Lift aber, den man wohl eher als Illusionsheterotopie bezeichnen würde (s.o.), erfüllt das Varieté auch die Funktion einer Kompensationsheterotopie, sofern es nicht nur Illusionen sondern vor allem reales Geschehen ermöglicht, welche außerhalb des Varietés nicht möglich sind: Es bietet, wie in Foucaults Beispiel, dem Freudenhaus, ausschließlich männlichen Besuchern (für eine gewisse Zeit) die Möglichkeit, sich „ungesetzlicher Sexualität“¹⁵⁵ hinzugeben. In dieser Heterotopie gelten eigene Regeln: Es ist ein gesellschaftsfremder, aber – im Falle des Varietés – örtlich nicht abseits gelegener Ort.

¹⁵² Ebd., S. 135.

¹⁵³ Ebd., S. 135.

¹⁵⁴ Ebd., S. 134.

¹⁵⁵ Foucault, 2006, S. 326.

Er darf nur von männlichen Besuchern betreten werden, die dort „im Geheimen und abseits praktizieren“¹⁵⁶, was innerhalb Gesellschaft unakzeptabel wäre: In diesem Raum bekommen die Besucher auf ihren Wunsch nackte Mädchen zu sehen, berühren etc.

Im Varieté spielt Illusion insofern eine Rolle, als dass ein jeder Mann, egal wie er ist oder aussieht, ein Mädchen abbekommt, das ihn zu begehren oder sogar zu lieben vorgibt. Sicher ist, dass man als Mann dort Aufmerksamkeit und Zuneigung bzw. vermeintlich willige, junge Mädchenkörper zur Verfügung gestellt bekommt. Sobald sie aber das Varieté verlassen, sind sie wieder der Realität schutzlos ausgesetzt, in der zwischenmenschliche Beziehungen weder auf Knopfdruck, noch auf Glockenklingeln funktionieren. Die Rückkehr in den Alltag ist für sie jedes Mal aufs Neue wie ein Schlag ins Gesicht, der automatisch das Bedürfnis nährt, das Varieté wieder aufzusuchen, um sich bei Laune zu halten und „draußen“ funktionieren zu können. So gesehen kann das Varieté auch als Kompensationsheterotopie bezeichnet werden, da es dem (männlichen) Bedürfnis nach Sexualität auf eine Weise entgegenkommt, wie es im alltäglichen Leben nicht geschieht.

Mit den oben beschriebenen Regeln herrscht im Varieté eine besondere, „vollkommene Ordnung“¹⁵⁷, die im Kontrast zu den alltäglichen, oft zum Scheitern verurteilten, zwischenmenschlichen Beziehungen und der „wirren Unordnung unseres Raumes“¹⁵⁸ außerhalb steht.

Das Varieté ist ein Ort, an dem das ungleiche Machtverhältnis zwischen Männern und Frauen besonders krass zu Tage tritt, verräumlicht, also in einem Raum dargestellt wird: Männer kommen und werden mit weiblichen Körpern bedient, welche die Mädchen aus finanziellen Gründen verkaufen müssen. Nur so können sie an das für sie lebensnotwendige Geld kommen. Eine besondere Zuspitzung dieser Situation zeigt Gabriel in der folgenden Textstelle auf: Die Mädchen haben die „Arbeit“ im Varieté überhaupt nicht freiwillig gewählt, sondern sind durch das Hotel und Ignatz dazu gezwungen worden, weil sie bereits all ihre Koffer (ihr Hab und Gut) verpfändet haben¹⁵⁹:

Nun fühlte ich, wie Haß in mir aufstieg gegen das Hotel Savoy [...], in dem Ignatz Koffer pfändete und die Mädchen sich nackt ausziehen mußten vor Fabrikanten und Häusermaklern (HS, S. 49).

¹⁵⁶ Ebd., S. 326.

¹⁵⁷ Ebd., S. 326.

¹⁵⁸ Ebd., S. 326.

¹⁵⁹ Es wird davon ausgegangen, dass die Mädchen vor Beginn ihrer „Arbeit“ im Varieté schon all ihre Koffer verpfändet haben.

Aus Gabriels Sicht erfahren LeserInnen, dass sich die Mädchen im Varieté des Hotels wegen ausziehen *mussten*, um – wie Stasia – die Miete bezahlen zu können. Das im Hotel herrschende System, das durch die männliche Instanz Ignatz‘ personifiziert wird, unterdrückt mithilfe des Varietés systematisch alle Frauen im Roman (außer Jetti Kupfer), indem den Mädchen keine Alternative zu dieser ausbeutenden, unmoralischen Zwangsarbeit geboten wird. Auf diese Weise trägt die Heterotopie Varieté zur Reproduktion der herrschenden Verhältnisse und des Systems bei.

4. Die Stadt

a. Raum und Handlung

Die Kleinstadt, der Schauplatz des Romans, wird zwischendurch immer wieder in kleinen Exkursen neben der Handlung beschrieben. Zu Beginn erscheint sie Gabriel freundlich und interessant, später wird sie als schmutzig, bedrohlich und chaotisch empfunden. Abgesehen davon, dass der Milliardär Bloomfield „ein Kind dieser Stadt“ (HS, S. 26) ist und ihr seinen Besuch abstattet, sich also die Stadt mit seinem Namen schmücken kann, hat sie neben dem Hotel (mit seinen dazugehörigen Räumlichkeiten wie das Varieté) nichts Außergewöhnliches für eine Stadt zu bieten. Und doch betritt sie der Protagonist, noch bevor ihr Wetter und Schicksal zusetzen, zu Beginn voller Neugierde (vgl. HS, S. 8).

Den ersten Eindruck der Stadt gewinnt Gabriel bei einem Spaziergang. Durch seine Augen sehen LeserInnen arbeitende Menschen in ihrer wüsten, ärmlichen Umgebung: Der Boden ist voller Heu und gehäckseltem Holz, das Straßenpflaster ist unzulänglich gelegt oder schon zerstört, und dies nur teilweise durch Holzlatten ausgebessert. Gabriel bemerkt voll Respekt, wie fehlende Lichtquellen allgemeine Verschmutzung und Dreckslöcher der Stadt unsichtbar machen, sie aber nicht wegzaubern.

Kohlendunst naher Fabriken wälzte sich über sie aus riesigen Schornsteinen, schmutzige Bettler krümmten sich an den Straßenecken, und Unrat und Mostkübel waren in engen Gäßchen gehäuft. Die Dunkelheit aber barg alles, Schmutz, Laster, Seuche und Armut, gütig, mütterlich, verzeihend, vertuschend (HS, S. 8).

Die Grundstimmung der Anschauung ergibt sich aus der Fülle der wahrgenommenen Details, die sprachlich durch Adjektive und Lokalbestimmungen ausgedrückt werden. Das gewählte Wortmaterial fügt sich harmonisch ineinander, da es sich durch die Gemeinsamkeit der negativen Konnotiertheit auszeichnet: Der Schmutz der Stadt spiegelt sich in Krankheit und Armut ihrer BewohnerInnen wider. Weil sich der Raum, das Objekt (die Stadt), und die Figuren, das Subjekt (die BewohnerInnen) einander in ihrem Zustand ähneln, beginnen sie in Gabriels Raumwahrnehmung aufeinander abzufärben. Dies zeigt sich in der personifizierten Beschreibungen und der Lebendigkeit der Stadt: Kohlendunst wälzt sich wie ein sterbendes Lebewesen umher, Bretter krümmen sich wie Menschen vor Schmerz und die Dunkelheit verhält sich mütterlich.

Die Lichtabnahme gegen Abend sorgt dafür, dass die BewohnerInnen den furchtbaren Zustand der Stadt ignorieren können. Gabriel kennt das Fehlen von Helligkeit auf seinem ersten Spaziergang offenkundig an. Er begrüßt geradezu die „vertuschende“ Dunkelheit und empfindet sie als „mütterliche“ Fürsorge für die Stadt. Das Erleben des fehlenden Lichts ist jedoch situationsabhängig, denn schon in der nächsten Beobachtungsszene verändert sich die Raumdarstellung Gabriels Stimmung entsprechend:

Häuser, die nur gebrechlich und schadhaft sind, scheinen im Dunkel gespenstisch und geheimnisvoll, von einer willkürlichen Architektur. Schiefe Giebel wachsen sanft in den Schatten, armseliges Licht winkt heimlich durch halberblindete Scheiben, zwei Schritte daneben brechen Ströme von Licht aus mannshohen Fenstern einer Konditorei, Spiegel widerstrahlen Kristall und Lüster, Engel schweben, lieblich gebeugt, an der Deckenwölbung (HS, S. 8 f.)

Der Schwerpunkt der Raumdarstellung liegt hier auf der Anschauung. Die Stadt wird nicht mehr im Präteritum, sondern im Präsens beschrieben; die Dunkelheit, die sich gerade noch behutsam um die Laster „gekümmert“ hat, zeigt sich hier von ihrer unheimlichen Seite. Die Architekturbeschreibungen wecken Erinnerungen an die schiefen, unregelmäßig gezeichneten Häuser und Panoramen aus dem Film „Das Cabinet des Dr. Caligari“ oder an kantige, scharfe Gebäude in Zeichnungen von Lyonel Feininger.



Abbildung 4: Feininger „Oberweimar“ (1921)



Abbildung 3: Aus dem Film „Das Cabinet des Dr. Caligari“ (1920): Der Stadtplatz

Zusätzlich zu den Details über Adjektive gibt Gabriel eine Art Wegbeschreibung, indem er den Prunk der Konditorei durch „zwei Schritte“ vom „armseligen Licht“ der Stadt abgrenzt. Der Kontrast, der dadurch entsteht, herrscht zwischen Licht und Dunkelheit, zwischen Luxus („Lüster“!) und „gebrechlich“, „schadhaften“ Häusern, und zwischen dem himmlisch-schwebenden Engel der Konditorei (oben) und den Schatten der „schiefen Giebel“, die auf die Erde geworfen werden (unten).

Das Reiz- und Geheimnisvolle der Stadt überwiegt in Gabriels Wahrnehmung und er schließt den Ort deswegen zunächst schnell ins Herz.

Ja, ich hätte gerne so eine Stadt *wie diese* zu einem längeren Ferienaufenthalt gewählt – es war eine recht amüsante Stadt, mit allerlei wunderbaren Menschen – man traf derlei nicht in aller Welt (HS, S. 53. Hervorhebungen von Verf.).

An der zitierten Stelle ist die Stadt ein positiv konnotierter Raum, der sich durch *eine* Besonderheit, durch die „wunderbaren Menschen“, von anderen Städten der Welt unterscheidet. Mit dem Ausdruck „so eine, *wie diese*“ gibt Gabriel zu verstehen, wie wohl er sich in dieser Stadt zu diesem Zeitpunkt fühlt. Was er hier schätzt, d.h. was er bisher von der Stadt kennengelernt hat, sind die Menschen. Gabriels Wahrnehmung der Stadt bezieht natürlich auch deren EinwohnerInnen mit ein – als an den Raum gebundene Figuren, die dessen Gestimmtheit beeinflussen.

Auch andere, äußere Faktoren wie Wetter¹⁶⁰ und neuhinzukommende Menschen können seine Raumwahrnehmung der Stadt beeinflussen. Und so zeigt die Stadt Gabriel erst bei Schlechtwetter „ihr wirkliches Gesicht“ (HS, S. 88). Fehlendes Licht, Dunkelheit und Finsternis verkünden Unheil: Die Stadt wird zum üblen Moloch und abgründigen Untergangstopos. Ist sie zu Beginn noch „gespenstisch und geheimnisvoll“, wirkt sie nun apokalyptisch. Zusätzlich zum Schlechtwetter werden Massen an Heimkehrern in die Stadt „gespült“:

Es waren zu viele Heimkehrer. Es waren ganze Völkerscharen. [...]
Der Regen fällt schräg und hüllt die Stadt ein, und durch den Regen fluten die Heimkehrer (HS, 120 f.).

Roth bedient sich hier des Stilmittels der Metonymie: Regenmassen drohen die Stadt genauso wie Menschenmassen zu überfluten, die unübersichtliche Menge an Wasser entspricht dem unkontrollierbaren Einstromen an Heimkehrer. Die Stadt wird gleichsam von Natur und Mensch überschwemmt, ziemlich bald stößt sie an die Grenzen ihrer Aufnahme- bzw. Beherbergungskapazität:

Es wurde unheimlich in der Stadt. [...]
Die Stadt, die keine Kanäle hatte, stank ja ohnehin. An grauen Tagen sah man am Rand des hölzernen Bürgersteigs, in den schmalen, unebenen Rinnen schwarze, gelbe, lehm dicke Flüssigkeit. Schlamm aus den Fabriken, der noch warm war und Dampf aushauchte. Es war eine gottverdamnte Stadt.

¹⁶⁰ Vgl. Haupt, 2004, S. 74.

Es roch, als wäre hier der Pech- und Schwefelregen niedergegangen, nicht über Sodom und Gomorra. Gott strafte diese Stadt mit Industrie. Industrie ist die härteste Strafe Gottes (HS, S. 75).

Die Raummodelle des Anschauungsraums und des gestimmten Raums fließen in dieser Szene ineinander über. Gabriel resümiert diese Raumwahrnehmung, indem er aus der Stadtbetrachtung folgenden Schluss zieht: „Es war eine gottverdammte Stadt“. Seine Feststellung begründet sich durch visuelle und olfaktorische Reize: Die Stadt stinke und sei durch Schlamm und Dreck verwüstet. Und eine neue Eigenschaft wird der Stadt zugeschrieben: Es sei eine „Industriestadt“¹⁶¹, wobei Gabriel die Industrie nicht etwa mit wirtschaftlichem Fortschritt oder sinnvoller Innovation assoziiert, sondern mit den damit verbundenen Belastungen durch Abgase („Dampf“) und Müll. Gabriel versteht die Industrie als Strafe Gottes, die zur Vernichtung oder Vertreibung sündiger Menschen eingesetzt wird. So vergleicht er die Stadt mit den von Gott bestraften Städten Sodom und Gomorra. Ausgelöst wird diese Assoziation wohl durch den Pech- und Schwefelgeruch in der Stadt. Daraus schließt Gabriel, auch „seine“ Stadt bzw. deren BewohnerInnen hätten sich schuldig gemacht, sonst wären sie nicht wie die von Sodom und Gomorra bestraft worden.

Überwältigt von der Masse der hereinströmenden Heimkehrer bricht das Stadtsystem zusammen. Dies zeigt sich z.B. im veränderten Umgang mit Besitz und Eigentum: Sie werden angesichts der Überlebensangst und des Überlebenskampfes der Menschen irrelevant.

Die Stadt avanciert zu einem Ort der Trost- und Hoffnungslosigkeit: Der endlose Regen, den Gabriel auch als Strafe Gottes empfindet, wird zur unausstehlichen, körperlich und seelisch nicht verkraftbaren, unendlich erscheinenden Materie, die sich wie ein Mantel über die Stadt legt und deren wahres Aussehen zu erkennen gibt.

Die Stadt bekommt an solchen Regentagen erst ihr wirkliches Gesicht. Der Regen ist ihre Uniform. Es ist eine Stadt des Regens und der Trostlosigkeit.

Die hölzernen Bürgersteige faulen, die Bretter quietschen, wenn man auf sie tritt, wie schadhafte, nasse Schuhsohlen. Der gelbe, träge Brei in den Rinnen löst sich auf und fließt träge dahin.

Tausend Kohlenstäubchen birgt jeder Regentropfen, sie bleiben auf den Gesichtern und Kleidern der Menschen liegen. Dieser Regen konnte durch die dicksten Kleider dringen. Man hatte im Himmel große Reinigung und schüttete die Kübel auf die Erde (HS, S. 88).

¹⁶¹ Vgl. Müller-Funk, 2006, S. 56.

Der Anschauungsraum Stadt wird mittels einer subjektiven Selektion bestimmter Details beschrieben: Bürgersteige, die Beschaffenheit des Bodens und der Fußwege, und die Eigenschaften des Regen finden Gabriels Beachtung, während Häuser und Plätze ausgeklammert werden. Diese im Präsens formulierte Raumbeschreibung erstellt sein Panorama der Stadt. Sie wird von ihm durch einen Charakter mit Gesicht und menschlichen Eigenschaften („trostlos“) beseelt. Er fühlt sich dort durch die Regenmassen bedroht, vor denen nicht einmal die „dicksten Kleider“ schützen könnten. Zugleich nimmt er die Regenmassen als schützende „Uniform“ der Stadt wahr, durch die sie sich möglicherweise gegen die hereinströmenden Menschenmassen zu wehren sucht.

Diese Reinigung der Erde erfolgt auffälligerweise parallel zum intensiven Putz im Hotel Savoy, in dem sich Bloomfield abgekündigt hat. Im Unterschied zu dem temporären Geschehen im Hotel scheint die „Reinigungsphase“ der Erde kein Ende zu nehmen. Statt einer Säuberung hinterlässt sie Verwüstung und Chaos in der Stadt.

Es regnet nun schon eine Woche in der Stadt. Die Abende
sind klar und kühl, aber bei Tage regnet es.
Es paßt so zum Regen, daß in diesen Tagen die Flut der
Heimkehrer sich mit frischer Gewalt heranwölzt. [...]
Sie strömen Grau aus, *unendliches Grau* über diese graue
Stadt (HS, S. 117. Hervorhebung v. Verf.).

Diese Zeichnung des Stadtbilds macht sichtbar, wie sie sich durch äußere Faktoren wie Regenmassen und Menschenmassen verändert, also wie Wetter und Menschen die Wahrnehmung dieses Raums beeinflussen. Der Regen ist grau und auch die Heimkehrer, eine heimatlose, traumatisierte, orientierungslose Masse, „strömen Grau aus“, und somit steigert das Grau der Heimkehrer jenes der Stadt auf Unendliche. Diese Metonymie spielt auf die Ähnlichkeit des grauen, strömenden Regens mit den Grau ausströmenden Heimkehrern an. Beide Elemente lösen Empfindungen des Ausgeliefertseins, der Unkontrollierbarkeit, der Hilflosigkeit und Panik in der Stadt aus. Kurz: Sie werden als Gewaltakte empfunden.

Die nahezu apokalyptischen Darstellungen der Stadt kommen in der letzten Stadtszene voller Chaos und Revolution zu ihrem kakophonischen Höhepunkt. Die „Glocken der Stadttürme und Kirchen fallen schwer in den großen Lärm“ (HS, S. 125) des Aufstandes. Welch ein Kontrast zu seinem ersten Spaziergang durch die Stadt, bei welchem das Glockenläuten zur Komplettierung der feierlichen Stimmung Gabriels ausbleibt (vgl. HS, S. 27 und S. 29 der vorliegenden Arbeit)!

Darüber hinaus wird in der Stadt gewissermaßen der Notstand verhängt. Es mangelt an Lebensmitteln, Arbeit und Geld. Der urbane Raum entwickelt sich also, parallel zum Ablauf der Handlung, von einer „amüsanten“ (HS, S. 53), irgendwie besonderen Stadt zu einem Ort des Verfalls und der Verdammnis.

Die Stadt blüht gemeinsam mit der Geschichte und dem Aufstieg des Hotels auf, zerfällt sukzessive und geht mit der ausbrechenden Revolution am Ende der Handlung förmlich mit dem Hotel im Chaos unter. Der Protagonist distanziert sich schließlich sowohl emotional als auch physisch von den Räumen und dem Geschehen, sein Aufenthalt in der Stadt war ohnehin von Anfang an als Übergangslösung, als kurzer Stopp auf seiner Heimkehr, geplant. Mit seiner Abreise lässt er diese zerfallende, „verdammte“ Stadt zusammen mit seiner Verwandtschaft, den Böhlaugs, und seiner Kriegsvergangenheit hinter sich.

b. Raum und Figuren

An einigen Stellen treten die Bedürfnisse der BewohnerInnen dieser Stadt unübersehbar in Erscheinung, und zwar anlässlich der bevorstehenden Ankunft Bloomfields. Wenn alle Menschen auf Bloomfield warten, heißt es zum Beispiel: „[D]ie ganze Stadt ruft: Bloomfield kommt!“ (HS, S. 26), und als jener wahrhaftig eintrifft, trägt die geheimnisvolle, unheimliche Stadt dazu bei, dessen Ankunft – mithilfe von Tönen, Tieren, Geräuschen, Finsternis und plötzlich sichtbarer Veränderung – so spannend und dramatisch wie möglich zu inszenieren, „als ob die ganze Stadt auf einmal aufschreien würde“:

Die Stadt ist still, eine Turmuhr schlägt. Eine schwarze Katze läuft über den Bürgersteig. Man kann die Atemzüge der Schlafenden hören. [...] in der engen Gasse sieht das Hotel aus wie ein düsterer Riese. [...] In diesem Augenblick fährt ein Kreischen durch die Luft, es ist, als ob die ganze Stadt auf einmal aufschreien würde. [...] Schon flitzt da und dort ein Fenster auf, zwei Stimmen sprechen. Ein Dröhnen erschüttert das Holzpflaster, auf dem wir stehen. Ein weißer Schein erfüllt die Gasse, es ist, als ob ein Stück des Mondes in die schmale Gasse gefallen wäre. Der weiße Schein kam von einer Laterne, einer Blendlaterne, einem Scheinwerfer: dem Scheinwerfer Bloomfields (HS, S. 84).

Gabriel befindet sich zu diesem Zeitpunkt gemeinsam mit Zwonimir in der Stadt, irgendwo in der Nähe des Hotels, von wo aus er erstaunlicherweise die „Atemzüge der Schlafenden“ der Stadt vernehmen kann.

Er liefert zuerst noch eine Demonstration der Stadt, die mit dem die Abendstille unterbrechenden „Kreischen“ in Neugierde getriebene Detektion umschlägt. Das Panorama der Stadt wird im Rahmen der kurzen Demonstrationsphase langsam und sukzessive erstellt; die beschriebenen Geräusche der schlagenden Turmuhr (die neben dem Auftreten der schwarzen Katze als bedeutsame Ankündigung oder Signal gelesen werden kann) und die der Atemzüge sorgen für eine ruhig-entspannte Atmosphäre in der Stadt, die sehr schnell durch die plötzlich einsetzende Action zerstört wird.

Nicht nur die schwarze Katze, sondern auch der Aufschrei des gesamten Raums „Stadt“ signalisiert eine sich annähernde Bedrohung. Gabriel gibt folgende, plötzliche Veränderungen des Stadtraums wieder: Fenster werden geöffnet, der Boden vibriert; der „Scheinwerfer Bloomfields“ erleuchtet die Gasse, als ob ein „Stück des Mondes“ in sie „gefallen wäre“ (s.o.), wie eine Bühne. Im nächsten Augenblick wird Bloomfield zum ersten Mal im Roman auftreten. Seine Ankunft enthält Merkmale eines frontalen Angriffs: ein näherkommendes, immer heller werdendes Licht, ausgehend von einer Lichtquelle, die mit der Verringerung der Distanz immer größer zu werden scheint. Der Schein, der zuerst nur die schmale Gasse erfüllt, wird zum Schein einer Laterne, einer Blendlaterne und schließlich zum grellen Strahl eines Scheinwerfers, der von Gabriel sofort als zu Bloomfield zugehörig identifiziert wird. Bloomfields Ankunft sorgt nicht nur unter den Menschen für Aufregung, sondern verändert auch die Atmosphäre und das Licht der Stadt.

Dieser Raumdarstellung bei Bloomfields Ankunft wird romanintern ein Kontrastbild bei dessen Flucht aus der Stadt entgegengesetzt: Die räumliche Wahrnehmung der Stadt bei Bloomfields Abreise steht in einem eklatanten Kontrast, und verknüpft doch beide Szenen miteinander.

In aller Stille ist Henry Bloomfield geflüchtet. Mit abgeblendeten Scheinwerfern, auf lautlosen Rädern, ohne Hupenschrei, im Dunkel der Nacht floh Bloomfield vor dem Typhus, vor der Revolution. (HS, S. 121).

Nicht nur, dass es in der Stadt wegen der abgeblendeten Scheinwerfer an Licht fehlt; keine Turmuhr schlägt, kein „Hupenschrei“ erregt die Aufmerksamkeit der StadtbewohnerInnen – hier erst erfährt man, dass das Hupen in der Ankunftsszene Bloomfields von Gabriel subjektiv als „Kreischen“ wahrgenommen und beschrieben worden ist. Dunkelheit und Stille prägen die Fluchtszene: Anstelle von übermäßiger Beleuchtung und Geräuschfülle der Ankunftsszene hat man es hier mit geradezu gegensätzlichen, unterschiedlich gestimmten Räumen zu tun.

Trotz dieser Gegensätzlichkeit handelt es sich bei beiden Szenen rein physisch gesehen um denselben „Container“, um den Schauplatz „Stadt“.

Nicht nur die Stadt wird von Bloomfield beeinflusst, sondern – wie sich im Laufe des Romans herausstellt – auch Bloomfield durch die Stadt. Wider Erwarten ist er „nur“ der Stadt halber zu Besuch gekommen und nicht der Geschäfte wegen. Hinter seinem offiziellen Motiv, investitionswürdige Projekte ausfindig zu machen, steckt seine Bindung an eine religiöse Tradition:

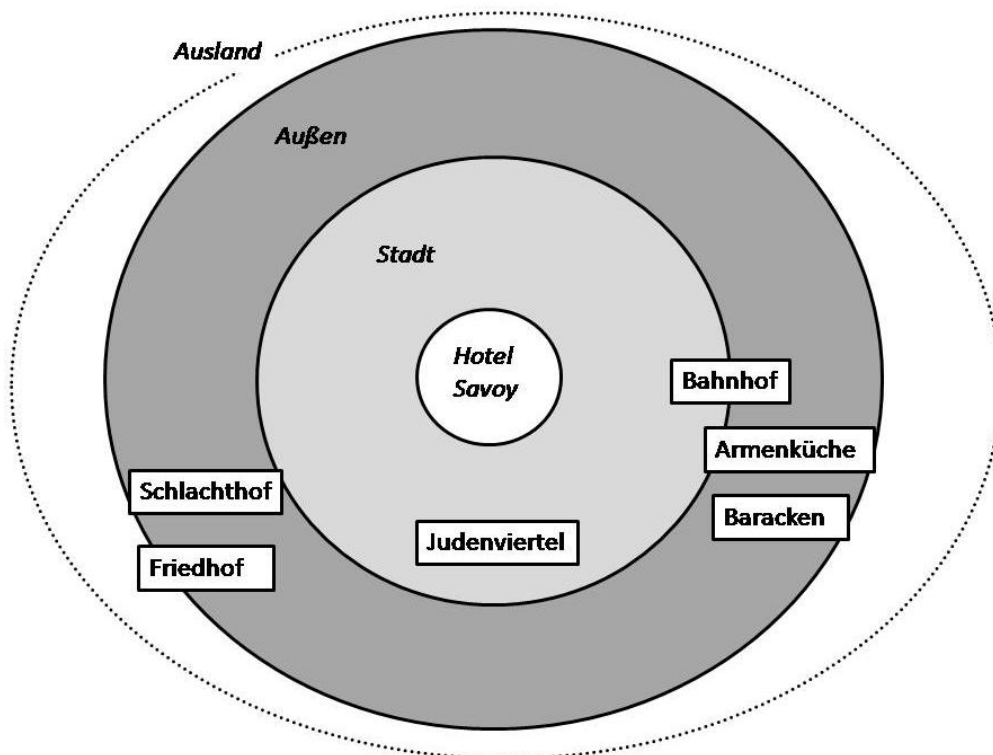
»Ich komme jedes Jahr hierher«, sagt Bloomfield, »meinen Vater besuchen. Und auch die Stadt kann ich nicht vergessen. Ich bin ein Ostjude, und wir haben überall dort unsere Heimat, wo wir unsere Toten haben. Wenn mein Vater in Amerika gestorben wäre, ich könnte ganz in Amerika zu Hause sein. Mein Sohn wird ein ganzer Amerikaner sein, denn ich werde dort begraben werden.« (HS, S. 107).

Auch für Bloomfield ist die Stadt ein gestimmter Raum, dessen Wahrnehmung in seiner Familiengeschichte und religiösen Traditionen gründet. Die dort verankerte emotionale Bindung ist Triebfeder seiner wiederkehrenden Auftritte in der Stadt. Bei der Erfüllung dieser Pflicht nimmt er deren unvermeidbaren Begleiterscheinungen geduldig in Kauf: das trauernde Gedenken seines verstorbenen Vaters und die ständige Bedrängnis durch die StadtbewohnerInnen, die von ihm finanzielle Unterstützung und Arbeit erwarten.

Bloomfield macht im Zusammenhang mit der Stadt, die niemals für ökonomischen Aufstieg, sondern eher für seine trostlose Vergangenheit steht, Gebrauch von der Bezeichnung „Heimat“. Diese Ortsgebundenheit und das daraus resultierende Heimweh nach der Stadt begründet er mit der Tradition der Ostjuden: „[W]ir haben überall dort unsere Heimat, wo wir unsere Toten haben“ (s.o.). Somit ist Bloomfields gestimmte Stadt – trotz ihres unaufhaltsamen ökonomischen und gesellschaftlichen Zerfalls und ihrer bettelnden Bevölkerung – positiv konnotiert. Sie wird einerseits für den Besuch Bloomfields verantwortlich gemacht, andererseits erweist sie sich als Ursache seiner Immobilität, seiner Ortsgebundenheit und Abhängigkeit von der Stadt. Dass er diese als unangenehm und belastend empfindet, wird nachträglich ersichtlich, als er erklärt, für die „Stadt-Unabhängigkeit“ seines Sohnes sorgen zu wollen: „Mein Sohn wird ein ganzer Amerikaner sein, denn ich werde dort begraben werden“ (s.o.).

c. Raum und Relation

Die Stadt setzt sich aus mehreren, voneinander abgrenzbaren Bereichen zusammen, über die die LeserInnen einzeln informiert werden – die vorliegende Arbeit widmet sich ihnen auch in eigenen Unterkapiteln: vorab dem Hotel Savoy selbst und seinen Teilräumen (s.o.), dem Bahnhof, den Baracken, in denen Arbeiter und Heimkehrer hausen, dem Friedhof und der Armenküche. Weiters verfügt die Stadt über einen Marktplatz, das Judenviertel, die Gibka (eine Art Cottageviertel) und über ein symbolträchtiges, schmales Gässchen, das den Marktplatz mit dem Hotel verbindet. Einige der genannten Bereiche sind durch ihre Namen von vornherein negativ konnotiert: die Baracken, der Schlachthof, der Friedhof und die Armenküche; andere bekommen im Laufe der Handlung einen ambivalenten oder unheimlichen Charakter. Betrachtet man das Hotel als Handlungszentrum des Romans auch als Zentrum der Stadt, können die übrigen Bereiche in der Peripherie des Hotels wie folgt angeordnet werden:



Zentrumnähe bedeutet also Einflussstärke und Verfügung über Macht. Je näher Räume dem Zentrum angesiedelt sind, desto privilegierter und wohlhabender sind die Menschen, welche die Räume nutzen und betreten können;

Zentrumsferne deutet somit auf benachteiligte Räume, die sich – wie Heterotopien – aus irgendeinem Grund nicht nur räumlich vom Zentrum abgrenzen, sondern darüber hinaus durch andere Regeln, die in diesen Räumen gelten.

Was vor dem Hintergrund dieser These über Differenzen zwischen Zentrum und Peripherie auffällt, ist die Unterteilung *innerhalb* des Judenviertels. Dieses grenzt sich selbst schon durch den Eigennamen „Judenviertel“ vom Rest der Stadt ab. Gabriel erzählt auf seinem Spaziergang diesbezüglich von drei ganz unterschiedlichen Lebensstandards, die er an verschiedenen Bereichen innerhalb des Judenviertels festmacht: Auf der einen Seite gibt es den **Bereich der Armen**, von verzweifelt und rastlos dargestellten Juden in ihren „arme[n] Stuben, in denen kleine Judenkinde Rettich und Brot aßen und ihre Gesichter in große Kürbisse gruben“ (HS, S. 43); das andere Extrem bilden die Reichen. Zu ihnen zählen Bloomfields Vater (einst: Blumenfeld), Gabriels Onkel Böhlaug und dessen Sohn. Die **Gibka**, die „vornehme Vorstadtstraße, mit weißen, niederen Häusern, neuen und verzierten“ (HS, S. 13), gibt dem Bereich der Reichen einen Namen. Zwischen den zwei Extremen der Gibka und des Elendsviertels liegt der **Bereich der handelnden Juden**, Geldwechsler und -spieler, der sich durch die ständige Präsenz und Dominanz von Geld auszeichnet. Er umfasst mehrere Plätze und Gässchen. LeserInnen erinnern sich an den Beginn der Handlung: Des Geldes wegen ist Gabriel ursprünglich in die Stadt gekommen.

In dieser Stadt leben meine Verwandten – meine Eltern
waren russische Juden. *Ich möchte Geldmittel bekommen,*
um meinen Weg nach dem Westen fortzusetzen (HS, S. 5.
Hervorhebungen von Verf.).

Ähnlich wie Bloomfield ist also auch Gabriel durch seine Verwandten an die Stadt gebunden. Durch die Böhlaugs und deren potenzielle „Geldmittel“ ist die Stadt für ihn anfangs durchaus positiv konnotiert. So locken ihn familiäre Wurzeln und Geldnot auf seinem „Weg nach dem Westen“ (HS, S. 5) in diese Stadt, die ihm Erholung und Annehmlichkeiten verspricht. Der Zusatz „russische Juden“, den Gabriel über seine Eltern verrät, enthält den einzigen Hinweis auf die ungefähre Lage der Stadt bzw. den Schauplatz der Handlung.

Gabriels Aufenthalt in dieser Stadt ist von Anfang als Zwischenstopp geplant: „Ich war entschlossen, ein paar Tage oder eine Woche auszuruhen“ (HS, S. 5.).

Die Länge seines Aufenthalts hängt von seinen finanziellen Mitteln ab, weil er ja für Kost und Quartier im Hotel aufkommen muss. Er hofft, von seinem Onkel in der Gibka finanziell unterstützt zu werden.

Sein erster Spaziergang führt ihn durch den Zwischenbereich des Judenviertels, vorbei an den auf der Straße handelnden, rastlos wirkenden, unaufhörlich redenden „Kaftanjuden“. Bei den ausholenden Bewegungen der Juden fliegen nicht nur Federn, sondern auch die Prozente:

Ich schlenderte weiter, sah schwarze Gruppen behender Kaftanjuden, hörte lautes Gemurmel, Gruß und Gegengruß, zorniges Wort und lange Rede – Federn, Prozente, Hopfen, Stahl, Kohle, Zitronen flogen, von Lippen in die Luft geschleudert, in Ohren gezielt. [...] viele Menschen sprachen hier Deutsch, deutsche Fabrikanten, Ingenieure und Kaufleute beherrschten Gesellschaft, Geschäft, Industrie dieser Stadt (HS, S. 11).

Gabriel schildert die unübersehbare Präsenz der Juden: Er spaziert durch die Gassen und vermittelt mit der Aufzählung einer Fülle unterschiedlichster Wahrnehmungen einen atmosphärischen Eindruck von dieser Stadt. Die Straßen sind voll von Menschen und die Geschäfte finden öffentlich auf der Straße statt: Handel und Markt prägen hier das Judenviertel. Aus wie zufällig aufgeschnappten Wortfetzen schließt Gabriel, dass „deutsche Fabrikanten, Ingenieure und Kaufleute [...] Gesellschaft, Geschäft, Industrie dieser Stadt [beherrschen]“ (s.o.). Hier weitet sich die Perspektive von dem Zwischenraum des Judenviertels auf den Raum der ganzen Stadt, indem Gabriel auf die in der ganzen Stadt dominierende Gruppe zu sprechen kommt.

Nach einem ersten, kurzen Besuch bei seinem Onkel in der Gibka führt ihn sein neuer Bekannter Abel Glanz tiefer ins Judenviertel zu einem „unbekannte[n] Gäßchen, an Höfen vorbei, verwahrlosten Gehöften, freien Plätzen, auf denen Schutt und Mist lagerte, Schweine grunzten, mit kotigen Mäulern Atzung suchend“ (HS, S. 34). Dieses „Judengäßchen“ ist der Ort des Geldwechsels (vgl. HS, S. 66). Das Judenviertel ist hier verkommen, unvermeidbar drängt sich der Gedanken an mittelalterliche, von Dreck und Gestank erfüllte Straßen und Stadtviertel auf:

Grüne Fliegenschwärme summten um Haufen dunkelbraunen Menschenkotes. Die Stadt hatte keine Kanäle, es stank aus allen Häusern, und Glanz prophezeite plötzlich Regen aus allerlei Gerüchen. Wir kommen in eine kleine Gasse. Da stehen Juden, spazieren in der Straßenmitte, haben Regenschirme, lächerlich gewickelte, mit krummen Krücken. Sie stehn entweder still mit sinnenden Gesichtern oder gehen hin und zurück, unaufhörlich. Hier verschwindet einer, dort kommt

ein anderer aus einem Haustor, sieht forschend nach links und rechts und beginnt zu schlendern.
Wie stumme Schatten gehen die Menschen aneinander vorbei, es ist eine Versammlung von Gespenstern, längst Verstorbene wandeln hier. Seit Tausenden Jahren wandert dieses Volk in engen Gassen (HS, S. 34).

Gabriels Blick führt die LeserInnen wie in einem Film durch diesen Teil der Stadt. Die beobachteten Juden werden wie Marionetten, an einer Schnur aufgezogene Figuren beschrieben. Sie wandern charakter- und gesichtslos in dem kleinen Gässchen auf und ab. Es ist eine groteske, bedrückend wirkende Szene, in der Menschen zu „stummen Schatten“ reduziert und als „Gespenster“ (s.o.) erscheinen. Gabriel ist nahe daran, Geringschätzung und Unverständnis für das Gesehene zu äußern. Es ist eine bedrückende Atmosphäre, die gerade an den sich rastlos bewegenden Juden von Gabriel festgemacht wird: Wie die Figur des ewigen Juden tanzen sie ihren unendlichen Tanz unter- und miteinander, „unaufhörlich“ und wie getriebene „Gespenster“, die niemals über einen begrenzten Bewegungsradius – eben jenes Gässchens – hinaustanzen.

Unabhängig von den Teilräumen des Judenviertels und der Stadt geht es allen BewohnerInnen um Geld, Geldtausch, Geldwechsel, Geldanleihen und Schulden. In den Kategorien des Zentrums und der Peripherie stehen die Kaufkräftigen und Mächtigen in der Mitte, mit Henry Bloomfield an erster Stelle, „dessen Arm weit war und über den großen Teich reichte, Bloomfield war an allen Fabriken seiner alten Vaterstadt beteiligt“ (HS, S. 80). Deshalb wird sich bei Bloomfields Ankunft alles um ihn drehen¹⁶²:

Man wartete also auf Bloomfield – nicht nur im Hotel Savoy. In der ganzen Stadt wartete man auf Bloomfield. Im Judenviertel erwartete man ihn, man hielt mit den Devisen zurück, das Geschäft war flau. [...] Die ganze Welt wartet auf Bloomfield. Es ist eine große Spannung in der Luft (HS, S. 80f.).

Interessant in diesem Zusammenhang sind Auswahl und Anordnung der in der obigen Schilderung genannten Räume als Ortsangaben: Ausgehend vom Hotel, dem Handlungszentrum, wartet man überall auf Bloomfield. Das Warten weitet sich auf die Stadt aus, wird wiederum eingegrenzt auf das Judenviertel als besonderen Teilbereich der Stadt, und schließlich wieder verallgemeinernd auf „die ganze Welt“ ausgedehnt. Diese unterschiedlichen Räume werden in ein Verhältnis zueinander gesetzt: Sie verbindet ihr gemeinsames Verhältnis zur Zeit.

¹⁶² Es lassen sich hier viele Ähnlichkeiten und Parallelen zu Clara Wäscher, Verzeihung, Claire Zachanassian oder zur „alten Dame“ erkennen, die ebenfalls eine ganze Stadt mit ihrem Reichtum und ihrer potenziellen Großzügigkeit auf den Kopf stellt.

Denn in allen genannten Räumen wartet man darauf, dass diese Zeit bis zu Bloomfields Erscheinen vergeht. Indem die ganze Welt mit in dieses Warten einbezogen wird, erhält der erwartete Gast Bloomfield, ganz egal an welchem Ort, geradezu messianische Züge. Mit anderen Worten: Angesichts dieser gemeinsamen Erwartung seiner Ankunft spielen die Bedeutungsunterschiede zwischen den genannten Räumen und deren Relationierung keine Rolle mehr.

d. Konventionalisierung des Raums

An dieser Stelle werden drei Teilräume der Stadt näher betrachtet. Es handelt sich um die schmale, zum Hotel führende Gasse (nicht zu verwechseln mit dem „Judengässchen“), um das im Laufe der Handlung errichtete Stadtkino und um den Bahnhof. Jeder der drei Räume zeichnet sich durch eine besondere Konnotation aus, die – v.a. was das Kino angeht – der gesellschaftlich etablierten Konvention dieser Räume auffällig zuwiderläuft.

Die symbolträchtige **schmale Gasse** spielt am Ende, als das Hotel brennt und sich die Massen an Demonstranten davor „wälzen“ (vgl. HS, S. 124), eine wichtige Rolle. Ihre räumliche Abmessung, die geringe Breite ist es, die es den herbeiströmenden Soldaten ermöglicht, die revoltierende Masse zu stoppen: „Sie umringen den ganzen Häuserblock, die Menge ist im Hotel und in der engen Straße eingeschlossen“ (HS, S. 126). Die Menschenmasse wird umzingelt, für die Rettung des Hotels kommen die Soldaten jedoch zu spät. Die schmale Gasse erfüllt bei diesem Einsatz gegen die Revolution des Volks die Funktion eines unvorhergesehenen Hindernisses, das dem Aufstand zum Verhängnis wird. Das Satzgefüge der Parataxe im obigen Zitat, die Aneinanderreihung zweier Hauptsätze, macht deutlich, in welcher kurzen Zeit es den Soldaten gelingt, die Menschenmasse unter Kontrolle zu bringen. Die Gasse wird zur unentrinnbaren Falle und das Hotel zu einem Gefängnis, in welchen die Menge „eingeschlossen“ wird. Die etablierte Konvention und Funktion dieser Gasse ist eigentlich, eine Zugangsmöglichkeit zu schaffen und eine Verbindung des Marktplatzes mit dem Hotel herzustellen und als solche den Menschen den Weg dorthin zu ermöglichen. Nun funktioniert sie in der besprochenen Szene aber genau umgekehrt: Die neue, abweichende Konventionalisierung der Gasse findet sich in dem Umstand, dass sie sich nun – aufgrund ihrer Abmessung – als zugangsbeschränkend und (flucht-)behindernd herausstellt und so der Revolution zum Verhängnis wird.

Eine andere, ebenso spannende, von der etablierten abweichende Konventionalisierung weist der Raum des **Kinos** auf. Es handelt sich um eine Variante zur etablierten Konventionalisierung, die Joseph Roth übrigens auch in anderen Werken einsetzt, um Gesellschafts- und Kulturkritik auszuüben¹⁶³. Sie besteht darin, das Kino als Volksverblödungsmaschinerie zu dechiffrieren.

Es beginnt damit, dass die Tristesse, Verwahrlosung und Ausbeutung der Arbeiter in dieser Stadt für Gabriel erstaunlicherweise den Ruf der BewohnerInnen nach einem Kino provozieren:

In dieser Stadt fehlt nichts so sehr wie ein Kinotheater. Es ist eine graue Stadt mit viel Regen und trüben Tagen, die Arbeiter streiken. Man hat Zeit. Die halbe Stadt würde tagsüber und eine halbe Nacht im Kino sitzen (HS, S. 100).

Das Kino wird durch Gabriel hier mit Unterhaltung, Entspannung, Zeitvertreib und Ablenkung vom traurigen Alltag der BewohnerInnen assoziiert; es soll Farben und Licht in die „graue Stadt“ und die „trüben Tage“ bringen. Der Hinweis „Man hat Zeit“ impliziert in diesem Kontext, dass diese Menschen mit ihrer Zeit – die ihnen beim Streiken bleibt – nichts anzufangen wissen. Doch der Besuch des „Kinotheaters“ (s.o.) erweist sich bestenfalls als Betäubungsmittel, das die eigentlichen Ursachen für Alkoholmissbrauch, Frust, Hunger und Ausbeutung nicht behebt.

Die Stadt bekam ein Kino und eine Fabrik für Juxgegenstände – was sollte das den Arbeiterfrauen. [...] Bei den Knallerbsen und den brennenden Fröschen könnten sie den Neuner¹⁶⁴ vergessen, aber den Hunger nicht (HS, S. 118 f.).

Mit dem Kino verändert sich jedoch der Raum bzw. die Ausstattung der Stadt; ein neuer Teilbereich wird in den großen Raum Stadt eingefügt. Im Unterschied zu anderen ist dieser für alle Menschen zugänglich – selbst die Arbeiterfrauen zieht es dorthin. Die Eintrittspreise stellen offensichtlich keine Zugangsbarriere dar. So ist das Kino als Raum nicht etwa nur privilegierten Menschen zugänglich, sondern allen. Was es aber zu einem grotesk widersprüchlichen Raum macht, ist die Tatsache, dass es seine BesucherInnen von ihrer problematischen Situation zwar momentan ablenkt, aber offenkundig nicht dauerhaft befreien kann. Der Besuch des Raums mit seiner zerstreuen Wirkung ist verlockend und fatal-frustrierend zugleich.

¹⁶³ Vgl. Dietmar Mehrens: Das frühe Romanwerk „Hotel Savoy“. In: Ebd.: *Vom göttlichen Auftrag der Literatur. Die Romane Joseph Roths. Ein Kommentar*. Libri Books on Demand: Hamburg 2000, S. 68.

¹⁶⁴ „Neuner“ heißt der von den Arbeitern verteilte Fabrikbesitzer, ihr Arbeitsgeber.

Das Kino wird zum Symbol einer Kultur, die sich an herrschenden wirtschaftlichen Interessen und nicht primär an den menschlichen Bedürfnissen orientiert – worin also beim Kino die der etablierten Konventionalisierung des Raums zuwiderlaufende Abweichung besteht.

Last but not least ist der **Bahnhof** ein entscheidender Ort für Gabriel und für den Verlauf seiner Geschichte: Einerseits ist er ein Zeichen des Fortschritts und der Moderne, „das bedeutendste Symbol der Industrialisierung“¹⁶⁵, aber auch interkultureller Austausch und Mobilität sind durch ihn in ein neues Stadium getreten. Andererseits ist er Austragungsort übler Szenarien und Sammelplatz für traurige Gestalten, Arbeitssuchende und „Spezialisten“, die „in der Dunkelheit ihre Drogen“¹⁶⁶ (hier: den Alkohol) suchen. Für Gabriel ist der Bahnhof ein Ort der Arbeitssuche, später dann ein Ort des Zusammentreffens mit einem früheren Kameraden und am Ende der Ort seiner Abreise „in die Welt“.

Nun stehe ich schon den dritten Tag am Bahnhof und *warte auf Arbeit*. [...]

Für Feldarbeit bekommt man Essen und Wohnung, aber kein Geld – und ich muß Geld haben.

Am Bahnhof kann man Geld verdienen. Manchmal kommt ein *Ausländer*. Er sucht einen zuverlässigen »Menschen mit Sprachkenntnissen«, um nicht übers Ohr gehauen zu werden von der schlaun Bevölkerung. Auch Gepäckträger sind sehr gesucht – hier gibt es nicht viele. Ich weiß auch nicht, was ich sonst machen könnte. *Vom Bahnhof ist es nicht mehr so weit in die Welt*. Hier darf man Schienenstränge hinauslaufen sehn. Menschen kommen an und fahren weiter. Vielleicht kam ein Freund oder ein Kriegskamerad?

Es kam wirklich einer, nämlich Zwonimir Pansin, ein Kroat, von meiner Kompanie. Auch er kommt aus Rußland, und *nicht einmal zu Fuß, sondern mit der Bahn – also weiß ich, daß es Zwonimir gut geht* und er mir helfen kann (HS, S. 59. Hervorhebungen von Verf.).

„Am Bahnhof kann man Geld verdienen“, konstatiert Gabriel. Vor allem Ausländer werden dort zu Arbeitgebern: Sie bezahlen körperlich Arbeitende und kaufen Körper als Arbeitskraft. Wie in einem Warenhaus¹⁶⁷ stehen Arbeitswillige in Reih und Glied, die voller Tatendrang oder in Geldnot sind. Wie die wartenden Zypressen zum Friedhof gehören sie als Inventar zum Raum Bahnhof (vgl. dazu Kapitel 5.1).

¹⁶⁵ Alfred Gottwaldt: Der Bahnhof. In: Alexa Geisthövel und Habbo Knoch (Hrsg.): *Orte der Moderne. Erfahrungswelten des 19. und 20. Jahrhundert*. Frankfurt am Main / New York: Capus Verlag 2005, S. 20.

¹⁶⁶ Ebd., S. 22.

¹⁶⁷ Vgl. ebd., S. 23.

Die unendlich erscheinenden Schienenstränge am Bahnhof helfen, die Vorstellung von und Hoffnung auf mannigfaltige Möglichkeiten und unerwartete Wendungen im Leben hervorzurufen. Und so bringt der Bahnhof Zwonimir und Gabriel zusammen, Zwonimir, der Hoffnung wie auch Geld mitbringt – und „nicht einmal zu Fuß“ kommt. Allein dass er mit der Bahn kommt, ist ein gutes Zeichen: Bahnfahren ist wie ein Merkmal erfolgreichen Lebens. Gabriels Kommentar zu Zwonimirs Ankunft können LeserInnen entnehmen, dass er selbst zu Beginn – offensichtlich aus Geldmangel – *nicht* mit der Bahn angereist ist. Bahnfahren steht also für einen Luxus, den er sich nicht leisten konnte, auch nicht in der billigsten Klasse. Gottwaldt (2005) meint hierzu, dass in der „Hochzeit des Bahnhofs [...] die Klassengesellschaft den Maßstab“ selbst im Rahmen seiner architektonischen Detailgestaltung vorgab: „In den Zügen und in den Wartesälen [...] sah man um 1900 die Menschen in bis zu vier Klassen geschieden“¹⁶⁸. Die dritte Klasse ist nicht mehr luxuriös, sondern schlicht und die des Volks. Folgende Szene, die nur so von Lärm, Gefahr und Unsitte – wenngleich ohne jegliche Bössartigkeit – strotzt, gibt Einblick in die Atmosphäre eines Wartesaals „dritter Klasse“. Dort scheinen sich personifizierte Großstadtphänomene eingenistet zu haben: Hoffnungs-, Arbeits- und Obdachlosigkeit, Armut, Kriminalität und Alkoholmissbrauch¹⁶⁹.

Wir saßen im Wartesaal dritter Klasse, umtobt vom Lärm der Betrunknen, und sprachen leise und verstanden dennoch jedes Wort, denn wir hörten mit den Herzen, nicht mit den Ohren. [...] *In der Stadt war Schnapsverbot, am Bahnhof erhielt man den Alkohol in Kaffeekannen.* [...]

Das Volk war nur lebhaft, nicht böse, jemand warf einen Witz zwischen die Kämpfer, und alle söhnten sich aus.

Dennoch war es gefährlich, hier lange zu sitzen, man konnte plötzlich einen Schlag auf den Schädel erhalten oder einen Stoß vor die Brust, oder es kam einer und nahm dir deinen Hut weg oder schmiß dich auf den Boden, weil er keinen freien Stuhl mehr gefunden hatte (HS, S. 61. Hervorhebungen von Verf.).

Zwonimir und Gabriel sympathisieren mit dem „einfachen“ Volk und suchen deshalb auch dessen Räume auf: neben dem Wartesaal des Bahnhofs auch Zonen außerhalb der Stadt, nämlich die Armenküche oder die Baracken. Der Wartesaal des Bahnhofs wird mittels der für ihn charakteristischen ohrenbetäubenden Geräuschkulisse, der dort stattfindenden Handgreiflichkeiten und des dort anzutreffenden illegalen Alkoholverkaufs näher beschrieben.

¹⁶⁸Ebd.. S. 23.

¹⁶⁹Vgl. ebd., S. 23.

Alkohol wird den ganzen Tag in diesem Raum wie Kaffee getrunken und kannenweise ausgeschenkt. Neben den Geräuschen, den Kämpfen und dem Alkoholmissbrauch erfahren LeserInnen nur wie zufällig von der spärlichen Ausstattung des Wartesaals mit Stühlen. Dieser Raum platzt geradezu vor Menschen, ihrer Energie, ihrer Aggressivität und Unkontrollierbarkeit. Dies macht den Wartesaal des Bahnhofs zu einem gefährlichen, unberechenbaren Ort, denn hier ist man nicht vor Verletzungen des Körpers oder Überschreitungen der üblichen Grenzen der Privatsphäre sicher.

Während Gabriel und Zwonimir alle Räume des Volks auch als die ihren betrachten, verfügen sie zugleich über ihr Zimmer im Hotel Savoy. Zwonimir zumindest verschafft sich auch zu allen anderen Räumen im Hotel Zugang. Beide pflegen den Umgang mit Menschen beider „Seiten“ – mit der des Volks und jener anderen des Bürgertums, der Künstler und Schnorrer. Sie befinden sich sowohl hier wie dort, erscheinen mal dieser, mal jener zuzugehören (auch am Ende, als das einfache Volk gegen das Hotel und seine BewohnerInnen revoltiert). Diese Doppelzugehörigkeit zwingt sie zunächst, wie jemand aus dem Volk körperlich zu arbeiten. Sie finden Arbeit neben dem Personenbahnhof, nämlich am Güterbahnhof:

Bei der Bahn, am Güterbahnhof, waren schwere Hopfenballen da. Sie mußten umgeladen werden, und es gab keine Bahnarbeiter. Es waren einige besoffene, faule Kerle da, und der Vorsteher sah wohl ein, daß er monatelang mit diesen Beamten arbeiten müßte (HS, S. 71).

Gabriel beschreibt die vorgefundene Situation im Sinne der Demonstration des Raums und des Geschehens. Dabei werden der Raum und die dort anwesenden Menschen zueinander in Verhältnis gesetzt. Die Situation wird pragmatisch geschildert: Die dort anzutreffenden Menschen werden in ihren Unterschieden zu Gabriel und Zwonimir dargestellt. Die beiden Freunde finden Arbeit, während die „besoffene[n], faule[n] Kerle“ bleiben, wo sie sind, und dabei zur Raumausstattung des Bahnhofs werden.

Gottwaldt (2005) schreibt: „Der Bahnhof war folglich stets ‚halb Fabrik, halb Palast‘ (Wolfgang Schivelbusch), wobei sich die eine Hälfte der Stadt und die andere Hälfte der Eisenbahn oder der Ferne zuwandte“¹⁷⁰. So lesen wir:

Der Wind kommt aus der *Gegend der Fabriken*, es riecht nach Steinkohle, grauer Dunst lagert über den Häusern – *das Ganze ist wie ein Bahnhof*, man muß weiterfahren. Der Pfiff eines Zuges kommt gellend herüber, Menschen fahren in die Welt (HS, S. 54. Hervorhebungen von Verf.).

¹⁷⁰ Ebd., S. 21.

Gottwaldts Auslegung zufolge stellt die Arbeit am Güterbahnhof quasi Fabrikarbeit¹⁷¹ dar: Die beiden Freunde arbeiten nur um des Geldes willen abseits der Stadt ohne gemeinsame Sprache gemeinsam mit anderen. Dieses Arbeitsverhältnis dauert nur so lange, bis das Umladen der Hopfenballen erledigt ist. Dann stehen sie wieder, „[s]o oft der Zug aus Deutschland einfährt“ (HS, S. 82), gemeinsam mit vielen anderen Menschen beim Bahnhof.

Mit der Bemerkung „Menschen fahren in die Welt“ (s.o.) gibt Gabriel zu verstehen, wozu der Bahnhof gut ist. Angesichts des von ihm gewählten, unspezifischen (Reise-)Ziels, der Welt, erweckt es den Anschein, als wäre das Ziel einer Bahnfahrt nicht relevant – Hauptsache man könne weg und woandershin fahren. Insofern bietet ein Bahnhof auch die Möglichkeit zur Flucht.

Durch die Bahnhöfe wird Mobilität im Allgemeinen signalisiert; die Welt wird erreichbarer, weil näher. Und doch kommt Gabriel noch nicht weg; der Bann des Hotel Savoy über ihn wird erst am Ende gebrochen: Und so bleibt ihm vorab nichts anderes über, als beim Bahnhof mit anderen auf Arbeit zu warten (vgl. auch HS, S. 80), im Unterschied zu anderen, die meinen, Bloomfield würde als Mensch von Welt am Bahnhof ankommen:

Vornehme Herren mit braunen und gelben Reiseplais
kommen mit großen Lederkoffern, in Gummimänteln, mit
zusammengerollten Schirmen in Etuis.
Aber Bloomfield kommt nicht.
Dennoch gehen die Menschen täglich zur Bahn (HS, S. 82).

Gabriels Anschauung des Raums Bahnhof zeigt eine weitere Facette desselben. „Vornehme Herren“ lassen sich hier unter die Lupe nehmen und – übrigens durchaus passend zur obigen Deutung des Bahnhofs als „Halb-Palast“ – detailreich beschreiben. Sie machen Bruchteile einer fremden, modernen, jedenfalls besseren Welt sichtbar. Der moderne Mensch trägt allerlei nützliche und schöne Dinge bei sich: farbige Decken oder Überwürfe, große Koffer, also viel Besitz, Gummimäntel, die der aggressive Regen in der Stadt bestimmt nicht durchdringen kann, zusätzlich Schirme in eigen dafür vorgesehenen Hüllen. Gabriel enthält sich hier – anders als sonst – jeglicher Bewertung oder Anerkennung.

Die Problematik verschärft sich auch hier zunehmend:

¹⁷¹ Festzuhalten ist hier, dass durch den Geruch der „Steinkohle“ die „Gegend der Fabriken“ mit jener des Bahnhofs zu einem „Ganze[n] [...] wie ein[em] Bahnhof“ verschmilzt, von dem man nur noch „weiterfahren [muß]“ (s.o.). Geruch und Dunst der Fabriken schaffen es, die Unterschiede zwischen beiden Räumen zu verwischen.

Während viele Arbeitssuchende zumindest motiviert sind, „täglich zur Bahn“ zu gehen, um auf Arbeit zu warten, „saßen und vertranken [die streikenden Arbeiter] ihre Streikgelder in den Wartesälen des Bahnhofs, und die Frauen und Kinder hungerten“ (HS, S. 118). Überall in der Stadt herrscht Hunger, Armut und Krankheit durch fehlende Hygiene. Nur der am Bahnhof erhältliche Alkohol ermöglicht es den Menschen (d.h. den Männern), ihre Sorgen zu vergessen; er macht das ewige Warten auf Verbesserung zumindest vorübergehend erträglicher.

Durch den Aufstand der Stadt und den Brand des Hotel Savoy, von dem am Ende nur „halbverkohlte Reste“ überbleiben, löst sich Gabriels Bann, der ihn an den Raum dieser Stadt und des Hotels kettet: „Die Aktion der unzufriedenen Heimkehrer durchbricht in ihrer anarchischen Wut die Totalitarität der Herrschaftsstrukturen, wie sie durch das Modell des Hotels beschrieben sind“¹⁷².

Gabriel reist ab: mit dem Zug vom Bahnhof aus weg aus der Stadt, hinein in die Welt. Durch seine deutlich verbesserte finanzielle Lage kann er – im Unterschied zu seiner Ankunft zu Fuß – wenigstens jetzt mit dem Zug reisen. Zumindest in dieser Hinsicht hat ihm der Aufenthalt im Hotel etwas genützt¹⁷³. Als wäre es selbstverständlich, sich die Zugfahrt selber zu finanzieren, geht er zum Bahnhof – nur in Begleitung von Abel Glanz, der ebenso nach dem Westen strebt. „Der nächste Zug soll am Abend abgelassen werden. Wir sitzen im leeren Wartesaal“ (HS, S. 125). Dieser leere Raum spiegelt Gabriels innere Leere, die gleichzeitig die ideale Voraussetzung für einen Neubeginn darstellt. Wie das Hotel insgesamt kann so auch der leere Wartesaal als mythischer Raum angesehen werden, der Gabriels Inneres, seine Psyche, räumlich darstellt. Und so schließt der Roman mit der Abfahrt im Zug, der Gabriel und Glanz aus der Stadt und von vergangenen Erfahrungen und Erlebnissen weg in die Welt und in die Zukunft führt.

¹⁷² Müller-Funk, 2006, S. 57.

¹⁷³ Denn er konnte – trotz seiner „zwanzig Koffer“ unverändert „immer noch der Gabriel Dan sein“ (vgl. HS, S. 7), der er zu Beginn des Romans bei der Ankunft gewesen ist.

5. Am Rande der Stadt

Am Rande der Stadt spielen sich einige wichtige Szenen des Romans ab. Meist werden diese marginalisierten Orte durch Gabriel in Begleitung Zwonimirs aufgesucht. Obwohl sich diese Außenwelt stark durch Aussehen und Art der BewohnerInnen vom Zentrum absetzt, ist sie doch unverzichtbarer Bestandteil der Stadt. Ich will hier in weiterer Folge den Begriff des „konstitutiven Außen“ im Sinne Judith Butlers¹⁷⁴ auf räumliche Relationen anwenden. Friedhof, Schlachthof, die Baracken der Arbeiter und Heimkehrer¹⁷⁵ und die Armenküche sind im Roman beim Namen genannte Räume, sie werden aber nur über den Bezug bzw. durch ihren Gegensatz zum „Inneren“, zum Stadtzentrum, dargestellt. Das Hotel Savoy ist, vor allem dadurch, dass es auch Handlungszentrum des Romans ist, Kern des Zentrums, Ort der Kultur (abgesehen vom Kino in der Stadt), des Reichtums und der Lebensfreude. Kurz: Im Hotel befinden sich zivilisierte Menschen, im Gegensatz dazu herrschen außerhalb des Hotels Armut, Krankheit, Hunger und Zerfall. Die genannten Bereiche am Rande der Stadt formen ein Vexierbild, welches die darin umher wandernden AkteurInnen andauernd daran erinnert, durch Krankheit und Hunger umzingelt zu sein. Überlebenswille und Todessehnsucht als Erlösung allen Übels treten in Kombination auf. Als sich Gabriel gegen Ende der Handlung von diesen marginalisierten Räumen, welche er schätzen gelernt hat, verabschiedet, treten deren paradoxen Charaktereigenschaften („die traurige Schönheit, eine verblühende Frau“) ans Tageslicht:

Es fügt sich, daß ich zum Abschied noch einmal durch die Stadt streiche, die *groteske Architektur der windschiefen Giebel*, der fragmentarischen Kamine besehe, *zerbrochene* und mit Zeitungspapier *verklebte Fensterscheiben*, *arme Gehöfte*, das Schlachthaus am Rande der Stadt, die Fabrikschlote am Horizont, Arbeiterbaracken, braune, mit weißen Dächern, Geranientöpfe in Fenstern.

¹⁷⁴ Judith Butler verwendet den Begriff des konstitutiven Außen hinsichtlich der Relation zwischen einem zentral angesiedelten, als Norm empfundenen, vermeintlich „Männlichen“ und dem „anderen“ Geschlecht, dem „abnormalen“, vermeintlich „Weiblichen“. Diesem Weiblichen kommt, immer im Gegensatz zum Männlichen, die Funktion eines „konstitutiven Außen“ zu. Dieses bedingt das (Fort-)Bestehen des „Männlichen“, von welchem es gleichzeitig abhängig ist. Beide Geschlechter also bedingen einander, nur durch das „Außen“ kann das „Innere“, das Zentrum, bestehen und vice versa. Butler übt Kritik an der binären Ordnung des Modells, da neben dem „Außen“ und dem Zentrum keine weitere Möglichkeit – kein anderes Geschlecht – bestehen darf, und am ungerechten, weil hierarchischen, patriarchalen Verhältnis zwischen den beiden. Vgl. Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter* [1990]. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.

¹⁷⁵ Es ist im Roman ausschließlich von Männern und nur manchmal von ihren Familien die Rede.

Das Land ringsum ist eine traurige Schönheit, eine verblühende Frau, der Herbst meldet sich allerorten, obwohl die Kastanien noch tiefgrün sind. *Man muß zum Herbst woanders sein*, in Wien, die Ringstraße sehn, von goldenem Laub übersät, Häuser wie Paläste, Straßen, *gerade ausgerichtet und geputzt zum Empfang vornehmer Gäste* (HS, S. 54. Hervorhebungen von Verf.).

Die zuerst noch durch Gabriels Stimmung gefärbte Raumdarstellung geht in eine Beschreibung seiner schließlich distanzierten, dem Modell des Anschauungsraums entsprechende Wahrnehmung über. Zunächst entnehmen LeserInnen Gabriels Aussagen noch, in welchem Ausmaß jener emotional an die Räume der Stadt und demgemäß physisch an die Orte gebunden ist, von denen er sich zu verabschieden versucht. Er, das Subjekt, ist zu diesem Zeitpunkt bereits in ein Verhältnis zum Objekt, dem Raum, getreten, welches auf die Gestimmtheit der Raumdarstellung hinweist. Dieses Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt zeichnet sich hier dadurch aus, dass Gabriel mit gedanklicher und emotionaler „Aktivität [...] gegenüber den optischen Daten“¹⁷⁶ reagiert. Der Abschied von der Stadt fällt Gabriel nicht leicht: Mit trägen Bewegungen „schleicht“ er umher, nur zaghaft, unentschlossen und ziellos spaziert er in der Stadt herum und gibt seine Beobachtungen an LeserInnen – nicht ohne Bewertung – weiter. Dabei schmückt er die Stadtbeobachtung mit Farben und Adjektiven aus, welche auf Armut, Groteske und Verfall verweisen. Die Stadtbeobachtung schließt mit einem Gegensatz: „Geranientöpfe“ schmücken Fensterläden und scheinen sagen zu wollen: „Hier leben doch Menschen, die *ganze* Stadt lebt!“.

Gabriels Spaziergang führt weiter hinaus, an den Rand der Stadt, zu den Außenbezirken, von denen er sich auch verabschieden will. Der Herbst, personifiziert durch eine schöne, aber „verblühende Frau“, auf welchen er dort trifft, weckt in ihm Heimweh nach Wien. In diese herbstliche Landschaft projiziert er das Wiener Pendant, weil man, laut Gabriel, „zum Herbst woanders sein [muss]“. Diese Projektion entspricht einem inneren Wunsch und Gabriels Bedürfnis nach sauberen, ordentlichen Räumen, „gerade ausgerichtet“ und „geputzt“, wie sie z.B. in Wien in der Ringstraße anzutreffen sind. Die Wiener „Häuser wie Paläste“ gleichen hier einem Ideal und bilden das Gegenstück der „grotesken Architektur“ der Stadt, der Baracken und der „anderen Räume“ am Rande der Stadt; die „vornehmen Gäste“ Wiens stehen den Arbeitern der Stadt gegenüber.

¹⁷⁶ Hoffmann, 1978, S. 57.

Friedhof, Baracken und Armenküche werden im Folgenden genauer betrachtet, da sie stark und vielseitig kulturell-historisch aufgeladene, konventionalisierte Räume sind. Weil sie aber immer auch in einem Bezug zu anderen Räumen stehen und über diese bzw. über ihre Abgrenzung davon definiert werden, werden auch die Relationen zwischen den Räumen analysiert.

Die Armenküche zeichnet sich im Gegensatz zum Friedhof und den Baracken dadurch aus, dass sie, wie das Hotel, im Laufe der Handlung zuerst an Bedeutung und Wertschätzung gewinnt, und sie dann wieder verliert: Gegen Ende der Handlung wird die Armenküche, ähnlich dem Hotel, beseitigt. Sie wird zugesperrt.

Zusätzlich zur Konventionalisierung des Friedhofs, der Baracken und der Armenküche will diese Arbeit die Relationierung der ersten beiden und die Veränderung in der subjektiven Wahrnehmung und Beschreibung der Armenküche im Laufe der Handlung ermitteln.

5.1. Der Friedhof als *die* Heterotopie nach Foucault

a. Konventionalisierung des Raums

Mit Santschins Begräbnis lernen Gabriel und die LeserInnen den Friedhof kennen. Es ist ein Raum, der nicht ohne die Beachtung der „Synchronie der Kultur“¹⁷⁷, also nicht ohne die Entwicklung seiner kulturellen Kodierung analysiert werden kann. Im Folgenden wird deswegen mithilfe von ausgewählten Szenen aufgezeigt, inwiefern es sich bezüglich des Friedhofs um einen konventionalisierten Raum handelt.

Seit Santschins Begräbnis schätzt Gabriel den Friedhof als Ort der Ruhe, wohin er sich zurückziehen kann. Gabriel geht Santschins Grab alleine besuchen, um von dessen „letzten irdischen Zeichen Abschied zu nehmen“ (HS, S. 106). Er vermisst diesen Freund und meint, Santschin hätte doch zumindest bis zum Erscheinen Bloomfields leben können, um von diesem noch zu profitieren. Vielleicht wäre Santschin dann sogar noch einmal in den „Süden“ (vgl. HS, S. 106), in seine Heimat gekommen? Der Friedhof ist in diesem Moment ein Ort der Trauer, des Rückzugs und der Reflexion.

¹⁷⁷Foucault, 2006, S. 322.

Ihn suchen Menschen aus Orientierungslosigkeit im Leben auf, oder, weil sie etwas auf dem Gewissen haben – Gabriel begibt sich aus demselben Grund dorthin, aus welchem später auch Bloomfield den Friedhof aufsuchen wird:

Wenn man [...] nicht mehr ganz sicher ist, ob man eine Seele besitzt [...], muss man vielleicht größere Aufmerksamkeit auf die sterblichen Überreste verwenden, die letztlich die einzige Spur unseres Daseins in der Welt und unter den Worten darstellt¹⁷⁸.

Während Gabriel das Grab seines Freundes Santschin am Friedhof besucht, findet sich Bloomfield wegen seines verstorbenen Vaters dort ein. Zufälligerweise treffen die beiden am Friedhof aufeinander; es ist *dieser* Ort und der Zeitpunkt, an welchen Gabriel Bloomfields Geheimnis¹⁷⁹ lüftet.

Er kam allein, er war zu Fuß auf den Friedhof gekommen, die Majestät Bloomfield. Ich sah ihn vor dem Grabe des alten Blumenfeld stehn und weinen. Er zog seine Brille ab, und die Tränen liefen ihm über die dünnen Wangen, und er wischte sie mit den kleinen Kinderhänden weg. Dann zog er ein Bündel Banknoten, die Bettler fielen über ihn her wie ein Fliegenschwarm, er verschwand in der Mitte der vielen schwarzen Gestalten, denen er Geld gab, um seine Seele loszukaufen von der Sünde des Geldes (HS, S. 105 ff.).

Gabriel beobachtet Bloomfield wie von einem Versteck aus und gibt dessen Bewegungen, Handlungen, Gestik und Mimik wieder. Sein Beobachtungsstandpunkt, seine Position, ist fixiert; die Wahrnehmung ist natürlich subjektiv, was sich in Bewertungen und Interpretationen des Gesehenen niederschlägt. Gabriel fällt an dieser Stelle Bloomfields Allerwelts-Charakter auf: Auch der Milliardär geht wie ein ganz normale Menschen zu Fuß zum Friedhof. Diese als Ausnahme wahrgenommene Handlung Bloomfields weist auf die Besonderheit, die spezielle Aura des Raums hin. Gabriel macht sich diesbezüglich lustig über die „Majestät Bloomfield“. Anstatt offen Mitleid zu zeigen, macht er den weinenden Bloomfield durch verniedlichende Bezeichnung lächerlich: Die „kleinen Kinderhände“ kümmern sich um die Tränen, die, unkontrolliert wie bei einem Kind, über die „dünnen Wangen“ kullern.

¹⁷⁸ Ebd., S. 323.

¹⁷⁹ Niemand weiß, wieso Bloomfield in seine Heimatstadt zurückgekehrt ist. Gabriel mutmaßt, vielleicht „[...] liebt er eine Frau. Aber die könnte er ja hinübernehmen. Eine Frau ist kein Haus, aber sie kann auch verheiratet sein. Dann ist sie noch schwieriger fortzubringen als ein Haus. Ich glaube nicht, daß Bloomfield hierherkommt, um die Fabrik des seligen Maiblum zu reparieren. Juxgegenstände interessieren ihn nicht“ (HS, S. 104). So erfahren LeserInnen – abgesehen von dem humorvollen Vergleich zwischen und der daraus ableitbaren Einstellung des Erzählers und/oder Autors gegenüber Haus und Frau – erst bei der zufälligen Begegnung am Friedhof zwischen Gabriel und Bloomfield dessen Motiv zur Heimkehr in die Stadt.

Bloomfields Verbindung zu seinem toten Vater bzw. zu seinen Vorfahren erklärt an dieser Stelle seine innere Verbundenheit mit der Stadt, die sich eigentlich als eine Abhängigkeit vom Friedhof, also vom Grab seines Vaters, herauskristallisiert. Nur wegen des Grabs seines Vaters nennt Bloomfield die Stadt seine Heimat, in welcher ihn ansonsten nichts mehr hält. Familie und Unternehmen (?) hat er bereits in Amerika. Und so verspricht er Gabriel am Friedhof – anstelle seinem Sohn –, selbst in Amerika zu sterben, um dort begraben werden zu können. So werde zumindest sein Sohn „ein ganzer Amerikaner“ (vgl. HS, S. 107).

Am Friedhof, dem Ort der Reflexion, gedenkt Bloomfield nicht nur seines Vaters, sondern nun auch des Verlaufs seines eigenen Lebens. Als er den Bettlern Geldbündel zuwirft, um – laut der Unterstellung bzw. Interpretation Gabriels – seine Seele wieder zu reinigen und sich von der „Sünde des Geldes“ freizukaufen, steht dieser Akt des Seelenfreikaufs im Kontrast zur reinen Seele von Bloomfields Vater Blumenfeld. Geld wird zum sündhaften Mittel, das zusätzlich zur Trauer um den Vater und dem daraus resultierenden Heimweh Bloomfield eigentlich zur Last fällt. Gabriel leitet aus diesem Kontrastpaar Sohn-Vater weitere Gegensätze ab, die er, Bloomfield zum Trost, im folgenden, nahezu philosophischen Gedanken mitteilt:

»Das Leben hängt so sichtbar mit dem Tod zusammen und der Lebendige mit seinen Toten. Es ist kein Ende da, kein Abbruch – *immer Fortsetzung und Anknüpfung.*« (HS, S. 107. Hervorhebungen von Verf.)

Gabriel setzt hier räumliche („Anknüpfung“) und zeitliche („Fortsetzung“) Verknüpfungen miteinander in Beziehung. Die Gedanken entsprechen einer am Friedhof ausgelösten Auseinandersetzung mit dem Credo, dem Glaubensbekenntnis des ewigen Lebens. So wie Raum und Zeit verknüpft werden, werden Leben und Tod einander gegenübergestellt und zu einem Ganzen verbunden. Die am Friedhof präsenten räumlichen Oppositionen unten-oben entsprechen den zwei Seiten Leben und Tod: Leben steht für das Zentrum (die Stadt), das Helle, Obere, das auf der Erdoberfläche/der Erde, und das „im Leben Stehende“ ergänzt das Vertikale; Tod dagegen steht für das Periphere (der Friedhof), Dunkelheit, das unter der Erde „Liegende“, also die Horizontale. Durch die Präsenz dieser Gegensatzpaare kann der Friedhof als mythischer Raum bezeichnet werden, der durch den Gegensatz zwischen den zwei Seiten geschaffen wird.

Diese stehen für die „zwei Seiten einer Persönlichkeit“, jener Gabriels und jener Bloomfields, „die es zu integrieren gilt“¹⁸⁰, sowie für Vergangenheit (der begrabene Blumenfeld) und Zukunft (der Milliardär Bloomfield).

In Gabriels Aussage spiegelt sich das relationale Raumverständnis eines lebenden und ständig in Bewegung und Veränderung seienden Netzwerks der „Fortsetzung und Anknüpfung“, das Räume und Menschen verbindet und ihre Mobilität dadurch beeinflusst¹⁸¹. Dieses Netzwerk ist niemals abgeschlossen, so wie die Seele unsterblich ist.

Neben der Lesart des Friedhofs als mythischer Raum ist er, vor allem hinsichtlich seiner historisch und kulturell gewachsenen, gesellschaftlichen Konnotation und Funktion, eine klassische Heterotopie nach Foucault. Als „andere Stadt“ und „dunkle Bleibe“¹⁸² einer jeden Familie kommt er, trotz Marginalisierung seit dem 19. Jahrhundert, einem konstitutiven Bestandteil („konstitutives Außen“) jeder Stadt und jeder Familie gleich:

Der Friedhof ist gewiss ein anderer Ort als die üblichen kulturellen Räume, und dennoch steht er mit allen Orten der Stadt, der Gesellschaft oder des Dorfes in Verbindung, denn jeder Einzelne, jede Familie hat Eltern auf dem Friedhof liegen¹⁸³.

Diese besondere Verbindung, die endlose „Fortsetzung und Anknüpfung“, negiert Bloomfield am Ende, als er wieder zurück nach Amerika flieht. Gabriel meint, er würde trotzdem nicht von der ewig währenden Verbindung verschont bleiben: „Er wird seine Sehnsucht unterdrücken, Henry Bloomfield. Nicht alle Hindernisse kann das Geld aus dem Weg räumen“ (HS, S. 121).

b. Raum und Relation

Als Santschin stirbt, begibt sich ein ganzer Leichenzug vom Hotel aus – konkreter: vom *Variété* aus (wo Santschins Leiche mehrere Tage aufgebahrt lag; vgl. HS, S. 45), um das Ganze noch ein bisschen skurriler und makaberer zu machen – zum Friedhof. Ein neuer Schauplatz wird vorgestellt, Ort und Zeit werden dafür exakt festgehalten: um „drei Uhr nachmittags“ (HS, S. 45) am „Rand der Stadt, wo die Schlachthöfe stehen“, mit folgendem Zusatz: „in dieser Stadt wurden die Toten den gleichen Weg geführt wie das Vieh“ (HS, S. 45 f.). Zwischen toten Menschen und toten Tieren wird hier scheinbar kein Unterschied gemacht.

¹⁸⁰ Haupt, 2004, S. 84.

¹⁸¹ Vgl. S. 71.

¹⁸² Foucault, 2006, S. 324.

¹⁸³ Ebd., S. 323.

Nicht nur die Stadt, selbst der Friedhof, die andere, tote Hälfte der Stadt, weist eine streng durch Grenzen abgesteckte Klassenordnung, Religions- und Nationalitätentrennung auf¹⁸⁴: Santschin wird mit seinem exotischen Namen an einem „entlegenen Teil des orientalischen Friedhofs“ (HS, S. 45) begraben. Und zwar so entlegen und am Rande (d.i. der orientalische Teil) des Rands (d.i. der Friedhof) des konstitutiven Außen (d.i. „am Rande der Stadt“), dass winterliche BesucherInnen sich ihren Weg zum Grab selbst graben müssten:

Alle Armen, die auf Gemeindkosten sterben, werden so weit draußen bestattet, und erst wenn drei Generationen gestorben sind, zeigt jener entlegene Teil des Gottesackers menschliche Wege.

Aber dann wird das Grab Santschins nicht mehr zu finden sein.

Nicht einmal Abel Glanz, der arme Souffleur, wird *so weit draußen* liegen.

Das Grab Santschins ist kalt und lehmig – ich sah hinein, als er begraben wurde –, und sein Gebein ist schutzlos dem Getier der Erde preisgegeben (HS, S. 45. Hervorhebungen von Verf.).

Der Friedhof ist durch und durch ein hierarchisierter Raum, also ein Raum, der sich dadurch auszeichnet, dass die ihn konstituierenden Teilräume in einem ungleichen Verhältnis zueinander stehen: Die Teilräume, der sogenannte „Gottesacker“ und der orientalische Friedhof, stehen einander gegenüber und sorgen im Areal des Friedhofs für die räumliche Unterscheidung unterschiedlicher sozialer und religiöser Zugehörigkeiten. Die Relationierung des Raums entsteht über die Gegenüberstellung von Zentrum und Peripherie. Den äußersten Rand der Peripherie besetzt jedoch nicht der orientalische Friedhof, sondern jener, an dem „Arme, die auf Gemeindkosten sterben“, begraben werden.

Der orientalische Friedhof zeichnet sich durch weitere Benachteiligung wie das Fehlen eines Sarges aus. Tote werden sofort dem zerstörerischen Ungeziefer der Erde ausgesetzt, der Gegensatz Mensch/Kultur-Natur ist somit aufgehoben. Auf der anderen Seite des Friedhofs werden die Gräber gehegt und gepflegt, sodass das Menschliche, die Kultur, stets sichtbar bleibt; diese Seite aber verliert ab dem Begräbnis jegliche menschliche Konnotiertheit.

¹⁸⁴Spannenderweise liegen „die Toten aller Bekenntnisse nicht weit voneinander, nur der jüdische Friedhof ist durch zwei Zäune getrennt. Bettelnde Juden stehen am Zaun und in den Alleen den ganzen Tag wie menschliche Zypressen“ (HS, S. 46) und werden schon allein durch den Umstand, dass sie bettelnd hinter einem Zaun stehen müssen, entwürdigt und entmenschlicht. Mehr als Kulisse oder Dekoration – wie „menschliche Zypressen“ – werden sie eingesetzt und weiters nicht mehr wirklich beachtet.

Die Gräber am Rande des Friedhofs werden auch deswegen selten von Angehörigen aufgesucht. Erst nach jahrelanger, regelmäßiger Aufwartung, die mit den Jahren immer unwahrscheinlicher wird, wird dieser „andere“ Friedhof erst durch „menschliche Wege“ wieder menschlich konnotiert. Gräber, die für das Gedenken und die Erinnerung Verstorbener sorgen sollen, funktionieren dort am Rande des Friedhofs erst im Laufe der Zeit, nach deren Verstreichen sie – wenn überhaupt – wieder räumlich und „menschlich“ markiert werden. Nicht nur aus diesen Gründen, sondern auch durch Gabriels subjektive Raumwahrnehmung hinterlässt die Beschreibung des Raums, an dem Santschin begraben wird, kein positives Bild. Im Gegenteil: Eine trübe, triste, schutzlose, mitleidserregende Atmosphäre entsteht. Santschin hat keine Familienangehörigen, die sein Grab besuchen würden. Sein Grab ist ein kaltes Loch, in das er, der Wertlose, vielleicht sogar beiläufig geworfen wird, um anschließend vergessen zu werden.

Der Hinweis darauf, dass „nicht einmal“ der „arme Souffleur“ Abel Glanz dort begraben werden würde (bzw. „werden wird“, s.o.), – der doch am Ende sehr wohl als einziger im selben Zug wie Gabriel sitzen wird – komplettiert das negative Bild des orientalischen Friedhofs.

5.2. Die Baracken

a. Raum und Relation

Am Rande der Stadt befinden sich auch die Baracken, wo Menschen wohnen, welche von der Stadt und den StadtbewohnerInnen keine Beachtung bekommen: Arbeiter, die von Fabriken (z.B. der „Borstenreinigungsfabrik“, HS, S. 80) ausgenutzt werden, und die frisch aus dem Krieg angespülten Heimkehrer, die ihrer Lebenssituation entsprechend nichts (mehr) besitzen und erstmal einfach irgendwo unterkommen müssen; die Baracken bieten sich ihnen dafür an.

Lange waren die Baracken leer gewesen. Jetzt wurden sie plötzlich *so lebendig*, daß man glaubte, heut oder morgen würden sie anfangen, sich in Bewegung zu setzen. [...] Die Mädchen kamen zu den Heimkehrern, man trank Schnaps und tanzte und verbreitete die Syphilis.

Mein Freund Zwonimir geht in die Baracken, denn er liebt *Aufregung und Unruhe* und vergrößert sie. Er erzählt den Hungernden von den Reichen, schimpft auf den Fabrikanten Neuner und erzählt von den nackten Mädchen in der Bar des Hotels Savoy (HS, S. 75 f. Hervorhebungen von Verf.).

Wie in einer auktorialen Erzählsituation erfahren LeserInnen von den schon lange leerstehenden Baracken und von deren (Un-)Bewohntheit in der Vergangenheit. Von ihnen bzw. ihrer Geschichte kann Gabriel doch wegen seiner kurzen Aufenthaltsdauer noch nichts wissen. Dann beginnt die Raumdarstellung der Baracken, indem ihr Inneres, aus Gabriels Sicht, beschrieben wird. Unabhängig von Gestimmtheit und Funktion des Raums umreißt er deren „Charakter“: Beweglichkeit, also Lebendigkeit, wird der einstigen Leere bzw. Unbewohntheit gegenübergestellt. Das in den Baracken vor sich gehende Geschehen bringt diese Belebung und Lebendigkeit mit sich: Tanz, Alkohol, Sex. Die Baracken sind zum Leben erweckt worden, weil sich Menschen darin eingefunden haben. Und doch ist neben dem Leben und dem lustigen Treiben von Krankheit und Alkoholmissbrauch die Rede, sowie von „Aufregung und Unruhe“. Die unterschiedlichen Informationen über die Baracken fügen sich zusammen und sind für die Raumatmosphäre bestimmend: Es ist einerseits ein heilloser, andererseits ein vielseitig genutzter, vor Leben sprühender Raum einer eher perspektivlosen Unterschicht von Heimkehrern. Zwonimir fügt der so hergestellten Atmosphäre den fehlenden räumlichen Antagonisten hinzu und stellt dabei eine lokale Verknüpfung zwischen Baracken und den Räumen der „Reichen“, v.a. dem Hotel Savoy, her. Die Trennung und Unterscheidung dieser Räume mitsamt Zwonimirs aktivem Sichtbarmachen sozialer Unterschiede manifestieren das Bestehen unterschiedlicher sozialer Klassen und deren räumlichen Grenzen seitens der Unterschicht (während diese seitens der Reichenen z.B. durch den Raum des Varietés reproduziert und gefestigt werden).

Die Baracken zeichnen sich zwar durch die darin kursierende Krankheit und durch immerwährenden Hunger aus, blühen aber durch den ständigen Zustrom an Menschen und Zwonimirs provokante Reden dermaßen auf, dass sie sich vor Energie „in Bewegung zu setzen“ scheinen; Gabriel und Zwonimir können, wenn sie in den Baracken sind, die sich ankündigende Revolution geradezu riechen: „Sie kommt aus dem Osten“ und „keine Zeitung und kein Militär kann sie aufhalten“ (HS, S. 119), was sich am Ende als Trugschluss herausstellen wird.

Am Rande der Stadt ist Platz dafür, den Bedürfnissen nach Aufruhr und Gerechtigkeit, die sich unter den marginalisierten „Außenseiter“ breitgemacht haben, nachzugehen. Durch die Existenz und Verfügbarkeit der Baracken können diese Bedürfnisse an diesem Ort artikuliert, gebündelt und zur Mobilisierung der Masse eingesetzt werden.

Der Ort ist Voraussetzung dafür, dass die verdrängten Bedürfnisse der marginalisierten Menschen durch die dortige Artikulation und Bewusstmachung wieder nach innen, ins Zentrum, drängen können. Repräsentativ für dieses wiedereinkiehrende Leben und das lauernde Aufbegehren sind letztendlich die wieder in Betrieb genommenen, rauchenden Schornsteine der Baracken und ist die „andere Seite“, die plötzlich auch im öffentlichen Raum der Stadt sichtbar wird. Soziale Missstände können dadurch nicht mehr ignoriert werden:

Es sah aus, als wollte ein *neuer Krieg* ausbrechen. So wiederholt sich alles: *Der Rauch steigt wieder aus den Schornsteinen der Baracken*, Kartoffelschalen liegen vor den Türen, Fruchtkerne und faule Kirschen – und Wäsche flattert auf ausgespannten Schnüren.

Es wurde unheimlich in der Stadt.

Man sah bettelnde Heimkehrer, sie schämten sich nicht. Ausgezogen waren sie als kräftige und stolze Männer, und jetzt konnten sie sich nicht mehr das Betteln abgewöhnen. Nur wenige suchten Arbeit. Bei den Bauern stahlen sie, gruben Kartoffeln aus dem Boden, schlugen Hühner tot und erwürgten Gänse und plünderten Heuschober aus. Alles schleppten sie in die Baracken, sie kochten dort, aber gruben keine Latrinen aus, man konnte sie an den Wegrändern hocken und ihre Notdurft verrichten sehen (HS, S. 75. Hervorhebungen von Verf.).

Die Belebung im Raum, wie sie schon im vorigen Zitat stattgefunden hat, spielt auch hier eine Rolle. Einige Beobachtungen sind zwar mit Bewertungen und v.a. Verallgemeinerungen (alle stehlen, alle betteln, alle morden) verbunden, dennoch liegt der Schwerpunkt auf der Anschauung des wahrgenommenen Raums. Nicht Gabriel, sondern ein unpersönliches „man“ nimmt den Raum wahr. Die Beschreibung steckt voller Gegenüberstellungen und Gegensätze: Leben - Krieg, Zivilisation - Natur bzw. „Barbarei“ (die stehlen, betteln, morden), „stolze Männer“ - „bettelnde Heimkehrer“, kochen - „Notdurft verrichten“, Stadt - Baracken. Das letztgenannte Oppositionspaar stellt die Relationierung der Räume her.

Die unsichere Atmosphäre ergibt sich aus der Bemerkung, dass es „unheimlich in der Stadt“ wurde. Sprachlich wird diese Unsicherheit in dem Satz „sie kochten dort, *aber...*“ ausgedrückt, der zuerst auf zivilisatorische Anzeichen bei diesem Lokalaugenschein hinweist, welche durch den Zusatz „aber sie gruben keine Latrinen aus“ wieder für nichtig erklärt werden. Neben dem aufsteigenden Rauch der Schornsteine ist die Überschreitung bzw. Ignoranz gesellschaftlicher Regeln der Stadt ein Erkennungsmerkmal aufbegehrender Menschen und der bevorstehenden Revolution.

Das Leben der Reichen im Hotel Savoy, geprägt durch Kultur und zivilisatorische Errungenschaften (wie Musik, Tanz und die Gesprächskultur), steht im Gegensatz zur Realität außerhalb der Stadtgrenzen.

Zwonimir und Gabriel sympathisieren dennoch mit den Räumen außerhalb der Stadt: Einerseits wegen der gemeinsamen Vergangenheit (Kriegsgefangenschaft), andererseits durch Zwonimirs ländlich-bäuerlichen Wurzeln¹⁸⁵. Die beiden finden sich in den Baracken ein, um auf einen weiteren Freund aus dem Krieg zu warten, den sie unter ihre Fittiche – d.h. mit ins Hotel Savoy – nehmen wollen, wie es auch Gabriel mit Zwonimir gemacht hat. Doch ihr Vorhaben scheitert an der Masse, die sich bei den Baracken einfindet und deren Funktion somit als Sammelplatz aufzeigt:

Wir standen, Zwonimir und ich, am Rande der Stadt, wo die Baracken sind, stundenlang, und forschten unter den Heimkehrern nach einem bekannten Gesicht.
Viele gingen an uns vorbei, und wir erkannten sie nicht [...].
Wenn man so viele Gesichter sieht, kennt man keines mehr.
Sie sehen einander gleich wie Fische (HS, S. 72.
Hervorhebungen von Verf.).

Obwohl Zwonimir und Gabriel diese Szene in Ruhe beobachten, kann ihre Wahrnehmung als Aktion oder Handlung des „Forschens“ und aktiven Beobachtens angesehen werden; Gabriel erzählt von dieser Suchaktion, indem er sich und Zwonimir zunächst im Handlungsraum positioniert: Sie befinden sich „am Rande der Stadt, wo die Baracken sind“.

In dieser Szene entspricht der Raum der Baracken einem Transitraum (wie z.B. auch der Bahnhof einer ist); das ständige Kommen und Gehen läuft parallel zu den Suchbewegungen der Augen von Gabriel und Zwonimir ab. Die Baracken und ihre Umgebung sind in dieser Szene Ort des (Er-)Wartens und eines vergeblich erhofften Zusammentreffens. Das Phänomen der Masse entpuppt sich als Hindernis der Suchaktion.

Die beschriebene Gesichtslosigkeit der Masse und des Einzelnen verweisen auf den Individualitätsverlust und die Wertlosigkeit der Heimkehrer als Menschen und eigenständige Subjekte. Ihre Herkunftsländer und individuellen Erfahrungen haben sie hinter sich gelassen; sie spielen in der Masse keine Rolle mehr, weil sich ihr Individuen unterwerfen müssen. In ihr ist jeder gleich (wenig) wert, alle müssen das gleiche Elend teilen.

Noch ein zweites Mal, auf beinahe routinierte Weise, sehen LeserInnen Gabriel und Zwonimir bei den Baracken stehen, umherblickend und suchend.

¹⁸⁵ Zwonimir was „ein Bauer [...], der täglich in die Baracken ging, nicht nur wegen der Heimkehrer, sondern weil die Baracken in der Nähe der Felder standen und Zwonimirs Seele sich sehnte nach den Garben und Sensen und Vogelscheuchen der heimatlichen Äcker“. (HS, S. 105).

Wir stehen, Zwonimir und ich, am Rande der Stadt, wo die Baracken sind, und spähen nach vertrauten Gesichtern. Alle sind fremd und alle vertraut. [...] Sie strichen in Gruppen von fünf oder sechs Mann durch die Stadt, sie zerstreuten sich kurz vor den Baracken (HS, S. 117 f.).

Die Gefühle der Fremde und des Eigenen vermischen sich und deren klare Abgrenzbarkeit wird in der Masse aufgehoben, sodass Gabriel nicht mehr zwischen einzelnen Menschen unterscheiden kann. Je näher die Masse der Stadt kommt, desto kleiner wird sie. Die Bewegung in Richtung Stadt bedeutet so viel wie eine Entwicklung in Richtung einer Identitätswiedergewinnung und die Reise zurück ins zivilisierte Leben. Individuen, eigenständige Subjekte der Stadt, stehen den gesichtslosen Masseteilchen gegenüber.

Am Rande der Stadt „zerstreuen“ sich nun die Menschen und teilen sich auf die Baracken auf, die nun zu „Flüchtlingslagern“ geworden sind. Die Baracken sind hier eine Art Kristallisationspunkt im räumlichen Netz, welcher die Aufspaltung der Massen in „Gruppen“, zumindest räumlich gesehen, veranlasst. Im Angesicht dieses Gesichts-, Geschichts- und Heimatsverlusts sowie der Orientierungs- und Hoffnungslosigkeit im Leben bieten die Baracken zumindest vorübergehend Schutz (oder aber Versteck) vor der Realität.

5.3. Die Armenküche

a. Raum und Handlung

Ist die Armenküche am Anfang noch ein Ort des Vergnügens, lustvollen Essens und Wohlgeschmacks, sowie ein potenzieller Ort des sozialen Austauschs für Gabriel und Zwonimir¹⁸⁶, wird ihr, diachron gesehen, sukzessive der Hahn, hier: Herd abgedreht, bis sie am Ende gänzlich zugesperrt wird. Parallel zu Handlung findet zuerst eine Aktivierung und Belebung in diesem Raum statt, die mit dem schließenden Handlungsbogen verebben.

¹⁸⁶ „Die Heimkehrer essen in der Armenküche, und Zwonimir auch. Er sagt, das Essen schmecke ihm. Zwei Tage essen wir in der Armenküche, und ich sehe, daß Zwonimir recht hat. »Amerika!« sagt Zwonimir. Es war eine dicke Bohnensuppe, wenn man den Löffel hineinsteckte, blieb er drinnen wie ein Spaten in der Erde. Das ist Geschmacksache, ich liebe dicke Bohnen- und Kartoffelsuppen“ (HS, S. 76).

Die Armenküche bietet Roth eine weitere Möglichkeit, soziale Unterschiede, karikiert durch Gegenüberstellungen von unterschiedlicher Raumaneignung und Raumaneignungsmöglichkeiten, aufzuzeigen:

Und die Menschen *sitzen eng an den Tischen*, ihre Ellbogen führen Krieg gegeneinander. Ihre Seelen sind friedlich, ihre Gesinnungen freundschaftlich, und ihre Arme führen Krieg. *Die Menschen sind nicht schlecht, wenn sie viel Raum haben.* In den großen Gasthäusern nicken sie einander fröhlich zu, weil sie Platz finden. Bei Phöbus Böhlaug streitet niemand, weil die Menschen einander aus dem Wege gehn, wenn es ihnen nicht mehr paßt. *Aber wenn zwei in einem engen Bett liegen, kämpfen ihre Beine im Schlaf, und ihre Hände zerreißen die dünne Decke, die sie einhüllt.* [...] (HS, S. 76 f. Hervorhebungen von Verf.).

Gabriel befindet sich in der Armenküche und gibt seine durch aufkommende Gedanken beeinflusste Raumwahrnehmung wieder. Die Armenküche wird zum Projektionsraum Gabriels Gedankenstroms. Angeregt durch die Beobachtung eng beieinandersitzender Menschen kreisen seine Gedanken um die räumlichen Gegensätze eng - weit und „wenig Raum“ - „viel Raum“: In der Armenküche herrscht, da viele arme Menschen gesättigt werden müssen, Platzmangel. „Große Gasthäuser“ bilden das gegensätzliche Pendant zu ihr, in denen sich Gäste den vorhandenen Platz nicht teilen müssen, sondern einen eigens für sie bestimmten finden und einnehmen können. Angeregt durch diesen Vergleich treten andere Räume vor Gabriels inneres Auge, die er wiedergibt: zunächst große Gasthäuser, dann die Räume Böhlaugs und schließlich ein prototypisches Bett, das eine Analogie zu einem beliebigen, austauschbaren Gemeinschaftsraum darstellt. Das Bett ist kein Raum wie jeder andere, der von mehreren Personen geteilt werden muss, und doch wird in Gabriels Bild dort die Grenze zwischen Privatheit (Bett) und Öffentlichkeit (es sind zwei Menschen im Bett, nicht einer) überschritten. Ebensolche räumlichen Grenzüberschreitungen finden tagtäglich in der Armenküche statt: Körpergrenzen, Grenzen der Privatsphäre, werden missachtet, denn in der Armenküche fehlt es dermaßen an Platz, dass die Arbeiter und Heimkehrer dicht an dicht gedrängt sitzen müssen, wobei „ihre Ellbogen [...] Krieg gegeneinander [führen]“. Sie können einander nicht aus dem Weg gehen, oder, wie die Redewendung sagt, „das Weite suchen“, so wie es Privilegierte in ihren weitläufigen Räumen können. Der permanente Körperkontakt, die Berührungen und Überschreitungen der Grenzen der Privatsphäre entsprechen einer permanenten Provokation, mit dem Resultat des (körperlichen) Aufbegehrens und der ununterbrochenen Selbstverteidigung.

Das Bett könnte ebenso als Metapher für das repressive System gelesen werden, das auch eine Relationierung der Räume auslöst: Arme, Arbeiter und Heimkehrer werden an den Rand der Gesellschaft „abgeschoben“, an welchem ihnen räumlich gesehen, für ihre Masse, viel zu wenig Raum zur Verfügung gestellt wird: Sie haben nur *ein* Bett, was für wenig Macht und wenig Rechte steht. Doch die Enge des Bettes schürt ihre Aggressionen und hier: Revolutionsgedanken, mit dem Resultat, dass die (wortwörtlich und räumlich gesehen) unterdrückende Decke (des Systems) durchbrochen und somit zerstört wird. Das Bild und der Vergleich des Bettes sagen das Ende der Handlung voraus.

Die erste Unzufriedenheit in und mit der Küche und der Anfang vom Ende gehen von den Köchen aus, die für ihre Arbeit schlecht entlohnt werden und daher damit drohen, die Armenküche zu schließen (vgl. HS, S. 79). Die Ankündigung Bloomfields verspricht den Köchen Lohnerhöhung, denn wenn „die Welt“ (HS, S. 81) von Bloomfield spricht, ist selbst die Armenküche damit gemeint; sämtliche Menschen in und um die Stadt stecken ihre Hoffnungen in den Milliardär. Doch anstelle von Besserung werden Sparmaßnahmen getroffen, die noch mehr Leid mit sich bringen: Zuerst werden die „Portionen [...] immer kleiner und der Hunger größer“ (HS, S. 118), und letzten Endes schließt die Armenküche mit dem Argument, die Menschen vor einer potentiellen Ansteckung an diesem Ort schützen zu müssen. „Also bekamen die Hungrigen keine Suppe mehr“ (HS, S. 120).

Der hoffnungs- und trostpendende Gemeinschafts- und Kompensationsraum existiert nun nicht mehr, was neben der Existenz der Baracken (s.o.) für das Ausbrechen der Revolution am Ende ausschlaggebend sein wird.

6. Paris

a. Raum und Figuren

In dem im Roman verbreiteten Raumverständnis, d.h. in den Schilderungen und Gesprächen von Alexander, Gabriel und Stasia, ist Paris nicht nur irgendeine moderne, europäische Stadt. Was **Alexander** betrifft, wird seine Pariser Vergangenheit zu etwas, was ihm an seinem Habitus angesehen werden kann¹⁸⁷. Zusätzlich bekommen die Figuren im Roman Alexanders privilegierte „Raumerfahrung“ mehrmals – als wäre es eine besondere Auszeichnung – aufgezwungen (vgl. die endloslangen Pariser Erfolgs- und Liebesgeschichten, die Gabriel von Alexander aufgedrängt bekommt; HS, S. 57). Wer wie Alexander in Paris war, gibt sich stets elegant und weiß, was guter Tee ist¹⁸⁸, kann sich das Verzehren von „Kaviarbrötchen“ leisten (HS, S. 43) und redet mit „weltmännischer Sicherheit“ (HS, S. 18), wobei ihm Gabriel intellektuelle Fähigkeiten grundsätzlich nicht zutraut.

Alexander! war ein Weltmann. Er wußte, wie man eine Sache einfädelt. Er war ein Hohlkopf. Aber der Sohn Phöbus Böhlaugs (HS, S. 57).

Gabriel bezeichnet hier seinen Cousin aus dem Grund als „Weltmann“, weil dieser für längere Zeit in Paris gewesen ist. Von daher kann die erste Konnotation der Stadt oder des Raums „Paris“ entnommen werden: Es ist eine Weltstadt und repräsentativ, also pars pro toto, für die gesamte Welt; hat man Paris gesehen, hat man die Welt gesehen. Liest man Paris stellvertretend als „Welt“, wird die Stadt überhöht und mit „weltlichen“ Eigenschaften versehen: In Paris hat sich Alexander neben Bildung auch Geschicklichkeit angeeignet, weswegen er in der obigen Szene weiß, „wie man eine Sache einfädelt“.

Gabriels Gedanken über Paris und das Verhältnis zwischen dieser Stadt und seinem Cousin springen zwischen Anerkennung und Verachtung hin und her, als würde er die Vor- und Nachteile der Charakterisierung der beiden, Raum und Person, gleichzeitig abwägen.

¹⁸⁷ Wie es auch Gabriel beobachtet: „Alexander! trat ein, im neumodischen Anzug, ein gelbes Netz über dem glattfrisierten Kopf. Er duftete nach allerlei, nach Mundwasser und Brillantine und rauchte eine süßparfümierte Zigarette“ (HS, S. 33). Vielerlei Vorzüge schmückten Alexander. Wird er so wie in dieser Szene als Anschauungsobjekt des Raums beschrieben, spielt seine Kleidung immer wieder eine herausragende Rolle.

¹⁸⁸ So beruft sich Phöbus Böhlaug auf die „weltmännische Sicherheit“ seines Sohnes: „»Und ich sage Ihnen, selbst die Fürstin Basikoff hat so einen Tee nicht getrunken, fragen Sie meinen Sohn, ob man in ganz Paris so einen Tee bekommt!«“ (HS, S. 31).

Gabriel stülpt Alexander den Typus „Weltmann“ über, obwohl Alexanders erster Auftritt in Hauspantoffeln und Pyjama ihn etwas lächerlich erscheinen lässt. So war er doch „im Krieg rechtzeitig von der Kavallerie zum Train gekommen, studiert jetzt in Paris »Export« – wie Phöbus sagt – und feiert seinen Urlaub zu Hause“ (HS, S. 18). Alexander hat als der Sohn Phöbus Böhlaugs keine finanziellen Sorgen, weswegen sich auch sein Studium in Paris bezahlen lässt. Wegen dieses Studiums und der Erfahrungen in Paris nennt ihn Gabriel auch – und das fast ausschließlich pejorativ – den „Pariser Alexander“: Stasia „tanzt auf billigen Brettern vor einheimischen und Pariser Alexanders“ (HS, S. 19). Der Bezeichnung „Pariser Alexander“ kommt hier geradezu Genrecharakter zu, wenn auch andere Personen neben Alexander diesem Typus in ihrem Handeln ähneln.

Wie Alexander hat auch **Stasia** ein persönliches, zu ihrem Charakter passendes Bild von Paris. Sie ist geradezu eingenommen, entzückt und fixiert von der Idee, irgendwann in diese besondere Stadt gehen zu können. Deswegen geht sie abends in ihrem Zimmer auf und ab, um sich, auf die Reise vorbereitend, französische Vokabeln einzuprägen. Das Reiseziel und das Französischlernen als Vorbereitung darauf sind für Stasia Ausdruck ihrer Hoffnung auf ein besseres Leben, in welchem sie ihren Körper nicht verkaufen muss. Trotz alledem interessieren sie weder Alexanders reizvolle Pariser Erfahrung, noch seine Buhlerei. Dabei ist es, wie ihrer folgenden Aussage zu entnehmen ist, ursprünglich Alexander gewesen, der ihr die Idee und das Bild von Paris in den Kopf gesetzt, den Raum sozusagen schmackhaft gemacht hat: „»Ich lerne Französisch, ich möchte nach Paris gehn, etwas tun, nicht tanzen. Ein Dummkopf hat mich nach Paris mitnehmen wollen – seither denke ich daran hinzufahren.« (HS, S. 21)“.

Paris *muss* für Stasia ein gestimmter Raum sein, weil sie ihn doch noch nie real gesehen hat, ihn nur aus Alexanders werbenden Erzählungen kennt. Ihre Raumvorstellung von Paris ist daher einerseits durch den Kontakt mit Alexander geprägt. Andererseits besteht ihr Bild von Paris zum Gutteil aus Projektionen; Stasias Paris setzt sich somit aus zwei Ebenen zu einer fiktiven Stadt zusammen. In dieser Stadt, meint Stasia, könne man „etwas tun“, d.h. in ihrem Fall: etwas tun, das Sinn macht und etwas, wobei man nicht ausgenutzt wird. Sie erzählt, sie habe die erste Gelegenheit, an diesen idealisierten Ort zu gelangen, kurzerhand abgewiesen. Die Ablehnung Alexanders Vorschlags, den sie vielleicht mit Ehrverlust, Alexander sicher aber mit Dummheit („Dummkopf“) verbindet, ist stärker, als ihr Wunsch nach (räumlicher) Erlösung.

Stasias idealisiertes Paris-Bild bleibt ohne Abgleichung mit dem realen Paris bestehen. Für sie bleibt die Stadt ein imaginerter Raum der Rettung und der Erlösung.

Gabriels Raumwahrnehmung von Paris muss in Abhängigkeit von seinem Verhältnis zu seinem Cousin betrachtet werden. Alexander wird gegen Ende ängstlich dargestellt, da er nach den ersten Anzeichen der kommenden Revolution so schnell wie möglich wieder nach Paris fliehen will (vgl. HS, S. 120). Im Umgang mit Frauen jedoch, vielleicht aufgrund seiner Pariser Erfahrungen, erscheint er geschickter, unbefangener und zielorientierter als Gabriel. Und so lässt Stasia Alexander schlussendlich doch an sich heran, nachdem sie bis zuletzt vergeblich auf Gabriels Initiative und Aussprechen seiner Gefühle gewartet hat. Gabriel kann wiederum mit diesem Verhältnis zwischen Alexander und Stasia nicht umgehen und bricht den Kontakt zu ihr gänzlich ab, mit der er doch „gerne [...] nach Paris gereist“ und „mit ihr zusammengeblieben [wäre], ein Jahr oder zwei oder zehn“ (HS, S. 111).

In dem kurzen Zeitraum, in welchem Gabriel abzureisen gedenkt, ereignet sich folgendes Gespräch, das sich um Paris dreht, aber noch mehr darum, was nur zwischen den Zeilen anklingt:

»Wenn Sie nach Paris kommen, schreiben Sie mir eine Karte!«

»Bitte, gerne!«

Stasia hätte sagen können: Ich möchte mit Ihnen nach Paris fahren! Statt dessen bittet sie mich um eine Postkarte.

»Ich schicke Ihnen den Eiffelturm.«

»Wie Sie wollen!« sagte Stasia, und es bezieht sich gar nicht auf die Ansichtskarte, sondern auf uns selbst.

Das ist unser letztes Gespräch. [...]

Am nächsten Morgen sehe ich Stasia am Arm Alexanderls die Treppe hinuntergehn. Beide lächeln mir zu – ich esse Frühstück unten. Da weiß ich, daß Stasia eine große Dummheit gemacht hat (HS, S. 112 f.).

Paris ist in dieser Szene für Gabriel und Stasia gleichermaßen ein gestimmter Raum, den sie beide nicht zufällig als Gesprächsthema wählen. Die französische Metropole hat in dieser kleinen Sequenz Symbolcharakter. Sie ist Symbol für eine ihnen beiden fremde und fremd bleibende, auch räumlich weit entfernte Leidenschaft und für die (un-)mögliche Liebe zwischen ihnen, die aber wie Paris selbst unerreichbar bleibt.

Stasia nennt genau Paris als die Stadt, von der sie eine Karte zugesendet bekommen möchte, weil es *ihr* Ort der Träume ist. Gabriel missversteht ihre Aussage als klare Abweisung seiner „Lockbotschaften“, die er jedoch niemals explizit gesendet hat.

Das Gespräch zwischen den beiden handelt von ihrer unklaren Beziehung, die aufgrund misslingender Kommunikation, wie in dieser Szene, von Anfang an zum Scheitern verurteilt ist. Stasia bringt die Idee einer Postkarte ins Gespräch ein, um den bestehenden, dünnen Beziehungsfaden zu Gabriel zu erhalten. Dieser aber wählt in seinem Unvermögen, Verantwortung für seine Gefühle zu übernehmen, das Wahrzeichen Paris', den Eiffelturm, als Motiv der Postkarte, (und zerstört möglicherweise mit diesem symbolischen Potenzzeichen Stasias Anknüpfungsversuche). Gabriel bringt seine eigentlichen Gedanken im Gespräch nur LeserInnen gegenüber zum Ausdruck und reagiert nicht auf Stasias „Wie Sie wollen!“, obwohl er weiß, wie es gemeint ist – ihm muss also der von ihm selbst ernannte „Pariser Alexander“ verliehen werden.

Gabriel verliert durch dieses Gespräch an Attraktivität und Sympathie für Stasia und zerstört gleichzeitig mit dieser Seite seines Charakters den Mythos von Paris als Stadt der Liebe. Als Gabriel erkennt, seine Chance ein für alle Mal vertan zu haben, gibt er seinerseits auf und konstatiert, offensichtlich verärgert: „Mag Stasia im Varieté bleiben, dem Pariser Alexander anheimfallen“ (HS, S. 54).

b. Konventionalisierung des Raums

Gabriels Interesse an Alexander beschränkt sich beinahe nur auf dessen Kleidung: Stets hat er seinem Cousin im Visier, um LeserInnen über dessen Aussehen und die ausgefallenen Kleidungsstücke Bericht zu erstatten. Die ungeteilte Aufmerksamkeit Gabriels erfährt Alexander nur aus dem Grund, weil „Paris“ in seiner Kleidung „eingeschrieben“ ist. Stadt und Kleidung werden derart miteinander verknüpft, dass eine Analyse des Raums „Paris“ nicht ohne die Analyse der Kleidung als dessen Repräsentant oder Symbolisierung auskommt. Laut Hoffmann (1978) kommt es zur Konventionalisierung des (gestimmten) Raums Paris, weil dieser dem wahrnehmenden Subjekt (hier: Gabriel) gewissermaßen *fremd* ist¹⁸⁹. Gabriels fehlende Erfahrungen in und mit Paris sind Voraussetzung dafür, dass er sich so intensiv Alexanders Kleidung widmet und seine Augen förmlich und auffällig oft an diesem Neuen, Fremdartigen hängen bleiben.

¹⁸⁹ Vgl. Haupt, 2006, S. 83, FN 6.

Weil Alexanders Kleidung hohen Wiedererkennungswert und Auffälligkeitscharakter hat, macht er gleichzeitig dem Sprichwort „Kleider machen Leute“ alle Ehre. In der folgenden Szene wird der mystifizierte und glorifizierte Ort Paris im Laufe von Gabriels Kleidungsgutachten sprachlich gesehen zur adverbialen „Herkunftsangabe“ (im Superlativ) von Alexander bzw. von dessen „Attributen“:

Ich wollte gerade das Hotel verlassen, da stieß ich mit Alexanderl Böhlaug zusammen, der einen hellen Filzhut trug. Solch einen schönen Filzhut habe ich in meinem ganzen Leben nicht gesehen, es ist ein Gedicht, ein Hut von einer zartgetönten hellen, unbestimmbaren Farbe, in der Mitte sorgfältig zusammengekniffen. Wenn ich diesen Hut trüge, ich hütete mich wohl zu grüßen, und ich verzeihe es auch, daß Alexanderl nicht grüßt, sondern nur mit dem Zeigefinger an den Hut tippt, salutierend wie ein Offizier, wenn er den Gruß eines Militärkochs erwidert.

Dabei bewundere ich Alexanderls kanariengelbe Handschuhe ebenso wie den Hut – wenn man diesen Menschen sieht, kann man nicht zweifeln, daß er schnurstracks aus Paris kommt, dorthin, *wo es am stärksten Paris ist*(HS, S. 50. Hervorhebungen von Verf.).

Konventionen bezüglich Kleidung und das im Roman herrschende idealisierte Paris-Bild beeinflussen einander. Gabriel, die wahrnehmende Instanz, wird, sich in Aktion und Bewegung befindend, durch den bloßen Anblick Alexanders in seinem Vorhaben aufgehalten. Der Aktionsraum fließt mit Alexander als unüberwindbarer, weil unübersehbarer Hürde in den Anschauungsraum über, in dem Alexander zum Anschauungsobjekt oder besser gesagt: Ausstellungsobjekt avanciert. Mit beinahe kindlicher Begeisterung nimmt Gabriel die von Alexander gesendeten optischen Reize auf, Kleidungsstücke werden von ihm nacheinander unter die Lupe genommen. Gabriels Augen heften sich zuerst an Alexanders Hut, der so auffällig genau beschrieben wird, dass es einer Überhöhung gleichkommt. In dem Moment, in welchen Gabriel den Hut erblickt, kommt die anfängliche Handlungsdynamik zum Stehen: Es scheint so, als würden Gabriel und Alexander in einer „freeze“-Position verharren, denn für die Beobachtungen und Beschreibungen Gabriels finden sich plötzlich – ohne parallel vollzogene Handlung oder Bewegung – enorm viel Zeit und (Text-)Raum. Der Anblick des Huts provoziert Gabriels Gedanken und löst einen Bewusstseinsstrom („stream of consciousness“?) aus. Der Hut ist ein Reizobjekt, das sowohl in seiner Farbe als auch in seiner Form (ebenso wie die Handschuhe) näher beschrieben wird. Und eben dieses Objekt beeinflusst und steuert Gabriels Stimmung durch die ihnen zukommende Bewunderung dermaßen, dass er trotz anfänglichen Neids auf Alexander diesem nun fast demütig begegnet.

Diese „Nachsicht“ drückt sich auch in der verspielten Sprache aus: Alexander mit dem Hut „hütet sich“ zu grüßen.

Für Gabriel ist Alexander der Prototyp eines Sohnes aus gutem Haus, der genau deswegen die Möglichkeit hat, nach Paris studieren zu gehen, und es sich leisten kann, „in Frack und Lack“ (HS, S. 108) aufzutreten und „geschliffene Schuhe“ zu tragen (HS, S. 72). Kleidung ist für Gabriel ein Objekt der Bewunderung und des Neids, während sie z.B. Zwonimir auch Anlass dazu gibt, Alexander zu verhöhnen:

Zwonimir hatte viel getrunken, dennoch war er nüchtern und spöttisch und höhnte Alexanderl, daß es eine Lust war.
»Sie haben spitze Stiefel!« sagte Zwonimir, »lassen Sie sehen, ob sie scharf sind. Wo lassen Sie Ihre Stiefel schleifen? Die neueste Kriegswaffe. Sturmangriff mit französischen Stiefelspitzen! – Ihre Krawatte ist schöner als meiner Großmutter Kopftuch, so wahr ich der Sohn Nikitas bin, so wahr ich Zwonimir heiße und niemals mit Ihrer Braut geschlafen habe.« (HS, S. 67 f.)

Paris ist auch ein gestimmter Raum **Zwonimirs**. In der Szene wird darauf hingewiesen, dass nicht einmal ihm das Besondere an Alexanders Kleidung entgeht. Der explizite Bezug zu Paris fehlt zwar, das adjektivisch gebrauchte „Französisch“ genügt jedoch, um die Passage mit derselben These, die beim obigen Zitat aufgestellt worden ist, zu lesen: Alexanders Kleidung erfüllt die Funktion eines aufsehererregenden Paris-Markers. Anstelle von Bewunderung erfährt Alexander diesmal Zwonimirs Demütigung, ausgelöst durch dieselbe „reizende“ Kleidung, die Gabriel noch eben nachsichtig gestimmt hat. Das Französische der Kleidung macht sie zwar besonders extravagant (hier: besonders „spitz“ in Bezug auf die Stiefel und besonders „schön“ in Bezug auf die Krawatte), wird aber gleichzeitig durch Zwonimirs komische Vergleiche entschärft: Die Spitze der Stiefel entpuppt sich als lächerlich und unmöglich brauchbar in Zeiten des Krieges (i.e. in denen „ein Mann ein Mann sein muss“), die Schönheit der Krawatte hingehen bindet keine Braut an ihren Bräutigam. Alexanders Kleidung als Paris-Marker, die ihn charakterisiert und sonst so gut aussehen lässt, wird hier zu seinem wunden Punkt.

Gabriels Bewunderung für Alexanders Kleidung hält ihn nicht davon ab, seinem Cousin sein Zimmer zu verwehren und somit das Angebot, mit dem „Logisgeld“ (vgl. HS, S. 51) in Weltstädte wie Paris fahren zu können, auszuschlagen.

Einen Augenblick freue ich mich, daß Alexanderl aus Paris in Santschins Wäshedunst wohnen wird – und sei es auch nur ein paar Stunden oder zwei Nächte in der Woche (HS, S. 51).

Zur Dechiffrierung und Destabilisierung von einseitig positiven Konnotationen der Stadt Paris durch Zwonimirs Äußerungen oben tragen hier die räumlichen Oppositionen bei, welche die Relationierung der Räume wieder als Manifestierung sozialer Ungerechtigkeit unterstreichen: Paris wird Santschins Raum voller Wäshedunst gegenübergestellt, Gabriels Bewunderung und Neid auf Alexanders Pariser Kleidung schlägt in Missgunst um (dem Bedürfnis, ihn aus dem Pariser Höhenflug direkt in die menschliche Hölle zu befördern, um ihn in diesem antagonistischen Raum „dünsten“ lassen zu können).

7. Amerika

a. Raum und Figuren

Die Entdeckung Amerikas durch Christoph Columbus ist der einzig bekannte Tatbestand, über den die Figuren – abgesehen von Bloomfield – im Roman Bescheid wissen (vgl. HS, S. 93). Unabhängig davon finden sich unterschiedliche „Raumbilder“ des Kontinents, die von der jeweils wahrnehmenden Figur (von ihrem Horizont, von ihrer Erwartungshaltung usw.) abhängen. Diese Divergenz in der Darstellung deutet auf die durchgehend herrschende Gestimmtheit des Raums „Amerika“. Dabei herrscht unter den Figuren im Roman weitgehend Konsens darüber, dass Fortschritt, Reichtum („Milliardär in Amerika“, HS, S. 26), Glück und Eleganz dieses „Land“ auszeichnen, Attribute, die in das „Amerika-Bild“ hineinprojiziert werden. So idealisiert und propagiert vor allem Zwonimir Amerika. Auch er hat sich ein eigenes, auch ihn charakterisierendes Bild von Amerika zurechtgelegt:

»In zehn Jahren wächst keine Frucht mehr in allen Ländern der Welt, nur noch in Amerika.«

Er [Zwonimir; Anm. L.S.] liebte Amerika. Wenn eine Menage gut war, sagte er: Amerika! Wenn eine Stellung schön ausgebaut war, sagte er: Amerika! Von einem »feinen« Oberleutnant sagte er: Amerika. Und weil ich gut schoß, nannte er meine Treffer: Amerika (HS, S. 60).

Der Begriff „Amerika“ markiert für Zwonimir stets einen Ausnahmezustand und übernimmt somit die Funktion des positiven – oder zumindest positiv konnotierten – Gegenstücks, des guten Antagonisten zur Stadt¹⁹⁰ und zum Land, in welchem sich diese befindet. Dieser räumliche Antagonist steht laut Zwonimirs Projektionen für Werte wie Erfolg, Organisation, Orientierung, Macht, Sicherheit, Kontrolle, Zukunft, d.i. hier: Fruchtbarkeit (s.o.): Ginge die gesamte Welt unter, wüchsen in Amerika noch immer Früchte. Neben der Fruchtbarkeit und der daraus resultierenden, hohen Lebensqualität des Landes, beziehen sich Zwonimirs Aussagen über Amerika auf ein Sujet, das sich mit dem Bedeutungsfeld „Krieg/Militär“ zusammenfassen lässt: die Menage, die (militärische Auf-)Stellung, der „feine“ Oberleutnant. Alles, was Zwonimir für wichtig und gut hält, was er bewundert und respektiert, ist „Amerika“¹⁹¹.

¹⁹⁰ Gemeint ist hier die namenlose Stadt, in welcher das Hotel Savoy steht und in der sich der Großteil der Handlung abspielt.

¹⁹¹ Die Verwendung des Begriffs „Amerika“ erinnert an die ähnlich pauschal verwendete Äußerung „Das ist klassisch!“ der Nestroy’schen Figur Melchior in dem Stück *„Einen Jux will er sich machen“*.

Da sich Zwonimir in seiner Rede immer wieder dieses Begriffes bedient, ist er für Gabriel mit diesem (von Zwonimir imaginierten) kontinentalen Raum verbunden. Gabriel liebt Zwonimir als Freund so sehr, wie Zwonimir Amerika lieben muss. Und so werden Gabriel und der Roman Zwonimir und Amerika ihren letzten Satz widmen, worauf ich weiter unten zurückkommen werde.

Jede weitere Raumdarstellung von Amerika im Roman ergänzt jene Zwonimirs. Amerika steht nicht nur aus Zwonimirs Sicht für alles Wahre, Gute und Schöne; dieses Land ist stets *die* andere, moderne Welt innovativer Mobilität¹⁹² (Bloomfield zieht seinem „amerikanischen Salonauto“ (HS, S. 83) den unberechenbaren Zug vor), samt ausreichender Nahrung¹⁹³, effektiven Musiktechnologien¹⁹⁴, Arbeit und Geld¹⁹⁵. Es ist ein Ort, an dem – im Gegensatz zur Stadt des Hotel Savoy – der Verstand gefordert wird und man dadurch das automatisch-konditionierte Zurückgreifen auf Alkohol aus Fadesse oder Traurigkeit zu unterbinden weiß¹⁹⁶. Und nicht zuletzt nimmt Amerika im Modesektor eine Vorreiterrolle ein – wobei sich der frisch aus Amerika angereiste Bloomfield Gabriels Meinung nach ausgerechnet *nicht* „amerikanisch“ kleidet. Im folgenden Zitat gewinnen LeserInnen Einblick in Gabriels Bild von Amerika:

Ich habe ihn mir ganz anders vorgestellt. Ich habe geglaubt, daß Bloomfield das Gesicht, den Anzug, die Gebärden eines neuen Amerikaners hat. Ich habe geglaubt, daß Henry Bloomfield sich seines Namens und seiner Heimat schämt.
[...]

Seine grauen Augen sind klein, aber nicht flink, wie kleine Augen manchmal sind, sondern langsam und gründlich.

Henry Bloomfield sieht sich alles genau an, seine Augen lernen die Welt auswendig.

Sein Anzug ist nicht amerikanisch geschnitten, und seine dünne, kleine Gestalt ist altmodisch elegant.

¹⁹² Sogar den Lift empfindet Zwonimir als „Amerikasache“ (HS, S. 65).

¹⁹³ Zwonimir „[...] sagt, das Essen schmecke ihm. Zwei Tage essen wir in der Armenküche, und ich sehe, daß Zwonimir recht hat.«Amerika!« sagt Zwonimir“ (HS, S. 76).

¹⁹⁴ „Der Militärarzt erzählt mit lauter Stimme und interessiert sich für amerikanische Verhältnisse. [...] Sie sprechen über das Alkoholverbot in Amerika. Was macht man in so einem Lande? »Was macht man in Amerika, wenn man traurig ist – ohne Alkohol?« fragt Zwonimir. »Man spielt Grammophon«, sagt Bondy“ (HS, S. 89).

¹⁹⁵ Bloomfield wird zum Arbeits- und Geldgeber von Gabriel, dem Auserwählten: „»Zwonimir«, sage ich, »jetzt bin ich Bloomfields Sekretär.« »Amerika«, sagt Zwonimir“ (HS, S. 95 f.).

¹⁹⁶ Es werden die denkbar ordinärsten Vergleiche zwischen dem heiligen Amerika und der ihm einseitig karikiert gegenübergestellten Stadt gezogen, die sogar Bloomfield verstören: „»Amerika ist doch ein interessantes Land«, sagte der dumme Militärarzt, weil man schon eine Weile geschwiegen hatte. Und er fuhr mit seiner alten Klage fort: »Hier in dieser Stadt verbauert man. Der Schädel wird einem zugenäht. Das Gehirn verdorrt.« »Aber die Kehle nicht«, sage ich. Bloomfield sah mich mit einem dankbaren Blick an (HS, S. 91).

Eine große weiße Halskrause hätte zu seinem Gesicht
gepaßt (HS, S. 90).

Gabriels gestimmte Raumwahrnehmung ist durch das in dieser Szene thematisierte Verhältnis zwischen Mensch und Raum erkennbar. Der Protagonist tritt Bloomfield mit der Erwartung entgegen, in ihm das „eingeschriebene“¹⁹⁷ Land Amerika bzw. den Raum im Subjekt zu erkennen. Gabriel wird dabei bewusst, dass *der Amerikaner* und *das Amerikanische* soziale Konstrukte sind, die sich auf Stereotypen, Erwartungshaltungen und Vorurteile stützen. Bloomfield hat noch dazu ein Allerwelts-Gesicht, Gabriel beschreibt es ohne es zu bewerten, auf der Suche nach etwas Besonderem. Bloomfields Aussehen ist aber weder modern, noch „amerikanisch“.

Er wird hier zu Gabriels Anschauungsobjekt, an dem die Marker oder der Stempel „Amerika“ auf seine Anwendbarkeit getestet wird. Beschrieben wird neben Bloomfields Aussehen (Gesicht und Anzug) auch sein Verhalten (sein prüfender Blick). So wie Alexander in Paris gewesen ist und dadurch zum „Weltmann“ wurde, so kommt Bloomfield direkt aus Amerika und ist seiner privilegierten „Raumerfahrung“ entsprechend dabei, die ganze „Welt auswendig“ (s.o.) zu lernen. Aus diesen Gründen, die sich aus Gabriels Erwartungshaltung ableiten, wirkt Bloomfields unaufregendes, unamerikanisches Outfit, sein durchschnittliches Äußeres, desillusionierend auf Gabriel. Er zeigt sich darüber enttäuscht, dass der Milliardär äußerlich nicht seinen Vorstellungen eines „neuen Amerikaners“ entspricht und reagiert mit paradoxem Verhalten. Einerseits spricht er Bloomfield sozusagen blind – als Vorschuss-Bonus – Bedachtsamkeit und Welterfahrung zu; auf der anderen Seite stellt sich Gabriel Bloomfield als unzeitgemäße, etwas verstaubte Figur mit „weißer Halskrause“ vor und tauft ihn verniedlichend den „kleinen großen Henry“ (HS, S. 91).

Außergewöhnlich emotional geht Bloomfield mit dem Grab seines Vaters um: Die emotionale Bindung an ihn bzw. an seine Vorfahren allgemein und das „Vaterland“ habe seine Anreise aus dem fernen Amerika motiviert. Auch diesen Makel will Bloomfield überwinden („Mein Sohn wird ein ganzer Amerikaner sein, denn ich werde dort begraben werden.«, HS, S. 107), was ihm gegen Ende auch gelingt, allerdings, wie Gabriel zu wissen glaubt, nur mithilfe von Verdrängung und Unterdrückung seiner Gefühle.

Vor seiner Flucht und Rückkehr in sein heiliges Amerika, schreibt er einen Brief an Gabriel:

¹⁹⁷ Vgl. auch Thomas Laqueurs Buchtitel „Auf den Leib geschrieben“.

Dieser solle sich herzlich eingeladen fühlen, Bloomfield in Amerika zu besuchen. Bloomfield ist nun geflüchtet, weg aus der chaotischen, verfluchten Stadt, in der die Revolution naht. Interessanterweise plädiert er noch an Gabriels Verstand oder Kombinationsfähigkeit, denn er ist der Meinung, dieser wisse den Grund seiner „plötzliche[n] Abreise“ (HS, S. 121).

Und am Ende flieht auch Gabriel vor der bereits losgetretenen Revolution oder reist weiter. Während der Abfahrtsszene im Zug ist sein erster und letzter Gedanke „Amerika“ – vor allem nach der Einladung Bloomfields, die (wieder) Arbeit und Geld verspricht:

Wir fahren in einem langsamen Zug mit südslawischen
Heimkehrern. Die Heimkehrer singen. Abel Glanz beginnt:
»Wenn ich zu meinem Onkel nach New York komme –«
Amerika, denke ich, hätte Zwonimir gesagt, nur: Amerika
(HS, S. 127).

Diese Szene bildet das unklare, offene Ende des Romans: Während Gabriel und Abel Glanz ohne explizites Ziel in die Leere fahren, befinden sich im Zug auch „*südslawische* Heimkehrer“, die sich auf ihrem Weg zurück in die Heimat befinden. Glanz und Gabriel scheinen zufällig, ohne sich davor abgesprochen zu haben (oder zumindest erfährt man nichts davon), dasselbe Reiseziel anzustreben; und Glanz will ganz plötzlich einen Onkel in New York aufsuchen.

Im Zug herrscht leichte Aufregung, Gabriels Gedanken unterbrechen Glanz mitten im Satz. Er fühlt sich dazu angeregt, sein feierlich stimmendes „Amerika“ gleich mehrmals (in Gedanken versuchen) zu wiederholen. Die Wahrnehmung des Gesangs der südslawischen Heimkehrer im Hintergrund stimmt ebenso fröhlich wie feierlich. Trotz Aufregung verläuft die Abreise entspannt, es handelt sich nicht wie bei Bloomfield um eine „plötzliche“ Flucht. Die Absicht der beiden ist es vielmehr, einfach nur weg aus der Stadt und in die Welt zu kommen, was der These nach wieder auf das Ziel Amerikas zurückführen würde.

Mit dem Ende der Handlung haben die beiden Figuren Amerika im Kopf, wobei es dasselbe, idealisierte Amerika-Bild geblieben ist, von dem zuvor die Rede war: ein Ort der Träume, der Sorgenfreiheit und hier nun auch: des Neubeginns.

VI. Literaturverzeichnis

- Baum, Viki: *Menschen im Hotel*. Frankfurt am Main [u.a.]: Ullstein-Verlag 1988.
- Bitouh, Daniel Romuald: *Ästhetik der Marginalität im Werk Joseph Roths. Zur Verschränkung von Binnen- und Außerkolonialismus. Ein postkolonialer Blick*. Doktorarbeit (Univ. Wien), 2012.
- Böhme, Hartmut: Einleitung: Raum – Bewegung – Topographie. In: Ders. (Hrsg.): *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*. Stuttgart [u.a.]: Metzler 2005, S. IX-XXIII.
- De Certeau, Michel: *Kunst des Handelns*. Berlin: Merve-Verlag 1988.
- Eitler, Pascal: Das Stripteaselokal. In: Alexa Geisthövel und Habbo Knoch (Hrsg.): *Orte der Moderne. Erfahrungswelten des 19. und 20. Jahrhundert*. Frankfurt am Main / New York: Capus Verlag 2005, S. 248-256.
- Foucault, Michel: Von anderen Räumen [1967]. In: Jörg Dünne und Stephan Günzel (Hrsg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 317-327.
- Gottwaldt, Alfred: Der Bahnhof. In: Alexa Geisthövel und Habbo Knoch (Hrsg.): *Orte der Moderne. Erfahrungswelten des 19. und 20. Jahrhundert*. Frankfurt am Main / New York: Capus Verlag 2005, S. 17-26.
- Grieser, Dietmar: Menschen im Hotel Savoy. Am Schauplatz von Josef Roths erstem Roman. In: Ders.: *Stifters Rosenhaus und Kafkas Schloß. Reisebilder eines Literaturtouristen*. Wien u.a.: Amalthea 1995, S. 189-204.
- Hallet, Wolfgang / Neumann, Birgit: Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung. In: Wolfgang Hallet (Hrsg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld: Transcript-Verlag 2009, S. 11-32.
- Haupt, Birgit: Zur Analyse des Raums. In: Peter Wenzel (Hrsg.): *Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 2004, S. 69-87.
- Heurer, Imke Wiebke: Nicht-Ort „Hotel“ – Hochstapler im Rausch der Verwandlung. In: Miriam Kanne (Hrsg.): *Provisorische und Transiträume. Raumerfahrung ‚Nicht-Ort‘*. LIT-Verlag: Berlin 2013, S. 63-90.

- Hoffmann, Gerhard: *Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit. Poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman*. Stuttgart: Metzler 1978.
- Jansen, Wolfgang: *Das Varieté. Die glanzvolle Geschichte einer unterhaltenden Kultur*. Berlin: Edition Hentrich 1990.
- Knoch, Habbo: Das Grandhotel. In: Alexa Geisthövel und Habbo Knoch (Hrsg.): *Orte der Moderne. Erfahrungswelten des 19. und 20. Jahrhundert*. Frankfurt am Main / New York: Capus Verlag 2005, S. 129-140.
- Lange, Sigrid: Melodramatische Repräsentationen. Die Bühne im Film der zwanziger Jahre. In: Ders. (Hrsg.): *Raumkonstruktionen in der Moderne*. Bielefeld: Aisthesis-Verlag 2001, S.241-264.
- Lotman, Jurij M: Das Problem des künstlerischen Raums. In: Ders.: *Die Struktur literarischer Texte*. München: Wilhelm Fink Verlag 1972, S. 311-329.
- Löw, Martina: Wege zu einem soziologischen Raumbegriff. In: Dies.: *Raumsoziologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 130-151.
- Lunzer-Talos, Victoria / Lunzer, Heinz: Joseph Roth – »Alles was ich besitze sind 3 Koffer«. In: Cordula Seger und Reinhard G. Wittmann (Hrsg.): *Grand Hotel. Bühne der Literatur*. München u.a.: Dölling und Galitz Verlag 2007, S. 125-135.
- Matthias, Bettina: *The Hotel as Setting in Early Twentieth-Century German and Austrian Literature. Checking in to Tell a Story*. Rochester NY: Camden House 2006.
- Mehrens, Dietmar: *Vom göttlichen Auftrag der Literatur. Die Romane Joseph Roths. Ein Kommentar*. Hamburg: Libri Books on Demand 2000.
- Meurer, Ulrich: *Topographien. Raumkonzepte in Literatur und Film der Postmoderne*. München: Wilhelm Fink Verlag 2007.
- Müller-Funk, Wolfgang: *Joseph Roth. Besichtigung eines Werkes*. Wien: Sonderzahl 2012.
- Nienhaus, Birgit: *Architekturen und andere Räume. Raumdarstellung in der Prosa Thomas Bernhards*. Marburg: Tectum Verlag 2010.
- Nünning, Ansgar: Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung. In: Wolfgang Hallet (Hrsg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld: Transcript-Verlag 2009, S. 33-52.
- Roth, Joseph: *Hotel Savoy* [1924]. 6. Auflage. München: Dtv 2012.

- Schmalenbach, Renate: *Topographie des Grauens. Zur Gestaltung literarischer Räume in unheimlich-phantastischen Erzählungen*. Essen: Die Blaue Eule 2003.
- Seger, Cordula / Wittmann, Reinhard G.: *Grand Hotel. Bühne der Literatur*. München u.a.: Dölling und Galitz Verlag 2007.
- Strasen, Sven: Zur Analyse der Erzählsituation und der Fokalisierung. In: Peter Wenzel (Hrsg.): *Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 2004, S. 111-140.
- Ulrich, Silvia: Hotels in der Literatur als Nicht-Orte: Körperliche Verortung an drei Beispielen aus dem 20. Jahrhundert. In: Miriam Kanne (Hrsg.): *Provisorische und Transiträume. Raumerfahrung ‚Nicht-Ort‘*. LIT Verlag: Berlin 2013, S. 91-106.
- Wenzel, Peter: Zu den übergreifenden Modellen des Erzähltextes. In: Ebd. (Hrsg.): *Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 2004, S. 5-22.

Abbildungsverzeichnis:

Das Szenenbild des Stadtplatzes ist ein Screenshot aus dem Film „Das Cabinet des Dr. Caligari“ (1920):

<https://www.youtube.com/watch?v=gkWdNeZnBCA>.

(Zugriff am 8. April 2015)

Die Zeichnung von Lyonel Feininger stammt von folgender Homepage:

<http://www.uncommon-travel-germany.com/lyonel-feininger.html>.

(Zugriff am 8. April 2015)

VII. Anhang

Zusammenfassung

Das heute weithin geteilte Postulat nach Interdisziplinarität der Literaturwissenschaft generell gilt auch für ihre Tochterdisziplin der Theorie der Erzähltextanalyse und der daran orientierten Forschung. Gerade im Bereich des zuletzt genannten Spezialgebiets eröffnet dieser Ansatz ein reiches, noch auszuschöpfendes Potenzial an Entfaltungsmöglichkeiten. So wird genau bei der theoriegeleiteten Analyse der literarischen Raumdarstellung ausdrücklich ein Forschungsdefizit diagnostiziert.

Ausgehend von Erkenntnissen interdisziplinär ansetzender Raumtheorien (vgl. Dünne/Günzel, 2006 sowie Löw, 2001) skizziert die vorliegende Arbeit, wie sich das Verständnis vom „Räumlichen“ bis heute entwickelt und grundlegend verändert hat. In Hinblick auf Martina Löws Raumdefinition, welcher ein relationales Raumverständnis zugrunde liegt, wird die These aufgestellt, dass literarische Räume nie unabhängig vom Werk, von den darin auftretenden Figuren und deren Handlung gesehen werden dürfen. Denn: *Literarische Räume sind stets subjektiv wahrgenommene und deswegen „gefärbte“ Räume.*

Ziel der Arbeit ist es, die Wahrnehmung des Räumlichen aus der subjektiven Perspektive der in Joseph Roths Romans „Hotel Savoy“ von 1924 agierenden Personen zu rekonstruieren. Darauf aufbauend wird den Fragen nachgegangen, welche unterschiedlichen Funktionen den einzelnen Räumen zukommen und in welchen Beziehungen sie untereinander stehen.

Nach der Sichtung der schon 1978 vorgelegten, und bis heute angesehenen Typologie für die Analyse literarischer Raumdarstellung von Gerhard Hoffmann wird das anwendungsorientierte „Toolkit“ zur Raumanalyse von Birgit Haupt (2004) referiert. Einer kurzen Exposition über Handlung und Erzählfigur des Romans folgt der Hauptteil der vorliegenden Arbeit, in dem die Darstellung folgender Räume sukzessive untersucht wird: das **Hotel**, der **Lift**, das **Variété**, sowie die **Stadt** (mit **Bahnhof**, **Kino**, **Judenviertel** und mit dem „**schmalen Gässchen**“) und die **Bereiche außerhalb der Stadt** (mit **Friedhof**, **Baracken** und **Armenküche**). Zusätzlich zu diesen realen Räumen, welche der Protagonist und homodiegetische Erzähler des Romans, Gabriel Dan, betritt, bewohnt und besucht, werden auch rein imaginierten Räumen und deren Darstellung Beachtung geschenkt („**Paris**“ und „**Amerika**“).

Orientiert an Haupts „Leitfragen“ zur Raumanalyse soll mithilfe der hier durchgeführten Analysen nachvollziehbar(-er) werden, wie die Raumdarstellung durch die wahrnehmenden Subjekte gefärbt wird, auf welche Art sich Raum und Figuren, Raum und Handlung und Räume untereinander beeinflussen und wie diese insgesamt mit den Konventionen des umgebenden gesellschaftlichen Raums zusammenhängen.

Lebenslauf



Lina Schmidl

Schul Ausbildung

2008

Reifeprüfung am BG Horn

2000-2008

Bundesgymnasium Horn

2005-2006

Auslandsschuljahr in der
Jesus & Mary Secondary School
in Crossmolina, Ireland.

1996-2000

Volksschule Geras

Universitäre Ausbildung

2015

Voraussichtlicher Studienabschluss

2009-2015

Lehramtsstudium UF Deutsch
mit der Fächerkombination
UF Bewegung und Sport

2014

Auslandssemester am
Istituto Universitario di Scienze
Motorie (IUSM) in Rom, Italien.

2008-2009

Bakkalaureatsstudium
Sportwissenschaften