Susanne E. Krings

Ein Ensemble ohne Protagonistin – Julia Francks Debüt *Der neue Koch*

> „Debüt: ‚erstes Auftreten': Das seit dem 18. Jh. bezeugte Fremdwort entstammt der Bühnensprache. Es ist aus *frz.* début entlehnt. Dies ist mit einer Grundbedeutung ‚Anspiel; Anfang' aus der Fügung ‚jouer de but' ‚auf das Ziel hin spielen' hervorgegangen. […]" (Duden 1997, 117)

Der Vorhang für Julia Francks Schaffen öffnete sich 1997, als sie mit dem Roman *Der neue Koch* (erschienen im Ammann Verlag, Zürich) die literarische Bühne betrat.[1] Die damals 27-jährige Berlinerin schuf ein Erstlingswerk, das nicht die breite Beachtung wie ihre Folgewerke erlangte und das von Lesern und Presse nicht unterschiedlicher hätte aufgenommen werden können. Julia Frank räumt von sich aus ein, ihr „[…] Roman [sei] vielleicht etwas schwer zu lesen" (*Der Tagesspiegel* vom 21.12.1997) und komme „häßlich, träge, traurig" (ebd.) daher. Dass sich über dieses Werk streiten lässt, sei dahingestellt – dass damit jedoch der Beginn einer schriftstellerischen Karriere zu konstatieren ist, zeigt die Auszeichnung mit dem *Alfred-Döblin-Stipendium* der Akademie der Künste Berlin-Brandenburg im Jahr 1998.[2]

Gelungener Erstling? – Das Presseecho

Über die Frage, ob der Roman nun ein gelungenes Debüt oder vielmehr ein schwacher Erstversuch sei, war sich die Presse nicht einig. Einige Kritiker werfen dem Werk pseudo-geheimnisvolle Tiefe vor, die lediglich mit einiger Anstrengung erzeugt werde (vgl. Detering 1998) und ferner, dass die Geschichte für eine Parabel „[…] bei weitem zu vage bleibt, für eine spannende oder komische Geschichte zu anschauungsarm" (ebd.). Dies lässt dann keine weitere Schlussfolgerung zu als: „Aber für einen Roman ist das zu wenig." (Ebd.) Weitere Stimmen bemängeln, dass sie „[…] die Erwartungen ihrer Leser systematisch [ent-

1 Franck, Julia: Der neue Koch, Frankfurt/Main 2001.

2 Das Aufenthaltsstipendium der Stiftung Alfred-Döblin-Preis für Berliner Schriftsteller im Alfred-Döblin-Haus in Wewelsfleth/Schleswig-Holstein wird seit 1985 vergeben. Zwischen drei und zwölf Monate können sich die ausgewählten Stipendiaten mit Hilfe eines monatlichen Förderbeitrags dem Schreiben widmen.

täuscht]" (Vierich 1998)[3] und prognostizieren, dass es ihr Roman mit Sicherheit nicht zum Bestseller bringen wird. Für andere ist der Roman unzureichend, da er ein „[...] Protokoll hilflos-verzweifelten Verharrens im Unzulänglichen, eine Chronik der Entfremdung und des lähmenden Überdrusses" (Papst 1997) sei. Dennoch wird Julia Franck von diesen Kritikern als „begabte Debütantin" (ebd.) gelobt, auch wenn sie vereinzelt „nach dem Effekt [schielt]" (ebd.). Neben diesen Stimmen gibt es aber auch solche, die sie als großes Talent erkennen und ihren scharfen, beobachtenden Blick loben. Ihr „Verzicht auf psychologische Erzählmuster […]" (Lötscher) gepaart mit einem „witzig-trockenen, kompakten Erzählton" (ebd.) und die „liebevoll gezeichnete hässliche Figur" (ebd.) machen den Roman zu einem Erlebnis. Die oft missverstandene Boshaftigkeit Francks hat „[…] mit moderner Girlie-Power nichts zu tun, sondern ist das Ergebnis erzählerischer Genauigkeit" (Fessmann 1997) und somit ein gelungenes Debüt.

Resümierend lässt sich feststellen, dass die Reaktion auf Julia Francks Erstlingswerk also insgesamt eher durchwachsen ausfiel, wohingegen sich Stimmen mehrten, die ihr eine erfolgreiche Karriere prophezeiten. Dennoch sieht Julia Franck die Kritik an ihrem Werk insgesamt mit Gelassenheit, so äußert sie sich in einem Interview zu ihrem vierten Roman *Die Mittagsfrau*: „Jeder Autor hat stärkere und schwächere Bücher, in jedem Roman gibt es starke und schwache Passagen, in jedem Film genauso." (Julia Franck in Geu 2007)

Hotelbesitzerin ohne Autorität – zum Inhalt

Der Roman umfasst sechs Tage im Leben einer namenlosen Ich-Erzählerin, die nach dem Tod ihrer Mutter durch Unterschlagung eines Dokuments das küstennahe Hotel, in dem sie selbst aufgewachsen ist, mitsamt den alteingesessenen Gästen erbt. Ohne an diesem Leben wirklich teilzuhaben, führt sie im zehnten Jahr den Familienbetrieb und beobachtet und belauscht jede Saison die gleichen Besucher, deren Gespräche und ausgetauschten Erinnerungen. Dass sie von den Stammgästen mit der toten Mutter verglichen wird berührt sie zwar wenig, aber dennoch potenzieren diese Vergleiche das Bild des jungen Mädchens, welches es niemals schaffen wird, in die aus der Perspektive der Gäste übergroßen Fußstapfen der Mutter zu treten. Weder die Gäste noch das Personal respektieren die junge Frau als Hotelbesitzerin und eigentliche Chefin; das Zimmermädchen Berta, das sie mit dem Hotel geerbt hat, verlässt stets entschuldigend den Raum, sobald ihre Arbeitgeberin diesen betritt. Madame Piper, eine alte Freundin der Mutter, stellt sie vor den Gästen bloß, indem sie u. a. von deren angeblichen Af-

3 Wohingegen eine Journalistin derselben Zeitung zwei Jahre später von dem „vielgelobten Debütroman" sprach, in welchem Julia Franck es verstanden habe „[…] eine teilweise unheimliche Atmosphäre zu kreieren." (Der Tagesspiegel, 27.10.1999)

fären spricht. Als ein neuer Koch eingestellt wird und sofort durch seine vorzüglichen Speisen die Aufmerksamkeit der Gäste erregt, entsteht in der Ich-Erzählerin eine Art Neid: Für sie ist es unerträglich wie anziehend der angeblich aus Kuba stammende Koch auf die Gäste wirkt – gegen seine körperliche Präsenz und Ausstrahlung kann sie jedoch nichts ausrichten.

All das, was sie stört, beginnt sie umso genauer zu beobachten. Sie zieht daraus ihre Schlüsse, die aber nie in Handlungen münden, sondern im Status von subjektiven Wahrnehmungen und Ideen verbleiben. Nachdem sich eine sexuelle Beziehung zwischen den beiden angebahnt hat, der Koch aber zu einer nächtlichen Verabredung nicht erscheint, ist sie motiviert, an der Situation etwas zu ändern. Sie will den Koch als Lügner diskreditieren. Nur muss die Erzählerin wiederum machtlos zusehen, dass es den Gästen schlichtweg egal ist, ob der Koch hinsichtlich seiner Herkunft aus Kuba gelogen hat.

Der gesamte Hotelbetrieb läuft auch ohne ihr Zutun automatisch, was ihr deutlich macht, wie wenig sie gebraucht wird und wie klein und unscheinbar ihre Rolle ist. So verharrt sie in ihrer starren Beobachterposition und selbst, als der junge Hotelgast Ivo in seinem Zimmer stirbt, wird das Erscheinen der Polizei und des Leichenbestatters, den sie aus früheren Tagen kennt und verabscheut, zu einer nebensächlichen Handlung für sie. Nach kürzester Zeit und ein paar teilnahmslosen Anstrengungen die Leiche zu beseitigen, bleibt diese kurzerhand im Zimmer liegen und verwest im gleichen Maß wie die Speisereste in ihrer Stube, an die sie sich wie an andere zu erledigende Dinge im Laufe der Zeit schon gewöhnt hat.

Um ihr Verharren zu durchbrechen, kommt die Ich-Erzählerin am sechsten Handlungstag auf die Idee, das Hotel anzuzünden und die Versicherungssumme zu kassieren. Sie wird aber bei der Planung überraschend gestört und führt daher lediglich ihren ursprünglichen Fluchtplan – sich mit dem Flugzeug nach Kuba abzusetzen – aus. Als ihr selbst das nicht gelingt und sie vom Flughafen unverrichteter Dinge wieder zurückkommt, haben die Gäste und Berta noch nicht einmal bemerkt, dass sie weg war. Am folgenden Morgen nehmen der Betrieb und das Leben im Hotel ihren gewohnten Lauf – die Küche wird aufgeräumt, Gäste werden bewirtet, Salzstreuer aufgefüllt.

Detailgenaues Beobachten und körperliches Schreiben – der Forschungsstand

Die literaturwissenschaftliche Rezeption fokussiert im Wesentlichen zwei Aspekte: Zum einen die geschlechtsspezifische Beobachtung von Männern, um Zugang zu symbolischem und sozialem Kapital zu erlangen, zum anderen die Körperlichkeit im Schreiben Julia Francks.

Der Mangel an gesellschaftlichen Beziehungen verursacht durch soziale Isolation veranlasst, so Beret Norman, die weibliche Ich-Erzählerin zu dem Mittel der Überwachung zu greifen. Aus diesem Grunde beobachtet die Hotelbesitzerin ihre Gäste, um einen ‚Wissensvorsprung' und damit Macht über die Gäste zu erlangen. Das Erreichen von symbolischem Kapital, welches Ehre, Ansehen und eine Stimme zu haben, die von anderen angehört wird, impliziert, und sozialem Kapital, wozu Netzwerke, wechselseitige Verbindungen und Vertrauen gehören, ist das Ziel dieser Kontrolle.[4] (Vgl. Norman 2008) Durch eine restringierte Rahmenhandlung wird die Beobachtungsgabe der Ich-Erzählerin in einem besonderen Maße akzentuiert:

> With little action in the plot development, this novel leads the reader through the narrator's myriad thoughts, most of which concentrate on her observations of the hotel guests and the cook, as well as her envy of the cook's popularity. (Norman 2008, 239)

Zusätzlich wird die Überwachung von einer Suche nach Macht und Informationen animiert, welche sich für die Hauptfigur – bei Erfolg – zu der erstrebten Dominanz durch Wissen entwickelt (vgl. ebd.). Doch ihr Scheitern, Kontrolle auszuüben, führt dazu, dass ihr nichts anderes übrig bleibt, als am Rande des Geschehens zu verweilen. Es legt sie auf die Beobachterposition fest:

> Her lack of commiseration with her guests, emphasized throughout the story, makes her a poor business owner. Yet the underlying reason for her constant surveillance becomes clear through her descriptions of these guests: she needs to affirm her imagined superiority over others, in order to maintain what she believes is her symbolic and social capital. She does this through close observation and 'reporting' what dull things the others say and do, or what distasteful or unhygienic traits the guests possess. (Norman 2008, 243)

Das detailgenaue Beschreiben geschmackloser, unhygienischer Eigenschaften ihrer Gäste steht u. a. auch bei der zweiten Leseart im Vordergrund – Körperlichkeit bzw. Körperbilder als Leitmotiv des Romans. Lucy Macnab akzentuiert dies in ihrem Aufsatz *Becoming Bodies: Corporeal Potential in Short Stories by Julia Franck, Karen Duve, and Malin Schwerdtfeger* (Macnab 2006, 107), indem sie verdeutlicht, dass der Körper der Ich-Erzählerin für den *neuen Koch* nicht ausreicht, um mit dem Ideal seiner männlichen Vorstellung von Weiblichkeit zu kongruieren. So betont Macnab: "[…] she has little physical presence, being constantly ignored, pushed to one side or simply going unnoticed by the other characters." (Macnab 2006, 110) Neben der Erkenntnis, dass die Ich-Erzähle-

4 Beret Norman verweist in diesem Zusammenhang auf die Ideengeber der Diskussion über symbolisches und soziales Kapital Pierre Bourdieu und Robert David Putnam.

rin aufgrund ihrer unscheinbaren Physis nicht wahrgenommen wird und dies zu starken Machtgefällen zwischen Personal (wie dem Koch) und der Hotelbesitzerin führt, sind dezidierte Körperbeschreibungen, die auf Beobachtungen beruhen, durchgehend im Roman zu finden. Durch die Konstruktion körperlicher Natur wird so die Unmöglichkeit aufgezeigt außerhalb dieser ‚Entwürfe' einen Platz zu finden (vgl. Macnab 2006, 109ff.).

Das körperbezogene Beobachten der Gäste ermöglicht der Hauptfigur zwar weiterhin eine observierende Position einzunehmen, schließt sie andererseits, so Eva Marsch (2011), aber auch vom Geschehen im Hotel aus. Die Hotelgäste akzeptieren die Ich-Erzählerin nicht als Herrin im Haus oder Gastgeberin, was sich darin äußert, dass sie immer wieder auf ungebührliche Weise deren Körpergrenzen übertreten, etwa wenn Madame Piper den anderen Gästen über die Intimhygiene der Hotelbesitzerin Auskunft gibt oder wenn der Koch einfach ihre Hand in seine Hose führt. Durch diese Grenzüberschreitungen, d. h. „den Verlust ihres Körpers als Grenze zu einer ihr feindlich erscheinenden Welt kommt es zum Verlust ihres Ichs." (Marsch 2011, 24)

Kapitelübersicht

I. Kapitelüberschrift: *Erster Tag*

Erster Tag: Personen

Ich-Erzählerin, der Koch, das Zimmermädchen Berta.
Als Hotelgäste: Madame Piper, die ‚Spätmutter' und ihre Kinder, der Dichter Anton Jonas, ein junges Paar (Niclas und Elisabeth), Hartwig und Ivo

Erster Tag: Handlung

Einstieg in den Roman durch die detailgenaue Beschreibung wie die namenlose Erzählerin, Madame Piper, einen jahrelangen Stammgast, auf ihr Zimmer dort versorgt. Als ehemalige Freundin der Mutter betrachtet sich Madame Pieper nach ihrem Tod als eine Art Ersatzmutter für die Hauptfigur. Sie fand sich sehr vertraut mit uns und fühlte sich vermutlich aus diesem Grund fortan für mich verantwortlich. Das zeigt sich darin, daß sie gern kontrolliert, ob ich im Hotel alles richtig mache, ebenso richtig wie meine Mutter. [...] Madame wird ihrer Hinweise nicht müde, so daß ich gelernt habe, mich auf ihre Abreise zu freuen.[5] (S. 7)
Nach diesem intensiven Erlebnis sinniert die Hauptfigur über die letzten Jahre, die Gäste und das Personal, die sie mit dem Hotel geerbt hat. Währenddessen fällt ihr ein negatives Kindheitserlebnis mit dem Dichter Anton Jonas ein: Nachdem sie ihm eines ihrer eigenen Gedichte vorgelesen hatte, diffamierte er sie im Beisein der anderen Hotelgäste. Wieder an ihrem Empfangstisch, beobachtet sie die ‚Spätmutter' mit ihren zwei Kindern, bis Anton Jonas eincheckt. Hiernach verliert sich die Hauptfigur einmal mehr in Kindheitserinnerungen: In ihrer Kindheit schickte ihre Mutter sie des Öfteren einkaufen – zu dieser Zeit waren die Straßen und Geschäfte noch übersichtlich und ruhig. Inzwischen ängstigt sie sich vor den Leuten, die von ihr wissen wollen, wie es ihr geht. Nachdem sie die Einkäufe erledigt hat, die ihr der neue Koch aufträgt, bemerkt sie bei ihrer Rückkehr ein junges Paar vor ihrem Hotel, welches ebenfalls einchecken möchte. Sie weist den neuen Gästen ihr reserviertes Zimmer zu und kurz darauf erscheint Madame Piper, um sie zu bitten, ihr bei der Körperpflege zu helfen. Währenddessen muss sich die Erzählerin allerlei indirekte und direkte Vorwürfe gefallen lassen und nachdem die Prozedur ein Ende gefunden hat, trifft sie in der Küche den neuen Koch. Dieser führt nach einem kurzen Wortwechsel mit seiner Chefin unerwartet ihre Hand in seine Hose, was sie überrascht und dankend ablehnt. Daraufhin fährt ihr der neue Koch über den Mund und weist sie zurück: Sie solle nicht klagen – dies erzürnt sie so sehr, dass sie Rache nehmen will.
Ich schmiede Pläne, er soll noch sehen, und wenn er mich nicht lieben lernt, dann eben fürchten. Ich bin wütend. (S. 25)
Kurze Zeit später unterhält sich der Dichter Anton Jonas mit den jungen Männern Hartwig und Ivo, die zum Arbeiten auf diese Seite der Bucht gekommen sind und für eine Nacht im Hotel bleiben wollen. Die Vorbereitungen für das Abendessen laufen und in der Zwischenzeit holt die Hauptfigur Madame Piper aus ihrem Zimmer ab, die – sobald sie unten angekommen ist – dem Dichter in die Arme fliegt. Während des Abendessens sitzt die Hotelbesitzerin allein am Tisch. Niemand setzt sich zu ihr oder fragt sie, ob sie aufrücken möchte. Der Koch trägt die Speisen auf, für die er allerseits Komplimente erntet und Madame Piper bringt die Hauptfigur in Verlegenheit, weil diese intime Details über sie verrät, die in großen Teilen nicht der Wahrheit entsprechen. Als der Koch nach einer eindeutigen Einladung der Hotelbesitzerin nicht auf ihrem Zimmer erscheint, schläft sie ein.

II. Kapitelüberschrift: *Zweiter Tag*

Zweiter Tag: Personen

Hotelbesitzerin, Berta, der Koch
Als Hotelgäste: der Dichter (und zum Abendessen: Frau Hinrichs), Madame

5 Franck, Julia: Der neue Koch, Frankfurt/Main 2001. Im Folgenden mit Seitenangabe direkt im Fließtext.

Piper, die ‚Spätmutter' mit ihren Kindern, Herr Hirschmann, Hartwig, Niclas und Elisabeth.
Andere Rollen: drei Sanitäter, zwei Polizisten, die Fleischerin

Zweiter Tag: Handlung

Im Morgengrauen wird das Frühstück für die Hotelgäste vorbereitet, der Dichter sitzt schon im Speisesaal und erzählt Berta Geschichten über die Weiblichkeit einer Frau, die er gestern Abend im Fernsehen bewundern konnte. Die Ich-Erzählerin hilft nach den Frühstücksvorbereitungen Madame Piper bei der Morgenhygiene und führt sie herunter in den Speisesaal, in dem sich nach und nach auch die anderen Gäste einfinden. Der gerade angekommene Herr Hirschmann möchte seinen alljährlichen Hotelbesuch antreten und entdeckt, weil die Hotelbesitzerin ihm den falschen Schlüssel gab, den toten Ivo auf dem Zimmer. Da ein Tötungsdelikt nicht ausgeschlossen werden kann, empfiehlt der angerufene Notruf ebenfalls die Polizei zu alarmieren; diese kommt, kann aber auch nur den Tod des jungen Mannes feststellen und da die Polaroids gerade aus sind, müssen sie später wiederkommen. Eine lange Zeit sitzen alle Hotelgäste geschockt im Speisesaal und versuchen Hartwig, den Freund des verstorbenen Ivo, zu beruhigen, obwohl er nicht allzu schockiert scheint: Er bemerkt nur, dass er zur Arbeit müsse: „Das seien feine Kunden, die dürfe er nicht warten lassen, er brauche das Geld und müsse sich beeilen." (S. 53)
Das von der Polizei mit Klebestreifen abgeriegelte Zimmer wird kurzerhand entsiegelt, weil Hartwig seinen Koffer mit den Habseligkeiten braucht. Da die Erzählerin bei einem der zwei Bestattungsunternehmen im Ort vermutet, dass es sich bei dem Juniorchef des Familienbetriebes um einen ehemaligen Schulkameraden von ihr handelt (den sie nicht mochte), wird kein Bestatter gerufen. Der normale Betrieb geht trotz der Leiche im Obergeschoss weiter und nun versucht die junge Frau in ihrer Rolle als Hotelerbin und Geschäftsführerin die längst fällige Buchhaltung zu machen, aber diese Arbeit liegt ihr nicht. Als der Koch pfeifend die Hotellobby betritt, überlegt sie sich, ihm die Meinung zu sagen, unterlässt es jedoch:
Der Koch hat kein Wort über den gestrigen Abend gesagt, ich mag ihn auch nicht darauf ansprechen. […] Er könnte mich kleinlich oder einfältig finden, daß ich sein Versprechen so ernst genommen habe. (S. 58)
Für den Koch geht der normale Arbeitsalltag weiter und die Ich-Erzählerin erledigt widerwillig seine Einkäufe.
Da sich die hervorragende Küche des neuen Kochs herumgesprochen hat, verkündet der Dichter während einer Unterhaltung mit dem Koch, dass er zum Abendessen eine Freundin einladen werde. Die junge Hotelbesitzerin

hört im Laufe dieses Gespräches, welches sie belauscht, dass der Koch den ambitionierten Plan verfolgt, außerhalb des Hotels für seine Kochkünste zu werben.
Anschließend holt sie erneut Madame Piper von ihrem Zimmer ab und wundert sich, wieso die Polizei noch nicht da war. Das opulente Abendessen kommt bei Hotelpersonal und Gästen gut an, einzig die Hotelbesitzerin befindet es nicht für gut und lässt einen Teil zurückgehen. Nach dem Essen zieht sie sich auf ihr Zimmer zurück und bekommt unerwarteten Besuch vom Koch: Er möchte ihre Erlaubnis einholen auch für Gäste von außerhalb zu kochen. Obwohl sie ihm keine Erfolge gönnt (die Arbeit aber wohl), stimmt sie zu, worüber der Koch so glücklich ist, dass er ihr verspricht später noch einmal wieder zu kommen. Das tut er auch und verbringt die Nacht mit ihr.

III. Kapitelüberschrift: *Dritter Tag*

Dritter Tag: Personen

Hotelbesitzerin, der Koch, Berta
Als Hotelgäste: Niclas und Elisabeth, Herr Hirschmann, Madame Piper, Hartwig, Anton Jonas.
Gäste zum Abendessen: ein aufgedunsener Mann, eine füllige Dame und ihr Tischnachbar, der Bestatter Herr Stöber

Dritter Tag: Handlung

Am nächsten Morgen wird die Ich-Erzählerin von dem Hotelgast Niclas auf die Leiche angesprochen: Dieser fordert einen Preisnachlass auf das Doppelzimmer, weil ein Toter eine Wertminderung darstelle. Der Situation nicht mehr Herrin, gibt sie erneut die Verantwortung in fremde Hände: Der Koch ruft ein weiteres Mal bei der Polizei an, um die Problematik zu lösen und schickt sie derweil einkaufen. Niclas, der Versicherungsagent ist, möchte ihr gerne Versicherungen verkaufen, doch sie lehnt ab – vorerst. Herr Hirschmann lädt sie zu einem Spaziergang ein, um dort mit ihr über eine Gehaltserhöhung für Berta zu verhandeln, sie verneint, weil sie zuerst die Bilanz des Jahres abwarten müsse. Daraufhin fragt er, ob sie Gefallen am Warten gefunden habe.
Auch er also, sage ich mir, nicke nur für mich mit dem Kopf, auch er also, ich will gar nicht meinen Satz zu Ende denken, so meine ich, von ihm enttäuscht sein zu müssen, auch er also, den ich immer für höflich gehalten und an dessen vornehmer Zurückhaltung ich nie zu zweifeln gewagt –. (S. 81)

In diesem „auch“ zeigt sich das grundlegende Misstrauen der Hauptfigur gegenüber ihren Gästen und auch allen anderen Mitmenschen, denn sie erwartet nichts anderes, als von ihnen bedrängt und enttäuscht zu werden.
Am Abend hat der Koch ein opulentes Mahl für alle Gäste vorbereitet – da die Ich-Erzählerin vergisst den Gong zu läuten, übernimmt Berta dies und als die Hauptfigur (zu spät) zum Abendessen erscheint, haben alle bereits Platz genommen. Nach einiger Zeit kann sie die Konversationen nicht mehr aushalten, verlässt noch vor dem Nachtisch den Speisesaal und geht in die Küche, um dem Koch das Angebot zu unterbreiten, die Nacht bei ihr zu verbringen. Zwar freue er sich, so die Antwort, aber er habe gehofft, ein eigenes Zimmer bekommen zu können. Sichtlich empört darüber verschwindet sie auf ihr Zimmer und liest in Reiseführern über Kuba. Den (angeblichen) Geburtsort des Kochs kann sie nicht ausfindig machen.

IV. Kapitelüberschrift: *Vierter Tag*

Vierter Tag: Personen

Hotelbesitzerin, der Koch, Berta
Als Hotelgäste: Madame Piper, Anton Jonas, Elisabeth und Niclas, Herr Hirschmann, Hartwig, der Bestatter Herr Stöber

Vierter Tag: Handlung

Am darauf folgenden Tag hat die Hotelbesitzerin verschlafen und wird von Berührungen des Kochs geweckt. Er hat ihr Frühstück mitgebracht und bietet ihr an, sie aus dem Hotelbetrieb freizukaufen. Die restlichen Hotelgäste frühstücken schon, als sie ihr Tablett mit Essen unberührt wieder in die Küche bringt. Nachdem sie Madame Piper auf ihr Zimmer geholfen und sie dort versorgt hat, erscheint Herr Stöber und möchte den Leichnam von Ivo abholen. Mit der Ausrede ein Vergleichsangebot des Konkurrenzunternehmens einzuholen, versucht sie ihn daran zu hindern: Daraufhin erklärt ihr der Bestatter, dass ihm das andere Unternehmen praktisch auch gehöre. Nichtsdestotrotz lehnt sie ab und geht ihren eigentlichen Aufgaben nach: Sie stellt die Heizung an (immerhin ist schon der 2. Oktober) und bringt Madame Piper einen Rollstuhl, nachdem diese am vorherigen Tag ihr Zimmer gegen eines im Erdgeschoss getauscht hat.
Nach einem weiteren missglückten Versuch den Koch zu verführen, geht die Hotelbesitzerin spazieren, nach ihrer Rückkehr versucht sie sich optisch ihrer Position im Hotel anzupassen: Hochsteckfrisur und Kostüm sollen ihr dafür die erforderliche Rüstung bieten. Beim Abendessen will sie den Koch

bloßstellen durch die Behauptung, dass er nicht aus Kuba stammt. Sie wird allerdings – wie immer –nicht ernst genommen:
Verzeihen Sie, mischt sich Hirschmann jetzt ein, er steht auf, kommt zu mir, nimmt zur Beruhigung neben mir Platz. Was sind sie so empört Kleines? Kleines? Empört? Ich bin nicht klein! Ja, ist es Ihnen denn nicht klar, der gute Koch hat uns alle an der Nase herumgeführt! Er ist ein Lügner! (S. 127)
Keiner interessiert sich für ihre Entdeckung und als – im Gegenteil – alle für den Koch applaudieren, hört sich ihr Klatschen und Lachen für sie an wie Gespött. Die Ich-Erzählerin hält für sich aber fest, dass nicht nur der Koch lügt:
Auch ich lüge, denke ich mir, aber besser, ohne daß es einer bemerkt. Es wurde mir auch zeitlebens nicht gedankt, kein einziges Mal. Habe ich nicht den Zettel gefunden und verbrannt, auf dem meine Mutter handschriftlich ihr Testament geschrieben hatte? Auf dem sie Berta zur Erbin des Hotels machen und Madame und Anton Jonas jeweils eine kleine Pension hinterlassen wollte. Anton Jonas sollte ihr dafür als Nachruf ein Gedicht widmen. Für mich sollte nur der Pflichtteil bleiben. (S. 130)
Für sie ist das Verbrennen des Testamentes nur das Einfordern ihres Rechtes: Das Hotel ihrer Mutter kann in ihren Augen nicht an eine außen stehende Person übertragen werden; so eignet sie sich das Unternehmen durch Betrug an. Gleichzeitig legt die Enterbung durch die Mutter die gesamte Mutter-Tochter-Beziehung offen, denn die Mutter vertraut ihr Hotel *nicht* der eigenen Tochter an.
Später am Abend hat sie Niclas zu sich auf das Zimmer eingeladen, um mit ihm über eine Versicherungspolice zu sprechen, für die sie mit Hilfe eindeutiger Avancen eine Rückdatierung zu erreichen versucht. Niclas geht bereitwillig auf die Annäherungsversuche der Ich-Erzählerin ein und datiert die Versicherungspolice zurück. Als er seinen versprochenen Lohn einzufordern versucht, kann sie ihn nur abwimmeln, indem sie ihm droht, seiner Freundin Elisabeth davon zu erzählen.

V. Kapitelüberschrift: *Fünfter Tag*

Fünfter Tag: Personen

Hotelbesitzerin, der Koch, Berta
Als Hotelgäste: Hartwig, Herr Hirschmann, Anton Jonas, Elisabeth und Niclas, Madame Piper

Fünfter Tag: Handlung

Nachdem sie aufgestanden ist, hat die Hotelbesitzerin das Gefühl, sie habe über Nacht etwas verloren:

Ich wußte, was zu mir gehörte, aber die Verbindung zu den Dingen fehlte gänzlich. […] Vielleicht ist das, was ich gerade erlebe, die Erinnerung an Geburt, den Verlust meiner Fruchthülle, die alles Denken ausmachte, die mit mir gewachsen war wie ich mit ihr, alles Sehen, Schmecken und Hören, was ich bislang gekannt hatte, eine Erinnerung einzig an jenen Moment, wo die Fremdheit begann, und der immer fortdauernde verzweifelte Versuch, sich diese Fremde zu eigen zu machen. (S. 143)

Als sie den Koch fragt, ob er mit ihr weggehen würde und dieser verneint, ist ihr klar, dass sie den Plan vom Vortag, das Hotel anzuzünden und die Versicherungssumme zu kassieren, in die Tat umsetzen will. Dafür bucht sie telefonisch ein Flugticket nach Havanna, welches sie am Flughafenschalter abholen kann, und geht dann ihren Beschäftigungen nach: Pflanzen gießen, um den Gästen bei ihren Gesprächen zuhören zu können.

Schließlich wird sie von Elisabeth angesprochen, ob sie nicht den Aasgeruch rieche. Über den Kopf der Hotelbesitzerin hinweg wurde entschieden, dass die Polizei eine Versäumnisklage erhält und der Bestatter schnellstmöglich den Leichnam mitnehmen soll. Obwohl Berta mit der Reinigung des Teppichs im Zimmer des Verstorbenen beginnt, entschuldigt sie sich kurz darauf, sie sei unpäßlich:

Das habe ich noch nicht erlebt. Berta fühlt sich nicht unpäßlich, zumindest hat sie das noch nie zuvor behauptet. Fein, denke ich, den ganzen Tag ohne Berta, alle Räume für mich, ohne zu befürchten, daß sie zur Tür hereinkommt. (S. 149)

Für die Ich-Erzählerin ist das Verhalten von Berta eine klare Stellungnahme: Sie hat sich nie in die Angelegenheiten ihrer Vorgesetzen eingemischt und protestiert nun still. Als kurz darauf manche Gäste zu Ausflügen aufgebrochen sind und die Erzählerin einige Zeit gewartet hat, will sie das restliche Personal und die verbleibenden Gäste mit einem Vorwand aus dem Hotel locken, um es in aller Ruhe anzünden zu können. Im Keller wird sie aber von Herrn Hirschmann bei ihrem Vorhaben gestört, sodass es ihr nicht möglich ist, ihren Plan in die Tat umzusetzen.

Da der Koch wieder einmal groß auftischt und diverse Hotelgäste in den Service einbindet, kommt es bei der Besitzerin zu unangenehmen Gefühlen:

Ein wenig Neid verspüre ich, weil ich es noch nicht so weit gebracht habe, weder in einen anderen zu investieren, noch investiert zu werden. (S. 153)

Die Ich-Erzählerin konnte in ihrem Leben weder große geschäftliche Erfolge verbuchen noch private Anerkennung erreichen oder lange Partnerschaften pflegen. Aus diesem Grund empfindet sie Neid, wenn sie erkennt, dass ihre Mitmenschen dies erreichen können.

Herr Hirschmann und der Koch begleiten sie im Taxi zum Flughafen, von dem sie allerdings unverrichteter Dinge mitten in der Nacht wieder zum Hotel zurückkehrt.

VI. Kapitelüberschrift: *Sechster Tag*

Sechster Tag: Personen

Hotelbesitzerin, Berta
Als Hotelgäste: Anton Jonas

Sechster Tag: Handlung

Am darauf folgenden Morgen geht im Hotel der normale Alltag wieder seinen Gang. Der Dichter Anton Jonas wird im Speisesaal bedient und moniert, dass Berta am Abend zuvor nicht anwesend war:

Wie schade, daß Sie gestern nicht bei uns waren. Das war ein Spaß. (S. 158)

Berta hat nicht einmal bemerkt, dass die Hotelbesitzerin weg war.

Ich-Erzählerin und Leerstellen

Der neue Koch ist – wie zuvor festgehalten – in sechs Kapitel gegliedert, die ihrerseits sechs Tage beschreiben. Die von Julia Franck gewählte Ich-Perspektive und der lakonische Erzählton sowie der überwiegend parataktische Satzbau stellen den Roman ganz in die Tradition der amerikanischen *Short Story*. Durch die Erzählperspektive sowie den -ton erscheint eine Hauptfigur, bei der der Leser sich des Eindruckes nicht erwehren kann, dass diese Ich-Erzählerin nicht die Hauptrolle in ihrer eigenen Lebenswelt spielt. Zu oft bleiben eigene Gefühle und Meinungen unausgesprochen und dem Leser verborgen, zum Teil finden sich Passagen unzuverlässigen Erzählens, etwa wenn die Hauptfigur auf ihre eigenen Lügen verweist. Durch diese Lügen entstehen Leerstellen im Roman, da die Rezipienten nie wissen, was von dem, was die Erzählerin denkt, nun wirklich stimmt. Zum Teil sind die Handlungen der Hauptfigur für die Leser auch deshalb unverständlich, weil ihr Verhalten nicht immer konsistent zu dem steht, was sie erzählt. Dies zeigt sich in all jenen Passagen, in denen sich die Rezipientin fragt, wann die Ich-Erzählerin aus ihrer Beobachterposition heraustritt und endlich selbständig agiert. Im Roman gibt es vermehrt Stellen, die nach der Dotzler'schen Definition von Leerstellen als solche zu lesen sind, da sie „[…] sich grob […] als eine versteckt oder offen markierte Abwesenheit [definieren lassen].“ (Dotzler 1999, 213) Hier wird besonders deutlich, wie das Verhältnis der Ich-Erzählerin zu ihren Mitmenschen ist: Sie analysiert und beobachtet, schafft es aber nicht ein Teil des anvisierten Geschehens zu werden. Die

nicht zu schließenden Leerstellen im Text machen deutlich, dass die Hauptfigur am Rande des Geschehens als autonomes Individuum (und nicht als Teil der Gruppe) agiert. Fokussiert man die Leerstellen als Indikator für die soziale Isolation der Hauptfigur, so kann zwischen zwei völlig konträren (daher extremen) Polen unterschieden werden: „Die Extreme betreffen die Freiheit im Lesen. Es gibt Lücken, die aufgefüllt werden *müssen* (und dies in der Regel auch ebenso leicht wie automatisch, d. h. unbemerkt ermöglichen). Und es gibt Freiräume, die besetzt werden *können*, ohne daß es zwingend wäre, dies zu tun.“ (Dotzler 1999, 213) Es scheint, als spiele Julia Franck mit den Extremen. Viele Stellen erzwingen die Mitarbeit des Lesers. Besonders deutlich wird dies im Roman, wenn alte Emotionen der Erzählerin wieder präsent sind, aber mitten im Gedankengang abbrechen. So heißt es zu Beginn des Romans: „Madame Piper sagt, sie liebt mich wie meine Mutter. Ich weiß nicht, wie mich meine Mutter geliebt hat. Beim Treppensteigen braucht sie meine Hilfe. Ich spüle den Lappen aus, nehme ihr das Glas aus der Hand und greife ihr unter den Arm.“ (S. 7) Wieso weiß die Hauptfigur nicht, wie ihre Mutter sie geliebt hat? Fragt sie sich etwa, ob die Mutter sie überhaupt geliebt hat? Empfindet die Hauptfigur darüber keinen Schmerz? Wird Madame Piper mit dieser Aussage abgewertet? Diese deutliche Lücke zu füllen, obliegt den LeserInnen. Versucht der Rezipient die Fragen zu erörtern, muss er/sie aber feststellen, dass der Text notwendige Informationen vorenthält. Also bleibt eine Ungewissheit zurück, die Julia Franck anhand weiterer, ähnlich aufgebauter Textstellen steigert.

Die Markierung dieser Leerstellen geschieht zum einen auf der Ebene des Sprachsystems „eben durch den Systemcharakter, der jede Stelle vordefiniert, so dass fehlende Elemente, wie zum Beispiel im Falle einer elliptischen Satzkonstruktion, leicht zu erkennen sind (sofern man es darauf anlegt, sie zu erkennen, statt sie bloß automatisch zu ergänzen).“ (Dotzler 1999, 215) Wenn die Hauptfigur den Koch beispielsweise bittet, bei ihm übernachten zu dürfen: „Eine Nacht außerhalb meines Hotel, eine einzige Nacht nur Erholung.“ (S. 108), symbolisiert der unvollständige Satzbau die innere Zerrissenheit und die damit einhergehende Verwirrung über die momentane Lebenssituation. Weder hat sie die Kraft, selbst etwas zu ändern noch glaubt sie, dass – sofern sie es aus dem Trott hinaus schafft – sie schnellstens wieder in denselben verfällt („eine einzige Nacht“) und dass der Zustand der Erholung lediglich temporär wäre.[6] Zum anderen findet eine Markierung der Leerstellen – wie zuvor angedeutet – auf der Textebene statt: Auch hier kann auf implizit gekennzeichnete Leerstellen geachtet werden[7], zusätzlich „aber können auch […] unsystematische Leerstellen auftreten.“ (Dotzler 1999, 215) Leerstellen also, die – gleich in welchem

6 Diese Interpretation ist nur ein Angebot für eine Leseart.

7 Vgl. ebd. S. 215: implizit – „vor dem Hintergrund übergeordneter Textstrukturen“

Maße – Aufmerksamkeit und Mitarbeit der LeserInnen fordern, den Lesefluss und -rhythmus zu erhalten. Ähnlich dem Schema wie der zuvor erwähnte Vergleich von Madame Piper und der Mutter der Hotelbesitzerin verläuft auch folgende Textstelle, in welcher sich Berta, das Zimmermädchen, entschuldigt: „Das habe ich noch nicht erlebt. Berta fühlt sich nicht unpäßlich, zumindest hat sie das noch nie zuvor behauptet. Fein, denke ich, den ganzen Tag ohne Berta, alle Räume für mich, ohne zu befürchten, daß sie zur Tür hereinkommt.“ (S. 149) Über die angedeutete Vermutung der Lüge geht die Hauptfigur einfach hinweg, als würde die pure gedankliche Verdachtsäußerung von ihr eine Entscheidung, eine Handlung, erzwingen. Diese Handlung würde sie aus ihrer statischen – und daher für sie sehr sicheren – Beobachterposition herausbefördern und sie müsste aktiv werden. Daraus ergibt sich die Spannung zwischen Lesererwartung und Figurenhandlung. Auch das Nachdenken über ihre eigenen Lügen schafft eine Art übergeordnete Leerstelle auf der Textebene: Es stellt sich die Frage, welche Äußerungen und Gedankenströme der Besitzerin überhaupt der (Text-)Wirklichkeit entsprechen.

Julia Franck setzt in ihrem Debüt demnach Leerstellen zum einen als stilistisches Element ein, um einen weiten imaginären Raum zu öffnen. Auf der anderen Seite nutzt sie diesen als inhaltliches Element, um den Verlust emotionaler Tiefe darzustellen, sodass eine ‚Frau ohne Eigenschaften‘ skizziert wird.

Eine ‚Protagonistin‘ ohne Ensemble?

Die zuvor häufig angesprochene Passivität der Hauptfigur illustriert ein und dasselbe Bild und spitzt es zu: Das Leben läuft an ihr vorbei. Sie kann kein Teil sein, darf nicht mitspielen, sondern wird immer wieder von den anderen Akteuren auf ihren Platz verwiesen. Die sozialen Mechanismen, die zu dieser Isolation führen, bleiben den Rezipienten aber in großen Teilen des Romans verborgen.

Wird der Gedanke der Passivität in einer Gruppe verfolgt, liegt die Anlehnung an die soziale Rollentheorie nahe – ein ursprünglich sozialpsychologischer Begriff, der Theatertheorie (nach Ralph Linton[8]) entlehnt. Somit würde die Rezipientin eine psychologische Lesart verfolgen, indem sie nach den *Ursachen* für das Verhalten der Hotelbesitzerin forscht. Innerhalb eines bestimmten sozialen Musters positioniert sich das Individuum (Status X, der mit besonderen Rechten, aber auch Pflichten ausgestattet ist) und füllt diese Rolle aus (vgl. Linton 1936). Problematisch ist die Sachlage, insofern eine Person durch Erbfolge oder Ähnliches einen anderen sozialen Status erhält (in unserem Fall von der Tochter der Besitzerin zur Eigentümerin des Hotels), aber sich selbst durch andere verstärkt

8 Der Kulturanthropologe Ralph Linton (1893-1953, USA) formulierte die Trennung zwischen sozialem Status und sozialer Rolle.

weiterhin in der ursprünglichen Rolle sieht. Nicht nur die Hotelgäste, allen voran Madame Piper, oktroyieren der Protagonistin weiterhin die Rolle des Kindes, auch sie selbst wagt keinen Schritt aus der sicheren Beobachterposition, die sie schon als junges Mädchen auf der Bank im Foyer des Hotels eingenommen hatte.

Es ist die Rolle, die sie kennt, die sie schon immer ausgefüllt hat, in der das Verbleiben keinerlei psychische Anstrengung erfordert. Sämtliche Gefühle, Wünsche und Hoffnungen, die zu einer erwachsenen Frau gehören, versucht sie in gewissen Momenten durchzusetzen (beispielsweise wenn sie den Koch zu sich aufs Zimmer bittet), gibt allerdings sehr schnell wieder auf, wenn ihr Wunsch nicht erfüllt wird. Ursächlich für dieses Verhalten scheinen Schutzmechanismen zu sein, die ihr als Bewältigungsstrategien für Konflikt- bzw. Überforderungssituationen dienen. Bei der Konfrontation mit diesen belastenden Ereignissen neigt die Hotelbesitzerin dazu – durch Anpassung an die Außenwelt – negative Umstände ertragbarer zu machen. Durch diese Bewältigungsstrategien werden viele ihrer wirklichen Gefühle und Wünsche verdrängt, aber nicht beseitigt. Dieses Verhalten beeinflusst durch die Verdrängung des Selbst (vgl. Rattner / Danzer 2000, 56f.) das emotionale Gleichgewicht und sorgt einerseits für ein Wohlgefühl, weil Negatives ausgeblendet wird und nicht weiter behandelt werden muss, andererseits aber kommt es auch zur Anhäufung unartikulierter Gefühle (und schließlich zur Abgrenzung).

Die Unmöglichkeit aus der Rolle des kleinen Mädchens herauszutreten, führt zu einer Nicht-Akzeptanz als Hotelbesitzerin. Der gesamte Hotelbetrieb funktioniert um sie herum – jedoch ohne sie: Der Koch kreiert *Haute Cuisine*-Mahlzeiten, Berta checkt eigenständig Gäste ein und wird auch in Zukunft die Bildchen von den Tassen putzen und montags den Kühlschrank kontrollieren usw. Jedem ist eine Rolle zugewiesen, die er zuverlässig und selbstdarstellerisch – gerne – spielt.

Der US-amerikanische Soziologe Erving Goffman skizziert in seiner Abhandlung *Wir alle spielen Theater*[9] die Selbstdarstellung eines Individuums im alltäglichen sozialen Miteinander und vergleicht das Handeln der Akteure mit dem von Schauspielern im Theater. Der Begriff der *Darstellung* charakterisiert das Gesamtverhalten eines Einzelnen in Gegenwart einer bestimmten Gruppe (und damit einhergehend: mit Zuschauern), das Einfluss auf die übrigen Gruppenmitglieder hat. Als *Fassade* wird derjenige „Teil der Darstellung des Einzelnen“ (Goffman 2011, 23) benannt,

> der regelmäßig in einer allgemeinen und vorherbestimmten Art dazu dient, die Situation für das Publikum der Vorstellung zu bestimmen. Als Fassade verstehe ich also das standardisierte Ausdrucksrepertoire, das der Einzelne im Verlauf seiner Vorstellung bewußt oder unbewußt anwendet. (Goffman 2011, 23)

9 Erschienen im Jahr 1959 unter dem Titel: The Presentation of Self in Everyday Life.

Den Begriff der *Rolle* behandelt Goffman ebenfalls; er definiert sie als das dargebotene (und vorherbestimmte) Handlungsmuster bzw. übliche Verhaltensrepertoire und somit als Erwartungen an gewisse Personen. Das *Ensemble*, welches um die SchauspielerInnen herum bzw. mit ihnen agiert, expliziert der Soziologe für „[…] jede Gruppe von Individuen […], die gemeinsam eine Rolle aufbauen“ (Goffman 2011, 75), unter ihnen herrscht Solidarität. So handeln beispielsweise auch die Hotelangestellten und -gäste als die Hotelbesitzerin den Koch als vermeintlichen Lügner bloßstellt, der seine wahre Herkunft verschwiegen hat: Die Gruppe bzw. das Ensemble steht geschlossen der Hauptfigur gegenüber. Des Weiteren prägt Goffman den Begriff der *Vorderbühne* (die offizielle Darstellung der Mitglieder eines Ensembles) und der *Hinterbühne* (das Publikum hat hier keinen Einblick in die internen Prozesse der Akteure). Der Trennung zwischen Vorderbühne und Hinterbühne, so Goffman, sollte sich ein Individuum stets bewusst sein. Wenn ein Restaurantbesucher zum Beispiel mitbekommt, wie in der Küche das Personal über die Gäste herzieht, ist dies eine offen gelegte Hinterbühne. Die eigentliche Vorderbühne soll nur die ‚eingeübten‘ Abläufe wie Servieren, Essen etc. präsentieren und diese Trennung sollte den Individuen klar sein.

Im Roman *Der neue Koch* finden sich prägnante Anknüpfungspunkte zu dieser soziologischen Studie; die – nach Goffmans Begrifflichkeit – Hauptfigur „spielt“ augenscheinlich ohne Ensemble (oder das Ensemble ohne sie?): Keiner der Hotelangestellten geht ernsthaft auf ihre Anweisungen ein (der Koch zum Beispiel bereitet die Speisen zu, die ihm eine gute Reputation bringen, obwohl sie ihm einfache Gerichte aufträgt), selbst die Hotelgäste haben keine sonderliche Achtung vor der jungen Hotelbesitzerin: Sie wird übersehen und übergangen. Berta weist an der Rezeption ohne Autorisierung Zimmer zu und ignoriert grundsätzlich die Anweisungen ihrer Vorgesetzten. Eigentlich war es von vornherein klar, dass die junge Frau kein Teil des Ensembles sein kann bzw. wird:

> Auch ich lüge, denke ich mir, aber besser, ohne daß es einer bemerkt. Es wurde mir auch zeitlebens nicht gedankt, kein einziges Mal. Habe ich nicht den Zettel gefunden und verbrannt, auf dem meine Mutter handschriftlich ihr Testament geschrieben hatte? Auf dem sie Berta zur Erbin des Hotels machen und Madame und Anton Jonas jeweils eine kleine Pension hinterlassen wollte. Anton Jonas sollte ihr als Nachruf ein Gedicht widmen. Für mich sollte nur der Pflichtteil bleiben. (S. 130)

Wäre es nach ihrer Mutter gegangen, hätte sie keinen Platz in dem Hotelbetrieb gefunden. Dass die Wirklichkeit nun aber genauso aussieht – dass sie also keinen

Platz in ihrem Hotelbetrieb hat – könnte man als eigene Schuld der Ich-Erzählerin deuten. Mit Goffman gesprochen, wird der Darsteller, der „eine etablierte soziale Rolle übernimmt“ (Goffman 2011, 28), im Allgemeinen herausfinden, ob es bereits eine gewisse Fassade für die Rolle gibt, „ob er die Rolle nun in erster Linie übernommen hat, weil er die gestellte Aufgabe erfüllen wollte, oder etwa, weil ihn die entsprechende Fassade reizte, immer wird er feststellen, daß er beiden entsprechen muss“ (ebd.).

An der Textstelle „Ich entschuldige mich leise, so daß es keiner hört, sage, ich habe keinen Hunger, aber niemand kann antworten, so stehe ich auf, schiebe den Stuhl an die Tischkante und gehe aus dem Eßzimmer.“ (S.130) wird ebenfalls explizit ein Selbstverschulden durch ihre eigene Attitüde bzw. Fassade deutlich; sie ergibt sich ihrer Rolle als Außenseiterin in dem Theaterstück. Ein Verbleiben im eigenen Zimmer und ein Fernbleiben von dem Ort, „an dem die Festlichkeit stattfindet beziehungsweise an dem der Kunde bedient wird“ (Goffman 2011, 36) bedeutet für Goffman eine Absenz „von dem Ort, wo Wirklichkeit dargestellt wird.“ (Goffman 2011, 36) Wenn sich die eigentliche Protagonistin also dem Hauptgeschehen entzieht, kann sie faktisch davon kein Teil mehr sein. Ein Interagieren ist also zwingend notwendig, um mitspielen zu können. Dennoch fehlt ihr nicht nur die Interaktion mit dem Ensemble, sondern auch das ‚Bühnenbild‘ scheint ihr fremd: „Aber etwas in mir fehlte, war mir über Nacht verlorengegangen. Ich wußte, was zu mir gehörte, aber die Verbindung zu den Dingen fehlte gänzlich.“ (S. 142) Anstatt den Versuch zu wagen, sich innerhalb des Ensembles auf derselben Bühne neu zu positionieren, denkt die Erzählerin über einen Bühnenwechsel nach und möchte ihr eigenes kleines Hotel gründen, fernab von den alten Konventionen (vgl. hierzu: „Die Versicherungssumme wird mir genügen. Eine längere Ansichtsfahrt, verschiedene Hotels begutachten und bald mein eigenes, neues finden, gründen, meine ich?“ (S. 145) Auch hier zeigt sich ihre Unsicherheit, denn die Idee schließt mit einem Fragezeichen ab. Wer soll die Frage beantworten? Diese Instanz, also eine (äußere) Autorität fehlt der Hauptfigur.

Während ihrer Abwesenheit, der Fahrt zum Flughafen, dem kurzen Aufenthalt dort und dem Rückweg, spielt das Ensemble alleine weiter: „Die Fenster im Parterre sind alle noch hell erleuchtet, sie haben die Rolläden nicht heruntergezogen. Ich komme näher, man hört auch Musik. […] Ich öffne die Eingangstür, die Tür zum Eßzimmer ist angelehnt, ich höre Stimmen und Lachen.“ (S. 154f.) Auch am nächsten Morgen nimmt das gewohnte Theater wieder seinen Lauf – Anton Jonas unterhält sich mit Berta und bedauert im Beisein der Besitzerin, dass sie am Vorabend nicht dabei sein konnte, denn „[d]as war ein Spaß.“ (S. 158)

Selbst ein Kostüm kann sie nicht in die Situation befördern, die ihrem Status angemessen wäre:

> Ich rüste mich. Die Lippen rot, die Augen schwarz, die Haut dazwischen muss bleiben, ziehe ein weißes Hemd und ein zur Hose passendes Jackett an, das wird ihnen auffallen, sie werden mich noch nicht so gesehen haben, das macht aber nichts. Eine Rüstung warnt auch, das ist nur fair. (S. 125)

Egal wie sehr ihr äußeres Erscheinungsbild mit dem einer Hoteliere übereinstimmt, ihre Rolle ist vorbestimmt und ihr Verhalten müsste sich grundlegend ändern, um die Möglichkeit zu eröffnen, die Protagonistin des Ensembles zu sein. Es scheint trivial, dass „[d]ie notwendige Stimmigkeit des Ausdrucks bei unseren Darstellungen […] auf eine entscheidende Diskrepanz zwischen dem allzu-menschlichen Selbst und dem Bild der Persönlichkeit, wie es vor der Gesellschaft erscheint, [hinweist].“ (Goffman 2011, 52) Wenn die Gruppe die Business-Kleidung als Kostümierung empfindet, zerbricht das Bild, weil die nötige Stimmigkeit fehlt. Andererseits spricht die Erzählerin hier von Rüstung, greift also auf Lexik des Krieges zurück. Sich rüsten, panzern, das muss der, der sich kampfbereit macht. Damit setzt sie sich selbst in Distanz zu den anderen, die sie aus eigener Anschauung als gegnerisches Lager wahrnimmt. Hierin zeigt sich das ganze Dilemma der Hauptfigur: Sie würde gerne, kann aber nicht. Wohingegen das Modalverb in zwei verschiedene Richtungen gedacht werden darf – sie kann zum einen nicht, weil das Verharren in der Beobachterposition keinerlei psychische Anstrengung erfordert und daher sehr bequem ist, alles (alte Speisereste, aufräumen, Entsorgung verwesender Leichen) auf morgen zu verschieben (wenn überhaupt). Zum anderen hat sie die Fähigkeit nicht, denn sie ist in ihrer Rolle innerhalb des Theaterspiels festgelegt. Es gibt das Ensemble auf der einen Seite und sie auf der anderen Seite, die außerhalb steht. Aus dieser Position herauszutreten ist nicht möglich, weil sie damit die Konvention brechen würde, denn viele Interaktionen sind auf die Zusammenarbeit des gesamten Ensembles angewiesen, damit eine „bestimmte Definition der Situation“ (Goffman 2011, 85) aufrechterhalten wird.

Ist also erst einmal eine bestimmte Rolle manifestiert, hilft weder das Anlegen anderer Kleidung, wie z. B. ein Kostüm, das die Hauptfigur am Abend des großen Dinners anlegt noch persönliche Anstrengungen – wie beispielsweise ihre Annäherungsversuche an den Koch oder ihr Fluchtversuch nach Kuba – diese zu verlassen. Man könnte darüber spekulieren, inwiefern der Wechsel des Ensembles die Möglichkeit eröffnet, als Protagonistin ein wirklicher Teil des Theaters (eines neuen Theaters) zu werden; vermutlich aber würde sich die Situation nur marginal unterscheiden, wenn – wie im Falle der jungen Hotelbesitzerin – sie weiterhin allein gegen das Ensemble spielt. Der Roman thematisiert

folglich den Versuch einer Emanzipierung von einem noch durch eine dominante Mutter festgelegten Lebensweg. Noch erschwert wird dieser Kampf um eine eigene Identität und die Akzeptanz in der ihre Lebenswelt bestimmenden sozialen Gruppe dadurch, dass diese Gruppe, das Ensemble, der Hauptfigur keinen eigenen Handlungsraum zubilligt. Das Ensemble weist der Hauptfigur in diesem Sinne einen Zuschauerplatz zu, den die die Hotelbesitzerin nicht verlassen kann.

Insofern lässt sich die Frage nach der Theater-Konstellation zugunsten des Ensembles beantworten: Es hat die Macht des Kollektivs, das Theaterstück weiter zu spielen, ohne dass ein Agieren der Protagonistin Einfluss nehmen könnte. Inwiefern sich aber die Handlung für die Leser noch als Theaterstück begreifen lässt, muss man selbst beantworten.

Fazit

Die vorangegangene Betrachtungsweise lässt keinesfalls die Schlussfolgerung zu, es hier mit einem Roman voll „pseudo-geheimnisvolle[r] Tiefe“ (vgl. Detering 1998) zu tun zu haben. Es soll gar nicht abgestritten werden, dass der Leser oftmals gerne die Hauptfigur/Protagonistin zur Redestellen würde, um endlich eine Entscheidung oder sogar dramatische Wendung herbeizuführen. Dennoch ist das „hilflos-verzweifelte[s] Verharre[n] im Unzulänglichen“ (Papst 1997) keine Schreibart, die Julia Franck angreifbar macht. Vielmehr verwebt sie sehr einfühlsam und dezidiert Charakterköpfe und vermeintliche Nebendarsteller mit den Handlungssträngen zu einer Geschichte, die keinesfalls nur eine Stagnation illustriert, sondern einer soziologischen Studie gleichkommt, die die LeserInnen für eine knappe Woche durch das Fenster eines kleinen Hotelbetriebs schauen lässt. Das detailgenaue, körperbezogene Schreiben unterstreicht den Eindruck der LeserInnen, es nicht mit einer flüchtigen Momentaufnahme zu tun zu haben, sondern eine dezidierte Vorstellung einer Protagonistin ohne Ensemble präsentiert zu bekommen, womit das Hotel zum austauschbaren Ort eines missglückten Erbes, einer fehlgeschlagenen Identitätsentwicklung jenseits des elterlichen Schattens wird.

Literatur

Primärliteratur

Franck, Julia: Der neue Koch, Frankfurt/Main 2001 [zuerst Zürich 1997].

Sekundärliteratur

Dotzler, Bernhard J.: Leerstellen. In: Heinrich Bosse/Ursula Renner (Hg.): Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel, Freiburg im Breisgau 1999, S. 211-229.

Drosdowski, Günther u. a. (Hg.): DUDEN Bd. 7: Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache, Mannheim 1997, S. 117.

Goffman, Erving: Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag, 9. Aufl. New York 2011 [zuerst New York 1959].

Linton, Ralph: The Study of Man. New York 1936.

Macnab, Lucy: Becoming Bodies. Corporeal Potential in Short Stories by Julia Franck, Karen Duve, and Malin Schwerdtfeger. In: Heike Bartel/Elisabeth Boa (Hg.): Pushing at Boundaries. Amsterdam u. a. 2006. S. 107-117.

Marsch, Eva: Körperliche Welterfahrung in der Prosa Julia Francks In: Corinna Schlicht (Hg.): Stimmen der Gegenwart. Beiträge zu Literatur, Film und Theater seit den 1990er Jahren. Oberhausen 2011. S. 16-35.

Norman, Beret: Social Alienation and Gendered Surveillance: Julia Franck Observes Post-Wende Society. In: Katharina Gerstenberger (Hg.): German Literature in a New Century. Trends, Traditions, Transitions, Transformations, New York u. a. 2008, S. 237-252.

Rezensionen

Detering, Heinrich: Fäden an den Hufen der Worte. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 27.04.1998.

Fessmann, Meike: Die von allen Übersehene beobachtet alle. In: Süddeutsche Zeitung vom 15.10.1997.

Lötscher, Christine: Moder hinter der Verpackung. In: Die Weltwoche vom 08.01.1998.

Papst, Manfred: Zeit des Wartens: Innenansicht. In: Neue Zürcher Zeitung vom 18./19.10.1997.

Vierich, Thomas Askan: Wann haut sie endlich auf den Tisch? In: Der Tagesspiegel vom 21.12.1997.

Interviews

Geu, Susanne: Schreiben zum Überleben. Ihr Roman „Die Mittagsfrau“ erzählt von einer Mutter, die ihr Kind auf einem Bahnsteig verlässt. Nach einer wahren Begebenheit. Ein Interview mit der Autorin Julia Franck. In: Zeit Online (2007) http://www.zeit.de/online/2007/40/interview-julia-franck

DuEPublico

Duisburg-Essen Publications online

UNIVERSITÄT DUISBURG ESSEN

Offen im Denken

ub universitäts bibliothek

Dieser Text wird via DuEPublico, dem Dokumenten- und Publikationsserver der Universität Duisburg-Essen, zur Verfügung gestellt. Die hier veröffentlichte Version der E-Publikation kann von einer eventuell ebenfalls veröffentlichten Verlagsversion abweichen.

DOI: 10.17185/duepublico/76571
URN: urn:nbn:de:hbz:465-20220825-085705-4

Ersch. in: Schlicht, Corinna; Marsch, Eva (Hrsg.) Von Geschichten, die ausziehen, das Leben zu erkunden: Einblicke in Julia Francks Erzählwelten. Mit einem Interview mit Julia Franck. S. 55-75

Alle Rechte vorbehalten.