

„Aber wohin konnte man gehen?“
Interkulturelle Räume in Fred Wanders
Exilant*innen-Roman *Hôtel Baalbek* (1991)

„But where could one go?“
*Intercultural Spaces in Fred Wander's
Refugee Novel Hôtel Baalbek (1991)*

Stefan HERMES
(UNIVERSITÄT DUISBURG-ESSEN)
izvorni znanstveni rad

STICHWÖRTER:

*Fred Wander, Exilliteratur,
interkulturelle Räume,
Mittelmeer, Marseille*

KEYWORDS:

*Fred Wander, literature of
exile, intercultural spaces,
Mediterranean Sea,
Marseille*

ZUSAMMENFASSUNG

*Der Aufsatz untersucht, auf welche Weise in Fred Wanders autobiographisch gefärbtem Roman *Hôtel Baalbek* (1991) interkulturelle Räume inszeniert werden. Dabei ist es von besonderem Belang, dass der Text diverse positiv konnotierte Elemente des mediterranistischen Diskurses aufgreift, sie aber ins Negative wendet, um so die katastrophale Lage seiner Protagonist*innen zu veranschaulichen: Diese hat es zu Beginn der 1940er Jahre auf der Flucht vor Hitlers Terrorregime nach Marseille verschlagen, wo sie sich verzweifelt und überwiegend vergeblich darum bemühen, nach Amerika weiterreisen zu können. Angesichts dessen leuchtet es ein, dass der Roman eine Reihe nicht zuletzt touristischer Topoi und Motive dergestalt variiert, dass von den Verheißungen des Interkulturellen kaum etwas übrigbleibt.*

ABSTRACT

*This paper examines the ways in which intercultural spaces are depicted in Fred Wander's autobiographically tinged novel *Hôtel Baalbek* (1991). In this context, it is of particular importance that the text takes up various positively connoted elements of the mediterraneanist discourse, but turns them into the negative in order to illustrate the catastrophic situation of its protagonists: At the beginning of the 1940s, they are on the run from Hitler's regime of terror and have ended up in Marseille, where they desperately and mostly in vain try to continue their journey to America. In view of this, it makes sense that the novel varies a series of not least tourist topoi and motifs in such a way that hardly anything remains of the promise of the intercultural.*

ZUR EINFÜHRUNG

Interkulturelle Räume können auf sehr unterschiedlichen Ebenen lokalisiert werden. So wäre eine große geographische Entität wie der Mittelmeerraum, der sich über drei Kontinente und mehr als zwanzig Anrainerstaaten erstreckt, entsprechend zu bezeichnen: Die damit adressierte Makroebene besaß für jene (Online-)Tagung der Gesellschaft für interkulturelle Germanistik, auf der ich die folgenden Überlegungen im April 2022 erstmals präsentiert habe, vorrangige Bedeutung.¹ Jedoch können auf einer Mesoebene auch gewisse Länder (etwa Israel oder Südafrika), Regionen (ob die Bukowina oder das Ruhrgebiet) und Städte (zum Beispiel New York oder Shanghai) als interkulturelle Räume beschrieben werden. Auf der Mikroebene wiederum gilt das für Orte wie (Flug-)Häfen, Bahnhöfe, Hotels und Bars, an denen oftmals Individuen aus aller Welt aufeinandertreffen.

Gezeigt werden soll nun, inwiefern es die Berücksichtigung dieser drei Ebenen ermöglicht, das Verständnis von Fred Wanders autobiographisch gefärbtem Roman *Hôtel Baalbek* (1991) merklich zu erweitern. So hat es Wanders Hauptfiguren, die sich zu Beginn der 1940er Jahre auf der Flucht vor Hitlers Terrorregime befinden, an die westeuropäische Mittelmeerküste (Makroebene) verschlagen, genauer: ins noch nicht von den Deutschen besetzte Marseille (Mesoebene), wo sie im titelgebenden Hotel (Mikroebene) untergekommen sind. Angesichts dessen ist insbesondere zu rekonstruieren, auf welche Weise der Roman zwar diverse positiv konnotierte Elemente des mediterranistischen Diskurses aufgreift, sie aber vielfach ins Negative wendet, um so die katastrophale Lage der meisten Exilant*innen zu veranschaulichen: Für sie ist das Meer kein südlicher Sehnsuchtsort, sondern zuallererst ein schwer überwindliches Hindernis auf dem Weg in sicherere Erdgegenden. Analog dazu erscheint Marseille bei Wander weniger als Tor zur betörend-exotischen Sphäre des Maghrebinisch-Orientalischen denn als Hort des Elends und der Kriminalität. Das Baalbek schließlich hat kaum etwas gemein mit den prunkvollen Grand Hotels, die gemeinhin die Schauplätze moderner Hotelromane bilden. Kurzum: Zu beleuchten ist, wie Wanders Text eine Reihe nicht zuletzt touristischer Topoi solcherart variiert bzw. unterminiert, dass die Verheißungen des

¹ Davon kündete schon der Tagungstitel „Interkulturelle Räume. Historische Routen und Passagen der Gegenwart unter besonderer Berücksichtigung des Mittelmeerraums“. Vgl. ergänzend den Call for Papers unter <https://networks.h-net.org/node/79435/discussions/6982025/cfp-interkulturelle-r%C3%A4ume-historische-routen-und-passagen-der> (letzter Zugriff: 17.05.2022).

Interkulturellen zu erheblichen Teilen dahinschwinden – was unter den Bedingungen des Exils nur konsequent anmutet. In absolute Hoffnungslosigkeit aber mündet die Narration trotz allem nicht.

DIE ERZÄHLSITUATION VON *HÔTEL BAALBEK*

Hôtel Baalbek entstand ab Mitte der 1980er Jahre in Wanders Geburtsstadt Wien, in die der Autor 1983 aus der DDR zurückgekehrt war. In dem Roman berichtet ein autodiegetischer, von anderen Figuren „Jossl“ (Wander 2010: 108f., 151) gerufener Ich-Erzähler primär über Begebenheiten, die sich mehrere Dekaden zuvor, im Sommer 1942, in Marseille zugetragen haben.² Allerdings erstreckt sich die Narration über einige weitere Zeitschichten, und zwischen all diesen Schichten wird (wie auch zwischen Präsens und Präteritum) recht häufig hin- und hergewechselt, sodass für den Text eine anachronisch-diskontinuierliche Erzählweise charakteristisch ist (vgl. schon Kublitz-Kramer 2005: 208, und vor allem Marx 2019: 254-257). In ihrer Gesamtheit evozieren die zahlreichen Pro- und Analepsen bei der Leserin bzw. beim Leser ein Gefühl der Desorientierung – ein Gefühl, das in sehr viel intensiverer Form auch das Gros von Wanders Figuren empfindet. Zugleich veranschaulicht die unübersichtliche Beschaffenheit des Romans, für die etliche Vagheiten, Digressionen und Redundanzen mitursächlich sind,³ wie verstörend individuelle Erinnerungs- und darauf basierende Erzählprozesse ausfallen können.

Von Jossl selbst wird derlei mehrfach reflektiert: „[W]arum erzähle ich das alles und wiederhole mich ständig“, fragt er (sich) etwa, „warum nur?“ (93) Seine sicher nicht abwegige Antwort darauf lautet: „Um eine Stimmung zu erzeugen, eine Melodie einzuführen, eine gewisse Spannung, eine Vibration der Empfangsinstrumente“ (ebd.). Andernorts aber sieht sich Wanders Protagonist keineswegs befähigt, das eigene, oft assoziativ wirkende Narrationsverhalten zu plausibilisieren; vielmehr gibt er dort zu verstehen, dass es ihm aufgrund seiner persönlichen Betroffenheit unmöglich sei, die Leiden der vom NS-Staat Verfolgten adäquat darzustellen:

² Zitate aus diesem Text werden fortan durch bloße Nennung der Seitenzahl nachgewiesen.

³ Laut Hackl (2010: 224) „nötigt“ der Autor „seinen Ich-Erzähler, den Faden zu verlieren, ihn unvermutet wieder aufzunehmen, abzuschweifen, nachzutragen, anzukündigen, an seinem Vermögen zu zweifeln, sich verständlich zu machen, neu anzusetzen, sich einzureden, was er gern erzählen möchte, und zu fragen, weshalb er letztlich davon Abstand nimmt“ (vgl. auch Gerhard 2019: 77f.).

„Jemand sollte diese Geschichte erzählen, der imstande ist, eiskalt zu bleiben, die Bilder, Zeichen und Farben in Worte und Sätze zu gießen, wie man aus kochendem Blei die Lettern gießt, die dann erstarren werden, mit klarem Verstand sollte er sie setzen, mit Gleichmut und Bedacht. [...] [U]nd er sollte die Bilder zurechtrücken und einordnen, von diesen Menschen, die wir gesehen haben [...], erschlagen, auf dem Boden ausgestreckt.“ (127)

Ins Auge sticht ferner, dass vieles von dem, was in *Hôtel Baalbek* mitgeteilt wird, mit Erlebnissen des empirischen Autors kongruiert:⁴ Ohne Zweifel ist der Roman maßgeblich durch Wanders Zeitzugehörigkeit geprägt, und zwar unabhängig davon, dass er ihn nicht schon während seines Exils, sondern erst Jahrzehnte später verfasst hat.⁵ Allerdings hat man mit Recht davor gewarnt, den Text als ein (rein) autobiographisches Zeugnis misszuverstehen; bei *Hôtel Baalbek* handelt es sich definitiv um „Fiktion“, und sei sie auch „erhärtert durch eigene Erfahrung“ (Hackl 2010: 223) – sodass sich von Autofiktion sprechen ließe (vgl. dazu Zipfel 2009). Wander (1991: 111) selbst hat diesbezüglich bemerkt, Erzähler und Autor seien gewiss „nicht identisch, was den Autor jedoch nicht daran hindern kann, Erlebtes in die Handlung aufzunehmen. Übrigens habe ich nachträglich die Trennung Erzähler – Autor durch einige Striche verstärkt!“⁶

⁴ Wander selbst betont das in seiner Autobiographie (vgl. Wander 1996: 75). Darüber hinaus dokumentiert diese, dass auch er sich mitunter Jossil nannte bzw. nennen ließ (vgl. ebd.: 244-250). Vgl. zu *Das gute Leben* insbesondere Yowa (2014: 151-230).

⁵ Demnach ließe sich *Hôtel Baalbek* durchaus als Exilroman rubrizieren – jedenfalls dann, wenn man einem nach wie vor geläufigen Verständnis von (deutschsprachiger) Exilliteratur, dem zufolge sie sich einzig aus „Werke[n] emigrierter Autoren, geschrieben zwischen 1933 und 1945“ (Spies 1997: 537), zusammensetzt, *keine* Verbindlichkeit zuerkennt. Laut Emmerich (1985: 26-28) zum Beispiel können sehr wohl auch nach 1945 entstandene Texte der Exilliteratur zugerechnet werden, sofern sie auf Exilerfahrungen ihrer Verfasser*innen rekurrieren. Vgl. in diesem Zusammenhang außerdem Bannasch/Sarkowsky (2020). Wissenschaftlich und ethisch problematisch mutet es jedoch an, den Begriff der Exilliteratur restlos von der Biographie der Autor*innen zu lösen und folglich jedes Werk, in dem das Exil zum Thema wird, als Teil dieser Literatur zu betrachten. Dies geschieht unter anderem bei Bannasch/Rochus (2013). Unverständlicherweise werden in diesem (gleichwohl lesenswerten) Handbuch sogar Texte der ‚Inneren Emigration‘ behandelt, darunter solche eines Autors wie Gottfried Benn, der die Machtübernahme der NSDAP ja zunächst begrüßt und an der ‚Reinigung‘ des Literaturbetriebs von jüdischen und linken Schriftsteller*innen mitgewirkt hatte (vgl. etwa Decker 2006: 224-275).

⁶ Als ein wichtiges Indiz für die Fiktionalität von *Hôtel Baalbek* kann jene Passage gelten, in welcher der Erzähler unvermittelt die Perspektive eines SS-Manns einnimmt: „Was für Drecksäcke das sind, die Gefangenen, denkt er [...]. Guck sich doch einer diese Figuren an, verlaust, in schlechter Haltung, eitrige Wunden an den Händen und im Gesicht. Es sind Untermenschen, hat er gelernt. Schon richtig, sie zu vernichten.“ (153) In faktualen Texten findet eine solche Fokalisierungstechnik nur relativ selten Verwendung; ähnlich verfährt aber zum Beispiel Ruth Klüger in ihrer bekannten Jugendauf autobiographie *Weiter leben* von 1992 (vgl. etwa Klüger 1992: 156f., 159). Den Hinweis darauf verdanke ich einem der beiden (anonymen) Gutachten zu meinem Aufsatz.

INTERKULTURELLE RÄUME IN WANDERS ROMAN

Die französische Mittelmeerküste

Vor diesem Hintergrund soll also gleich die erzählerische Gestaltung interkultureller Räume in *Hôtel Baalbek* ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken. Zunächst aber bleibt hinsichtlich der eingangs erwähnten Makroebene festzuhalten, dass der Mittelmeerraum fraglos einen jener Räume darstellt, die, so Michel Foucault (1990: 37), in höchstem Maße „von Phantasmen bevölkert“ sind. Freilich ist es hier weder möglich noch erforderlich, die Kernelemente des mediterranistischen Diskurses im Einzelnen zu rekonstruieren.⁷ Hingewiesen sei aber wenigstens auf einige jener Faktoren, die seit Anbruch der Moderne den (touristischen) Blick auf die französische Mittelmeerküste bzw. auf den gelegentlich als französische Riviera, meist aber als Côte d'Azur bezeichneten Abschnitt dieser Küste ausmachen. Als ein exemplarischer Text darf in diesem Zusammenhang jener Reiseführer gelten, den Erika und Klaus Mann im Jahr 1931 unter dem Titel *Das Buch von der Riviera* publizierten: Die beiden hatten sich ja mehrfach als Tourist*innen in der Gegend aufgehalten, ehe sie 1933 als aus Deutschland Vertriebene dorthin zurückkehrten.

In ihrem Reiseführer charakterisieren die Geschwister Mann die Côte d'Azur als *den* „Vergnügungs- und Erholungsstrand des Kontinents“, ja sogar „der Welt“ (Mann/Mann 2019: 7), und mithin halten sie „die populäre Vorstellung von der Riviera“ zwar für einseitig, aber nicht für falsch: „Sonne, Sonne, Sonne – plus Golfstrom. Ganz blaues Meer, Palmenalleen, Kasinos, Luxushotels“ (ebd.: 8). Was sie in ihrem Text entwerfen, ist ein faszinierender Raum des Südlich-Mondänen; nirgends sonst existiere eine Landschaft „mit solcher Sonne, solcher milden Luft, mit solchem Meer, solchen Blumen und einer so reizvollen Bevölkerung“ (ebd.: 13). Des Weiteren heißt es in euphorischer Diktion: „Glückliche Küste! Coast of Pleasure, Côte d'Azur, blaue Küste! Strand des Dolce-far-niente, des Spiels, der Arbeit, der Blumen und der sonnenbeglänzten Promenaden.“ (Ebd.: 21)

Es liegt allerdings auf der Hand, dass derlei Gesichtspunkte in Wanders *Hôtel*

⁷ Den Begriff des Mediterranismus hat Herzfeld (1987: 64) in Anlehnung an Edward Saids Konzept des Orientalismus entwickelt: „Both terms suggest the reification of a zone of cultural difference through the ideologically motivated representation of otherness.“ Eine umfassende Problematisierung des Begriffs erfolgt bei Heimböckel (2017). Dort wird auch mit triftigen Argumenten in Zweifel gezogen, dass die Analogisierung von Mediterranismus und Orientalismus weit trägt (vgl. ebd.: 81f.).

Baalbek kaum eine Rolle spielen. Unter den nicht nur in ökonomischer Hinsicht höchst prekären Bedingungen des Exils dominiert beim Erzähler und den übrigen Figuren des Romans eine völlig andere Perzeption des Mediterranen. Für sie ist das Meer in erster Linie ein Hindernis auf dem Weg nach Amerika, wo das Leben der aus ihrer jeweiligen Heimat Geflüchteten gerettet wäre. Da nur wenige von ihnen auf ein Visum hoffen dürfen, ruft der Aufenthalt an der Küste bei den meisten Exilant*innen keinerlei Überschwang hervor; stattdessen erscheint ihnen die eigene Situation als im Wortsinne ausweglos: „Aber wohin konnte man gehen? Wir saßen in der Falle.“ (11)⁸ Demgemäß schildert Jossl das Mittelmeer in alles andere als lieblicher Manier. Nicht einmal blau ist es in seiner Darstellung oftmals, sondern „nachtschwarz[]“ (23) oder „grau schäumend und gelb wie Jauche“ (78).

Die Hafenstadt Marseille

Entnehmen kann man Erika und Klaus Manns *Buch von der Riviera* auch, dass es sich bei Marseille um eine „einzigartige[] Stadt“ (Mann/Mann 2019: 26) handle, die „tausendmal schöner, aufregender, großartiger“ (ebd.: 41) sei als zum Beispiel Los Angeles: Nicht zuletzt der „bezaubernde[] Blick“ (ebd.: 27) auf den alten Hafen hat es den beiden offenbar angetan. Indes präsentiert der Erzähler von *Hôtel Baalbek* bisweilen durchaus vergleichbare, kaum weniger touristisch anmutende Impressionen von Marseille. Dies ist etwa der Fall, wenn er seinen allerersten Gang durch die Stadt rekapituliert, „am Vieux-Port vorbei, entlang der langen Reihe von Fischkuttern und eleganten Jachten, vorbei an den hübschen Cafés mit den Korbstühlen und bunten Sonnenschirmen“ (96; vgl. auch 122f.). In ähnlicher Weise ist andernorts von den „vornehmen Viertel[n]“ (154) Marseilles die Rede, doch dient das unübersehbar dazu, die Notlage der Exilant*innen qua Kontrastbildung besonders deutlich hervortreten zu lassen. Die „Hochzeiten“, die in diesen Vierteln „mit allem erdenklichen Glanz“ gefeiert werden, die „Empfänge und Festlichkeiten jeder Art“ sowie das Treiben „auf den Terrassen der teuren Cafés“ konstituieren in Jossls Augen „[e]ine absurde Welt, eine Welt, welche die Wirklichkeit leugnete.“ (154)⁹

⁸ Das Motiv des In-der-Falle-Sitzens verwendet Wander mehrfach (vgl. auch 134, 139). Ebenfalls zu finden ist es in den Marseille-Passagen von Soma Morgensterns Anfang der 1940er Jahre entstandenem ‚Romanbericht‘ *Flucht in Frankreich*: „Marseille hätte in den letzten Tagen Europas das letzte Tor der Freiheit sein können. Pétain und seine Polizei hat Marseille zur letzten Falle im europäischen Jagdrevier Hitlers gemacht.“ (Morgenstern 1998: 350)

⁹ Nahezu die gleiche spatiale Metaphorik verwendet Wanders Erzähler, wenn er den ökonomisch privilegierten Mitarbeitern des US-amerikanischen Konsulats und ihren französischen „Mamsellen“ bescheinigt, „in einer anderen Welt zu leben, „die mit unserer Welt nichts mehr zu tun hatte.“ (85)

Greifbar sei die Realität hingegen „auf den Café-Terrassen minderer Art“, wo

„mit falschen Papieren gehandelt [wurde], mit Stempeln, Formularen und Adressen von Stellen, so man ein gezinktes Transit-Visum erwerben konnte; mit Brotmarken wurde gehandelt, mit guten englischen Zigaretten, mit Hosen, Soldatenstiefeln und Haschisch.“ (154)

Zur Schilderung dieser verzweifelt-armseligen Ökonomie passt es, dass Wanders Erzähler das ‚wahre Marseille‘ als eine Ansammlung von Gassen voller Unrat beschreibt, in denen es nach „Tod und Vernichtung“ (34) riecht und man zahllosen „Ratten, so groß wie Kaninchen“ (60), begegnet. Zudem pathologisiert er die Stadt – die er, wenngleich unter extrem erschwerten Bedingungen, in der Manier eines Flaneurs durchstreift (vgl. Kublitz-Kramer 2005: 217) – durch die Erwähnung von Wolken, die „wie fieberkrank“ (5) über sie hinwegziehen, und durch den Hinweis auf ein „krankes Licht“ (92), welches die Sonne angeblich auf den Hafen wirft. Insofern nimmt es nicht wunder, dass Jossl Marseille auch als Hort des Verbrechens und der Unsittlichkeit begreift:

„Wie immer in Kriegszeiten blühten Schleichhandel und Schmuggel, die Hurerei hatte die Stadt überzogen wie ein Schimmelpilz. Die Bistros, Hafenkneipen und Bordelle glichen Wespennestern im August, es summte und brodelte, und manchmal knallte es auch. Gewöhnlicher Totschlag war an der Tagesordnung“ (62).¹⁰

Demnach inszeniert Wander den in Marseille verbreiteten „Dunst von dunklen Geschäften und Gewalt“ (154) ungleich drastischer als etwa die Manns, bei denen Kriminalität und Prostitution zwar keineswegs verschwiegen werden (vgl. Mann/Mann 2019: 33), aber doch eher wie Elemente einer pittoresken ‚Verruchtheit‘ wirken. Insgesamt verhält es sich in *Hôtel Baalbek* derart, dass der Erzähler seinen temporären Zufluchtsort als „schön“ und „verkommen“ (153) zugleich schildert, als „im Verrecken schön“ (128).¹¹ Demgemäß os-

¹⁰ Als „Stadt der Gangster und der falschen Pässe“ wird Marseille bereits in einem autobiographisch grundierten Gedicht von Hans Sahl (2009: 217) apostrophiert, das erstmals 1942 im Band *Die hellen Nächte. Gedichte aus Frankreich* erschien.

¹¹ Daher hat man konstatiert, dass Marseille bei Wander eine „doppelte Funktion“ erfüllt, „nämlich Pforte zum Paradies und Vorhof der Hölle zu sein. Der Ort der Erinnerung ist traumatisch und traumhaft zugleich.“ (Keller 2006: 451)

zilliert Jossls psychisches Befinden „zwischen Glücks- und urbaner Fremdheitserfahrung“ (Kublitz-Kramer 2005: 217; vgl. auch Marx 2019: 257f.); Anflüge von „Seligkeit“ (92) wechseln sich mit depressiven Zuständen ab, doch überwiegt letztlich die Schwermut: „[G]elegentliche Euphorien konnten die Grundstimmung nicht löschen.“ (34)

Wie aber gestaltet sich nun Wanders narrativer Umgang mit jener kulturellen Diversität, die innerhalb der faktualen wie auch der fiktionalen Marseille-Literatur schlechterdings topisch ist? So berichten die Manns von allerlei „Chinesen- und Negerkneipen“ (Mann/Mann 2019: 34), in die sie eingekehrt seien, und Teile der Stadt nehmen sie als „beinah afrikanisch“ (ebd.: 31) wahr: Marseille sei eben „der Ausgang zum schwarzen Erdteil. Man ist in 24 Stunden in Algier. Afrika scheint mit tausend Farben und Gerüchen herüberzudringen.“ (Ebd.: 37) Hierzu fügt es sich, dass der Protagonist von *Hôtel Baalbek* im Hafenviertel eine schier „unglaubliche Mischung von Menschen“ zu registrieren meint: „Weiße und Afrikaner, Araber, Vietnamesen, Malaien, Korsen, Portugiesen, Italiener; Marseille war sozusagen eine noch offene Hintertür Europas“ (153).¹² Nennenswerte Kontakte unterhält er zu solchen ‚Exot*innen‘ allerdings nicht; lediglich auf mehr oder minder ‚exotische‘ Speisen kommt er dann und wann zu sprechen, auf „Datteln und Nüsse aus Marokko“ (88f.) und auf Couscous, „eine nordafrikanische Spezialität“, die für ihn eine Zeit lang „das höchste vorstellbare Glück“ (91) ist.

Doch auch Jossls Verhältnis zur französischen Mehrheitsbevölkerung wird durch ein intensives Alteritätsempfinden bestimmt: „[W]as wußten wir überhaupt von den Menschen dieser Stadt, und auch wir kamen für sie von einem anderen Stern.“ (65) Nur punktuell verspürt er so etwas wie Solidarität zwischen Außenseiter*innen, genauer: zwischen „Flüchtlinge[n]“ wie ihm auf der einen und einer Gruppe von „Nutten [...], einige von ihnen alt, völlig abgetakelt und zerstört“ (63), auf der anderen Seite. Wanders Erzähler und mehrere weitere Exilanten begegnen den Frauen in einem Gefängnis, in das man sie willkürlich verschleppt hat, und über das fürsorgliche Verhalten der (vermeintlichen) Prostituierten, zumal der „Zigeunerinnen in weiten, malerischen Röcken und bunten, nicht mehr ganz sauberen Seidenblusen“ (65), zeigen sie sich äußerst verblüfft. Im Grunde aber gelangt Joss, die obigen Zitate indizie-

¹² Der Ich-Erzähler von Morgensterns *Flucht in Frankreich* betrachtet das „bezaubernde“ Marseille sogar als die „einzige Hafenstadt der Welt, in deren Straßenleben Europa, Afrika und der Orient in einer Atmosphäre zusammenklingen, die wie ein Opiat berauscht“ (Morgenstern 1998: 350).

ren es bereits, über ein klischeeträchtig-essentialistisches *Othering* der Frauen nicht hinaus. So nennt er eine von ihnen, die ungeachtet ihres fortgeschrittenen Alters eine „bizarre[], ergreifende[] Schönheit“ und einen ausgeprägten „Stolz“ (74) besitzt, „einfach Carmen [...], und vielleicht hieß sie wirklich so.“ (65)¹³ Diese gewaltvoll-autoritäre, an eine koloniale Herrschaftsgeste gemahnende Namensgebung belegt in aller Deutlichkeit, dass er seinem Gegenüber recht eigentlich keine Individualität zugesteht.¹⁴ Eine egalitäre soziale Beziehung zu diesem Gegenüber kann sich folglich nicht ergeben.

Angesichts dessen erscheint eine, und sei es vorübergehende, Beheimatung von Wanders Erzähler in Marseille nahezu unmöglich, und bestätigt wird dieser Eindruck durch zahlreiche in die Narration eingebettete Prolepsen – Prolepsen, welche die spätere Internierung des Protagonisten in verschiedenen nationalsozialistischen Konzentrationslagern thematisieren (vgl. etwa 11, 16, 44f., 53, 71, 74f., 80, 83, 115, 127, 148).¹⁵ Den Leser*innen steht dadurch permanent vor Augen, dass ihm die Flucht über das Meer nicht gelingen wird. Stattdessen verschlägt es ihn an einige der entsetzlichsten Orte der Menschheitsgeschichte, darunter Auschwitz, Groß-Rosen und Buchenwald.¹⁶ In gewisser Weise aber trifft es zu, dass diese Orte bereits „in der Lagerwelt des Hotels [...] vorweggenommen werden“ (Kublitz-Kramer 2005: 215); die Zwangsgemeinschaft der Verzweifelten im Baalbek hat Wander partiell als „Vorstufe“ (ebd.: 214) der KZ-Erfahrung entworfen.

¹³ Die Bezugnahme auf Prosper Mérimées *Carmen*-Novelle von 1845 sowie auf Georges Bizets darauf basierende Oper von 1875 wird bei Wander sogar explizit gemacht (vgl. 73f.).

¹⁴ Damit korrespondiert die starke narrative Sexualisierung (und Dämonisierung) dieser ‚Zigeunerin‘ sowie ihrer Begleiterinnen: „[M]anchmal sahen wir die Schönen triefend in ihre Zellen hüpfen, kaum mit Handtüchern bedeckt oder auch nackt, mit herrlich schwabbelnden riesigen Brüsten und enormen Hüften, ein wahrer Hexensabbat“ (74).

¹⁵ Des ungeachtet wird die Shoah in *Hôtel Baalbek*, wie ja weithin üblich, als ein mit den Mitteln der Sprache nicht erfassbares Geschehen charakterisiert: „[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 [...] auch nicht [...], 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. Warum beklagst du dich also, dann schweige. Dann schweigen wir alle, um nicht noch tiefer in belangloses Gerede und Schande zu versinken.“ (70f.).

¹⁶ Vor allem von Buchenwald handelt auch Wanders bekanntestes, ebenfalls autofiktional angelegtes Werk *Der siebente Brunnen*, das 1971 zunächst als ‚Erzählung‘, später jedoch als ‚Roman‘ erschien. Vgl. die einschlägigen Aufsätze in Grünzweig/Seeber (2005) sowie in Grünzweig/Gerhard/Krauss (2019).

Das Hotel

Während es sich bei *Hôtel Baalbek* einerseits um einen Exilroman im eingangs erläuterten Sinne handelt, ist der Text andererseits dem Genre des Hotelromans zuzuordnen, das seit Anbruch der literarischen Moderne auch im deutschsprachigen Raum eine nicht unerhebliche Bedeutung gewann (vgl. Seger 2005 und Matthias 2006). Dies gilt unbeschadet der Tatsache, dass sich das überfüllte und verwahrloste Baalbek von den luxuriösen Häusern, wie sie in Meinrad Inglin's *Grand Hotel Excelsior* (1928), Vicki Baums mehrfach verfilmtem Weltbestseller *Menschen im Hotel* (1929) oder Maria Leitners *Hotel Amerika* (1930) zur Darstellung kommen,¹⁷ gravierend unterscheidet.¹⁸ Denn schon der Schauplatz von Joseph Roths *Hotel Savoy* (1924) zum Beispiel besitzt ja einige alles andere als wohnliche Etagen (vgl. etwa Matthias 2006: 126-139).

Vor allem jedoch weist Wanders Roman mancherlei Ähnlichkeiten mit einer Reihe von Werken auf, deren Verfasser*innen ebenfalls aus Hitler-Deutschland verjagt worden waren und daraufhin entweder selbst in – oft recht schäbigen – Hotels absteigen mussten oder zumindest aus der Nähe miterlebten, dass es zahlreichen anderen Exilant*innen so erging.¹⁹ Zu erinnern wäre hier insbesondere an Anna Seghers' Roman *Transit* (1944), dessen Protagonist wie derjenige von *Hôtel Baalbek* vor den Nationalsozialisten und ihren Handlangern nach Marseille geflüchtet ist, dort aber letztlich aus eigenem Entschluss kein Schiff nach Amerika besteigt.²⁰ Erwähnung verdienen zudem die Romane *Der Vulkan* (1939) von Klaus Mann und *Die Wenigen und die Vielen* (1959) von Hans Sahl,²¹ ins Gedächtnis gerufen sei ferner ein

¹⁷ Von einiger Relevanz sind elegante Hotels freilich auch im Œuvre Thomas Manns, sei es in einem Roman wie *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* (1954) oder in Novellen wie *Tonio Kröger* (1903) und *Der Tod in Venedig* (1912). Nicht zu vergessen ist überdies eine kanonische Erzählung wie Schnitzlers *Fräulein Else* (1924). Vgl. die entsprechenden Abschnitte bei Seger (2005) und ferner Polt-Heinzl (2007).

¹⁸ Indes wird der Luxus in den genannten Werken keineswegs rückhaltlos affirmiert: Bei Inglin und erst recht bei Leitner, die aus einer dezidiert sozialistisch-revolutionären Position heraus schrieb, kontrastiert er in drastischer Manier mit den erbärmlichen Bedingungen, unter denen das skrupellos ausgebeutete Hotelpersonal sein Dasein fristen muss.

¹⁹ Vgl. die diesbezüglichen Passagen im Kapitel zu den „Wohnverhältnisse[n] im Gastland“ bei Krause (2010: 110-151).

²⁰ Vgl. zu den motivischen und erzählerischen Übereinstimmungen zwischen beiden Texten Schneider (2019: 256-260). Wander (1991: 111) selbst hat dazu bemerkt: „Die Ähnlichkeit zu ‚Transit‘ ist nur zufällig. Ich war ein Jahr nach Anna Seghers in Marseille, in der gleichen Situation. Trotzdem sehe ich – außer in Äußerlichkeiten – wenig Ähnlichkeiten mit dem Roman der Autorin. Auch habe ich mich selbstverständlich sogar bemüht, Ähnlichkeiten zu vermeiden. Aber die Grundsituation – Flucht, Angst vor den Nazis, Leben in der Emigration – war eben die gleiche. Und, das stimmt, wir hatten eine ‚verwandte Grundhaltung.‘“

²¹ Auch Baums *Hotel Shanghai* (1939) kombiniert Versatzstücke des Exilromans mit solchen des Hotelromans (vgl. zum Beispiel Scherer 2012).

Gedicht wie *Die kleinen Hotels* (1934) von Walter Mehring (1981: 41), in dem es heißt:

„Dort fällst du mit der Tür in sieche Räume
 Zu Häupten droht im Sturz der Mauerfels –
 Pitschnaß das Bett vom Angstschweiß fremder Träume
 Die aufquellen
 Aus den Abfällen
 Der kleinen Hotels.“

Doch unabhängig davon, wie hoch oder wie niedrig der Komfort eines bestimmten Hotels ist, stellt es „a quintessentially modern, urban space“ (Matthias 2006: 40) dar, in dem die „boundaries between private and public become blurry“ (ebd.: 27). In „Bruchbuden“ (102) wie dem von Wander geschilderten Baalbek ist jedwede Privatsphäre allerdings besonders gefährdet, „weil ja die Zimmertüren meist offenstanden“, da „der Aufenthalt in den vollgestopften winzigen Räumen sonst unerträglich war.“ (103) Außerdem bewohnt Jossil sein „ödes Dachzimmer mit schrägen Wänden, abfallendem Verputz und brüchigen Möbeln, die einen säuerlichen Geruch verbreiteten“ (104), mitnichten allein; vielmehr muss er es mit einem jungen Mann namens Joschko teilen, einem riesenhaften „Ringkämpfer“ (105) mit kindlichem Gemüt.

Wie bereits angedeutet, ist das Baalbek aber nicht allein ein Raum der Enge und der Armut, sondern ebenso einer der Interkulturalität – worauf schon sein Name verweist. Denn im Baubestand der libanesischen Stadt Baalbek, die vor allem für ihre imposanten römischen Tempelanlagen berühmt ist, mischen sich in eindrucksvoller Weise etliche Kulturen (und Religionen) (vgl. van Ess/Rheidt 2014), und obendrein assoziiert man mit dem von Wander gewählten Hotelnamen unweigerlich das fiktive Seebad Balbec aus Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu* (1913–1923) (vgl. Kublitz-Kramer 2005: 221),²² woraus sich eine intertextuell-interkulturelle Konstellation ergibt. Auf der Figurenebene wiederum begegnen sich bei Wander unter anderem

²² Damit konvergiert der Umstand, dass das auf Proust zurückgehende Konzept der *mémoire involontaire* auch bei Wander zum Tragen kommt: In die Vergangenheit taucht der Erzähler von *Hôtel Baalbek* meist unwillkürlich ein (vgl. Gerhard 2019: 78).

„[e]in ehemaliger Viehhändler aus Odessa, ein Kürschner aus Krakau, der Eierhändler aus Kolomea und ein Schneider aus Lodz, sie hatten viele Jahre in Berlin, gelebt, vielleicht in Wien oder Prag, und erzählten einander von ihrem fast vergessenen Shtetl, dem kleinen jüdischen Städtchen in Galizien oder der Ukraine, wo sie Kinder waren.“ (12)

Derlei Zusammenkünfte auf der Treppe oder im Foyer führen dazu, dass die „Baalbekmenschen“ ungeachtet ihres provisorisch-transitorischen Daseins mitunter „ein heimatliches Gefühl“ (186) verspüren; in der französischen Fremde entsteht zwischen ihnen, trotz ihrer ganz unterschiedlichen Herkunft und Lebenswege, bisweilen eine gewisse Vertrautheit. So freut sich der Erzähler, in ‚seinem‘ Hotel „ein paar [...] warmherzige Menschen um [s]ich herum zu haben“ (35), denen es auch in unwirtlicher Umgebung gelingt, Momente des Aufgehobenseins zu schaffen und der eigenen Deterritorialisierung damit etwas entgegenzusetzen: „Das Baalbek war zwar nur ein schäbiges Hotel, aber es war eigentlich sehr viel mehr als das“ (179). Hierzu passt Jossls grundsätzliche Überzeugung von der Unabdingbarkeit eines respektvoll-solidarischen Umgangs mit kultureller Alterität, der wahrhaftige Selbsterkenntnis allererst ermögliche – eine Überzeugung, die er aus seinem Judentum heraus zu begründen vermag:

„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.“ (51f.)

Zwar versteht es sich, dass solch ein emphatisches Interkulturalitätsverständnis unter den herrschenden Umständen nicht konsequent gelebt werden kann, doch wird Jossls „Neugier [...] auf das kulturell Andere“ (Kublitz-Kramer 2005: 214) im Baalbek wenigstens dann und wann gestillt.²³

²³ Vom grausamen Zunichtemachen eines interkulturellen Austauschs ist hingegen in einer jener Prolepsen die Rede, in denen Wanders Erzähler seine KZ-Haft thematisiert. Denn die Bekanntschaft mit Jossip, „einem „türkische[n] Juden

Alles in allem liest sich Wanders Darstellung des Hotels somit zutiefst ambivalent, wie dies bereits Maria Kublitz-Kramer (2005: 212) unterstrichen hat: „In einem oszillierenden Gestus [...] nimmt das Baalbek Bestimmungen des ‚Sowohl‘ und des ‚Als auch‘ in sich auf, die sich überschneiden und durchdringen: des Flucht- wie des Haltepunkts, der Lockung wie der Gefahr, der Heimat und des Exils“ (vgl. auch Gerhard 2019: 80). Zu den dezidiert positiven Erlebnissen, die Jossl dort zuteilwerden, gehören übrigens nicht zuletzt seine leidenschaftlichen Begegnungen mit Katja (die dann als Mitglied der Résistance in den Untergrund geht) und Lily (die über Lissabon zu ihrem Ehemann nach Buenos Aires flüchtet). Demnach repräsentiert das Hotel für ihn auch „die Welt des [...] Weiblichen“ und seiner „Verlockungen“; es wird zum „Initiationsort[] im sexuellen [...] Sinne“ (Kublitz-Kramer 2005: 211).²⁴ Zumindest vorübergehend gemahnt das Baalbek damit an eine Heterotopie, an eine „tatsächlich realisierte[] Utopie[]“ (Foucault 1990: 39) – und zwar unabhängig davon, dass sich Foucault in diesem Kontext nur beiläufig über Hotels äußert (vgl. ebd.: 40, und außerdem Pfannkuche 2008). Bedeutsamer ist ohnehin, dass sein Begriff mitnichten ausschließlich Sehnsuchtsorte umfasst, sondern auch solche Räume, in denen man sich nur gezwungenermaßen aufhält.²⁵ Und eben dies entspricht ja der zeitweiligen Wahrnehmung des Baalbek durch Wanders Erzähler, der die dortigen Lebensbedingungen retrospektiv, wie schon erwähnt, mit denen im KZ in Verbindung bringt: „Es herrschte bereits Lageratmosphäre, wir waren wie Aussätzige verbannt, waren Parias geworden, außerhalb der Gesellschaft, waren in den Orkus geworfen.“ (103)

aus Paris“ (196), der einst als „Feuerschlucker“ sein Geld verdiente und „groteske Geschichten [...] über das abenteuerliche Leben auf den Wochenmärkten“ (197) zu erzählen weiß, endet durch dessen Ermordung mittels unerträglicher Arbeitsbedingungen.

²⁴ Im Grunde jedoch ist bei Wander die gesamte Stadt Marseille von „Erotik und Begehren“ erfüllt; anscheinend befindet sie sich dauerhaft in einem „Zustand des Kochens, Glühens und Gärens“ (Kublitz-Kramer 2005: 211).

²⁵ Zu den Beispielen, die Foucault (1990: 40f.) anführt, gehört das Gefängnis ebenso wie die die psychiatrische Klinik.

ZUM SCHLUSS

Wenigstens hinzuweisen bleibt auf einige weitere (Chrono-)Topographien, die Wander in *Hôtel Baalbek* skizziert, darunter diejenige eines französischen Internierungslagers für Ausländer*innen, in das sich sein Protagonist, die baldige Besetzung Marseilles durch die Wehrmacht fürchtend, schließlich ‚freiwillig‘ begibt. Zu nennen wären ferner das Paris der frühen 1960er Jahre, in dem Jossl mit Sascha, einem Freund aus der Zeit der Verfolgung, zusammentrifft, und die Ile d’Oléron, wo er anschließend vergeblich nach Katja sucht. Obendrein wird im Roman ein traditionsreicher *symbolischer* Raum entworfen, wenn Wander auf die seit der Antike geläufige Allegorie des *theatrum mundi* zurückgreift.²⁶ Analog zu Shakespeares Diktum „All the world’s a stage, / And all the men and women merely players“ (Shakespeare 2004: 165) lässt er seinen Erzähler die Exilsituation als „eine Komödie“ beschreiben,

„auf einer phantastisch gut gebauten Szene, aber schlecht gespielt, viel zu dick aufgetragen, wer sollte das glauben? Miserable Regiearbeit und dramaturgisch nicht genug gerafft, nur Banalitäten, die sich in unendlicher Reihenfolge wiederholten, [...] [e]s ist alles Theater, alles abgucken und eingelernt und pausenlos wiederholt, immer das gleiche Schmierentheater, die gleichen Sätze, leeren Worte, Vorhaltungen, Klagen, Flüche [...], das Leben ist Theater, ein schwacher Text, dürftige Darsteller und eine triviale Handlung, aber was für ein großartiger Entwurf! Welch eine Pracht, wenn du es andersherum zu sehen beliebst, ein schlechtes Stück, aber das einzige, das sie auf dieser Klitsche spielen!“ (81f.)

Mit Blick auf Wanders narrative Inszenierung jener interkulturellen Räume, denen im Vorangegangenen das Hauptinteresse galt, wäre indes das Folgende zu resümieren: Die französische Mittelmeerküste, Marseille und das Hotel Baalbek werden – was in Anbetracht der Lage, in der sich der Protagonist und seine Bekannten befinden, nicht überrascht – keineswegs als Komponenten einer beglückenden Sphäre des Südlichen gestaltet, son-

²⁶ Vgl. aus der breiten Forschungsliteratur etwa Quiring (2013).

dern vorwiegend als Orte der Deprivation, Bedrohung und Demütigung. Und dennoch: Die erzwungene nomadische Existenz des Erzählers²⁷ hält durchaus Momente des gelungenen interkulturellen Austauschs für ihn bereit, Momente der Empathie zwischen Fremden, auch der Komik (vgl. Kublitz-Kramer 2005: 212) und der Schönheit – und damit zugleich Splitter der Hoffnung, trotz des Exils, trotz der unfassbaren Verbrechen des Nationalsozialismus.

²⁷ Dass Jossls Vagabundentum demjenigen des Autors Wander gleicht, auf das dessen selbstgewählter Name ja unmissverständlich verweist (ursprünglich hieß er Fritz Rosenblatt), betont Kublitz-Kramer (2005: 217). Ruth Klüger (2006: 156) hat Wander in diesem Zusammenhang sogar ein „Ahasverisches Selbstverständnis“ attestiert (vgl. auch Ulrich 2014).

BIBLIOGRAFIE

- BANNASCH, Bettina/Gerhild ROCHUS (Hrsg.) (2013): *Handbuch der deutschsprachigen Exilliteratur. Von Heinrich Heine bis Herta Müller*. Berlin/Boston: de Gruyter.
- BANNASCH, Bettina/Katja Sarkowsky (Hrsg.) (2020): *Nachexil/Post-Exile*. Berlin/Boston: de Gruyter (= *Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch* 38).
- DECKER, Gunnar (2006): *Gottfried Benn. Genie und Barbar. Biographie*. Berlin: Aufbau.
- EMMERICH, Wolfgang (1985): „Einleitung.“ In: Ders./Susanne Heil (Hrsg.): *Lyrik des Exils*. Stuttgart: Reclam, 21-77.
- FOUCAULT, Michel (1990): „Andere Räume.“ In: Karlheinz Barck u.a. (Hrsg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig: Reclam, 34-46.
- GERHARD, Ute (2019): „Verrückte Geschichten, Menschengeschichten. ‚Hôtel Baalbek‘ – Orte und Stimmen der Flucht.“ In: Walter Grünzweig/Ute Gerhard/Hannes Krauss (Hrsg.): *Erzählen zum Überleben. Ein Fred Wander Handbuch*. Wien: Verlag der Theodor Kramer Gesellschaft, 77-84.
- GRÜNZWEIG, Walter /Ursula SEEBER (Hrsg.) (2005): *Fred Wander. Leben und Werk*. Bonn: Weidle.
- GRÜNZWEIG, Walter/Ute GERHARD/Hannes KRAUSS (Hrsg.) (2019): *Erzählen zum Überleben. Ein Fred Wander Handbuch*. Wien: Verlag der Theodor Kramer Gesellschaft.
- HACKL, Erich (2010): „Nachwort.“ In: Fred Wander: *Hôtel Baalbek*. München: dtv, 220-228.
- HEIMBÖCKEL, Dieter (2017): „Zwischen Projektion und Dekonstruktion. Mediterranismus oder Vom Nutzen und Nachteil einer Denkfigur zur Erforschung des ‚südlichen Blicks‘.“ In: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 8 (2): 73-85.
- HERZFELD, Michael (1987): *Anthopology through the Looking-Glass. Critical Ethnography in the Margins of Europe*. Cambridge u.a.: Cambridge University Press.
- KELLER, Thomas (2006): „Das teuflische und das gute Frankreich: Fred Wander.“ In: Daniel Azuélós (Hrsg.): *Lion Feuchtwanger und die deutschsprachigen Emigranten in Frankreich von 1933 bis 1941*. Bern u.a.: Lang (= *Jahrbuch für Internationale Germanistik* 76), 441-468.

- KLÜGER, Ruth (1992): *weiter leben. Eine Jugend*. Göttingen: Wallstein.
- KLÜGER, Ruth (2006): „Meine Toten sind zahlreich und gesprächig‘. Nachwort.“ In: Fred Wander: *Der siebente Brunnen*. München: dtv, 151-162.
- KRAUSE, Robert (2010): *Lebensgeschichten aus der Fremde. Autobiografien deutschsprachiger emigrierter SchriftstellerInnen als Beispiele literarischer Akkulturation nach 1933*. München: edition text + kritik.
- KUBLITZ-KRAMER, Maria (2005): „Das Baalbek war zwar nur ein schäbiges Hotel, aber es war eigentlich viel mehr als das.“ Zu Fred Wanders Roman ‚Hôtel Baalbek‘.“ In: Walter Grünzweig/Ursula Seeber (Hrsg.): *Fred Wander. Leben und Werk*. Bonn: Weidle, 207-222.
- MANN, Erika/Klaus MANN (2019): *Das Buch von der Riviera*. Reinbek: Rowohlt.
- MARX, Stephanie (2019): „Schreiben über Exil und Shoah. Fred Wanders Korrespondenz mit dem Aufbau Verlag zu ‚Hôtel Baalbek‘.“ In: *Yearbook for European Jewish Literature Studies 6 / Jahrbuch für europäisch-jüdische Literaturstudien 6*: 250-266.
- MATTHIAS, Bettina (2006): *The Hotel as Setting in Early 20th-Century German and Austrian Literature. Checking in to Tell a Story*. Rochester/Woodbridge: Camden House.
- MEHRING, Walter (1981): „Die kleinen Hotels.“ In: Ders.: *Staatenlos im Nirgendwo. Die Gedichte, Lieder und Chansons 1933-1974*. Düsseldorf: Claassen, 40f.
- MORGENSTERN, Soma (1998): *Flucht in Frankreich. Ein Romanbericht*. Hrsg. und mit einem Nachwort von Ingolf Schulte. Lüneburg: zu Klampen.
- PFANNKUCHE, Patrick (2008): „Das Hotel als Heterotopie in Klaus Manns Roman ‚Der Vulkan. Roman unter Emigranten‘ (1939).“ In: Achim Barsch/Helmut Scheuer/Georg-Michael Schulz (Hrsg.): *Literatur – Kunst – Medien. Festschrift für Peter Seibert zum 60. Geburtstag*. München: Meidenbauer, 272-285.
- POLT-HEINZL, Evelyne (2007): „Ein Fräulein und sein Autor zu Gast im Grand Hotel.“ In: Cordula Seger/Reinhard G. Wittmann (Hrsg.): *Grand Hotel. Bühne der Literatur*. München: Dölling & Galitz, 43-55.
- QUIRING, Björn (Hrsg.) (2013): *Theatrum Mundi. Die Metapher des Welttheaters von Shakespeare bis Beckett*. Berlin: August.
- SAHL, Hans (2009): „Marseille I.“ In: Ders.: *Die Gedichte*. Hrsg. von Nils Kern/Klaus Siblewski. 2. Auflage. München: Luchterhand, 217.

- SCHERER, Stefan (2012): „Globalisierung in der Zwischenkriegszeit. China im Weltstadroman des Exils: Vicki Baums ‚Hotel Shanghai.‘“ In: Uwe Japp/Aihong Jiang (Hrsg.): *China in der deutschsprachigen Literatur 1827-1998*. Frankfurt a.M.: Lang, 25-141.
- SCHNEIDER, Ulrike (2019): „Literarische Spuren im Werk von Fred Wander. Von ‚Bandidos‘ bis ‚Hôtel Baalbek.‘“ In: Walter Grünzweig/Ute Gerhard/Hannes Krauss (Hrsg.): *Erzählen zum Überleben. Ein Fred Wander Handbuch*. Wien: Verlag der Theodor Kramer Gesellschaft, 254-264.
- SEGER, Cordula (2005): *Grand Hotel. Schauplatz der Literatur*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau.
- SHAKESPEARE, William (2004): *As you like it*. Hrsg. von Cynthia Marshall. Cambridge: Cambridge University Press.
- SPIES, Bernhard (1997): „Exilliteratur.“ In: Klaus Weimar (Hrsg.): *Realllexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 1. Berlin/New York: de Gruyter, 537-541.
- ULRICH, Silvia (2014): „Angekommenesein ist Unterwegssein. Zur Neudeutung der Begriffe ‚Flucht‘ und ‚Wohnen‘ bei Fred Wander.“ In: *Aussiger Beiträge* 8, 119-136.
- VAN ESS, Margarete/Klaus RHEIDT (Hrsg.) (2014): *Baalbek – Heliopolis. 10.000 Jahre Stadtgeschichte*. Mainz: von Zabern.
- WANDER, Fred (1991): „Schreib-Auskunft [Gespräch mit Achim Roscher].“ In: *Neue Deutsche Literatur* 39 (463): 109-111.
- WANDER, Fred (1996): *Das gute Leben. Erinnerungen*. München/Wien: Hanser.
- WANDER, Fred (2010): *Hôtel Baalbek*. München: dtv.
- YOWA, Serge 2014: *Eine Poetik des Widerstands. Exil, Sprache und Identitätsproblematik bei Fred Wander und Ruth Klüger*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- ZIPFEL, Frank (2009): „Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?“ In: Simone Winko/Fotis Jannidis/Gerhard Lauer (Hrsg.): *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*. Berlin: de Gruyter, 285-314.