



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit

„Erinnerndes Erzählen von Exil und Shoah.
Narrative Räume bei Fred Wander“

verfasst von / submitted by
Stephanie Marx, BA BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2018 / Vienna 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 817

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Deutsche Philologie

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Annegret Pelz

Ich danke meiner Betreuerin Annegret Pelz für ihren Zuspruch, ihre instruktiven Rückmeldungen und inspirierenden Leseempfehlungen. Darüber hinaus danke ich für ihre Unterstützung, die mir ermöglichte, im November 2017 am Internationalen Fred Wander-Symposium an der TU Dortmund teilzunehmen. Ich danke ebenfalls den Organisator_innen des Symposiums, Walter Grünzweig und Ute Gerhard, dass ich die Gelegenheit hatte, unter ausgewiesenen Wander-Expert_innen erste Überlegungen zu meiner Masterarbeit vorzustellen und diskutieren zu können. Darüber hinaus danke ich der Hochschüler_innenschaft an der Universität Wien für ihre finanzielle Unterstützung aus dem Sonderprojekttopf, ohne die der Besuch des Symposiums nicht möglich gewesen wäre.

Mein innigster Dank gilt all den Menschen, die mich im Verlauf des Schreibens begleitet und unterstützt haben. Ohne euren Rückhalt, eure bedingungslose Zuversicht und euer Verständnis hätte diese Arbeit nicht in der Form zustande kommen können. Ich danke Stephanie Traude Mihelic, Veronika Helfert und Sergej Seitz für ihre unermüdliche Bereitschaft zur Diskussion und Auseinandersetzung mit mir und meiner Arbeit. Eure Rückmeldungen haben mir vielfach geholfen, das Licht am Ende des Tunnels – und den roten Faden – wiederzufinden. Ich danke Simon Huber und Elisabeth Schremser für ihre genauen Lektüren und hilfreichen Anmerkungen. Euch alle hinter mir zu wissen, hat mich nicht nur während des Schreibens der Masterarbeit bestärkt, es gibt mir ein Zuhause.

Hiermit erkläre ich, die vorgelegte Arbeit selbständig verfasst und ausschließlich die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt zu haben. Alle wörtlich oder dem Sinn nach aus anderen Werken entnommenen Textpassagen und Gedankengänge sind durch genaue Angabe der Quelle in Form von Anmerkungen bzw. In-Text-Zitationen ausgewiesen. Dies gilt auch für Quellen aus dem Internet, bei denen zusätzlich URL und Zugriffsdatum angeführt sind. Mir ist bekannt, dass jeder Fall von Plagiat zur Nicht-Bewertung der gesamten Lehrveranstaltung führt und der Studienprogrammleitung gemeldet werden muss. Ferner versichere ich, diese Arbeit nicht bereits andernorts zur Beurteilung vorgelegt zu haben.

A handwritten signature in blue ink, consisting of a large, stylized initial 'S' followed by several vertical strokes and a horizontal line at the bottom.

Stephanie Marx

Wien, den 07. Oktober 2018

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG	1
1 HÔTEL BAALBEK	17
1.1 (K)EINE FLUCHTGESCHICHTE	17
1.2 ERZÄHLEN VON DER SHOAH – ERZÄHLEN VON DEN TOTEN	23
1.3 DIE ZEIT DES HOTEL BAALBEK.....	26
2 ERZÄHLEN VOM HOTEL	31
2.1 DAS HOTEL BAALBEK.....	32
2.2 SCHEINWELT.....	35
2.3 DER UMGANG MIT RÄUMEN.....	39
2.3.1 MANGELPERSPEKTIVE: DAS HOTEL ALS NICHT-ORT?	39
2.3.2 ERMÖGLICHUNG: PRAKTIKEN IM RAUM	45
3 DAS EXIL IN HÔTEL BAALBEK	50
3.1 ZWISCHEN FÄULNIS UND RAUSCH.....	51
3.2 WANDERSCHAFT ALS LEBENSFORM	55
3.3 WOHNEN IM HOTEL: DAS HOTEL BAALBEK ALS RAUM DES EXILS	61
4 EXKURS DER SIEBENTE BRUNNEN	67
4.1 TOTENGEDENKEN	68
4.2 DER ZEUGE.....	72
4.2.1 SPRECHEN LASSEN.....	72
4.2.2 DAS EINBRECHEN DER GEGENWART	76
4.2.3 ZEUGNIS ABLEGEN.....	79
4.3 DER ORT DES ZEUGEN.....	82
4.3.1 DAS LAGER.....	82
4.3.2 EINEN ORT ERFINDEN	86
5 ORT DER ÜBERLIEFERUNG	91
5.1 ZEUGNIS ABLEGEN.....	92
5.2 DAS HOTEL BAALBEK ALS ORT DER ÜBERLIEFERUNG	97
5.3 ERBSCHAFT OHNE TESTAMENT	101
5.3.1 DIE LÜCKE ZWISCHEN VERGANGENHEIT UND ZUKUNFT.....	101
5.3.2 DAS WOHNEN IN DER LÜCKE.....	103
6 WENN SIE DAS BAALBEK EINST FINDEN WERDEN	107
LITERATURVERZEICHNIS	114

EINLEITUNG

1991 erscheint das letzte literarische Werk von Fred Wander: *Hôtel Baalbek*.¹ Der Roman erzählt vom titelgebenden Hotel Baalbek in Marseille des Jahres 1942. Dieses Hotel ist das letzte Zuhause für seine Bewohner_innen, mehrheitlich Jüd_innen auf der Flucht. Es ist kein prächtiges Haus, sondern ein heruntergekommener Schuppen, in dem gekocht wird, die Treppen, Flure und die Lobby belagert werden und in den nie Ruhe einkehrt. Der Erzähler erinnert sich hier an die Lebensumstände auf der Flucht und im Exil. Und er berichtet vom Leben, aber auch vom Sterben derer, die ihm in diesem Hotel begegnet sind; denn für den Erzähler, ebenso wie für fast alle der Hotelbewohner_innen, endet der Aufenthalt in Marseille mit ihrer Deportation in deutsche Konzentrationslager. Ausgehend von dem Aufenthalt im Hotel Baalbek erzählt der Roman also nicht nur von Flucht und Exil, sondern ebenfalls von der Shoah.

Die vorliegende Arbeit widmet sich Wanders *Hôtel Baalbek*. Dabei wird insbesondere der literaturgeschichtlich ungewöhnlichen Verbindung des Erzählens vom Exil und von der Shoah nachgegangen, wobei zudem die spezifische räumliche Situierung der erzählten Erinnerung in einem Hotel Berücksichtigung finden wird. Diese Vielzahl von Motiven im Roman erweist sich als umso komplexer, als Wander selbst rund vier Jahre im französischen Exil verbracht hat, bevor er nach Auschwitz und anschließend in die Konzentrationslager Groß-Rosen und Buchenwald deportiert wurde. Er schreibt also als Überlebender der Shoah, weshalb der Roman auch in Hinblick auf die Frage nach Zeug_innenschaft kontextualisiert werden muss. Im Zuge einer detaillierten Lektüre von *Hôtel Baalbek* soll nachvollzogen werden, welche Verschiebungen und Akzentuierungen sich auf der Grundlage des thematischen und motivischen Pluralismus ergeben und dargestellt werden, welche Spezifik des Erzählens daraus resultiert.

FRED WANDER: FORSCHUNGSSTAND UND KANONISIERUNGSPROBLEME

Einer Darstellung der Rezeption von Wanders Werk muss vorausgeschickt werden, was bereits Daniela Hessmann in ihrer Dissertation *Kanonbildung, Türhüter und*

¹ Wander, Fred: *Hôtel Baalbek*. München: dtv 2010. Zitatnachweise aus diesem Werk werden folgend direkt im Text mit dem Kürzel HB wiedergegeben.

*Diskursmächte*² festgestellt hat. Das Resultat ihrer umfangreichen Recherchen ist, dass Wander aus dem Kanon ausgeschlossen ist: „Seine [Wanders, Anm. StM] Texte werden nicht abgewertet und in den Negativkanon verwiesen, stattdessen werden sie konsequent *nicht* thematisiert.“³ Die Aufnahme von Wanders Texten in der literaturwissenschaftlichen Forschung hat überhaupt erst in den 1990er Jahren begonnen. Seitdem werden seine Texte zwar vereinzelt besprochen, auf ein breites Interesse stoßen sie allerdings nicht. Die Neuauflage des 1971 erstmals veröffentlichten *Der siebente Brunnen*⁴ (2005) und von *Hôtel Baalbek* (2007) wurde zwar in deutschsprachigen Tageszeitungen positiv kommentiert, doch auch dies führte nicht zu einer Etablierung von Wanders Werken in der germanistischen Forschung.⁵

Hessmann vermutet, dass die Ignoranz sowohl der literarischen Öffentlichkeit als auch der universitären Forschung gegenüber Wander damit zusammenhängt, dass Wander nicht eindeutig einer kanontragenden Gruppe zugeordnet werden kann. In der Einleitung zum einzigen existierenden Sammelband zu Wander heben auch Walter Grünzweig und Ursula Seeber die Schwierigkeit einer klaren Zuordnung in Kategorien des Literaturbetriebes bzw. der Literaturwissenschaft hervor, die sich vor allem Wanders mehrfacher Zugehörigkeit verdankt.⁶

Wander wurde 1917 in Wien geboren und wuchs in der Stadt auf. Zudem verbrachte er dort auch die letzten 20 Jahre seines Lebens und er machte Österreich immer wieder zum Thema seines Schreibens. In seinen journalistischen Texten und in seiner Autobiographie benennt er in aller Deutlichkeit vergangenen und bestehenden Antisemitismus in Österreich und weist auf die Kontinuitäten in einem Land hin, in dem nach 1945 nur zu gern behauptet wurde, „kein besiegtes, sondern ein ‚befreites‘ Land“⁷ zu sein. Allerdings hat Wander den größten Teil seiner literarischen Schaffenszeit in der ehemaligen DDR verbracht – wo er darüber hinaus hauptsächlich als Ehemann von

² Hessmann, Daniela: *Kanonbildung, Türhüter und Diskursmächte im literarischen Leben Österreichs am Beispiel der Rezeption von Exilliteratur seit 1945*. Wien: Edition Praesens 2005.

³ Ebd. S. 238. Herv. i. O.

⁴ Wander, Fred: *Der siebente Brunnen*. Göttingen: Wallstein 2005. Zitatnachweise aus diesem Werk werden folgend direkt im Text mit dem Kürzel SB wiedergegeben.

⁵ Hervorzuheben ist diesbezüglich das Engagement einiger Wissenschaftler_innen, die 2002 eine Tagung zu seinem Leben und Werk im Literaturhaus Wien und 2017 ein internationales Fred Wander-Symposium anlässlich von Wanders 100. Geburtstag an der Technischen Universität Dortmund veranstalteten: „Internationales Fred Wander-Symposium 16.–19. November 2017“. <http://www.germanistik.tu-dortmund.de/cms/de/Forschung/Tagungen/Fred-Wander-Symposium/index.html> (Stand: 01.09.2018). „Tagungen der Österreichischen Exilbibliothek“. <http://www.literaturhaus.at/index.php?id=6853> (Stand: 02.09.2018).

⁶ Vgl. dazu Grünzweig, Walter, Seeber, Ursula: „Zur Einführung“. In: dies. (Hg.): *Fred Wander – Leben und Werk*. Bonn: Weidle 2005, S. 6–11. Hier S. 7–10.

⁷ Wander, Fred: *Das gute Leben. Erinnerungen*. München: Hanser 1996. S. 109.

Maxie Wander und als Herausgeber ihrer Tagebücher und Briefe bekannt war.⁸ Wander könnte also ebenso gut zu den österreichischen Autor_innen, wie zu den Literaturschaffenden in der DDR gezählt werden.

Darüber hinaus schreibt Wander als Überlebender und Zeitzeuge der Shoah und insbesondere in seinem ersten umfangreichen Prosatext, *Der siebente Brunnen*, wird von den deutschen Konzentrationslagern erzählt. *Der siebente Brunnen* ist Wanders bekanntestes und erfolgreichstes Buch. In der Literaturwissenschaft wird es als „Holocaust-Literatur“ besprochen und im Zusammenhang mit autobiographischem Schreiben von der Shoah diskutiert.⁹ Dieser Zugang zu Wanders Texten ist wohl der prominenteste, dem sich das Gros der literaturwissenschaftlichen Beiträge zu Wander widmen.¹⁰ Darüber hinaus gibt es allerdings noch eine weitere Rezeptionslinie, die auch Hessmann in ihrer Analyse stark macht: Wanders Texte – hier sind besonders der Roman *Ein Zimmer in Paris*¹¹ von 1975 und *Hôtel Baalbek*, aber auch seine

⁸ Wander lebte von 1955 bis 1984 in der ehemaligen DDR. Er verließ Österreich, nachdem er ein Stipendium des Johannes R. Becher Literaturinstituts in Leipzig erhalten hatte. Bald folgte ihm auch seine Frau Maxie nach und die längste Zeit wohnten die beiden in dem kleinen Städtchen Kleinmachnow bei Berlin, nahe der deutsch-deutschen Grenze. Wander konnte mit seiner schriftstellerischen Tätigkeit das finanzielle Auskommen der Familie sichern; neben seinen Prosawerken schreibt er Kinderbücher, Reisebücher und Theaterstücke. Maxie Wander erlangt 1977 mit *Guten Morgen, du Schöne* Berühmtheit. Die Sammlung von literarisierten Interviews von 19 Frauen avanciert bald zum Bestseller in der DDR. Kurz nach der Veröffentlichung stirbt Maxie Wander und in den folgenden Jahren gibt ihr Mann ihre Tagebuchaufzeichnungen und Briefe heraus, die ebenfalls großen Anklang beim Lesepublikum in der DDR finden. Vgl. dazu Mortier, Jean: „Wander, Fred“. In: Opitz, Michael, Hofmann, Michael (Hg.): *Metzler Lexikon DDR-Literatur. Autoren – Institutionen – Debatten*. Stuttgart [u.a.]: Metzler 2009, S. 358–359.

⁹ Zur Diskussion des Begriffs „Holocaust-Literatur“ siehe beispielsweise Debazi, Elisabeth H.: *Zeugnis – Erinnerung – Verfremdung. Literarische Darstellung und Reflexion von Holocausterfahrung*. Marburg: Tectum 2008. Insb. S. 15–20.

¹⁰ Dieser Zugang wird auch in den beiden neuesten Monographien zu Wander gewählt. In *Jean Améry und Fred Wander. Erinnerung und Poetologie in der deutsch-deutschen Nachkriegszeit* denkt Ulrike Schneider über Wanders Texte im Kontext des Schreibens von der Shoah in der DDR nach. Serge Yowa geht in *Eine Poetik des Widerstands. Exil, Sprache und Identitätsproblematik bei Fred Wander und Ruth Klüger* anhand von Wanders Autobiographie der Frage nach dessen Konzept von Identität nach. Bemerkenswert hierzu ist, dass in vielen Monographien Wanders Texte immer neben den Werken anderer Autor_innen besprochen. So stellt Elisabeth Debazi beispielsweise die Erzählung neben Ruth Klügers *weiter leben* und Edgar Hilsenraths *Nacht*. Andrea Reiter widmet sich Wanders Text im Zuge der Betrachtung von Erfahrungsberichten von KZ-Insass_innen. Brigit Kröhle thematisiert *Der siebente Brunnen* neben Werken von Elie Wiesel, Tadeusz Borowski u.a. Vgl. dazu Schneider, Ulrike: *Jean Améry und Fred Wander. Erinnerung und Poetologie in der deutsch-deutschen Nachkriegszeit*. Berlin: De Gruyter 2012 (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 132). Yowa, Serge: *Eine Poetik des Widerstands. Exil, Sprache und Identitätsproblematik bei Fred Wander und Ruth Klüger. Beitrag zur neueren kulturwissenschaftlichen und fachübergreifenden Shoah-Autobiografieforschung*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014. Debazi, Elisabeth H.: *Zeugnis – Erinnerung – Verfremdung*., Kröhle, Birgit: *Geschichte und Geschichten. Die literarische Verarbeitung von Auschwitz-Erlebnissen*. Bad Honnef: Bock + Herchen 1989., Reiter, Andrea: *Auf daß sie entsteigen der Dunkelheit'. Die literarische Bewältigung von KZ-Erfahrung*. Wien: Löcker 1995.

¹¹ Wander, Fred: *Ein Zimmer in Paris*. Frankfurt am Main: Fischer 1995.

Reisebücher zu nennen – werden vielfach in Hinblick auf die Frage nach dem Schreiben vom Exil thematisiert.¹²

Neben dem Schreiben von der Shoah und dem Schreiben vom Exil werden in diversen Lektüren auch Wanders Rückgriff auf jüdische Figuren und Motive und seine Beschreibung und Diskussion jüdischer Identität besprochen.¹³ Diese Thematiken finden sich in Wanders autobiographischen und journalistischen Texten ebenso wie in seinen fiktionalen Werken. In diesem Zusammenhang wird auch vielfach Wanders poetologisches Programm thematisiert, denn er reflektiert in seinen Texten immer wieder die Bedingungen und Möglichkeiten des Erzählens selbst. In der Forschung wurde dahingehend bereits herausgearbeitet, dass er sich in verschiedene Traditionen jüdischen Erzählens, insbesondere die chassidische, einschreibt.¹⁴

Die Vielfalt an verhandelten Themen in Wanders Werk – Schreiben von der Shoah, Schreiben vom Exil, Fragen nach jüdischer Identität und nach dem Erzählen selbst – mag dazu geführt haben, dass sein gesamtes Oeuvre schwer zu kategorisieren ist. Doch während einige seiner Texte für sich genommen zumindest eindeutig einem literaturwissenschaftlichen Arbeitsbereich zugeordnet werden können, erweist sich *Hôtel Baalbek* als besonders herausfordernd. In *Der siebente Brunnen* beispielsweise wird ausführlich über die Erlebnisse in deutschen Konzentrationslagern berichtet, in *Ein Zimmer in Paris* ist das Exil zentrales Thema und Fragen autobiographischen Schreibens oder jüdischer Identität lassen sich in Wanders Erinnerungen *Das gute Leben* gut herausarbeiten. In *Hôtel Baalbek* allerdings findet sich die gesamte

¹² Vgl. hierzu beispielsweise Müller, Karl: „Es ist eine Welt und ich lebe weiter im Exil‘: Zu einigen Bausteinen der Poetik Fred Wanders“. In: Thuncke, Jörg (Hg.): *Echo des Exils. Das Werk emigrierter österreichischer Schriftsteller nach 1945*. Wuppertal: Arco 2006, S. 249–267. Schmidt, Marianne: „Fred Wander – auch Wanderer – war sein selbst gewählter Name“. In: Burgess, Gordon, Winter, Hans-Gerd (Hg.): *„Generation ohne Abschied“ Heimat und Heimkehr in der ‚jungen Generation‘ der Nachkriegsliteratur*. Dresden: Thelem 2008, S. 103–116. Keller, Thomas: „Das teuflische und das gute Frankreich: Fred Wander“. In: Azuélos, Daniel (Hg.): *Lion Feuchtwanger und die deutschsprachigen Emigranten in Frankreich von 1933 bis 1945*. Bern, Berlin u.a.: Peter Lang 2006 (= Jahrbuch für Internationale Germanistik/A 76), S. 441–468. Kublitz-Kramer, Maria: „Reisen mit leichtem Gepäck. Fred Wander und sein Roman Hotel Baalbek“. In: Below, Irene u. a. (Hg.): *Fluchtorte – Erinnerungsorte. Sanary-sur-Mer, les Milles, Marseille*. München: edition text + kritik 2017 (= Frauen und Exil 10), S. 168–178.

¹³ Dies findet sich sowohl bei Schneider als auch bei Yowa, aber auch in weiteren Arbeiten wurde Wanders Rekurs beispielsweise auf die jüdische Schlemihl-Figur nachgezeichnet. Vgl. dazu z. B. Müller, Karl: „Zu einigen Bausteinen der Poetik Fred Wanders“. Höller, Hans: „Erzählen als Erinnern und Widerstand. Fred Wanders ‚Der siebente Brunnen‘ im Kontext der Literatur über die Shoah“. Gehalten auf: *Judentum und Antisemitismus in der Literatur und Germanistik Österreichs – Studien zum 20. Jahrhundert*, Wien am 14. Juni 2001. <http://www.literaturepochen.at/exil/multimedia/pdf/wanderhannes.pdf> (Stand: 05.12.2017).

¹⁴ Reiter, Andrea: *Die literarische Bewältigung von KZ-Erfahrung*. Schneider, Ulrike: *Jean Améry und Fred Wander*. Höller, Hans: „Erzählen als Erinnern und Widerstand“.

thematische Pluralität von Wanders Schreiben in konzentrierter Form wieder. Dies könnte ein Grund dafür sein, dass der Roman in literaturwissenschaftlichen Arbeiten zu Fred Wander oftmals *miterwähnt* wird, statt dass dieser Verbindung der Thematiken nachgegangen wird.

Bis heute lassen sich kaum Arbeiten finden, die *Hôtel Baalbek* ins Zentrum ihrer Analysen stellen.¹⁵ Die wenigen Beiträge, die ein Alleinstellungsmerkmal des Romans betonen und ihn von Wanders anderen Texten abzuheben versuchen, konzentrieren sich dabei hauptsächlich auf die räumliche Situierung des Erzählten in einem Hotel.¹⁶ Die Besonderheit von *Hôtel Baalbek*, so die These der vorliegenden Arbeit, liegt aber gerade in der Vielfalt der verhandelten Thematiken und Motive. Dabei werden im Roman die Grenzen literarischer bzw. literaturwissenschaftlicher Kategorien – Exilliteratur, „Holocaust-Literatur“, jüdische Literatur, aber auch Hotel-Literatur – beständig ausgeweitet, in Frage gestellt und überschritten. Wie in der Folge gezeigt wird, sind in diesem Zusammenhang die Verbindung des Erzählens vom Exil und von der Shoah, aber auch die Wahl eines Hotels als maßgeblichem Handlungsort besonders bemerkenswert.

Die enge Verknüpfung des Erzählens einer Flucht- und Exilgeschichte mit dem Erzählen von der Shoah erweist sich literaturgeschichtlich als außergewöhnlich, denn in der Literaturwissenschaft wird gemeinhin zwischen Exilliteratur oder Literatur über die Shoah unterschieden. Bettina Bannasch, Helga Schreckenberger und Alan E. Steinweis

¹⁵ Neben Rezensionen in Tageszeitungen finden sich kurz nach Erscheinen des Romans drei kürzere Besprechungen in germanistischen Fachzeitschriften von Klemens Renoldner, Jörg Thunecke und Jörg Rainer; 2001 widmet Konstantin Kaiser dem Roman einige Gedanken. Die aktuellsten Beiträge zu *Hôtel Baalbek* hat Maria Kublitz-Kramer verfasst. Thunecke, Jörg: „Im Niemandsland der Parias“: von Soma Morgensterns ‚Flucht in Frankreich‘ zu Fred Wanders ‚Hotel Baalbek‘ – eine Geschichte in Fortsetzungen“. In: *Exil. Forschung. Erkenntnisse. Ergebnisse* 21 (2001), H. 2, S. 82–87. Rainer, Jörg: „Ich will weg, ich weiß aber nicht, wohin. Flucht und Heimatlosigkeit als Stilelemente im Werk Fred Wanders“. In: *Le texte et l’idée* 7 (1992), S. 123–153. Kaiser, Konstantin: „Ein anderer Humor. Fred Wanders Roman *Hôtel Baalbek*“. In: ders.: *Das unsichtbare Kind. Essays und Kritiken*. Wien: Sonderzahl 2001, S. 110–112. Kublitz-Kramer, Maria: „Das Baalbek war zwar nur ein schäbiges Hotel, aber es war eigentlich viel mehr als das.“ Zu Fred Wanders Roman *Hôtel Baalbek*“. In: Grünzweig, Walter, Seeber, Ursula (Hg.): *Fred Wander. Leben und Werk*. Bonn: Weidle 2005, S. 207–222. Kublitz-Kramer, Maria: „Reisen mit leichtem Gepäck. Fred Wander und sein Roman *Hotel Baalbek*“. Darüber hinaus sind die Hochschulschriften von Nina Hirsch und Christine Stampfer zu erwähnen. Nina Hirsch widmet sich *Hôtel Baalbek* im Rahmen einer Analyse der drei Prosatexte Wanders, Stampfer diskutiert den Roman in Hinblick auf Wanders Exilbegriff. Vgl. dazu Hirsch, Nina: „Über-Leben: Studien zu Fred Wanders Werken ‚Der siebente Brunnen‘ (1971), ‚Ein Zimmer in Paris‘ (1975) und ‚Hôtel Baalbek‘ (1991)“. Diplomarbeit, Wien, 1996, (masch.). Stampfer, Christine: „Exil - Reisen: Spezifizierung des Exilbegriffes anhand von Fred Wanders Frankreichereisungen“. Diplomarbeit, Wien, 2003, (masch.).

¹⁶ Kublitz-Kramer, Maria: „Zu Fred Wanders *Hôtel Baalbek*“. Kublitz-Kramer, Maria: „Reisen mit leichtem Gepäck. Fred Wander und sein Roman *Hotel Baalbek*“. Ulrich, Silvia: „Angekommenheit ist Unterwegssein. Zur Neudeutung der Begriffe ‚Flucht‘ und ‚Wohnen‘ bei Fred Wander“. In: Babka, Anna, Cornejo, Renata, Vlasta, Sandra (Hg.): *Begegnungen und Bewegungen: Österreichische Literaturen*. Wien: Praesens 2014 (= Aussiger Beiträge 8), S. 119–136.

legen dies in der Einleitung zu *Exil und Shoah*¹⁷ dar und begründen die Trennung der Themen mit der Festlegung der literaturwissenschaftlichen Gegenstandsbereiche. So wurden die längste Zeit in der deutschsprachigen Literatur nur diejenigen Texte unter dem Begriff Exilliteratur subsumiert, die im Zeitraum zwischen 1933 und 1945 verfasst wurden und entsprechend die Shoah kaum thematisieren konnten.¹⁸ Zwar fordern die Forscher_innen eine stärkere Verbindung beider Themenbereiche, doch finden jene gescheiterten Flucht- und Exilgeschichten wie die von Fred Wander keine Erwähnung.¹⁹

Ein Blick auf die historischen Umstände macht dabei schnell deutlich, dass es sich hier nicht nur um ein Gattungsproblem oder die allzu engen Grenzen einer literaturwissenschaftlichen Kategorie handelt. Allein von den aus Frankreich deportierten Jüd_innen überlebten nur knapp drei Prozent die Shoah.²⁰ Diese außerordentlich geringe Zahl Überlebender mag eine Erklärung dafür sein, warum sich in der deutschsprachigen Literatur kaum (autobiographische) Texte finden lassen, die vom Exil und von der Shoah erzählen. Im *Handbuch der deutschsprachigen Exilliteratur* beispielsweise werden unter einer sehr weit gefassten Definition von Exilliteratur 60 Einzelanalysen kanonischer und teils auch wenig beachteter Werke vorgenommen, von denen in keinem dezidiert von Flucht und Exil *und* der Shoah erzählt wird.²¹

Die Rezeption von Wanders *Hôtel Baalbek* schließt teilweise an diese literarisch-literaturwissenschaftliche Trennung an, insofern in einigen Darstellungen die

¹⁷ Bannasch, Bettina, Schreckenberger, Helga, Steinweis, Alan E.: „Exil und Shoah. Zur Einleitung“. In: dies. (Hg.): *Exil und Shoah*. München: edition text + kritik 2016 (= Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch, 34/2016), S. 9–14.

¹⁸ Ebd. S. 9–10.

¹⁹ Bannasch, Schreckenberger und Steinweis plädieren hier für eine Ausweitung der Exilliteratur, da sie davon ausgehen, dass das Wissen um und die Reflexion der Shoah auch das Schreiben über Flucht und Exil nach 1945 verändert hat. Sie fragen also danach, „welche Konsequenzen das Wissen um die Shoah für die im Exil lebenden Wissenschaftler und Künstler hatte und auf welche Weise sich dieses Wissen in ihren Arbeiten niederschlägt.“ Ebd. S. 11.

²⁰ Nach Henry Rousso, der sich auf die Daten von Serge Klarsfeld stützt, wurden unter Vichy und der deutschen Besatzung fast 76.000 Jüd_innen von Frankreich aus in deutsche Konzentrationslager deportiert, nur knapp 2.600 Personen überlebten. Den größten Teil der Deportierten mit rund 51.300 Personen machten die sogenannten ausländischen Jüd_innen aus. Dazu zählten neben Flüchtenden auch diejenigen, die seit 1927 in Frankreich eingebürgert und durch das Vichy-Regime denaturalisiert wurden, ebenso die Kinder ausländischer Eltern. Vgl. dazu Rousso, Henry: *Vichy. Frankreich unter deutscher Besatzung 1940–1944*. München: C. H. Beck 2009 (= Beck'sche Reihe 1910). S. 102–104.

²¹ Bannasch, Bettina, Rochus, Gerhild (Hg.): *Handbuch der deutschsprachigen Exilliteratur. Von Heinrich Heine bis Herta Müller*. Berlin, Boston: De Gruyter 2013. Auch wenn im Handbuch ausnahmslos die Werke rezipiert werden, die sich mit der Exil-Thematik befassen, finden sich doch unter den behandelten Autor_innen auch solche, deren Werk vielfach im Kontext des Schreibens von der Shoah besprochen wird, wie z.B. Anna Seghers, Peter Weiss, Nelly Sachs oder Ilse Aichinger. Doch werden die beiden Themen auch von diesen Autor_innen nicht innerhalb eines Textes miteinander verbunden.

Erzählstränge des Romans auf einen der beiden Aspekte verengt werden. In seiner kurzen Besprechung macht Konstantin Kaiser beispielsweise die Flucht- und Exilgeschichte in *Hôtel Baalbek* stark und lässt das Erzählen von der Shoah im Roman unerwähnt.²² Eberhard Görner verfährt in seiner Rezension genau umgekehrt und geht kaum auf den Aspekt von Flucht und Exil ein.²³ Dahingegen lassen sich auch Lektüren von *Hôtel Baalbek* finden, in denen die Verknüpfung des Erzählens von Flucht und Exil und von der Shoah betont wird. Jörg Thunecke stellt beispielsweise eine vergleichende Lektüre von *Hôtel Baalbek* und Soma Morgensterns Exilroman *Flucht in Frankreich* an. Bei aller festgestellten Übereinstimmung allerdings liest er *Hôtel Baalbek* auch als literarisches Zeugnis von der Shoah.²⁴ Expliziter noch bemerkt Silvia Ulrich in ihrem Aufsatz „Angekommensein ist Unterwegssein“, dass „im Roman *Hôtel Baalbek* [...] beide Motive – Deportation und Exil – deutlich miteinander verflochten“²⁵ sind; sie geht in der Folge allerdings nicht weiter auf diesen Umstand ein. Auch Maria Kublitz-Kramer bespricht in ihren beiden Artikeln zu Wanders *Hôtel Baalbek* beide Themen.

Die beiden letztgenannten Autorinnen fokussieren in ihren Lektüren das Hotel als maßgeblichen Handlungsort des Romans. Daneben tritt in den Besprechungen allerdings die Verbindung der Thematiken Exil und Shoah in den Hintergrund – der Umstand wird zwar genannt, allerdings wird nicht näher darauf aufgegangen. Tatsächlich ist das Hotel Baalbek aber der Ort, an dem die beiden Erzählstränge im Roman zusammenlaufen. Das Baalbek ist entsprechend nicht nur ein Durchgangsort und eine temporäre Bleibe für Menschen auf der Flucht, es ist auch der Ort, an dem die Erinnerung an all die Menschen platziert wird, die die Shoah nicht überleben werden.

Diesbezüglich ist festzuhalten, dass Hotels keine ungewöhnlichen Orte in der erzählenden Literatur darstellen – auch wenn sie zum Zeitpunkt des Erscheinens von *Hôtel Baalbek* eigentlich längst aus der Mode gekommen sind. Ein Blick auf literarische Veröffentlichungen wie auch literaturwissenschaftliche Forschungsarbeiten zeigt, dass das Hotel als Raum in der deutschsprachigen Literatur hauptsächlich zu Beginn des 20. Jahrhunderts und insbesondere in den Jahren der Weimarer Republik auftaucht.²⁶ In diesem Zeitraum lassen sich Erzähltexte in und um Hotels von einer

²² Vgl. dazu Kaiser, Konstantin: „Ein anderer Humor“.

²³ Vgl. dazu Görner, Eberhard: „Leben im Angesicht des Todes“. In: *Tribüne. Zeitschrift zum Verständnis des Judentums* 31 (1992), H. 122, S. 224–226.

²⁴ Thunecke, Jörg: „Im Niemandsland der Parias“.

²⁵ Ulrich, Silvia: „Angekommensein ist Unterwegssein“. S. 121.

²⁶ Zwei große Monographien befassen sich mit dem Hotel in der deutschsprachigen Literatur: Bettina Matthias in *The hotel as setting in early twentieth-century German and Austrian literature. Checking in*

Vielzahl namhafter Autor_innen finden: Vicky Baums *Menschen im Hotel*²⁷ (1929), Joseph Roths *Hotel Savoy*²⁸ (1924), Arthur Schnitzlers *Fräulein Else*²⁹ (1924) oder Stefan Zweigs *Im Rausch der Verwandlung*,³⁰ um nur einige zu nennen.

Das Interesse am Hotel endet in der deutschsprachigen Literatur ab den 1930er Jahren, insbesondere aber nach 1945, was so in der Forschung ebenfalls bemerkt wurde. Bettina Matthias erklärt die zeitliche Verortung des Hotels in der Literatur in *The hotel as setting in early twentieth-century German and Austrian literature* damit, dass das Hotel einen paradigmatischen Raum der Moderne darstellt. Wie Matthias nachzeichnet, konnten sich Hotels im Zuge der vollständig abgeschlossenen Industrialisierung in Europa um 1900 etablieren und stehen symptomatisch für die daran anschließenden gesellschaftlichen Veränderungen: „[H]otels reflect the late nineteenth century’s changing approach to space and its social functions, and to the notions of public and private, anonymity and intimacy“.³¹

Lars Wilhelmer geht in seiner Arbeit über *Transit-Orte in der Literatur* davon aus, dass das erhöhte Interesse von Autor_innen an Hotels mit der zeitgenössischen Wahrnehmung der Zwischenkriegszeit korrespondiert. Das Hotel als Raum des Transitären versinnbildlicht nach Wilhelmer den Übergang von einer veralteten gesellschaftlichen Ordnung, die nicht länger Bestand hat, hin zu einer noch nicht neu

to Tell a Story und Cordula Seger in *Grand Hotel. Schauplatz der Literatur*. Daneben lassen sich auch Arbeiten finden, die das literarische Hotel als Transitraum neben anderen transitorischen Räumen verhandeln, beispielsweise bei Lars Wilhelmer in *Transit-Orte in der Literatur: Eisenbahn – Hotel – Hafen – Flughafen* oder Ulrike Zitzlsperger in *Topografien des Transits: die Fiktionalisierung von Bahnhöfen, Hotels und Cafés im zwanzigsten Jahrhundert*. In allen Darstellungen wird die Zeit des beginnenden 20. Jahrhunderts fokussiert. Auffällig dabei ist der Umstand, dass zwar eine Vielzahl österreichischer Autor_innen das Hotel als literarischen Schauplatz wählt, in der Forschung allerdings kaum auf die spezifische historische Situation dieser Autor_innen – den Zerfall der Habsburger Monarchie und die Errichtung der Ersten Republik nach dem Ersten Weltkrieg etc. – eingegangen wird. Vgl. dazu 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. Seger, Cordula: *Grand Hotel. Schauplatz der Literatur*. Köln: Böhlau 2004. Wilhelmer, Lars: *Transit-Orte in der Literatur: Eisenbahn – Hotel – Hafen – Flughafen*. Bielefeld: transcript 2015. Zitzlsperger, Ulrike: *Topografien des Transits. Die Fiktionalisierung von Bahnhöfen, Hotels und Cafés im zwanzigsten Jahrhundert*. Bern: Peter Lang 2013.

²⁷ Baum, Vicki: *Menschen im Hotel*. Köln: KiWi⁷ 2014.

²⁸ Roth, Joseph: *Hotel Savoy*. Berlin: Insel 2010.

²⁹ Schnitzler, Arthur: „Fräulein Else“. In: O. Hg.: *Arthur Schnitzler. Gesammelte Werke*. Bd. 2. Frankfurt am Main: Fischer 1970, S. 324–381.

³⁰ Zweig, Stefan: *Rausch der Verwandlung*. Frankfurt am Main: Fischer²¹ 2014. Das Romanfragment wurde 1982 erstmals veröffentlicht und aus dem Nachlass von Stefan Zweig herausgegeben. Wann genau die einzelnen Teile des Romans entstanden sind und wann und warum Zweig die Arbeit daran aufgegeben hat, lässt sich nur vage anhand von Briefen und Tagebucheinträgen rekonstruieren. Die Überlegungen Zweigs zu diesem Werk reichen wohl bis ins Jahr 1922 zurück, die intensivste Arbeitsphase scheint zu Beginn des Jahres 1931 gewesen zu sein. Vgl. dazu Polt-Heinzl, Evelyne: „Rausch der Verwandlung (erstmalig 1982)“. In: Larcati, Arturo, Renoldner, Klemens, Wörgötter, Martina (Hg.): *Stefan-Zweig-Handbuch*. Berlin, Boston: De Gruyter 2018, S. 376–383. Hier S. 376–377.

³¹ Matthias, Bettina: *Checking in to Tell a Story*. S. 5.

etablierten.³² Auch Cordula Seger fokussiert in ihrer Untersuchung *Grand Hotel. Schauplatz der Literatur* den Zeitraum des beginnenden 20. Jahrhunderts und stellt bezüglich der zeitlichen Verortung des literarischen Hotels fest, dass das Grand Hotel, als paradigmatischer Ort aristokratischen Lebensstils und der Dekadenz, bereits in den 1920er Jahren über kein sozio-historisches Fundament mehr verfügt. Seger argumentiert, dass das Grand Hotel deshalb so starken Eingang in die Literatur dieser Zeit gefunden hat, weil es zu diesem Zeitpunkt bereits überkommen ist.³³ Sie widmet sich auch der Frage, wieso das Hotel ab den 1930er Jahren aus der deutschsprachigen Literatur verschwindet und begründet dies mit dessen „doppelter Diskreditierung“.³⁴ Einerseits durch die Nationalsozialist_innen, deren Ideologie dieser Ort diametral entgegenstand, der das Kosmopolitische und die Entwurzelung geradezu forcierte. Andererseits durch linke Proponent_innen, die das Grand Hotel als den isolierenden Rückzugsort der bürgerlichen Intellektuellen disqualifizierten. Was an Segers Forschung, aber auch anhand der Untersuchungen von Matthias und Wilhelmer, deutlich wird, ist weiterhin, dass das Hotel in der Literatur nicht nur seine eigene Zeit, sondern auch seinen eigenen Typus hatte. In fast allen Prosatexten finden sich luxuriöse Grand Hotels, die mehrheitlich von einem mondänen, kosmopolitischen Publikum – oder zumindest denen, die so tun, als ob – aufgesucht werden.

Der literaturwissenschaftliche Abriss zum Hotel als Erzählort in der deutschsprachigen Literatur verdeutlicht, dass Wanders Hotel Baalbek in gewisser Weise fehl am Platz ist. Nicht nur, dass sich das „schäbige Hotel“ (HB S. 179) deutlichen von den Etablissements abhebt, die gemeinhin in der Literatur zu finden sind, auch Handlungs- und Entstehungszeitraum des Textes liegen außerhalb der Blütezeit literarischer Hotels. Dies bedeutet einerseits, dass zum Zeitpunkt des Verfassens von *Hôtel Baalbek* bereits eine Bandbreite literarischer Erzählmuster zum Schreiben aus und über Hotels bestand. Andererseits etablierten sich diese Erzähltraditionen unter vollkommen anderen sozio-historischen Bedingungen.

Hôtel Baalbek, so kann zusammenfassend festgehalten werden, nimmt nicht nur innerhalb von Wanders Werk eine besondere Position ein, der Roman ist auch literaturgeschichtlich ein Grenzgänger. In ihm ist mit dem Hotel ein Handlungsort gewählt, dessen Zeit in der Literatur eigentlich vorbei ist. Darüber hinaus werden zwei

³² Wilhelmer, Lars: *Transit-Orte in der Literatur*. S. 127–130.

³³ Seger, Cordula: *Grand Hotel*. S. 7–9.

³⁴ Ebd. S. 9.

Thematiken miteinander verbunden, die sonst nur voneinander losgelöst in der Literatur(-wissenschaft) thematisiert werden, nämlich das Erzählen von Flucht und Exil und das Erzählen von der Shoah.

AUTOBIOGRAPHISCHES SCHREIBEN UND ZEUG_INNENSCHAFT

In einer Selbstbefragung, in der Wander gleichzeitig die Position des Interviewten und des Interviewers einnimmt, stellt er sich selbst gegenüber fest: „*Du sagtest, du würdest nur an einem Buch schreiben*“.³⁵ Der Hinweis ist insofern erhellend, als die Grenze zwischen Autobiographie und Fiktionalität in Wanders Werk vielfach verschwimmt. Die Lebensgeschichten der Protagonist_innen seiner Erzählungen und Romane weisen große Ähnlichkeiten miteinander, vor allem aber mit der Biographie Wanders auf.³⁶ Wer alle seine Bücher liest, ist entsprechend schnell vertraut mit der Geschichte und es bedarf besonderer Konzentration, nicht vorschnell bereits „bekannte“ Informationen auf die Figuren seiner Texte zu übertragen. Bestimmte Episoden wiederholen sich zudem in mehreren seiner Werke und teilweise gibt es sogar in Wanders Autobiographie Passagen, die wörtlich den literarischen Texten entnommen sind.³⁷

Der Kongruenz zwischen Biographie und Romanen liegt dabei kein willkürlicher Umgang Wanders mit den Gattungsbezeichnungen seiner Texte zugrunde. So legte er beispielsweise großen Wert darauf, dass *Der siebente Brunnen* als Erzählung und nicht als Roman bezeichnet wird.³⁸ In seiner Selbstbefragung stellt sich Wander auch selbst die Frage, ob er immer nur über das von ihm Erlebte geschrieben hat und antwortet: „In allem was ich schreibe, finden sich autobiographische Details, aber vieles ist erfunden.“

³⁵ Wander, Fred: „Nicht jeder braucht eine Heimat. Selbstbefragung 1994“. In: *Literatur und Kritik* (1995), H. 293/294, S. 40–43. Hier S. 43. Herv. i. O.

³⁶ So erfahren die Leser_innen von *Der siebente Brunnen* beispielsweise, dass der Erzähler in den Lagern Hirschberg, einem Nebenlager des KZ Groß-Rosen, Buchenwald und dem Nebenlager Crawinkel inhaftiert war. Ebenso, dass sich der Erzähler vor seiner Deportation in Frankreich aufgehalten hat. Auch der Erzähler von *Ein Zimmer in Paris* hat die deutschen Konzentrationslager überlebt und reist nach 1945 wiederholt nach Paris. Der Erzähler von *Hôtel Baalbek* schließlich hielt sich einige Jahre in Frankreich auf, wurde in vielen französischen Sammellagern inhaftiert, gelangte schließlich nach Marseille und wurde schlussendlich bei einem Fluchtversuch über die Schweiz 1942 aufgegriffen, an die französischen Behörden übergeben und von Drancy nach Auschwitz deportiert. Anschließend kam er ins KZ Groß-Rosen, genauer in das Nebenlager Hirschberg, und von dort aus nach Buchenwald. Nach 1945 kehrte er wiederholt nach Frankreich zurück.

³⁷ Zu diesem Befund gelangt auch Karl Müller in seinem Aufsatz zum autobiographischen Schreiben bei Améry, Wander und Jokl. Vgl. dazu Müller, Karl: „Formen autobiographischen Schreibens am Beispiel von Jean Améry, Fred Wander und Anna Maria Jokl“. In: Lappin, Eleonore, Lichtblau, Albert (Hg.): *Die „Wahrheit“ der Erinnerung. Jüdische Lebensgeschichten*. Innsbruck, Wien, Bozen: Studien Verlag 2008, S. 69–81. Hier S. 73.

³⁸ Dies wurde von Angela Drescher beim Internationalen Fred Wander-Symposium im Zuge der Diskussion des Vortrages von Martine Benoit am 17.11.2018 dargelegt.

[...] Die fiktional gestalteten Figuren nehmen ein gewisses Eigenleben an, sie laufen dem Autor weg, machen sich unabhängig.³⁹ Auch wenn sich ein bestimmtes Vorkommnis oder eine Person in mehreren Texten Wanders finden lassen, so verändert er doch meist die Namen der Figuren oder Details der Erzählung.⁴⁰

Aus diesen Überlegungen folgt zweierlei. Wanders Texte können in der Interpretation nicht nach Belieben miteinander vermischt oder zusammengefasst werden. Seine literarischen Texte können bei allen Ähnlichkeiten und biographischen Überschneidungen beanspruchen, als eigenständige Werke zu gelten, in denen bestimmte Thematiken auf je verschiedene Weise verhandelt werden. Dennoch ist das Autorproblem bei Wander virulent. Nicht nur weil er, wie viele andere Schriftsteller_innen auch, biographische Details in seine Texte einfließen lassen hat, sondern viel eher, weil er auch als Zeitzeuge und Überlebender der Shoah schreibt.

Literarisierte Erzählungen von der Shoah bereiten der Literaturwissenschaft besondere Schwierigkeiten, denn eine Vielzahl fachlicher bzw. methodischer Paradigmen wird durch die Literatur von der Shoah herausgefordert. Allem voran ist hier die Problematisierung der Verbindung von Autor_innen und Text zu nennen, die ihre drastischste Formulierung im „Tod des Autors“ hat. Der Abstand zwischen Text und Verfasser_in, so wird vielfach in der Debatte um literarische Erzählungen von der Shoah betont, kann in Hinblick auf die Erzählungen von der Shoah allerdings nicht uneingeschränkt beibehalten werden, denn es *sind* Zeitzeug_innen, die schreiben – und ihre Autorschaft autorisiert ihr Zeugnis, auch wenn sie dafür die literarische Form gewählt haben.⁴¹ Eine weitere Provokation in diesem Zusammenhang stellt die Fiktionalität literarischer Texte dar. Fiktionalität gilt seit Aristoteles als Kennzeichen einer auf Wahrscheinlichkeit ausgerichteten Literatur und sie ermöglicht nicht nur kreative, sondern auch progressive Interventionen.⁴² Doch gerade die Wahrheit des

³⁹ Wander, Fred: „Selbstbefragung“. S. 40.

⁴⁰ Ein Beispiel für diese wiederkehrenden Geschichten ist eine Nacht in Buchenwald, in der einer der Häftlinge in der Baracke beginnt, ein Liebeslied zu singen. In *Das gute Leben* erzählt Wander nichts weiter über jenen nächtlichen Sänger aus der Baracke in Buchenwald. In *Hôtel Baalbek* ist es ein namenloser, den der Erzähler am nächsten Tag aufsuchen möchte, der jedoch noch in der Nacht verstorben ist. In *Der siebente Brunnen* handelt es sich bei dem Sänger um einen Mann namens Antonio, den der Erzähler bereits aus Perpignan kennt. Vgl. dazu HB S. 74, SB S. 80–81, Wander, Fred: *Das gute Leben*. S. 189–190.

⁴¹ Vgl. dazu beispielsweise die umfassende Diskussion in Erin McGlothlins Aufsatz zu Wanders *Der siebente Brunnen*. McGlothlin, Erin: „Das eigene Leid begreift man nicht.“ Fred Wanders *Der siebente Brunnen* und die Geschichte des Selbst“. In: Grünzweig, Walter, Seeber, Ursula (Hg.): *Fred Wander. Leben und Werk*. Bonn: Weidle 2005, S. 97–118. Hier S. 97–105.

⁴² „Denn der Geschichtsschreiber und der Dichter unterscheiden sich nicht dadurch voneinander, daß sich der eine in Versen und der andere in Prosa mitteilt – man könnte ja auch das Werk Herodots in Verse

Geschriebenen stellt in Hinblick auf das Erzählen von der Shoah einen nicht zurückzuweisenden Anspruch dar. Was also verhandelt wird, wenn Erinnerungen an die Shoah in literarisierter Form vorliegen, ist immer auch die Authentizität des Erzählten und die Glaubwürdigkeit des Zeugnisses.

Diese Schwierigkeiten werden in der Literaturwissenschaft oftmals über Fragen der Gattungszugehörigkeit (Autobiographie oder fiktionaler Text) oder durch einen veränderten Umgang mit Autorschaft zu lösen versucht. Doch die Literaturwissenschaft hat hier das Problem, dass ihre grundlegendsten Zugänge zu Texten, ihre Spezialkompetenzen, durch die Erzählungen von der Shoah eigentlich in Frage gestellt werden. Wollte die Literaturwissenschaft nämlich die Faktentreue von Texten belegen, müsste sie ihr eigenes Metier verlassen und sich – schlechter ausgerüstet – auf das Feld der Geschichtswissenschaft begeben. Wird die Wahrhaftigkeit der Texte dahingegen nicht beansprucht, droht die Argumentation in die entgegengesetzte Richtung zu kippen, etwa indem eine Unentscheidbarkeit zwischen Faktizität und Fiktionalität in der Literatur postuliert wird oder die literarische Artikulation als Bewältigungsstrategie für die Opfer der Shoah beschrieben wird.⁴³ Dabei entsteht vielfach der Eindruck, dass das, was als literarischer Eigenwert hätte hervorgehoben werden sollen, nur noch als Rechtfertigung für die literarische Form eines Zeugnisses fungiert.

Um in Anbetracht dieser Problemlagen einen adäquaten Umgang mit Wanders literarischen Texten finden zu können, werden seine Erzählungen in der vorliegenden Arbeit als Zeugnisse gelesen. Dem Aspekt der Zeug_innenschaft ist in den Lektüren seiner Texte bisher keine Aufmerksamkeit geschenkt worden.⁴⁴ Doch kann auf einen reichhaltigen und differenzierten Diskurs um Zeug_innenschaft in den

kleiden, und es wäre in Versen um nichts weniger ein Geschichtswerk als ohne Verse –; sie unterscheiden sich vielmehr dadurch, daß der eine das wirklich Geschehene mitteilt, der andere, was geschehen könnte.“ Aristot. *poet.* 1451b. Zitiert nach Aristoteles: *Poetik. Griechisch/Deutsch*. Hg. von Fuhrmann, Manfred, Übers. von ders. Stuttgart: Reclam 1994. Orthographische Fehler in Zitaten, die auf die Rechtsschreibreform zurückzuführen sind, werden in dieser Arbeit nicht eigens gekennzeichnet.

⁴³ In der Literaturwissenschaft ist den autobiographischen Texten von Überlebenden der Shoah bereits vielfach unter dem Aspekt der Traumabewältigung nachgegangen worden. Bei Andrea Reiter beispielsweise kündigt sich dieser Schwerpunkt bereits im Titel ihrer Untersuchung *„Auf daß sie entsteigen der Dunkelheit“*. *Die literarische Bewältigung von KZ-Erfahrung* an. Vgl. zu diesem Thema auch die Ausführungen von Andree Michaelis in *Erzählräume nach Auschwitz*. Michaelis, Andree: *Erzählräume nach Auschwitz. Literarische und videographierte Zeugnisse von Überlebenden der Shoah*. Berlin: Akademie Verlag 2013 (= WeltLiteraturen. Schriftenreihe der Friedrich-Schlegel-Graduiertenschule für Literaturwissenschaftliche Studien 2). Insb. S. 78–81.

⁴⁴ Elisabeth Debazis Untersuchung trägt zwar den Titel *Zeugnis – Erinnerung – Verfremdung*, sie geht im Zuge ihrer Lektüren allerdings nicht auf Konzepte oder Problemlagen in Hinblick auf Zeug_innenschaft ein.

Kulturwissenschaften und der Philosophie zurückgegriffen werden.⁴⁵ Bedeutsam an der Problematisierung des Zeugnisses ist hierbei, dass vielfach gerade Momente des Scheiterns und der Unmöglichkeit des Zeugens im Angesicht der Shoah ins Zentrum gestellt werden. Gerade wenn Zeug_innenschaft als Überlebenszeug_innenschaft diskutiert wird, so fassen dies Sybille Krämer, Sibylle Schmidt und Johannes-Georg Schüle in zusammen, „gelten die Hemmnisse, über das Erlebte überhaupt objektivierend sprechen zu können oder zu wollen, nicht als Mangel und Defizit, sondern werden zur charakteristischen Signatur“.⁴⁶

In Anbetracht der Schwierigkeiten, die das Erzählen von der Shoah für die Zeitzeug_innen mit sich bringt, scheint es geradezu inadäquat, das Zeugnis am Maßstab der Authentizität zu messen. Und doch: Insofern das Zeugnis paradigmatischer Akt der Wissensvermittlung ist, wie er uns täglich begegnet,⁴⁷ insofern durch das Zeugnis eine sonst unverfügbare Erfahrung zugänglich gemacht wird,⁴⁸ insofern das Zeugnis aber

⁴⁵ Für die Auseinandersetzung in der Literaturwissenschaft sind der von Ulrich Baer herausgegebenen Sammelband „Niemand zeugt für den Zeugen“ und die Überlegungen von Sigrid Weigel hervorzuheben. Eine aktuellere kulturwissenschaftliche Analyse zu den Zeugnissen von Überlebenden der Shoah legt beispielsweise Andree Michaelis mit *Erzählräume nach Auschwitz. Literarische und videographierte Zeugnisse von Überlebenden der Shoah* vor. Vgl. dazu Baer, Ulrich (Hg.): „Niemand zeugt für den Zeugen“. *Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000. Weigel, Sigrid: „Zeugnis und Zeugenschaft, Klage und Anklage. Die Geste des Bezeugens in der Differenz von ‚identity politics‘, juridischem und historiographischem Diskurs“. In: Zill, Rüdiger (Hg.): *Zeugnis und Zeugenschaft*. Berlin: Akademie Verlag 2000 (= Einstein-Forum Jahrbuch 1999), S. 111–135. Michaelis, Andree: *Erzählräume nach Auschwitz*.

Einen Überblick über rezente Auseinandersetzungen in verschiedenen Disziplinen gibt auch Sibylle Schmidt in *Ethik und Episteme der Zeugenschaft*. Vgl. dazu Schmidt, Sibylle: *Ethik und Episteme der Zeugenschaft*. Konstanz: Konstanz University Press 2015. S. 12–16.

Einen systematischen Überblick über die philosophische Auseinandersetzung zur Zeug_innenschaft geben Sybille Krämer, Sibylle Schmidt und Johannes-Georg Schüle in der Einleitung der Anthologie *Philosophie der Zeugenschaft*. Vgl. dazu Krämer, Sybille, Schmidt, Sibylle, Schüle, Johannes-Georg: „Zeugenschaft als philosophisches Problem. Zur Einleitung in den Band“. In: Krämer, Sybille, Schmidt, Sibylle, Schüle, Johannes-Georg (Hg.): *Philosophie der Zeugenschaft. Eine Anthologie*. Münster: mentis 2017, S. 7–23.

⁴⁶ Krämer, Sybille/Schmidt, Sibylle/Schüle, Johannes-Georg: „Zeugenschaft als philosophisches Problem. Zur Einleitung in den Band“. S. 16. Die Autor_innen beziehen sich hierbei hauptsächlich auf die philosophische Auseinandersetzung mit Zeug_innenschaft in der kontinentalen Philosophie und insbesondere Autoren wie Jean-Francois Lyotard, Jacques Derrida und Giorgio Agamben, die das Problem der Zeug_innenschaft mehrheitlich auf die Frage nach Zeug_innenschaft von der Shoah zuspitzen.

⁴⁷ So die Argumentation von Sibylle Schmidt. Vgl. dazu Schmidt, Sibylle: *Ethik und Episteme der Zeugenschaft*. Hier bes. S. 11–12.

⁴⁸ Dies hebt Weigel als das Spezifikum des Zeugnisses hervor. Dieses besteht ihrer Argumentation zufolge im „Gestus des Bezeugens“ und in der spezifischen Vermittlungssituation, „die zuerst und vor allem durch die Ungleichheit und Ungleichzeitigkeit ihrer [von Sprechenden und Rezipient_innen, Anm. StM] Erfahrung geprägt ist.“ Weigel, Sigrid: „Zeugnis und Zeugenschaft, Klage und Anklage. Die Geste des Bezeugens in der Differenz von ‚identity politics‘, juridischem und historiographischem Diskurs“. S. 116. Zur Diskussion von Erfahrung als Grundlage des Zeugnisses siehe auch Kapitel 4.

auch der Identifikation von Opfern und Täter_innen dient,⁴⁹ ist es immer schon mit dem Anspruch der Wahrhaftigkeit konfrontiert. Sowohl auf der allgemeinen Ebene erfahrungsgebundener Wissensvermittlung, als auch im spezifischen Kontext des Zeugens von der Shoah verlangt das Zeugnis, dass ihm Glauben geschenkt wird. Der Anspruch an die Authentizität des Zeugnisses und die Beanspruchung von Authentizität im Zeugen stehen dabei in einer Spannung zu den inhärenten Aporien der (Überlebens-)Zeug_innenschaft.

Wanders Texte als Zeugnisse zu lesen, bedeutet diesen Überlegungen entsprechend nicht, sie auf ihre Faktizität und mithin ihre Legitimität als Zeugnis zu überprüfen. Viel eher kann durch diesen Zugang die spezifische Form von Zeug_innenschaft bei Fred Wander in den Blick genommen werden. (Literarische) Texte können nämlich nicht nur selbst Zeugnisse sein, sie geben auch Auskunft über die Möglichkeiten und Probleme des Ablegens eines Zeugnisses. Als Zeugnisse, so die Hypothese dieser Arbeit, zeugen Wanders Texte nämlich auch von den inhärenten Brüchen des Zeugnisses. Die Literaturwissenschaft mit ihren Analyse kategorien und Lektürestrategien ist hier besonders geeignet zu untersuchen, was die Besonderheit eines je spezifischen Zeugnisses ausmacht. Fred Wander dergestalt als Zeugen zu positionieren bedeutet damit weder, dass er als Autor mit den Erzählern seiner Texte zusammenfällt, noch, dass das Erzählte der Abdruck der Biographie Wanders ist. Indem Wanders Texte als Zeugnisse gelesen werden, kann vielmehr in Rechnung gestellt werden, dass in seinen Romanen bzw. Erzählungen etwas über die Möglichkeiten und Begrenzungen des Zeugens selbst mitgeteilt wird.

AUFBAU DER ARBEIT

Das Zusammenspiel der vielfältigen Thematiken in *Hôtel Baalbek* – das gleichzeitige Erzählen vom Exil und von der Shoah, die narrative Verortung des Erzählten in einem Hotel und der Zeugnischarakter des Romans – steht im Fokus der vorliegenden Arbeit. Im Zuge der Lektüre von *Hôtel Baalbek* soll herausgearbeitet werden, welche Besonderheiten aus dieser literaturgeschichtlich ungewöhnlichen Kombination und Situierung resultieren, wie die Thematiken miteinander verbunden sind und welche Akzentuierungen sich daraus ergeben: Wie ist der Raum Hotel in Wanders Roman

⁴⁹ Diese Identifizierung ist nach Assmann maßgeblich auf Zeug_innen angewiesen. Nähere Ausführungen dazu finden sich in Kapitel 4. Vgl. Assmann, Aleida: *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: C. H. Beck² 2006. S. 85.

gestaltet? Kann hier überhaupt noch an literarische Erzählmuster aus dem Hotel angeschlossen werden? Wie ist das Erzählen von Flucht und Exil und das Erzählen von der Shoah gestaltet und welche Folgen hat es, wenn jeder der Erzählstränge durch den je anderen perspektiviert wird? Hat die Gleichzeitigkeit des Erzählens vom Exil und von der Shoah Auswirkungen auf die Spezifik des Zeugnisses, das in *Hôtel Baalbek* gegeben wird? Was passiert, wenn die Erinnerung an die Shoah in einem Hotel situiert wird? Was wird schließlich im Roman über die Möglichkeiten und Grenzen der Zeug_innenschaft gesagt? Gerade der letzten Frage wird in der Arbeit besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Mit Bezug auf *Der siebente Brunnen* werden die Strategien und Umgangsweisen herausgearbeitet, derer sich *Hôtel Baalbek* bedient, um trotz aller Schwierigkeiten des Zeugens nicht zu verstummen.

Die Vielfalt an Ansatzpunkten und verhandelten Thematiken in *Hôtel Baalbek* erfordert unterschiedliche methodische Vorgehensweisen. Die Herausforderung hierbei besteht darin, die Gegenstandsbereiche des Romans in ihrer Komplexität auszuloten, ohne dabei deren intrinsischen Zusammenhang im Erzählfluss aus den Augen zu verlieren. Um dies leisten zu können, erfolgt im ersten Kapitel eine Darstellung der Romanhandlung, die eine inhaltliche Hinführung zu den wesentlichen Motiven leistet. Das Erzählen vom Exil und das Erzählen von der Shoah werden dazu zunächst ausdifferenziert, wobei anschließend aufgezeigt wird, wie die Verbindung beider erzählerisch umgesetzt wird. Im Anschluss daran wird im Kapitel 2 die narrative Verortung des Erzählens im Hotel beleuchtet. Indem Wanders Hotel Baalbek mit anderen Häusern der deutschsprachigen Literatur verglichen wird, kann unter Rekurs auf die literaturwissenschaftliche Forschung zum Hotel die Funktion und die Bedeutung dieses Erzählorts im Roman hervorgehoben werden. Der narrative Umgang mit Raum in *Hôtel Baalbek* wird daran anschließend mit Bezug auf die raumtheoretischen Überlegungen Marc Augés und Michel de Certeaus entfaltet.

Für die Betrachtung der Darstellung des Exils, die im Kapitel 3 vorgenommen wird, erweist sich eine literaturgeschichtliche Kontextualisierung lohnend. Dabei wird nachvollzogen, welche Aspekte der kanonischen Exilliteratur in *Hôtel Baalbek* aufgenommen werden. In engem Zusammenhang mit der Exilerzählung steht im Roman die Affirmation der Heimatlosigkeit des Erzählers, die ebenfalls diskutiert wird. Mit Blick auf die Ausführungen Vilém Flussers schließt das Kapitel mit Überlegungen dazu, welche Auszeichnung dem Hotel Baalbek im Zuge der Schilderung des Exils zukommt.

Mit Kapitel 4 rücken Fragen nach Zeug_innenschaft und Wanders Erzählen von der Shoah ins Zentrum. Die Auseinandersetzung beginnt mit einem Exkurs zu Wanders Erzählung *Der siebente Brunnen*. Dieser Text ist dem Erzählen von der Shoah gewidmet, wobei auffällig ist, dass die Art und Weise des Erzählens der in *Hôtel Baalbek* ausgesprochen ähnlich ist. Der gravierende Unterschied zwischen beiden Texten wiederum liegt in der Wahl des Handlungsortes, denn in *Der siebente Brunnen* wird aus dem Konzentrationslager erzählt. Diese Auffälligkeiten aufnehmend wird *Der siebente Brunnen* dahingehend untersucht, wie das Erzählen von der Shoah hier geleistet wird und was daraus in Hinblick auf Zeug_innenschaft bei Wander abgeleitet werden kann. Diese Überlegungen werden von der Analyse des erzählerischen Umgangs mit dem Raum begleitet. Dabei soll verdeutlicht werden, inwiefern eine spezifische Form des Zeugens in *Der siebente Brunnen* mit deren narrativer Verortung einhergeht.

Die Ergebnisse der Untersuchung dienen im abschließenden Kapitel 5 als Referenzpunkte für die detaillierte Untersuchung des Erzählens von der Shoah in *Hôtel Baalbek*. Dabei soll nachvollzogen werden, inwiefern sich das Erzählen in dem mehr als 25 Jahre später erschienenen *Hôtel Baalbek* verändert hat und welche Schwerpunkte Wander hier setzt. Dass das Erzählte in einem Hotel situiert wird, so wird zu zeigen sein, erweist sich im Roman als Ermöglichung eines Erzählens, das nicht einzig im Sprechen als Zeuge besteht. Indem die Erinnerung an die Shoah in *Hôtel Baalbek* zeitlich und örtlich in die Peripherie des Ereignisses verschoben wird – das Hotel Baalbek des Jahres 1942 –, wird es dem Erzähler des Romans möglich, eine andere erzählerische Aufgabe wahrzunehmen: In *Hôtel Baalbek* ist das Erzählen der Überlieferung verschrieben. Im Rückgriff auf Überlegungen Hannah Arendts wird anschließend nachgezeichnet, welches die Bedingungen aber auch die Einschränkungen dieser Form der Überlieferung sind.

1 HÔTEL BAALBEK

In diesem Kapitel wird der Gleichzeitigkeit des Erzählens vom Exil und der Shoah auf inhaltlicher und textanalytischer Ebene nachgegangen. Dazu werden die beiden Erzählstränge des Romans einerseits näher beleuchtet und andererseits deren intrinsischer Zusammenhang in *Hôtel Baalbek* aufgezeigt. Beide Thematiken werden vorerst – entgegen der Darstellung im Roman – getrennt voneinander beschrieben, um anschließend verdeutlichen zu können, auf welche Weise beide miteinander verbunden werden. Ausgehend von einer Darstellung der Erzählzeit wird herausgearbeitet, inwiefern das Hotel Baalbek als zeitliches Zentrum des Erzählens und auch als örtlicher Ankerpunkt des Erzählten fungiert.

1.1 (K)EINE FLUCHTGESCHICHTE

In *Hôtel Baalbek* erinnert sich der Erzähler des Romans an seinen Aufenthalt im Hotel Baalbek im Sommer des Jahres 1942 in Marseille. Zu diesem Zeitpunkt ist die Stadt für eine Vielzahl von Menschen, die zur Flucht vor dem NS-Regime gezwungen sind, das letzte Stückchen Land auf dem alten Kontinent. Viele hoffen, im Süden Frankreichs vor dem Zugriff der Deutschen geschützt zu sein, doch Marseille ist 1942 schon längst kein Ort mehr, an dem sich Exilant_innen sicher fühlen können. Seit dem Waffenstillstandsabkommen Frankreichs mit dem Deutschen Reich 1940 und der daran anschließenden Errichtung des Vichy-Regimes sind Migrant_innen, Jüd_innen und Kommunist_innen in Frankreich zunehmender Repression und Verfolgung ausgesetzt. Die neue Regierung des Landes kommt der Besatzungsmacht in übereifriger Dienstbeflissenheit entgegen und ab Beginn des Jahres 1942 rollen die ersten Züge vom Durchgangslager Drancy nahe Paris nach Auschwitz.⁵⁰ Mit dem Einmarsch der deutschen Wehrmacht in die bis dahin unbesetzte Südzone im Herbst 1942 schwindet schließlich jede Hoffnung, in Frankreich Sicherheit zu finden. Doch im Sommer ist der Überseehafen von Marseille noch offen und es legen Schiffe nach Afrika, Süd- und Mittelamerika ab und so wird die Stadt für viele zu einer weiteren Etappe auf der Flucht.

⁵⁰ Vgl. dazu Roussio, Henry: *Frankreich unter deutscher Besatzung 1940–1944*. S. 74. und S. 84–87.

Das Erzählen in *Hôtel Baalbek* setzt mit der Rückkehr des Schneiders Jablonsky ins Hotel Baalbek ein, nachdem dieser Erledigungen in der Stadt nachgegangen war. Er und seine Frau Hanna sind schon länger Bewohner_innen des Hauses und jetzt verkündet Jablonsky, dass er seine Tochter Katja in Marseille gesehen hat. Diese Nachricht wird unter den Hotelgästen sofort kontrovers diskutiert, hatte doch Katja die Stadt wenige Tage zuvor mit dem Schiff Richtung Martinique verlassen. Wieso sollte sie also in Marseille sein? Bildet sich Jablonsky nur ein, seine Tochter gesehen zu haben? Dieser jedenfalls lässt sich nicht davon abbringen und auch Hanna, die sonst eher spöttisch auf derlei Einbildungen ihres Mannes reagiert, ist ihre Irritation anzumerken. „Verständlich, sagten die einen, Katja ist ihr einziges Kind, zwar schon erwachsen [...], aber ängstlich geliebt. Kunststück, sagten die anderen, in jenen Tagen hielten die Familien eisern zusammen, jeder zitterte um jeden, und die jüdischen Mütter vor allem“. (HB S. 7) In dieser Art wird jedes Vorkommnis von den Hotelbewohner_innen, die sich in dem „nach Essig und Zigarettenrauch stinkenden Frühstücksraum“ (HB S. 5) versammeln, umfassend kommentiert. Nur wenige Tage später wird das Baalbek von der Mitteilung erschüttert, dass die Deventer – das Schiff, auf dem Katja abgereist sein soll – gesunken ist und wieder wird das Hotel Baalbek von „eine[r] Inflation von Nachrichten und Latrinengerüchten, die einander jagten, steigerten und wieder entwerteten“ (HB S. 9) beherrscht.

Das Hotel Baalbek, dieses „quirlige Hotel“ und „Sammelbecken [...] völlig fremder Menschen, unglaublicher Typen und Charaktere, Juden die meisten, aber auch einige völlig undurchsichtige Figuren“ (HB S. 8), ist die Unterkunft des Erzählers. Er selbst hat Marseille im Juli 1942 erreicht, nachdem er zuvor einige Jahre ziellos durch Frankreich gezogen war und auch bereits in mehreren französischen Arbeits- und Internierungslagern festgehalten wurde. Sein Alter und seinen Namen verrät der Erzähler nicht, ebenso wenig berichtet er von seiner Kindheit und Jugend; die Leser_innen erfahren nur, dass er aus einer jüdischen Familie aus Wien stammt.

Der Erzähler von *Hôtel Baalbek* erreicht Marseille am 13. Juli 1942, wo er am Gare Saint-Charles angekommen. Gleich nach seiner Ankunft macht er sich zum US-amerikanischen Konsulat auf, in der Hoffnung, dort ein Affidavit und Geld von seinem Onkel Josef vorzufinden. Vor dem Konsulat lernt er Katja Jablonsky kennen und diese erste Begegnung wird den weiteren Aufenthalt maßgeblich bestimmen. Der Erzähler verliebt sich augenblicklich in sie und erinnert sich an „das Eintauchen in diese Augen, die lächelten, dieses strahlende dich durchdringende Lächeln, hinter dem sich eine Glut

verborg“. (HB S. 96) Katja ist es auch, die den Erzähler mit ins Hotel Baalbek nimmt, wo er bis zum Morgen des 14. August bleiben wird. Diese Wochen seines Aufenthalts im Hotel im Juli und August 1942 nehmen den größten Teil der Handlung des Romans ein.

Nach der ersten Begegnung von Katja und dem Erzähler treffen sich die beiden fortan regelmäßig. Katja ist in einer sich formierenden Widerstandsgruppe aktiv und schon bald ist der Erzähler – ohne in die Details der Aktivitäten eingeweiht zu sein – Mitwisser oder stellt Alibis zur Verfügung. „Was suchte sie?“, fragt der Erzähler an einer Stelle und gibt sich selbst die Antwort: „Sie suchte Mitverschworene, nichts anderes, sie suchte Kerle, die mit dem Schießseisen umgehen konnten und bereit waren für den tödlichen Kampf.“ (HB S. 129) So wenig diese Beschreibung auf den Erzähler von *Hôtel Baalbek* zutrifft – er beschreibt sich selbst als „Nebbochant, nebbich, ein armer Mann, ein anständiger und schüchterner junger Mann“ (HB S. 87) – so sehr trifft sie auf Katjas Liebhaber Alain zu, den „Büffelkopf“, wie der Erzähler ihn nennt, „[u]n poilu, ein Mann mit Haaren auf der Brust, das Hemd stand immer offen, man konnte seinen braunen Pelz sehen.“ (HB S. 133) Trotz dieser schwierigen Konstellation kommt es immer wieder zu zögerlichen Annäherungen zwischen Katja und dem Erzähler, denen dieser allerdings am Abend vor Katjas vermeintlicher Abreise ein Ende setzt: „Spätabends begleitete ich sie bis an ihr Zimmer./Willst du bei mir bleiben, fragte sie, aber ihr Gesicht blieb undurchsichtig und kalt./Nein, sagte ich, zögerte noch eine Weile, dann küßte ich sie wieder auf den Mund. Irgend etwas drängte mich zu verschwinden.“ (HB S. 157) Auch wenn diese Liebe keine Erfüllung findet, so prägt Katja maßgeblich den Romanverlauf und die Reflexionen des Erzählers. Für ihn gehört Katja zu den Menschen, „die unser Wesen und Bewußtsein erweitern, stärker als irgendeine Droge, über die Kraft des Gesprächs, über das tiefe Glück des Beisammenseins“ (HB S. 72). Ob Katja tatsächlich auf der gekenterten Deventer war oder ob sie die Shoah überlebt hat, bleibt im Roman ungeklärt.

Katja verlässt das Baalbek am 1. August. Doch auch nach ihrem Verschwinden kehrt keine Ruhe ein – weder im Hotel, das weiterhin „überschwappte wie von gärendem Schaum“ (HB S. 8) von den Gerüchten und Geschichten, die die Bewohner_innen aufschnappen und lebhaft diskutieren, noch im Leben des Erzählers. Anfang August begegnet ihm nämlich seine frühere Liebe Lily. Beide hatten sich 1940 in Paris kennengelernt und dort zwei intensive Tage miteinander verbracht, wobei Lily die Ehefrau eines Freundes des Erzählers ist. Als der Erzähler Lily in Marseille erneut

begegnet, ist diese gerade auf der Durchreise, um ihrem Mann Franz nach Brasilien nachzufolgen. Nichtsdestotrotz ist das Aufeinandertreffen im Baalbek stürmisch: „[W]ir umarmten uns in einer wahnsinnigen Freude des Wiedersehens, sanken aufs Bett und lagen lange da, uns schweigend an den Händen haltend.“ (HB S. 162) Das Verhältnis zwischen Lily und dem Erzähler wird jäh unterbrochen, als der Erzähler am 9. August von der französischen Polizei arretiert wird.

Am 7. August war das Ehepaar Stern – „beide hochgebildete Leute, Persönlichkeiten mit vornehmer Gesinnung“ (HB S. 39) – tot in ihrem Zimmer im Hotel Baalbek aufgefunden worden. Sie hatten sich mit Veronal das Leben genommen. Am selben Morgen wurde auch die Leiche eines weiteren Hotelgastes entdeckt: Franz Dolezal, „ein Verrückter, ein Clochard, ein verlässlicher Kumpel, der, wenn er gelegentlich im Hafen arbeitete, die Freunde mit Schmuggelware versorgte“ (HB S. 43), lag erwürgt in seinem Zimmer. Im Zuge der folgenden Mordermittlungen werden einige Hotelgäste, unter ihnen auch der Erzähler, für eine Befragung ins Gefängnis von Marseille mitgenommen. Dort müssen sie drei Nächte im Frauentrakt des Gefängnisses verbringen. Entlassen werden sie wohl nur aufgrund der Intervention von Monsieur Haschami, dem Besitzer des Hotel Baalbek. Hier wird bereits deutlich, dass das Erzählen vom Exil in *Hôtel Baalbek* kein gutes Ende nehmen wird. Der Suizid des Ehepaars Stern zeigt die verzweifelte und hoffnungslose Lage der Gäste des Baalbek. Darüber hinaus wird die Schilderung des Gefängnisaufenthaltes immer wieder von der Erinnerung an das später folgenden Konzentrationslager überblendet: „Eine der Frauen sang katalanische Liebeslieder, mit einem metallischen Klang in der Stimme, so daß uns ganz kalt wurde vor Staunen und Entzücken. [...] Später hab ich die gleichen Lieder in Buchenwald gehört, in einer denkwürdigen Nacht in der Baracke.“ (HB S. 74)

Nach der Rückkehr ins Hotel geht dann alles sehr schnell. Es ist Lilys letzter Tag in Marseille; sie wird vom Erzähler am drauffolgenden Morgen zum Bahnhof gebracht. Am selben Tag noch rät Monsieur Haschami dem Erzähler und Joschko mit Nachdruck, die Stadt schnellstmöglich zu verlassen. Mit Joschko teilt sich der Erzähler das Zimmer im sechsten Stock des Baalbek und seit ihrem ersten Aufeinandertreffen sind beide gut befreundet. Joschko, so berichtet der Erzähler, ist ein „Athlet, unser vielgerühmter Preisringer Joschko Karfunkel, vom Sportklub Hakoah, in der Leopoldstadt in Wien, das Riesenbaby“. (HB S. 53) Die beiden nehmen den Rat von Monsieur Haschami an und verlassen das Baalbek am 14. August. Gemeinsam gehen sie in das Internierungslager Agde und – ebenfalls arrangiert von Monsieur Haschami – eine

Woche später als Erntehelfer zur Weinernte nach Abbaye de Valmange. Doch die Bedrohung durch die Deutschen und die kollaborierende französische Regierung weitet sich zusehends auf den Süden Frankreich aus. Als der Erzähler und Joschko erfahren, dass „eine Kommission der Deutschen sämtliche Internierungslager in der unbesetzten Zone aufsuchte, um den Nazis verdächtige Personen zu finden“ (HB S. 192), versuchen sie zu fliehen.

„Jetzt aber überspringe ich einfach die Geschichte dieser Flucht, o ja, es würde sich schon lohnen, [...] aber mich drängt es zum Ende zu kommen, drum machen wir es kurz, es ist zu beschämend“ (HB S. 193), kommentiert der Erzähler den ausgesprochen gerafften Bericht der folgenden Ereignisse: Er versucht über die Schweiz zu fliehen, wird dort aufgegriffen, von den schweizer Behörden wieder an die französischen Beamten übergeben und nach Rivesaltes gebracht. „Rivesaltes war eines der großen Sammellager der französischen Deportation. Zehntausende führen von dort nach Drancy bei Paris und schließlich nach Auschwitz und Treblinka in den Tod.“ (HB S. 194) Nur in bruchstückhaften Einschüben im Erzählfluss berichtet der Erzähler von der folgenden Deportation und Gefangenschaft in den Lagern Auschwitz, Groß-Rosen und Buchenwald. Was dahingegen ausführlich geschildert wird, sind die Treffen mit Sascha in der Zeit nach 1945.

Sascha Cohn-Jannowitz wohnt 1942 ebenfalls im Hotel Baalbek: „der Prediger, der Schwarzseher, wie sie ihn nannten, [...] ein studierter Mann, ein Spötter, ein Zyniker“. (HB S. 15) Er ist eine besondere Naheperson für den Erzähler, gleichermaßen Freund, Geschichtenerzähler und Lehrer. Joschko und der Erzähler suchen ihn immer wieder auf, um seinen „ätzenden Wortergüssen“ (HB S. 21) zuzuhören und beide lauschen „[g]elähmt von der Kälte“ seinen Reden, „staunend und manchmal angewidert, aber doch auch von fieberhafter Neugierde geplagt“. (HB S. 22) Sascha ist einer der wenigen aus dem Hotel Baalbek, die die Shoah überleben, und mit ihm trifft sich der Erzähler nach dem Krieg regelmäßig in Paris. Sascha hat nach 1945 Informationen über das Schicksal der Bewohner_innen des Baalbek recherchiert und zusammengetragen. So erfährt der Erzähler beispielsweise bei einem Treffen im Herbst 1962 vom Verbleib des Ehepaars Jablonsky und anderer Hotelgäste:

Jemand hat es ihm hinterbracht, jemand hat den Namen Jablonsky gesehen auf einem jener Anschläge an den Wänden, wo die Deutschen die Hinrichtung von Widerstandskämpfern verkündeten. Ich weiß, dass Sascha gründliche Nachforschungen betreibt und daß zum Beispiel die drei Kinder der Familie Schapiro, [...] daß sie überlebt haben. [...] Die Eltern der Kinder jedoch gingen

in den Untergrund und wurden bei einer Aktion in Lyon erschossen. [...] Mendele Trachtenberg hat sich aus dem Fenster gestürzt, aus dem Fenster seines Zimmers hat er sich gestürzt, am 11. November 1942, dem Tag, als die Deutschen Marseille besetzten. Die meisten anderen wurden deportiert. (HB S. 177)

Als der Erzähler Sascha zum letzten Mal trifft, liegt dieser mit Lungenkrebs im Krankenhaus von Vincennes. Zwar erfahren die Leser_innen nicht mehr, wann Sascha verstorben ist, doch bei diesem letzten Treffen, so der Erzähler, „stand [es] in seinem Gesicht geschrieben, der Tod stand in seinem Gesicht“. (HB S. 206)

Eine der letzten Informationen, die der Erzähler von Sascha erhält, betrifft den Verbleib von Katja: „Sascha hat einen Wink bekommen, von Freunden hatte er eine Adresse bekommen, von einer Gruppe ehemaliger Mitglieder der Résistance; sie haben sich auf einer kleinen Insel bei La Rochelle zurückgezogen, unter ihnen vermutlich Katja!“ (HB S. 204) Der Erzähler begibt sich umgehend auf die Insel, doch er findet Katja nicht. Stattdessen trifft er auf eine ihm nicht bekannte ehemalige Widerstandskämpferin, „eine von den vielen Unbekannten, die ihr Leben damals im Kampf gegen die Nazis jeden Tag ohne Zögern riskiert hatten.“ (HB S. 213) Was der Erzähler auf dieser Insel „nahe der Ile d’Oléron, Atlantikküste, gegenüber von La Rochelle“ (HB S. 215) dennoch findet, ist eine – wenn auch temporäre – Bleibe. Hier endet auch im September 1963 das Erzählen in *Hôtel Baalbek*. Der Erzähler steht in einem Haus, das nur „für ein paar Wochen gemietet“ (HB S. 215) wurde, und schreibt.

Insgesamt ist der umfangreichste Teil der Romanhandlung in Marseille situiert und die Romanhandlung von *Hôtel Baalbek* weist über weite Strecken große Parallelen mit Anna Seghers *Transit*⁵¹ auf.⁵² Seghers schildert in dem 1951 erstveröffentlichten Roman eindrücklich das Schicksal von Flüchtenden in Marseille, die Visa, Affidavits, Durchreisegenehmigungen und Schiffstickets beschaffen müssen und dafür zwischen Botschaften und Konsulaten, Cafés und dunklen Hinterzimmern umherhetzen und nicht selten Wochen oder Monate festsitzen, bis sie alle nötigen Papiere beisammenhaben. Auch in *Transit* berichtet ein namenlosen Erzähler von den Ereignissen und auch dieser Roman beginnt mit dem Untergang eines Schiffs. Wenn also *Hôtel Baalbek* vielfach als Exilroman rezipiert wurde, dann mit Sicherheit auch aufgrund der großen motivischen Nähe zu diesem kanonischen Werk der Exilliteratur.

⁵¹ Seghers, Anna: *Transit*. Berlin: Aufbau¹⁶ 2015.

⁵² Auf die große Ähnlichkeit weist auch Konstantin Kaiser in seiner Lektüre hin. Vgl. dazu Kaiser, Konstantin: „Ein anderer Humor“.

Bei aller Ähnlichkeit mit Seghers *Transit* ist *Hôtel Baalbek* allerdings nicht eigentlich eine Fluchtgeschichte – zumindest keine geglückte. Bei Seghers ist die Stadt, so lässt die Geheimpolizei die Hauptfigur gegen Ende des Romans wissen, ein Durchgangsort, der „nicht zum Wohnen [...], sondern zum Abfahren“⁵³ da sei. Bei Wander allerdings ist Marseille schon längst kein Ort mehr, aus dem abgereist wird. „Wir saßen in der Falle“ (HB S. 11), bemerkt der Erzähler gleich zu Beginn und berichtet von „diese[m] Hauch wie von Schwefelgeruch in der Luft [...], diese[m] Nervengift von Haß und Vernichtung, das den deutschen Truppen vorauseilte“. (HB S. 11) Während bei Seghers bereits der Romantitel nahelegt, dass es einigen Figuren trotz aller Strapazen und Widrigkeiten zumindest gelingen wird, der Verfolgung durch die Nationalsozialist_innen zu entgehen, entpuppt sich die Stadt bei Wander als Sackgasse, die geradewegs in die Vernichtungsmaschinerie der Deutschen führt.

1.2 ERZÄHLEN VON DER SHOAH – ERZÄHLEN VON DEN TOTEN

In *Hôtel Baalbek* berichtet der Erzähler nicht nur von seinen eigenen Erfahrungen, sondern die autobiographischen Schilderungen werden oftmals abrupt unterbrochen, um vom Schicksal einer der Personen zu erzählen, die im Hotel Baalbek untergekommen sind. Als würde der Erzähler die Arbeit Saschas nach dessen Tod fortführen, erzählt er ausführlich von ganzen Lebensgeschichten, die allerdings meist mit dem Tod im Konzentrationslager enden.

Da ist etwa Paul Friedländer, den der Erzähler bereits aus dem Lager Meslay-du-Maine kennt. Friedländer trifft bei seiner Ankunft im Hotel auf die Bekannten David und Ursula Stern und sie tauschen Informationen und Geschichten aus. Der Erzähler sitzt in dieser Szene im Treppenhaus und lauscht dem Gespräch, welches er wie folgt wiedergibt: „Friedländer hat also schon seit einigen Jahren in Paris gelebt [...], mit seiner jungen Frau hat er in Paris gelebt, um zu studieren“, beginnt der Erzähler und fährt fort:

Friedländers Vater ist aus dem Fenster gesprungen, erfahre ich dann. Sein Vater also, Besitzer einer Textilfabrik in Augsburg, die er sein Leben lang aufgebaut hatte, als ein ehemals kleiner Schneider aus Lodz, der Vater ist aus dem Fenster gesprungen [...], als unten die Gestapoleute an das Tor pochten. Der ältere Bruder Max, der den Betrieb leitete, hatte den Versuch gemacht, einen Teil des

⁵³ Seghers, Anna: *Transit*. S. 216.

Vermögens ins Ausland zu retten, was aber von einem seiner engsten Mitarbeiter denunziert wurde. (HB S. 40–41)

Bei der Familiengeschichte ansetzend wird anschließend berichtet, wie Friedländers Bruder Max verhaftet wurde und Friedländer versuchte, ihn mit falschen Papieren aus Deutschland zu retten. Friedländers Frau ist mittlerweile nach Buenos Aires emigriert, wohin nun Friedländer selbst von Marseille aus unterwegs ist. Sein Bruder überlebt die Strapazen der Inhaftierung in Deutschland nicht und stirbt, „angeblich an Herzversagen“. (HB S. 41)

Die Erzählung von Friedländer wird an dieser Stelle unterbrochen und erst ein paar Seiten später erinnert sich der Erzähler: „Doch ich wollte von meinem Freund Friedländer berichten, ich habe auch seinen Tod miterlebt, ein halbes Jahr später, hab ihn in den letzten Minuten anschauen können, auf einer Baustelle des Lagers Groß-Rosen“ (HB S. 44). Und im Anschluss daran:

Er lag unter heruntergestürzten Eisenbahnschienen begraben, wir hatten zu schnell gearbeitet, hatten den Wagon ungleichmäßig beladen unter dem brutalen Geschrei eines neuen Postens, einem unerfahrenen und sich wütend gebärdenden Stiefelträger: Schneller, ihr Drecksäcke, wir werden euch Arbeiten beibringen! [...] Die Schienen kamen ins Rutschen, wie wir es befürchtet hatten, und Friedländer, schon sehr geschwächt, konnte nicht mehr zur Seite springen, und die Schienen hatten sich kreuz und quer verschoben, hatten sich beim Auffallen auf ihn gelegt. Ich sah ihn ganz unten liegen, das Gesicht war frei, aber es hatte ihm die Glieder und den Brustkorb zerquetscht. (HB S. 45)

Die Schilderung des Todes von Paul Friedländer im Konzentrationslager Groß-Rosen ist allerdings nicht das Letzte, das der Erzähler über diese Figur wissen lassen möchte. Gleich im Anschluss an diese Erinnerung berichtet er davon, wie er Friedländer im Lager Meslay-du-Maine kennengelernt hat. Beginnend bei der Darstellung der Zustände in diesem Lager – „nichts funktionierte, weder der Bau von Latrinen noch die Versorgung der Gefangenen mit Wasser, alles war improvisiert und dem Zufall überlassen, als wäre der Krieg wirklich nur eine Episode für wenige Wochen“ (HB. S. 47) – setzt der Erzähler erneut an. „Er ging aufrecht, geschmeidig und mit einem strahlenden Lächeln herum, was viele andere, die verzweifelt waren, verblüffte.“ (HB S. 48) Und der Erzähler spricht weiter von den Reden, die Friedländer in Meslay hält:

Er habe seit seiner Geburt in den Netzen dreier Frauen gehangen, der Großmutter, der Mutter und schließlich seiner Frau, die alle ihren Lebenszweck darin sahen, mit ihm in teure Kurbäder zu fahren, nach Karlsbad, Gastein und Vichy, ihn zu lieben, zu verwöhnen und zum Krüppel zu pflegen! Nun aber sei er frei ... Sein Gesicht leuchtete im Feuerschein bei diesen Eröffnungen, es hatte etwas von der Emphase des Moses in der Wüste [...]. (HB S. 49)

Mit dieser Episode kommt die Geschichte von Friedländer an ihr Ende. Angesichts dieser Vorstellung Friedländers wird deutlich, dass der Erzähler von *Hôtel Baalbek* nicht nur von den gemeinsamen Erfahrungen mit den Protagonist_innen des Romans berichtet, er gibt auch umfassend Auskunft über deren Denken, ihrer Familiengeschichten und ihrer Herkunft.

Wenn auch kaum so umfangreich wie bei Friedländer, so gibt es doch eine Fülle weiterer Figuren, von denen der Erzähler ein Portrait zeichnet, in das er alle verfügbaren Informationen einfließen lässt. Dies geschieht auch unabhängig von persönlichen Sympathien, denn er berichtet auch über Katjas Liebhaber Alain: „Alain war eine Art Abenteurer und hatte viele Länder bereist, war seit Jahren geschieden, hatte Frau und Kind verlassen, mußte sich jedoch in diesen Tagen um die beiden kümmern“. (HB S. 124–125) Das letzte, was über ihn gesagt wird, ist: „Alain ist 1944 in Buchenwald gestorben.“ (HB S. 133) Manche Geschichten werden auch unvermittelt in den Erzählverlauf eingepasst. Im Gefängnis von Marseille trifft der Erzähler beispielsweise auf eine Person, die er aus Wien zu kennen glaubt. Abrupt unterbricht er die Schilderung aus dem Gefängnis und erzählt von dieser Figur, bei der es sich um den „Fischverkäufer aus der Praterstraße in Wien“ handelt, „eine schillernde Persönlichkeit, ein Debrouillard, ein Beschaffungskünstler, wie man ihn nennen könnte, er roch immer noch nach Fisch, ein Angeber und Luftmensch“. (HB S. 79) Der kurze Einschub wird mit der Erinnerung an den Tod des Fischverkäufers beendet, den der Erzähler später in Hirschberg, einem Außenlager von Groß-Rosen, mit angesehen hat: „Bei der Arbeit im Lager hatte es ihn getroffen, auf dem Holzplatz der Zellwollefabrik Phrixa, im Riesengebirge. Mit dem Gewehrkolben erschlagen. Er ist beinahe in Würde gestorben, aufrecht stehend und ohne einen Laut.“ (HB S. 80)⁵⁴

Auch wenn der Erzähler umfassend über andere Figuren spricht, so wird doch deutlich, dass deren Geschichten auch zum Erleben des Erzählers gehören: Er selbst hat den Tod von Friedländer oder dem Fischverkäufer im Konzentrationslager miterlebt. Die Erzählungen von den Toten verweisen also implizit auf die Biographie des

⁵⁴ Die Außenlager von Groß-Rosen wurden meist an Standorten von Betrieben errichtet, die sogenannte kriegswichtige Güter produzierten. In Hirschberg war dies die *Schlesische Zellwolle A.G. Hirschberg und Riesengebirge*, die zu den *Phrix*-Werken gehörte. Vgl. dazu die Homepage des Museums Groß Rosen, auf der eine kurze Geschichte des Nebenlagers Hirschberg nachgelesen werden kann: „Nebenlager des KZ Gross-Rosen“. In: *Museum Gross-Rosen in Rogoźnica*. <http://de.gross-rosen.eu/historia-kl-gross-rosen/filie-obozu-gross-rosen/#> (Stand: 19.08.2018). Eine der wenigen geschichtswissenschaftlichen Darstellungen zum Lager Groß-Rosen mit einer umfangreichen Beschreibung der Nebenlager findet sich in Benz, Wolfgang, Distel, Barbara (Hg.): *Der Ort des Terrors. Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager*. Band 6 *Natzweiler, Groß-Rosen, Stutthof*. München: C. H. Beck 2007. Zum Lager Hirschberg siehe S. 346–350.

Erzählers selbst – ohne dass sein eigenes Erleben in verschiedenen Konzentrationslagern ebenso detailreich geschildert werden würde. So berichtet er über ein älteres Ehepaar aus dem Hotel Baalbek:

Ich hab die beiden Alten wenige Wochen später im Zug gesehen, in dem langen Zug nach Auschwitz. Sie sind nicht angekommen, sind auf dem Transport gestorben. Man konnte von Glück sagen, wenn man dort nicht ankam, wenn es einem erspart blieb, was wir gesehen haben. (HB S. 16)

Das Erzählen von der Shoah ist in *Hôtel Baalbek* ein Erzählen von den Toten. Der Erzähler selbst hat Auschwitz, Buchenwald und andere Konzentrationslager bzw. deren Nebenlager erlebt, doch werden diese Ereignisse im Rahmen der autobiographischen Schilderungen kaum thematisch. Sie fließen als Bestandteil der Geschichten über andere Figuren des Romans ein, von denen umfassend Zeugnis abgelegt wird. Hierin zeigt sich bereits, dass sich das Erzählen von den Konzentrationslagern als schwieriges Unterfangen darstellt. Das Ringen darum, Zeugnis abzulegen, nicht nur von den eigenen Erlebnissen, sondern auch von den Toten, ist es denn auch, was den Erzähler immer wieder auf die Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen des erinnernden Erzählens stoßen lässt.

1.3 DIE ZEIT DES HOTEL BAALBEK

Die vorhergehend vorgenommene Trennung der Flucht- und Exilerzählung vom Erzählen von der Shoah ist bis zu einem gewissen Grad irreführend. In der Romanhandlung fließen beide Erzählstränge nämlich beständig ineinander. Diese Verflechtung schlägt sich in *Hôtel Baalbek* nicht nur auf der Handlungsebene nieder, sondern auch in Hinblick auf die Gestaltung der Zeit im Roman. Auch wenn die Chronologie der Erinnerungen des Erzählers in *Hôtel Baalbek* – wie vorhergehend geschehen – rekonstruiert werden kann, stimmt diese Darstellung nicht mit der Art und Weise überein, wie sie sich im Roman finden lässt.

Die Reihenfolge des Erzählten in *Hôtel Baalbek* widerspricht der chronologischen Folge der Ereignisse und die Vorkommnisse im Sommer 1942 werden im Erzählverlauf oftmals bruchstückhaft aneinandergereiht. Für die Schilderung des ersten Aufeinandertreffens mit Katja beispielsweise benötigt der Erzähler drei Anläufe, da er immer wieder abschweift oder einen neuen Anfang für die Erzählung sucht. Die Schwierigkeit, die Ereignisse chronologisch wiederzugeben, schlägt sich im Erzählen

ebenfalls in den verwendeten Zeitformen nieder. In *Hôtel Baalbek* ist die Zeit des Erzählens 1963, doch wechselt der Erzähler fast ebenso so häufig und unvermittelt von Vergangenheitsformen ins Präsens, wie er den Erzählverlauf unterbricht und mit der Schilderung einer anderen Begebenheit fortfährt.

Die Diskontinuität der erzählten Zeit in *Hôtel Baalbek* wurde auch in der Forschung bereits thematisiert. So widmet sich beispielsweise Ulrike Schneider der besonderen Gestaltung der Zeit in *Hôtel Baalbek* in *Jean Améry und Fred Wander. Erinnerung und Poetologie in der deutsch-deutschen Nachkriegszeit* und deutet diese als eine Strategie des Erzählens im Nachgang der Shoah. Diesbezüglich bemerkt sie, dass anhand von Wanders Schreiben

die Grenzen offenbar [werden], die einem chronologischen Erzählen nach Auschwitz gesetzt sind. Das Vorhaben, die unterschiedlichen Geschichten der Protagonisten, das Erlebte, Gehörte und an den Ich-Erzähler Übermittelte in eine sinnstiftende, kohärente Erzählung zu überführen, [...] wird durch die Erinnerungen des Ich-Erzählers auf inhaltlicher und sprachlicher Ebene destruiert [...].⁵⁵

Schneiders Deutung, dass bei Wander ein kohärentes oder chronologisches Erzählen nach der Shoah als unmöglich dargestellt wird, scheint auf den ersten Blick plausibel. Eine solche Lesart beruht auf der unterstellten Kausalität zwischen Historie und Narration, insofern davon ausgegangen wird, dass aus der Shoah als Zivilisationsbruch ein Erzählen resultiert, das nirgends mehr anknüpfen kann. Und tatsächlich wird die Schwierigkeit des Erzählens und Erinnerns im Laufe des Romans mehrfach thematisch. So ringt der Erzähler beständig um die richtige Reihenfolge im Erzählen – „Und so stand ich also – merde, hab ich das schon erzählt?“ (HB S. 78) –, ringt um die richtige Art und Weise des Erzählens – „Nein, ich muß diese verrückte Geschichte ganz anders aufziehen“ (HB S. 79) – oder sieht sich genötigt, im Laufe des Erzählens den Zeitpunkt des Erzählten zu präzisieren – „Ich rede jetzt von der Zeit vor der Nachricht über die Katastrophe“. (HB S. 25)

Bei aller Diskontinuität der erzählten Zeit gibt es allerdings eine Auffälligkeit, die eine Art Muster erkennen lässt, was sich gut anhand der Ausführungen zu Friedländer nachvollziehen lässt. Die Erzählung von dessen Geschichte beginnt mit dem Aufenthalt im Hotel Baalbek, anschließend berichtet der Erzähler von seinem Tod im Konzentrationslager Groß-Rosen und erst im Anschluss daran wird geschildert, wie er Friedländer im Internierungslager Meslay erstmals begegnet ist. Dabei ist auffällig, dass

⁵⁵ Schneider, Ulrike: *Jean Améry und Fred Wander*. S. 338.

der Erzähler immer wieder ins Präsens wechselt, als er von Friedländers Ankunft im Hotel Baalbek berichtet: „Auch ich habe unter den Neuen einen Bekannten entdeckt, erst höre ich unten, im Treppenhaus des Hotels, nur seine tiefe, melodische Stimme“ (HB S. 37). Folgend schildert der Erzähler das Gespräch von Friedländer mit dem Ehepaar Stern, welches er selbst vom Treppenabsatz belauscht. Im Zuge dieser Szene wechselt die Erzählzeit häufig zwischen Präsens und Präteritum:

Ja, hörte ich Friedländer nach einer Weile sagen, er habe versuchen wollen, mit falschen Papieren nach München zu fahren, um seinen Bruder herauszuholen. Die Sterns sind fassungslos, das ist ja Wahnsinn, wie kann man denn... Wer würde denn... Wenn nicht der Teufel...
Ja doch, sagt Friedländer. Er wollte alles versuchen. Man mußte einfach den Versuch wagen, aber es mißlang... (HB S. 40)

Im Präteritum gibt Friedländer seine eigene Geschichte wieder, während die Ereignisse im Baalbek im Präsens erzählt werden. Die Erzählung von Friedländers Tod im Konzentrationslager und die Zeit der Inhaftierung im Internierungslager Meslay dahingegen werden beide im Präteritum geschildert. Im Zuge des Erzählens von Friedländers Geschichte reflektiert der Erzähler auch auf die Reihenfolge des Erzählten und spricht davon, dass er „diesen Bogen spannen [wird], von einem vagen Anfang im Lager zu einem leuchtenden Ende“. (HB S. 45) In Anbetracht der erzählten Folge im Roman und der verwendeten Zeitformen allerdings kann keine Rede von einem Bogen sein. Statt eines Bogens werden die Vorgeschichte der Bekanntschaft mit Friedländer und dessen Tod um den im Präsens erzählten Hotelaufenthalt 1942 angeordnet.

Diese narrative Inszenierung kann anhand einer weiteren Episode noch komprimierter nachvollzogen werden. Inmitten des Berichts des Erzählers, der gerade nach langer Wanderschaft durch die Stadt ins Baalbek zurückkehrt, wird abrupt vom Präteritum ins Präsens gewechselt, und zwar in dem Moment, als von der Ankunft der Familie Lederer im Hotel berichtet wird.

Als ich dann wieder ins Hotel kam, atmete ich auf und freute mich, ein paar aufgeregte, warmherzige Menschen um mich herum zu haben. Das Baalbek war sehr beliebt in Emigrantenkreisen, noch am Tag nach Abfahrt der Deventer waren neue Gäste gekommen, das brachte einige Bewegung ins Haus, heftige Begrüßungen, Erinnerungen, Wortergüsse, Tränen. Jakob Lederer von Zimmer 58, Bäcker von Beruf, ist verblüfft, als er hört, im zweiten Stock auf 25 sind auch Lederers angekommen. Er geht hinunter, klopft an die Tür, ein Mann öffnet [...]. (HB S. 35)

An dieser Stelle beginnt der Erzähler vom Schicksal der Lederers zu berichten und kurz nach dieser einleitenden Schilderung fällt er wieder in eine Vergangenheitsform, das

Perfekt, zurück, um schlussendlich nach nochmaliger Verwendung des Präsens die Schilderung im Futur zu beenden:

Aber auch sie [die Lederers, Anm. StM] waren verblendet, haben zu lange gewartet, haben in Hamburg gelebt, in Berlin oder Wien, haben geglaubt, bessere Menschen als in Deutschland gäbe es nicht, haben nichts begriffen, haben die Zeichen an der Wand nicht gesehen...
Und auch jetzt wissen sie nichts, schon sterben Tausende von den dort Zurückgebliebenen einen unwürdigen Tod, und wenn sie davon hören, glauben sie es nicht. Und auch sie werden sterben. Die beiden Lederers werden im Widerstand sterben, ich werde es viele Jahre später erfahren. (HB S. 36)

In dieser Passage ist die Zeit des Aufenthalts im Hotel Baalbek das Präsens, um das die Vergangenheit und die Zukunft – die Geschichte und das Schicksal der Familie Lederer – herumorganisiert werden. Die Analepsen und Prolepsen in der Geschichte der Lederers gehen also von einem präsentischen 1942 im Hotel Baalbek aus, auf welches Vergangenheit – „auch sie waren verblendet“ (HB S. 36) – und Zukunft – „auch sie werden sterben“ (HB S. 36) – gleichermaßen dringen. Den Protagonist_innen wird damit im erinnernden Erzählen eine Gegenwart gegeben.

Ausgehend von diesen Beobachtungen kann festgehalten werden, dass es in *Hôtel Baalbek* ein temporales Zentrum des Erzählten gibt. Dies ist der Aufenthalt im Hotel Baalbek, von dem im Erinnern wiederholt im Präsens erzählt wird. Und nicht nur die Figuren, die dem Erzähler hier begegnet sind, werden in dieser Weise situiert, auch im Zuge seiner autobiographischen Erinnerungen an das Hotel Baalbek wechselt der Erzähler immer wieder in Präsens. So beispielsweise, als er sich an die erste Nacht im Hotel erinnert: „Ein paar Stunden später, es ist inzwischen Nacht geworden, da werde ich geweckt, von einer im Dunkeln riesig wirkenden Gestalt vor meinem Bett. Jemand betrachtet mich, betastet mich vorsichtig und unbeholfen“. (HB S. 105) Die Episoden im Hotel, die aus den gemeinschaftlichen Räumen, von der Stimmung und dem Miteinander in diesem Haus erzählen, werden ebenso häufig im Präsens erzählt:

Ein Mann, eine Frau und ein Kind haben sich durchgeschlagen, haben Paris vor sechs Tagen verlassen [...]. Und nun sind sie hier, sind mit Freunden und Verwandten vereint. Und wie stehen die Chancen? Warum kommt ihr ausgerechnet nach Marseille, höre ich einen Alten bitter sagen. (HB S. 134)

Die Besonderheit der Erzählzeit in *Hôtel Baalbek* besteht darin, dass die Geschichten der Hotelbewohner_innen und der Erzählinstanz wiederholt in eine (grammatische) Gegenwart versetzt werden. Durch diese Vergegenwärtigung wird der zeitliche Abstand zwischen Exil und der Gefangenschaft in den deutschen Konzentrationslagern gewissermaßen getilgt. Die Gestaltung der Erzählzeit führt also dazu, dass die beiden

Handlungsstränge, das Erzählen vom Exil und das Erzählen von der Shoah miteinander verzahnt werden. Beide erhalten damit nicht nur ihre zeitliche, sondern auch eine räumliche Situierung. Dieser Ort ist bei Wander ein Hotel, das Hotel Baalbek im Marseille von 1942. Hier handelt nicht nur die Geschichte des Erzählers, sondern es werden auch die Geschichten all der Menschen untergebracht, die die Shoah nicht überleben werden.

2 ERZÄHLEN VOM HOTEL

Dieses Kapitel widmet sich dem Raum Hotel in Wanders *Hôtel Baalbek*. Zu Beginn wird das Baalbek im Abgleich mit anderen literarischen Häusern der deutschsprachigen Literatur betrachtet, um hervorzuheben, was Wanders Hotel auszeichnet und welche narrative Ausstattung dem Baalbek zukommt. Durch die vergleichende Darstellung kann zugleich der Umgang mit und der Zugang zur bestehenden literaturwissenschaftlichen Forschung zum Hotel in der Literatur vorstrukturiert werden.

Das Baalbek, so wird sich zeigen, unterscheidet sich markant von den literarischen Hotels des beginnenden 20. Jahrhunderts. Ein Grund dafür liegt darin, dass Wander das Baalbek so inszeniert, dass von ihm nicht eigentlich als Hotel erzählt wird: was ein Hotel typischerweise auszeichnet, wird in seinem Roman in vielerlei Hinsicht außer Kraft gesetzt. Dies zeichnet das Baalbek in besonderem Maße aus, denn das Hotel erhält in vielen bekannten Hotelromanen als Raum genau diejenigen Attribute, die ihm auch außer-literarisch zugesprochen werden können. In Anbetracht dessen erscheint es auch plausibel, dass in der literaturwissenschaftlichen Forschung mehrheitlich ein historisch-soziologischer Zugang zur motivgeschichtlichen Betrachtung des Hotels gewählt wurde. Anhand der Ausführungen von Bettina Matthias wird dies exemplarisch nachvollzogen und dabei ein besonderes Augenmerk auf die Auszeichnung des Hotels als Scheinwelt gelegt – eine Charakterisierung, die nicht nur den Hotels von Zweig, Roth, Baum etc. attestiert werden kann, sondern die auf den ersten Blick auch auf das Hotel Baalbek zuzutreffen scheint.

Auf der Grundlage dieser Betrachtung wird im letzten Teil des Kapitels dargestellt, welcher spezifische Umgang mit dem Raum in *Hôtel Baalbek* vorliegt – und welche raumtheoretischen Überlegungen entsprechend in Anschlag gebracht werden können. Wie Raum in der Literatur verstanden werden kann, welche Funktion und narrative Qualität er hat, wird also nicht der Analyse vorangestellt, sondern für Wanders Roman aus der konkreten Lektüre hergeleitet. Marc Augé und Michel de Certeau stellen hierbei die wichtigsten Referenzpunkte dar.⁵⁶ Beide Theoretiker beschäftigen sich mit

⁵⁶ In der Untersuchung wird sich auf Augés Studie *Orte und Nicht-Orte* und Certeaus *Kunst des Handelns* bezogen. Augé, Marc: *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*. Übers. von Bischoff, Michael. Frankfurt/Main: Fischer 1994. de Certeau, Michel: *Kunst des Handelns*. Übers. von Voullié, Ronald. Berlin: Merve 1988.

dem Verhältnis zwischen Raum und Mensch stehen und geben dabei je entgegengesetzte Antworten auf diese Frage. Während Augé die räumliche Determination für die Konstitution von Subjekten und sozialen Gefügen betont, hebt Certeau die Handlungsweisen im Raum hervor. Dass beide Denker die Konstellation Mensch-Raum explizit ins Zentrum ihrer Untersuchung stellen, macht sie für eine literaturwissenschaftliche Analyse besonders ergiebig. Wie gezeigt werden wird, liegt nämlich vielen Forschungsarbeiten eine bestimmte Vorstellung des Verhältnisses von Raum und Mensch bereits implizit zugrunde. Auf der Basis dieser Überlegungen soll schlussendlich die Besonderheit von Wanders Hotel Baalbek, welches gleichzeitig Handlungsort einer Flucht- und Exilgeschichte und Erinnerungsort an die Toten der Shoah ist, dargestellt werden.

2.1 DAS HOTEL BAALBEK

Als Christine Hoflehner in Stefan Zweigs Romanfragment *Im Rausch der Verwandlung* das erste Mal ihr Zimmer im Palace Hotel im Engadin betritt, ist sie überwältigt. „Die polierten Flanken der Möbel funkeln wie Kristall, auf Messing und Glas spielen freundliche Funken in flirrenden Reflexen, selbst der Teppich mit seinen eingestickten Blumen atmet saftig und echt wie lebendiges Moos.“⁵⁷ Auch der Fredersdorfer Buchhalter Otto Kringelein in Vicky Baums *Menschen im Hotel* sucht bei seinem Aufenthalt im Grand Hôtel das Üppige: „Zimmer Nr. 70 war richtig. Hier gab es Mahagonimöbel. Ankleidespiegel, Seidenstühle und geschnitzten Schreibtisch, Spitzengardinen, Stilleben mit toten Fasanen an der Wand, eine seidene Daunendecke im Bett“.⁵⁸ Selbst Gabriel Dan, der aus der Kriegsgefangenschaft „Heimkehrende“ ohne große finanzielle Mittel, entscheidet sich im gleichnamigen Roman von Joseph Roth für das Hotel Savoy, denn dieses Haus verspricht dem Erzähler:

Wasser, Seife, englisches Klosett, Lift, Stubenmädchen mit weißen Hauben, freundlich blinkende Nachtgeschirre, wie köstliche Überraschungen in braungetäfelten Kästchen; elektrische Lampen, aus rosa und grünen Schirmen erblühend wie aus Kelchen; [...] und Betten, daunengepolsterte, schwellend und freudig bereit, den Körper aufzunehmen.⁵⁹

⁵⁷ Zweig, Stefan: *Rausch der Verwandlung*. S. 49.

⁵⁸ Baum, Vicki: *Menschen im Hotel*. S. 20.

⁵⁹ Roth, Joseph: *Hotel Savoy*. S. 9.

Wann immer in den Hotelromanen des beginnenden 20. Jahrhunderts eine Figur ihr Zimmer bezieht, so erwartet sie im Hotel eine luxuriöse, geradezu überwältigende Ausstattung oder zumindest überdurchschnittlicher Komfort – die so bemerkenswert sind, dass umfassend von ihnen erzählt wird.

Als der Erzähler in *Hôtel Baalbek* von Katja erstmals zum Hotel gebracht wird, stellt er im Gegensatz dazu fest: „Ein drittklassiges Hotel, wie ich bereits ein Dutzend von der Sorte kannte, in Paris, Lyon, Bordeaux und fünf anderen Städten“. (HB S. 96) Das Zimmer, das ihm zur Verfügung gestellt wird, ist ebenso wenig einladend: „[E]in ödes Dachzimmer mit schrägen Wänden, abfallendem Verputz und brüchigen Möbeln, die einen säuerlichen Geruch verbreiteten, wie in allen billigen Hotels“. (HB S. 104) Auch Ungestörtheit findet der Erzähler hier nicht, ungefragt ist er in ein Zimmer quartiert worden, das bereits von einer weiteren Person bewohnt wird: „Das zweite Bett war belegt, aber der Mieter war nicht hier“. (HB S. 104)

Üblicherweise erzählt die Hotelliteratur auch umfassend von der Belegschaft, die teils als unsichtbare Dienstleister_innen, die jeder Artikulation eines Wunsches schon zuvorkommen, teils als allwissende Herrscher_innen über „ihre“ Häuser die Gäste beeindrucken. So beobachtet die eingeschüchterte Christine Hoflehner in *Im Rausch der Verwandlung* bei ihrer Ankunft im Palace Hotel den Concierge, „diesen Kapitän des riesigen Luxussschiffs, der vor seinem Pult mächtig steht und unerschütterlich durch einen Sturm von Fragen den Kurs seines Willens hält“. ⁶⁰ Auch im Hotel Savoy bemerkt Gabriel Dan beim Gang zur Rezeption, „daß ein Boy geschäftig meiner harret, obwohl ich gar kein Gepäck habe“. ⁶¹ Nicht selten wird die Perspektive in der Hotelliteratur auch vertauscht und die Angestellten selbst rücken ins Licht der Aufmerksamkeit, wie in Franz Kafkas *Amerika*, wo der junge Karl Roßmann kurzzeitig als Liftboy arbeitet. Andere Beispiele sind Thomas Manns *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* und ebenso Vicky Baums *Menschen im Hotel* sowie Maria Leitners *Hotel Amerika*.

In Fred Wanders *Hotel Baalbek* dahingegen scheint es, abgesehen vom Hotelbesitzer Monsieur Haschami, überhaupt keine Angestellten zu geben. Nur ein einziges Mal wird so etwas Ähnliches wie eine Dienstleistung geschildert, nämlich als bei Ankunft des Erzählers im Hotel „eine mürrische Alte [...] eben das Bett für mich bezogen“ (HB S. 104) hat. Angestellter scheint es im Baalbek auch nicht zu bedürfen, denn hier sind es die Gäste des Hauses, die kochen und arbeiten: „Man durfte in den

⁶⁰ Zweig, Stefan: *Rausch der Verwandlung*. S. 47.

⁶¹ Roth, Joseph: *Hotel Savoy*. S. 11.

Zimmern nicht kochen, aber alle kochten in den Zimmern, das muß man sich einmal vorstellen!“ (HB S. 7), beschreibt der Erzähler die Szenerie. Der Schneider Jablonsky beginnt im Hotel sogar seinem Handwerk nachzugehen und stellt Mitarbeiter_innen an:

Und Jablonsky habe begonnen, Männerjacken zu erzeugen, weiße Leinenjacken in allen Größen. [...] Der Erfolg gab ihm recht, er hatte danach nichts weiter zu tun, als Jacken zu nähen [...] und Jablonsky kam mit der Erzeugung kaum nach, konnte sogar drei Frauen aus dem Baalbek als Näherinnen beschäftigen. (HB S. 98)

Auch der Erzähler muss im Laufe seines Aufenthalts seinen Unterhalt bestreiten und verdingt sich mit Botendiensten und kleineren Beschaffungen – also mit Tätigkeiten, die üblicherweise vom Hotelpersonal übernommen werden: „Und ich schleppte also Koffer zum Hafen oder zur Bahn, beförderte Kisten und schwere Säcke treppauf und treppab, hütete kleine Kinder und hamsterte Spiritus“. (HB S. 26)

Das Hotel Baalbek zeigt sich gerade im Abgleich mit anderen Hotels der deutschsprachigen Literatur als nur wenig glanzvolles Haus. Das, was das Hotel in der Literatur oftmals zu einem faszinierenden und spektakulären Raum gemacht hat, ist das Angebot von und der Zugang zu Luxus und Überfluss auch für diejenigen, die sich dies sonst nicht leisten können. Das Hotel bietet damit eine Fluchtmöglichkeit aus dem sonst tristen Alltag und offeriert seinen Gästen die Illusion von einem besseren Leben. Doch im Hotel Baalbek erfüllen die Zimmer nur mühsam ihre Funktion und der Aufenthalt gestaltet sich keineswegs als erholsames Vergnügen. Zwar hängt dies natürlich mit den Umständen des Aufenthalts der Gäste des Baalbek zusammen und selbstredend hat es in der Geschichte der kommerziellen Hotellerie frühzeitig auch billige und spartanisch eingerichtete Unterkünfte gegeben;⁶² in der Literatur allerdings lassen sich diese Etablissements kaum finden – und wenn, dann nicht mit dem Überschwang wie bei Fred Wander beschrieben. Das Hotel Baalbek, das dem Erzähler des Romans eine „innere Welt“ und ein „Universum“ (HB S. 200) geworden ist, ist ein Faszinationsraum, doch wird dies anders plausibilisiert, als in den Hotelromanen des beginnenden 20. Jahrhunderts. Was also macht dieses Haus so besonders, dass es als maßgeblicher Erzählort dieses Romans über Exil und Shoah gewählt wird?

⁶² Bettina Matthias zeichnet in *The Hotel as Setting in Early Twentieth-Century German and Austrian Literature* die Entwicklung der kommerziellen Hotellerie in Europa nach, deren Beginn sie ab der Mitte des 19. Jahrhunderts bestimmt. Sie macht darauf aufmerksam, dass die Anfänge allerdings weiter zurück liegen. So lassen sich ab ca. 1700 zunehmend Einrichtungen finden, die Reisenden nicht nur ein Bett, sondern auch Speisen und Getränke offerieren. Als sich das Reisen, statt eine Notwendigkeit zu sein, als eine Form der Freizeitgestaltung entwickelte und mit dessen zunehmender Demokratisierung – die nicht zuletzt der Ausweitung des Bahnverkehrs zu verdanken ist – etablierte sich die Gastronomie und Hotellerie als ein eigenes Gewerbe. Vgl. dazu Matthias, Bettina: *Checking in to Tell a Story*. S. 17–23.

2.2 SCHEINWELT

Im gleichen Atemzug wie die luxuriöse Ausstattung der Hotels tritt in vielen Romanen das Trügerische dieses schönen Scheins hervor: dass der Aufenthalt im Hotel nicht von Dauer ist, und dass das Versprechen von einem besseren Leben im Hotel nicht eingelöst werden kann. So muss sich Otto Kringelein in *Menschen im Hotel* gleich bei Ankunft von dem Langzeitgast Doktor Otternschlag belehren lassen:

Sie kommen da angereist aus ihrem Provinzwinkel mit verdrehten Ideen über das Leben. Grand Hôtel denken Sie. Teuerstes Hotel, denken Sie. Gott weiß, was für Wunder Sie erwarten von so einem Hotel. Sie werden schon merken, was los ist. Das ganze Hotel ist ein dummes Kaff.⁶³

Welcher Wunsch es auch sein mag, der den Aufenthalt im Hotel motiviert hat, der Experte Otternschlag weist darauf hin, dass das Hotel nicht der Ort seiner Erfüllung sein wird. Auch Gabriel Dan beschreibt in *Hotel Savoy* die funkelnde Fassade des Hotels, hinter der allerdings Armut, Hunger und Tod beherbergt werden:

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.⁶⁴

Das Glücksversprechen, welches durch das pompöse Interieur gegeben wird, kann im Hotel nicht gehalten werden – doch nichtsdestotrotz wird der schöne Schein aufrechterhalten. In Anbetracht dieser Auszeichnung des Hotels als Scheinwelt ist es auch kaum verwunderlich, dass sich literarische Hotels immer wieder als idealer Ort für Hochstapler_innen aller Art erwiesen haben – von Baron von Gaigern in Baums *Menschen im Hotel*, zu Christine Hoflehner bei Zweig oder Manns Felix Krull.

Das Hotel in Wanders *Hôtel Baalbek* unterscheidet sich zwar stark von den palastartigen Grand Hotels, die in der Literatur des beginnenden 20. Jahrhunderts auftauchen, doch auch hier entsteht der Eindruck, dass eine Scheinwelt etabliert wird: „Das Baalbek war zwar nur ein schäbiges Hotel, aber es war eigentlich sehr viel mehr als das“. (HB S. 179) Das Hotel Baalbek gibt zwar nicht vor, etwas Besseres zu sein, als es ist, doch es täuscht sich, wer nur das heruntergekommene Haus mit den zerschissenen Möbeln sieht. Hier pflegen die Gäste einen permanenten Austausch, streiten sich, erleben Liebesgeschichten und statten sich in ihren Zimmern Gastbesuche

⁶³ Baum, Vicki: *Menschen im Hotel*. S. 51.

⁶⁴ Roth, Joseph: *Hotel Savoy*. S. 36.

ab, als wären es Wohnungen. Im Hotel Baalbek wird gekocht, gearbeitet und die Normalität eines Alltags imitiert, der nicht nur im Hotel fehl am Platz ist, sondern der auch für seine Bewohner_innen längst verlorengegangen ist. Weniger wie das zufällige Aufeinandertreffen von Flüchtenden, als viel mehr wie eine eingeschworene und beinahe familiäre Gemeinschaft mutet auch das Miteinander der Gäste an: „Manchmal artete dieses Beisammensitzen zu einer kleinen, stillen Familienfeier aus, wo Frauen Kuchenstücke verteilten, Tee oder Wein herumgereicht wurde und jemand ein Lied zu singen begann, in das dann andere einstimmten.“ (HB S. 159)

Eine weitere Besonderheit des Hotel Baalbek ist, dass es in der Erinnerung des Erzählers eine dauerhafte Qualität erhält. In den klassischen Hotelromanen wird der Aufenthalt im Hotel immer auch über sein Ende, die notwendige Abreise, perspektiviert. Aus dieser zeitlichen Begrenztheit resultiert gleichzeitig, dass vom Schicksal der Bewohner_innen nur bruchstückhaft erzählt werden kann. So heißt es in Baums *Menschen im Hotel*: „Was im großen Hotel erlebt wird, das sind keine runden, vollen, abgeschlossenen Schicksale. Es sind nur Bruchstücke, Fetzen, Teile“.⁶⁵ Auch wenn der Aufenthalt im Hotel manchmal drastisch endet, wie bei Joseph Roth oder Arthur Schnitzler: abgereist wird doch immer.⁶⁶ Das Hotel Baalbek allerdings fungiert in der Erinnerung des Erzählers nicht primär als Durchgangsort. Der Erzähler berichtet hier umfangreich von ganzen Lebensgeschichten seiner Gäste und erzählt von denen, die die Shoah nicht überleben werden. Diese Toten bekommen einen unvergänglichen Platz im Baalbek zugewiesen: „Aber unten im Foyer des Baalbek sitzen sie immer noch und reden emphatisch, streiten, schreien, gestikulieren“ (HB S. 16) Das Scheinhafte dieses Haus basiert nicht auf dessen opulenter Ausstattung, sondern auf dem Phantasma eines gewissermaßen niedergelassenen sozialen Gefüges seiner Bewohner_innen, die hier dauerhaft unterkommen.

In der literaturwissenschaftlichen Forschung ist bereits hervorgehoben worden, dass in literarischen Hotels eine eigene Form der Fiktionalität inszeniert wird. Diese Räume sind oftmals etwas anderes, als sie vorgeben zu sein. Bettina Matthias beschreibt dies als das Verschwimmen der Grenze zwischen Sein und Schein im Hotel: „The difference between seeming and being becomes blurry.“⁶⁷ Sie bezieht dies aber nicht nur auf die Illusion von Luxus und Wohlstand, sondern beschreibt das Hotel auch als

⁶⁵ Baum, Vicki: *Menschen im Hotel*. S. 309.

⁶⁶ Davon zeugen auch die literaturwissenschaftlichen Analysen, die das Hotel vornehmlich als Transit-Ort beleuchten, wie bei Wilhelmer und Zitzlsperger. Vgl. dazu die Ausführungen in der Einleitung.

⁶⁷ Matthias, Bettina: *Checking in to Tell a Story*. S. 5.

„home away from home“,⁶⁸ einen Ort also, der nur vorgibt, ein Zuhause zu bieten, während er doch nur auf Reisen aufgesucht wird. Ebenso bemerkt Matthias, dass für literarische Hotelgäste häufig der Anschein entsteht, bestehenden gesellschaftlichen Konventionen entkommen zu können, wie beispielsweise die junge Francine aus Franz Werfels *Die Hotelterre*,⁶⁹ die im Zuge ihres Hotelaufenthalts dem Rollenmuster geradezu zuwiderhandelt, das ihr als Frau und in ihrer gesellschaftlichen Position zukommt. Matthias führt diesbezüglich aus: „For brief moments, social determinism seems surmountable, and hotels become sites where anything is possible“.⁷⁰

Die verunsicherte Grenze zwischen Realität und Illusion im Hotel hat nach Matthias allerdings eine klare Einschränkung, und zwar insofern, als „everybody is invited to enjoy for as long as they can pay“.⁷¹ Die aufscheinende Möglichkeit, im Hotel die Starre von Lebensverhältnissen oder gesellschaftlichen Konventionen lösen zu können, wird nach Matthias schlussendlich nicht erfüllt; das Aufblitzen dieser Möglichkeit einer Verschiebung von Klassen- oder Geschlechtergrenzen hält – wenn überhaupt – nur für die Dauer des Aufenthalts an. Das Fazit von Matthias’ Lektüren lautet denn auch, dass literarische Hotels als Räume zu verstehen sind, die der Gänze der kapitalistischen Logik unterworfen sind. Aus diesem Grund können auch keine progressiven Entwicklungen befördert werden, da auch im Hotel allem Schein zum Trotz bestehende Herrschaftsverhältnisse nicht außer Kraft gesetzt werden können: „As businesses that are deeply rooted in capitalism, hotels do not even possess the prerequisites of utopian alternatives to our existing reality.“⁷² Diese Überlegungen sind in Hinblick auf die von Matthias untersuchten Romane durchaus plausibel. So zeigt gerade der katastrophische Ausgang von Erzählungen wie Schnitzlers *Fräulein Else* oder Werfels *Die Hotelterre*, dass in den Hotels dieser Erzählungen kein Ausbrechen aus sozialen Normen möglich ist.⁷³ Die Gäste dieser Häuser erhalten nichts anderes als

⁶⁸ So der Titel eines Aufsatzes von Matthias, der im geraffter Form einige Argumente aus *The Hotel as Setting in Early Twentieth-Century German and Austrian Literature* wiederholt. Matthias, Bettina: „A Home Away from Home? The Hotel as Space of Emancipation in Early Twentieth-Century Austrian Bourgeois Literature“. In: *German Studies Review* 27 (2004), H. 2, S. 325–340.

⁶⁹ Werfel, Franz: „Die Hotelterre“. In: Glomb, Ronald, Hirschfelder, Hans Ulrich (Hg.): *Hotelgeschichten*. Frankfurt am Main: Fischer 1989, S. 25–40.

⁷⁰ Matthias, Bettina: *Checking in to Tell a Story*. S. 7.

⁷¹ Ebd. S. 5.

⁷² Ebd. S. 7.

⁷³ In beiden Erzählungen steht eine weibliche Protagonistin im Zentrum, die mit den herrschenden gesellschaftlichen Konventionen und der von ihr erwarteten Geschlechterrolle in Konflikt gerät – im Falle von *Fräulein Else* wird dies gar in Form eines skandalösen Spektakels in Szene gesetzt. Für beide Protagonistinnen bedeutet dies in letzter Instanz allerdings keine Befreiung, sondern endet im Suizid. Vgl. dazu Werfel, Franz: „Die Hotelterre“. und Schnitzler, Arthur: „Fräulein Else“.

eine „temporary, illusionary suspension of their money-dominated reality outside the walls of the hotel“.⁷⁴

Matthias geht nicht nur davon aus, dass das Versprechen von einem besseren Leben im Hotel nicht eingelöst werden kann, sie argumentiert darüber hinaus, dass ein intrinsischer Zusammenhang zwischen der Scheinwelt des Hotels und dessen Determiniertheit innerhalb kapitalistischer Strukturen besteht. So kann der Eindruck einer Überwindung repressiver Strukturen im Hotel nach Matthias überhaupt nur entstehen, weil es diesem Raum an einer gesicherten „Ausstattung“ fehlt, womit sie ein Fehlen von Eigenschaften, Werten oder gesellschaftlicher Rückbindung meint. Sie hält zum literarischen Hotel fest: „It is a ‚space without qualities‘, that is governed by Georg Simmel’s ‚mature money economy‘“.⁷⁵ Matthias spielt mit ihrer Formulierung vom „Raum ohne Eigenschaften“ hier auf Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften* an.⁷⁶ Doch während die Eigenschaftslosigkeit von Ulrich, dem Erzähler in Musils Roman, als Ermöglichung des Opponierens gegen bestehende Rollenbilder verstanden werden kann,⁷⁷ liegt die Eigenschaftslosigkeit des Hotels in Matthias’ Lesart genau darin begründet, dass der Raum gewissermaßen bereits besetzt ist: in den literarischen Hotels ist nach Matthias „no room for immaterial qualities beyond those that are marketable (ambiance, style, etc.)“.⁷⁸ Dem Raum Hotel fehlt es entsprechend Matthias’ Argumentation also an etwas: Der Determination durch den Kapitalismus kann nichts entgegengesetzt werden, eben weil das Hotel als Raum über keine klare oder eindeutige Charakterisierung verfügt. Es ist ein Raum, dem es an Eigenschaften mangelt.

Im Hotel Baalbek allerdings spielen weder die Regeln des Marktes, noch Stil oder Ambiente eine Rolle. Als Katja den Erzähler erstmals mit ins Hotel nimmt, lässt sie ihn wissen: „[F]alls [er] [der Erzähler; Anm. St.M.] kein Geld hätte, das mache nix, ihre Eltern würde mir aushelfen!“ (HB S. 96) Ihren Lebensunterhalt bestreiten die Gäste im Zuge des Aufenthalts selbst und die finanziellen Möglichkeiten der Protagonist_innen entscheiden hier weniger darüber, wer länger im Haus bleiben, sondern wer abreisen

⁷⁴ Matthias, Bettina: *Checking in to Tell a Story*. S. 7.

⁷⁵ Ebd. S. 7.

⁷⁶ Ins Englische übersetzt unter dem Titel *The man without qualities*.

⁷⁷ Zur Diskussion der Eigenschaftslosigkeit in Musils *Mann ohne Eigenschaften* vgl. Wolf, Norbert Christian: „Der Mann ohne Eigenschaften (1930/1932/posthum)“. In: Nübel, Birgit, Wolf, Norbert Christian (Hg.): *Robert-Musil-Handbuch*. Berlin, Boston: De Gruyter 2016, S. 224–319. Wolf legt hier dar, dass der Erzähler Ulrich im Roman „ein Mensch [ist], der sich von der überkommenen Vorstellung des in sich konsistenten und konstanten, mit sich selbst identischen und selbstbestimmten Subjekts angesichts der wissenschaftlichen Erkenntnisse der Moderne verabschiedet hat und darin keinen Verlust sieht“, woraus für diese Figur eine Freiheit des Denkens und Handelns resultiert. Ebd. S. 237.

⁷⁸ Matthias, Bettina: *Checking in to Tell a Story*. S. 6.

darf, wer also Schiffstickets bezahlen und die benötigten finanziellen Sicherheiten für ein Visum vorweisen kann. Matthias' These, dass literarische Hotels als symptomatische Erscheinungen kapitalistischer Strukturen einzig durch das Merkmal der Verwertbarkeit bestimmt sind, trifft auf das Hotel Baalbek also nicht zu. Nichtsdestotrotz ist das Hotel in *Hôtel Baalbek*, ebenso wie die literarischen Häuser des beginnenden 20. Jahrhunderts, durch Offenheit und Unterbestimmtheit charakterisiert, denn ihm kommen selbst seine basalsten Kennzeichen als Hotel abhanden, z. B. die zeitliche Begrenzung des Aufenthalts oder das Befreit-Sein der Gäste von reproduktiven Arbeiten. Wenn diese Unterbestimmtheit nicht wie bei Matthias ideologiekritisch plausibilisiert werden kann, stellt sich die Frage, wie diese zu fassen ist. Kann die Offenheit des Erzählortes Hotel in Wanders Roman einzig als Mangel an Eigenschaften gedeutet werden, wie Matthias dies für die literarischen Hotels der von ihr untersuchten Romane vornimmt? Ist diese Mangelperspektive vielleicht nur ein Symptom der historischen Spezifität ihrer Analyse?

2.3 DER UMGANG MIT RÄUMEN

2.3.1 MANGELPERSPEKTIVE: DAS HOTEL ALS NICHT-ORT?

Dass das Hotel ein „Raum ohne Eigenschaften“ ist, in dem kein Platz für andere als einer kapitalistischen Logik entsprechenden Werte ist, steht entsprechend Matthias' Argumentation für die Mangelhaftigkeit dieses Ortes. Zwar untersucht Matthias einzig literarische Hotels des beginnenden 20. Jahrhunderts, doch ist die Feststellung, dass es dem Raum Hotel an etwas fehlt, weder ein geschichtlich begrenzter Befund, noch beschränkt er sich auf literarische Hotels. So werden Hotels auch in einer prominenten anthropologischen Untersuchung der jüngeren Vergangenheit in ähnlicher Weise charakterisiert. In Marc Augés Studie *Orte und Nicht-Orte* von 1992 gehören Hotels zu den Nicht-Orten, solchen also, denen es Augés Argumentation zufolge an bestimmten Qualitäten mangelt. Bietet Augés Kategorie des Nicht-Ortes also Ansatzpunkte für die Beschreibung des Hotel Baalbek in Wanders Roman?

Nicht-Orte sind bei Augé paradigmatische Räume der von ihm sogenannten Übermoderne und er unternimmt mit seiner Analyse den Versuch einer Kategorisierung von empirisch vorhandenen und beschreibbaren Räumen. Besondere Aufmerksamkeit

schenkt er dabei modernen Räumen des Transits und des Reisens, wie Autobahnen, Autobahnraststätten, Flughäfen – und Hotels. Diese Orte bezeichnet Augé als Nicht-Orte und er definiert diese über zwei Angelpunkte: einerseits die Gestalt(ung) der Räume selbst und andererseits die je spezifische Konstitution von Individualität in diesen Räumen. Augé beschreibt die Nicht-Orte als „Räume, die in bezug auf bestimmte Zwecke (Verkehr, Transit, Handel, Freizeit) konstituiert sind, und die Beziehung, die das Individuum zu diesen Räumen unterhält“. ⁷⁹ Im Unterschied zum von Augé sogenannten „anthropologischen Ort“, den er als dessen Vorgänger den Nicht-Orten entgegen stellt, schaffen Nicht-Orte „eine solitäre Vertraglichkeit“, wohingegen erstere „Organisch-Soziales“ ⁸⁰ hervorbringen. Nicht-Orten, so Augé, mangelt es darüber hinaus an Identität, an Relation und in dieser Hinsicht auch an Geschichte:

Der Passagier der Nicht-Orte findet seine Identität nur an der Grenzkontrolle, der Zahlstelle oder der Kasse des Supermarkts. Als Wartender gehorcht er denselben Codes wie die anderen, nimmt dieselben Botschaften auf, reagiert auf dieselben Anforderungen. Der Raum des Nicht-Ortes schafft keine besondere Identität und keine besondere Relation, sondern Einsamkeit und Ähnlichkeit. Er gibt auch der Geschichte keinen Raum, die sich am Ende in ein Element des Schauspiels verwandelt, zumeist in Texte und Hinweise. ⁸¹

Augé argumentiert, dass es an Nicht-Orten zu einer Funktionalisierung von Individuen kommt – jede Person an einem Flughafen beispielsweise hat eine Bestimmung und ein bestimmtes Verhaltensrepertoire – und sie in diesem Sinne nur ein Nebeneinander, aber „keinerlei organische Gesellschaft“ ⁸² beherbergen können. Aus diesem Grund ist nach Augé auch die maßgebliche Erfahrung am Nicht-Ort die Erfahrung der Einsamkeit. Auch wenn Augé in seiner Untersuchung keine explizite Bewertung der Nicht-Orte vornimmt, so erweisen sich diese doch implizit als defizitär, da sie entsprechend seiner Ausführungen nicht nur Individualisierungsprozesse und „organische“ Gemeinschaftlichkeit unterminieren, sondern gleichsam als gedächtnislos erscheinen.

In den Kulturwissenschaften ist bereits wiederholt die Frage nach der Anschlussfähigkeit von Augés anthropologischer Studie für literarische Untersuchungen gestellt worden. So denkt beispielsweise Miriam Kanne in der Einleitung zum Sammelband *Provisorische und Transiträume. Raumerfahrung Nicht-*

⁷⁹ Augé, Marc: *Orte und Nicht-Orte*. S. 110.

⁸⁰ Ebd. S. 111.

⁸¹ Ebd. S. 121.

⁸² Ebd. S. 131.

*Ort*⁸³ darüber nach, ob Nicht-Orte bzw. die damit einhergehenden Raumerfahrungen tatsächlich erst ein Phänomen der Übermoderne darstellen: „Bringen nicht auch historische Ereignisse wie die Industrialisierung und die technischen Innovationen des 19. und 20. Jahrhunderts, die Flucht- und Vertreibungswellen im Zuge von kulturellen Brüchen [...] ähnliche Erfahrungen hervor?“⁸⁴ Im selben Band widmet sich Silvia Ulrich auch der Frage, ob literarische Hotels unter Zuhilfenahme von Augés Überlegungen beschrieben werden können. In ihrem Artikel „Hotels in der Literatur als Nicht-Orte: Körperliche Verortung an drei Beispielen aus dem 20. Jahrhundert“⁸⁵ diskutiert sie die Kategorisierung des literarischen Hotels als Nicht-Ort im Zuge ihrer Lektüren der Kurzgeschichte *Der Korridor im großen Hotel* von Dino Buzzati (1968), Joseph Roths *Hotel Savoy* und Stefan Zweigs *Schachnovelle* (1942). Im Rückgriff auf diese drei Texte beschreibt Ulrich das Hotel als einen „Ort der Negation“,⁸⁶ insofern hier eine „Erfahrung des ‚Nicht(s)‘ und des Vakuums“⁸⁷ erlebt wird. Der Mangelhaftigkeit des Nicht-Ortes bei Augé entspricht in den Lektüren Ulrichs die Erfahrung der Leere, die die Figuren der von ihr untersuchten literarischen Hotels machen.

Kannes Frage, ob die Erfahrung des Nicht-Ortes historisch auf die von Augé sogenannte Übermoderne beschränkt ist, wird in Ulrichs Untersuchung implizit beantwortet und die Anschlussfähigkeit von Augés Überlegungen in einem historisch weiteren Rahmen unter Beweis gestellt. Ulrich macht im Zuge ihrer Ausführungen allerdings auch auf eine Problematik aufmerksam, die schnell virulent wird, wenn literarische Untersuchungen auf soziologische oder anthropologische Studien, wie die von Augé, rekurrieren. Zum Abschluss ihrer Analyse stellt sie fest, dass sich die „imaginären Hotels der Literatur [...] nicht in schlichten anthropologischen Theorien“ erschöpfen, sondern „vielfältige Interpretationsebenen [zeigen], die vielmehr mit der Sprache als mit dem menschlichen Verhalten zusammenhängen“.⁸⁸ Ulrich weist damit darauf hin, dass im Rahmen einer literarischen Bearbeitung bereits eine Handhabe des

⁸³ Kanne, Miriam (Hg.): *Provisorische und Transiträume. Raumerfahrung Nicht-Ort*. Berlin, Münster: Lit 2013 (= Literatur. Forschung und Wissenschaft 25).

⁸⁴ Kanne, Miriam: „Provisorische und Transiträume. Raumerfahrung Nicht-Ort“. In: dies. (Hg.): *Provisorische und Transiträume. Raumerfahrung Nicht-Ort*. Berlin, Münster: Lit 2013 (= Literatur. Forschung und Wissenschaft 25), S. 7–34. Hier S. 24.

⁸⁵ Ulrich, Silvia: „Hotels in der Literatur als Nicht-Orte: Körperliche Verortung an drei Beispielen aus dem 20. Jahrhundert“. In: Kanne, Miriam (Hg.): *Provisorische und Transiträume. Raumerfahrung Nicht-Ort*. Berlin, Münster: Lit 2013 (= Literatur. Forschung und Wissenschaft 25), S. 91–106.

⁸⁶ Ebd. S. 101.

⁸⁷ Ebd. S. 102.

⁸⁸ Ebd. S. 104.

Raumes stattfindet. So evident Ulrichs Feststellung auf den ersten Blick auch anmuten mag, ist sie doch auf zweierlei Ebenen für die weitere Untersuchung hervorzuheben: Einerseits wird hierin stark gemacht, dass eine raumtheoretische Betrachtung literarischer Werke nicht vorschnell ein spiegelbildliches Verhältnis von literarischen und außer-literarischen Räumen unterstellen darf – eine Bemerkung die z.B. auch in Bezug auf Matthias' Forschungsarbeit relevant ist, bei der oftmals nicht mehr unterschieden werden kann, ob sie von literarischen Hotels oder Hotels im Allgemeinen spricht. Andererseits wirft Ulrich mit ihrem Hinweis auf den spezifischen Umgang mit Räumen in der Literatur die Frage auf, ob bzw. in welchem Ausmaß Räume als determinierend vorgestellt werden müssen – eine Frage, die so auch an Augé zurückgestellt werden kann.

Augé verbindet in seinen Ausführungen die Erfahrung von Orten und Nicht-Orten mit der Herausbildung von Individualität, insofern der Raum vorgibt, in welcher Art und Weise Individualität und Sozialität hervorgebracht werden. So „erzeugt der Nicht-Ort“ nach Augé „die von den Passagieren, Kunden oder Sonntagsfahrern geteilte Identität“⁸⁹ und „[e]r [der Mensch am Nicht-Ort, Anm. StM] ist nur noch, was er als Passagier, Kunde oder Autofahrer tut und lebt“.⁹⁰ In diesem unterstellten kausalen Verhältnis von Raum und Mensch scheint es keinerlei Handlungsfähigkeit zu geben, die nicht bereits räumlich präfiguriert wäre. Nicht der Mensch tut hier etwas mit dem oder im Raum, sondern der Raum mit dem Menschen. In Anbetracht dieser Argumentation wird auch verständlich, warum Augé, ausgehend vom Postulat des Mängelwesens der Nicht-Orte, diesen Räumen des Reisens, der Bewegung und des Transitorischen mit so viel Misstrauen begegnet. Gerade in Anbetracht dieser unterstellten Determination durch den Raum erscheint allerdings Augés Abgrenzung der Orte von den Nicht-Orten umso fragwürdiger. Die negative Konnotation der Nicht-Orte beruht bei Augé nämlich einzig auf dem Abgleich mit den so beschriebenen stabilen und selbstidenten anthropologischen Orten, an denen das Individuum „fest im Boden verwurzelt ist“.⁹¹ Nicht nur, dass hier allzu leicht die Vorstellung von einer ursprünglichen und reinen Verortung – einer „Heimat“ im konservativsten Sinne – herausgelesen werden kann,

⁸⁹ Augé, Marc: *Orte und Nicht-Orte*. S. 118. Herv. StM.

⁹⁰ Ebd. S. 120.

⁹¹ Ebd. S. 125.

auch der Komplexität gesellschaftlicher Strukturen und Veränderungen kann aus dieser kulturpessimistischen Perspektive nicht Rechnung getragen werden.⁹²

In Anschluss an diese Überlegungen ergibt sich für die Lektüre von *Hôtel Baalbek* zweierlei: Auf der grundlegenden Ebene der Bewertung der Offenheit dieses Hauses zeigt sich, dass sich Augés Mangelperspektive, die sich in ähnlicher Weise auch bei Matthias findet, nicht mit der erzählerischen Gestaltung des Hotel Baalbek in Zusammenhang bringen lässt. Weder erfahren die Protagonist_innen hier die von Augé beschworene Einsamkeit des Nicht-Ortes, noch ist deren Verhaltensrepertoire auf die Zwecke eines Hotels beschränkt – im Roman wird das Hotel ganz im Gegenteil geradezu zweckentfremdet. Dies umfasst sowohl die Benützung des Hotels als Küche und Arbeitsplatz, als auch die spezifische Form von Gemeinschaftlichkeit, die im Baalbek weniger einem zufällig entstandenen Nebeneinander von Hotelgästen entspricht, als viel eher einer Dorfgemeinschaft ähnelt.

Auch Ulrichs Überlegungen, die sehr viel stärker auf der Ebene sprachlicher Repräsentation operieren, können weder für das literarische Hotel allgemein noch für das Hotel Baalbek im Speziellen angewandt werden. Ulrich bringt die literarischen Hotels ihrer Untersuchung mit dem Nicht-Ort nach Augé insofern in Zusammenhang, als diese metonymisch für die Erfahrung der Leere der Protagonist_innen der untersuchten Texte stehen. Doch der Erzähler in Wanders Roman spricht davon, dass das Hotel „kochte, glühte, träumte, es bekam seinen Geschmack, den fremdartigen, mir heimeligen Geruch, diesen Schimmer wie von Altsilber und Gold“. (HB S. 8) Hierin artikuliert sich intensives Erleben und Fühlen mit allen Sinnen, statt einer Erfahrung der Leere.

In *Hôtel Baalbek* wird das Hotel mit den unterschiedlichsten Attributen versehen und gestaltet – welche teilweise auch den grundlegendsten Charakteristika eines Hotels widersprechen. Statt einer Determination durch den Raum wird es also den Figuren des Romans überlassen, sich hier einzurichten. Hier begrenzt nicht der Raum die Handlungsmöglichkeiten, sondern das Hotel Baalbek wird im Erzählen gestaltet. Teilweise entsteht gar der Eindruck, dass dieses Haus gänzlich aus Sprache besteht, wenn davon die Rede ist, dass es übervoll ist von den „vielen irren Geschichten, die

⁹² In diesem Sinne kritisiert auch Weigel, dass Augés Unterscheidung schlicht nicht ausreicht, um „die differenten sprachlichen und symbolischen Besetzungen von Orten und Nicht-Orten – und vor allem [die] Mischgestalt, in der diese zumeist auftreten“ – untersuchen zu können. Vgl. dazu Weigel, Sigrid: „Der Ort als Schauplatz des Gedächtnisses. Zur Kritik der ‚Lieux de mémoire‘, mit einem Ortstermin bei Goethe und Heine“. In: Bollenbeck, Georg u. a. (Hg.): *Weimar – Archäologie eines Ortes*. Weimar: Böhlau 2001, S. 9–22. Hier S. 21.

man [...] täglich hören konnte, von denen dieses Haus überschwappte wie von gärendem Schaum“. (HB S. 8) Dieses Hotel „platzte schier von gewagten Hypothesen und Gerüchten“ (HB S. 120) und zeigt sich dabei als sprachlich versiert, denn „die Wände in unserem Hotel, sie redeten“. (HB S. 23)⁹³ Auch der Name des Hotel Baalbek ist literaturgeschichtlich überaus beredt. Maria Kublitz-Kramer erinnert daran, dass Balbec der Name des Seebades ist, das der Erzähler in Marcel Prousts *Suche nach der verlorenen Zeit* wiederholt aufsucht. Kublitz-Kramer führt dazu aus, dass sich der Erzähler in Prousts Roman „besonders an die Zimmer des Grandhotels de la Plage“ erinnert und ihn beim Aussprechen des Namens Balbec „auch in späteren Zeiten Sehnsucht und Verlangen ergriff, [...] weil der Ort ‚als das letzte vorgeschobene Gebiet französischen Bodens, ja Europas‘ beschrieben worden sei“.⁹⁴ Die abweichende Schreibweise lässt darüber hinaus eine Referenz auf Baal erkennen. Baal ist nicht nur der Name eines vorchristlich verehrten Wettergottes, es ist auch ein Stück von Berthold Brecht. Vor allem aber war Baal Schem Tow auch der Beiname von Israel ben Eliezer, der als Begründer des osteuropäischen Chassidismus im 18. Jahrhundert gilt.⁹⁵ Das Hotel Baalbek ist dementsprechend nicht nur mit den unzähligen Geschichten seiner Gäste, mit Gerüchten und den fortwährenden Debatten seiner Bewohner_innen gefüllt, sondern es ist ebenso inmitten abendländischer Erzähltraditionen – vom Chassidismus bis Proust und Brecht – platziert.

⁹³ In *Ein Zimmer in Paris* ist ebenfalls ein Hotel der maßgebliche Handlungsort. Das Haus in diesem Roman ist nicht nur übervoll von den Geschichten seiner Gäste, es wird praktisch durch Sprache zusammengehalten. So heißt es gleich zu Beginn über das Hotel: „Das Haus, von dem ich erzählen werde, hat sieben galaktische Stürme überstanden, acht Feuersbrünste, neun Kriege, zehn Revolutionen. Das Material, woraus dieses Haus vor einem Vierteljahrtausend gebaut wurde, ist zerfressen vom Holzwurm und vielen Generationen anderer Würmer. Ratten und Mäuse haben ein kunstvolles System der Kommunikation innerhalb der Mauern geschaffen, das ihnen erlaubt, äußerst gelehrte Symposien zu veranstalten [...]. Und doch steht das Haus, bricht nicht zusammen.“ Wander, Fred: *Ein Zimmer in Paris*. S. 5. Das Hotel in *Ein Zimmer in Paris* erhält darüber hinaus den überaus sprechenden Namen Le Babylon und ist somit auch namentlich gänzlich auf sprachlichem Terrain angesiedelt.

⁹⁴ Kublitz-Kramer, Maria: „Zu Fred Wanders Hôtel Baalbek“. S. 221.

⁹⁵ Vgl. dazu Solomon, Norman: *Judaism. A Brief Insight*. New York, London: Sterling 2009. S. 61–63. Diese Parallele ist insofern aufschlussreich, als der Chassidismus und insbesondere die chassidische Erzähltradition bei Wander eine besondere Rolle spielen. In seinen Romanen werden vielfach mythisch-religiöse Elemente des Chassidismus aufgegriffen und seine Poetologie wird häufig als korrelierend mit dem chassidischen Erzählen beschrieben. Besonders stark hebt dies Andrea Reiter in Bezug auf *Der siebente Brunnen* hervor. Differenzierter betrachtet dies Schneider, die davon ausgeht, dass Wander nicht nur auf chassidische, sondern – umfassender – jüdische Erzähltraditionen zurückgreift. Vgl. dazu Reiter, Andrea: *Die literarische Bewältigung von KZ-Erfahrung*. Insb. S. 72–84. Ebenso Schneider, Ulrike: *Jean Améry und Fred Wander*. Hier bes. 331–335.

2.3.2 ERMÖGLICHUNG: PRAKTIKEN IM RAUM

In Anbetracht der narrativ-gestalterischen Freiheit im Umgang mit dem Hotel und im Abgleich mit den Überlegungen von Matthias und Augé lässt sich die Spezifik des Hotel Baalbek genauer fassen. Die erzählerische Gestaltung des Hauses, die den Zweck und die Funktion eines Hotels unterläuft, weist auf eine Offenheit des Raumes im *Hôtel Baalbek* hin. Diese Offenheit zeigt sich allerdings nicht als Mangel im Sinne eines Fehlens von Charakteristika, von Identität oder die Verunmöglichung von Sozialität, wie bei Augé oder Matthias argumentiert. Dem erzählerischen Umgang mit dem Raum Hotel in *Hôtel Baalbek* liegt eine Konzeption von Raum zugrunde, nach der nicht der Raum soziale Verhältnisse vorgibt. Im Gegenteil ist das Hotel in Wanders Roman als etwas gekennzeichnet, dass vorerst erzählerisch hervorgebracht wird und mit dem – über seine funktionale Charakterisierung hinaus – ein kreativer Umgang besteht. Um dies präziser beschreiben zu können, lohnt sich der Rekurs auf einen weiteren Theoretiker, der sich intensiv mit raumtheoretischen Fragen auseinandergesetzt hat. In *Kunst des Handelns*, 1980 erstveröffentlicht, erörtert Michel de Certeau die Frage nach Umgangsweisen mit dem Raum. Certeau nimmt also keine Beschreibung oder Taxonomie bestimmter Orte vor, sondern er fokussiert die Praktiken im Raum und damit die Akteur_innen, die durch ihre Benutzung den Raum beständig verändern und ihn sich in gewisser Weise aneignen.

Certeaus Überlegungen nehmen ihren Ausgang bei seinen Beobachtungen des städtischen Raumes. Hier stellt Certeau einerseits fest, dass die (raumplanerische) Organisation der Stadt im Dienst einer rationalisierenden Verwaltung steht. Er geht davon aus, dass dieser Raum durch „klassifizierende Verfahren organisiert wird“⁹⁶ und insofern „alles zurückgewiesen [wird], was nicht handhabbar ist“.⁹⁷ Nach Certeau dienen diese Verfahren dazu, den Raum der Stadt beherrschbar zu machen und innerhalb eines bestehenden Ordnungssystems einzubetten. Andererseits weist Certeau darauf hin, dass sich der Raum der Stadt nicht in diesen strukturellen Vorgaben erschöpft. Viel eher geht er davon aus, dass „[u]nterhalb der ideologisierenden Diskurse [...] Finten und Bündnisse von Mächten ohne erkennbare Identität [wuchern], ohne greifbare Konturen und ohne rationale Transparenz, die nicht verwaltet werden können“.⁹⁸ Die Feststellung, dass der Raum der Stadt nicht deckungsgleich mit den ihm

⁹⁶ de Certeau, Michel: *Kunst des Handelns*. S. 184.

⁹⁷ Ebd. S. 184.

⁹⁸ Ebd. S. 185.

zugesetzten Zwecken ist, führt Certeau darauf zurück, dass Raum immer auch schon genutzt wird. Er spricht hierbei von Praktiken im Raum, die er gleichermaßen als die Ermöglichung einer produktiven Wiederaneignung begreift. Diese Praktiken stellen dabei nach Certeau keine besonders hervorzuhebenden Akte des Widerstands dar, sondern sie sind die schlichte Handhabung des Raumes im Sinne eines alltäglichen Umgangs: unsere Bewegungen im Raum, unsere Nutzung des Raumes, das Einhalten oder Verlassen vorgegebener Wege, das Hasten oder Flanieren etc.

In *Kunst des Handelns* hebt Certeau den gemeinhin unsichtbaren, weil alltäglichen Umgang mit dem Raum hervor; jene Handlungsweisen also, die immer schon praktiziert werden, die den Raum aufgrund ihrer Spontanität und Unkontrollierbarkeit allerdings gleichzeitig unverfügbar machen für eine völlige Beherrschung: „Diese ‚Handlungsweisen‘ sind die abertausend Praktiken, mit deren Hilfe sich die Benutzer den Raum wiederaneignen, der durch die Techniken der soziokulturellen Produktion organisiert wird.“⁹⁹ Im Wissen um bestehende Mechanismen der Disziplinierung und Kontrolle fokussiert Certeau also gerade deren Scheitern. Er interessiert sich für „die quasi mikrobiellen Operationen [...], die sich im Inneren der technokratischen Strukturen verbreiten und deren Funktionsweise durch eine Vielzahl von ‚Taktiken‘ unterlaufen“¹⁰⁰ werden. Der Ausgangspunkt seiner Untersuchung ist daher die Feststellung, dass es trotz immer differenzierterer Mechanismen von Herrschaft möglich ist, dass „es einer ganzen Gesellschaft gelingt, sich nicht darauf reduzieren zu lassen“.¹⁰¹

Für die Untersuchung des Raumes Hotel in Wanders *Hôtel Baalbek* erweisen sich die Überlegungen Certeaus in vielerlei Hinsicht als produktiv. Gerade weil dieses literarische Haus den Zwecken und Funktionen eines Hotels in gewisser Hinsicht widerspricht, drängt sich die Frage nach dem spezifischen Umgang mit diesem Raum Hotel auf. Diese Fokussierung auf die erzählerische Handhabung verspricht für *Hôtel Baalbek* eine treffendere raumtheoretische Analyse liefern zu können, als eine soziologisch interessierte Lektüre. Sowohl bei Augé als auch Matthias stellt der Raum eine festgeschriebene Entität dar. Aus dieser so unterstellten Unveränderlichkeit resultiert schlussendlich, dass auch das Handeln im Raum restlos determiniert ist. Im Rückgriff auf Certeaus performatives Verständnis von Raum hingegen, demzufolge

⁹⁹ Ebd. S. 16.

¹⁰⁰ Ebd. S. 16. Certeau weist dabei dezidiert darauf hin, dass er sich mit diesem Vorhaben kritisch von den Überlegungen Foucaults in *Überwachen und Strafen* abgrenzen möchte.

¹⁰¹ Ebd. S. 16.

Räume durch ihre Nutzung beständig aktualisiert werden, vermag indes das Handlungs- und Gestaltungspotenzial im Umgang mit dem Raum hervorgehoben werden. Vorgeführt wird diese Möglichkeit der kreativen Aneignung des Raumes von allen Bewohner_innen des Hotel Baalbek, die sich gegen jede funktionale Regel eines Hotels hier einrichten und niederlassen; die das Hotel als Ort gemeinschaftlichen Miteinanders und familiärer Verbundenheit nutzen und selbst die Zimmer in diesem Haus noch individuell gestalten.¹⁰²

Darüber hinaus sind Certeaus Ausführungen auch in Hinblick auf einen weiteren Aspekt in *Hôtel Baalbek* aufschlussreich. Nicht nur die Gäste des Baalbek, von denen berichtet wird, vermögen das Hotel umzufunktionieren. Für den Erzähler selbst ist das Hotel Baalbek gleichermaßen Handlungsort einer Flucht- und Exilgeschichte sowie Erinnerungsort des Erzählens von der Shoah. Es ist ein Raum, der begangen und bewohnt wird, eine nur temporäre Bleibe für die, die sich auf der Flucht befinden, und gleichzeitig ein beständiger Ort, an dem der Erzähler seine Erinnerung und die Erinnerung an die Hotelbewohner_innen unterbringt, die die Shoah nicht überleben werden. Die beiden Erzählstränge, die im Hotel Baalbek zusammenlaufen, bedingen jeweils verschiedene räumliche Attribuierungen.

Diese doppelte Kennzeichnung des Hotel Baalbek korrespondiert mit Certeaus Unterscheidung von Raum (im Frz. *espace*) und Ort (im Frz. *lieu*), wie er sie in *Kunst des Handelns* vorlegt. Ein Ort ist nach Certeau „die Ordnung (egal, welcher Art), nach der Elemente in Koexistenzbeziehungen aufgeteilt werden“.¹⁰³ An einem Ort hat alles seinen eigenen Platz, denn „[h]ier gilt das Gesetz des ‚Eigenen‘: die einen Elemente werden neben den anderen gesehen, jedes befindet sich in einem ‚eigenen‘ und abgetrennten Bereich, den es definiert“.¹⁰⁴ Darüber hinaus ist am Ort das Vergehen der Zeit suspendiert, denn diese „momentane Konstellation von festen Punkten [...] enthält einen Hinweis auf eine mögliche Stabilität“.¹⁰⁵ Nach Certeau wird an einem Ort auch nicht eigentlich gehandelt, sondern die Objekte am Ort lassen sich „letztlich auf das *Dasein* von etwas Totem“¹⁰⁶ reduzieren. Gerade in Hinblick auf die Lektüre von *Hôtel Baalbek* ist dabei interessant, dass Certeau den Ort als etwas fasst, dass „im Abendland [...] immer durch einen reglosen Körper begründet zu werden und die Gestalt eines

¹⁰² Zur Gestaltung der Hotelzimmer in *Hôtel Baalbek* siehe auch die Ausführungen in Kapitel 3.3.

¹⁰³ de Certeau, Michel: *Kunst des Handelns*. S. 217–218.

¹⁰⁴ Ebd. S. 218.

¹⁰⁵ Ebd. S. 217–218. Herv. i. O.

¹⁰⁶ Ebd. S. 219. Herv. i. O.

Grabes anzunehmen [scheint]“.¹⁰⁷ Ein Raum ist in Abgrenzung davon durch das Moment des Handelns gekennzeichnet. Während ein Ort gewissermaßen aufbewahrt oder konserviert, ist der Raum eine dynamisierte Größe, er ist „*ein Ort*, mit dem man etwas macht“.¹⁰⁸ Ein Raum entsteht also genau dann, „wenn man Richtungsvektoren, Geschwindigkeitsgrößen und die Variabilität der Zeit in Verbindung bringt. Der Raum ist ein Geflecht von beweglichen Elementen.“¹⁰⁹

Die räumliche Gestaltung der beiden Erzählstränge in *Hôtel Baalbek* lässt sich mit den zwei Realisierungen von Raum, wie Certeau sie beschreibt, identifizieren. Als Erinnerungsort an die Toten der Shoah gleicht das Baalbek dem, was Certeau als Ort beschreibt, und gleichzeitig scheint es als Durchgangsort der Flucht- und Exilgeschichte ein Certeau'scher Raum *par excellence* zu sein.¹¹⁰ Entscheidend für die Lektüre von *Hôtel Baalbek* ist dabei, in welches Verhältnis Certeau Ort (*lieu*) und Raum (*espace*) setzt. Beide sind nach Certeau nämlich nicht als voneinander unterschiedene, in der Realität vorfindliche Plätze zu verstehen. Viel eher zielt seine Kategorisierung auf die Frage ab, wie ein bestimmter Raum beschrieben ist, wie die Erfahrungen von Alltagspraktiken in Hinblick auf den Raum artikuliert sind. Ein Ort (*lieu*) kann nach Certeau also unter bestimmten Umständen ein Raum (*espace*) sein und umgekehrt. Was ein Raum (*espace*) und was ein Ort (*lieu*) ist, hängt dabei davon ab, wie bestimmte Örtlichkeiten sprachlich ausgestaltet – sprachlich hervorgebracht – werden: „Die Erzählungen führen also eine Arbeit aus, die unaufhörlich Orte in Räume und Räume in Orte verwandelt.“¹¹¹

Im Rückgriff auf Certeaus Überlegungen zu Ort (*lieu*) und Raum (*espace*) lässt sich also zweierlei festhalten. Einerseits lässt sich mit Certeau die Gleichzeitigkeit der zwei widersprüchlichen Auszeichnungen des Hotel Baalbek plausibilisieren. Andererseits kann das Erzählen vom Hotel Baalbek selbst als ein Umgang mit dem Raum verstanden werden. Das Wechselspiel zwischen den räumlichen Erscheinungsweisen Ort (*lieu*) und Raum (*espace*) erweist sich hier als das Resultat einer erzählerischen Hervorbringung.

¹⁰⁷ Ebd. S. 219.

¹⁰⁸ Ebd. S. 218. Herv. i. O.

¹⁰⁹ Ebd. S. 218.

¹¹⁰ Der Mangel an Vokabular im Deutschen bedingt an dieser Stelle eine terminologische Klärung. Auch in der weiteren Folge der Arbeit werden die Begriffe Ort und Raum verwendet, auch wenn damit nicht auf die Unterscheidung Certeaus rekurriert wird. Wenn allerdings von Ort und Raum im Sinne Certeaus die Rede ist, werden folgend die französischen Begriffe *lieu* bzw. *espace* in Klammern hintan gefügt.

¹¹¹ de Certeau, Michel: *Kunst des Handelns*. S. 220.

3 DAS EXIL IN *HÔTEL BAALBEK*

Dieses Kapitel widmet sich der Darstellung des Exils in *Hôtel Baalbek*. Es wird herausgearbeitet, wodurch sich das Erzählen vom Exil im Roman auszeichnet und welche Elemente aufgegriffen werden, die gemeinhin die Exilliteratur charakterisieren. Eine erste Auffälligkeit bezüglich der Darstellung des Exils in *Hôtel Baalbek* besteht darin, dass zwar die Widrigkeiten und die Bedrohlichkeit der konkreten historischen Umstände des Exils im Roman hervorgehoben werden, dass aber die Zeit in Frankreich und mithin der Aufenthalt im Hotel Baalbek ebenso als eine Zeit des intensiven Erlebens voll Lebensfreude und Genuss beschrieben. Diesem Widerspruch in der Darstellung des Exils wird im ersten Teil des Kapitels nachgegangen.

Eine weitere Besonderheit im Roman ist die Charakterisierung des Erzählers als Wanderer. Während in vielen Werken der Exilliteratur die Fremdheit und der Verlust des gewohnten Umfeldes als existenzerschütternde Erfahrung geschildert wird, korrespondiert die Heimatlosigkeit des Erzählers von *Hôtel Baalbek* mit dessen ganz grundsätzlicher Affirmation der Wanderschaft als Lebensweise. Wanderschaft, so wird an dieser Stelle erörtert werden, ist ein wiederkehrendes Motiv im Schreiben und Denken Fred Wanders. Doch auch wenn Wander selbst seine Affirmation zur Wanderschaft als ein jüdisches Spezifikum hervorhob, kann dies nicht bruchfrei auf *Hôtel Baalbek* übertragen werden. Im Roman selbst wird die Frage nach jüdischer Identität mit Blick auf das Motiv der Wanderschaft nämlich ganz explizit zur Disposition gestellt.

Die Ergebnisse der Analyse sollen in einem letzten Schritt mit der Frage nach dem Umgang mit dem Raum in Zusammenhang gebracht werden. Dabei steht das Hotel Baalbek als der Ort im Zentrum, an dem die Erinnerung an das Exil gebündelt wird. Die naheliegendste Charakterisierung scheint in diesem Zusammenhang eine rein funktionale zu sein: Das Hotel ist kurzfristige Bleibe und notwendige Unterkunft auf der Flucht. Doch wird diese so augenscheinliche Bestimmung im Rahmen der Exilerzählung wirklich eingelöst? Wie kann die Gestaltung dieses Hauses gefasst werden, dessen Beschreibung ständig schwankt zwischen einem „drittklassige[n] Hotel, wie ich bereits ein Dutzend von dieser Sorte kannte“ (HB S. 96) und einem Wohnort, an dem das „Beisammensitzen“ der Gäste manchmal „zu einer kleinen, stillen

Familienfeier aus[artete], wo Frauen Kuchenstücke verteilten, Tee oder Wein herumgereicht wurde und jemand ein Lied zu singen begann“ (HB S. 159)?

3.1 ZWISCHEN FÄULNIS UND RAUSCH

„Es war geradezu ein Rausch, in dem ich die Stadt erlebte, trotz der allgemeinen Lähmung, die wir zu spüren glaubten [...]. Marseille kochte und gärte in einer Art Fäulnis, die Straßen glühten, die Menschen waren äußerst beschäftigt und süchtig nach heftigen Genüssen.“ (HB S. 146) Das rauschhafte Erleben ist in *Hôtel Baalbek* ebenso Teil der Beschreibung des Exils, wie die Schilderung von Marseille, das in Fäulnis gärt. In diesem Zitat spiegelt sich die widersprüchliche Darstellung des Exils im Roman zwischen der Hoffnungslosigkeit und Widrigkeit der Situation Geflüchteter – Lähmung und Fäulnis – einerseits und intensivem Erleben – Rausch und Genuss – andererseits wider.¹¹²

In Hinblick auf die Darstellung des Schicksals Geflüchteter im Frankreich der 1930er und 1940er Jahre ist zu bemerken, dass der Erzähler von *Hôtel Baalbek* keinen Zweifel daran lässt, wie zermürbend und bedrohlich sich die Situation für Exilant_innen darstellt. Der konkrete historische Rahmen des Exils wird im Erzählen ständig präsent gehalten und auch wenn der Erzähler nichts über die genauen Umstände seiner Ankunft in Frankreich berichtet, wird deutlich gemacht, dass das Exil mit beständiger Flucht einhergeht:

Ich hatte mich zwei Monate lang zwischen Marseille, Aix, Perpignan und Toulouse herumgetrieben, in der vagen Hoffnung, ich könnte für die zweitausend Francs, die ich besaß, ein Visum ergattern oder auf andere Weise über die Berge nach Spanien und Portugal gelangen, dort war man vor den Deutschen zunächst noch sicher. (HB S. 76)

Zur ständigen Weiterreise gezwungen, um sich vor den Deutschen in Sicherheit zu bringen, stellt das Exil in Frankreich nur eine Zwischenstation dar. Vielfach berichtet der Erzähler von den unzähligen Gängen zu diversen Konsulaten oder dem Warten auf Geld und ein Affidavit vom amerikanischen Onkel. Im Zuge dessen stellt er auch die administrativen und juristischen Hürden dar, welche zu meistern sind:

¹¹² Wenngleich unter völlig anderen historischen Bedingungen verbindet auch Walter Benjamin in seinen Städtebildern von Marseille aus den 1920er Jahren Elemente des Rauschhaften und des Abschreckenden miteinander. Vgl. dazu die Ausführungen von Roger Müller Farguell im Benjamin-Handbuch: Müller Farguell, Roger W.: „Städtebilder, Reisebilder, Denkbilder“. In: Lindner, Burkhardt (Hg.): *Benjamin-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler 2011, S. 629–631.

Beim spanischen Konsulat in Perpignan und Toulouse konntest du, wenn du einen gültigen Paß mit portugiesischem Visum hattest, ein spanisches Transitvisum bekommen. Das portugiesische Transit jedoch bekamst du nur, wenn du in deinem Paß irgendein Visum hattest, das deine Weiterreise aus Portugal garantierte. (HB S. 76)

Beinahe kafkaesk stellen sich die Bestimmungen dar, die die Exilierten für eine legale Weiterreise erfüllen müssen. Ähnlich wie in Seghers *Transit* wird auch der trostlose und zermürbende Alltag auf Botschaften und in Konsulaten beschrieben. So erinnert sich der Erzähler an die Szenerien in diversen Botschaften und an deren Angestellte: „Es mußte sie langweilen, es kotzte sie an, tagein, tagaus diese vom Unglück gezeichneten Leute zu sehen, in ausgebleichten Kleidern und vertretenen Schuhen, die um einen Zettel bangten und alle paar Tage wiederkamen, um nach den Papieren zu fragen“. (HB 84–85)

Darüber hinaus wird der Erzähler im Laufe seiner Exilzeit in Frankreich wiederholt in Arbeits- oder Internierungslagern inhaftiert, beispielsweise im Stade de Colombe in Paris zu Kriegsbeginn oder im Arbeitslager Meslay du Maine, in das die sogenannten feindlichen Ausländer_innen später verlegt wurden. „[I]ch kannte ungefähr dreizehn französische Lager und wußte Bescheid, man konnte sich im Lager helfen, konnte sich debrouillieren und Lebensmittel besorgen, konnte auch fliehen...“ (HB S. 182), kommentiert der Erzähler lakonisch. Die Schilderung des Exils in *Hôtel Baalbek* umfasst also die ganze Mühsal für Exilant_innen, die ökonomischen Not, die Inhaftierung in diversen Lagern und die Dringlichkeit, dieses unsichere Zufluchtsland Frankreich, „das die Deutschen [...] bereits umklammert hielten“ (HB S. 85), schnellstmöglich zu verlassen.

In einem irritierenden Gegensatz zur Darstellung der prekären Lebensumstände stehen in *Hôtel Baalbek* die Passagen, in denen der Erzähler mit Begeisterung von den Erlebnissen in Frankreich erzählt, wie beispielsweise von einem zufälligen Wiedersehen mit seinem Freund Franz in Avignon:

Wenn sich irgendwo zwei Leute fanden, Franz und ich zum Beispiel, gab es jedesmal einen Ausbruch von Freudentränen und Geschrei, und alle Leute auf der Straße, die es zufällig sahen und nicht völlig ausgetrocknet waren, nahmen an dem Ereignis teil. Und falls jemand gerade einen Scheck kassiert haben sollte, postlagernd, marschierte er mit und finanzierte die Bescherung, wozu waren Schecks sonst gut? Die Leute bestellten also Couscous oder eine enorme Bouillabaisse, die wunderbarste Fischsuppe der Welt, und mehrere Flaschen Wein, das Leben war schön, trotz allem! (HB. S. 91–92)

Hier zeigt sich eine Lebensfreude, selbst im Augenblick größter Bedrohung. Diese Lebensfreude wird im Roman bis zum rauschhaften Erleben gesteigert, das der Erzähler und die Figuren des Romans exzessiv auskosten:

Auch Katja und ihre Copains, die mir fremd erschienen, waren süchtig nach Leben, ständig schlürften sie in irgendeinem Bistro Café arrosé und Apéritif und aßen Pizza, gegen Brotmarken, die man auf dem Schwarzmarkt kaufte; knabberten Erdnüsse, genossen überreife Früchte, hockten an einer Bar am Quai des Belges und rauchten gute englische Zigaretten. (HB S. 146–147)

Die ekstatische Lebensbejahung findet sich auch in der Schilderung eines Konzerts von Edith Piaf wieder. Katja hatte Karten für das Ereignis besorgt und der Erzähler berichtet hingerissen von „der Piaf“ und wie „die Askese dieser Gestalt und die Orgie ihrer Stimme [...] wie ein Rauschgift [wirkten], das die Menschen in einen Taumel versetzt“. (HB S. 132) Die Erinnerung an Katja und die erfüllten Tage mit Lily bringen darüber hinaus einen beinahe romantisierten Blick auf die Zeit des Exils mit sich. So schildert der Erzähler das Zusammensein mit Lily: „Wir bummelten plaudernd und vergnügt durch die malerischen Viertel rings um den Vieux-Port, ähnlich, wie ich es mit Katja getan hatte“. (HB S. 164–165)

Insgesamt kann zur Darstellung des Exils in *Hôtel Baalbek* festgehalten werden, dass dieses einerseits im Licht der Flucht und der drohenden Gefahr und andererseits des exzessiven und lebenshungrigen Erlebens dargestellt wird. Als würde der Erzähler der Zwangs- und Notsituation etwas entgegensetzen wollen, ruft er laut: „[D]as Leben war schön, trotz allem!“ (HB S. 92)¹¹³ Die Spannung zwischen diesen beiden Momenten in der Erinnerung des Exils wird im Verlauf des Romans auch nicht aufgelöst. Viel eher wird sie – gerade in Hinblick auf die konkreten Umstände des Exils – noch intensiviert. Alle Bemühungen, sich in Sicherheit zu bringen, scheitern für den Erzähler und sein Exil endet mit der Deportation und Gefangenschaft in Konzentrationslagern.

In verschiedenen Forschungsarbeiten ist bereits auf die widersprüchliche Beurteilung von Flucht und Exil bei Fred Wander hingewiesen worden. So bemerkt beispielsweise Hannes Kraus über *Hôtel Baalbek* und *Ein Zimmer in Paris*, dass hier „ein Bild vom Leben des Emigranten in Frankreich [gezeichnet wird], das nichts

¹¹³ In Anbetracht der historischen Umstände scheint diese Argumentation plausibler, als beispielsweise bei Silvia Ulrich, die die lebensbejahenden Elemente in Wanders Texten im Sinne einer Ethik auslegt. Diesbezüglich stellt sie fest: „Die darin [einem Zitat aus Wanders *Das gute Leben*, Anm. StM] versteckte ‚Ethik‘ scheint folgende zu sein: Es hat alles sein Gutes.“ Ulrich, Silvia: „Angekommensein ist Unterwegssein“. S. 128.

beschönigt und das doch eine Art Sehnsucht transportiert“.¹¹⁴ In *Hôtel Baalbek* allerdings erhält die Widersprüchlichkeit der Darstellung eine ganz eigene Qualität, die aus der Verbindung des Erzählens von Flucht und Exil und des Erzählens von der Shoah resultiert. „Und nun die Bilder dieser Stadt, Marseille, lebendig, lachend und gleichgültig, im Verrecken schön. Die Bilder der alten Häuser, Häuser, die Gesichter haben wie Menschen, die schmunzeln konnten und mit den Kiefern mahlen, den Mund voll Asche.“ (HB S. 128) In dieser Beschreibung wird nicht nur an die Schönheit einer südfranzösischen Stadt erinnert, hier werden bereits die Krematorien von Auschwitz vorweggenommen. Dies schlägt sich auch in den Beschreibungen des Hotel Baalbek wieder. So berichtet der Erzähler beispielsweise, wie er mit Joschko über die anderen Hotelgäste spricht. Die beiden „redeten von den Menschen im Baalbek, die wir entdeckten und zu entziffern suchten, wie man eine Folge von unbegreiflichen Zeichen an den Wänden einer Grabkammer entdeckt“. (HB S. 19–20)¹¹⁵ Die Erinnerung an die Zeit in Frankreich wird im Roman also immer wieder von ihrem Ende her überblendet.

Das Erzählen vom Exil und von der Shoah werden im Roman auch in umgekehrter Weise überblendet: Ebenso wie die Erinnerung an die Shoah in die Schilderung des Exils hereinbricht, berichtet der Erzähler von *Hôtel Baalbek*, dass er im Konzentrationslager Kraft aus der Erinnerung an die Zeit in Marseille und den Aufenthalt im Hotel Baalbek schöpfen konnte. So erzählt er von dem Marsch über den Ettersberg nach Buchenwald:

Ich war jung und konnte Strapazen leichter ertragen als viele der älteren Männer, die vielleicht aus einem guten und verwöhnten Leben gerissen worden waren. Ich war noch erfüllt von der Schönheit der vergangenen Monate, war noch trunken von meinem Glück, die Menschen des Baalbek arbeiteten in mir, das Hotel war mir eine innere Welt geworden, ein Universum, eine Schaubühne, auf der ich die Figuren weiterreden hörte. Ich dachte an Katjas Schönheit, an Lilys Zärtlichkeit und erglühte immer wieder von einer verborgenen Kraft. (HB S. 200)

¹¹⁴ Krauss, Hannes: „Reise-Erinnerungen – die nachgetragenen Exilerfahrungen Fred Wanders“. In: Schreckenberger, Helga (Hg.): *Ästhetiken des Exils*. Amsterdam, New York: Rodopi 2003 (= Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 54), S. 319–332. Hier S. 329. In ähnlicher Weise, spezifiziert auf die Charakterisierung Frankreichs bei Fred Wander, findet sich dies auch bei Thomas Keller. Keller, Thomas: „Das teuflische und das gute Frankreich“. Siehe dazu auch die Artikel von Maria Kublitz-Kramer, die sich in beiden Artikeln zu *Hôtel Baalbek* mit der widersprüchlichen Darstellung von Marseille befasst. Kublitz-Kramer, Maria: „Zu Fred Wanders Hôtel Baalbek“. Hier insb. S. 209–210, Kublitz-Kramer, Maria: „Reisen mit leichtem Gepäck. Fred Wander und sein Roman Hotel Baalbek“. Hier insb. S. 173–174.

¹¹⁵ Auch Kublitz-Kramer stellt fest, „daß in der Lagerwelt des Hotels bereits die Vernichtungslager vorweggenommen werden“. Vgl. dazu Kublitz-Kramer, Maria: „Zu Fred Wanders Hôtel Baalbek“. S. 215.

Im Angesicht der existenziellsten Bedrohung kann sich der Erzähler in die Erinnerung an das Exil retten. Dies wird auch an einer weiteren Stelle hervorgehoben: „In all den Jahren, in Auschwitz und in den anderen Lagern, habe ich diese Bilder vor mir gesehen, hab sie mir nachts an die schwarze Barackenwand gespannt“. (HB S. 115)

Wird *Hôtel Baalbek* einzig als Erzählung vom Exil gelesen, kann die starke Betonung des rauschhaften Erlebens in Frankreich schwer plausibilisiert werden, da das Leben im Exil vom Erzähler ausführlich in seiner Widrigkeit geschildert wird. Die Spezifik von Wanders Roman ist aber gerade, dass sowohl vom Exil, als auch von der Shoah erzählt wird. Gerade in Hinblick auf die folgenden Ereignisse muss die Zeit im französischen Exil dem Erzähler also wie ein Sehnsuchtsort erscheinen.¹¹⁶ Die Erinnerung an die Zeit des Exils erfüllt für den Erzähler dabei eine lebensrettende Funktion, insofern sie im Konzentrationslager als Fluchtpunkt dient und Kraft gibt.¹¹⁷ In Anbetracht dessen wird auch nachvollziehbar, warum die Schilderung des intensiven Erlebens in der Zeit des Exils und die Erzählung von den Liebesgeschichten mit Katja und Lily im Roman so stark hervorgehoben werden.

3.2 WANDERSCHAFT ALS LEBENSFORM

Die Schilderung des Exils in *Hôtel Baalbek* wird durch einen weiteren Aspekt noch komplexer gestaltet. Während mit der Thematisierung der prekären Lebensumstände auf der Flucht ein bekanntes Sujet der Exilliteratur aufgegriffen wird, spielt ein anderes Motiv, welches für dieses Genre prägend geworden ist, in *Hôtel Baalbek* kaum eine Rolle: das Erzählen von der Fremdheit und das Gefühl der Heimatlosigkeit im Exil als existenzielle Erschütterung. In kanonischen Werken der Exilliteratur werden der Verlust des gewohnten Umfeldes und der Sprache, Ausgrenzung und Isolation als

¹¹⁶ In „Im Niemandland der Parias“ spricht Jörg Thunecke davon, dass sich die Darstellung des Exils in *Hôtel Baalbek* maßgeblich dem Abgleich mit der darauffolgenden Deportation und Gefangenschaft im Konzentrationslager verdankt: „Für Wander war daher das Erlebnis der Internierung in Frankreich sowie der zweijährige Aufenthalt in Marseille insgesamt zweifelsohne das bei weitem *geringere* Übel“ Thunecke, Jörg: „Im Niemandland der Parias“. S. 85.

¹¹⁷ Diese Argumentation widerspricht der Deutung von Jörg Rainer, der in seiner Besprechung die Verbindung der Thematiken in anderer Weise begründet. Rainer geht davon aus, dass „[d]as Erlebnis *Flucht* [...] in der Diskussion auf die Erfahrung *Konzentrationslager* erweitert werden“ müsse, da „beides so tiefgreifende Schockerlebnisse [sind], die sich im Bewußtsein der Menschen, die das erlitten haben, nicht trennen lassen“. Aus der spezifischen biographischen Situation Wanders wird hier – unter Missachtung von Wanders eigener Einschätzung und der Darstellung im Roman – eine Übereinstimmung dieser so unterschiedlichen Erfahrungen behauptet, die schlussendlich die Spezifik der deutschen Vernichtungspolitik zu relativieren droht. Rainer, Jörg: „Flucht und Heimatlosigkeit als Stilelemente im Werk Fred Wanders“. S. 127. Herv. i. O.

paradigmatische Erfahrungen des Exils geschildert. So wird beispielsweise gleich zu Beginn von Feuchtwangers Roman *Exil*¹¹⁸ hervorgehoben, dass das Exil nicht nur einen spartanischen Lebensstil bedingt, sondern auch, dass hier dem Künstler sein Publikum abhandenkommt. So wird vom Musiker Josef Trautwein und seiner Frau erzählt:

Allein so deutlich Anna die Schäbigkeit des tristen Hotelzimmers und seiner Einrichtung erkennt, so wenig nimmt sie wahr, daß Josef Trautwein, ihr Sepp, hier in Paris, im elenden Leben der Emigration, nicht mehr der stattliche Mann ist wie in München, wo ihm alle Sympathien zugeflogen waren.¹¹⁹

In Klaus Manns *Der Vulkan*¹²⁰ ist es die deutsche Sprache, die das kleine Grüppchen Exilant_innen in Paris gegenüber den Einwohner_innen und Tourist_innen isoliert: „Sie redeten deutsch – was das Ehepaar am Nebentisch aufhorchen ließ. Nun war es die Amerikanerin, die eine angewiderte Grimasse schnitt“.¹²¹

Den Erzähler von *Hôtel Baalbek* scheinen diese Probleme jedoch nicht zu betreffen. Keine Wehmut, kein Heimweh finden sich im Roman und an keiner Stelle wird davon berichtet, dass der Erzähler beispielsweise Probleme mit dem Sprachwechsel oder mit der veränderten Umgebung hätte. Heimatlosigkeit, so lässt sich hier festhalten, stellt für den Erzähler weniger einen Verlust dar, vielmehr entspricht sie einer grundsätzlich affirmierten Lebensweise. So beschreibt er die Stimmung an seinem vorletzten Tag in Marseille mit folgenden Worten: „In mir meldete sich jener atavistische Zug des Nomaden, der Angst bekommt, wenn er längere Zeit an einem Ort verharret, den es hinauszieht in eine grenzenlose, fremde Welt.“ (HB S. 180) Der Rat Monsieur Haschamis, die Stadt schnellstmöglich zu verlassen, ist zu diesem Zeitpunkt des Erzählens noch nicht an ihn und Joschko ergangen und wie eine freiwillige Vorwegnahme der folgend notwendigen Weiterreise setzt der Erzähler seine Überlegungen fort: „Nur im Wechsel und der Herausforderung aller seiner verborgenen Kräfte findet der Nomade jene tiefe innere Ruhe, die ihn festigt und wappnet für das Leben in Freiheit und Unabhängigkeit“. (HB S. 180) Während zu Beginn dieser Ausführungen die Wanderschaft noch über das Moment der Angst erklärt wird – die Angst beim längeren Verharren an einem Ort – wird am Ende der Reflexion die Wanderschaft als Notwendigkeit für ein „Leben in Freiheit und Unabhängigkeit“ hervorgehoben. Dabei lässt sich diese Bewertung nicht bruchfrei in den Roman einbetten. Wenn der Erzähler davon spricht, dass es ihn „hinauszieht in eine

¹¹⁸ Feuchtwanger, Lion: *Exil*. Berlin, Weimar: Aufbau 1976.

¹¹⁹ Ebd. S. 9.

¹²⁰ Mann, Klaus: *Der Vulkan. Roman unter Emigranten*. Reinbek: Rowohlt³ 2004.

¹²¹ Ebd. S. 13.

grenzenlose, fremde Welt“ (HB S. 180), scheinen die Umstände seines Aufenthalts schlichtweg ignoriert zu werden, denn der Aufbruch aus Marseille im Spätsommer 1942 ist nur schwerlich als befreiendes Weiterreisen vorstellbar. Viel eher ist es das Gebot der Stunde, die Stadt zu verlassen und entsprechend eine Flucht in eine ungemein begrenzte Welt.

Hier zeigt sich ein spannungsgeladenes Verhältnis zwischen der konkreten historischen Erfahrung des Exils und der grundsätzlichen Affirmation des Wanderns. Diese Spannung zieht sich durch den gesamten Romanverlauf, denn der Erzähler wird in *Hôtel Baalbek* auch über die Zeit des französischen Exils hinaus als Wanderer charakterisiert. Falls der Erzähler an irgendeinem Punkt seines Lebens einen festen Wohnsitz gehabt haben sollte, so wird dies nicht erwähnt. Selbst in seiner Kindheit, so berichtet er, hatte der Erzähler „keine Ruhe im Leib“ und ist „bereits mit sechs Jahren viele Stunden lang durch die Straßen von Wien“ (HB S. 90) gelaufen. Das Leben auf Wanderschaft setzt sich auch im Nachgang der Geschehnisse in Marseille, nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges und der Gefangenschaft im KZ, fort. Keine weitere Episode des Romans lässt ein bleibendes Zuhause vermuten. Die geschilderten Ereignisse und Treffen finden allesamt in Pariser Hotels statt und selbst, als am Ende des Romans eine Art von Ankommen suggeriert wird, lässt der Erzähler die Leser_innen wissen, dass das Haus auf der kleinen Insel bei La Rochelle nur „für ein paar Wochen gemietet“ (HB S. 215) wurde.

Zum Motiv der Wanderschaft lohnt sich an dieser Stelle ein kurzer Exkurs zu weiteren Werken Wanders und der dazugehörigen literaturwissenschaftlichen Forschung. *Hôtel Baalbek* ist nämlich nicht der einzige Roman Wanders, in dem sich das Sujet der affirmierten Wanderschaft finden lässt. In *Ein Zimmer in Paris* wird zwar kein Zweifel daran gelassen, dass die Figuren des Romans zu einem bestimmten Zeitpunkt zur Flucht gezwungen waren: „Wir standen ‚in der Blüte unserer Jugend‘, wie die Naiven und Unwissenden es sehen würden. Was für eine beschissene Jugend, unter uns gesagt, davongelaufen vor den Nazis in fremde Länder, ohne Geld.“¹²² Doch erfährt die heimatlose Rastlosigkeit im Laufe der Erzählung auch immer wieder eine positive Wendung, indem die Freiheit der Wanderschaft hervorgehoben wird. So sinniert der Erzähler: „Jeder Mensch braucht eine Idee, einen Traum, einen Antrieb. Gib

¹²² Wander, Fred: *Ein Zimmer in Paris*. S. 79.

ihm eine Fahrkarte in die Hand, und du machst ihn glücklich. Wohin? Egal. Nur weg.“¹²³

In der literaturwissenschaftlichen Forschung ist bereits vielfach hervorgehoben worden, dass der selbstgewählte Name des Autors, Fred Wander, vielfach seinen programmatischen Niederschlag in seinen literarischen Werken findet. Bemerkenswert und fast allen Forschungsarbeiten gemein, ist dabei der Rekurs auf Wanders dezidiert autobiographischen Texte *Das gute Leben* – bzw. in der Neuauflage *Das gute Leben oder Von der Fröhlichkeit im Schrecken* – ebenso wie Aussagen des Autors in Selbstzeugnissen, Interviews und Gesprächen.¹²⁴ Dies scheint einerseits naheliegend, sind doch die Korrespondenzen zwischen den Erzählern in Wanders Romanen und ihm als (Autor-)Person offenkundig. In den biographisch orientierten Lektüren von Wanders Romanen wird entsprechend oft Wanders Bekenntnis zur lebenslangen Wanderschaft und der Heimatlosigkeit herausgestrichen. Was mit diesem starken Bezug auf die Autor-Person Wander allerdings – teils implizit, teils explizit – einhergeht, ist die Verbindung des Motivs der Wanderschaft mit der jüdischen Identität des Autors.¹²⁵

Selbstbeschreibungen in Anbindung an die jüdische Figur des Ahasver, die Affirmation des diasporischen Lebens, die Selbstbezeichnung als Paria, lassen sich in Wanders essayistischen und autobiographischen Texten zahlreich finden.¹²⁶ Eine

¹²³ Ebd. S. 144.

¹²⁴ Vgl. dazu Krauss, Hannes: „Exilerfahrungen Fred Wanders“. S. 330–331. Schmidt, Marianne: „Wanderer war sein selbst gewählter Name“. Hier insb. S. 111–113. Müller, Karl: „Zu einigen Bausteinen der Poetik Fred Wanders“. Bes. S. 258.

¹²⁵ Explizit tut dies beispielsweise Hannes Kraus, der davon spricht, dass sich Wanders Bücher „zum stilisierten Porträt eines europäischen Juden [formierten]“. Vgl. dazu Krauss, Hannes: „Exilerfahrungen Fred Wanders“. S. 330. Im Zuge einer Erörterung von *Hôtel Baalbek* bei Jörg Rainer wird die Verbindung des Motivs der Wanderschaft mit der jüdischen Identität des Autors fast schon als Selbstverständlichkeit beschrieben. So bringt er ein Zitat aus *Hôtel Baalbek* (in dem Jüd_innen mit keinem Wort erwähnt werden) mit der Namensänderung Wanders in Zusammenhang. Auch wenn Wander die stigmatisierende Wirkung seines Geburtsnamens Rosenblatt in einer von Antisemitismus geprägten Umgebung stets hervorgehoben hat, stellt Rainer an dieser Stelle fest, dass sich in Anbetracht des Namens „der Vergleich mit dem ewigen Juden, dem Wanderjuden, der immer unterwegs ist, [...] auff[drängt]“. Rainer, Jörg: „Flucht und Heimatlosigkeit als Stilelemente im Werk Fred Wanders“. S. 129–130.

¹²⁶ So beschreibt Wander seinen Hang zum stundenlangen Gehen in seinen Erinnerungen: „Gehen, als Haltung des ahasverischen Typs, des Menschen im Exil, der auf ein Wort wartet, ein freundliches Gesicht, einen auf deinem Weg, der dich als Bruder erkennt.“ (S. 196) Ebenso lässt sich über das Sehen in den Straßen von Paris nachlesen: „Niemand ist so aufgetan für Bilder und Zeichen wie der Fremde, der Ausgestoßene, der Paria, der in der Menge verschwindet“. (S. 223) Und über Wanders Zeit in dem Haus in Kleinmachnow: „Das Exil wird zur eigentlich bestimmenden Lebensform. Das Haus an der Grenze würde mich zwingen, einen Entschluß zu fassen und unser Leben verändern! Andererseits war dieses Haus tabu, lag im Sperrgebiet, war vor unerwarteten Besuchern gefeit, und ich konnte ruhig darin arbeiten! Das Haus entsprach durchaus meinem ahasverischen Selbstverständnis.“ (S. 205) Wander, Fred: *Das gute Leben*. Diesen Selbstzuschreibungen zum Trotz zeigt Serge Yowa in *Eine Poetik des Widerstands* auf, dass auch in der Autobiographie Wanders nicht von einem geschlossenen Konzept

Rückübertragung der Selbstcharakterisierung Wanders auf die Figuren seiner Romane birgt allerdings Tücken. Einerseits darf gerade in Hinblick auf das Motiv der Wanderschaft als jüdischem Spezifikum nicht vergessen werden, dass der „Wanderjude“ in der europäischen Kulturgeschichte ein wirkmächtiges antisemitisches Stereotyp darstellt.¹²⁷ Andererseits sollte nicht übersehen werden, dass verschiedene Themen, zu denen sich die Person Fred Wander unmissverständlich positionierte, im Rahmen seiner literarischen Werke weitaus weniger deutlich artikuliert werden. In *Hôtel Baalbek* wird das Motiv der Wanderschaft ganz explizit als jüdisches Charakteristikum thematisiert.

Der Umgang mit einer Bestimmung jüdischer Identität zeugt in *Hôtel Baalbek* eher von einem Misstrauen diesem Vorhaben selbst gegenüber, denn vom Willen einer eindeutigen Festlegung. Ulrike Schneider hat diesbezüglich bereits bemerkt, dass „[d]ie Frage nach der Definition jüdischer Identität durch den Ich-Erzähler ein wiederkehrendes Motiv im Roman ‚Hôtel Baalbek‘ dar[stellt], die allerdings keine abschließende Antwort erzählt“.¹²⁸ So sinniert der Erzähler beispielsweise zu Beginn des Romans: „Und wer waren eigentlich die Juden? Ich wußte von ihnen so gut wie nichts.“ (HB S. 8) Beschreibungen des Jüdischen finden in *Hôtel Baalbek* hauptsächlich im Rahmen von Gesprächen der Figuren Eingang in den Roman und werden entsprechend eher diskutiert, denn postuliert:

Dann sagte einer: Hiob, immer wieder Hiob!/Warum machen sie das mit uns, warum läßt Gott es zu, daß sie das mit uns machen können, womit haben wir so schwer gesündigt?/Es ist nicht einfach Sünde, sagte Mendele, alles hat einen tieferen Grund, den wir nicht wissen können!/Weil sie uns verfolgen und schlagen, sagt ein anderer, hat das jüdische Volk überlebt, hat sich auf der Welt verstreut. In der Verfolgung haben die Augen einen schärferen Blick bekommen, sind unsere Ohren hellhörig geworden und wach. In einer friedlichen Welt ohne Feinde würden wir aufhören, Juden zu sein./Sie schwiegen erbittert, als hätten sie diesen Frevel nicht gehört, und dann sagte wieder einer: Vielleicht gibt es Schuldige unter uns? (HB S. 184–185)

jüdischer Identität zu sprechen ist. Vgl. dazu Yowa, Serge: *Eine Poetik des Widerstands*. Hier insb. S. 193–196.

¹²⁷ Treffend führt dies Ute Gerhard in *Nomadische Bewegungen und die Symbolik der Krise* aus. Einerseits weist sie drauf hin, dass die Vorstellung von den wandernden jüdischen Massen mit der Konstruktion eines – sesshaften – bedrohten Selbst einhergeht. Die Forderung nach rassistischer Reinheit verbindet sich hier mit der Angst vor dem „parasitären Einfall“ des – wuchernden, jüdischen – Fremden. Andererseits zeigt Gerhard auf, dass das Stereotyp des „Wanderjuden“ im Verlauf der Geschichte wiederholt mit zeitgenössischen Diskursen verknüpft und aufs Neue produktiv gemacht werden konnte. Gerhard, Ute: *Nomadische Bewegungen und die Symbolik der Krise. Flucht und Wanderung in der Weimarer Republik*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1998 (= Historische Diskursanalyse der Literatur). Ins. S. 155–159.

¹²⁸ Schneider, Ulrike: *Jean Améry und Fred Wander*. S. 328. Fußnote 144.

Auseinandersetzungen dieser Art über das Judentum lassen sich häufig in *Hôtel Baalbek* finden. Der Erzähler beschränkt sich dabei auf die Wiedergabe dieser Debatten, gibt aber selbst kein Resümee ab. Es lassen sich auch kaum Überlegungen des Erzählers selbst zur Frage nach einer Definition jüdischer Identität finden. Eine Passage allerdings ist in Hinblick auf das Motiv der Wanderschaft besonders hervorzuheben. Es ist dies eine Reflexion des Erzählers, die an Ausführungen Saschas zum Judentum anknüpft, und in deren Verlauf eine markante Verschiebung vonstatten geht:

Und was ein richtiger Jude ist oder nicht ist, dazu braucht man viele Jahre, um es zu begreifen, zu viele Geschichten über die Juden und zu viele Lügen verwirren die Welt. Die Juden sind keineswegs das auserwählte Volk, wie verschiedene Eiferer behaupten, und wenn, dann vielleicht nur in dem Sinn, daß sie ein lebendiges Beispiel abgeben für das Anderssein in der Welt, das Fremde, das wir aber achten sollen, wie es in der Bibel steht. Nur die schöpferische Auseinandersetzung mit dem Fremden und Andersgearteten – und nicht, indem wir es hassen und vernichten – macht uns sehend für das, was wir selbst wirklich sind. Und es befähigt uns, die eigenen Kräfte zu entwickeln, nämlich alles, was den Menschen ausmacht, Liebe und Vernunft. Nur wer sich wandelt, lebt. (HB S. 51–52)

Das Besondere hier ist das Changieren zwischen Fremdzuschreibung, Selbstzuschreibung und normativem Anspruch und es bleibt mehrdeutig, aus welcher Position diese Gedanken geäußert werden. Zu Beginn spricht der jüdische Erzähler über Jüd_innen als Beispiel für das Fremde, spricht damit aber auch implizit über sich selbst als dem Fremden. Im Verlauf der Überlegungen allerdings wird die Forderung eines Umgangs mit dem Fremden artikuliert, die nicht etwa an Nicht-Jüd_innen adressiert ist, sondern einem universellen Anspruch folgt: Denn die „schöpferische Auseinandersetzung“ befähigt „uns“ dazu, zu erkennen, „was wir selbst wirklich sind“ und „die eigenen Kräfte zu entwickeln“ – wobei an dieser Stelle nicht mehr gesagt werden kann, wen genau dieses „uns“ umfasst. Während zu Beginn des Zitats also explizit über Jüd_innen gesprochen wird, verliert sich dieser Fokus zunehmend. „Nur wer sich wandelt, lebt.“ Dieses Postulat am Ende der Überlegung lässt sich auch als Aufforderung verstehen. Als solche stellt sie allerdings weniger eine Vorgabe für das Verhalten dem Fremden gegenüber dar, auch nicht gegenüber Jüd_innen, sondern ist ein Plädoyer für das „Fremde im Eigenen“, gegen den Stillstand, aber auch gegen jede Form stillstellender Essentialisierung. Aus dem Wissen darum, dass die_der jüdische Fremde faktisch gehasst wird und vernichtet wurde, resultiert in dieser Überlegung des Erzählers also nicht eine Abweisung des Fremden, sondern dessen Positionierung als das Universale: Das jüdische Fremde, wie es sich noch am Beginn des Zitats findet,

wird im Verlauf der Darlegung zum Paradigma des menschlichen Lebens verschoben und damit auch das spezifisch Jüdische im Menschlichen aufgehoben.

Abschließend kann festgehalten werden, dass sich die Frage nach der affirmierten Wanderschaft in *Hôtel Baalbek* nicht auf Identitätsfragen einengen lässt. Der Erzähler des Romans sucht den Umgang mit verschiedensten jüdischen (Selbst-)Zuschreibungen, aber auch antisemitischen Stereotypen. Erstere werden dabei im Roman als Bestandteile anhaltender Auseinandersetzungen ausgewiesen, letztere als denunzierende Zuweisungen – „zu viele Lügen verwirren die Welt“ (HB S. 51) –, die bis hin zur Vernichtung führen. Statt einer schlussendlichen Definition jüdischer Identität diskutiert der Erzähler die Frage nach einer bestimmten Lebensweise. Dabei wird nicht versucht, ein jüdisches Spezifikum herauszuarbeiten, sondern viel eher ein für alle Menschen gültiges Ideal formuliert: „Nur wer sich wandelt, lebt.“

3.3 WOHNEN IM HOTEL: DAS HOTEL BAALBEK ALS RAUM DES EXILS

In Anbetracht der Affirmation der Wanderschaft, der Lebensumstände des Exils und deren Entsprechung mit dem Hotel erweist sich das Hotel Baalbek als besonderes Haus. Als temporäre Unterkunft für die auf Reisen und als Ort, an dem zufällig Fremde aufeinandertreffen, scheint ein Hotel der idealtypische Ort für eine Lebensweise der Wanderschaft zu sein. Darüber hinaus stellt der Aufenthalt im Hotel eine Notwendigkeit des Lebens auf der Flucht dar und kann als ein paradigmatischer Ort des Exils bezeichnet werden.¹²⁹ Als Durchgangs- oder Fluchtort wäre das Baalbek also nur ein Hotel unter vielen, das der Erzähler im Zuge seiner Zeit im Exil, aber auch in der Folgezeit aufgesucht hat – „Ich hatte schon in anderen Bruchbuden von Hotels gewohnt, auf dem Boulevard de Clichy in Paris oder in der Rue Mercière in Lyon“. (HB S. 102–103)

Das Hotel Baalbek wird jedoch nicht als zweckdienliche Zwischenstation beschrieben, sondern ihm wird eine gewisse dauerhafte Qualität verliehen. Besonders deutlich wird dies in Anbetracht der Beschreibung der Hotelzimmer. Das Hotelzimmer

¹²⁹ Ulrike Zitzlsperger beschreibt das Hotel im Kontext von Exil und Krieg als Fluchtraum. In ihrer sehr kurzen und oberflächlich verbleibenden Lektüre von *Hôtel Baalbek* bezeichnet sie die Gruppe der Hotelbewohner_innen als Zwangsgemeinschaft, für die das Baalbek bedingt durch die Notwendigkeiten des Exils zum Lebensmittelpunkt wird. „Die Zwangsgemeinschaft des Hotels ist unter den gegebenen Umständen die einzige Verbindlichkeit: Entsprechend vielfältig sind die Beschreibungen des Baalbeck [sic!], dessen Existenz einer bestimmten Zeit geschuldet ist.“ Zitzlsperger, Ulrike: *Topografien des Transits*. S. 121.

ist gemeinhin ein anonym und rein funktionaler Ort. Die Zimmer in verschiedenen Hotels unterscheiden sich oftmals nicht merklich voneinander, sie verfügen über eine standardisierte Einrichtung und lassen wenig Raum für Überraschung. „Hotel rooms seem the same wherever you go“,¹³⁰ stellt Matthias dazu fest. In diesem Sinne richtet auch Klaus Mann in seinem kurzen Text einen „Gruß an das zwölfhundertste Hotelzimmer“¹³¹ aus. Selbst die unverwechselbarsten Eigenschaften des Hotelzimmers, wie ein kaputtes Inventarstück, werden hier noch als wiederkehrendes Element einer Hotel-Odyssee ausgewiesen.¹³² Treffend bemerkt Matthias diesbezüglich: „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‘.“¹³³

Im *Hôtel Baalbek* allerdings werden die Hotelzimmer in der Erinnerung des Erzählers von ihren Gästen vereinnahmt. Die Zimmer dieses Hauses werden nicht als anonyme oder uniforme Quartiere beschrieben, sondern stellen individuell bewohnte Unterkünfte dar. Über das Zimmer von Sascha wird beispielsweise gesagt, dass es „ein schönes Zimmer zwei Etagen tiefer“ gewesen ist, „mit eigenem Teppich, auf dem man hocken konnte bei unseren langen Gesprächen, und mit einem Schrank voll von Büchern“. (HB S. 20–21) Ebenso ist das Zimmer der Jablonskys individuell eingerichtet: „Jetzt hockte ich hungrig in Jablonskys Küche, aber was heißt Küche, sie hatten das Hotelzimmer in drei Etappen aufgeteilt, Schlafzimmer, Werkstatt und Küche.“ (HB S. 99) Auch Lily hat ihr Zimmer im Baalbek selbstständig ausstaffiert: „Sie hatte den Batistvorhang mitgebracht und selbst am Fenster befestigt, sie liebte weiße Vorhänge aus zartem Stoff. Man kann das machen, verstehst du, sagte sie, man kann mit ein paar Handgriffen jedes häßliche Zimmer verwandeln und bewohnbar machen!“ (HB S. 167)

Das Hotel Baalbek zeigt sich damit zwar nicht als ein Zuhause, aber es ist auch nicht nur ein Durchgangsort. Vielmehr ist es ein Ort, der bewohnt wird. Gerade in Anbetracht des Umstandes allerdings, dass der Erzähler von *Hôtel Baalbek* die Wanderschaft als Lebensform so stark hervorhebt, stellt sich die Frage, wie dieses Wohnen zu verstehen ist. In welchem Zusammenhang stehen hier Heimatlosigkeit und

¹³⁰ Matthias, Bettina: *Checking in to Tell a Story*. S. 60.

¹³¹ Mann, Klaus: „Gruß an das zwölfhundertste Hotelzimmer“. In: ders.: *Das zwölfhundertste Hotelzimmer. Ein Lesebuch*. Hg. von Hoffmeister, Barbara. Reinbek: Rowohlt 2006, S. 9–13.

¹³² „Und da ich in dich eintrete, mein liebes Zwölfhundertstes, prüfe ich, mißtrauisch, aber zärtlich, kennerisch und doch mit unendlicher Wehmut, die Beschaffenheit deiner Bettdecken, deines Briefpapiers und des Schrankes, der wieder einmal nicht schließt.“ Ebd. S. 13.

¹³³ Matthias, Bettina: *Checking in to Tell a Story*. S. 61. Matthias rekurriert hier auf Gastons Bachelor Überlegungen zum „bewohnten Raum“.

die gleichzeitige Beschreibung des Hotels als bewohntem Ort? Um dies besser verstehen zu können, lohnt sich der Blick auf einen Theoretiker, der das Wohnen in Abgrenzung zur Heimat beschreibt: Vilém Flusser in seinem bekannten Plädoyer für ein nomadisches Leben „Wohnung beziehen in der Heimatlosigkeit“.¹³⁴ In diesem Aufsatz unterscheidet Flusser das Wohnen strikt von Heimat und lässt beiden Begriffen eine je eigene Definition zukommen. Seine Überlegungen fußen dabei auf einer grundlegenden Affirmation der Wurzellosigkeit, die seiner Argumentation zufolge die notwendige Bedingung für die Realisierung der menschlichen Freiheit ist.¹³⁵ Entsprechend positioniert sich Flusser in diesem Text gegen jede Form des Patriotismus und Nationalismus, die er als das Resultat einer dauerhaften Sesshaftigkeit begreift – ohne dass er dabei eine Situiertheit des Menschen zurückweist.

Wohnen ist nach Flusser die primäre menschliche Erfahrung, insofern ein Netz von Gewohnheiten nötig ist, um die Aufnahme von Neuem, die Verarbeitung von Daten, überhaupt erst zu ermöglichen: „Man hält Heimat für den relativ permanenten, die Wohnung für den auswechselbaren, übersiedelbaren Standort. Das Gegenteil ist richtig: Man kann die Heimat auswechseln oder keine haben, aber man muß immer, gleichgültig wo, wohnen.“¹³⁶ Unter Wohnen versteht Flusser also weder ein biedermeierliches Wohnen in privater Beschaulichkeit, noch versucht er, das Wohnen als schützenden Rückzug zu beschreiben. Stattdessen hebt er ein menschlich-ontologisches Grundmoment hervor, welches er als Voraussetzung für ein sinnvolles Dasein in der Welt fasst. Die existenzielle Notwendigkeit des Wohnens verdeutlicht Flusser denn auch sehr drastisch: „Die Pariser Clochards wohnen unter Brücken, die Zigeuner in Karawanen, die brasilianischen Landarbeiter in Hütten, und so entsetzlich es klingen mag, man wohnte in Auschwitz. Denn ohne Wohnung kommt man buchstäblich um.“¹³⁷

Wer eine Heimat hat, so kann hier angeschlossen werden, wohnt also auch im Sinne Flussers. Das Problem an Heimat im Gegensatz zum Wohnen ist dabei, dass die

¹³⁴ Flusser, Vilém: „Wohnung beziehen in der Heimatlosigkeit“. In: ders: *Von der Freiheit des Migranten. Einsprüche gegen den Nationalismus*. Hamburg: CEP 2013, S. 15–30.

¹³⁵ Diese Affirmation der Wurzellosigkeit geht bei Flusser so weit, dass auch die Erfahrung von Exil und Vertreibung ihre positive Wendung erfährt. Diesbezüglich ist anzumerken, dass Flusser 1940 selbst als 20-jähriger auf der Flucht vor den Nationalsozialist_innen von Tschechien nach Brasilien emigriert ist und der Aufsatz von Flusser auch in seine Autobiographie aufgenommen wurde. So wird „Wohnung beziehen in der Heimatlosigkeit“ auch von einem erzählenden Ich dominiert und changiert entsprechend zwischen verallgemeinerbaren Thesen einerseits und deren Extraktion aus Flussers spezifischer Geschichte des Wohnens und der Negation der Heimat andererseits.

¹³⁶ Flusser, Vilém: „Wohnung beziehen“. S. 27.

¹³⁷ Ebd. S. 27.

Eingebundenheit in die Gewohnheit so stark ist, dass die Beheimateten keine Missstände wahrnehmen können und alles Neue und Fremde ablehnen. Flusser bemerkt dazu, dass „jede Heimat den in ihr Verstrickten auf ihre Art blendet“.¹³⁸ In diesem Sinne ist Heimat nach Flusser auch überhaupt erst fassbar, wenn diese verloren wurde und zwar gerade weil das beheimatete Bewusstsein im Bereich der „Vorurteile“, also vor jeder bewussten Urteilsfindung, liegt. Hierin zeigt sich auch die starke Rückbindung von Flussers Argumentation an das Moment der menschlichen Freiheit, da „erst nach Überwindung dieser Verstrickung [in eine Heimat, Anm. StM] ein freies Urteilen, Entscheiden und Handeln zugänglich werden“¹³⁹ kann.

In engstem Zusammenhang damit steht auch die Art und Weise der zwischenmenschlichen Bindungen, wie Flusser sie beschreibt. Er führt aus, dass menschliche Verbindungen, welche aufgrund von Zufälligkeit (des Ortes der Geburt, der familiären Konstellationen etc.) geknüpft werden, nicht eigentlich dem Bereich der Freiheit angehören. Einzig die zwischenmenschlichen Beziehungen, die bewusst gewählt und fortgesetzt werden, können im Begriff der Freiheit erfasst werden – und nur hier kann auch Verantwortung veranschlagt werden: „Die Verantwortung, die ich für meine Mitmenschen trage, ist mir nicht auferlegt worden, sondern ich habe sie selbst übernommen.“¹⁴⁰ Genau in Hinblick auf die Frage nach zwischenmenschlichen Beziehungen hält Flusser schlussendlich doch einen, wenn auch restringierten, Heimatbegriff – in Anführungszeichen – offen: „Nicht Brasilien ist meine Heimat, sondern ‚Heimat‘ sind für mich die Menschen, für die ich Verantwortung trage.“¹⁴¹

Die Überlegungen Flussers zeigen, dass die Betonung der Wanderschaft nicht zu einem Verlust oder gar der Negation des Ortes führt. Auch in *Hôtel Baalbek* bedarf es einer Situierung der Protagonist_innen, eines Wohnens im Flusser'schen Sinne. Dieses Wohnen ist, so kann mit Flusser argumentiert werden, gleichermaßen die Bedingung für das intensive Erfahren im Exil, denn „[m]eine Wohnung, dieses Netz von Gewohnheiten, dient dem Auffangen von Abenteuern und dient als Sprungbrett in Abenteuer“.¹⁴² Im Rückgriff auf Flusser tritt darüber hinaus aber noch ein weiterer Aspekt in den Vordergrund. Durch das Hervorheben des Wohnens im Hotel Baalbek wird nämlich gleichermaßen darauf hingewiesen, dass der Aufenthalt mehr ist, als die

¹³⁸ Ebd. S. 18.

¹³⁹ Ebd. S. 18.

¹⁴⁰ Ebd. S. 20.

¹⁴¹ Ebd. S. 26.

¹⁴² Ebd. S. 27.

anonyme Durchreise in einem beliebigen Hotel, und dass hier Bekanntschaften gemacht und Freundschaften geknüpft werden.

„Wir hielten zusammen, als wären wir Leute aus einem Dorf. Auch später bin ich immer wieder auf einzelne Baalbekmenschen gestoßen und verspürte jedesmal ein heimatliches Gefühl“ (HB S. 186), führt der Erzähler an einer Stelle aus. Auch der sich selbst als Fremder und Wanderer beschreibende Erzähler von *Hôtel Baalbek* recurriert also auf einen Heimatbegriff, der sich zwischenmenschlicher Beziehungen statt einer territorialen Verortung verdankt. Dabei erfährt das Moment der Verantwortung im erinnernden Erzählen in *Hôtel Baalbek* im Vergleich zu Flusser eine spezifische Wendung. Verantwortung übernimmt der Erzähler des Romans nämlich in erster Linie als Überlebender, denn ein Gros der Gäste dieses Hauses wird im Konzentrationslager, bei der Deportation oder im Widerstand gegen die Nationalsozialist_innen sterben. Verantwortung ist hier die Verantwortung des Überlebenden, der von den Menschen und ihren Geschichten berichtet, deren Namen vergessen und deren Individualität ausgelöscht werden sollten.¹⁴³ Der Umstand der Kennzeichnung des Hotel Baalbek als Ort, der bewohnt wird, steht damit in unmittelbarem Zusammenhang mit der Verbindung des Erzählens von Flucht und Exil und des Erzählens von der Shoah.

Während Flucht und Exil auf das Weitergehen ausgerichtet sind, ein Unterwegssein, das auch der grundlegenden Charakterisierung des Erzählers entspricht, kommt das Erzählen im Hotel Baalbek ins Stocken. Das Hotel ist im Roman nicht eigentlich ein transitärer Raum, sondern der beständige Ort der Handlung. Der Erzähler von *Hôtel Baalbek* spricht zwar über das Reisen und Wandern, doch nur ein geringer Teil der Handlung spielt sich tatsächlich unterwegs ab. Es scheint beinahe, als ob im Wissen um die nachfolgenden Ereignisse der erzählerische Aufenthalt in diesem Haus verlängert würde – und zwar im gleichen Ausmaß, wie es den Erzähler im Nachgang der Zeit in Frankreich drängt, „zum Ende zu kommen, drum machen wir es kurz“. (HB S. 193) Ebenso bricht der Erzähler im Übrigen die anschließende, sehr kurz gefasste Erzählung über seine Erlebnisse in verschiedenen Konzentrationslagern auch unvermittelt wieder mit den Worten ab: „Doch wir wollen nicht zu lange abschweifen,

¹⁴³ Hier ließe sich auch eine Parallele zu antiken Formen der Mnemotechnik ziehen. Francis Yates beschreibt deren Entwicklung im Rückgriff auf die Geschichte des Simonides. Die Gedächtniskunst als rhetorische *techné*, so Yates, basiert auf einer räumlichen Vorstellung, beispielsweise einem Haus, das erinnernd begangen werden kann und in dem bestimmte Gegenstände des Gedächtnisses mit einzelnen Elementen im Raum assoziiert werden. Und ebenso wie der Rhetor sich im Durchschreiten eines imaginierten Raumes an die einzelnen Teile seiner Rede erinnern kann, kann auch der Erzähler in *Hôtel Baalbek* die Zimmer des Hauses erinnernd durchwandern. Vgl. dazu Yates, Frances A.: *Gedächtnis und Erinnern. Mnemotik von Aristoteles bis Shakespeare*. Weinheim: VCH, Acta Humaniora 1991.

ich befinde mich in meinem Hotelzimmer, in der Rue Marignane, und blicke, während ich auf Sascha warte, aus dem Fenster, über die Dächer hinweg.“ (HB S. 202)

Eingangs wurde bereits dargestellt, dass das Erzählen von der Shoah in *Hôtel Baalbek* ein Erzählen von den Toten ist: Während die eigenen Erlebnisse des Erzählers in den deutschen Konzentrationslagern in *Hôtel Baalbek* kaum thematisiert werden, wird ausführlich von denen erzählt, die in der Shoah ermordet worden sind. Was an dieser Stelle nun hervortritt, ist, dass dieses Erzählen von der Shoah auch nicht an den Orten geschieht, an denen sie sich ereignet hat. Von den Toten der Shoah wird vornehmlich als Mitwohnenden aus dem Hotel Baalbek erzählt. Das Hotel Baalbek ist dabei nicht nur ein bewohnter Ort im Sinne Flussers ist, sondern ebenfalls ein Ort (*lieu*) im Sinne Certeaus, an dem die Erinnerung an die Gäste des Baalbek aufbewahrt und in gewissem Sinne konserviert wird.

4 EXKURS | DER SIEBENTE BRUNNEN

Dieses Kapitel besetzt im Fortgang der vorliegenden Arbeit einen Zwischenraum. Hier wird nicht vorrangig *Hôtel Baalbek*, sondern Wanders Erzählung *Der siebente Brunnen* analysiert. In dieser Erzählung berichtet ein namenloser Ich-Erzähler quasi-chronologisch von der Inhaftierung in den Lagern Hirschberg, Crawinkel in Thüringen und schließlich Buchenwald, bis zur Befreiung im April 1945.¹⁴⁴ Quasi-chronologisch verläuft die Erzählung insofern, als der Lebens- bzw. Lagerweg als die Abfolge der Geschichten der Mitinhaftierten dargestellt wird. Wie in *Hôtel Baalbek* werden hier die Lebensgeschichten der Opfer der Shoah umfassend und detailliert geschildert. Wie in *Hôtel Baalbek* handelt es sich dabei auch in *Der siebente Brunnen* hauptsächlich um Personen, die die Shoah nicht überleben. Die Parallele zu *Hôtel Baalbek* zeigt sich hier im erinnernden Gedenken an die Verstorbenen der Shoah, das von einem Ich-Erzähler geleistet wird, der selbst die Gefangenschaft im Konzentrationslager erlebt hat, dessen eigene Erfahrung allerdings im Erzählen stark zurückgestellt ist. Auf der Grundlage dieser großen Ähnlichkeit wird ein erster Blick auf die Spezifik des Zeugnisses geworfen, das Wander hier ablegt und herausgearbeitet, mit welchen Problemen sich das Sprechen des Zeugen konfrontiert sieht.

Ein markanter Unterschied zwischen *Hôtel Baalbek* und *Der siebente Brunnen* liegt in der Wahl des Handlungsortes. Nicht ein Hotel, sondern verschiedene Konzentrationslager sind in *Der siebente Brunnen* die Orte der Erinnerung. Ausgehend von der großen Übereinstimmung in der Erzählstruktur der Romane werden folgend die Möglichkeiten und Grenzen des erinnernden Erzählens auf der Grundlage der radikal verschiedenen räumlichen Situierung beleuchtet. Die Analyse von *Der siebente Brunnen* soll also helfen zu verdeutlichen, inwiefern sich die Wahl des Ortes der Erzählung auf das Erzählen auswirkt. Welche Übereinstimmungen, welche Unterschiede zeigen sich in den beiden Romanen Wanders in Hinblick auf das Erzählen von den Toten? Auf welche Weise kann im Konzentrationslager überhaupt erinnert werden? Welche Konsequenzen also hat die Wahl des Raumes auf die narrative Gestaltung, die erzählerische Umsetzung des Erzählens von der Shoah?

¹⁴⁴ Dass das Ich der Erzählung ein Mann ist, ergibt sich aus den historischen Umständen: in den deutschen Konzentrationslagern herrschte eine strenge Geschlechtertrennung. In *Der siebente Brunnen* wird ausnahmslos von männlichen Mitgefangenen berichtet.

4.1 TOTENGEDENKEN

Der siebente Brunnen ist Fred Wanders meistbesprochenes literarisches Werk und wird in der literaturwissenschaftlichen Rezeption oftmals neben Werken wie Ruth Klügers *weiter leben*, Primo Levis *Ist das ein Mensch?* oder Imre Kertész' *Roman eines Schicksallosen* genannt.¹⁴⁵ Was Wanders Erzählung dabei insbesondere auszeichnet, ist die Hinwendung zu denen, die selbst nicht mehr erzählen können – und mithin das Gedenken an die, die kein Zeugnis mehr ablegen können. In diesem Sinne spricht Christa Wolf im Nachwort der Erzählung in der Ausgabe von 1976 davon, dass Fred Wander in *Der siebente Brunnen* „seine Zeugenschaft ernst nimmt: Wenigstens einige aus diesem Heer der Anonymität entreißen, in der man sie umkommen lassen wollte. Wenigstens einige Namen aufrufen, einige Stimmen wiedererwecken, einige Gesichter aus der Erinnerung nachzeichnen“.¹⁴⁶

Wie an Christa Wolfs Bemerkung zu *Der siebente Brunnen* abgelesen werden kann, drängt sich der Aspekt der Zeug_innenschaft im Verlauf der Lektüre geradezu auf. Dem Thema der Zeug_innenschaft widmet sich auch Aleida Assmann in *Der lange Schatten der Vergangenheit*¹⁴⁷. Sie hebt hervor, dass gerade in einer Gesellschaft, die die Frage nach Schuld und Täter_innenschaft vehement verdrängt und abweist, die Identifikation von Täter_innen und Opfern von herausragendem Interesse ist. Für diese Identifikation, so Assmann, bedarf es einer dritten Instanz, die nicht in der Dyade von Täter_innen und Opfern verankert ist. Es „muss eine ‚Figur des Dritten‘ hinzutreten, die das Gewaltgeschehen bewertet und die Zuschreibung der Rollen übernimmt“.¹⁴⁸ In diesem Kontext sieht sie die Zeug_innen in einer besonderen Position.

Im Zuge ihrer Ausführungen unterscheidet Assmann vier Grundtypen von Zeug_innenschaft, nämlich die Zeug_innen vor Gericht, die historischen und religiösen Zeug_innen und die moralischen Zeug_innen, zu denen sie die Zeitzeug_innen der

¹⁴⁵ So beispielsweise in Kofler, Gerhard: „Erzählen als Überlebensquelle. Fred Wanders *Der siebente Brunnen* und Primo Levis *Se queste è un uomo*“. In: Grünzweig, Walter, Seeber, Ursula (Hg.): *Fred Wander. Leben und Werk*. Bonn: Weidle 2005, S. 119–124. In ihrem Nachwort zu *Der siebente Brunnen* stellt Ruth Klüger eine Parallele zu Imre Kertész her, insofern beide Autoren ihre biographischen Erlebnisse im Konzentrationslager fiktional bearbeiteten. Klüger, Ruth: „„Meine Toten sind zahlreich und gesprächig.“ Nachwort“. In: Wander, Fred: *Der siebente Brunnen*. Göttingen: Wallstein 2005, S. 151–162. Serge Yowa nennt in seiner Arbeit Wanders Werk neben dem von Ruth Klüger und stellt heraus, dass das Schreiben beider Autor_innen in hohem Grad selbstreflexiv ist. Yowa, Serge: *Eine Poetik des Widerstands*.

¹⁴⁶ Wolf, Christa: „Gedächtnis und Gedenken“. In: Grünzweig, Walter, Seeber, Ursula (Hg.): *Fred Wander. Leben und Werk*. Bonn: Weidle 2005, S. 13–23. Hier S. 19.

¹⁴⁷ Assmann, Aleida: *Der lange Schatten der Vergangenheit*.

¹⁴⁸ Ebd. S. 85.

Shoah zählt. Diese Zeug_innen, so Assmann weiter, zeichnen sich dadurch aus, dass sie gleichzeitig Opfer und Zeug_in eines Verbrechens sind, wobei es gerade ihr Überleben ist, das „die zwingende Verpflichtung zur Zeugenschaft auferlegte“. ¹⁴⁹ Als moralisch ist diese Zeug_innenschaft also insofern zu beschreiben, als sie die Pflicht zum Erzählen impliziert. ¹⁵⁰ Darüber hinaus bedarf sie einer, wie Assmann formuliert, „moralischen Gemeinschaft“. ¹⁵¹ Nur eine „universalistische Gemeinschaft jenseits der Täter-Opfer-Dyade, bestehend aus nicht involvierten Dritten, die auf das Zeugnis dieser Zeugen hört und ihnen den Status des Opfers zuerkennt“, ¹⁵² vermag den moralischen Zeug_innen ihren Ort und ihre Stimme in der Geschichte zuzusprechen. Eben weil die moralischen Zeug_innen gleichzeitig Opfer und Zeug_in des Geschehens sind, vervielfältigen sich also die Sprecher_innenrolle: Die moralischen Zeug_innen bezeugen sowohl ein geschehenes Verbrechen und zeugen gleichzeitig für die Opfer dieses Verbrechens. Dabei muss ihnen ihr eigener Opferstatus von einer „moralischen Gemeinschaft“ vorerst zugesprochen werden.

Mit Blick auf Assmanns Konzept der moralischen Zeug_innenschaft lassen sich, so wird nachfolgend zu diskutieren sein, eine Vielzahl von Problemen und Brüchen im Erzählen in *Der siebente Brunnen* nachvollziehen. Was anhand ihrer kurzen Darstellung zur Zeug_innenschaft deutlich wird, ist, dass das Sprechen der moralischen Zeug_innen immer schon mehrdeutig ist. Darüber hinaus ist die Glaubwürdigkeit der moralischen Zeug_innen nicht von vornherein gegeben, sondern die Autorität ihrer Rede muss vorerst durch eine „moralische Gemeinschaft“ verbürgt werden. An dieser Stelle soll vorerst hervorgehoben werden, inwiefern die Erzählung eine Form der Zeug_innenschaft vorerst inszeniert. Eine der markantesten Auszeichnungen der moralischen Zeug_in ist nämlich nach Assmann, dass sie_er „zum Zeugen derer wird, die nicht überlebt haben, zur Stimme der endgültig Verstummtten und ihrer

¹⁴⁹ Ebd. S. 89.

¹⁵⁰ Hierin zeigt sich eine Ähnlichkeit mit den Überlegungen Giorgio Agambens, wie er sie in *Was von Auschwitz bleibt* formuliert. Seine Thesen entwickelt er im Rekurs auf die Texte Primo Levis und Agamben spricht im Zuge dessen von einer aporetischen Struktur des Zeugnisses. Diese, so Agamben, fußt auf der Unterscheidung zwischen den lateinischen *testis* und *superstes*. *Testis* ist die_der unbeteiligte Dritte, die_der unparteiisch Auskunft gibt, *superstes* dahingegen ist ein_e Zeug_in, der_die vom eigenen Erlebten berichtet. Die Aporie des Zeugens von der Shoah besteht nach Agamben darin, dass die Überlebenden weder unparteiische Dritte sind, noch eigentlich Zeugnis von der Vernichtung ablegen können – schlicht und ergreifend, weil sie überlebt haben. Die Überlebenden können damit nur an Stelle der Toten sprechen. Aus dieser grundlegenden Einschränkung des Zeugnisses, so Agambens Lektüre von Primo Levi, resultiert gleichzeitig eine ethische Verantwortung des Zeugens für die Toten. Vgl. dazu Agamben, Giorgio: *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge (Homo sacer III)*. Übers. von Monhardt, Stefan. Frankfurt am Main: Suhrkamp⁵ 2013. Hier insb. S. 13–15 und S. 28–35.

¹⁵¹ Assmann, Aleida: *Der lange Schatten der Vergangenheit*. S. 89.

¹⁵² Ebd. S. 89.

ausgelöschten Namen. Durch diese seine Nähe zum Tod und zu den Toten steht sein Zeugen nicht nur im Zeichen der Anklage, sondern auch der Totenklage“.¹⁵³ Eben dies tut der Erzähler in *Der siebente Brunnen*, wenn er denen einen Namen gibt, die in den Konzentrationslagern entmenschlicht werden sollten, wenn er von deren Geschichte und ihrem Tod erzählt.

In *Der siebente Brunnen* wird, ebenso wie *Hôtel Baalbek*, fast ausschließlich von jüdischen Figuren und Schicksalen erzählt. Da findet sich der Geschichtenerzähler und Zaddik Mendel Teichmann, der „Westjude Pechmann, ein Wiener Jüngel, er konnte Musik machen mit fünf Fingern auf einem Brett“ (SB S. 15), de Groot, „der kleine Schneider aus Amsterdam“ (SB S. 18), der polnische Bauer Meir Bernstein, der einst fünfzig Kühe im Stall hatte und über riesige Ländereien verfügte (SB S. 47) oder Tadeusz Moll, der in den Gaskammern von Auschwitz gearbeitet hat, Sohn wohlhabender Eltern aus Łódź, „gut gewachsen, nachdenklich, ein Milchgesicht“. (SB S. 103) Ruth Klüger hält diesbezüglich in ihrem Nachwort zur 2005 erschienenen Ausgabe der Erzählung fest, dass bei Wander ein „Querschnitt durch das europäische Judentum [entsteht], das es einmal gab und so nicht mehr geben wird. Denn Wanders Gestalten kommen von überall her, wo es Juden gegeben hat“.¹⁵⁴

Gerade in Hinblick auf die Erzählung von jüdischen Schicksalen muss an dieser Stelle ein markanter Unterschied zwischen *Hôtel Baalbek* und *Der siebente Brunnen* hervorgehoben werden: Bei aller Ähnlichkeit in der Erzählstruktur unterscheiden sich beide Erzählungen nämlich stark hinsichtlich ihres Entstehungskontextes und des Zeitpunktes, zu dem sie verfasst wurden. *Hôtel Baalbek* wurde 1991 in Österreich erstveröffentlicht, zu einem Zeitpunkt also, als – nach jahrzehntelangem Schweigen – im Nachgang des Waldheim-Skandals 1986 ein wachsendes öffentliches Interesse an der Shoah und der Frage nach der österreichischen Mitschuld bestand.

Das Erzählen von der Shoah und mithin den jüdischen Opfern der nationalsozialistischen Vernichtungspolitik in *Der siebente Brunnen* hingegen ist für einen zu Beginn der 1970er Jahre in der DDR erstveröffentlichten Text bemerkenswert. Mehrfach ist in der Geschichtswissenschaft und daran anschließend der literaturwissenschaftlichen Forschung bereits darauf aufmerksam gemacht worden, dass das Gedenken an die Shoah in der DDR keinen rechten Platz hatte und der staatlichen

¹⁵³ Ebd. S. 88.

¹⁵⁴ Klüger, Ruth: „Meine Toten sind zahlreich und gesprächig“. S. 155.

Erinnerungskultur bis zu einem gewissen Grad gar widersprach.¹⁵⁵ So erinnert Thomas Schmidt in seinen Artikeln zu den Problemen der Darstellung der Shoah in der DDR¹⁵⁶ daran, dass im Rahmen des „Gründungsmythos Antifaschismus“ Antisemitismus unter die Klassenfrage subsummiert und der Vernichtungswille der Nationalsozialist_innen in diesem Sinne als primär gegen die Arbeiter_innenklasse gerichtet begriffen wurde: „In diesem klassenkämpferischen Geschichtsnarrativ hatte die Erinnerung an die Millionen verfolgter und ermordeter Juden keinen Ort.“¹⁵⁷ Schmidt, der in diesen Artikeln auch auf Wanders *Siebenten Brunnen* zu sprechen kommt, räumt ein, dass zum Zeitpunkt des Verfassens der Erzählung bereits gegenläufige Möglichkeiten der Narrativierung der Shoah in der DDR etabliert waren, und dass durchaus ein paradoxer Umgang der politischen Führung mit dem Thema beobachtet werden kann. So gab es zwar keine durch die Parteiführung vorgegebene Erinnerungskultur der Shoah, doch wurden Schriftsteller wie Fred Wander oder Jurek Becker nichtsdestotrotz für ihr schriftstellerisches Werk durch staatliche Institutionen geehrt. Auch wenn Wander also an bestehende Erzählformen anschließen konnte, so musste er doch, so Schmidt in seinem Aufsatz weiter, in *Der siebente Brunnen* „aufwendige narrative Strategien [bemühen], um dem Holocaust seine historische Autonomie zu garantieren und ihn vor der Annektion durch ‚unsere Geschichte‘ zu bewahren“.¹⁵⁸

Assmann hebt in ihren Überlegungen zur moralischen Zeug_innenschaft hervor, dass die Kategorie „Opfer“ im Rahmen von Ausverhandlungsprozessen konstituiert wird: „Opfer‘ ist [...] keine naturwüchsige Kategorie, sondern entsteht überhaupt erst als eine soziale Konstruktion durch eine moralische Gemeinschaft in einem öffentlichen

¹⁵⁵ Die Diskussion über das Gedenken an die Shoah in der DDR bzw. dessen Fehlen wird innerhalb der germanistischen Forschung kontrovers geführt und in der Auseinandersetzung zeigen sich beinahe stereotype Denkmuster aus „Ost“ und „West“. Hauptsächlich entwickelt sich die Debatte anhand der Streitfrage, ob das literarische Schaffen in der DDR tatsächlich deckungsgleich mit dem durch die Parteiführung vorgegebenen Geschichtsverständnis ist. Darüber hinaus findet eine Auseinandersetzung darüber statt, inwiefern bzw. ob die Gedenkkultur in der BRD im Gegensatz dazu überhaupt beanspruchen kann, besonders hervorgehoben zu werden. Einen guten Überblick über rezente Debatten hierzu geben Carola Hähnel-Mesnard und Katja Schubert in ihrer Einleitung zu dem Sammelband *Störfall? Auschwitz und die ostdeutsche Literatur nach 1989*. Vgl. dazu Hähnel-Mesnard, Carola, Schubert, Katja: „Störfall Holocaust. Eine Leerstelle in der ostdeutschen Literatur nach 1989? Antworten an Wolfgang Emmerich“. In: dies. (Hg.): *Störfall? Auschwitz und die ostdeutsche Literatur nach 1989*. Berlin: Frank & Timme 2016 (= Literaturwissenschaft 56), S. 7–39.

¹⁵⁶ Schmidt, Thomas: „Unsere Geschichte? Probleme der Holocaust-Darstellung unter DDR-Bedingungen: Peter Edel, Fred Wander, Jurek Becker (Teil I)“. In: *Monatshefte* 98 (2006), H. 1, S. 83–109. Ebenso: Schmidt, Thomas: „Unsere Geschichte? Probleme der Holocaust-Darstellung unter DDR-Bedingungen: Peter Edel, Fred Wander, Jurek Becker (Teil II)“. In: *Monatshefte* 98 (2006), H. 3, S. 403–425.

¹⁵⁷ Schmidt, Thomas: „Probleme der Holocaust-Darstellung unter DDR-Bedingungen I“. S. 86.

¹⁵⁸ Schmidt, Thomas: „Probleme der Holocaust-Darstellung unter DDR-Bedingungen II“. S. 405.

Raum.“¹⁵⁹ Unter Berücksichtigung des Entstehungskontextes von *Der siebente Brunnen* kann diesbezüglich festgehalten werden, dass Fred Wander hier nicht nur die vor dem Vergessen bewahrt, die in der Shoah ermordet wurden, sondern die jüdischen Toten als Opfer der Nationalsozialist_innen überhaupt erst ins Zentrum stellt. Wenn Christa Wolf also davon spricht, dass Fred Wander in der Erzählung seine „Zeugenschaft ernst nimmt“,¹⁶⁰ so kann dies doppelt bejaht werden: In seiner Erzählung gedenkt er der Toten der Shoah; gleichzeitig kann seine Erzählung auch als eine Intervention gegen die bestehende Erinnerungskultur der ihn umgebenden „moralischen Gemeinschaft“ verstanden werden.

4.2 DER ZEUGE

4.2.1 SPRECHEN LASSEN

Das Wieder- oder Rückerinnern an die Ermordeten der Shoah wird in *Der siebente Brunnen* derart praktiziert, dass der Erzähler über weite Strecken nur noch Beobachter ist, der sich einfühlsam in die Mitgefangenen hineinversetzt und diese in all ihrer Idiosynkrasie zeigt. Die Auffälligkeit der narrativen Inszenierung besteht entsprechend darin, dass der Erzähler weniger über die Mitgefangenen spricht, als dass er diese in gewisser Weise selbst sprechen lässt. Das Hineinversetzen in die anderen KZ-Insassen erschöpft sich nämlich nicht in Empathie oder im Versuch, das Denken Einzelner nachzuvollziehen, sondern es wird streckenweise ins Jiddische gewechselt und der Jargon und die Dialekte der Figuren angenommen. Dieses Sprechen-Lassen führt dazu, dass der Erzähler als Stimme der Erzählung stark zurücktritt; stellenweise scheint er nur noch das Medium der erinnerten Geschichten zu sein.

In *Der siebente Brunnen* lassen sich zwar Passagen finden, in denen klar unterschieden werden kann, ob der Erzähler berichtet oder einer der Mitinhaftierten, an anderen Stellen jedoch sind die Stimmen kaum noch auseinanderzuhalten. In sicherer Erzählhaltung und gewissermaßen hinzeigend wird beispielsweise eine Rede Tschukrans – „ein grober Terk, ein Marktjude, ein fahrender Händler“ (SB S. 22), der

¹⁵⁹ Assmann, Aleida: *Der lange Schatten der Vergangenheit*. S. 89.

¹⁶⁰ Wolf, Christa: „Gedächtnis und Gedenken“. S. 19.

vor der Deportation in Frankreich lebte – im Lager Hirschberg wiedergegeben, kurz nachdem dieser von einer Wache zusammengeschlagen wurde:

Aufrecht stand er da, unser stärkster Mann, ein Hüne noch, während wir alle schon Muselmänner waren. Dann sagte er ruhig: Far vos schlogt er Jiden? Vos macht asa alte Mann? Far vos sitzt er nit der Hejm un trinkt Kawe. Vos hoben sej ihm nebbich getin? Er kennt sej gornit. (SB S. 25)

Auch wenn hier die Anführungszeichen als graphematische Markierung der direkten Rede fehlen, wird doch das Sprechen Tschukrans als authentisches Sprechen in den Erzählverlauf eingebunden. Hier liegt vor, was Gérard Genette in *Die Erzählung*¹⁶¹ die „berichtete Rede“ nennt. Diese beschreibt Genette als die mimetischste Form der Figurenrede, bei der „der Erzähler so tut, als rede nicht er, sondern die Person“.¹⁶²

Neben dieser unmittelbaren Figurenrede, die auch als solche eingeleitet und deklariert wird, finden sich ebenso Passagen, die im Modus der „erlebten Rede“ wiedergegeben werden. Die „erlebte Rede“ bezeichnet nach Genette eine Weise des Figurensprechens, bei der sich die_der Erzähler_in dergestalt in die Figuren hineinversetzt, dass die beiden Sprechinstanzen vermischt werden. Genette beschreibt die „erlebte Rede“ so, dass „der Erzähler die Figurenrede [übernimmt], d. h. die Figur spricht mit der Stimme des Erzählers“.¹⁶³ Dies findet sich in *Der siebente Brunnen* beispielsweise, wenn vom Mithäftling Baer berichtet wird, der im Lager einer zunehmenden Verwirrung anheimfällt: „Baer weinte wie ein Kind und wehrte sich. Er schimpfte dann leise vor sich hin, aber mit kräftigen Flüchen. Banausen, die keine blasse Ahnung hatten, wer er war!“ (SB S. 61) Noch auffälliger findet sich dieser Modus des Erzählens, als von Modche Rabinowicz erzählt wird, der singend das Lager Hirschberg verlässt: „Ot asoj, ot asoj,/Is gekumen Reisl Chussn,/Ot asoj, ot asoj .../ Kinderlach, hot Modche Rabinowicz geriefen, ojfgeregt, schier nit vin Sinnen, as mir welln mir sejn in der Hejm“. (SB S. 27) Hier übernimmt der Erzähler im Ausweisen des Sprechers gänzlich dessen Idiom – „hot Modche Rabinowicz geriefen“ – und spricht mit seiner Stimme.

Der Einsatz verschiedener Modi des Erzählens ist hier insofern von Interesse, als diese Aufschluss über die Haltung und Positionierung des Erzählers geben. Während in den Passagen in „berichteter Rede“ noch ersichtlich ist, wer spricht, ist die Zuordnung in den Abschnitten, die in „erlebter Rede“ wiedergegeben werden, merklich erschwert.

¹⁶¹ Genette, Gérard: *Die Erzählung*. Übers. von Knop, Andreas. 3. von Isabel Kranz durchgesehene und korrigierte Auflage, Paderborn: Wilhelm Fink 2010.

¹⁶² Vgl. dazu Ebd. S. 110.

¹⁶³ Ebd. S. 112.

Und dieser Effekt der verwischten Grenzen zwischen den Sprechern der Erzählung wird an anderen Stellen noch gesteigert, insbesondere im Erzählen von Tadeusz Moll:

Moll redet mit Petrow russisch. Er spricht Polnisch, Jiddisch, Hebräisch, Russisch, Französisch, Deutsch. (Mama wollte einen Kaufmann aus mir machen, wie ihr Bruder in Frankreich. Ein Weitgereister, in Paris ebenso zu Hause wie in Warschau oder Łódź. Papa meinte, ich sei zum Rechtsanwalt geboren. Ich lernte von allem etwas, aber nichts wirklich. Am liebsten las ich die alten Schriften, Maimonides, die Bücher des Rabbi Israel Baal-Schem. Großvater war ein Chassid, er lehrte mich lesen und singen...) Als ich wieder zwei Stunden später nachsehen kam, war nicht Moll, sondern Petrow eingeschlafen. (SB S. 113–114)

Die Erzählung von Tadeusz Moll knüpft hier nahtlos an die Beschreibung des Erzählers an und Tadeusz Molls Ich und das des Erzählers sind in diesem Abschnitt nicht mehr eindeutig voneinander zu trennen.¹⁶⁴

In ihrem Aufsatz „Das eigene Leid begreift man nicht.“ Fred Wanders *Der siebente Brunnen* und die Geschichte des Selbst¹⁶⁵ weist auch Erin McGlothlin auf die dergestalt inszenierte Verunsicherung des erzählenden Ichs hin. Sie deutet dies im Sinne einer Zeugenschaft und hält diesbezüglich fest: „Das ‚Ich‘ zieht sich fast bis zur Selbstausslöschung zurück, damit es das größere Narrativ der kollektiven Geschichte verstehen und vermitteln kann.“¹⁶⁶ McGlothlin deutet diese Haltung des Erzählers als ein Stadium im Zuge der Herausbildung eines Selbst im Verlauf der Erzählung. Sie geht davon aus, dass es „gerade das Sprechen über die Schmerzen der anderen“ ist, welches es „dem Erzähler ermöglicht, sich seiner eigenen Geschichte anzunähern und zu seinem eigenen autobiographischen ‚Ich‘ zu gelangen“.¹⁶⁷ McGlothlin argumentiert für eine Lesart von *Der siebente Brunnen* als Entwicklungsroman, in dem eine „Geschichte des Selbst“ umgesetzt wird, und insofern „offenbart der Erzähler, wenn auch sehr verschlüsselt, seine eigene schmerzliche Erfahrung“.¹⁶⁸ Auf dieser Grundlage, so McGlothlin weiter, können die Leser_innen erfahren, „was den Erzähler zu der Person gemacht hat, die er ist“.¹⁶⁹ Allerdings, so muss hier eingewendet werden, ist es gerade

¹⁶⁴ In ihrer Dissertation von 1988 geht Birgit Kröhle von einer Identität zwischen Tadeusz Moll und Fred Wander, der hier mit dem Erzähl-Ich gleichgesetzt wird, aus: „Das Leugnen des eigenen Erlebens wird angesichts der Kenntnis von Wanders Biographie [...] zum Kunstgriff, kann als literarische Schizophrenie gewertet werden und damit im weitesten Sinne als Identitätssignal von Tadeusz und ihm.“ Kröhle, Birgit: *Geschichte und Geschichten. Die literarische Verarbeitung von Auschwitz-Erlebnissen*. S. 107. Einer solchen Interpretation wird in der vorliegenden Arbeit nicht gefolgt, insbesondere da nicht von der behaupteten Identität zwischen Fred Wander und dem Erzähl-Ich ausgegangen wird.

¹⁶⁵ McGlothlin, Erin: „Zu Fred Wanders *Der siebente Brunnen*“.

¹⁶⁶ Ebd. S. 113.

¹⁶⁷ Ebd. S. 113–114.

¹⁶⁸ Ebd. S. 117.

¹⁶⁹ Ebd. S. 117.

dieses Person-Sein, das in Anbetracht der narrativen Verunsicherung des Erzählers auf dem Spiel steht. In der Erzählung sind nämlich nicht nur das Sprechen der erinnerten Personen und das des Erzählers schwer voneinander zu trennen, sondern die brüchige Grenze zwischen den Figuren zeigt sich auch noch auf andere Weise, wie folgend dargestellt wird.

Die Erinnerung an die Mitinhaftierten wird in *Der siebente Brunnen* immer an deren jeweilige Berichte und Geschichten rückgebunden. Der Erzähler präsentiert sich also nicht auktorial wissend, sondern macht durch die Wechsel der Erzählperspektive und das intensive Hineinversetzen in die vorgestellten Personen deutlich, dass er immer nur schildern kann, was ihm jeweils erzählt worden ist. Das Wissen des Erzählers ist in Hinblick auf die Geschichten der Mitinhaftierten entsprechend immer als vermitteltes ausgewiesen; es verdankt sich einer vorhergehenden Erzählsituation statt einer konkreten Erfahrung. Die eigene Biographie allerdings, also der Bereich, der vom Erzähler sehr wohl konkret erfahren wurde, wird in gleicher Art – als vermitteltes Wissen – erzählt und seine vergangenen Erlebnisse werden nicht eigentlich den Leser_innen, sondern den anderen Mithäftlingen mitgeteilt:

Wo hast du Pechmann zuerst gesehen? wollte P  p   nun weiter hören. Er hatte angebissen. Ich sagte: In Perpignan, an der spanischen Grenze. Eee, sagte P  p     berascht, wo war das? – In Perpignan, es gab dort ein altes Barackenlager, vermutlich aus dem ersten [sic!] Weltkrieg, erzählte ich, da sammelten sie 1942 die Verhafteten und fertigten lange Züge mit Deportierten ab, die schließlich nach Auschwitz fuhren. (SB S. 84)

Die Vergangenheit des Erzählers wird hier nicht direkt geschildert, sondern es wird die Gesprächssituation mit P  p   dargestellt. Auch die Erlebnisse dessen, der berichtet, werden also in eine Geschichte eingebunden, während doch gerade hier eine Schilderung im auktorialen Ton möglich wäre. Die Erlebnisse des Erzählers sind dadurch auf dieselbe Stufe gestellt wie die Geschichten all derer, über die in *Der siebente Brunnen* Auskunft gegeben wird, und es scheint fast, als müsste der Erzähler im gleichen Maß von sich selbst Zeugnis ablegen wie von den Ermordeten.

In der Rezeption von *Der siebente Brunnen* ist häufig hervorgehoben worden, dass Wanders Erzählen als eine widerständige Praxis gegen die Entmenschlichung und Entindividualisierung im Konzentrationslager verstanden werden kann.¹⁷⁰ Hans Höller

¹⁷⁰ So beispielsweise im bereits erwähnten Nachwort von Christa Wolf, wenn sie davon spricht, dass Wander in *Der siebente Brunnen* „[w]enigstens einige aus diesem Heer der Anonymität entreißen [will], in der man sie umkommen lassen wollte“. Wolf, Christa: „Gedächtnis und Gedenken“. S. 19. Ebenso findet sich dies auch bei Schneider, die in ihrer Analyse schreibt, dass den „Protagonisten eine spezifische

hält beispielsweise in seinem Vortrag „Erzählen als Erinnern und Widerstand. Fred Wanders ‚Der siebente Brunnen‘ im Kontext der Literatur über die Shoa“¹⁷¹ fest, dass das Erzählen hier die „Arbeit des Widerstands gegen die erfahrene systematische Auslöschung jeder Individualität [ist]. Gegen die Reduktion auf die Auschwitz-Nummer stellt es die Namen wieder her“.¹⁷² In Anbetracht der vorhergehenden Untersuchung muss dieser Befund allerdings eingeschränkt werden: So sehr er für die Erinnerung an die Verstorbenen Gültigkeit beanspruchen kann, so wenig trifft er für die Figur des Erzählers zu. Im Gegensatz nämlich zu den Toten, an die im Erzählen erinnert wird, hat der Erzähler selbst keinen Namen – und niemanden, der für ihn zeugt.¹⁷³

„Nackt wirst du zurückbleiben, als kämest du eben aus der Mutter Schoß. Und das lautere Wasser des siebenten Brunnens wird dich reinigen, und du wirst durchsichtig werden“ (SB S. 52) gibt Mendel Teichmann die – für den Roman titelgebende – Erzählung vom siebenten Brunnen des Rabbi Löw wieder. Diese Durchsichtigkeit ist es, die die Figur des Erzählers auszeichnet. Sie ist es gleichermaßen, die das Erzählen antreibt und ermöglicht und sie bedingt in *Der siebente Brunnen* die große Nähe zu den individuellen Lebensgeschichten derer, an die erinnert wird. Gleichzeitig resultiert aus dieser Durchsichtigkeit allerdings auch die mangelhafte personale Integrität des Erzählers.

4.2.2 DAS EINBRECHEN DER GEGENWART

Die Haltung des Erzählers, der im Zuge der Schilderung der Geschichten der Verstorbenen geradezu in Auflösung begriffen zu sein scheint, wird in *Der siebente Brunnen* noch auf weitere Weise verunsichert. Wie auch in *Hôtel Baalbek* sind die Leser_innen der Erzählung mit häufigen und abrupten Wechseln der Erzählzeit konfrontiert. Diesbezüglich legt Ulrike Schneider in ihrer Lektüre des *Siebenten Brunnens* nahe, dass der Einsatz des Präsens bzw. Präteritums auf verschiedene Ebenen

Sprechweise zugestanden [wird], die die biographische Individualität demonstriert und der in den Konzentrations- und Vernichtungslagern durch die SS vorgenommenen Entindividualisierung durch einheitliche Häftlingskleidung und die Vergabe von Häftlingsnummern entgegensteht“. Schneider, Ulrike: *Jean Améry und Fred Wander*. S. 208.

¹⁷¹ Höller, Hans: „Erzählen als Erinnern und Widerstand“.

¹⁷² Ebd. S. 5.

¹⁷³ Am prominentesten lässt sich dieser Gedanke in Paul Celans Aschenglorie nachlesen. Das Gedicht endet mit den Zeilen „Niemand/zeugt für den/Zeugen“. Ulrich Baer nimmt diese Zeilen zum Anlass, um in der Einleitung des Sammelbandes „Niemand zeugt für den Zeugen“ über eine Krise der Zeug_innenschaft nachzudenken. Vgl. dazu Baer, Ulrich: „Einleitung“. In: ders. (Hg.): „*Niemand zeugt für den Zeugen*“. *Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 7–31.

bzw. Modi des Erzählten hinweist. Sie spricht davon, dass der „Übergang vom Präsens zum Präteritum und umgekehrt“ von Wander verwendet wird, „um den Wechsel des Erzählmodus, zwischen Basiserzählung [also dem Bericht des Erzählers, Anm. StM] und Analepsen/Prolepsen sowie zwischen Faktischem und Fiktionalem anzuzeigen“.¹⁷⁴ Diese These lässt sich in vielen Passagen nachvollziehen, sie kann allerdings nicht für die gesamte Erzählung in Anschlag gebracht werden. So lassen sich immer wieder Episoden finden, in denen die Verwendung einer Zeitform nicht mehr darauf schließen lässt, in welchem Modus bzw. auf welcher Ebene der Geschichte das Erzählte angesiedelt ist. Im Gegenteil lassen sich auch geradezu willkürliche Sprünge der Erzählzeiten finden, so beispielsweise, als aus dem Lager Hirschberg berichtet wird:

Die Arbeit geht heute langsam voran, es ist bitter kalt. Das Förderband läuft leer, Maschinenschaden in der Hackerei. Posten sind nicht zu sehen, haben sich irgendwo untergestellt. [...] Zwei oder drei Kameraden, mit Langhölzern beladen, kommen vorbei, lauschen de Groot und verdrehen die Augen, auch sie haben das alles schon siebenmal gehört: Die schönen Nachmittage in Amsterdam! (SB S. 18)

In Anschluss an diese Beschreibung wird die Geschichte des Schneiders de Groot im Präsens und in „berichteter Rede“ geschildert. In der Passage wird allerdings deutlich, dass die Veränderung der Erzählperspektive nicht durch eine Veränderung der verwendeten Zeitform begleitet wird. Das Präsens wird hier nicht erst verwendet, als die Geschichte von de Groot mitgeteilt wird, sondern bereits davor, als diese Geschichte noch nicht eigentlich begonnen hat. Erst nachdem die Geschichte de Groots geschildert wurde, fährt der Erzähler im Präteritum fort: „Du warst ein Egoist, sagte Tschukran, er hatte sich zu uns gesellt. Er wollte de Groot nicht beleidigen, er sagte es lachend.“ (SB S. 20) Der Wechsel der Zeitform markiert hier keine Veränderung des Erzählmodus oder der Erzählebene, im Gegenteil, scheint er die verschiedenen Perspektivierungen gar zu unterminieren. Es lässt sich hier nicht mehr mit Klarheit sagen, zu welchem Zeitpunkt die Erzählstimme spricht.

Diese Uneindeutigkeit der Zeit betrifft in *Der siebente Brunnen* nicht nur den Zeitpunkt des Erzählten, sondern auch den Zeitpunkt des Erzählens: „Denkst du noch an den Wald in Vincennes? Und an den heißen Wind in den Buschwäldern bei Avignon und Orange? [...] Hast du noch Saft genug in der Hirnschale, dir das vorzustellen“ (SB S. 107) Hier bleibt offen, zu welchem Zeitpunkt diese Fragen in den Erzählverlauf einbrechen: Ist dies ein Gedanke, der in der Zeit der Lagerhaft artikuliert wird oder

¹⁷⁴ Schneider, Ulrike: *Jean Améry und Fred Wander*. S. 208.

spricht der Erzähler zum Zeitpunkt des Erinnerns? An einigen Stellen wird dies noch stärker zugespitzt und es wirkt fast so, als ob es für den Erzähler überhaupt keine Zeit nach dem KZ gibt: „(noch heute träume ich davon, hin und her zwischen den Stacheldrähten und den Wachtürmen [...] und wann kommt das Ende, wann kommt man heraus?“ (SB S. 12) Das „heute“ dieses Ausspruchs wird durch die Verwendung des Präsens am Ende der Passage – „wann kommt man heraus“ – geradezu konterkariert und es entsteht der Eindruck, dass die Gefangenschaft und Marter überhaupt nicht geendet hätten.¹⁷⁵ Tatsächlich findet sich in der gesamten Erzählung auch kein einziger Hinweis auf den Zeitpunkt der Artikulation der Erinnerung des Erzählers und ebenso wie *Der siebente Brunnen* im Konzentrationslager beginnt – „Drei Wochen nach dem Gespräch, von dem ich nun berichten werde, sollte Mendel sterben.“ (SB S. 7) –, endet er auch bei „Joschko und seinen Brüdern“¹⁷⁶ in der Baracke. Obwohl durch die Verwendung von Vergangenheitsformen also suggeriert wird, dass der Erzähler retrospektiv erinnert, ist stellenweise gar kein Vergehen der Zeit, kein Abstand zum Erlebten markiert.

In *Hôtel Baalbek* ist das Hotel der Ort, von dem ausgehend das Schicksal der Figuren des Romans in Rück- und Vorblenden erzählt wird. Im Gegensatz dazu fällt in *Der siebente Brunnen* auf, dass sich die Figuren, von denen der Erzähler berichtet, an jenem Ort befinden, der gleichzeitig der Ort ihres Todes ist. Dies bedeutet auch, dass diese Figuren keine Zukunft mehr haben. Das Lager wird in der Erzählung zu dem Ort, an dem die (biographische) Zeit endet, von dem aus es nicht nach vorn gehen kann. Die zahlreichen Prolepsen im Erzählen der Geschichten der erinnerten Figuren, wie sie sich in *Hôtel Baalbek* finden lassen, fehlen in *Der siebente Brunnen* gänzlich. Die drastische Zuspitzung dieser narrativen Gestaltung liegt darin, dass der Blick in die Zukunft auch in der Geschichte des Erzählers ausgespart ist, dass immer wieder eine Gegenwart über ihn hereinbricht, die ihn ins Lager zurückversetzt.

¹⁷⁵ Schneider argumentiert in ihrer Untersuchung, dass dieses Zitat auf die Einbindung der Autorposition in die Erzählung hinweist. Sie geht davon aus, dass Wander „seine Biographie bruchstückhaft in die Erzählung ein[fügt]“, was sie damit begründet, dass eben jener Ausspruch im Text in Klammern gesetzt ist. Gerade in Zusammenhang mit dem vorhergehend genannten Passus allerdings – der nicht in Klammern steht – lässt sich diese Überlegung nicht für die Erzählung verallgemeinern. Vgl. dazu Ebd. S. 210–211. Viel eher lässt sich hier die Art des Erzählens und der temporalen Inkongruenz finden, die Schneider an anderer Stelle für Wanders Schreiben festgestellt hat, wo sie die Wechsel der Erzählzeit im Sinne eines „Erzählens nach Auschwitz“ deutet: „Das Vorhaben, die unterschiedlichen Geschichten der Protagonisten, das Erlebte, Gehörte und an den Ich-Erzähler Übermittelte in eine sinnstiftende, kohärente Erzählung zu überführen [...] wird durch die Erinnerungen des Ich-Erzählers auf inhaltlicher und sprachlicher Ebene destruiert [...]. Ebd. S. 338.

¹⁷⁶ Dies ist gleichzeitig der Titel des letzten Kapitels der Erzählung. Vgl. dazu SB S. 139.

4.2.3 ZEUGNIS ABLEGEN

Ebenso wie die Figuren, derer in der erinnernden Darstellung gedacht wird, hat auch der Erzähler in *Der siebente Brunnen* das Lager erlebt. Das eigene Erleben wird allerdings in *Der siebente Brunnen* kaum geschildert und stattdessen von den Mithäftlingen erzählt. Laut Assmann sind die moralischen Zeug_innen dadurch ausgezeichnet, dass sie gleichzeitig Opfer und Zeug_in eines Verbrechens sind. Daraus allerdings ergibt sich im Erzählen von *Der siebente Brunnen* ein Widerspruch: Als Zeuge stellt der Erzähler das eigene Erleben radikal in den Hintergrund, wird zum Medium der Stimme der Ermordeten, spart dadurch allerdings sein Erleben – als Opfer – aus. Als Opfer der Shoah wiederum wird die Stimme des Erzählers dergestalt im Erzählen situiert, als hätte er nicht eigentlich überlebt – wodurch es aber auch nicht mehr möglich wäre, Zeugnis abzulegen. Der Status des Erzählers als Zeuge unterminiert in *Der siebente Brunnen* also den Status als Opfer, während gleichzeitig der Status als Opfer den des Zeugen begrenzt. Dies wiederum, so kann mit Assmanns Konzept der Zeug_innenschaft angeschlossen werden, hat drastische Auswirkungen auf die Authentizität des Zeugnisses des Erzählers.

„Als Verkörperung der traumatischen Erfahrung sind sie [die moralischen Zeug_innen, Anm. StM] als Opfer zugleich lebendige Beweise des Verbrechens, von dem sie Kunde geben“,¹⁷⁷ führt Assmann über die moralischen Zeug_innen aus. Im Gegensatz zu den juristischen oder den historischen Zeug_innen, deren Glaubhaftigkeit immer in Abrede gestellt werden kann, die lügen oder verfälschen können, ist die Authentizität des Zeugnisses der moralischen Zeug_innen nach Assmann aufgrund des Überlebens immer schon verbürgt: „Der moralische Zeuge ist kein Gefäß für eine Botschaft, das Gefäß ist hier selbst die Botschaft.“¹⁷⁸ Doch gerade dieses Überleben, das Ende der KZ-Haft, erweist sich für den Erzähler von *Der siebente Brunnen* als ungesichert – und zwar nicht insofern er Zeuge, sondern insofern er Opfer der Shoah ist.¹⁷⁹ In *Der siebente Brunnen* wird also gerade vorgeführt, dass die doppelte

¹⁷⁷ Assmann, Aleida: *Der lange Schatten der Vergangenheit*. S. 91.

¹⁷⁸ Ebd. S. 90.

¹⁷⁹ Die Unmöglichkeit des Sprechens als Opfer der Shoah betont auch Dori Laub in ihrer bekannten Untersuchung zur Zeug_innenschaft. Sie argumentiert, dass es sich bei der Shoah um ein Ereignis ohne Zeugnis handelt: „Not only, in effect, did the Nazis try to exterminate the physical witnesses of their crime; but the inherently incomprehensible and deceptive psychological structure of the event precluded its own witnessing, even by its very victims.“ Nach Laub scheitert jede auf Verstehen ausgerichtete Kommunikation zwischen den Opfern der Shoah und denen, die nicht in den deutschen Konzentrationslagern waren, was Laub als einen Effekt der entmenschlichenden Praxis der Nationalsozialist_innen selbst versteht. Laub argumentiert, dass die Opfer der Shoah die Fähigkeit

Auszeichnung der moralischen Zeug_innen nicht für die Authentizität von deren Zeugnis garantieren kann.

In der literaturwissenschaftlichen Forschung wird die Frage nach der Authentizität des Erzählten oftmals als Messlatte an literarische Texte angelegt, die von der Shoah erzählen. Auch Fred Wanders Texte und insbesondere *Der siebente Brunnen* mussten sich wiederholt der Frage stellen, inwiefern mit diesem Text überhaupt ein authentisches Zeugnis von der Shoah vorliegt.¹⁸⁰ Der Impetus der Forscher_innen in Hinblick auf diese Fragestellungen ist durchaus unterschiedlich. Während die einen versuchen, die Authentizität des Textes auf der Grundlage eines historischen Abgleichs mit Wanders Biographie zu bewerten, versuchen andere, die spezifische Qualität einer literarisierten Erinnerung hervorzuheben.¹⁸¹ Im bereits erwähnten Artikel von Erin McGlothlin wird die Frage nach der Authentizität als Frage nach dem autobiographischen Gehalt von *Der siebente Brunnen* ganz dezidiert ins Zentrum ihrer Untersuchung gestellt und sie stellt gleich zu Beginn fest:

Der autobiographische Pakt hat in den literarischen Texten über den Holocaust [...] an Bedeutung gewonnen, da uns der Name des Autors eine Garantie gibt, daß die im Text beschriebenen unfassbar brutalen Ereignisse tatsächlich möglich waren, daß das Udenkbare tatsächlich passiert ist und daß der Text kein Ausdruck purer Phantasie ist, wie es die Leugner des Holocaust gern behaupten.¹⁸²

verloren haben überhaupt Zeug_in sein zu können. Vgl. dazu Felman, Shoshana, Laub, Dori: *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York, London: Routledge 1992. Hier S. 80.

¹⁸⁰ So dargelegt von McGlothlin. Vgl. dazu McGlothlin, Erin: „Zu Fred Wanders *Der siebente Brunnen*“. S. 97–99.

¹⁸¹ Zu letzteren zählt beispielsweise Beatrice Sandberg, die sich in ihrem Text „Der Zeitzeuge Fred Wander. Erinnerung zwischen Authentizität und Fiktionalität im Kontext der Holocaustliteratur“ ganz dezidiert von einem Zugang abgrenzen möchte, der fikionalisierter Erinnerung die Authentizität abspricht. Interessanterweise resultiert dieses Vorhaben bei ihr allerdings darin, dass sie die Prosatexte Wanders selbst kaum noch analysiert. Sie beruft sich vorrangig auf Wanders autobiographische Schriften und legt sein literarisches Schaffen im Sinne einer Ver- und Bearbeitungsstrategie aus. So spricht sie zwar davon, dass „die Möglichkeit der Grenzüberschreitung zwischen Fiktion und Wirklichkeit den Raum für eine Annäherung an die Darstellbarkeit des Unsäglichen zurechtlegt“ (68), gleichzeitig postuliert sie aber auch, dass eben dies selbst nicht Gegenstand der Literatur Wanders sei: „Selbstreflexivität im Sinne metanarrativer Problematisierung der zeitlichen Differenz oder Undarstellbarkeitsproblematik finden sich in der Erzählung [*Der siebente Brunnen*, Anm. StM] selbst nicht“ (67). Gerade letztere Bemerkung, so wird die nachfolgende Untersuchung zeigen, ist allerdings nicht haltbar. Vgl. dazu Sandberg, Beatrice: „Der Zeitzeuge Fred Wander. Erinnerung zwischen Authentizität und Fiktionalität im Kontext der Holocaustliteratur“. In: Parry, Christoph, Platen, Edgar (Hg.): *Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung*. München: Iudicum 2007 (= *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur 2*), S. 61–73.

¹⁸² McGlothlin, Erin: „Zu Fred Wanders *Der siebente Brunnen*“. S. 98. McGlothlin bezieht sich hier auf Philippe Lejeunes Konzept des „autobiographischen Paktes“, dem entsprechend, so McGlothlins Wiedergabe, die Lebenserfahrungen von Autor_innen die Authentizität ihrer autobiographischen Erlebnisse gegenüber den Leser_innen gleich einem Vertrag garantieren.

Ähnlich wie Assmann also geht McGlothlin hier von einem Konzept der Zeug_innenschaft aus, wonach die Authentizität des Zeugnisses auf der Grundlage des Erlebens, der historischen Beteiligung und in diesem Sinne des Überlebens sichergestellt werden soll. Zugleich weist sie auf die politischen Implikationen dieses Einforderns von Authentizität hin. Authentizität ist hier ein Anspruch und eine Notwendigkeit, die der Verleugnung von Täter_innenschaft und Schuld und der Verleugnung des historischen Ereignisses Shoah entgegengesetzt werden.

Im Verlauf ihrer Lektüre von *Der siebente Brunnen* unternimmt McGlothlin entsprechend den Versuch, die Kritiken an der Erzählung zu entkräften, die selbiger einen nur eingeschränkten autobiographischen Gehalt zusprechen. Im Zuge dessen fasst sie *Der siebente Brunnen* nicht als dokumentarischen Bericht, sondern fokussiert die Machart des Textes und seine narrative Struktur – die sie letztlich als autobiographisches Zeugnis des Autors Fred Wander ausweist:

Indem der Erzähler Geschichten über die Menschen, die nicht überlebt haben, weitergibt, entwickelt er seine eigene Stimme und Perspektive, und er verleiht seiner Erfahrung des Überlebens Ausdruck. [...] Indem er sich aus dem Zentrum der autobiographischen Befragung zurückzieht und sich statt dessen intensiv und voll Mitgefühl an der Erfahrung der anderen beteiligt, ist Fred Wander in der Lage, sich selbst in seinen eigenen Text hineinzuschreiben.¹⁸³

Das Ich des Erzählens wird an dieser Stelle beinahe unmerklich zum Autor Fred Wander verschoben. Um Zeugnis sein können, muss *Der siebente Brunnen* in dieser Lektüre durch einen souveränen Sprecher – oder zumindest einen, der benannt werden kann – abgesichert werden.¹⁸⁴ Damit verschwindet allerdings die Figur des Erzählers in seiner existenziellen Verunsicherung als narratives Element aus der Erzählung.

Fred Wander wird in der Lektüre von McGlothlin als Autor von *Der siebente Brunnen* dergestalt positioniert, dass er selbst in seiner Rolle als Zeuge der Shoah die Authentizität des Erzählten absichern soll. Dagegen lässt sich allerdings einwenden, dass damit die Antwort auf eine Frage vorweggenommen wird, die im Text doch eigentlich erst gestellt wird. In *Der siebente Brunnen* ist die Authentizität des Erzählten nämlich vorerst etwas, das verhandelt wird. In der Erzählung wird nicht nur Zeugenschaft inszeniert, es wird gleichermaßen auf die Schwierigkeit des Zeugens hingewiesen. Im Schreiben werden die Probleme des Zeugens dezidiert thematisiert.

¹⁸³ Ebd. S. 117.

¹⁸⁴ Hier wird implizit die Autorität des Textes über die Autor-Person behauptet. Ein Vorgehen, welches sich in der Literaturwissenschaft häufig findet, wenn Literatur über die Shoah analysiert wird. Vgl. dazu die Ausführungen in der Einleitung.

Dabei wird viel eher ein Umgang mit den dem Zeugnis inhärenten Brüchen gesucht, statt diese über die autobiographische Autorität zu glätten. Wenn der Erzähler sich der Toten der deutschen Konzentrationslager erinnert, während er gleichzeitig aus dem Lager spricht, dann besteht die Schwierigkeit des Zeugens genau darin, dass dieses Ich gleichzeitig Opfer und Zeuge ist. Dergestalt doppelt ausgezeichnet wird der Erzähler im Text inszeniert und auf der Grundlage dieser doppelten Auszeichnung wird das Ringen um das Erzählen dargestellt.

4.3 DER ORT DES ZEUGEN

In Anschluss an die Darstellung der Schwierigkeit, die aus dem doppelten Status des Erzählers als Opfer und Zeuge der Shoah resultiert, widmet sich dieses letzte Unterkapitel der Frage nach dem Ort der Erzählung und mithin dem Ort des Zeugens in *Der siebente Brunnen*. Dass der Erzähler gleichzeitig Opfer und Zeuge ist, und dass die Verbindung dieser beiden Sprecherpositionen zu Problemen im Erzählen führt, kann in *Der siebente Brunnen* in Hinblick auf die räumliche Verortung des Erzählens nachvollzogen werden. Doch erweist sich die Situierung oder, mit Certeau gesprochen, der narrative Umgang mit dem Raum hier nicht als bloßes Symptom einer grundlegenden Schwierigkeit des Zeugens: Im Folgenden wird dargestellt, dass in *Der siebente Brunnen* ein Vorschlag zum Umgang mit den Schwierigkeiten des Erzählens von der Shoah gemacht wird. Die im Erzählen entworfenen Strategien gehen dabei mit einer spezifischen narrativen Handhabung des Raumes einher.

4.3.1 DAS LAGER

Als Zeuge muss sich der Erzähler in *Der siebente Brunnen* selbst durchlässig machen, um den Verstorbenen eine Stimme zu verleihen. Er selbst scheint dadurch allerdings nicht oder kaum über eine Stimme als Garant personaler Integrität oder einer eigenen Geschichte zu verfügen. Im wiederholten Einbrechen der Gegenwart in das Erzählen reiht sich der Erzähler in die Gemeinschaft derer ein, die die Lager nicht überlebt haben, wodurch ihm nicht nur seine Geschichte als biographisches Weiterleben abhandenkommt, sondern wodurch gleichzeitig der Ort seines Sprechens festgelegt ist: das Lager. Das Lager ist hier einerseits der Raum der Geschichten und der Erinnerung

an die Mitgefangenen und es ist andererseits der Ort, an dem sich der Erzähler noch immer aufzuhalten scheint. Wie aber ist dieser Ort gekennzeichnet und welcher Zusammenhang besteht zwischen der existenziellen Verunsicherung des Erzählers und dem Erzählen aus dem Lager?

Wenn hier von der Kennzeichnung des Lagers die Rede ist, so muss vorerst festgestellt werden, dass das Lager in *Der siebente Brunnen* eine solche nicht eigentlich erhält. Die Lager selbst werden im Verlauf der Erzählung nämlich gar nicht beschrieben oder narrativ ausgestaltet.¹⁸⁵ Viel eher findet im Erzählen eine Verschiebung statt, insofern die Lager genau das sind, was den einzelnen Personen hier wiederfahren ist. Das Lager ist das Podest der Musikanten im Lager Crawinkel, unter dem Tadeusz Moll mehrere Winternächte ausharren muss (SB S. 121 ff.), es ist die Quarantänestation für Fleckentyphus, in der der Arzt Karel vier Wochen eingeschlossen ist (SB S. 65), es ist das Baugerüst, von dem der Junge Alek herabstürzt, der schließlich seinen Verletzungen erliegt (SB S. 58–59), der Holzplatz, auf dem das Kind Jossl vor Erschöpfung umfällt und von den Wachen zum Spaß mit Schnee zugeschaufelt wird (SB S. 14), die Latrine, auf die die Kranken und Verwundeten von den anderen Häftlingen zum Ausruhen gebracht werden (SB S. 112–113), usw. Das Lager selbst wird nicht beschrieben, es wird nicht sprachlich ausgestaltet und insofern fällt es – als Raum – aus der Sprache, aus dem Sagbaren heraus. Gleichzeitig setzt der Erzähler dem Konzentrationslager in der Sprache etwas entgegen, nämlich die erzählte Erinnerung an die Mitgefangenen. Der Erzähler streicht das Lager als Raum damit gewissermaßen durch; er negiert oder tilgt es nicht, sondern er verwehrt sich gegen die totalisierende Funktionalisierung des Lagers und setzt an dessen Stelle die nicht einzudämmenden Geschichten der erinnerten Personen.

¹⁸⁵ Dies unterscheidet Wanders *Der siebente Brunnen* auch von anderen Zeugnissen Überlebender. In Kertézs' *Roman eines Schicksallosen* beispielsweise werden die einzelnen Lager unter dem naiven Blick des Erzählers geradezu kartographiert: „Der Stacheldraht, mit vier Wachtürmen an den Ecken, zog sich direkt an der Landstraße hin. Das Lager selbst hatte im übrigen die Form eines Quadrats – eigentlich war es nicht mehr als ein großer, staubiger Platz, zum Tor und der Straßenseite hin frei, auf den anderen drei Seiten umgeben von riesigen Zelten in der Größe von Flugzeughallen oder wie beim Zirkus; [...] Zu einem der Zelte hat es dann auch mich gewirbelt, um ganz genau zu sein: zu dem rechts außen in der hinteren Reihe, wenn man Richtung Tor blickt und die Zelte im Rücken hat“. Kertész, Imre: *Roman eines Schicksallosen*. Übers. von Viragh, Christina. Reinbek: Rowohlt 2004. S. 206–207. Interessanter Weise gibt es auch in *Der siebente Brunnen* eine genauere Beschreibung eines Lagers. Es ist dies allerdings keines der deutschen Konzentrationslager, sondern das französische Lager Perpignan: „Das Lager ist groß, vielleicht zwanzigtausend Seelen. Eine Sandwüste und graue, verfallene Baracken. Im prallen Sonnenschein, unter der Mittelmeersonne glänzt das von Ungeziefer zerfressene Holz der Baracken silbrig, wie Schiefer und Malachit.“ (SB S. 86)

In dem Unterkapitel „Kinderheit [sic!] und Metaphern von Orten“¹⁸⁶ spricht Michel de Certeau über die Inbesitznahme des Raumes und führt dies mit der Frage nach der_m Anderen zusammen. Er rekurriert dabei auf Freuds Ausführungen zur frühkindlichen Subjektconstitution, wie dieser sie in *Jenseits des Lustprinzips* formuliert, und insbesondere auf dessen Beschreibung des Fort-Da-Spiels des Kindes.¹⁸⁷ In seiner Lektüre von Freud weist Certeau darauf hin, dass dem Loslösen von der Mutter und der damit einhergehenden Konstitution eines Selbst eine räumliche Komponente inhärent ist:

Die von Jubel begleitete Manipulation, die es erlaubt, das mütterliche Objekt ‚verschwinden‘ zu lassen und *sich* selber verschwinden zu lassen (insofern man mit diesem Objekt identisch ist), also *da* zu sein (weil) *ohne* den Anderen, aber in einem notwendigen Verhältnis zum Verschwundenen, bildet eine ‚ursprüngliche räumliche Struktur‘.¹⁸⁸

Certeau macht hier darauf aufmerksam, dass das Handeln im Raum bestimmte räumliche Koordinaten überhaupt erst hervorbringt – ein „Da“ statt eines bloßen „Hier“. Darüber hinaus argumentiert er, dass ein Zusammenhang zwischen dem Handeln im Raum und dem Verhältnis zur_m Anderen besteht, insofern das Handeln nur auf der Grundlage eines Umgangs mit der_m Anderen vonstattengehen kann. Würde ein Verhältnis der Identität vorliegen, sich das Ich also nicht von der_m Anderen unterscheiden, ginge auch das Moment des Handelns im Raum verloren. „Mit dem Raum umzugehen bedeutet also, die fröhliche und stille Erfahrung der Kindheit zu wiederholen; es bedeutet, am Ort *anders zu sein* und *zum Anderen überzugehen*.“¹⁸⁹

Die Komplexität der Überlegungen Certeaus zeigt sich im hier referierten Unterkapitel in ihrem Anspielungsreichtum. Den Ausführungen ist die Metapherdefinition von Aristoteles als Motto vorangesetzt. Dieser entsprechend ist

¹⁸⁶ de Certeau, Michel: *Kunst des Handelns*. S. 206–208.

¹⁸⁷ Freud entwickelt seine Triebtheorie in diesem Text insofern weiter, als dass das titelgebende „Jenseits“ des Lustprinzips hier erstmals eingeführt wird: der Todestrieb. Freud führt aus, dass nicht nur die Lebenstrieb (Narzissmus, Libido etc.) das Handeln des Menschen maßgeblich bestimmen, sondern ebenso der Todestrieb als destruktiver und auf Zerstörung ausgerichteter Trieb. Als besonders aufschlussreich erweist sich für Freud die Beobachtung eines spielenden Kindes, welches eine Holzspule an einem Bindfaden unermüdlich fortwirft und dies mit dem Ausruf „o–o–o–o“ begleitet, um selbige dann wiederum am Bindfaden zu sich zurückzuziehen und das Wiederauftauchen der Spule mit einem „Da“ zu kommentieren. Für Freud sind an diesem Spiel zwei Momente bemerkenswert: Einerseits parallelisiert er das Verschwinden-Lassen und Zurückholen der Spule mit der Erfahrung des Kindes, von der Mutter getrennt zu werden. Andererseits interessiert er sich für die Wiederholungsfigur in diesem Spiel, gerade in Anbetracht des Umstandes, dass die Trennung vom Spielzeug, so Freuds Auslegung, dem Kind keinen Lustgewinn bringen kann und dennoch unablässig wiederholt wird. Vgl. dazu Freud, Sigmund: *Jenseits des Lustprinzips*. Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1923. S. 13–15.

¹⁸⁸ de Certeau, Michel: *Kunst des Handelns*. S. 207. Herv. i. O.

¹⁸⁹ Ebd. S. 208. Herv. i. O.

eine Metapher „die *Übertragung* eines Wortes (das somit in uneigentlicher Bedeutung verwendet wird), und zwar entweder von der Gattung auf die Art oder von der Art auf die Gattung, oder von einer Art auf eine andere, oder nach den Regeln der Analogie“.¹⁹⁰ Certeau verbindet in diesem kurzen Abschnitt also drei Elemente miteinander: die Subjektkonstitution, die Handhabe des Raumes und das Metaphorische. Diese drei Bereiche bringt er dabei insofern in Zusammenhang, als er ihre strukturelle Übereinstimmung im Moment des Übertragens – im (Hin-)Übergehen, vom Hier zum Da – herausstreicht. Der Verweis auf Aristoteles ist hier insofern konsequent, als Certeaus die Praktiken im Raum mit einer rhetorischen Tätigkeit assoziiert. An dieser Stelle nun verknüpft Certeau die Überlegungen zu einer rhetorischen Handhabe des Raumes mit der_m Anderen. Nach Certeau bedarf es der_s Anderen notwendig für die Konstitution eines handlungsfähigen Subjekts und für das Handeln im Raum.

Alle drei von Certeau genannten Bereiche sind für das Erzählen in *Der siebente Brunnen* in gewisser Art beeinträchtigt. Wenn dem Lager im Erinnern an die Toten seine räumlichen Attribute verweigert werden und es hin zu den Geschichten der Verstorbenen verschoben wird, dann wird es als Raum der Erzählung durchgestrichen. Indem es aber dergestalt aus der Sprache herausfällt, fällt es notwendiger Weise auch aus der Rhetorik heraus und kann dadurch im Erzählen nicht mehr gehandhabt oder begangen werden. Darüber hinaus bedingt die Durchlässigkeit der Figur des Erzählers, dass eine klare Abgrenzung zu den anderen Mitgefangenen nicht reibungslos gelingt und oftmals nicht eindeutig bestimmt werden kann, wer „hier“ und wer „da“ ist. Nach Certeau erzeugt die räumliche Verhältnisbestimmung vom Hier zum Da ein Bezugsraster, welches „ein Hinweis auf die gegenwärtige Aneignung des Raumes durch ein ‚Ich‘ ist“.¹⁹¹ Dieses Bezugsraster hat nach Certeau die Aufgabe, „den Anderen in ein Verhältnis zu diesem ‚Ich‘ zu setzen“.¹⁹² Doch der Erzähler in *Der siebente Brunnen* geht nicht, er steckt fest. Aufgrund der Uneindeutigkeit der erzählten Zeit, die zwischen Präsens und Vergangenheitsformen schwankt, wird der Erzähler durch die Gegenwart des Lagers bedroht; dies bedingt, dass er von den Mitinhaftierten weniger als Anderen – als deren Zeuge –, erzählt, sondern auf der Grundlage einer Identifizierung – als Opfer.

¹⁹⁰ Aristot. *poet.* 1457 b, Herv. StM. Die in der deutschsprachigen Ausgabe von Certeau verwendete Übersetzung weicht hier geringfügig von der gängigen Übersetzung von Fuhrmann ab. Diese beginnt mit „Metapher ist die Übertragung eines fremden Nomens, entweder [...]“. Aus der vorliegenden Ausgabe von *Kunst des Handelns* geht nicht hervor, welche Übersetzung des Aristoteles herangezogen wurde. Vgl. dazu Ebd. S. 206.

¹⁹¹ Ebd. S. 191.

¹⁹² Ebd. S. 191.

Certeaus Überlegungen zur Inbesitznahme des Raumes können in Anschluss an diese Beobachtungen also dahingehend zugespitzt werden, als nicht nur die frühkindliche Subjektconstitution sich im Umgang mit dem Raum wiederholt, sondern auch umgekehrt die Verunmöglichung eines Umgangs mit dem Raum auf diese frühkindliche Erfahrung zurückwirkt und das Subjekt existenziell zu erschüttern vermag.

4.3.2 EINEN ORT ERFINDEN

Fred Wanders *Der siebente Brunnen* erweist sich in Anbetracht der dargestellten Unmöglichkeit der narrativen Handhabe des Geschehenen durch den Erzähler beim gleichzeitigen Nicht-enden-Wollen der unzähligen Geschichten aus dem Lager als in eine Paradoxie von Sprechen und Nicht-Sprechen verstrickt. Dabei ist der Erzähler trotz seiner existenziellen Verunsicherung keineswegs handlungsunfähig.

Nach Certeau ermöglichen die Praktiken im Raum, etwas hervorzubringen, was es so vormals nicht gab, es sind Praktiken, mittels derer nach Certeau Räume erfunden werden können.¹⁹³ Die Funktion dieser Praktiken, so fährt Certeau fort, ist die Aneignung des Raumes und hierin zeigt sich auch das widerständige Potenzial im Erzählen in *Der siebente Brunnen*. Der Erzähler vermag von Menschen als Persönlichkeiten mit Geschichten zu berichten, deren Individualität ausgelöscht werden sollte. Der Erzähler vermag weiterhin jüdische Traditionen und Mythen in den Geschichten der Erinnerten auferstehen zu lassen, die doch gerade im Lager vernichtet werden sollten.¹⁹⁴ Insofern allerdings das Lager als Ort der Erzählung im Erzählen durchgestrichen wird, muss daran anschließend weitergefragt werden, wie genau die Handhabe des Raumes hier zu fassen ist. In Certeaus Ausführungen wird der enge Zusammenhang von sprachlichen und räumlichen Praktiken ausdrücklich hervorgehoben. Doch was passiert, wenn diese Handlungsweisen einer räumlichen oder materiellen Grundlage entbehren, wenn der Raum, in dem ein Handeln statthaben soll, nicht verfügbar ist?

In *Der siebente Brunnen* setzt das Erzählen mit der Erfindung eines Raumes ein. Dieser Raum wird im Zuge des ersten Kapitels – „Wie man eine Geschichte erzählt“ –

¹⁹³ Ebd. S. 203.

¹⁹⁴ Der Rekurs auf Elemente der jüdischen Mystik in *Der siebente Brunnen* wurde in der Rezeption bereits vielfach hervorgehoben. Ausführlich wird dies in Schneiders Dissertation dargestellt und diskutiert, ebenso in der Untersuchung von Andrea Reiter und den Lektüren Hans Höllers oder Karl Müllers. Vgl. dazu Schneider, Ulrike: *Jean Améry und Fred Wander*. S. 331–335. Ebenso: Höller, Hans: „Erzählen als Erinnern und Widerstand“. Müller, Karl: „Zu einigen Bausteinen der Poetik Fred Wanders“. Insb. S. 261–264. Reiter, Andrea: *Die literarische Bewältigung von KZ-Erfahrung*. S. 72–84.

erzählerisch hervorgebracht. Der Erzähler möchte hier von Mendel Teichmann, der als herausragender Geschichtenerzähler beschrieben wird, das Erzählen lernen. Mendel Teichmann beantwortet diese Anfrage wiederum selbst mit einer Geschichte. Er erzählt, wie ihm einst ein Junge die gleiche Frage gestellt hat: „Aber worüber soll ich erzählen?“, fragt ihn der Junge, „Ich möchte auch Dichter werden, aber ich erlebe doch nichts!“ (SB S. 9) Mendel Teichmann befragt daraufhin den Jungen, wo er herkommt und der Junge erzählt, dass er in „einem alten Haus wohne [...], in einer übelriechenden Straße, am Rande der Stadt. Seit seiner Geburt wohne er dort, und etwas anderes kenne er nicht“. (SB S. 9) An diese Ausführungen nun schließt Mendel Teichmann an:

Viel mehr sagt er nicht, der kluge junge Mann, und das genügt mir, ich kann es sehen, riechen kann ich das Haus. Ich brauche erst gar nicht hinauszufahren, um es mir anzusehen. Gleich wenn du eintrittst, öffnet sich die Tür, und ein neugieriger Alter schaut heraus. Er hat sich eben rasiert, und Seife klebt noch an seinen Wangen. Die Hosenträger hängen ihm herunter, [...]. (SB S. 9)

So fährt Mendel Teichmann mit seiner Geschichte fort und schildert detailliert das Aussehen des alten Mannes, schildert, was diesen bewegt und den Verlauf einer ganzen Unterhaltung mit dem alten Mann.

In dem Moment also, einem Moment, der gleichfalls am Beginn einer Erzählung steht und in dem danach gefragt wird, wie das Erzählen vonstattengeht, beginnt das Erzählen und kann fast nicht mehr gestoppt werden. Die Passage setzt mit der Geschichte des Erzählers von *Der siebente Brunnen* an, der Mendel Teichmann zum Geschichtenerzählen befragt – der wiederum selbst zum Erzähler einer Geschichte wird – die vorerst aus dem Dialog mit jenem Jungen besteht – in dessen Verlauf folgend dem Jungen die Geschichte über das alte Haus erzählt wird – in deren Verlauf Mendel nicht nur von dem alten Haus erzählt – sondern auch der Zuhörer für die Geschichte des alten Mannes ist, usw.

Das Erzählen wird hier als außerordentlich komplexe Verschachtelung verschiedener Geschichten gezeigt. Daraus resultiert in dieser Episode auch eine Verwirrung der Erzählstimmen: Wie eine Vorwegnahme der Erzählstruktur des *Siebenten Brunnens* lassen sich im Rahmen dieser nur kurzen Darstellung gleich drei verschiedene Ichs finden – das Ich des Erzählers des *Siebenten Brunnens*, das Ich Mendel Teichmanns als Erzähler seiner Geschichte und das Ich des Jungen schließlich in der Geschichte Mendel Teichmanns. Und ebenso wie der Erzähler in der *Der siebente Brunnen* nimmt Mendel Teichmann in der Darstellung des Gesprächs mit dem Mann in dem alten Haus auch dessen Jargon an: „Von Mottl Leiser schwenkt er direkt

auf sich selbst. Allein lebt er seit vielen Jahren, allein wie ein Hund. Sechs Kinder, weggefliegen, oj, was sag ich Ihnen, haben Sie nicht mit lauter verlorenen Kindern zu tun?“ (SB S. 10–11) In Anbetracht der Ähnlichkeit der Art und Weise des Erzählens in *Der siebente Brunnen* und des Erzählens von Mendel Teichmann, so kann hier angeschlossen werden, wird die Lektion Mendel Teichmanns vom Erzähler angenommen und seine Hinweise werden befolgt. Doch stellt die Episode keinesfalls nur die Wissensvermittlung über die Handfertigkeit des Erzählens dar, sondern ist hochgradig selbstreflexiv.

Erin McGlothlin legt die Erzählkunst von Mendel Teichmann als ein Vorstellen und Hineinversetzen in die Erfahrung – in diesem Fall in die Erfahrung des fragenden Jungen aus Mendels Geschichte – aus. Sie spricht davon, dass der Geschichtenerzähler Mendel Teichmann „die Aufgabe [übernimmt], sich menschliche Erfahrungen vorzustellen und zu interpretieren“.¹⁹⁵ Dahingegen zeigt aber gerade Mendels Umgang mit der Klage des Jungen, dass er nicht erzählen könne, weil er nichts erlebe, dass Erfahrung und Erleben als Voraussetzung für das Erzählen hier zurückgewiesen werden. Im Erzählen von Mendel Teichmann entspinnt sich ein Geflecht von ineinander verzahnten Geschichten, von denen keine auf eine Erfahrung rekurriert, sondern die immer jeweils auf einer weiteren Geschichte basieren. Mendels Geschichte hört auch nicht eigentlich auf, sondern wird inmitten des Erzählflusses durch den Erzähler von *Der siebente Brunnen* unterbrochen. Während damit einerseits suggeriert wird, dass die Erzählung Mendel Teichmanns scheinbar unendlich verlängert werden könnte, zeigt sich andererseits, dass auch der Erzähler selbst in die nicht enden wollende Verweiskette von Erzählungen bereits involviert ist. Das Erzählen hat hier weder einen Endpunkt, noch einen Ausgangspunkt im Sinne einer ursprünglichen außersprachlichen Erfahrung.

„Aber wer in diesem Haus, frag ich Sie, wird nicht verrückt?“ (SB S. 10), fragt der alte Mann den Mendel Teichmann der erzählten Geschichte. Denn dieses Haus, in dem es „rumort“, das „den Buckel krumm [zieht], wie in Krämpfen, und lauscht“ (SB S. 11), dieses Haus, dessen Gänge und Zimmer sich im Erzählen vervielfältigen, das im Erzählen des alten Mannes von immer mehr Figuren belebt wird, ist auf unsicherem Grund gebaut. Sein Fundament besteht nicht aus Erleben oder Erfahren, sondern einzig aus Erzählungen. Verwirrt fragt der Erzähler von *Der siebente Brunnen* in Anschluss an Mendels Geschichte: „Was ist nun mit diesem Haus [...]. Das alles haben Sie dort

¹⁹⁵ McGlothlin, Erin: „Zu Fred Wanders *Der siebente Brunnen*“. S. 109.

gesehen, in jenem Haus, wo jenes Bürschlein wohnte?“ (SB S. 13) Und beinahe empört antwortet Mendel Teichmann: „Also du hast nichts verstanden. Ich rede und rede, und du verstehst mich nicht. Ich war nicht draußen, wo er wirklich wohnte. Ist es denn so wichtig, dieses Haus, jenes Haus ...“. (SB S. 13)

Im Anschluss dieser Lektüre kann festgestellt werden, dass sich das Lager in *Der siebente Brunnen* nicht einer Handhabe oder Praktik im Raum anbietet. Insofern die Konzentrationslager als Raum aus der sprachlichen Gestaltung herausfallen, zeigt sich ihre gesamte Vernichtungskraft und die existenzielle Bedrohung des Erzählers auch im Nachgang des Erlebten. Dies allerdings, so lässt sich anhand der Lektion von Mendel Teichmann nachvollziehen, heißt nicht, dass dem Vernichtungswillen der Nationalsozialist_innen nichts entgegengesetzt werden kann. In *Der siebente Brunnen* kann der Erzähler das Lager als Ort nicht handhaben. Wie das Haus in Mendel Teichmanns Geschichte kann er allerdings einen Ort erzählerisch hervorbringen, den es so vormals nicht gegeben hat. Damit etabliert er einen Raum für all diejenigen, denen er in den verschiedenen Konzentrationslagern begegnet ist.

Authentizität als Faktizität wird damit bis zu einem gewissen Grad suspendiert. Ebenso wie Mendel Teichmann nämlich die Frage nach der Faktizität seiner Geschichte zurückweist – „Ist es denn so wichtig, dieses Haus, jenes Haus ...“ (SB S. 13) – gerät auch der Erzähler im Verlauf von *Der siebente Brunnen* an die Grenzen des authentischen Erzählens. Ganz explizit wird dies gemacht, als vom Tod von Tadeusz Moll berichtet wird. Als Tadeusz Moll zusammen mit anderen Gefangenen unter dem Podest der Musikanten im Lager Crawinkel auf seinen Tod wartet, versucht der Erzähler deren Erleben nachzuvollziehen und stößt auf eine Grenze:

Ich habe lange über diesen Fragen gegrübelt. Es gibt keine Antwort. Keiner, der unter jenem Galgen gestanden hat, konnte eine Nachricht hinterlassen oder auch nur ein Wort.

Vielleicht gibt es doch eine Antwort. Eine fiktive Antwort: Denken die Männer unter dem Galgen? Gewiß denken sie. Reden sie miteinander? Nichts vielleicht. Was reden sie? Was geht ihnen durch den Kopf? (SB S. 124)

Auf den folgenden Seiten versetzt sich der Erzähler in die Situation der Häftlinge unter dem Podest und imaginiert ausführlich deren mögliche letzte Gedanken und Gespräche. Der Erzähler sagt also an dieser Stelle nicht nur, dass es unmöglich ist, authentisch wiederzugeben, was Tadeusz Moll kurz vor seinem Tod gedacht oder gefühlt hat. Er sagt darüber hinaus, dass die Unverfügbarkeit dieses Wissens ihn nicht davon abhält, von Tadeusz Moll zu erzählen. Der Erzähler bleibt nicht bei der Einsicht stehen, dass er

auch bei noch so großem Bemühen keine Auskunft über Tadeusz Molls Leiden zu geben vermag, sondern er redet weiter. Einem faktischen Schweigen-Müssen hält er das „vielleicht“ einer „fiktiven Antwort“ entgegen.

Zugespißt kann also gesagt werden, dass sich das Erzählen in *Der siebente Brunnen* auf der Grundlage einer eingeschränkten Authentizität ermöglicht. Der Anspruch, tatsächliche Begebenheiten wiederzugeben, wird hier überhaupt nicht mehr an das Erzählen gestellt. Viel eher wird die supplementäre Struktur des Erzählens – das immer als Geschichte einer Geschichte einer Geschichte ausgewiesen ist – zur Ermöglichung des Weiterredens. Hierin zeigt sich auch, dass die doppelte Auszeichnung des Erzählers als Opfer und Zeuge nicht nur beschränkend ist, sondern dass das Erzählen dadurch auch bis zu einem gewissen Grad abgesichert wird. Als Opfer ist der Erzähler in Anbetracht des Widerfahrens in seiner Sprecherposition bedroht. Das Sprechen als Zeuge hingegen ermöglicht das Weiterreden.

Wie eine Reflexion der an ihn, als Zeitzeugen, gestellt Ansprüche, inszeniert Wander in *Der siebente Brunnen* einen Erzähler, der um das Zeugnis ringt. In der Erzählung wird umfangreich an Stelle der Toten Zeugnis ablegt, während das Erleben des Überlebenden selbst großteils ausgespart bleibt. Einerseits wird also die Unmöglichkeit des Erzählens von den eigenen Widerfahrnissen als Grenze des Sagbaren ausgewiesen. Andererseits formuliert der Erzähler in den autopoetischen Passagen der Erzählung auch in Hinblick auf das Erzählen von den Toten ein Plädoyer für die narrative Durchdringung seines Zeugnisses.

5 ORT DER ÜBERLIEFERUNG

In *Der siebente Brunnen* steht die Frage im Mittelpunkt des Erzählens, inwiefern von der Shoah Zeugnis abgelegt werden kann. Die größte Schwierigkeit zeigte sich diesbezüglich im Sprechen als Opfer, das in der Erzählung als Grenze des Zeugens markiert wird. Diese Begrenzung hat den Effekt, dass die Stimme der Erzählung in *Der siebente Brunnen* geradezu existenziell bedroht ist. Im Zuge der Darstellung des Exils in *Hôtel Baalbek* wurde dahingegen bereits darauf hingewiesen, dass der Erzähler des Romans ausgesprochen präsent ist und nicht so stark in den Hintergrund tritt wie in *Der siebente Brunnen*. Doch zeigt sich dies in *Hôtel Baalbek* auch im Kontext des Erzählens von der Shoah? Wie ist das Erzählen von der Shoah gestaltet und was lässt sich daraus für den Umgang mit Zeug_innenschaft im Roman ableiten?

In *Hôtel Baalbek* wird explizit die Frage nach der Erzählbarkeit der Ereignisse in den deutschen Konzentrationslagern gestellt. Darüber hinaus wird über wie eine sehr spezifische Form der Zeug_innenschaft, die Aussage vor Gericht, nachgedacht. Die Überlegungen konzentrieren sich dabei auf die Frage nach der Wahrheit und der Authentizität des Zeugnisses. Im Zuge der Analyse wird sich zeigen, dass in *Hôtel Baalbek* ein ganz eigener Umgang mit dieser Problematik gefunden wird. Dabei verschwindet die Frage nach der Authentizität des Zeugnisses zwar nicht, jedoch tritt sie in den Hintergrund. Denn der Erzähler in *Hôtel Baalbek* versucht sich nicht länger an einem wahren oder authentischen Sprechen, sondern er nimmt eine andere erzählerische Aufgabe wahr. Neben dem Sprechen als Zeugen stellt er sein Erzählen auch in den Dienst der Überlieferung. Dabei wiederum, so wird folgend aufgezeigt werden, spielt die Situierung des Romans im Hotel eine maßgebliche Rolle.

Im letzten Teil des Kapitels wird die Spezifik dieses überliefernden Erzählens in *Hôtel Baalbek* herausgearbeitet. Einen zentralen Referenzpunkt bilden dabei die Überlegungen Hannah Arendts, die in dem kurzen Text „Die Lücke zwischen Vergangenheit und Zukunft“¹⁹⁶ darüber nachdenkt, was es bedeutet, eine Erbschaft ohne ermächtigendes Testament anzutreten – eine Überlegung, die gerade im Kontext des Schreibens von der Shoah und Wanders Erzählen als Überlieferung eine maßgebliche Rolle spielt. Unter Rekurs auf Arendts Ausführungen kann einerseits die

¹⁹⁶ Arendt, Hannah: „Vorwort: Die Lücke zwischen Vergangenheit und Zukunft“. In: dies.: *Zwischen Vergangenheit und Zukunft. Übungen im politischen Denken I*. Hg. von Ludz, Ursula. München, Berlin u.a.: Piper⁴ 2016, S. 7–19.

Spezifik der zeitlichen und räumlichen Gestaltung im Roman erläutert werden. Andererseits kann anhand von Arendts Thesen, die Bedeutung der erzählerischen Haltung in *Hôtel Baalbek* herausgearbeitet werden.

5.1 ZEUGNIS ABLEGEN

Der Erzähler in *Hôtel Baalbek* nimmt im Vergleich zum *Siebenten Brunnen* eine andere Erzählhaltung ein. Für beide Texte wurde bereits hervorgehoben, dass das Sprechen von der Shoah vorrangig ein Erzählen von den Toten ist. In *Der siebente Brunnen* wird dies soweit gesteigert, dass der Erzähler sich selbst durchlässig macht, um Zeugnis von den in den Konzentrationslagern Ermordeten abzulegen. Im Sprechen von den Bewohner_innen des Baalbek hingegen bleibt der Erzähler von *Hôtel Baalbek* als Stimme des Romans präsent. Weder versetzt er sich in die einzelnen Personen hinein, noch nimmt er deren Dialekte oder Sprechweisen an und es ist immer deutlich gekennzeichnet, wer gerade spricht. Das Erzählen von den Toten führt in *Hôtel Baalbek* also nicht dazu, dass der Erzähler so stark zurücktritt wie in *Der siebente Brunnen*.

Eine weitere Differenz zwischen den beiden Texten betrifft die Benennung des Erzählers bzw. deren Fehlen. In *Der siebente Brunnen* ebenso wie in *Hôtel Baalbek* gibt der Erzähler seinen Namen zwar nicht preis, in *Hôtel Baalbek* allerdings erhält der Erzähler einen Namen von Katja:

Ich habe ihr beim Schlangestehen vor dem Konsulat einige meiner Possen erzählt, von Onkel Jossl in Amerika und den fünfzig Dollar hatte ich gefaselt, die zu behalten ich nicht imstande war, binnen dreier Tage sei alles futsch gewesen! Jossl, Jossl, hatte sie gesagt, du hast keinen Verstand, jedenfalls keinen jüdischen Verstand. Und sie nennt mich seither Jossl. (HB S. 108–109)

Die Eigentümlichkeit dieser Namensgebung besteht darin, dass der Name des Erzählers hier als Bestandteil einer Geschichte ausgewiesen wird: Den Namen, den Katja dem Erzähler gibt, hat sie selbst seiner Geschichte über seinen Onkel Jossl entlehnt. In *Der siebente Brunnen* korrespondiert die Namenlosigkeit des Erzählers mit dessen starkem Zurücktreten als Opfer der Shoah. Gerade in Hinblick auf das Zeugnis ist die Benennung der Sprecher_innen und mithin die mögliche Identifizierung als Zeug_in allerdings von Relevanz. Um einschätzen zu können, ob dem Gesagten Glauben geschenkt werden kann, muss der traditionellen Vorstellung zufolge klar sein, wer spricht. Der Name wird in diesem Sinne klassischerweise als Garant für die Identität

einer Person angesehen – welche wiederum darauf schließen lassen soll, dass ein Verbrechen tatsächlich gesehen oder erlebt wurde.¹⁹⁷ Die Namenlosigkeit des Erzählers von *Der siebente Brunnen* und die Verunsicherung dieser Figur finden ihre konsequente Verlängerung in der Zurückweisung des Anspruchs der Faktizität des Zeugnisses. Der Umstand, dass der Erzähler von *Hôtel Baalbek* einen Namen erhält, verweist hier auf eine stärker abgesicherte personale Integrität der Figur. Auch hier wird zwar die Identität der Figur nicht eindeutig geklärt, aber der Erzähler wird innerhalb einer Genealogie situiert. Denn den Namen Jossl denkt sich Katja nicht einfach aus, sondern er ist Bestandteil der (Familien)Geschichte des Erzählers.

In *Der siebente Brunnen* korrelieren die Unmöglichkeit des Sprechens als Opfer und das starke Zurücktreten des Erzählers als Stimme der Erzählung. Doch auch wenn der Erzähler von *Hôtel Baalbek* weitaus präsenter ist, besteht auch in diesem Roman eine Schwierigkeit im Erzählen von den eigenen Widerfahrnissen in den deutschen Konzentrationslagern. An zwei Stellen berichtet der Erzähler von *Hôtel Baalbek* vom Lager, ohne dabei die Geschichte eines Mitgefangenen zu fokussieren. In der ersten Passage spricht er über das genaue Beobachten als lebenswichtige Tätigkeit:

Apropos, die Menschen betrachten, ihre Gesichter, ihre Bewegungen beobachten – um im Lager zu überleben, brauchst du deine zwei Blinker, die Augen, sonst nichts. Eigentlich darfst du nie aufhören, sie zu gebrauchen, zu sehen, prüfen, spähen, welcher Posten geht heute mit uns zur Arbeit auf den Holzplatz der Zellwollefabrik? Es wäre gut, wenn es einer ist, den du bereits kennst, [...], ein Alter vielleicht, ein Stiefelträger, der sich auskennt [...]. Die jungen SS-Männer sind gefährlich, und alle jene, die neu sind, ihre Unsicherheit uns gegenüber ist die größte Gefahr. (HB S. 152)

Die darauffolgende Schilderung ist ausgesprochen gerafft und abrupt in den Erzählverlauf eingefügt. Der gesamte Abschnitt ist im Präsens erzählt, wodurch die Unmittelbarkeit der hereinbrechenden Erinnerung unterstrichen wird. Auffällig ist, dass das Ich des Erzählers in dieser Schilderung verschwindet und sein Erleben aus der

¹⁹⁷ Der Fall Wilkomirski führt dies eindrücklich vor. Unter dem Namen Benjamin Wilkomirski veröffentlichte der in der Schweiz geborene Bruno Dössecker 1995 seine fingierten „Kindheitserinnerungen“ unter dem Titel *Bruchstücke. Aus einer Kindheit 1939–1948*. Drei Jahre nach Erscheinen der *Bruchstücke* trat Daniel Ganzfried an die Öffentlichkeit und wies nach, dass die geschilderten Ereignisse zur Gänze erfunden sind. An diesem Fall nun ist nicht nur die Erfindung einer Kindheit im Konzentrationslager das Skandalon, sondern vor allem, dass sich der Erzähler als ein anderer ausgibt. Nur indem aus dem Schweizer Bruno Dössecker der Benjamin Wilkomirski der *Bruchstücke* wird, indem also die Identität eines Überlebenden der Shoah vorgetäuscht wird, um dem Erzählten den Anstrich von Faktizität zu geben, konnte das Konzept der Zeug_innenschaft überhaupt beansprucht – und ausgenutzt – werden. Eine kurze Zusammenfassung des Falls Wilkomirski findet sich u.a. in Assmann, Aleida: *Der lange Schatten der Vergangenheit*. S. 144–149.

Position eines Du geschildert wird: „Wenn du dich dem Schicksal überläßt, bist du verloren, das Schicksal ist gegen dich, deine Augen aber sind für dich!“ (HB S. 153)

In ähnlicher Weise ist auch die zweite Stelle erzählerisch gestaltet, in der der Erzähler vom Marsch nach Buchenwald berichtet: „Nachts an einem Schloß vorbei, wo du im Schneeregen zwei Fenster beleuchtet siehst, wie Augen, trotz Krieg und Verdunkelung; [...] du siehst es in der Erinnerung, jedes kleinste Licht siehst du als Leuchtfener, das flimmernde Licht im Schneeregen“. (HB S. 198) Auch hier findet sich kein Ich, sondern ein Du, das sich in diesem Kapitel mit dem Wir der Marschierenden abwechselt: „Und wir marschierten in Formation, vielleicht tausend Gefangene, in Blöcken zu sechs in einer Reihe“. (HB S. 198) Dieses Wir wird am Ende der Schilderung in einer unpersönlichen Wiedergabe aufgehoben: „Die meisten Häftlinge latschten vornübergebeugt, das Gesicht dem Boden zugewandt und untergetaucht in der Agonie des Leides, das schon zu lange dauerte und keine Hoffnung ließ“. (HB S. 199) Das Ich des Erzählers hält erst in dem Moment wieder Einzug in den Text, als er sich im Lager an das Hotel Baalbek erinnert: „Ich war noch erfüllt von der Schönheit der vergangenen Monate, war noch trunken von meinem Glück, die Menschen des Baalbek arbeiteten in mir, das Hotel war mir eine innere Welt geworden“. (HB S. 200)

In *Hôtel Baalbek* lassen sich – wenn auch nur wenige – Passagen finden, in denen der Erzähler schildert, was ihm in den deutschen Konzentrationslagern widerfahren ist. In diesen Passagen stehen nicht andere Lagerinsassen im Vordergrund, sondern die eigenen Erfahrungen. Das Besondere daran ist, dass der Erzähler hierbei die Ich-Perspektive aufgibt. Insofern diese Perspektive in *Hôtel Baalbek* sonst dominiert ist, sind diese Passagen auch aus dem Erzählfluss des Romans herausgehoben. Obwohl die Stimme des Romans besser abgesichert ist als in *Die siebente Brunnen*, legt also auch der Erzähler in *Hôtel Baalbek* Zeugnis ab, indem er als Zeuge und nicht als Opfer spricht. Das eigene Erfahren kann hier nur um den Preis des erzählenden Ich geschildert werden.

Das gravierende Problem, das sich im Erzählen des eigenen Erfahrens im Konzentrationslager zeigt, wird vom Erzähler von *Hôtel Baalbek* in einer Passage explizit thematisiert. Dieses Erzählen wird an der Grenze des Sagbaren verortet:

[W]er nicht in den deutschen Lagern war, kann nicht darüber reden, unmöglich, es sei denn, er lügt. Und wer dort war, wer es gesehen hat, wer diese Hölle überlebt hat, kann es also auch nicht, kann nicht darüber reden, weil es ihn erstickt, weil ihm vor Scham die Stimme versagt, auch wenn er es immer wieder versucht, und weil diese Sprache, diese tausend Jahre alte, in der Verschleierung

geübte Sprache, im Vortäuschen und Lügen verfeinert, gewiß auch auf der Suche nach Schönheit und Wahrheit, weil sie nicht über die Bilder verfügt, nicht Worte hat zu sagen, was deine Augen gesehen haben. (HB S. 70–71)

In dieser Aussage finden sich viele Motive, die so auch wiederholt von Überlebenden der Shoah artikuliert bzw. von deren Rezipient_innen hervorgehoben worden sind.¹⁹⁸ Im Verlauf der Reflexion findet sich allerdings eine bemerkenswerte Brechung. An den Rändern dieser Überlegung wird ganz spezifisch auf das Sprechen von der Shoah rekurriert. Die Unmöglichkeit des Sprechens als Opfer wird hier damit begründet, dass das Sprechen die Opfer erstickt und ihnen vor Scham die Stimme verschlägt. Darüber hinaus stellt der Erzähler fest, dass die Sprache nicht über die Mittel verfügt, das Geschehene mitzuteilen. Zwischen diesen beiden Darlegungen allerdings findet sich noch ein weiterer Gedanke, der die Sprache selbst betrifft und nicht auf der Sprechen über die Widerfahrnisse in den Lagern reduziert ist: „[D]iese Sprache, diese tausend Jahre alte, in der Verschleierung geübte Sprache, [ist] im Vortäuschen und Lügen verfeinert“ und immer nur „auf der Suche nach Schönheit und Wahrheit“. (HB S. 71) Der Erzähler von *Hôtel Baalbek* lässt hier ein ganz grundlegendes Misstrauen in die Sprache erkennen. Diese erweist sich entsprechend der Überlegung als unzulänglich, einem Wahrheitsanspruch (an das Zeugnis) gerecht zu werden.

Der Erzähler lotet an dieser Stelle die Grenzen des Erzählbaren aus und er tut dies ganz dezidiert vor dem Hintergrund der Frage nach einer wahren Sprache. Dass die Frage nach dem Wahr-Sprechen hier in unmittelbaren Zusammenhang mit dem Sprechen von der Shoah gestellt wird, weist darauf hin, dass sich das Sprechen von der

¹⁹⁸ Elie Wiesel beispielsweise bedient sich einer fast wortgleichen Formulierung, wenn er über die Erinnerung an die Konzentrationslager sagt: „He or she who did not live through the event will never know it. And he or she who did live through the event will never reveal it. Not entirely. Not really. Between our memory and its reflection there stands a wall that cannot be pierced“. Aus dem Text „The Holocaust as Literary Inspiration“ (1977), zitiert nach Michaelis, Andree: *Erzählräume nach Auschwitz*. S. 56.

Die Scham des Überlebenden wird umfangreich in Agambens Lektüre von Primo Levi und seinen daran anschließenden Überlegungen zum Zeugnis besprochen. Nach Agamben ist die Scham die Form, die die Beziehung zwischen dem lebendigen und dem sprechenden Wesen hat. Vgl. dazu Agamben, Giorgio: *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge (Homo sacer III)*. Hier bes. S. 112–114.

Das Ersticken an den eigenen Worten wiederum ist das titelgebende Motiv von Sarah Kofmans Studien zum Schreiben nach und über Auschwitz. Die „erstickten Worte“ sind entsprechend ihrer Lektüre von Robert Antelmes *Das Menschengeschlecht* die einzige Form, die ein Sprechen nach Auschwitz annehmen kann, und gleichzeitig die ethische Forderung, die an dieses Sprechen gestellt ist: „[E]ine endlose Aufforderung zum Sprechen, ein unaufhörlich-sprechen-Müssen, das sich mit unwiderstehlicher Gewalt aufdrängt –, und eine gleichsam physische Unmöglichkeit zu sprechen. Ein *Erstickt-werden* das Wort ist bereits gebildet und gefordert und zugleich ist es verboten, weil es zu lange zurückgehalten, unterdrückt, in der Brust verschlossen wurde [...], so lautet die ethische Forderung, der sich Robert Antelme in *Das Menschengeschlecht* unterwirft.“ Kofman, Sarah: *Erstickte Worte*. Hg. von Engelmann, Peter. Wien: Passagen 1988. S. 56. Herv. i. O.

Shoah, das Sprechen der Zeug_innen mit einer ungleich stärkeren Forderung nach Wahrheit konfrontiert sieht als jedes andere Sprechen. Dieser Umstand wird in einem weiteren Abschnitt von *Hôtel Baalbek* anhand einer sehr spezifischen Form der Zeug_innenschaft diskutiert. Der Erzähler berichtet hier – es ist bereits 1962 und er hält sich mit Sascha in Paris auf – von einem Gerichtsprozess in Österreich. Bei diesem Prozess müssen sich acht ehemalige SS-Männer für den Mord an Jüd_innen durch Gaswägen verantworten – und werden allesamt freigesprochen: „Die Beweise waren die Toten, irgendwo in den Wäldern Osteuropas verscharrt. Und die Zeugen [...] wurden nicht ernst genommen, weil sie weinten und vor Erschütterung stotterten und ihre Aussagen dem Gericht nicht glaubhaft erschienen“. (HB S. 209)¹⁹⁹ Die Frage nach Zeitzeug_innenschaft wird hier im Kontext juristischer Verantwortlichkeit verhandelt und das Zeugnis umschreibt an dieser Stelle die glaubwürdigen Wiedergabe der Ereignisse vor Gericht. Der Anspruch an die Zeitzeug_innen, das Geschehene kohärent und gefasst wiederzugeben, steht dabei in direktem Gegensatz zur existenzbedrohenden Unmöglichkeit des Sprechens als Opfer. Das bedeutet aber auch, dass jeder Versuch, dem Zeugnis der Überlebenden der Shoah mit demselben Anspruch wie Zeug_innen vor Gericht zu begegnen, einen unerfüllbaren und illegitimen Anspruch darstellt.

In gewisser Weise werden hier zwei verschiedene Auffassungen von Zeug_innenschaft miteinander kontrastiert. Einerseits hebt der Erzähler von *Hôtel Baalbek* die inhärenten Begrenzungen im Zeugen hervor. Dies zeigt sich nicht nur anhand seines eigenen Erzählens und der Schwierigkeit des Sprechens als Opfer, es wird auch in den Reflexionen über die Grenzen des Erzählbaren und anhand der dargestellten Aussagen der Gerichtszeug_innen ersichtlich. Andererseits wird das Zeugen von der Shoah in seiner Beanspruchung als wahres oder beweiskräftiges Sprechen ausgestellt – bzw., richtiger, der Anspruch an ein solches Sprechen wird zurückgewiesen. Ebenso wie auch schon in *Der siebente Brunnen* wird anhand der Gegenüberstellung dieser Konzepte deutlich, dass für den Erzähler die Spezifik des

¹⁹⁹ Ein ähnlicher Prozess fand 1970 tatsächlich in Österreich statt. Hier wurde der ehemalige SS-Mann Josef Wendl, Angehöriger des Einsatzkommandos 8, angeklagt, als Fahrer eines Gaswagens mindestens 300 Jüd_innen ermordet zu haben. Die Geschworenen befanden Wendl zwar des Mordes für schuldig, er wurde allerdings freigesprochen, da, so der Urteilsspruch, Wendl irrtümlich von einem Befehlsnotstand ausgegangen war. Vgl. dazu Kornfeld, Walter: „Verbrechen der Einsatzgruppen. Strafverfolgung vor österreichischen Geschworenengerichten am Beispiel des Prozesses gegen Josef Wendl“. Diplomarbeit, Wien, 2012, (masch.). Hier insbesondere S. 122–123.

Sprechens als Zeug_in verfehlt wird, wenn dieses einzig an seiner Faktizität gemessen wird.²⁰⁰

Auch wenn sich der Erzähler von *Hôtel Baalbek* in der dargestellten Art und Weise mit dem Sprechen als Zeugen auseinandersetzt, spricht er nichtsdestotrotz als Zeuge. Allerdings ist das Sprechen als Zeuge nicht die einzige Möglichkeit des Erzählens von der Shoah, derer sich der Erzähler bedient. Die größere Präsenz des Ich im Roman kann viel eher als Effekt des Zurücktretens von der Sprecherposition als Zeuge verstanden werden. Indem der Erzähler dadurch nicht mehr auf die Rollen als Opfer und/oder Zeuge fixiert ist, kann er als Geschichtenerzähler auftreten – ein Geschichtenerzähler, der auch im Kontext des Erzählens von der Shoah eine spezifische Aufgabe wahrnimmt. Im Zuge dessen kommt dem Hotel Baalbek im Roman eine ganz besondere Funktion zu.

5.2 DAS HOTEL BAALBEK ALS ORT DER ÜBERLIEFERUNG

In *Hôtel Baalbek* erhält das Hotel eine Qualität, die so bereits häufig in der Forschung zu literarischen Hotels bemerkt wurde, und zwar fungiert es als Mikrokosmos. In *Grand Hotel. Schauplatz der Literatur* beschreibt Cordula Seger dies wie folgt:

Indem es dem Grand Hotel gelingt, Gesellschaft zu lokalisieren und ihren Bedürfnissen unter einem Dach nachzukommen, kann es als eigentlicher Mikrokosmos begriffen werden. Menschen verschiedener sozialer Zugehörigkeit und unterschiedlicher nationaler Herkunft bilden über Wochen [...] eine Gemeinschaft auf Zeit.²⁰¹

Die Bestimmung des literarischen Hotels als Mikrokosmos ist nach Seger darin begründet, dass es heterogen bevölkert ist, wodurch es zum Schauplatz der verschiedensten sozialen Konstellationen und Verhandlungsort gesellschaftlicher Konflikte werden kann. Seger sieht im Hotel auch ein utopisches Setting realisiert, finden sich doch derartige Konstellationen ansonsten kaum jemals auf so engem

²⁰⁰ Weigel argumentiert in ihrem Aufsatz, dass ein Zeugnis niemals Beweis sein kann. Sie hebt hervor, dass es beim Zeugen nicht darum geht, Fakten zu belegen, sondern „die Erfahrung des Geschehenen zu bezeugen“. Weigel, Sigrid: „Zeugnis und Zeugenschaft, Klage und Anklage. Die Geste des Bezeugens in der Differenz von ‚identity politics‘, juridischem und historiographischem Diskurs“. S. 116. Auch Jacques Derrida arbeitet in *Zur Poetik und Politik der Zeugenschaft* heraus, dass das Bezeugen nicht mit dem Beweisen gleichgesetzt werden kann. Vgl. dazu die Erläuterungen von Johannes-Georg Schüle in Krämer, Sibylle, Schmidt, Sibylle, Schüle, Johannes-Georg (Hg.): *Philosophie der Zeugenschaft. Eine Anthologie*. Münster: mentis 2017. S. 197.

²⁰¹ Seger, Cordula: *Grand Hotel*. S. 6.

Raum.²⁰² Die Affinität der Literatur des beginnenden 20. Jahrhunderts zum Handlungsort Hotel verdankt sich nach Seger also dem Umstand, dass „die Gesellschaftsordnung innerhalb eines Hauses darstellbar [ge]macht“ werden kann und somit ein „zentrale[r] Schauplatz“ geschaffen wird, „der repräsentativ ist für umfassende gesellschaftliche Phänomene“.²⁰³

Maria Kublitz-Kramer beschreibt in ihren Arbeiten zu *Hôtel Baalbek* das Baalbek ebenfalls als Mikrokosmos, allerdings in anders garteter Weise als dies bei Seger ausgeführt wird.²⁰⁴ Kublitz-Kramer geht davon aus, dass das Hotel Baalbek in Wanders Erzählung kein *pars pro toto* für eine umfassende gesellschaftliche Situation ist, sondern dass hier viel eher ein Moment jüdischen Lebens abgebildet wird. Sie bezieht dies darauf, dass im Hotel Baalbek fast ausschließlich Jüd_innen untergebracht sind und der Erzähler hier erstmals mit verschiedenen jüdischen Traditionen bekannt wird. Diesem Befund von Kublitz-Kramer lässt sich zustimmen, doch kann er konkretisiert werden. Dabei ist von Relevanz, dass vom Hotel Baalbek als einem gemeinschaftlichen, geradezu heimatlichen Ort erzählt wird: „Wir hielten zusammen, als wären wir Leute aus einem Dorf“, erinnert sich der Erzähler. Anhand einer Beschreibung des „Predigers“ Sascha wird die Spezifik dieser Gemeinschaft offensichtlich: „Die meisten Hotelbewohner hielten ihn für verrückt und nannten ihn Schwarzseher, von dem es jedoch in jeder jüdischen Gemeinde, in jedem Shtetl und in jedem Haus ein Exemplar geben müsse“. (HB S. 22) Und so wie Sascha hier eine Rolle oder Position in einer Dorfgemeinschaft zugeschrieben wird, werden auch andere Bewohner_innen innerhalb der „Gemeinde“ situiert:

Mendele ist also unser Dichter, aber was heißt unser Dichter, inzwischen habe ich zwei weitere Poeten im Baalbek entdeckt, auch einen Musiker, einen Maler, den Rabbi und zwei Ärzte, niemand beachtet sie, sie leben zurückgezogen in den oberen Etagen unseres Hotels, zwischen den jüdischen Schneidern, Schustern und anderen Genies [...]. (HB S. 19)

Das Besondere an der Beschreibung des Hotels ist, dass dessen soziales Gefüge in der Erinnerung des Erzählers zur Gemeinschaft eines Shtetls gerinnt. Das heißt nicht nur, dass alle Personen ihren funktionalen Platz einnehmen, sondern auch, dass die

²⁰² Dem Widerspruch Bettina Matthias in ihrer Arbeit, die das Hotel als durchkapitalisierten Raum beschreibt, in dem kein Ausbrechen aus gesellschaftlichen Konventionen möglich ist. Siehe dazu Kapitel 2.2.

²⁰³ Seger, Cordula: *Grand Hotel*. S. 270.

²⁰⁴ Vgl. dazu Kublitz-Kramer, Maria: „Zu Fred Wanders *Hôtel Baalbek*“. S. 213–214. Ebenso in Kublitz-Kramer, Maria: „Reisen mit leichtem Gepäck. Fred Wander und sein Roman *Hotel Baalbek*“. S. 175.

Protagonist_innen die korrespondierenden Tätigkeiten gegen alle etablierten Regeln des Raumes ausüben.

Bemerkenswert an dieser narrativen Gestaltung des Baalbek als Shtetl ist, dass der Erzähler hier an etwas erinnert, das er selbst niemals kennengelernt hat. Dieser, so gibt er Auskunft, ist nämlich in Wien aufgewachsen und hat das Zusammenleben in einem Shtetl demnach gar nicht erlebt. Die „Erinnerung“ des Erzählers muss folglich in Anführungszeichen gesetzt werden und ist nicht die eigene Erinnerung, sondern viel eher die der Hotelbewohner_innen:

Manchmal [...] blieb ich für eine Weile stehen, wo unten an der Treppe, hinter Zimmerpalmen versteckt, stets sechs oder sieben Männer hockten, meist Ostjuden, und du konntest ihre Berichte hören, ihre heiseren Stimmen, Flüche, Seufzer, Beschwörungen. [...] [Sie] erzählten einander von ihrem fast vergessenen Shtetl, dem kleinen jüdischen Städtchen in Galizien oder der Ukraine, wo sie Kinder waren. Von ihrem Vaterhaus erzählen sie, von der Sippe und all dem, was sie schon vor langer Zeit verloren haben. (HB S. 12)

Was hier deutlich wird, ist, dass auch die Erinnerung der Männer an die Shtetl ihrer Kindheit Erinnerungen an etwas sind, das sie bereits lange vor ihrer Flucht nach Frankreich aufgegeben haben – „sie hatten viele Jahre in Berlin gelebt, vielleicht in Wien oder Prag“. (HB S. 12) Die Erinnerung des Erzählers erweist sich hier also als die überlieferte „Erinnerung an eine Erinnerung“, die nicht auf einer Erfahrung basiert, denn der reale Ort Shtetl wurde „vor langer Zeit verloren“.

Diesbezüglich ist festzuhalten, dass der Verlust des Shtetls keine individuelle Erfahrung der Figuren in *Hôtel Baalbek* ist, sondern eine historische Realität darstellt. Die Shtetl Osteuropas, an die die Männer am Treppenabsatz erinnern, waren bereits seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert im Verschwinden begriffen.²⁰⁵ Der Alltag in diesen Gemeinden war mehrheitlich von Armut und Entbehrung geprägt und eine Vielzahl von Einwohner_innen hatte die Shtetl auf der Suche nach einem besseren Leben verlassen. Nach der Shoah verschwand das Shtetl gänzlich. Geblieben ist zum Zeitpunkt der erzählten Erinnerung 1942, restlos aber zum Zeitpunkt des Erinnerns des Erzählers, nur die nostalgische Legende „of a world of rich traditions and wonders, populated by pious and poor Jews“.²⁰⁶ Das Hotel Baalbek als Shtetl vermag in diesem

²⁰⁵ Vgl. hierzu und zum Folgenden Windsperger, Marianne: „Retelling the Shtetl: Recovering Yiddish in Contemporary American Literature“. In: Lassalle, Didier, Weissmann, Dirk (Hg.): *Ex(tra)territorial: Reassessing Territory in Literature, Culture and Languages*. Amsterdam: Brill 2014 (= Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft 177), S. 83–95. Insb. S. 83–86.

²⁰⁶ Ebd. S. 87. Windsperger interessiert sich in diesem Artikel für die frühen und zeitgenössischen Formen von Erinnerung an das Shtetl und das Jiddische in US-Amerika, doch findet sich die

Sinne keine zeitgenössische Gesellschaft abzubilden; hier steht zwar ein Teil für ein Ganzes – das Hotel für das Shtetl –, aber dieses „Ganze“ hat schon längst keinen Referenten mehr.

Wenn in *Hôtel Baalbek* das verlorene jüdische Shtetl als Folie für die narrative Gestaltung des Baalbek dient, wenn der Erzähler dafür nicht auf eigene Erfahrungen, sondern auf die Erzählungen und Erinnerungen anderer zurückgreift, dann übernimmt er die Aufgabe der Überlieferung. Diese Qualität des Erzählens als Überlieferung zeigt sich auch im Erinnern an die Gäste des Hotel Baalbek. Stellenweise spricht der Erzähler zwar als Zeuge, wenn er vom Schicksal der Bewohner_innen berichtet: „[W]ie hätte ich denn ahnen können, daß es auch ihn [Joschko, Anm. StM] treffen würde, daß ich...daß ich ein Jahr später Zeuge seines schmachvollen Todes werden sollte, in einem Außenlager von Groß-Rosen“. (HB S. 53) An anderen Stellen wird allerdings deutlich, dass das Wissen über die Geschichten der Bewohner_innen nicht einzig dem persönlich Miterlebten oder Gehörten entstammt.

Eindrücklich lässt sich dies anhand des Erzählens von Friedländer nachvollziehen. Der Erzähler berichtet von Friedländers Tod, den er selbst miterlebt hat. Er spricht auch über das gemeinsam Erlebte bzw. gibt wieder, was Friedländer ihm erzählt hat. Doch wird die Geschichte von Friedländer auch durch Informationen ergänzt, die der Erzähler von Sascha erhalten hat. „Und was sie weiter reden, kann ich nicht hören, aber Sascha hat alles gehört, und von ihm erfahre ich später sämtliche Details“ (HB S. 40), kommentiert der Erzähler die Szene, als er am Treppenabsatz sitzt und Friedländers Gespräch mit dem Ehepaar Stern zuhört. Die Informationen von Sascha lässt er an dieser Stelle direkt in die Schilderungen einfließen. Der Wille einer gesicherten Wissensvermittlung tritt hier deutlich hinter dem Anliegen zurück, die Geschichte Friedländers ausführlich und umfassend zu erzählen. In *Hôtel Baalbek* geht es dem Erzähler also weniger darum, nur zu erzählen, was durch Erfahrung oder die Unmittelbarkeit des Erlebten fundiert ist – was auch paradigmatisches Kennzeichen des Zeugnisses wäre. Indem er weitererzählt, was ihm erzählt worden ist, und indem er die Geschichten von den Toten der Shoah mit allen zur Verfügung stehenden Informationen anreichert, überliefert er jüdische Traditionen und bewahrt die vor dem Vergessen, die in der Shoah ermordet wurden. Diese erzählerische Aufgabe in *Hôtel Baalbek* kann auch als eine Verpflichtung verstanden werden. Denn zum Zeitpunkt der Niederschrift

romantisierende Rückerinnerung an diesen verlorenen Ort ebenso in den Erzählungen der Männer bei Wander.

ist der Erzähler des Romans eine der letzten Personen der Hotelgemeinschaft, die überhaupt noch ihre Erinnerung mitteilen können.

5.3 ERBSCHAFT OHNE TESTAMENT

5.3.1 DIE LÜCKE ZWISCHEN VERGANGENHEIT UND ZUKUNFT

Hannah Arendt widmet sich in dem Text „Die Lücke zwischen Vergangenheit und Zukunft“²⁰⁷ der Frage nach einer Vorstellung von Zeit in Anbetracht der radikalen Brüche des 20. Jahrhunderts. Sie spricht hier von einem Verlust der Tradition, der bedingt, dass Gegenwart nicht länger ausgehend von einer vorhergehenden Vergangenheit und hinweisend auf eine nachfolgende Zukunft vorgestellt werden kann. Daraus resultiert bei Arendt ein Denken der Lücke, einer Lücke, die zwischen Vergangenheit und Zukunft liegt und die sie gleichzeitig als Ort ihrer Denküben umschreibt.

Arendts Ausgangspunkt ist ein Aphorismus von René Char: „Notre héritage n'est précédé d'aucun testament.“²⁰⁸ Das Testament verweist in Arendts Deutung einerseits auf eine sprachliche Dimension – wir benötigen Begriffe und Namen, um zu denken und zu erinnern –; andererseits liest sie das Testament in Chars Aphorismus als Metapher für Tradition. Ohne Testament zu sein, bedeutet in Arendts Lektüre, ohne Tradition zu sein, ohne die es wiederum „keine gewollte zeitliche Kontinuität und also, menschlich gesprochen, keine Vergangenheit und Zukunft zu geben [scheint], nur immerwährenden Wandel der Welt und den biologischen Kreislauf der lebendigen Geschöpfe in ihr“.²⁰⁹ Arendt geht es dabei nicht darum, einer verlorenen Tradition nachzutruern, viel eher macht sie darauf aufmerksam, dass nach dem Verlust der Tradition die Frage nach historischer Kontinuität überhaupt erst virulent wird. Sie erarbeitet Vergangenheit und Zukunft als die entgegengesetzten Endpunkte dieses spezifischen Moments des Verlusts oder des Vergessens, wobei sie beide als antagonistische Kräfte beschreibt.

²⁰⁷ Arendt, Hannah: „Die Lücke zwischen Vergangenheit und Zukunft“.

²⁰⁸ René Char zitiert nach Hannah Arendt. In: Ebd. S. 7. In der Übersetzung von Paul Celan: „Unserer Erbschaft ist keinerlei Testament vorausgegangen.“ Char, René: *Hypnos und andere Dichtungen. Eine Auswahl des Autors*. Übers. von Celan, Paul u. a. Frankfurt am Main: Fischer 1963. S. 22.

²⁰⁹ Arendt, Hannah: „Die Lücke zwischen Vergangenheit und Zukunft“. S. 9.

Stichwortgeber für Arendts Überlegungen ist Kafkas Parabel *Er*. Arendt zitiert daraus einen umfangreichen Auszug, in dem der Kampf des titelgebenden „Er“ mit zwei Gegnern geschildert wird, die diesen jeweils von vorn und von hinten bedrohen. Dabei, so Kafkas Parabel, ist jeder der Gegner gleichzeitig Feind und Verbündeter: „Eigentlich unterstützt ihn der erste im Kampf mit dem Zweiten, denn er will ihn nach vorn drängen und ebenso unterstützt ihn der zweite im Kampf mit dem Ersten; denn er treibt ihn doch zurück.“²¹⁰ Arendt versteht Kafkas Parabel als eine Metapher für Zeit und beschreibt die beiden Gegner als Vergangenheit und Zukunft. Zeit kann diesen Überlegungen entsprechend nicht als gleichmäßiges Voranschreiten verstanden werden, sondern wird als das antagonistische Verhältnis von Vergangenheit und Zukunft beschrieben.

Aufgrund des Aufeinander-Dringens von Vergangenheit und Zukunft ist die Zeit in der Mitte aufgebrochen und lässt an der Stelle, an der bei Kafka „Er“ positioniert ist, eine prekär gewordene Gegenwart als Leerstelle zurück. Bei Arendt heißt es dazu:

Diese Vergangenheit, die ganz weit zurück bis an den Ursprung reicht, zieht nicht nach rückwärts, sondern drückt vorwärts, und im Gegensatz zu dem, was man erwarten würde, ist es die Zukunft, die uns in die Vergangenheit zurücktreibt. Aus der Sicht des Menschen, der immer in dem Zwischenbereich zwischen Vergangenheit und Zukunft lebt, ist die Zeit nicht ein Kontinuum, nicht ein Fluß von ununterbrochen Aufeinanderfolgendem; sie ist in der Mitte, dort, wo ‚Er‘ steht, aufgebrochen; und ‚sein‘ Standort ist nicht die Gegenwart, wie wir sie gewöhnlich verstehen, sondern vielmehr eine Lücke in der Zeit, die von ‚seinem‘ dauernden Kämpfen [...] aufrechterhalten wird. Nur in dem Maße, in dem er auf seinem Boden steht, wird der Fluß der indifferenten Zeit unterbrochen, und es entstehen die Zeiten [...].²¹¹

Arendt beschreibt an dieser Stelle eine Zeitlichkeit, die bar jeder linearen Chronologie und Teleologie ist und sich vielmehr aus ihren je gegensätzlichen Polen – Vergangenheit und Zukunft – ergibt. Gegenwart ist in dieser Konzeption schlichtweg fragwürdig geworden, denn dort, wo diese eigentlich sein sollte, gibt es nur noch eine Leerstelle. Eine Leerstelle allerdings auch, die nach Arendt der Ort der Tätigkeit des Denkens ist. So schränkt sie ihre Metapher von der Lücke in der Zeit zwar ein – sie kann „nur im Rahmen geistiger Phänomene Gültigkeit beanspruchen“ –,²¹² doch bedeutet dies umgekehrt, dass der Mensch, „insofern er denkt, [...] in der ganzen Aktualität seines konkreten Seins in dieser Zeitlücke zwischen Vergangenheit und Zukunft“²¹³ lebt.

²¹⁰ Franz Kafkas *Er*, zitiert nach Hannah Arendt. Ebd. S. 11.

²¹¹ Ebd. S. 14.

²¹² Ebd. S. 16.

²¹³ Ebd. S. 16–17.

Besonders bemerkenswert, insbesondere für die Lektüre von *Hôtel Baalbek*, ist, dass nach Arendt nicht eigentlich eine Zeit aus dem Zusammenprall von Vergangenheit und Zukunft entsteht, sondern ein Ort. Was sie in ihren Ausführungen hervorhebt, ist der Hinweis auf die räumliche Qualität der Figur der Lücke. Diese Lücke eröffnet einen Raum, den Arendt als „Nicht-Zeit-Raum im eigentlichen Herzen der Zeit“²¹⁴ und als Ort der Tätigkeit des Denkens beschreibt. Und dieser Ort ist gleichermaßen – so lässt sich in Hinblick auf Wander festhalten – Ort der Tätigkeit des Erinnerns, die nach Arendt „eine der wichtigsten Weisen des Denkens“²¹⁵ darstellt. Ein Ort, so Arendt, der „kein Zuhause zu sein scheint“,²¹⁶ der jedoch bewohnt werden kann.²¹⁷ Ein Ort wie das Hotel Baalbek.

5.3.2 DAS WOHNEN IN DER LÜCKE

Die Besonderheit der Erzählzeit von *Hôtel Baalbek*, so wurde bereits in Kapitel 1 dargelegt, besteht darin, dass die Zeit im Hotel Baalbek im Marseille von 1942 wiederholt in eine (grammatische) Gegenwart versetzt wird. Im Zuge seiner Erinnerungen und der Schilderungen der Schicksale der Hotelbewohner_innen fällt der Erzähler wiederholt ins Präsens, auf welches fortwährend die vorhergehende Vergangenheit drückt, wie gleichermaßen die Zukunft es „in die Vergangenheit zurücktreibt“.²¹⁸ Diese Situierung des Erzählten zwischen den antagonistischen Kräften Vergangenheit und Zukunft zeigt sich nicht nur in Bezug auf die persönlichen Schicksale der Hotelgäste, sondern betrifft auch das Hotel Baalbek selbst. Dieses erhält einerseits die narrative Ausgestaltung eines längst verlorenen jüdischen Shtetls, andererseits wird es aber auch mit dem Lager assoziiert: „Es herrschte bereits Lageratmosphäre, wir waren wie Aussätzige verbannt, waren Parias geworden, außerhalb der Gesellschaft, waren in den Orkus geworfen.“ (HB S. 103) Die Erinnerung an vergangene Formen jüdischen Gemeinschaftslebens besetzt den Raum Hotel ebenso wie das Lager, welches das Schicksal für fast alle Bewohner_innen des Baalbek ist.

Die Besonderheit dieser narrativen Gestaltung, so lässt sich mit Rückgriff auf Arendt festhalten, ist, dass das Hotel Baalbek des Marseille von 1942 zeitlich und

²¹⁴ Ebd. S. 17.

²¹⁵ Ebd. S. 9.

²¹⁶ Ebd. S. 16.

²¹⁷ Arendt spricht hier vor der Tätigkeit des Denkens als dem „Wohnen in der Lücke zwischen Vergangenheit und Zukunft“. Vgl. dazu ebd. S. 17.

²¹⁸ Ebd. S. 14.

örtlich in einer Lücke zwischen Vergangenheit und Zukunft platziert wird. Die Erinnerung des Erzählers von *Hôtel Baalbek* erhält damit einen spezifischen Ort, der weder eigentlich in der Vergangenheit, noch in der Gegenwart oder Zukunft liegt, sondern dem Arendt'schen „Nicht-Zeit-Raum“ entspricht. So reflektiert auch der Erzähler: „[N]ur im zweifachen Erinnern, vorwärts und rückwärts gewandt, sind die Ereignisse zu erkennen, wir leben nicht in der Gegenwart, leben in einem Nebel aus geronnener Zeit, gefrorenem Blut, Vergangenheit und Zukunft sind darin vermischt“.
(HB S. 127)

Das Hotel Baalbek als Nicht-Zeit-Raum, so kann ebenfalls mit Arendt hervorgehoben werden, verdankt sich einzig der Instanz, die erinnert, dem „Er“, welches die Lücke zwischen Vergangenheit und Gegenwart bewohnt – und damit gleichzeitig einen Raum für diejenigen offenhält, an die erinnert wird. Dass dabei ausgerechnet das Hotel Baalbek als der Ort gewählt wird, an dem die Erinnerung an die Toten, aber auch die Erinnerung an die Shoah ihren Platz erhält, lässt sich unter Rekurs auf *Der siebente Brunnen* plausibilisieren. Die Situierung des Erzählten im Lager bedingt in dieser Erzählung, dass der Erzähler existenziell bedroht ist und dass er in seiner Sprecherrolle als Opfer geradezu in Auflösung befindlich ist. Das Hotel Baalbek dahingegen kann nach Belieben bewohnt – aber eben auch wieder verlassen – werden. Das Sprechen von der Shoah wird in *Hôtel Baalbek* somit durch eine Verschiebung ermöglicht, der zeitlichen und räumlichen Verschiebung in das Hotel Baalbek im Sommer des Jahres 1942 in Marseille. Indem die Erinnerung somit in der Peripherie des Traumas platziert wird, kann diese Erzählinstanz berichten und gleichzeitig als Ich des Romans bestehen. Ebenso, wie sich die Lücke zwischen Vergangenheit und Zukunft also der erinnernden Tätigkeit eines „Er“ verdankt, erweist sich die narrative Verortung in einem Hotel als Bedingung der Möglichkeit dieses „Er“. Die räumliche Situierung und die Aufrechterhaltung der Stimme der Erzählung greifen in *Hôtel Baalbek* ineinander.

Arendts Überlegungen sind für die Lektüre von *Hôtel Baalbek* noch auf einer weiteren Ebene instruktiv. Der Erzähler des Romans tritt nicht nur als Zeuge auf, sondern er stellt sein Erzählen in den Dienst der Überlieferung. Sein Sprechen wird dabei nicht durch persönliches Erleben oder durch Erfahrung legitimiert und es geht ihm auch kein ermächtigendes Testament voraus. Die von Arendt beschriebene Lücke lässt sich hier gleich in einem doppelten Sinne lesen. Einerseits verweist sie auf die ganz konkrete historische Leerstelle, die die Vernichtungspolitik der

Nationalsozialist_innen hinterlassen hat. Aufgrund der nationalsozialistischen „Gründlichkeit“ ist die Anzahl der Zeug_innen rar und bis heute sind nicht alle Namen der Opfer bekannt.²¹⁹ Dabei sind es nicht nur die Namen der Toten, die drohen vergessen zu werden, sondern auch deren Erinnerungen und Geschichten. Wenn also der Erzähler von *Hôtel Baalbek* vom Leben in einem jüdischen Shtetl erzählt, auch wenn er ein solches wahrscheinlich nie erlebt hat, oder wenn er die Geschichten der Hotelbewohner_innen erzählt, wie er sie von Sascha erzählt bekommen hat, dann macht er es sich zur Aufgabe, der „Ausmordung“ jüdischen Lebens in Europa etwas entgegenzusetzen. Dieses Erzählen kann dabei weder dokumentarisch, noch Augenzeug_innenbericht sein. Es ist selbst durch eine Leerstelle gekennzeichnet, insofern es nicht auf Erlebtem oder Erfahrenem basiert. Diese Leerstelle, als historisches Faktum, kann nicht gefüllt werden und in Anbetracht dessen erweist sich der Anspruch auf ungebrochene Faktenwidergabe im Erzählen der Überlebenden als unerfüllbar. Stattdessen – und dies ist das poetologische Programm des Erzählers von *Hôtel Baalbek* – ist es notwendig, sich in dieser Lücke einzurichten, in ihr zu wohnen, um nicht schlussendlich zu verstummen.

In *Der siebente Brunnen* kreist das Erzählen um die Frage nach dem Sprechen als Zeitzeug_in. Hier zeigen sich die erzählerische Unverfügbarkeit der unmittelbaren Erfahrung und die Unmöglichkeit des Erzählens als Opfer von der Shoah – das nur über das Sprechen als Zeuge in Gang gehalten werden kann. In dem mehr als 25 Jahre später erschienenen *Hôtel Baalbek* ist der Schwerpunkt der Überlegungen hin zur Frage nach dem Gedächtnis und der Überlieferung verschoben. Der Erzähler spricht zwar als Zeuge, doch er übernimmt ebenso die Aufgabe der Überlieferung, sowohl der Geschichten der in der Shoah Ermordeten, wie auch der Überlieferung jüdischer Traditionen. Dem Erinnern in *Hôtel Baalbek* geht es also nicht nur darum, den Toten einen Namen zu geben, sondern auch, diese Toten nicht der Vergessenheit anheimfallen zu lassen – und mit ihnen „eine ‚Jüdischkeit‘, die nur noch in Anekdoten besteht“.²²⁰ Dabei wird dieses Erinnern in *Hôtel Baalbek* dezidiert nicht an Zeitzeug_innenschaft gekoppelt, denn auch der Erzähler berichtet von Dingen, die er selbst nicht bezeugen kann. Viel eher tritt der Erzähler eine Erbschaft an, der kein Testament vorausgegangen

²¹⁹ In der „Halle der Namen“ der internationalen Holocaustgedenkstätte *Yad Vashem* sind aktuell ca. Viereinhalb Millionen Namen von Opfern dokumentiert. Vgl. dazu „Die Halle der Namen“. In: *Yad Vashem. Internationale Holocaust Gedenkstätte*. <https://www.yadvashem.org/de/archive/about.html> (Stand: 26.09.2018).

²²⁰ Wander, Fred: *Das gute Leben oder Von der Fröhlichkeit im Schrecken. Erinnerungen*. Göttingen: Wallstein 2006. S. 375.

ist – er macht sich zum Überlieferer einer Tradition, die nie eigentlich seine eigene war. Die damit in Zusammenhang stehende Figur der Lücke verweist hier auf die Leerstelle, die einer solchen selbstermächtigten Erzählung inhärent ist: Der Referent des Erzählten ist kein Erleben oder Erfahren, sondern selbst sprachliches Zeichen. Das Wohnen in der Lücke bedeutet in diesem Zusammenhang also nicht nur, einen Raum für die Erinnerung offen zu halten, sondern auch, dass das Erzählte durch eine konstitutive Leerstelle gekennzeichnet ist.

Diese Leerstelle allerdings, so kann dieser Gedanke weitergeführt werden, stellt nicht nur ein Spezifikum des Erzählens in *Hôtel Baalbek* dar, sondern sie ist eine historische, geradezu biologische Realität. Zeug_innenschaft als die Erzählung von unmittelbar Erlebtem ist nicht länger möglich, als ein Menschenleben dauert. In gewisser Weise reflektiert der Erzähler also nicht nur die Lücke, die nach der Shoah zurückgeblieben ist, sondern auch den Umstand, dass ab einem bestimmten historischen Zeitpunkt die Zeug_innen nicht mehr sprechen werden können. Seine Haltung kann damit auch als Aufforderung verstanden werden, seine Geschichten weiterzutragen und die Erinnerung an die in der Shoah Ermordeten und das jüdische Leben in Europa aufrechtzuerhalten, auch wenn keine Zeitzeug_innen mehr sind.

6 WENN SIE DAS BAALBEK EINST FINDEN WERDEN...

„[W]enn sie das Baalbek einst finden werden, versunken auf dem Meeresgrund, dann hocken diese kleinen Leute immer noch beisammen und reden, schreien, debattieren.“ (HB S. 19) Wie die versunkene Insel Atlantis, glorifiziert, aber unrettbar verloren, eine Erzählung aus längst vergessenen Tagen, ein Ort, der nicht eigentlich gefunden werden kann, sondern von dem nur noch der Mythos Zeugnis ablegt, so staffiert Fred Wander das Hotel Baalbek aus. Die Erzählung ist das einzige, was von diesem Ort geblieben ist, doch als Erinnerungsort wird das Hotel Baalbek im Sprechen gefüllt und hierin wird situiert, was eigentlich ohne Ort ist. Denn einerseits – und daran erinnert Paul Celans Metapher von den luftigen Gräbern eindringlich –²²¹ haben die Gäste des Hotel Baalbek, die Toten der Shoah, keinen Ort. Andererseits hat der Vernichtungswillen der Nationalsozialist_innen dazu geführt, dass von den jüdischen Traditionen und Lebenswelten in Europa nicht viel mehr als eine Lücke zurückgeblieben ist. Im Versuch, mit diesen historisch sehr konkreten Leerstellen einen Umgang zu finden, kreuzen sich in *Hôtel Baalbek* Zeug_innenschaft und Überlieferung. Das Erzählen kann sich zwar nicht einzig auf die Autorität des Zeugen berufen, doch die Aufgabe der Überlieferung muss dennoch übernommen werden, wenn nicht an die Stelle der Zeug_innen ein Schweigen treten soll.

Am Beginn dieser Arbeit stand die Frage nach der Spezifik des Erzählens in *Hôtel Baalbek* in Anbetracht der thematischen Pluralität – Erzählen von der Shoah, Erzählen vom Exil – und der speziellen räumlichen Situierung des Erzählten im Hotel. Im Sinne eines lektüreleitenden Zugangs wurden *Hôtel Baalbek* – ebenso wie *Der siebente Brunnen* – als Zeugnisse Wanders gelesen. Dadurch konnte einerseits in Rechnung gestellt werden, dass Wander als Überlebender der Shoah schrieb. Im Wissen um die dem Zeugnis inhärenten Probleme konnte andererseits Wanders Zeugnis auf seine Spezifik hin untersucht werden. Indem nicht der Status der Texte als Zeugnisse diskutiert wurde, sondern deren Zeugnischarakter postuliert wurde, konnte daran anschließend auf der autopoetischen Ebene danach gefragt werden, was in den Texten über das Ablegen eines Zeugnisses und über die dem Zeugnis inhärenten Begrenzungen mitgeteilt wird.

²²¹ Celan, Paul: „Todesfuge“. In: ders.: *Todesfuge und andere Gedichte*. Hg. von Wiedemann, Barbara. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 11–12.

In einem ersten Schritt der Arbeit wurden die Erzählstränge von *Hôtel Baalbek* vorgestellt. Die Exilgeschichte, so wurde deutlich, ähnelt in weiten Teilen Anna Seghers *Transit*. Der markante Unterschied zwischen beiden Roman wiederum liegt darin, dass in *Hôtel Baalbek* fast keiner_m der Protagonist_innen die Flucht vor den Nationalsozialist_innen gelingt. Die mehrheitlich jüdischen Figuren werden fast alle in den deutschen Konzentrationslagern ermordet. Dabei fällt auf, dass er zwar umfassend von den Geschichten und Schicksalen der Bewohner_innen des Baalbek Zeugnis ablegt, dass seine eigenen Erfahrungen allerdings in den Schilderungen ausgespart bleiben. Das Erzählen von der Shoah ist in *Hôtel Baalbek* ein Erzählen von den Toten. Im Anschluss an diese Betrachtungen wurde gezeigt, wie das Erzählen vom Exil und von der Shoah im Roman verknüpft werden. Beide Elemente stehen nicht nacheinander oder nebeneinander im Roman – so wie es der zeitlichen Folge in der Biographie des Erzählers entsprechen würde –, sondern laufen im Hotel Baalbek zusammen. Die Ereignisse des Romans werden um den beständig ins Präsens versetzten Aufenthalt in diesem Haus herumorganisiert. Die Erinnerung des Erzählers wird also an diesem Ort gebündelt, wodurch im Hotel Baalbek auch das Erzählen von Flucht und Exil und von der Shoah miteinander verbunden werden.

Diese Besonderheit aufnehmend widmete sich Kapitel 2 der erzählerischen Gestaltung des Hotel Baalbek in Wanders Roman. Dabei wurde das Baalbek von anderen literarischen Häusern abgrenzt und in Anschluss daran überprüft, inwiefern literaturwissenschaftliche Befunde, die sich auf Hotels des beginnenden 20. Jahrhunderts beziehen, für *Hôtel Baalbek* in Anschlag gebracht werden können. Als besonders relevant zeigte sich in diesem Zusammenhang die offene Charakterisierung des Raumes Hotel als übereinstimmendes Merkmal aller literarischen Häuser. Bettina Matthias und Marc Augé, welche soziologisch und anthropologisch interessierte raumtheoretische Zugänge haben, deuten diese Offenheit als Mangel des Raumes Hotel: als Eigenschaftslosigkeit oder als den Mangel an Identität, Relation und Geschichte. Die narrative Figuration des Hotel Baalbek allerdings legt eine andere Auslegung bzw., grundsätzlicher, eine andere Herangehensweise an den Raum nahe. Während bei Matthias und Augé der Raum selbst als determinierend für das in ihm befindliche soziale Gefüge und die Erfahrung von Individualität vorgestellt wird, zeigt sich das Hotel in *Hôtel Baalbek* als ein Raum, der vorerst erzählerisch gestaltet wird. Michel de Certeaus Überlegungen zum Umgang mit Räumen und sein performatives Raumverständnis erwiesen sich in diesem Zusammenhang als maßgeblicher

Referenzpunkt, um die räumliche Gestaltung in *Hôtel Baalbek* fassen und beschreiben zu können. Das Baalbek erfüllt im Roman seine Funktion als Hotel, insofern hier eine Unterkunft für diejenigen bereitgestellt wird, die auf der Flucht oder auf der Durchreise sind. Gleichzeitig wird es in einer Art und Weise bewohnt, die der Ausstattung und den Zwecken eines Hotels geradezu widerspricht. Diese erzählerische Raumgestaltung konnte folgend mit Certeaus Unterscheidung von Ort (*lieu*) und Raum (*espace*) in Zusammenhang gebracht werden. Als Ergebnis ist festzuhalten, dass das Hotel Baalbek – in Korrespondenz mit den beiden Handlungssträngen des Romans – sowohl die räumlichen Erscheinungsweisen als Ort (*lieu*) und als Raum (*espace*) aufweist.

Das anschließende dritte Kapitel befasste sich mit der Darstellung des Exils in *Hôtel Baalbek*. Im Gegensatz zu den kanonischen Werken der Exilliteratur, so wurde hier gezeigt, schildert der Erzähler zwar die Mühsal des Exils, die Zeit in Frankreich wird allerdings auch als genussvolles Erleben erinnert. Bedeutsam daran ist, dass diese widersprüchliche Kennzeichnung des Exils in unmittelbarem Zusammenhang mit der Gleichzeitigkeit des Erzählens vom Exil und von der Shoah steht. So bricht zwar die Erinnerung an die Shoah wiederholt in die Schilderung des Exils ein, doch konnte sich der Erzähler während seiner Gefangenschaft im Konzentrationslager in die Erinnerung an das Exil retten. Darüber hinaus steht in *Hôtel Baalbek* das Erzählen vom Exil mit der Charakterisierung des Erzählers als Heimatlosem und dessen grundlegend affirmierter Lebensweise der Wanderschaft in Zusammenhang. In der literaturwissenschaftlichen Forschung wurden beide Motive häufig als Elemente jüdischer Identität – von Fred Wander selbst und den Figuren seiner Romane – gedeutet. Diese Verbindung scheint in Anbetracht von Wanders Selbstcharakterisierung als Ahasver, aber auch jüdischer Traditionslinien naheliegend, die Wanderschaft und Heimatlosigkeit als spezifisch jüdische Merkmale hervorheben. Gleichzeitig allerdings ist der „Wanderjude“ ein starkes antisemitisches Stereotyp, dessen sich insbesondere die Nationalsozialist_innen bedienten – während ihre Verfolgungspolitik dazu führte, dass Jüd_innen ins Exil und zur „Wanderschaft“ gezwungen wurden. Die Lektüre von *Hôtel Baalbek* zeigte diesbezüglich, dass im Roman die Frage nach jüdischer Identität vorerst diskutiert wird, als dass identitätsbestimmende Attribute behauptet werden. In einem letzten Schritt wurde in diesem Kapitel das Hotel als Raum des Exils näher beleuchtet. Entgegen seiner transitären Auszeichnung konnte gezeigt werden, dass das Hotel im Rahmen der Exilgeschichte als Raum ausgewiesen wird, der im Sinne Vilém Flussers bewohnt wird.

Dadurch konnte die hohe Bedeutung betont werden, die den zwischenmenschlichen Bindungen in diesem Haus zukommt.

In Kapitel 4 lag der Schwerpunkt der Überlegungen auf der Frage nach der spezifischen Form der Zeug_innenschaft bei Wander. Die Ausführungen begannen mit einem Exkurs zu einem weiteren erzählenden Text Wanders, *Der siebente Brunnen*. Dieser Exkurs erwies sich insofern als lohnend, als das Erzählen von der Shoah in dieser Erzählung ähnlich wie in *Hôtel Baalbek* gestaltet ist, während die örtliche Situierung des Erzählten sich gravierend von dem quirligen Hotel in Marseille unterscheidet: In *Der siebente Brunnen* berichtet der namenlose Erzähler ausnahmslos aus verschiedenen Konzentrationslagern. Im Zuge der Lektüre konnten verschiedene Aspekte für die folgende Untersuchung von *Hôtel Baalbek* hervorgehoben werden. Den Ausgangspunkt stellen dabei die Überlegungen Assmanns zur moralischen Zeug_innenschaft dar. Assmann zufolge legen die Zeitzeug_innen der Shoah immer in der zweifachen Rolle als Opfer und Zeug_in Zeugnis ab. In eben dieser Weise lässt sich der Erzähler von *Der siebente Brunnen* charakterisieren. Die doppelte Auszeichnung bedingt dabei eine Schwierigkeit im Erzählen, insofern zwar umfassend Zeugnis von den Toten der Shoah abgelegt wird, der Erzähler dabei allerdings als Opfer, als Person des Erlebens – und gleichzeitig als Stimme der Erzählung – zu verschwinden droht. Das Sprechen des Erzählers als Opfer und Zeuge ist in Wanders Erzählung derart verzahnt, dass sich beides gleichzeitig beschränkt und absichert. Die Beschränkung zeigt sich hinsichtlich des Anspruchs an die Faktizität des Erzählten. Absichern können sich beide Sprechrollen, insofern ihre Gleichzeitigkeit gegen ein Verstummen positioniert ist. Unmittelbaren Ausdruck findet diese Problematisierung des Zeugnens in *Der siebente Brunnen* im narrativen Umgang mit dem Raum. Einerseits muss das Lager als Handlungsort der Erzählung im Erzählen durchgestrichen werden, andererseits wird das Erzählen selbst mit der Metapher eines Hauses beschrieben, es bedarf also einer räumlichen Situierung.

Im fünften und letzten Kapitel der Arbeit wurde schließlich danach gefragt, was die Besonderheit des Erzählens von der Shoah in *Hôtel Baalbek* ist. Auch wenn der Erzähler hier sehr viel präsenter ist als in *Der siebente Brunnen*, stößt auch er an eine Grenze des Erzählbaren. Auch hier steht diese Grenze mit der Sprechrolle des Erzählers als Opfer in Zusammenhang, sie wird allerdings auch noch auf einer anderen Ebene begründet. Der Erzähler des Romans stellt die generelle Möglichkeit eines Wahrsprechens in *Hôtel Baalbek* ganz explizit in Frage – damit aber auch jedwede

Inanspruchnahme des Zeugnisses als Beweis, beispielsweise beim Sprechen von Zeitzeug_innen vor Gericht. Im Roman werden damit auch zwei Auffassungen von Zeug_innenschaft miteinander kontrastiert: die Aussage vor Gericht und die damit einhergehende Forderung nach einem wahren oder absolut authentischen Zeugnis und ein Denken des Zeugnisses, das sich gerade seiner inhärenten Begrenzungen verdankt. Doch der Erzähler von *Hôtel Baalbek* spricht nicht nur als Zeuge. Er übernimmt im Roman noch eine andere erzählerische Aufgabe wahr: die Überlieferung.

Dabei spielt das Hotel Baalbek als Erzähl- und Erinnerungsort eine besondere Rolle. Als Mikrokosmos erhält es die narrative Ausgestaltung als Shtetl. Im Gegensatz zur Zeug_innenschaft, die an Erfahrung gekoppelt ist, lässt der Erzähler des Romans damit jüdische Traditionen und Geschichten wiederaufleben, die er selbst nicht erlebt hat. Das bedeutet zwar einerseits, dass sein Sprechen nicht mehr gänzlich durch die Autorität des Zeugens abgesichert ist, jedoch findet er andererseits so einen Umgang mit der konkreten historischen Leerstelle, die nach der Shoah zurückgeblieben ist. Im Rückgriff auf die Ausführungen Arendts konnte dieses Erzählen als Wohnen in der Lücke beschrieben werden. Das Wohnen erweist sich dabei, im Sinne Flussers, als die Existenzweise, in der Verantwortung für zwischenmenschliche Verhältnisse übernommen werden kann: Das Schreiben des Erzählers von *Hôtel Baalbek* findet 1963 statt. Zu diesem Zeitpunkt, so kann anhand der Darstellung im Roman vermutet werden, ist keine_r der Hotelbewohner_innen mehr am Leben. Der Erzähler übernimmt also in dem Moment die Verantwortung als Geschichtenerzähler, an dem die Geschichten von den Figuren des Romans und von den jüdischen Lebenswelten zu enden drohen. Dabei zeichnet sich sein Erzählen – ebenso wie die „Erbschaft ohne Testament“,²²² die am Beginn von Arendts Überlegungen steht – durch eine konstitutive Leerstelle aus. Weder kann es restlos durch Erfahrung abgesichert werden, noch wurde es anders autorisiert, als durch das Überleben selbst.

Dass der Erzähler von *Hôtel Baalbek* dergestalt im Roman auftreten kann, verdankt sich der besonderen erzählerischen Konstellation des Romans. Indem die Erinnerung an die Shoah aus dem Lager heraus in das Hotel Baalbek des Jahres 1942 verlegt wird, indem also der Erzähler einen Erinnerungsort etabliert, der nach Belieben bewohnt werden kann, ist er mit größerer narrativer Souveränität ausgestattet. Ebenso wie für den Erzähler im Konzentrationslager die Erinnerung an die Zeit des Exils einen lebensrettenden Fluchtpunkt dargestellt hat, sichert die Verschiebung ins Marseille des

²²² Arendt, Hannah: „Die Lücke zwischen Vergangenheit und Zukunft“. S. 7.

Jahres 1942 also auch das erzählerische Überleben. In der Lücke zwischen Vergangenheit und Zukunft hat der Erzähler – und mit ihm die Geschichten der Bewohner_innen des Baalbek – einen Ort.

Aus den Ergebnissen der vorliegenden Arbeiten lassen sich weitere Forschungsansätze ableiten. Einerseits kann Wanders Schreiben, das beständig zwischen Autobiographie und deren Fiktionalisierung changiert, weiteren Analysen unterzogen werden. Gerade die große Ähnlichkeit zwischen seinen literarischen Texten und seinen autobiographischen Erinnerungen könnten hier in den Blick genommen werden und weiter gefragt werden, ob nicht sogar Befunde zu seinen Romanen und Erzählungen die Lektüre seiner Autobiographie bereichern könnten. Gerade weil Wander im Wissen um die Erwartungshaltung an bestimmte Gattungen deren Grenzen wiederholt ausgereizt und überschritten hat, könnte untersucht werden, ob sein Schreiben für ein Denken von Autobiographie, aber auch zu Fragen der Zeug_innenschaft weitere Einsichten bereithält.

Bezüglich der Verbindung des Erzählens vom Exil und von der Shoah scheint ebenfalls ein weites Forschungsfeld offen zu liegen. Hier müsste zunächst nochmals geprüft werden, ob sich weitere Texte finden lassen, die sowohl vom Exil als auch von der Shoah berichten. Dabei kann sich die Literaturwissenschaft nicht auf den etablierten Kanon der Exilliteratur stützen, sondern müsste an den Rändern des Literaturbetriebes, vielleicht auch an den Rändern dessen, was gemeinhin als literarischer Text klassifiziert wird, suchen. Dies scheint insofern lohnenswert, als die Erfahrung von Exil und Shoah eine historische Erfahrung ist, die eine Vielzahl Verfolgter gemacht hat – die allerdings aus dem kollektiven Gedächtnis zu verschwinden droht. Darüber hinaus erhält sowohl das Sprechen vom Exil, als auch das Sprechen von der Shoah durch je gegenseitige Perspektivierung neue Akzente, denen nachgegangen werden kann.

Das wohl drängendste Forschungsfeld allerdings das erzählerische Programm Wanders als Zeuge und als Geschichtenerzähler, der sich der Überlieferung verschreibt, dar. Sein Erzähler in *Hôtel Baalbek* nimmt eine Haltung ein, die sonst eigentlich den Folgegenerationen der Shoah zukommt bzw. den „Zeugen zweiten Grades“.²²³ Der Zusammenhang zwischen Zeugenschaft und Überlieferung markiert bei Wander also nicht einen Generationenwechsel, sondern er weist darauf hin, dass weder die

²²³ So bezeichnet Shoshana Felman die „Zeugen von Zeugen, Zeugen der Zeugnisse“. Felman, Shoshana: „Im Zeitalter der Zeugenschaft: Claude Lanzmanns ‚Shoah‘“. In: Baer, Ulrich (Hg.): „Niemand zeugt für den Zeugen“. *Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 173–193. Hier S. 184.

Zeitzeug_innen noch die nachfolgenden Generationen auf eine bestimmte Sprecher_innenrolle festgelegt werden können – und dass beiden eine spezifische Form der Verantwortung zukommt. Die Forschung könnte hier prüfen, ob und wie Zeug_innenschaft und Überlieferungen bei anderen Autor_innen ineinandergreifen und ob aus dieser doppelten Auszeichnung neue Erkenntnisse über die Literatur der zweiten Generation, als auch über Zeug_innenschaft gewonnen werden können.

2006 ist Fred Wander in Wien gestorben. Der große literarische Durchbruch ist für ihn ausgeblieben. Seine Werke können heute nur noch antiquarisch erworben werden und außer bei einer Handvoll Literaturwissenschaftler_innen findet er kaum Gehör. Dennoch ist er Zeit seines Lebens nicht müde geworden, seine Geschichte(n) wieder und wieder zu erzählen und die Erinnerung an eine „Jüdischkeit“, die nur noch in Anekdoten besteht²²⁴ zu bewahren. Dabei musste er sich fortwährend mit dem an ihn gestellten Anspruch als Zeugen auseinandersetzen, was in seinen autobiographischen Erinnerungen in dem Satz gipfelt „Schreib die Wahrheit!“²²⁵ – der sofort durch die anschließende Frage „Aber was ist die Wahrheit?“²²⁶ subvertiert wird. Das Schreiben des Zeitzeugen Fred Wander bewegt sich in allen seinen Texten zwischen diesem Imperativ und dieser Frage, zwischen der Notwendigkeit des Zeugens und der Unmöglichkeit des absolut authentischen Zeugnisses. Doch Wander hat angesichts der Unerfüllbarkeit der an ihn gestellten Ansprüche nicht resigniert. Viel eher erkundet er welche weiteren Aspekte beim Erzählen von der Shoah in den Blick genommen werden können. Im Umarrangieren und Neu-Zusammensetzen der Elemente seiner Erinnerung zeigt sich, dass sein Schreiben von der anhaltenden Reflexion über die Möglichkeiten und Grenzen des Erzählens begleitet wird. Und so setzt er wiederholt an, beginnt aufs Neue mit dem Erzählen und wehrt sich eigensinnig gegen das Vergessen – und es ist an der Literaturwissenschaft von heute, seine Texte nicht der Vergessenheit anheimfallen zu lassen.

²²⁴ Wander, Fred: *Von der Fröhlichkeit im Schrecken*. S. 375.

²²⁵ Ebd. S. 35.

²²⁶ Ebd. S. 35.

LITERATURVERZEICHNIS

- Agamben, Giorgio: *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge (Homo sacer III)*. Übers. von Monhardt, Stefan. Frankfurt am Main: Suhrkamp⁵ 2013.
- Arendt, Hannah: „Vorwort: Die Lücke zwischen Vergangenheit und Zukunft“. In: dies.: *Zwischen Vergangenheit und Zukunft. Übungen im politischen Denken I*. Hg. von Ludz, Ursula. München, Berlin u.a.: Piper⁴ 2016, S. 7–19.
- Aristoteles: *Poetik. Griechisch/Deutsch*. Hg. von Fuhrmann, Manfred, Übers. von ders. Stuttgart: Reclam 1994.
- Assmann, Aleida: *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: C. H. Beck² 2006.
- Augé, Marc: *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*. Übers. von Bischoff, Michael. Frankfurt/Main: Fischer 1994.
- Baer, Ulrich (Hg.): *„Niemand zeugt für den Zeugen“: Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000.
- : „Einleitung“. In: ders. (Hg.): *„Niemand zeugt für den Zeugen“: Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 7–31.
- Bannasch, Bettina, Rochus, Gerhild (Hg.): *Handbuch der deutschsprachigen Exilliteratur. Von Heinrich Heine bis Herta Müller*. Berlin, Boston: De Gruyter 2013.
- Bannasch, Bettina, Schreckenberger, Helga, Steinweis, Alan E.: „Exil und Shoah. Zur Einleitung“. In: dies. (Hg.): *Exil und Shoah*. München: edition text + kritik 2016 (= Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch, 34/2016), S. 9–14.
- Baum, Vicki: *Menschen im Hotel*. Köln: KiWi⁷ 2014.
- Freud, Sigmund: *Jenseits des Lustprinzips*. Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1923.
- Genette, Gérard: *Die Erzählung*. Übers. von Knop, Andreas. 3. von Isabel Kranz durchgesehene und korrigierte Auflage, Paderborn: Wilhelm Fink 2010.
- Gerhard, Ute: *Nomadische Bewegungen und die Symbolik der Krise. Flucht und Wanderung in der Weimarer Republik*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1998 (= Historische Diskursanalyse der Literatur).
- Görner, Eberhard: „Leben im Angesicht des Todes“. In: *Tribüne. Zeitschrift zum Verständnis des Judentums* 31 (1992), H. 122, S. 224–226.
- Grünzweig, Walter, Seeber, Ursula: „Zur Einführung“. In: dies. (Hg.): *Fred Wander – Leben und Werk*. Bonn: Weidle 2005, S. 6–11.

- Hähnel-Mesnard, Carola, Schubert, Katja: „Benz, Wolfgang, Distel, Barbara (Hg.): *Der Ort des Terrors. Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager. Band 6 Natzweiler, Groß-Rosen, Stutthof*. München: C. H. Beck 2007.
- Celan, Paul: „Todesfuge“. In: ders.: *Todesfuge und andere Gedichte*. Hg. von Wiedemann, Barbara. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 11–12.
- Char, René: *Hypnos und andere Dichtungen. Eine Auswahl des Autors*. Übers. von Celan, Paul u. a. Frankfurt am Main: Fischer 1963.
- de Certeau, Michel: *Kunst des Handelns*. Übers. von Voullié, Ronald. Berlin: Merve 1988.
- Debazi, Elisabeth H.: *Zeugnis – Erinnerung – Verfremdung. Literarische Darstellung und Reflexion von Holocausterfahrung*. Marburg: Tectum 2008.
- Felman, Shoshana, Laub, Dori: *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York, London: Routledge 1992.
- Felman, Shoshana: „Im Zeitalter der Zeugenschaft: Claude Lanzmanns ‚Shoah‘“. In: Baer, Ulrich (Hg.): *„Niemand zeugt für den Zeugen“*. Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 173–193.
- Feuchtwanger, Lion: *Exil*. Berlin, Weimar: Aufbau 1976.
- Flusser, Vilém: „Wohnung beziehen in der Heimatlosigkeit“. In: ders.: *Von der Freiheit des Migranten. Einsprüche gegen den Nationalismus*. Hamburg: CEP 2013, S. 15–30.
- Störfall Holocaust. Eine Leerstelle in der ostdeutschen Literatur nach 1989? Antworten an Wolfgang Emmerich“. In: dies. (Hg.): *Störfall? Auschwitz und die ostdeutsche Literatur nach 1989*. Berlin: Frank & Timme 2016 (= Literaturwissenschaft 56), S. 7–39.
- Hessmann, Daniela: *Kanonbildung, Türhüter und Diskursmächte im literarischen Leben Österreichs am Beispiel der Rezeption von Exilliteratur seit 1945*. Wien: Edition Praesens 2005.
- Hirsch, Nina: „Über-Leben : Studien zu Fred Wanders Werken ‚Der siebente Brunnen‘ (1971), ‚Ein Zimmer in Paris‘ (1975) und ‚Hôtel Baalbek‘ (1991)“. Diplomarbeit, Wien, 1996, (masch.).
- Höller, Hans: „Erzählen als Erinnern und Widerstand. Fred Wanders ‚Der siebente Brunnen‘ im Kontext der Literatur über die Shoa“. Gehalten auf: *Judentum und Antisemitismus in der Literatur und Germanistik Österreichs – Studien zum 20. Jahrhundert*, Wien am 14. Juni 2001. <http://www.literaturepochen.at/exil/multimedia/pdf/wanderhannes.pdf> (Stand: 05.12.2017).
- Kaiser, Konstantin: „Ein anderer Humor. Fred Wanders Roman Hôtel Baalbek“. In: ders.: *Das unsichtbare Kind. Essays und Kritiken*. Wien: Sonderzahl 2001, S. 110–112.

- Kanne, Miriam (Hg.): *Provisorische und Transiträume. Raumerfahrung Nicht-Ort*. Berlin, Münster: Lit 2013 (= Literatur. Forschung und Wissenschaft 25).
- : „Provisorische und Transiträume. Raumerfahrung Nicht-Ort“. In: dies. (Hg.): *Provisorische und Transiträume. Raumerfahrung Nicht-Ort*. Berlin, Münster: Lit 2013 (= Literatur. Forschung und Wissenschaft 25), S. 7–34.
- Keller, Thomas: „Das teuflische und das gute Frankreich: Fred Wander“. In: Azuélos, Daniel (Hg.): *Lion Feuchtwanger und die deutschsprachigen Emigranten in Frankreich von 1933 bis 1945*. Bern, Berlin u.a.: Peter Lang 2006 (= Jahrbuch für Internationale Germanistik/A 76), S. 441–468.
- Kertész, Imre: *Roman eines Schicksallosen*. Übers. von Viragh, Christina. Reinbek: Rowohlt 2004.
- Klüger, Ruth: „„Meine Toten sind zahlreich und gesprächig.“ Nachwort“. In: Wander, Fred: *Der siebente Brunnen*. Göttingen: Wallstein 2005, S. 151–162.
- Kofler, Gerhard: „Erzählen als Überlebensquelle. Fred Wanders Der siebente Brunnen und Primo Levis *Se queste è un uomo*“. In: Grünzweig, Walter, Seeber, Ursula (Hg.): *Fred Wander. Leben und Werk*. Bonn: Weidle 2005, S. 119–124.
- Kofman, Sarah: *Erstickte Worte*. Hg. von Engelmann, Peter. Wien: Passagen 1988.
- Kornfeld, Walter: „Verbrechen der Einsatzgruppen. Strafverfolgung vor österreichischen Geschworenengerichten am Beispiel des Prozesses gegen Josef Wendl“. Diplomarbeit, Wien, 2012, (masch.).
- Krämer, Sybille, Schmidt, Sibylle, Schüle, Johannes-Georg: „Zeugenschaft als philosophisches Problem. Zur Einleitung in den Band“. In: Krämer, Sybille, Schmidt, Sibylle, Schüle, Johannes-Georg (Hg.): *Philosophie der Zeugenschaft. Eine Anthologie*. Münster: mentis 2017, S. 7–23.
- (Hg.): *Philosophie der Zeugenschaft. Eine Anthologie*. Münster: mentis 2017.
- Krauss, Hannes: „Reise-Erinnerungen – die nachgetragenen Exilerfahrungen Fred Wanders“. In: Schreckenberger, Helga (Hg.): *Ästhetiken des Exils*. Amsterdam, New York: Rodopi 2003 (= Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 54), S. 319–332.
- Kröhle, Birgit: *Geschichte und Geschichten. Die literarische Verarbeitung von Auschwitz-Erlebnissen*. Bad Honnef: Bock + Herchen 1989.
- Kublitz-Kramer, Maria: „Das Baalbek war zwar nur ein schäbiges Hotel, aber es war eigentlich viel mehr als das.“ Zu Fred Wanders Roman *Hôtel Baalbek*. In: Grünzweig, Walter, Seeber, Ursula (Hg.): *Fred Wander. Leben und Werk*. Bonn: Weidle 2005, S. 207–222.
- : „Reisen mit leichtem Gepäck. Fred Wander und sein Roman *Hotel Baalbek*“. In: Below, Irene u. a. (Hg.): *Fluchtorte – Erinnerungsorte. Sanary-sur-Mer, les Milles, Marseille*. München: edition text + kritik 2017 (= Frauen und Exil 10), S. 168–178.
- Mann, Klaus: *Der Vulkan. Roman unter Emigranten*. Reinbek: Rowohlt³ 2004.

- : „Gruß an das zwölfhundertste Hotelzimmer“. In: ders.: *Das zwölfhundertste Hotelzimmer. Ein Lesebuch*. Hg. von Hoffmeister, Barbara. Reinbek: Rowohlt 2006, S. 9–13.
- Matthias, Bettina: „A Home Away from Home? The Hotel as Space of Emancipation in Early Twentieth-Century Austrian Bourgeois Literature“. In: *German Studies Review* 27 (2004), H. 2, S. 325–340.
- : *The hotel as setting in early twentieth-century German and Austrian literature. Checking in to Tell a Story*. Rochester, NY: Camden House 2006.
- McGlothlin, Erin: „„Das eigene Leid begreift man nicht.“ Fred Wanders Der siebente Brunnen und die Geschichte des Selbst“. In: Grünzweig, Walter, Seeber, Ursula (Hg.): *Fred Wander. Leben und Werk*. Bonn: Weidle 2005, S. 97–118.
- Michaelis, Andree: *Erzählräume nach Auschwitz. Literarische und videographierte Zeugnisse von Überlebenden der Shoah*. Berlin: Akademie Verlag 2013 (= WeltLiteraturen. Schriftenreihe der Friedrich-Schlegel-Graduiertenschule für Literaturwissenschaftliche Studien 2).
- Mortier, Jean: „Wander, Fred“. In: Opitz, Michael, Hofmann, Michael (Hg.): *Metzler Lexikon DDR-Literatur. Autoren – Institutionen – Debatten*. Stuttgart [u.a.]: Metzler 2009, S. 358–359.
- Müller Farguell, Roger W.: „Städtebilder, Reisebilder, Denkbilder“. In: Lindner, Burkhardt (Hg.): *Benjamin-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler 2011, S. 629–631.
- Müller, Karl: „„Es ist eine Welt und ich lebe weiter im Exil“: Zu einigen Bausteinen der Poetik Fred Wanders“. In: Thuncke, Jörg (Hg.): *Echo des Exils. Das Werk emigrierter österreichischer Schriftsteller nach 1945*. Wuppertal: Arco 2006, S. 249–267.
- : „Formen autobiographischen Schreibens am Beispiel von Jean Améry, Fred Wander und Anna Maria Jokl“. In: Lappin, Eleonore, Lichtblau, Albert (Hg.): *Die „Wahrheit“ der Erinnerung. Jüdische Lebensgeschichten*. Innsbruck, Wien, Bozen: Studien Verlag 2008, S. 69–81.
- Polt-Heinzl, Evelyne: „Rausch der Verwandlung (erstmalig 1982)“. In: Larcari, Arturo, Renoldner, Klemens, Wörgötter, Martina (Hg.): *Stefan-Zweig-Handbuch*. Berlin, Boston: De Gruyter 2018, S. 376–383.
- Rainer, Jörg: „Ich will weg, ich weiß aber nicht, wohin. Flucht und Heimatlosigkeit als Stilelemente im Werk Fred Wanders“. In: *Le texte et l’idée* 7 (1992), S. 123–153.
- Reiter, Andrea: *„Auf daß sie entsteigen der Dunkelheit“. Die literarische Bewältigung von KZ-Erfahrung*. Wien: Löcker 1995.
- Roth, Joseph: *Hotel Savoy*. Berlin: Insel 2010.
- Rouso, Henry: *Vichy. Frankreich unter deutscher Besatzung 1940–1944*. München: C. H. Beck 2009 (= Beck’sche Reihe 1910).

- Sandberg, Beatrice: „Der Zeitzeuge Fred Wander. Erinnerung zwischen Authentizität und Fiktionalität im Kontext der Holocaustliteratur“. In: Parry, Christoph, Platen, Edgar (Hg.): *Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung*. München: Iudicum 2007 (= Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur 2), S. 61–73.
- Schmidt, Marianne: „Fred Wander – auch Wanderer – war sein selbst gewählter Name“. In: Burgess, Gordon, Winter, Hans-Gerd (Hg.): *„Generation ohne Abschied“ Heimat und Heimkehr in der ‚jungen Generation‘ der Nachkriegsliteratur*. Dresden: Thelem 2008, S. 103–116.
- Schmidt, Sibylle: *Ethik und Episteme der Zeugenschaft*. Konstanz: Konstanz University Press 2015.
- Schmidt, Thomas: „Unsere Geschichte‘? Probleme der Holocaust-Darstellung unter DDR-Bedingungen: Peter Edel, Fred Wander, Jurek Becker (Teil I)“. In: *Monatshefte* 98 (2006), H. 1, S. 83–109.
- : „Unsere Geschichte‘? Probleme der Holocaust-Darstellung unter DDR-Bedingungen: Peter Edel, Fred Wander, Jurek Becker (Teil II)“. In: *Monatshefte* 98 (2006), H. 3, S. 403–425.
- Schneider, Ulrike: *Jean Améry und Fred Wander. Erinnerung und Poetologie in der deutsch-deutschen Nachkriegszeit*. Berlin: De Gruyter 2012 (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 132).
- Schnitzler, Arthur: „Fräulein Else“. In: O. Hg.: *Arthur Schnitzler. Gesammelte Werke*. Bd. 2. Frankfurt am Main: Fischer 1970, S. 324–381.
- Seger, Cordula: *Grand Hotel. Schauplatz der Literatur*. Köln: Böhlau 2004.
- Seghers, Anna: *Transit*. Berlin: Aufbau¹⁶ 2015.
- Solomon, Norman: *Judaism. A Brief Insight*. New York, London: Sterling 2009.
- Stampfer, Christine: „Exil - Reisen : Spezifizierung des Exilbegriffes anhand von Fred Wanders Frankreicherfahrten“. Diplomarbeit, Wien, 2003, (masch.).
- Thuncke, Jörg: „Im Niemandsland der Parias‘: von Soma Morgensterns ‚Flucht in Frankreich‘ zu Fred Wanders ‚Hotel Baalbek‘ – eine Geschichte in Fortsetzungen“. In: *Exil. Forschung. Erkenntnisse. Ergebnisse* 21 (2001), H. 2, S. 82–87.
- Ulrich, Silvia: „Hotels in der Literatur als Nicht-Orte: Körperliche Verortung an drei Beispielen aus dem 20. Jahrhundert“. In: Kanne, Miriam (Hg.): *Provisorische und Transiträume. Raumerfahrung Nicht-Ort*. Berlin, Münster: Lit 2013 (= Literatur. Forschung und Wissenschaft 25), S. 91–106.
- : „Angekommen sein ist Unterwegssein. Zur Neudeutung der Begriffe ‚Flucht‘ und ‚Wohnen‘ bei Fred Wander“. In: Babka, Anna, Cornejo, Renata, Vlasta, Sandra (Hg.): *Begegnungen und Bewegungen: Österreichische Literaturen*. Wien: Praesens 2014 (= Aussiger Beiträge 8), S. 119–136.
- Wander, Fred: *Ein Zimmer in Paris*. Frankfurt am Main: Fischer 1995.

- : „Nicht jeder braucht eine Heimat. Selbstbefragung 1994“. In: *Literatur und Kritik* (1995), H. 293/294, S. 40–43.
- : *Das gute Leben. Erinnerungen*. München: Hanser 1996.
- : *Der siebente Brunnen*. Göttingen: Wallstein 2005.
- : *Das gute Leben oder Von der Fröhlichkeit im Schrecken. Erinnerungen*. Göttingen: Wallstein 2006.
- : *Hôtel Baalbek*. München: dtv 2010.
- Weigel, Sigrid: „Zeugnis und Zeugenschaft, Klage und Anklage. Die Geste des Bezeugens in der Differenz von ‚identity politics‘, juridischem und historiographischem Diskurs“. In: Zill, Rüdiger (Hg.): *Zeugnis und Zeugenschaft*. Berlin: Akademie Verlag 2000 (= Einstein-Forum Jahrbuch 1999), S. 111–135.
- : „Der Ort als Schauplatz des Gedächtnisses. Zur Kritik der ‚Lieux de mémoire‘, mit einem Ortstermin bei Goethe und Heine“. In: Bollenbeck, Georg u. a. (Hg.): *Weimar – Archäologie eines Ortes*. Weimar: Böhlau 2001, S. 9–22.
- Werfel, Franz: „Die Hotelterrasse“. In: Glomb, Ronald, Hirschfelder, Hans Ulrich (Hg.): *Hotelgeschichten*. Frankfurt am Main: Fischer 1989, S. 25–40.
- Wilhelmer, Lars: *Transit-Orte in der Literatur: Eisenbahn – Hotel – Hafen – Flughafen*. Bielefeld: transcript 2015.
- Windsperger, Marianne: „Retelling the Shtetl: Recovering Yiddish in Contemporary American Literature“. In: Lassalle, Didier, Weissmann, Dirk (Hg.): *Ex(tra)territorial: Reassessing Territory in Literature, Culture and Languages*. Amsterdam: Brill 2014 (= Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft 177), S. 83–95.
- Wolf, Christa: „Gedächtnis und Gedenken“. In: Grünzweig, Walter, Seeber, Ursula (Hg.): *Fred Wander. Leben und Werk*. Bonn: Weidle 2005, S. 13–23.
- Wolf, Norbert Christian: „Der Mann ohne Eigenschaften (1930/1932/posthum)“. In: Nübel, Birgit, Wolf, Norbert Christian (Hg.): *Robert-Musil-Handbuch*. Berlin, Boston: De Gruyter 2016, S. 224–319.
- Yates, Frances A.: *Gedächtnis und Erinnern. Mnemotik von Aristoteles bis Shakespeare*. Weinheim: VCH, Acta Humaniora 1991.
- Yowa, Serge: *Eine Poetik des Widerstands. Exil, Sprache und Identitätsproblematik bei Fred Wander und Ruth Klüger. Beitrag zur neueren kulturwissenschaftlichen und fachübergreifenden Shoah-Autobiografieforschung*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014.
- Zitzlsperger, Ulrike: *Topografien des Transits. Die Fiktionalisierung von Bahnhöfen, Hotels und Cafés im zwanzigsten Jahrhundert*. Bern: Peter Lang 2013.
- Zweig, Stefan: *Rausch der Verwandlung*. Frankfurt am Main: Fischer²¹ 2014.

„Internationales Fred Wander-Symposium 16.–19. November 2017“.
<http://www.germanistik.tu-dortmund.de/cms/de/Forschung/Tagungen/Fred-Wander-Symposium/index.html> (Stand: 01.09.2018).

„Tagungen der Österreichischen Exilbibliothek“.
<http://www.literaturhaus.at/index.php?id=6853> (Stand: 02.09.2018).

„Nebenlager des KZ Gross-Rosen“. In: *Museum Gross-Rosen in Rogoźnica*.
<http://de.gross-rosen.eu/historia-kl-gross-rosen/filie-oboze-gross-rosen/#> (Stand: 19.08.2018).

„Die Halle der Namen“. In: *Yad Vashem. Internationale Holocaust Gedenkstätte*.
<https://www.yadvashem.org/de/archive/about.html> (Stand: 26.09.2018).

ZUSAMMENFASSUNG

Die Masterarbeit widmet sich Fred Wanders *Hôtel Baalbek* (1991). Der Erzähler des Romans musste vor den Nationalsozialist_innen fliehen und erinnert sich hier an den Aufenthalt im titelgebenden Hotel Baalbek in Marseille des Jahres 1942. Die Zeit im französischen Exil endet für den Erzähler und für fast alle der Bewohner_innen des Baalbek mit ihrer Deportation in deutsche Konzentrationslager. In der Arbeit wird der literaturgeschichtlich ungewöhnlichen Verbindung des Erzählens vom Exil und von der Shoah und der spezifischen räumlichen Situierung des Erzählten in einem Hotel nachgegangen. Dabei gilt es herauszufinden, welche Verschiebungen und Akzentuierungen sich auf der Grundlage des thematischen und motivischen Pluralismus ergeben und welche Spezifik des Erzählens daraus resultiert. Dies steht in *Hôtel Baalbek* in unmittelbarem Zusammenhang mit der Frage nach dem Ablegen eines Zeugnisses von der Shoah und den damit einhergehenden Problemlagen. Unter Rekurs auf eine andere Erzählung Wanders, *Der siebente Brunnen* (1971), wird verdeutlicht, dass in Wanders Texten das Wissen um die inhärenten Begrenzungen des Zeugnisses stets präsent ist und reflektiert wird. In *Hôtel Baalbek* wird in gewisser Weise darüber hinaus gegangen, denn die spezifische Konstellation des Romans ermöglicht dem Erzähler, nicht nur als Zeuge von der Shoah zu sprechen, sondern eine weitere erzählerische Aufgabe wahrzunehmen: Er stellt sein Sprechen in den Dienst der Überlieferung.

ABSTRACT

The master thesis focuses Fred Wanders *Hôtel Baalbek* (1991). The narrator had to flee from the national socialists and remembers his stay in the title-giving Hotel Baalbek in Marseille in the year 1942 in the novel. The time in French exile ended for the narrator and for almost all guests of the Baalbek with their deportation to German concentration camps. In the thesis the literary historical unusual connection of narrating about exile as well as about the Shoah and the specific spatial situating of narration in a hotel is examined. Thereby it is questioned which shifts and accentuations arise stemming from the base of thematic and motivic pluralism and which specific aspects of narrating result thereof. In *Hôtel Baalbek* these topics are directly interconnected with the question of bearing witness to the Shoah and its directly accompanying problem areas. With recourse to another narrative of Wander, *Der siebente Brunnen* (1971), it becomes clear that in Wanders texts the knowledge of the inherent limits of bearing witness to the Shoah is ever present and is reflected upon. *Hôtel Baalbek*, though, goes beyond this, since the specific constellations of the novel enable the narrator to not only speak as a witness of the Shoah but rather to take on another narrative role: he puts his speaking into the service of passing down knowledge.

