



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

Das Europabild in den frühen Romanen Joseph Roths (1923-1929)

verfasst von / submitted by

Christian Poik, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2018 / Vienna, 2018

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

A 190 333 313

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

Lehramtsstudium UF Deutsch UF Geschichte,
Sozialkunde, Polit.Bildg.

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Annegret Pelz

Gewidmet Ing. Ben Wilbur Pendulum.

Inhaltsverzeichnis

1.	EINLEITUNG UND FRAGESTELLUNG DIESER ARBEIT	9
2.	JOSEPH ROTH'S EUROPABILD IN DER FORSCHUNG	14
3.	HOTEL EUROPA.....	20
3.1.	DAS <i>HOTEL SAVOY</i> ALS EUROPA-ALLEGORIE.....	20
3.2.	IGNATZ/KALEGUROPULOS UND ZWONIMIR (DER GOTT UND DER HELD DES HOTELS)	26
3.3.	<i>HOTEL SAVOY</i> ALS KAPITALISMUSKRITISCHER ŁÓDŹ-ROMAN	32
3.4.	DAS HOTEL BEI JOSEPH ROTH UND IM LITERARISCHEN DISKURS DER ZWISCHENKRIEGSZEIT	36
4.	KRISENERFAHRUNGEN DER ZWISCHENKRIEGSZEIT: EINE <i>FLUCHT OHNE ENDE?</i>.....	40
4.1.	FRANZ TUNDA UND <i>JOSEPH ROTH</i> AUF DER SUCHE NACH EUROPA	40
4.2.	SIRENE EUROPA: VERSUCH EINER ANKUNFT	43
4.3.	REAKTION GEGEN DEN ZEITGEIST: GESCHLECHTERVERHÄLTNISSE UND „EUROPÄISCHE ANSCHAUUNGEN“	50
4.4.	UNMÖGLICHE RÜCKKEHR.....	60
4.4.1.	GABRIEL DAN UND DIE HEIMKEHRER: „HERANGESPÜLT WIE DIE FISCHE“.....	65
4.4.2.	NS-FIGUREN ALS RADFAHRERNATUREN: THEODOR LOHSE UND THEODOR BERNHEIM.....	68
4.5.	BRUCH UND ERNEUERUNG: EUROPÄISCHER UND NATIONALER GEDANKE IM LITERARISCHEN DISKURS DER ZWISCHENKRIEGSZEIT	72
5.	PERIPHERIE UND ZENTRUM	78
5.1.	PERIPHERIEN.....	78
5.1.1.	GRENZRÄUME UND GRENZÜBERGÄNGE	79
5.1.2.	JENSEITS DER GRENZE	86
5.1.3.	ENGLAND ALS SPEZIALFALL.....	88
5.1.4.	EUROPA UND DIE HABSBURGERMONARCHIE.....	90
5.2.	ZENTREN.....	92
5.2.1.	PARIS: SEHNSUCHTSORT UND ENDSTATION	94
5.2.2.	BERLIN UND DIE <i>STADT X AM RHEIN</i> : DEUTSCHLAND ALS ‚TOTES‘ ZENTRUM	97
6.	CONCLUSIO.....	101
7.	LITERATURVERZEICHNIS.....	103
	ZUSAMMENFASSUNG.....	110

Vorbemerkung zur Zitationsweise der Werke Joseph Roths

Zitate und Verweise aus Joseph Roths Romanen werden mittels Siglen und Seitenzahl aus dem Gesamtwerk (Band 4: Romane und Erzählungen 1916-1929) in Klammer vermerkt, während Forschungsliteratur und Anmerkungen in Fußnoten angegeben werden. Die Verwendung der Siglen in Klammer erfolgt, um aufgrund der häufigen Werkangaben die Übersichtlichkeit und Lesbarkeit der Arbeit zu gewährleisten. Diese Siglen sind (in Klammer die Seitenanzahl im Gesamtwerk):

SPN: Das Spinnennetz, 1923 (63-146)

HOS: Hotel Savoy, 1924 (147-242)

FOE: *Die Flucht ohne Ende*, 1927 (389-496)

RUL: Rechts und Links, 1929 (609-772)

DSP: Der stumme Prophet, 1929 (773-929)

Zitate und Verweise aus anderen, journalistischen und feuilletonistischen Texten werden in der Arbeit mit Titel ausgewiesen und unter Angabe des Bandes aus dem Gesamtwerk mit Seitenzahl in Klammer als JRW (*Joseph Roth: Werke*) angeführt. Die vollständigen Literaturangaben finden sich im Literaturverzeichnis dieser Arbeit

1. EINLEITUNG UND FRAGESTELLUNG DIESER ARBEIT

Die Forschung zum Werk Joseph Roths beschreibt ein breites, gut durchackertes und immer wieder durch neuere Ansätze befragtes Feld. Ein Themenkomplex, der dabei gerne aufgegriffen wird, bezieht sich auf die Zugehörigkeit der Texte Roths, darauf also, wo diese zu verorten seien: literaturgeschichtlich, gattungstheoretisch, national und übernational oder gesellschaftspolitisch. In diesem Kontext stellt sich immer wieder auch die Frage, wo das Werk im Kontext Europas zu situieren ist und wie umgekehrt Europa im Werk vorhanden ist, verhandelt und entworfen wird. Zentral war diese Frage bisher jedoch noch nicht und diese Diplomarbeit versucht, diesen Teil des Feldes zu pflügen.

Der Fokus liegt auf den literarischen Texten, d.h. auf den Romanen der 1920er-Jahre. An diese Texte wird die Frage gerichtet, welche Europabilder in ihnen literarisch entworfen werden, ob und wie sich die Figuren der Texte als Europäer_innen begreifen und begreifen lassen, wie sie der Entität Europa gegenüberstehen und inwiefern europäische Ideen vertreten, kritisiert, verworfen oder erneuert werden.

Das Interesse an den frühen Romanen ergibt sich aus der zeitlichen Nähe dieser Texte zum Ersten Weltkrieg, der Europas geographische wie politische Situation nachhaltig veränderte und damit verschiedenste Fragen aufwarf, die die Idee Europas betrafen. Viele der frühen literarischen Texte Roths unterscheiden sich in ihrer Thematik von den späteren: Heimkehr aus dem Krieg, Flucht, Wanderung und gesellschaftliche Entwicklungen Europas in der Zwischenkriegszeit werden in *Das Spinnennetz*¹ (1923), *Hotel Savoy*² (1924), *Die Flucht ohne Ende*³ (1927), *Rechts und Links*⁴ (1929) und *Der Stumme Prophet*⁵ (1929) ausführlicher verhandelt als in den späteren Romanen, die sich, angefangen beim *Hiob*⁶ (1930), verstärkt mit jüdischer und in weiterer Folge mit ‚österreichischer‘ Identität auseinandersetzen.⁷ Die Textauswahl beruht daher in erster

¹ Joseph Roth: *Das Spinnennetz*. In: Ders.: *Werke 4. Romane und Erzählungen. 1916-1929*. Hg. v. Klaus Westermann. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1989, 63-146.

² Ders.: *Hotel Savoy*. In: Ebenda, 147-242.

³ Ders.: *Die Flucht ohne Ende*. In: Ebenda, 389-496.

⁴ Ders.: *Rechts und Links*. In: Ebenda, 609-772.

⁵ Ders.: *Der Stumme Prophet*. In: Ebenda, 773-929.

⁶ Ders.: *Hiob*. In: Ders.: *Werke 5. Romane und Erzählungen. 1930-1936*. Hg. v. Klaus Westermann. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1990, 1-136.

⁷ Vgl. zu dieser Zäsur Margarete Willerich-Tocha: *Rezeption als Gedächtnis. Studien zur Wirkung Joseph Roths* (=Europäische Hochschulschriften, Reihe 1; Deutsche Sprache und Literatur 736)

Linie auf textimmanenten Gesichtspunkten. Historische Zäsuren – auf der einen Seite der Erste Weltkrieg, auf der anderen Seite die Machtergreifung der Nationalsozialisten 1933 – zeigen den Rahmen an, in welchen das Frühwerk Roths eingelassen ist.

Wie Europa in den frühen Romanen Joseph Roths dargestellt und verhandelt wird, soll anhand dreier Punkte untersucht werden, wie sie sich aus einer an der Europafrage orientierten Lesart des Frühwerks ergeben. Das ist zum ersten das Hotel als allegorischer Raum, als Mikrokosmos Europas, über welchen sich Rückschlüsse auf das Europabild ziehen lassen. Zentraler Text ist hier *Hotel Savoy*, aber auch andere Hotelbeschreibungen im literarischen Werk Roths werden hinzugezogen, um eine dichtere Beschreibung und Untersuchung des Hotelraums zu ermöglichen. Zweiter Punkt sind gesellschaftliche Krisenerfahrungen der Zwischenkriegszeit, die sich aus der historischen Zäsur ergeben, die der Erste Weltkrieg in die Idee Europas eingeschrieben hat. *Die Flucht ohne Ende* stellt, so die These, eine der schärfsten literarischen Reaktionen auf diese Krisenerfahrungen bei Roth dar, weshalb dieser Roman hier im Zentrum der Analyse steht. Zuletzt wird das Europabild räumlich befragt, was die Evokation von Peripherien und Zentren in den Romanen und ihr Verhältnis zueinander in den Fokus rückt.

Die Fragestellung dieser Arbeit lautet: Welches Europabild wird in den frühen Romanen Joseph Roths entworfen? An diese Frage schließen weitere an, die im Rahmen der Arbeit von Interesse sind: Wie verhalten sich die Figuren der Texte zu Europa und welche Identifikationsangebote finden sie vor? Kann ihnen Europa nach den Verwerfungen des Krieges einen Platz bieten, einen Raum, als dessen Teil sie sich fühlen? Welche Fragen richten die Texte an Europa, welche Visionen entwerfen sie, welche Utopien und Dystopien finden wir vor? Hat Europa in diesen Romanen eine Zukunft, und wenn ja, welche? In Anlehnung an diese Fragen will diese Arbeit auch danach fragen, wie die frühen Texte Joseph Roths in literarische und gesellschaftliche

Frankfurt a.M./Wien: Lang 1984, 171f. I.d.F. zit. als: Willerich-Tocha: *Rezeption als Gedächtnis* und Wolf R. Marchand: *Joseph Roth und völkisch-nationalistische Wertbegriffe. Untersuchungen zur politisch-weltanschaulichen Entwicklung Roths und ihrer Auswirkung auf sein Werk. Mit einem Anhang bisher nicht wieder veröffentlichte Beiträge Roths aus "Das Neue Tagebuch"* (=Bonner Arbeiten zur deutschen Literatur 23) Bonn: Bouvier 1974, 105. I.d.F. zit. als: Marchand: *Völkisch-nationalistische Wertbegriffe*.

Diskurse ihrer Zeit eingebunden sind und wo und wie sie herausstechen und andere, eigene Antworten auf europäische Fragen geben (und geben können).

Nachdem zuerst die Forschungslage zum Europabild Joseph Roths dargestellt wird, beschäftigt sich das folgende Kapitel mit Hoteldarstellungen bei Joseph Roth und in der deutschsprachigen Literatur der Zwischenkriegszeit mit einem Fokus auf Europabilder und Europa-Bezüge. Hotels können als Mikro-Räume oder Mikrokosmen gedeutet werden, die als Metaphern oder Synekdochen für die Gesellschaft,⁸ den (großstädtischen) Raum,⁹ die Unsicherheiten der Nachkriegszeit¹⁰ oder gar als „mikrokosmische[s] Gleichnis für die Undurchschaubarkeit und Unentrinnbarkeit der Welt“¹¹ stehen. An diese Überlegungen anknüpfend ist es hier von Interesse, welchen Mikrokosmos das *Hotel Savoy* im gleichnamigen Roman Roths in Bezug auf Europa darstellt und welches Bild der europäischen Gesellschaft und ihrer Räume evoziert wird. Danach stehen zwei Figuren im Fokus, die im Text zentrale Positionen einnehmen, ohne jedoch Protagonisten des Romans zu sein: der Liftboy Ignatz, der das alter ego des Hotelbesitzers Kaleguropulos ist und Zwonimir Pansin, ehemaliger Kriegskamerad des Protagonisten und Ich-Erzählers Gabriel Dan und Revolutionär. Hierauf folgt eine Lesart, die auch der Situierung des Romans in der Stadt Łódź Rechnung trägt und jener vorhergegangenen Interpretation, die sich auf das Potential des Textes als metaphorischen Mikrokosmos konzentriert, zu nuancierteren Aussagen verhilft, indem beide nicht als widersprüchliche Analysen gegeneinander verhandelt werden, sondern ergänzend angewandt werden, um ein präziseres Bild der Europa-Thematik im Roman zu zeichnen. Zuletzt wird der Roman im literarischen Hotel-Diskurs der Zwischenkriegszeit situiert und der Stellenwert des Hotels bei Joseph Roth beleuchtet.

In der Folge widmet sich die Diplomarbeit den Auseinandersetzungen der Roth'schen Texte mit der Gesellschaft der Zwischenkriegszeit. Die Figuren Roths, die hier besprochen werden, kommen aus dem Ersten Weltkrieg in ein Europa zurück, das

⁸ Vgl. Thomas Mueller: *Hotelgeschichte und Hotelgeschichten*. In: Burkhardt Krause/Ulrich Scheck (Hg.): *Natur, Räume, Landschaften. 2 Internationales Kingstoner Symposium*. München: Judicium 1996, 189-199.

⁹ Lars Wilhelmer: *Transit-Orte in der Literatur. Eisenbahn - Hotel - Hafen – Flughafen*. Bielefeld: Transcript 2015, 133. I.d.F. zit. als: Wilhelmer: *Transit-Orte*.

¹⁰ Ulrike Zitzlsperger: *Topografien des Transits. Die Fiktionalisierung von Bahnhöfen, Hotels und Cafés im zwanzigsten Jahrhundert* (=Britische und irische Studien zur deutschen Sprache und Literatur 54) Oxford/Wien: Lang 2013, 101. I.d.F. zit. als: Zitzlsperger: *Topografien des Transits*.

¹¹ David Bronsen: *Joseph Roth. Eine Biographie*. Köln: Kiepenheuer und Witsch 1974, 251. I.d.F. zit. als: Bronsen: *Joseph Roth. Eine Biographie*.

sich nach der „Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts“¹² in einem grundlegenden Wandel befindet. In einer genaueren Betrachtung der literarischen Beschäftigung Roths mit diesen Umbrüchen lassen sich daher auch Aussagen über die Bewertungen und Ansichten im Werk Roths zum Europa der Zeit treffen, weshalb hier zwei große Bereiche ausgewählt wurden, die sowohl bei Roth als auch in der zeitgenössischen Wahrnehmung zentrale Rollen einnehmen. Zum ersten sind dies Entfremdungserfahrungen in Bezug auf die sich wandelnde Gesellschaft, wobei der Fokus auf Geschlechterfragen und auf der ‚Kultur‘ des Bürgertums liegt, da Phänomene, die diese Kontexte betreffen, in den frühen Texten Roths ihren Niederschlag finden. Der zweite Bereich ist der Themenkomplex Flucht/Heimkehr, ein Aspekt, der in der Roth-Forschung von Beginn an einen wichtigen Platz einnimmt und bis heute ausführlich diskutiert wird und der auch im Diskurs der 1920er-Jahre eine zentrale Stellung einnimmt, wie in der Folge noch zu zeigen sein wird.

Zuletzt soll das Europabild in den frühen Texten Roths räumlich befragt werden. Wo in den frühen Romanen Joseph Roths Europa anfängt und wo es aufhört, ist nicht eindeutig zu bestimmen. Das ist nur verständlich, immerhin war Roth Schriftsteller und kein Kartograph. Was sich dennoch ausmachen lässt, sind zentralere und peripherere Räume in Bezug auf die Frage, was Europa sein kann. Wir finden bei Roth Räume, die eindeutig Europa sind und wir finden solche, die es nicht sind; dazwischen liegt eine breite, nicht eindeutig bestimmbare Zone, ein semiosphärischer¹³ Grenzbereich im Sinne Jurij Lotmans: „In dieser Pufferzone der kulturellen Peripherie, [...] werden die den Binnenraum beherrschenden Strukturen fluide und wandelbar, während umgekehrt das Fremde durch »Semiotisierung«, das heißt durch seine Übertragung in

¹² Die Bewertungen des Ersten Weltkriegs und seiner geschichtlichen Dimensionen gehen in der Forschung oft weit auseinander und entzünden dabei auch Debatten um das Verhältnis des Ersten und des Zweiten Weltkriegs und darüber, inwiefern ersterer als Katalysator oder gar als Ursache für letzteren gesehen werden kann. Für die Zwischenkriegszeit, d.h. insbesondere für die Zeit nach dem Ersten Weltkrieg, war dieser Krieg mit seinen Folgen jedenfalls in mehrfacher Hinsicht katastrophal: ökonomisch, gesellschaftlich und menschlich. Vgl. Aribert Reimann: *Der Erste Weltkrieg – Urkatastrophe oder Katalysator?* In: Politik und Zeitgeschichte 29-30 (2004) 30-38. I.d.F. zit. als: Reimann: *Der Erste Weltkrieg*.

¹³ Der Begriff der Semiosphäre, wie er von Jurij Lotman geprägt wurde, erweist sich als nützlich für die Analyse eines europäischen Raums, der durch In- und Exklusionen charakterisiert ist: „Die Semiosphäre ist für Lotman die kleinste mögliche Einheit für die Existenz und die Entwicklung von Kultur. Sie ist der »Raum der Kultur«, innerhalb dessen [...] auf ein gemeinsames Symbolsystem rekurriert wird. Als selbstreferentielles System ist die Semiosphäre zugleich »Ergebnis und Voraussetzung der Entwicklung der Kultur.«“ Cornelia Ruhe: *Semiosphäre und Sujet*. In: Jörg Dünne/Andreas Mahler (Hg.): *Handbuch Literatur & Raum* (=Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie 3) Berlin/Boston: De Gruyter 2015, 129-134. Hier: 129. I.d.F. zit. als: Ruhe: *Semiosphäre und Sujet*.

systemimmanent prozessierbare Zeichen, zu interkultureller Geltung gelangt.“¹⁴ Diese Pufferzonen lassen uns einen Einblick darin gewinnen, was das *Fremde* im Europa-Entwurf Roths ist und damit auch: was das *Eigene*, das *Europäische* ausmacht. Der so gefasste Bereich der Grenze ist „der Bereich beschleunigter semiotischer Prozesse, die immer aktiver an der Peripherie der kulturellen Ökumene verlaufen, um von dort aus in die Kernstrukturen einzudringen und diese zu verdrängen.“¹⁵

Für das Europa, das in allen diesen Romanen dargestellt wird, ergibt sich daraus ein ungefähres, verwischtes Bild in Bezug auf seine räumliche Konstituierung, obgleich Leerräume bestehen bleiben, die den Grenzen – und damit auch dem Raum, der sich innerhalb dieser erstreckt – Fluidität verleihen. Ausgehend vom Interesse an der Peripherie, jenem „Ort, an die Semiosphäre darüber zu reflektieren genötigt wird, was sie ausmacht“,¹⁶ beschäftigt sich das letzte Kapitel mit diesen peripheren Räumen und dem, was jenseits von ihnen liegt, sowie mit den postulierten Zentren der Semiosphäre Europa.

¹⁴ Albrecht Koschorke: *Zur Funktionsweise kultureller Peripherien*. In: Susi K. Frank/Cornelia Ruhe/Alexander Schmitz: *Explosion und Peripherie. Jurij Lotmans Semiotik der kulturellen Dynamik revisited*. Bielefeld: Transcript 2012, 27-39. Hier: 31. I.d.F. zit. als: Koschorke: *Zur Funktionsweise kultureller Peripherien*.

¹⁵ Jurij M. Lotman: *Über die Semiosphäre*. In: *Zeitschrift für Semiotik* 12 (1990), 287-305. Hier: 293.

¹⁶ Ruhe: *Semiosphäre und Sujet*, 131.

2. JOSEPH ROTH'S EUROPABILD IN DER FORSCHUNG

In der Forschung zu Joseph Roth ist das Europabild nur selten von zentralem Interesse,¹⁷ stattdessen wird es im Rahmen anderer Themenkomplexe, die in der Roth-Forschung eine bestimmte Tradition haben, behandelt, problematisiert oder gestreift. Diese Themenkomplexe will ich hier kurz darstellen und zeigen, wo und wie sie mit dem Europabild in Verbindung gebracht werden. Davor sollen zwei zentrale Punkte der Roth-Forschung angesprochen werden, die mit der Frage nach dem Europabild bei Roth verknüpft sind: die Einteilung von Roths Œuvre in eine frühere und eine spätere Phase und die Engführung von Biographie und Werk. Dem folgt ein themen- und zeitraumspezifischer Überblick, der die Erkenntnisse der vorherigen Kapitel innerhalb der Roth-Forschung einbettet.

Schon früh wurde in der Forschung die Einteilung von Roths Werk in eine frühe und eine späte Phase versucht. Wolf Marchand setzt 1974 in seiner Monographie über *Joseph Roth und völkisch-nationale Wertbegriffe* den Schnitt für diese beiden Phasen als einen längeren Zeitraum an, der sich zwischen 1925, der Rückkehr von der Frankreichreise, und 1929, der Publikation von *Der Stumme Propheten*, erstreckt. Danach wende sich Roth, so Marchand, „Begriffen und Inhalten zu, die auf einer das Politische überlagernden Ebene stehen, und sucht als Dichter nach Werten, denen eine allgemeine, höhere Verbindlichkeit zukommen könnte.“¹⁸ In eine ähnliche Kerbe schlägt 1984 Margarete Willerich-Tocha in ihren umfassenden *Studien zur Wirkung Joseph Roths*, wo sie eine unscharfe, fließende Trennlinie setzt. Roth habe „nach seiner Russlandreise im Sommer 1926 sein sozialistisches Engagement aufgegeben, hatte aber noch keine seiner gewandelten oder im Wandlungsprozess stehenden Haltung entsprechende literarische Mitteilungsform gefunden.“¹⁹ Diese „Mitteilungsform“, hier sind sich beide Autor_innen einig, fand Roth mit dem *Hiob* 1930.²⁰ Die Idee, dass das Werk Roths um 1930 einen Bruch erfahren habe, wird bis

¹⁷ Der einzige Beitrag der Roth-Forschung, der sich explizit mit Europa bei Joseph Roth auseinandersetzt, ist ein Aufsatz aus 1996 von Michael Bienert, der darüber hinaus eng an die Biographie geknüpft ist und dementsprechend einen anderen Ansatz verfolgt als diese Arbeit: Vgl. Michael Bienert: »Von der Humanität durch Nationalität zur Bestialität«. Europa als Thema Joseph Roths. In: *Studia theodisca* III (1996), 9-26. I.d.F. zit. als: Bienert: *Europa als Thema Joseph Roths*.

¹⁸ Marchand: *Völkisch-nationalistische Wertbegriffe*, 104.

¹⁹ Willerich-Tocha: *Rezeption als Gedächtnis*, 158.

²⁰ Vgl. ebenda, 171f. und Marchand: *Völkisch-nationalistische Wertbegriffe*, 105.

heute in der Forschung angenommen, so etwa bei Jürgen Heinzmann 2012.²¹ Dabei wird die erste Phase als politische, gesellschaftskritische oder gar sozialistische Phase betrachtet,²² die zweite als reaktionäre, unpolitische²³ sowie als ästhetisch vielfältigere und problematischere.²⁴ Ein entschiedener Einspruch gegen die Aufteilung von Roths Schaffen in zwei Phasen kommt von Wolfgang Müller-Funk in seiner Monographie aus 1989, die 2012 erweitert und neu herausgegeben wurde:

Gegen die These vom radikalen Bruch – hier der »rote Joseph«, dort der melancholische literarische Monarchist – wird hier [in der ersten Ausgabe aus 1989, Anm.] Einspruch erhoben. Diesem würde ich auch heute beipflichten. Zu unübersehbar sind die verdeckten kultur-konservativen Anspielungen im frühen und mittleren Werk und zu unübersehbar die linken Reminiszenzen im Spätwerk.²⁵

Der Versuch der Forschung, das Werk Roths in eine junge, linke Phase und eine spätere, reaktionärere Phase zu trennen, ist eng mit einer Lesart verknüpft, die Biographie und Werk zusammendenkt. David Bronsens Biographie zu Roth stellt ebenfalls diese Verbindung her. Auch Bronsen spricht von einer „wachsenden Entfremdung“²⁶ zwischen 1927 und 1929, einer Zäsur in Werk und Leben Roths und ebenso ist für Klaus Westermann 1987 das journalistische Werk ein Ausgangspunkt, um auf die Biographie zu schließen – und umgekehrt.²⁷ Diese Verquickung der biographischen, literarischen und journalistischen Texte ist eine in der Forschung so gut wie immer vorgenommene Methodik, wobei die neuere Forschung, insbesondere Wolfgang Müller-Funk, die literarischen Zeugnisse literarisch wertet und sie nicht als Aussagen Roths aufgreift.²⁸ Die Teilung bei Roth in zwei Phasen betrifft dementsprechend die Entität *Joseph Roth*; problematisch wird es dann, wenn eine Kausalkette entsteht, deren Narrativ in etwa wie folgt lautet: Bei seinen Reisen mit

²¹ Vgl. Jürgen Heinzmann: *Mythen und Masken. Figuren- und Wirklichkeitsgestaltung bei Joseph Roth*. In: Wiebke Amthor/Hans Richard Brittnacher (Hg.): *Joseph Roth. Zur Modernität des melancholischen Blicks* (=Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, Bd. 142) Berlin/Boston: De Gruyter 2012, 241-255. Hier: 225f. I.d.F. zit. als: Heinzmann: *Mythen und Masken*.

²² Vgl. Uwe Schweikert: „Der rote Joseph“. *Politik und Feuilleton beim frühen Joseph Roth (1919-1926)*. In: *Text + Kritik Sonderband Joseph Roth*. München 1982, 40-55 und Marchand: *Völkisch-nationalistische Wertbegriffe*, 27-110.

²³ Vgl. Klaus Westermann: *Joseph Roth, Journalist. Eine Karriere 1915-1939* (=Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 368) Bonn: Bouvier 1987, 96-100. I.d.F. zit. als: Westermann: *Joseph Roth, Journalist*.

²⁴ Vgl. Marchand: *Völkisch-nationalistische Wertbegriffe*, 107.

²⁵ Wolfgang Müller-Funk: *Joseph Roth. Besichtigungen eines Werkes*. Wien: Sonderzahl 2012, 9. I.d.F. zit. als: Müller-Funk: *Besichtigungen*.

²⁶ Vgl. Bronsen: *Joseph Roth. Eine Biographie*, 265.

²⁷ Westermann: *Joseph Roth, Journalist*.

²⁸ Vgl. Müller-Funk: *Besichtigungen*.

allen möglichen politischen Anschauungen in Berührung gekommen, glaubt Roth Mitte der 1920er, das ‚Gesicht der Zeit‘ zu kennen, nun, enttäuscht entweder vom Sozialismus oder den Entwicklungen der Zwischenkriegszeit, wirkt sich diese persönliche Enttäuschung auf das literarische Werk aus, wo er nach einer produktiven Zwischenphase seine bevorzugte Ausdrucksform findet, die er bis an sein Lebensende beibehält. Roths Texte werden seltener unter der Prämisse des ‚Tod des Autors‘ nach Roland Barthes gelesen, der die/den Leser_in als Autorität des Textes denkt, als jenen „Raum, in dem sich alle Zitate, aus denen sich eine Schrift zusammensetzt, einschreiben, ohne dass ein einziges verloren ginge.“²⁹ Gegen die biographisch orientierte Lesart wurde in der Forschung genau wie gegen die Phasenteilung Einspruch erhoben. Telse Hartmann spricht 2006 in ihrer Monographie über *Szenarien der Deplatzierung im Werk Joseph Roths* über das Problem, dass die Roth-Rezeption „zu einer Verflechtung von Leben und Werk tendiert“ und dass dementsprechend „der mitfühlende Gestus vieler Lektüren, die sich affirmativ zur entfalteten Dramatik der Heimatlosigkeit bzw. des Untergangs der vertrauten Welt verhalten“, bedenklich ist.³⁰ Und auch Ute Gerhard macht mit ihrer 1999 publizierten Arbeit über *Nomadische Bewegungen und die Symbolik der Krise* durch eine diskurstheoretisch angelegte Methode klar, wie starr eine biographistische Lesart ist.³¹

Die beiden bereits angesprochenen Forschungsnarrative sind leitende Motive in Michael Bienerts Aufsatz *Europa als Thema Joseph Roths* aus 1996,³² der einzigen Publikation zu Roth, die sich derart explizit und vordergründig mit seinem Europabild auseinandersetzt – sehen wir von der mit postkolonialen Forschungsmethoden erarbeiteten Monographie von Daniel Romuald Bitouh aus 2016 ab, die Europa in Beziehung zu kolonialen Räumen mitbedenkt, den Fokus aber auf die letzteren legt.³³ Bienerts Aufsatz, der als Zeitschriftenartikel nicht detailliert genug sein kann, das Thema Europa bei Roth ausführlich darzustellen, bedient das oben beschriebene

²⁹ Roland Barthes: *Der Tod des Autors*. In: Fotis Jannidis (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft* (=Universal-Bibliothek 18058) Stuttgart: Reclam 2012, 185-193. Hier: 192.

³⁰ Telse Hartmann: *Kultur und Identität. Szenarien der Deplatzierung im Werk Joseph Roths* (=Kultur – Herrschaft – Differenz, Bd. 10) Tübingen/Basel: Francke 2006, X-XI. I.d.F. zit. als: Hartmann: *Kultur und Identität*.

³¹ Vgl. Ute Gerhard: *Nomadische Bewegungen und die Symbolik der Krise. Flucht und Wanderung in der Weimarer Republik*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1998. I.d.F. zit. als: Gerhard: *Nomadische Bewegungen*.

³² Vgl. Bienert: *Europa als Thema Joseph Roths*.

³³ Vgl. Daniel Romuald Bitouh: *Ästhetik der Marginalität im Werk von Joseph Roth. Ein postkolonialer Blick auf die Verschränkung von Binnen- und Außerkolonialismus* (=Kultur – Herrschaft – Differenz, Bd. 19) Tübingen: Francke 2016. I.d.F. zit. als: Bitouh: *Ästhetik der Marginalität*.

Narrativ, indem biographisches, journalistisches und literarisches als gleichermaßen bedeutsame und scheinbar nicht voneinander trennbare Zeichensysteme verstanden werden und wir der Geschichte von Roths Geburt in Brody und seiner „Erziehung zum Europäer“³⁴ bis zu seinem Tod folgen. Eine auf dem literarischen und/oder dem journalistischen Werk aufbauende Arbeit zu Europa bei Roth finden wir bisher nicht.

„Roths Werk zeugt von einer elementaren Heimatlosigkeit und Fremderfahrung, das betrifft auch die nationale und kulturelle Identität,“³⁵ konstatiert Müller-Funk und fasst damit zusammen, was sich in der Forschung seit den 1970ern etabliert hat. Die problematischen Begriffe der ‚Heimat‘ und der ‚Heimatlosigkeit‘ ziehen sich wie ein roter Faden durch die Roth-Forschung und eröffnen weite thematische Felder, die Fragen nach Zugehörigkeit, Identität, Hybridität, Grenzziehungen und -überschreitungen, Nomadismus, Migration, Bewegung und politischen wie ‚kulturellen‘ Ordnungskonzepten (allen voran die Nostalgie für die untergegangene Habsburgermonarchie) betreffen. Die oft beschworene ‚Krise‘, die sich in Roths Leben und Werk mit dem Ende der Habsburgermonarchie ergeben hätte,³⁶ wird als Krise der Identität (oder des ‚Heimatverlusts‘) gedeutet. Telse Hartmann hält dieser verengten und monokausalen wie auch problematischen Lesart eine Lektüre dagegen, „die weder Roths Rhetorik des Heimatverlustes noch der [...] rhetorischen Aufkündigung eines kulturellen Verwurzelungsmodells [...] folgen will.“³⁷ Sie kann auf diese Weise Identität anders befragen, als lediglich in Hinblick auf eine ‚Heimat‘ und die Suche nach dieser. Dementsprechend erscheinen die nomadische Figur und überhaupt der Topos des Nomadischen, der auch bei Ute Gerhard in den Fokus der Roth-Analyse gerät,³⁸ als zentrale Themen bei Roth. So gewinnen Konzepte der Hybridität und der verwischten Grenzen, die politisch und geographisch, aber auch bezüglich subjektiver Identitätsentwürfe gelesen werden, an Bedeutung. Diese Löchrigkeit und Durchdringbarkeit der Grenzen bei Roth betont auch Wiebke Amthor, wenn sie über *Heterotopie und Passage im Werk Joseph Roths* schreibt.³⁹ Europa ist damit in der

³⁴ Bienert: *Europa als Thema Joseph Roths*, 9.

³⁵ Müller-Funk: *Besichtigungen*, 19.

³⁶ Vgl. u.a. Klaus Bohnen: *Flucht in die „Heimat“*. Zu den Erzählungen Joseph Roths. In: Stefan H. Kaszyński (Hg.): *Galizien – Eine literarische Heimat* (= *Seria Filologia Germańska*, Bd. 27). Poznań: Naukowe UAM 1987, 139–149. I.d.F. zit. als: Bohnen: *Flucht in die „Heimat“*.

³⁷ Hartmann: *Kultur und Identität*, XI.

³⁸ Vgl. Gerhard: *Nomadische Bewegungen*.

³⁹ Vgl. Wiebke Amthor: *An den Toren Europas. Heterotopie und Passage im Werk Joseph Roths*. In: Wiebke Amthor/Hans Richard Brittnacher (Hg.): *Joseph Roth. Zur Modernität des melancholischen*

neueren Forschung bei Roth nicht ein enges, klar begrenztes Konstrukt, sondern ein verhandelbarer Raum und Roths Interesse für Grenzgänger und „fahrendes Volk“⁴⁰, die sich nicht in das Korsett nationaler und europäischer (oder ‚abendländischer‘) Raum- und Seinsentwürfe pressen lassen, ist dementsprechend ein mittlerweile etablierter Forschungsfokus.

Die journalistische Tätigkeit Roths ist in der Forschung gerne untersucht worden, vor allem seine Reiseberichte sind beliebter Untersuchungsgegenstand.⁴¹ Hier, aber auch in den Romanen, wird das Interesse der Roth’schen Texte für periphere Räume, für Transit-Orte⁴² und auch für heterotope Räume betont. In den frühen Texten, Romanen wie Berichten, ist die Beschäftigung Roths mit der Frage danach, wo Europa anfängt und aufhört, wo sich ‚Westen‘ und ‚Osten‘ treffen, wo sie sich trennen und wo beide nebeneinander oder miteinander existieren, offensichtlich und in der Forschung anerkanntes Thema. Vor allem bei Untersuchungen zum *Hotel Savoy* und bei *Die Flucht ohne Ende* wird die räumliche Situierung betont, wobei dem Raum im *Hotel Savoy* auch symbolische Bedeutung des Zwischenraums zugesprochen wird, was ebenso für Berlin und Paris als typenhafte Großstädte gilt.

Ein letzter, in neuerer Forschung weniger zentraler Punkt, ist Roths ‚Habsburg-Nostalgie‘, die eng mit der Einteilung des Werks in frühe und späte Phase verknüpft wird. War Roths monarchistische Einstellung in Biographie und Werk in der frühen Roth-Forschung noch unumstritten,⁴³ ist es erneut vor allem Hartmann, die diesen

Blicks (=Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, Bd. 142) Berlin/Boston: De Gruyter 2012, 117-138. Hier: 118 (Hv. d. Poik). I.d.F. zit. als: Amthor: *An den Toren Europas*.

⁴⁰ Vgl. Fritz Hackert: *Fahrendes Volk. Unbürgerliche Symbolfiguren im Werk von Joseph Roth*. In: Hackert, Fritz: *Fahrendes Volk. Unbürgerliche Symbolfiguren im Werk von Joseph Roth*, 126-140.

⁴¹ Vgl. Irmgard Egger: Heterotopie und Exil. Zu Joseph Roths Reisebuch *Die weißen Städte*. In: *Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik* 13/14 (2009/10), 75-87. I.d.F. zit. als: Egger: *Heterotopie und Exil*. Pesnel, Stéphane: *Pariser Impressionen: Die Seine-Metropole in Joseph Roths Feuilletons*. In: Ders./Erika Tunner/Heinz Lunzer/Victoria Lunzer-Talos (Hg.): *Joseph Roth – Städtebilder. Zur Poetik, Philologie und Interpretation von Stadtdarstellungen aus den 1920er und 1930er Jahren* (=Forum: Österreich, Bd.3; Schriftenreihe d. Internationalen Joseph Roth Gesellschaft, Bd.6) Berlin: Frank & Timme 2016, 275-288. I.d.F. zit. als: Pesnel: *Die Seine-Metropole*. Amthor: *An den Toren Europas*. Jacqueline Bel: *Grenze, Grenzfall, Grenzüberschreitung. Joseph Roths Reiseberichterstattung aus Frankreich*. In: Thomas Eicher (Hg.): *Grenzüberschreitungen / Joseph Roth* (=Übergänge – Grenzfälle Bd. 1) Oberhausen: Athena 1999, 35-48. I.d.F. zit. als: Bel: *Grenze, Grenzfall, Grenzüberschreitung*. Wagner: *Joseph Roths Galizienbeschreibungen im Kontext*. In: Alexander Stillmark (Hg.): *Joseph Roth. Der Sieg über die Zeit. Londoner Symposium* (=Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, Nr. 320) Stuttgart: Verlag Hans-Dieter Heinz 1996, 141-157. I.d.F. zit. als: Wagner: *Joseph Roths Galizienbeschreibungen*.

⁴² Vgl. Zitzlsperger: *Topografien des Transits*, 68.

⁴³ Vgl. Marchand: *Völkisch-nationalistische Wertbegriffe*, 105f. und Westermann: *Joseph Roth, Journalist*, 191-209.

Mythos in Frage stellt.⁴⁴ Das die Habsburgermonarchie bei Roth vor allem im Spätwerk Thema ist, ist kaum zu leugnen, die Frage aber, inwiefern sich damit eine affirmative und nostalgische Haltung verbindet, wie sie in der Biographie eindeutig wird,⁴⁵ ist schwieriger zu klären. Dies auch, da die Nähe von Biographie und Werk, wie sie oft vorgenommen wurde, einer textimmanenten Bewertung im Weg steht.

⁴⁴ Vgl. Hartmann: Kultur und Identität, IX-X.

⁴⁵ Vgl. Bronsen: *Joseph Roth. Eine Biographie*, 482-488.

3. HOTEL EUROPA⁴⁶

*Przenieś się w klimat lat 20
Feel the atmosphere of the 1920s*

Werbeslogan des Hotel Savoy in Łódź

3.1. DAS HOTEL SAVOY ALS EUROPA-ALLEGORIE

Der Protagonist des *Hotel Savoy*, Gabriel Dan, tritt als Ich-Erzähler auf und nimmt eine weitgehend beobachtende Rolle ein. Er treibt die Handlung nicht voran, sondern lässt sich von ihr treiben und er steigt im Hotel Savoy lediglich ab, um seinen „Weg in den Westen fortzusetzen“ (HOS, 149). Dan kommt – wie auch Franz Tunda in *Die Flucht ohne Ende*, allerdings ohne geflohen zu sein – aus der Kriegsgefangenschaft und steht „zum ersten Mal nach fünf Jahren [...] wieder an den Toren Europas“ (ebd.). Diese „Tore“ bezeichnen die Stadt, in der das Savoy gelegen ist, eine Stadt „im Osten“, die als typisch für das Roth'sche Werk gelten kann, insofern sie sich als „prähistorischer Ort dar[stellt], an dem nichts verbindlich gemessen und fixiert ist, ein scheinbar geschichtsloser Schauplatz menschlicher Existenz“⁴⁷, eine Stadt, deren Strafe „Industrie ist [...], die härteste Strafe Gottes“ (HOS, 203). In diesen literarischen Städten Roths „entstehen auch die überdimensionierten Hotels [...], die einen signifikanten Fremdkörper in jener Stadt bilden, die nach westeuropäischem Maßstab keine ist, moderne Enklaven, schäbige Kopien westlichen Luxus, Zwischenstationen auf der großen Reise zwischen Ost und West.“⁴⁸ Der „Fremdkörper“ Savoy, der Dan „[e]uropäischer als alle anderen Gasthöfe des Ostens [...] scheint“ (HOS, 149), ist prächtig, schrill und leuchtend, „[w]ie die Welt war dieses Hotel Savoy, mächtigen Glanz strahlte es nach außen, Pracht sprühte aus sieben Stockwerken, aber Armut wohnte drin in Gottesnähe, was oben stand, lag unten, begraben in luftigen Gräbern“

⁴⁶ Der Titel des Kapitels bezieht sich zum einen auf die folgende Lesart des *Hotel Savoy* als allegorischen Europa-Verweis, wie sie in diesem Kapitel vorgenommen wird, zum anderen auf Antú Romero Nunes' Theaterprojekt *Hotel Europa oder Der Antichrist*, das 2015 im Wiener Akademietheater uraufgeführt wurde und in dem Nunes mehrere Texte Roths (u.a. *Hotel Savoy* und *Die Flucht ohne Ende*, aber auch weniger umfangreiche und spätere Texte) zu einem Theaterstück verquickt und sich mit der sogenannten „Flüchtlingskrise“ beschäftigt und damit die Aktualität des Roth'schen Werkes aufzeigt. Vgl. Johannes Siegmund: *Die Liftboys fallen aus der Rolle*. Theaterkritik auf nachtkritik.de (Nachtkritik Kulturnetz gemeinnützige GmbH, Berlin) online unter: https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=11901:hotel-europa-oder-der-antichrist-antu-romero-nunes-kreiert-am-wiener-akademietheater-ein-projekt-zum-untergang-des-abendlandes-frei-nach-joseph-roth&catid=38:die-nachtkritik-k&Itemid=40. Abgerufen am 7.6.2018.

⁴⁷ Müller-Funk: *Besichtigungen*, 62.

⁴⁸ Ebenda.

(HOS, 168). Es „ist ein reicher Palast und ein Gefängnis“, wie Zwonimir Pansin es später den Arbeiter_innen beschreiben wird, um diese gegen die Besitzenden in der Stadt und im Hotel aufzuhetzen (HOS, 236). Dieser *mundus inversus*, der die soziale mit der geographischen Höhe vertauscht, erinnert an ein Europa der Zwischenkriegszeit,⁴⁹ wo, ähnlich wie in *Die Flucht ohne Ende*, scheinbare Ideale zu leeren Worthülsen verkommen sind, die nur dürftig von einer ökonomischen Realität ablenken, in der sich die Kluft zwischen arm und reich brutal auf die Einzelnen auswirkt, Arbeitslose ausgesteuert werden und keinen Weg zurück finden,⁵⁰ wo Abwärtsspiralen in Gang gesetzt werden, die unaufhaltsam erscheinen. Sie treffen all jene „hoch Begrabenen“ (HOS, 168), die nicht freiwillig im Hotel Savoy wohnen, sondern von ihrem Unglück festgehalten werden (vgl. HOS, 228). Sie fallen „höher und höher“ und auf sie wartet entweder der qualvolle Tod, wie er Santschin, den Clown aus dem Varieté der Stadt ereilt, oder die Prostitution in der Hotelbar, wo die Frauen, nachdem sie alle ihre Koffer an Ignatz – den Liftknaben mit den „biergelben Augen“, der sich zum Schluss als Hotelbesitzer Kaleguropulos entpuppt (vgl. HOS, 242) – verpfändet haben, „nackt der Frau Jetti Kupfer⁵¹ anheimfallen“ (HOS, 199). Gleichzeitig ist das Hotel für jene, die es sich leisten können, ein höchst glänzender Ort, wo „in den vornehmen Stockwerken [...] die Zimmermädchen prachtvoll gesteierte Nonnenhauben [tragen]“ (HOS, 166) und wo, wenn es notwendig ist, die Gesetze des Hotels nach ihrem Wunsch geändert werden – so etwa, wenn der amerikanische Milliardär Henry Bloomfield das Zimmer mit der Nummer 13 bestellt, das nicht vorhanden ist und kurzerhand durch Ignatz mittels Kartonaufschrift geschaffen wird (vgl. HOS, 175 und HOS, 211).

Die Vereinigung von Widersprüchlichkeiten innerhalb eines Raumes erinnert ebenso wie das illusorische Element des Glanzes, der über die Armut gelegt ist, an Foucaults Heterotopie-Konzept. Um dieses Konzept aber anzuwenden, bedarf es einer

⁴⁹ Wie Lars Wilhelmer ausführlich darlegt, ist die Paradoxie, die Umkehrung der Ordnungen, typisch für die Hotelliteratur der Weimarer Republik, „[e]s ist die gleichzeitige und fortlaufende Verunsicherung ebenjenes Raumbilds, die Darstellung einer paradoxen Ordnung der Unordnung, die den Roman zu einem beispielhaften Dokument seiner Zeit macht.“ Wilhelmer: *Transit-Orte*, 152.

⁵⁰ „Ausgesteuerte nannte man in der Ersten Republik Arbeitslose, deren Unterstützung aus der (befristeten) Arbeitslosenversicherung zu Ende gegangen war und die der öffentlichen Fürsorge überlassen blieben. Sie schienen in der offiziellen Statistik der Arbeitslosen nicht auf, sodass in den 1930er Jahren die Zahl der Arbeitslosen sowohl in Wien wie in Österreich nicht mehr exakt ermittelt werden kann.“ Felix Czeike: *Historisches Lexikon Wien*. In 6 Bänden. Band 1: A-Da. Wien: Kremayr&Scheriau 2004, 202.

⁵¹ Jetti Kupfer ist die „Alma Mater“ der Hotelbar, wo sich die reichen Fabrikanten und Valutahändler die Mädchen an den Tisch bestellen (vgl. HOS, 173).

begrifflichen Schärfung, wie Lars Wilhelmer zeigt. Wilhelmer diskutiert die Anwendbarkeit von Foucaults Theorie auf transitorische Räume (und das Hotel ist in der Forschung zu transitorischen Räumen ein zentraler Typ⁵²) und kommt zu dem Schluss, dass „[i]m engeren Verständnis, nach dem Heterotopien Gegenräume hervorbringen müssen, [...] Transiträume nicht grundsätzlich als heterotop angesehen werden [können].“⁵³ Dies ließe sich nur mit einem weiter gefassten Verständnis von Heterotopien anstellen, bei welchem überhaupt Orte als Heterotopien bezeichnet werden, „an denen sich räumliche Fantasie in besonderer Weise entfalten und neue Räume entstehen lassen kann.“⁵⁴ Wilhelmer weist jedoch darauf hin, dass wir uns bei einer solchen Lesart auf begrifflich äußerst unscharfem Terrain bewegen und das Konzept der Heterotopie dieserart kaum zusätzlichen Nutzen bringt. Daher ist es essentiell, das Hotel Savoy nicht alleine deshalb zur Heterotopie zu erklären, weil es ein Hotel ist, was Wiebke Amthor unternimmt⁵⁵ und damit genau jene unscharfe Definition des Heterotopie-Konzepts anwendet, die Wilhelmer – zurecht – kritisiert. Das Hotel nämlich per se zur Heterotopie zu erklären,⁵⁶ würde bedeuten, die spezifischen Charakteristika des Savoy – und der literarischen Hotels der Zwischenkriegszeit – zu vernachlässigen, welche heterotope Züge tragen, und welche für eine Analyse in Hinblick auf dessen Abbildungs- bzw. Verweiskarakter als

⁵² Vgl. Wilhelmer: *Transit-Orte*; Zitzlsperger: *Topografien des Transits*; Dies.: *Caféhäuser, Bahnhöfe und Hotels: Zur Bedeutung der halböffentlichen Räume im Werk Joseph Roths*. In: Johann Georg Lughofer/Mira Miladinović Zalaznik (Hg.): *Joseph Roth. Europäisch-jüdischer Schriftsteller und österreichischer Universalist* (Conditio Judaica, Bd. 82) Berlin/Boston: De Gruyter 2011, 55-67. I.d.F. zit. als: Zitzlsperger: *Caféhäuser, Bahnhöfe und Hotels*.

⁵³ Wilhelmer: *Transit-Orte*, 57.

⁵⁴ Ebenda, 56.

⁵⁵ Amthors Lesart des Savoy als heterotopem Ort lässt sich auf *jedes* Hotel umlegen und ist daher für eine Analyse des literarischen Raums in Roths Roman zu allgemein: „So ist auch das Hotel Savoy Sammelplatz verschiedener, heterogener Existenzen mit den unterschiedlichsten politischen Vorstellungen und gesellschaftlichen Positionen. Es ist in sich abgeschlossen und doch offen. Es erfüllt, abhängig von der Perspektive der Figuren, verschiedene Funktionen und versammelt heterogene Platzierungen: so, wenn es die Perspektive des Oben und Unten relativiert, weil, wer oben lebt, gesellschaftlich unten steht und umgekehrt. Das Hotel ermöglicht und erleichtert den Verkehr von Figuren aus verschiedenen Gesellschaftsschichten miteinander. *Es ist also, so lässt sich schlussfolgern, ein heterotoper Ort.*“ Amthor: *An den Toren Europas*, 122.

⁵⁶ In Foucaults Konzept erscheint das Hotel tatsächlich als Heterotopie – als Krisenheterotopie – allerdings nur dann, wenn es einen bestimmten Zweck erfüllt: „Für junge Frauen gab es bis Mitte des 20. Jahrhunderts eine alte Tradition, die man als »Hochzeitsreise« bezeichnete. Die Defloration der jungen Frau sollte in einem »Nirgendwo« stattfinden, und damals war die Eisenbahn oder das eigens für die Hochzeitsreise bestimmte Hotel dieses Nirgendwo, diese geographisch nicht weiter bestimmbare Heterotopie.“ Michel Foucault: *Von anderen Räumen*. In: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften* (=suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1800) Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006, 317-329. Hier: 322. I.d.F. zit. als: Foucault: *Von anderen Räumen*.

Minikosmos zentral sind. Interessant hierfür ist der sechste und letzte Grundsatz Foucault'scher Heterotopien,

dass sie gegenüber dem übrigen Raum eine Funktion ausüben, die sich zwischen zwei extremen Polen bewegt. Entweder sollen sie einen illusionären Raum schaffen, der den ganzen realen Raum und alle realen Orte, an denen das menschliche Leben eingeschlossen ist, als noch größere Illusion entlarvt. [...] Oder sie schaffen einen anderen Raum, einen anderen realen Raum, der im Gegensatz zur wirren Unordnung unseres Raumes eine vollkommene Ordnung aufweist. Das wäre dann keine illusorische, sondern eine kompensatorische Heterotopie.⁵⁷

Daran sehen wir, dass das Hotel Savoy sich zu Beginn als Kompensationsheterotopie gibt, von der sich Gabriel Dan bei seiner Ankunft Ordnung erhofft, die im Gegensatz zu seinen Erlebnissen des Krieges und der Kriegsgefangenschaft steht. Bald aber entpuppt sich dieser Raum als illusorisch und was er entlarvt, ist die noch größere Illusion Europas: die scheinbare Rückkehr aus dem Chaos des Krieges erweist sich als Wiedereingang in das erneute Chaos der Zwischenkriegszeit, „[d]er ohnehin als Scheinwelt entworfene Gesellschaftsort Hotelhalle ist vor der Folie der Kriegsgräuel zusätzlich ein antiquierter, längst der Dekadenz und Formelhaftigkeit überführter Ort, also als Scheinformel in doppelter Hinsicht entlarvt.“⁵⁸ Der Roman erscheint so als fortlaufende Entdeckung des Scheincharakters nicht nur des Hotelraums, sondern überhaupt des Raums Europa, der die Substanz verloren hat und sich als chaotische Fortsetzung einer wirren Epoche offenbart, in der, wie wir in der Folge sehen werden, nur noch die Namen ihren alten Glanz bewahrt haben, nicht aber das, was sie bezeichnen sollen.

Das Verhältnis des amerikanischen Milliardärs Henry Bloomfield zum Hotel (und zu Europa) verdichtet die Anzeichen, das Savoy sei als Allegorie lesbar, als illusorische Heterotopie, die den scheinhaften Glanz und die tatsächliche Armut des zeitgenössischen Europa der Zwischenkriegszeit entlarvt. Bloomfields Ankunft löst nicht nur im Hotel, sondern in der gesamten Stadt Aufruhr aus, schon bevor sie überhaupt stattfindet. „Bloomfield kommt!“ (HOS, 165) ist eine Ankündigung, die durch den gesamten Roman hallt. Der amerikanische Miliardär, „Kind dieser Stadt“ (ebd.) und Sohn des toten Jechiel Blumenfelds, wird den Menschen der Stadt zum

⁵⁷ Ebenda, 326.

⁵⁸ Wilhelmer: *Transit-Orte*, 140.

Hoffnungsreservoir, den reichen wie den armen, alle erhoffen sich von ihm die Erfüllung ihrer kleinen und großen Wünsche:

Man erwartet Bloomfield überall: Im Waisenhaus ist ein Schornstein eingestürzt, man richtet ihn nicht, weil Bloomfield jedes Jahr etwas für das Waisenhaus gibt. Kranke Juden gehen nicht zum Arzt, weil Bloomfield die Rechnung bezahlen soll. Am Friedhof hat man eine Erdsenkung bemerkt, zwei Kaufleute sind abgebrannt, die Kaufleute stehen in der Gasse mit ihren Warenballen, es fällt ihnen nicht ein, die Läden zu reparieren – womit sollten sie zu Bloomfield gehen? Die ganze Welt wartet auf Bloomfield. Man wartet mit dem Versetzen des Bettzeugs, mit Anleihen auf Häuser, mit Hochzeiten. (HOS, 208)

Eine Stadt steht still, in ehrfurchtsvoller Erwartung des Kapitals, das sich in der Person Bloomfields ankündigt, das Hotel wird zum Wartesaal.⁵⁹ Als der Milliardär endlich ankommt, verändern sich auf einen Schlag die Gesetze des Savoy, „[i]n diesem Augenblick fährt ein Kreischen durch die Luft, es ist, als ob die ganze Stadt auf einmal aufschreien würde“ (HOS, 210). Zimmernummern werden gehorsam ausgetauscht und Ignatz, der Herr über das Hotel im Gewand des Dieners, verlässt sogar seinen Machtbereich, den Lift, und Gabriel Dan fährt mit Zwonimir eigenständig mit diesem nach oben. Einen Tag später wirkt das Hotel für Dan völlig verändert, „[e]s ist eine unheimliche Sauberkeit. Man fühlt sich nicht mehr heimisch. [...] Etwas Feiertägliches liegt in der Luft. Wenn Glocken läuten würden, wäre es selbstverständlich. Wenn plötzlich jemand mich beschenkte – es wäre nichts Ungewöhnliches. An solchen Tagen muss man beschenkt werden“ (HOS, 212). Bloomfield bringt eine festliche Stimmung mit sich, wie sie sogar das prachtvolle Savoy nicht kennt. Reiche Leute steigen ab und besetzen die unteren Stockwerke, aber die Stadt, die das Hotel beherbergt, vermisst diesen Glanz und hüllt sich stattdessen in Regen, „ihre Uniform. Es ist eine Stadt des Regens und der Trostlosigkeit“ (HOS, 213). Wie ein verkehrtes Spiegelbild erscheint die Stadt, deren Teil das Savoy ist, wo „[d]ie hölzernen Bürgersteige faulen, die Bretter quietschen, wenn man auf sie tritt, wie schadhafte, nasse Schuhsohlen“ (ebd.). Bloomfields Ankunft verstärkt nochmals den glänzenden Schein, der vom Savoy ausgeht, und nochmals steigert sich der Kontrast zwischen reich und arm, Pracht und Trostlosigkeit. Dan, der es schafft, Bloomfields Sekretär zu

⁵⁹ Der Topos des Wartesaals als Welt- bzw. Europaallegorie ist in der Literatur der 1920er prominent, wie Gotthart Wunberg bemerkt. Zwei Beispiele, die er anführt, sind Lion Feuchtwangers Romantrilogie *Der Wartesaal* und Erich Kästners Roman *Fabian*, in letzterem wird Europa sogar explizit als „Wartesaal“ bezeichnet. Gotthard Wunberg: *Joseph Roths Roman ‚Hotel Savoy‘ (1924) im Kontext der zwanziger Jahre*. In: Michael Kessler/Fritz Hackert: *Joseph Roth. Interpretation – Rezeption – Kritik. Akten des internationalen, interdisziplinären Symposions 1989, Akademie der Diözese Rottenburg-Stuttgart* (Stauffenburg-Colloquium, Bd. 15) Tübingen: Stauffenburg 1990, 456f.

werden, offenbaren sich die Extreme, die sich durch die Ankunft des Milliardärs verschärft haben und er denkt den ‚American Dream‘, den er seit seiner Ankunft im Savoy beschwört: „Gabriel sage ich mir, du kommst mit einem Hemd im Hotel Savoy an und fährst weg als Gebieter über zwanzig Koffer“ (HOS, 220; vgl. auch ebd. 150, 187). Gleichzeitig sieht er, der für Bloomfield das Management der Bittsteller übernimmt, der „im Vorhof des lieben Gottes Bloomfield [saß] und [...] Gebete und Wünsche seiner kleinen Menschen [registrierte]“ (HOS, 220), er sieht, wie es um die anderen Menschen bestellt ist: „Es geht ihnen schlecht, den Menschen, riesenhaft steht ihr Weh vor ihnen, eine große Mauer“ (ebd.). Eines weiß Dan jedoch nicht, und niemand scheint es zu wissen: Warum war Bloomfield gekommen? „Bloomfield hatte viele enttäuscht. Die Leute wurden ihre Devisen nicht los, das Geschäft ging genauso weiter, als wäre Bloomfield aus Amerika gar nicht gekommen“ (HOS, 223). Der Besuch der ‚Neuen Welt‘, deren Vertreter Bloomfield ist, schreckt den alten Kontinent entschieden auf. Dieses Europa, das zwar noch seinen Schein wahrt, dem aber die Substanz abhandengekommen ist und wo sich die Lage weiter und weiter zuspitzt, wo die Heimkehrer „herangespült [werden] wie bestimmte Fische zu bestimmten Jahreszeiten“ (HOS, 202⁶⁰), es nimmt die Ankunft des US-Amerikaners als einen Hoffnungsschimmer wahr, als Chance, sich erfolgreich zu erneuern. Dan registriert, „wie sich die Menschen verändern, weil Bloomfield, mein Chef, da ist [...]. Jeder hat plötzlich Ideen in diesem Hotel und in dieser Stadt. Jeder will Geld verdienen“ (HOS, 225). Dabei kam er nicht, Bloomfield, um das Hotel aufzuschrecken, um Leben in die tote Stadt, dieses „Grab der armen Leute“ (HOS, 236) zu bringen. Er kommt, um seinen toten Vater zu besuchen und „[n]ur die Bettler⁶¹ wissen den Zweck der Bloomfieldschen Reise. Es war eine Heimkehr“ (HOS, 227). Es ist allerdings die letzte ‚Heimkehr‘ Bloomfields, das letzte Mal, dass der neue auf den alten Kontinent schaut. Als in der Stadt die Revolution ausbricht, flieht Bloomfield und „er wird nie mehr in seine Heimat kommen. Er wird seine Sehnsucht unterdrücken, Henry Bloomfield. Nicht alle Hindernisse kann das Geld aus dem Weg räumen“ (HOS, 238).

Die USA, so scheint es, haben Abschied genommen vom toten Vorfahren. Die Hoffnungen, die die Bewohner_innen der Stadt und des Savoy in Bloomfield gesteckt hatten, wollte er nie erfüllen. Er kam nicht, um wiederaufzubauen, sondern um sich

⁶⁰ Vgl. zu dieser Formulierung und zu Fluchtbewegungen und Heimkehr Kapitel 4.4.1 dieser Arbeit.

⁶¹ Die Bettler warten am Grab des toten Blumenfeld und hoffen – erfolgreich – auf Almosen des jungen Bloomfields (Vgl. HOS, 227).

endgültig von Europa und von der Stadt des Savoy zu lösen. Bloomfield bleibt während seiner Anwesenheit im Savoy immer still, zurückhaltend, eine Art Geist, der lediglich beobachtet und den Toten wie den Sterbenden seinen Respekt zollt, dem Sterben aber keinen Einhalt mehr gebieten kann – oder will. Wenn Bloomfield ein Europa gesucht hat, das lebendig und bereit zum Wiederaufbau, zum Neuerwachen war, so hat er sich getäuscht, er ist am falschen Kontinent gelandet und symptomatisch für diese Fehllandung ist sein Friseur Christoph Kolumbus („er gehörte zum Gepäck Bloomfields und kam immer als Nachsendung“ [HOS, 216]), denn die Namen der Figuren im Savoy können, wie Wilhelmer zeigt, „als sprechend für den widersprüchlichen Umgang mit Weiterfahrt und Bleibe, aber auch mit den Vorstellungen von Westen und Osten“ gelesen werden.⁶² Der ‚American Dream‘, den Gabriel Dan sich erhofft hatte, zeigt seine Kehrseite. Wer mit einem Hemd im Savoy ankam, starb oder verlor auch noch dieses letzte Hemd, um sich bei Jetty Kupfer zu prostituieren und selbst Dan kann nur entfliehen, weil das Savoy der Revolution zum Opfer fällt. Wer kann, flieht, flieht aus Europa, an dessen Toren der Roman begonnen hatte, flieht in die Neue Welt. Abel Glanz, ebenfalls Bewohner des Savoy und gemeinsam mit Dan ständiger Bittsteller, immer am Rand des finanziellen Untergangs, spricht diese (offen gebliebene) Hoffnung ganz zum Schluss aus: „Wenn ich zu meinem Onkel nach New York komme -“ (HOS, 242). Und Gabriel Dan denkt das Schlusswort, das Wort, das sein Freund Zwonimir zu allem sagte, das er für gelungen hielt, das da heißt: „Amerika“ (ebd.).

3.2. IGNATZ/KALEGUROPULOS UND ZWONIMIR (DER GOTT UND DER HELD DES HOTELS)

Ignatz und Zwonimir nehmen im Roman jeweils eine Sonderrolle ein, was ihr Verhältnis zum Savoy betrifft – und damit auch in Hinblick auf ihr Verhältnis zu Europa. Ignatz ist das alter ego des Hotelbesitzers Kaleguropulos. Seine nationale Identität bleibt dabei offen, was für die Texte Roths ungewöhnlich ist, er ist mehr ein Name denn eine Figur und Dan bekommt bei dessen Klang Lust, diesen zu deklinieren (vgl. HOS, 151). Der Hotelbesitzer ist die mysteriöseste aller Figuren, „Geschöpf der Dämmerung war er, Herr der Fledermäuse“ (HOS, 166). Als Ignatz fällt er durch seinen

⁶² Wilhelmer: *Transit-Orte*, 156: Diese sprechenden Namen betreffen nicht nur Kolumbus, den orientierungslosen Seefahrer, sondern auch Alexander, der „für eine letztlich gescheiterte Reise nach Indien, in seinem Fall Richtung Osten [steht]“ und „Stasia, die das griechische Wort für Stillstand im Namen trägt.“

Blick auf, die „bieregelten Augen“ (HOS, 156) scheinen alles zu sehen, was im Savoy passiert, er überwacht die armen wie die reichen Gäste, ist aber zur gleichen Zeit ihr Beschützer, wie auch Beschützer des Hotels, wie sich zeigt, als zum Schluss des Romans hin aufgebrauchte Arbeiter das Hotel stürmen und nach dem verhassten Fabrikbesitzer Neuner fragen, der sich in der Hotelbar befindet. Ignatz ist es, der auf der Stelle lügt: „Neuner ist zu Hause!“ (HOS, 239). Für die Gäste des Hotels, vor allem für die ärmsten, die in den oberen Stockwerken leben, ist Ignatz Herr über das Hotel, Herr über die Widersprüche von Glanz und Armut – er ist ihnen „wie ein lebendiges Gesetz dieses Hauses, Tod und Liftknabe“ (HOS, 183). Es ist daher nicht weiter verwunderlich, dass er auch beim Tod Santschins „im Korridor [stand], so selbstverständlich, als wäre hier sein Posten und nirgends sonst in der Welt“ (HOS, 179f.). Mit der Zweiteilung der Person geht auch eine Zweiteilung der Machtausübung einher; Kaleguropulos ist die institutionalisierte Macht, die einen Namen hat, und der Name alleine verbreitet Furcht unter den Bewohner_innen, die vor ihm alles offenlegen, das sie haben, wenn sie ihn hören: „Aus dem siebten Stock sind alle Einwohner verschwunden, offen stehen die Türen, dargeboten ist dem Blick alle kümmerliche Häuslichkeit, eilige zusammengeraffte Bündel, Haufen von Zeitungspapier über verbotenen Gegenständen“ (HOS, 166). Dabei trifft sie der Blick nicht durch die Macht selbst, sondern durch dessen geheimes Exekutivorgan Ignatz. Es wirkt, als wäre Kaleguropulos Macht endlos, und er tritt als eindeutiger Herrscher des Savoy auf. Die Machtposition des Kaleguropulos ist allerdings dialektischer Natur, wie Müller-Funk unterstreicht, denn „[d]ieser Gott des Hotels gönnt auch sich selbst nichts und er schont auch keinen seiner Gäste. [...] So wird Ignatz alias Kaleguropulos zum Sklaven der eigenen Herrschaft. Herr und Knecht fallen in dieser Geschichte zusammen.“⁶³ Roth selbst beschäftigt diese Dialektik der Herrschaft in *Rechts und Links*, wo Brandeis, am Höhepunkt seiner Macht angekommen, die Gefahren der Macht erkennt:

Glauben Sie mir, der Generaldirektor gehört seiner [Namens-]Tafel, seiner Visitenkarte, seiner Rolle, seiner Stellung, der Furcht, die er verbreitet, den Gehältern, die er bewilligt, den Kündigungen, die er ausspricht, nicht umgekehrt! Von dieser Gefahr bin ich heute schon bedroht. Die Abzeichen meiner Macht werden anfangen, imposanter zu werden als ich. [...] In der Stunde, in der man meinen Namen so ausspricht, wie man die Namen der populären Mächtigen nennt, bin ich ohnmächtig. Denn der Name schwillt an und

⁶³ Müller-Funk: *Besichtigungen*, 52.

bezieht Kraft von mir und braucht meine Kräfte, um zu tönen – nichts mehr, als um zu tönen ... (RUL, 743)

Brandeis flieht daher am Ende des Romans, lässt alles zurück und beginnt ein neues Leben. Kaleguropulos hingegen gelingt diese Flucht vor dem eigenen Namen nicht mehr, er verbrennt mit dem Savoy, ein Ende, das nochmals zeigt, dass das Savoy Kaleguropulos ebenso beherrscht, wie er die Bewohner beherrscht. Der Gott des Hotels geht mit dem Hotel unter. Denn Kaleguropulos' Name ist bereits angeschwollen, und er tönt laut und schrill und ähnlich wie *Bloomfield* erfüllt auch *Kaleguropulos* den gesamten Roman: „Es klang wie ein Schlachtruf durchs Haus: Kaleguropulos kommt!“ (HOS, 166). Bloomfield aber kommt, wenn auch mit Verspätung, tatsächlich (er kann darüber hinaus auch noch rechtzeitig aus der Stadt fliehen, bevor diese in den Revolutionswirren im Chaos versinkt), und seiner Ankunft folgt ein Kreischen, bei Kaleguropulos aber ist es nur die Ankündigung, die laut dröhnt. Er selbst bleibt ungesehen, und Dan wundert sich darüber sehr („Wie war er gekommen?“ [HOS, 167]). Nicht einmal Zwonimir, der in fast alle Bereiche des Hotels vordringt, sieht den Besitzer, obwohl er diesem sogar einmal im Zimmer auflauert. Von den Visiten Kaleguropulos' bleiben nur Spuren, Notizen und Rechnungen, die in den Zimmern der Gäste zu finden sind – es bleibt ein Name, der (zu) mächtig ist.

Was Kaleguropulos von Bloomfield ebenso unterscheidet wie auch von Brandeis, ist seine Bindung an die alte Welt, in der das Savoy mit seinen Widersprüchen ein Raum der Macht war. Er klammert sich an die sterbende Welt und wird zum – oft gehassten – Sinnbild dieser sterbenden Welt, die Armut und Reichtum in übertriebenen Ausmaßen produziert: „Der paradoxe Raum kann in einer paradoxen Zeit nur von einer paradoxen Figur beherrscht werden.“⁶⁴ Bloomfield kam nur mehr, um Abschied zu nehmen, er kennt aber bereits eine neue Zukunft, und sie liegt außerhalb Europas, in der Neuen Welt. Auch Brandeis nimmt in *Rechts und Links* Abschied, denn er weiß: „Die Häfen der ganzen Welt warten auf mich“ (RUL, 771). Für beide beginnt etwas Neues, das außerhalb des alten Europas liegt. Kaleguropulos hingegen ist in der Position Franz Tundas in *Die Flucht ohne Ende*, für welchen hier, in Europa, „sein Platz und sein Untergang [war]. Er lebte vom Geruch der Fäulnis, und er nährte sich vom Moder, er atmete den Staub der zerfallenden Häuser und lauschte mit Entzücken dem

⁶⁴ Wilhelmer: *Transit-Orte*, 152.

Gesang der Holzwürmer“ (FOE, 496; vgl. auch Kapitel 4.1). In allen drei Romanen sind es diejenigen Figuren, die sich nicht an das alte Europa binden, die eine Zukunft vorfinden, die zwar ungewiss sein kann, die aber neue Ziele, Abenteuer und Chancen verspricht. Und es sind auf der anderen Seite jene Figuren, die sich nicht losreißen können, die die „geheime[n] Fasern, die den Beheimateten an die Menschen und Dinge der Heimat fesseln“⁶⁵ nicht durchtrennen können, die untergehen oder „überflüssig“ (vgl. FOE 496) werden.

Ganz anders Zwonimir Pansin, „ein anti-intellektueller und zugleich nihilistischer Revolutionär mit kräftiger Hand und männlicher Sentimentalität, [der,] wenn nicht gefeiert, so doch hochstilisiert [wird].“⁶⁶ Zwonimir ist der ungebundenste Charakter des Romans, er scheint für seine Aktionen keine tieferliegenden Gründe zu haben, als nur einen, nämlich Unruhe zu stiften: „Ich [Dan, Anm.] erfahre, dass Zwonimir Agitator ist, aus Liebe zur Unruhe. Er ist ein Wirrkopf, aber ehrlich, und er glaubt an seine Revolution“ (HOS, 193). Sein Verhältnis zur Stadt und zu Europa ist nicht durch eine enge Bindung gekennzeichnet. Ähnlich wie Bloomfield – oder auch Brandeis – erkennt er den drohenden, irreversiblen Untergang an und weiß für sich, wo die Zukunft liegt: „In zehn Jahren wächst keine Frucht mehr in allen Ländern der Welt, nur noch in Amerika“ (HOS, 192). Dieses „Amerika“ ist ein Markenzeichen Zwonimirs, denn „[e]r liebte Amerika. Wenn eine Menage gut war, sagte er: Amerika! Wenn eine Stellung schön ausgebaut war, sagte er: Amerika!“ (ebd.). Markus May betont die Widersinnigkeit dieser Äußerung, die ein Revolutionär über das Land des freien Marktes und des Kapitalismus von sich gibt, eine Widersinnigkeit, die sich in das Europabild einer verwirrten Welt einfügt. „Hier wird die Eindeutigkeit eines Kodes zugunsten einer widersprüchlichen Aufladung mit inkongruenten Konnotationen unterwandert, welche den Mangel an klaren Vorstellungen und Zuordnungen als Signatur der porträtierten Zeit und [...] des porträtierten Raumes repräsentiert.“⁶⁷ Zwonimirs Widersinnigkeit, des Revolutionärs mit seiner ‚Amerika‘-Bewunderung, des „Friedensbringers“⁶⁸, der Unruhe stiftet: diese Widersinnigkeit gibt ihm im Roman seine

⁶⁵ Vilém Flusser: *Von der Freiheit des Migranten. Einsprüche gegen den Nationalismus*. Berlin/Wien: Philo 2000, 17. I.d.F. zit. als: Flusser: *Freiheit des Migranten*.

⁶⁶ Müller-Funk: *Besichtigungen*, 55.

⁶⁷ Markus May: Joseph Roth und die Zeichen. In: Wiebke Amthor/Hans Richard Brittnacher (Hg.): *Joseph Roth. Zur Modernität des melancholischen Blicks* (=Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, Bd. 142) Berlin/Boston: De Gruyter 2012, 241-255. Hier: 245. I.d.F. zit. als: May: *Joseph Roth und die Zeichen*.

⁶⁸ So die Übersetzung des Namens aus dem Kroatischen, vgl. ebenda, 246.

Freiheit, seine Ungebundenheit als typischer Vertreter dieser Welt, die sich in Widersprüche verstrickt hat.

Zwonimir missachtet, frei wie er ist, alle Gesetze des Romans. Die Ankunft Bloomfields, die alle Figuren in Panik versetzt und dazu motiviert, Geschäftsideen zu entwickeln, um wegen dieser dem Geld Bloomfields nachzulaufen, diese Ankunft veranlasst Zwonimir dazu, mehrmals darüber nachzudenken, den amerikanischen Milliardär umzubringen (vgl. HOS 212, 215, 225). Warum, wird bis zum Ende nicht offensichtlich, Zwonimir selbst antwortet Dan auf dessen Frage, wozu er ihn ermorden wolle: „So zum Spaß, das ist ja keine geschäftliche Idee, und sie hat auch keinen Zweck“ (HOS, 225). Zwonimir lässt sich von der Lautstärke des Bloomfield'schen Namens nicht beirren, er bleibt bei seiner Liebe zur Unruhe. Seine Wohnsituation ist ebenfalls charakteristisch für die Ungebundenheit Zwonimirs, er zieht in Dans Zimmer ein, diesem immer wieder versichernd, dass sie noch ein wenig länger im Savoy bleiben könnten. Woher Zwonimir das Geld für die Rechnung hat, erschließt sich erst zum Schluss des Romans: er hat es nicht, nutzt aber geschickt die Unruhe der von ihm angestifteten Revolution, um ohne zu zahlen zu entkommen, was auch Dan die Rechnung erspart. So wird Zwonimir zu Dans finanzieller und persönlicher Rettung, was dieser mit einem metatextuellen Verweis anerkennt: „Es ist ein großes Glück, das Zusammentreffen mit Zwonimir, ein glücklicher Zufall, wie er nur in Büchern vorkommt“ (HOS, 194). Zwonimirs schier endlose Begabungen werden im Kontext der Romanhaftigkeit der Figur nachvollziehbar, er kann sich alleine mit seinen Instinkten in jeder Situation behelfen und er verfährt mit ausnahmslos allen anderen Figuren des Romans so, wie er will. Beim Valutahandel, den er „mit überraschender Kennerschaft“ (HOS, 196) beherrscht, wirkt sein Umgang mit Abel Glanz, dessen Metier Valuta sind, wie mit einem Untergebenen; in der Hotelbar verdirbt er den Stammgästen ihre Laune, weil er diesen reichen und vornehmen Gästen keinerlei Respekt zollt, stattdessen laut und derb mit allen verfährt, die mit ihm zu tun haben. Bei Bloomfields Ankunft, die alle in Ehrfurcht versetzt, geht Zwonimir noch in der Hotellobby direkt auf diesen zu, um sich in nonchalanter Manier zu vergewissern, dass es sich um den amerikanischen Milliardär handelt; beide Figuren erscheinen als hierarchisch auf gleicher Stufe (vgl. HOS, 210).

Besonders interessant gestaltet sich das Verhältnis zwischen Zwonimir und Ignatz bzw. zwischen Zwonimir und Kaleguropulos. So wenig wie er die Gesetze außerhalb des Savoy achtet (wo er etwa mit den Polizisten umgeht, wie es ihm gefällt, flucht und sie respektlos behandelt, vgl. HOS, 205f.), so wenig achtet Zwonimir auch Ignatz, das „lebendige Gesetz des Hauses“ (HOS, 183). In der Hotelbar, wo Zwonimir keinerlei Respekt für die Stammgäste übrighat, zeigt sich zum ersten Mal, wie wenig Respekt Zwonimir auch vor Ignatz hat: „Ignatz war böse. Seine biergelben Augen funkelten. Zwonimir aber tat, als wäre Ignatz sein bester Freund, rief ihn beim Namen - »liebster Ignatz!«, sagte Zwonimir, und Ignatz kam auf leisen Sohlen, ein alter Kater“ (HOS, 197). Für Ignatz besteht Zwonimirs Umgang mit ihm aus einer Beleidigung nach der anderen. Wo jeder andere Gast die Verpfändung der eigenen Koffer und den Blick der Kontrollaugen fürchtet, ist Zwonimir fast vollständig immun gegen die Macht des Liftknaben. Stattdessen dreht Zwonimir das Verhältnis um: „Zwonimir schlägt Ignatz. Es sind freundliche Schläge, und Ignatz kann nichts dagegen tun. Ich [Gabriel Dan, Anm.] beobachte Ignatz, wie er zusammenzuckt, wenn sich ihm Zwonimir nähert. Es ist eine Reflexbewegung, keine Angst“ (HOS, 199). Dans Warnungen an Zwonimir, „dass alle, die hier wohnten, dem Hotel Savoy verfallen waren“, lassen Zwonimir kalt: „Das Hotel Savoy ist mir verfallen, Bruder“ (HOS, 200). Dennoch, völlig kann sich auch Zwonimir in seiner ungleichen Beziehung zu Ignatz dessen rätselhaft-magisch anmutender Macht nicht entziehen, wenn dieser sich in seinem unangefochtenen Kontrollbereich befindet: „Übrigens sind ihm beide unheimlich, der Fahrstuhl und Ignatz. Er geht lieber zu Fuß“ (HOS, 196). Dieses Unheimliche ist die letzte Bastion Ignatz‘ gegen die Respektlosigkeiten Zwonimirs und der Revolutionär gesteht ihm diesen Bereich zu. Als Kaleguropulos sich während Zwonimirs Aufenthalt im Savoy ankündigt, hat letzterer auch vor dem Hotelbesitzer keine Angst, vielmehr will er ihm auflauern, um in marxistischer Manier den Mythos des Besitzenden zu entlarven. Als ihm dies aber auf den ersten Versuch nicht gelingt, verliert er sein Interesse und lässt den Mythos Mythos sein, ebenso wie er auch den Fahrstuhl nur dann betritt, wenn Ignatz aufgrund der Bloomfield’schen Ankunft diesen nicht bedient. Zwonimir trotz dem Gott des Hotels in allen irdischen Bereichen, er schlägt ihn, lauert ihm auf und verbittet sich jeden Respekt. Dennoch betritt er jene unheimlichen Bereiche nicht, in welchen Ignatz und Kaleguropulos alleine herrschen. Alle anderen Gebiete aber betritt er: „Zwonimir ist schon in den Kellern des Hotels gewesen, im Souterrain, wo sich die Küche befindet. Er kennt den Koch, einen Schweizer, der nur Meyer heißt, aber gute

Mehlspeisen macht. Zwonimir erhält Gratisproben“ (HOS, 199). Er geht den Dingen auf den Grund, nicht nur im Hotel, sondern auch in der Stadt und seine Idee, Bloomfield zu ermorden, fügt sich in diese Neugierde ein: der ‚Amerika‘-Fan Zwonimir kann es nicht sein lassen – und sei es nur in Gedanken – seine ‚Amerika‘-Vorstellungen auf die Probe zu stellen. Wenn Bloomfield nicht zum richtigen Moment geflohen wäre, hätte Zwonimir möglicherweise seinen Plan in die Tat umsetzen können – „so zum Spaß“ (HOS, 225). In der Stadt ist er bald unter allen Arbeiter_innen bekannt, sie hören auf ihn und lassen sich von ihm über das Hotel berichten und Zwonimir versteht es, mit der sich immer weiter zuspitzenden sozialen Situation in der Stadt zu spielen. Er erkennt keine alte Ordnung an, wie sie Neuner und die anderen Besitzenden vertreten und sägt am Ruin dieser Ordnung mit, zu welcher auch das Hotel Savoy gehört. Zwonimir nimmt sich, was er braucht, sei es Arbeit oder der Untergang des Hotels, wo er seine Rechnung nicht mehr bezahlen muss, nachdem dieses in Folge der Unruhen, die Zwonimir weiter aufheizt, in Flammen aufgeht. Während Bloomfield oder Dan vor dem Untergang der alten Ordnung fliehen, geht Zwonimir zusammen mit Kaleguropulos mitsamt dieser Ordnung unter, nachdem er sie selbst zerstört hat. Zwonimir geht als der laut lachende Sieger über die Stadt, das Savoy und dieses Europa der Gegensätze hervor, ein Sieger, der selbst mit den Besiegten zugrunde geht.

3.3. *HOTEL SAVOY* ALS KAPITALISMUSKRITISCHER ŁÓDŹ-ROMAN

Das literarische Hotel Savoy hat – genauso wie die Stadt – eine reale Entsprechung. Es lohnt sich, eine Lesart des Textes und seiner Räume als allegorisch für Europa in diesem Kontext zu verorten. Dass Müller-Funk der Stadt des Savoy attestiert, sie wäre ein „*scheinbar* geschichtsloser Schauplatz menschlicher Existenz,⁶⁹ kann unter diesem Vorzeichen als äußerst zutreffend gelten. Tatsächlich sind die Ähnlichkeiten mit der (zeitgenössischen) polnischen Stadt Łódź durchaus eindeutig, in Łódź gab und gibt es darüber hinaus ein gleichnamiges Hotel: „Wie das Hotel in Roths Roman hat auch das wirkliche Savoy-Hotel in Łódź 7 Stockwerke, steht in einer stillen Gasse und ist in ca. 10 Minuten zu Fuß von einem Platz zu erreichen, der in der Zeit, als Roth die Stadt besuchte, ein Marktplatz war.“⁷⁰ Und es sprechen noch weitere Indizien dafür,

⁶⁹ Müller-Funk: *Besichtigungen*, 62 (Hv. d. Poik). Vgl. auch oben, S. 2.

⁷⁰ Joanna Jabłkowska: *Ein Grab der armen Leute. Hotel Savoy – Parabel für das Ende des alten Europa oder Łódź-Roman?* In: Wiebke Amthor/Hans Richard Brittnacher (Hg.): *Joseph Roth. Zur Modernität*

dass Łódź als geographische Vorlage für den Roman gedient hatte. Łódź' Strukturen hatten sich zu Beginn des 20. Jahrhundert rasant von ländlich-agraren zu städtisch-industriellen gewandelt, wie Joanna Jabłkowska darlegt, und die Stadt „hatte keine andere Existenzbasis als nur die Entwicklung der Großindustrie.“⁷¹ Die klaffenden sozialen Unterschiede zwischen reich und arm, die im Text thematisiert werden, sind nicht nur typisch für die 1920er-Jahre, sie sind in diesen extremen Ausmaßen ein Merkmal der Stadt Łódź, die vom Kapitalismus des frühen 20. Jahrhunderts in besonderes brutaler Form getroffen wurde. Die scheinbare Übertreibung und Zuspitzung der sozialen Verhältnisse, die nicht nur in der literarischen Stadt, sondern vor allem im Hotel Savoy zum Vorschein tritt, hat ein Vorbild, welches in seiner Extremform repräsentativ für die kapitalistischen Strukturen in Europa ist. Nur anhand der Übertreibung, anhand der Erzählungen der Extrema, lassen sich jene widersprüchlichen Situationen darstellen, die für kapitalistische Krisen charakteristisch sind⁷² und auch im Roman selbst kommt diese Übertreibung zur Sprache, nachdem Zwonimir in den Armenbaracken Geschichten über die Armen und Reichen des Savoy erzählt hat, „denn er liebt Aufregung und Unruhe und vergrößert sie. [...] »Du übertreibst ja«, sage ich [Gabriel Dan, Anm.] zu Zwonimir. »Das muss man tun, sonst glauben sie einem nichts«, sagt er“ (HOS, 204). Interessant an dieser Stelle ist, dass auch Dan es im Laufe des Romans (in seinen literarischen, figurativen Reden) „übertreibt“, wenn er den Bewohner_innen des Hotels attestiert, dass sie „eingesperrt sind in diesem Hotel Savoy, lebenslänglich“ (HOS, 194), wenn er sich fragt: „Wohne ich nicht im sechsten Stockwerk nur? Nicht acht, nicht zehn, nicht zwanzig? Wie hoch kann man noch fallen? In den Himmel, in endliche Seligkeit?“ (HOS, 168). Dan und Zwonimir unterscheiden sich jedoch in ihren dichterisch überhöhten Erzählungen über das Savoy. Zwonimir agitiert und weist auf die sozialen Probleme hin, die sich in der Stadt und im Savoy auftun. Dan hingegen scheint von den Widersprüchen des Savoy fasziniert zu sein, „die aber bei näherer Betrachtung bloße Begleiterscheinungen einer

des *melancholischen Blicks* (=Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, Bd. 142) Berlin/Boston: De Gruyter 2012, 103-115. Hier: 103. I.d.F. zit. als: Jabłkowska: *Parabel oder Łódź-Roman*.

⁷¹ Ebenda, 105.

⁷² Vgl. Friedrich Engels: Die Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft. In: Karl Marx/Friedrich Engels: Werke. Band 19. Berlin: Dietz 1973, 210-228. Hier: 219 (Hv .i. O.): „In den Krisen kommt der Widerspruch zwischen gesellschaftlicher Produktion und kapitalistischer Aneignung zum gewaltsamen Ausbruch. Der Warenumlauf ist momentan vernichtet: das Zirkulationsmittel, das Geld, wird Zirkulationshindernis; alle Gesetze der Warenproduktion und Warenzirkulation werden auf den Kopf gestellt. Die ökonomische Kollision hat ihren Höhepunkt erreicht: *Die Produktionsweise rebelliert gegen die Austauschweise.*“

sich rücksichtslos entwickelnden Marktwirtschaft sind,⁷³ wie Joanna Jabłkowska betont. Wenn Müller-Funk davon spricht, dass „[d]ieser bilderreiche und zugleich kompositorisch unerbittliche Roman [...] schon auf Grund seines überwirklichen Ordnungscharakters und seiner bewusst verfremdeten Gestaltungsabsichten unübersehbar eine Wahlverwandtschaft mit dem Werk Kafkas auf[weist]“,⁷⁴ so kann gleichzeitig festgehalten werden, dass die kafkaesken Strukturen des Romans eine scharfe Kapitalismuskritik beinhalten, dass sie nicht Verhältnisse absurd darstellen, sondern absurde Verhältnisse.

Wenn diese Kapitalismuskritik und Łódź‘ Funktion als Textvorlage in die Analyse miteinbezogen werden, erhält der Roman zwei Ebenen, auf einer ersten behandelt er die Stadt Łódź und kritisiert die realen Verhältnisse in der Stadt, wie sie ein besonders rasant implementierter Kapitalismus hervorgebracht hat und „[e]rst auf der sekundären Interpretationsebene besitzt das Hotel Savoy in dieser Stadt auch einen symbolischen Charakter und kann als Allegorie für die hierarchisch strukturierte Welt gedeutet werden, als allegorischer Mikrokosmos Europa.“⁷⁵ Beispielhaft dafür sind etwa die Uhren im Savoy, die je nach Stockwerk anders gehen: „Die im sechsten Stockwerk zeigt sieben Uhr und zehn Minuten, hier [im fünften Stock, Anm.] ist es sieben Uhr, und im vierten Stock sind es zehn Minuten weniger“ (HOS, 152). Die absurd scheinenden ‚Zeitzone‘ der einzelnen Stockwerke (der siebte und höchste Stock ist sogar ‚zeitlos‘, hier gibt es überhaupt keine Uhr [vgl. HOS, 155]) sind leicht erklärt: „Hier [in den unteren Stockwerken, Anm.] wohnen die Reichen, und Kaleguropulos, der Schlaue, lässt absichtlich die Uhren zurückgehn, weil die Reichen Zeit haben“ (HOS, 152). So wie für Bloomfield die Zimmernummern geändert werden, so wird für die reichen Hotelgäste die Zeit angepasst; was auf den ersten Blick grotesk erscheinen mag, ist bei genauer Betrachtung keinesfalls abwegig. In einer von extremen sozialen Unterschieden geprägten Welt, wie sie im Roman vorherrscht, manifestieren sich diese Verhältnisse in jeder Form, und auch die Zeit folgt den hierarchischen Strukturen, die den ökonomischen angepasst sind. Aus der märchenhaft-schauerhaften Diskrepanz der Uhrenläufe wird jene kapitalistische Realität ersichtlich, in der die Reichen von allem mehr haben als die Armen – auch von der Zeit.

⁷³ Jabłkowska: *Parabel oder Łódź-Roman*, 106.

⁷⁴ Müller-Funk: *Besichtigungen*, 49.

⁷⁵ Jabłkowska: *Parabel oder Łódź-Roman*, 105.

Die Kritik an den sozialen und ökonomischen Strukturen Łódź ist somit auch eine europäische Kapitalismuskritik, die sich nicht auf die einzelne Stadt beschränkt. Vielmehr wird Łódź zum Sinnbild für Europa, „für die Grenze zwischen West und Ost und für die Paradoxien der Nachkriegszeit, schließlich für den für die damalige Zeit signifikanten Modernisierungsschub.“⁷⁶ Die Stadt ist kein frei erfundener, außergeschichtlicher und geographisch nicht-fixierbarer Ort, vielmehr ist sie ein literarisch produzierter Raum,⁷⁷ ein „Repräsentationsraum“, wie Henri Lefebvre ihn beschreibt, „[e]s ist der beherrschte, also erlittene Raum, den die Einbildungskraft zu verändern und sich anzueignen sucht. Er legt sich über den physischen Raum und benutzt seine Objekte symbolisch.“⁷⁸ Damit stellt sich auch nicht mehr die Frage, ob *Hotel Savoy* ein Łódź-Roman oder eine Parabel auf Europa ist; es ist beides, Łódź ist *in* Europa und Łódź *ist* Europa, es ist ein europäischer Raum, und literarisch angeeignet durch Roth steht er damit sowohl für sich selbst als auch beispielhaft für das Europa des frühen 20. Jahrhunderts, denn „[j]ede Gesellschaft (also jede Produktionsweise mit den ihr eigenen Besonderheiten, die spezifischen Gesellschaften, in denen man den Begriff von Gesellschaft überhaupt erkennen kann) produziert ihren eigenen Raum.“⁷⁹

Mit dem literarisch produzierten Raum Łódź ist Roth in einem Łódź-Diskurs zu verorten, der die literarischen Beschreibungen der Stadt im beginnenden 20. Jahrhundert bestimmt. Typisch für diese Texte sind sowohl der soziale Kontrast, der die Stadt Łódź charakterisiert, als auch die Vorstellung einer Stadt, die von den

⁷⁶ Ebenda, 115.

⁷⁷ Zur Unterscheidung zwischen „Ort“ und „Raum“ siehe Michel De Certeau: *Praktiken im Raum*. In: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften* (=suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1800) Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006, 343-352. Insb. 345-347: Während ein Ort „eine momentane Konstellation von festen Punkten [ist]“, der „einen Hinweis auf eine mögliche Stabilität [enthält]“, ist ein Raum „gewissermaßen von der Gesamtheit der Bewegungen erfüllt, die sich in ihm entfalten. Er ist also ein Resultat von Aktivitäten, die ihm eine Richtung geben, ihn verzeitlichen und ihn dahin bringen, als eine mehrdeutige Einheit von Konfliktprogrammen und vertraglichen Übereinkünften zu funktionieren. Im Verhältnis zum Ort wäre der Raum ein Wort, das ausgesprochen wird, das heißt, von der Ambiguität einer Realisierung ergriffen und in einen Ausdruck verwandelt wird, der sich auf viele verschiedene Konventionen bezieht.“ Diese Unterscheidung trifft für den literarischen Umgang Roths mit dem „Ort“ Łódź zu, der ihn als einen „Raum“ evoziert, der nicht mehr eindeutig ist, der instabil geworden ist und der mehrfache Deutungen genauso zulässt wie auch Konflikte um diese Deutungen.

⁷⁸ Henri Lefebvre: *Die Produktion des Raums*. In: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften* (=suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1800) Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006, 330-342. Hier: 336.

⁷⁹ Ebenda, 330f.

industriellen Strukturen geprägt ist: „Der oft bedeckte Himmel, der schwarze Ruß, dunkle, graue Farbtöne⁸⁰, die alle helleren Farben überlagern, und die schlechte Luft begleiten ebenfalls viele Geschichten aus Łódź.“⁸¹ Intertextuelle Bezüge zur Łódź-Literatur sind mehrfach erkennbar, wie Jabłkowska darlegt,⁸² die Kritik an den Zuständen in Łódź ist damit genauso wenig wie die Erzählung über das prächtige Hotel Savoy in dieser Form neu. Roth schrieb sich mit seinem Text in einen bestehenden literarischen Diskurs ein und verband diesen – wie wir in der Folge noch sehen werden – mit anderen literarischen Themen der Zeit, u.a. mit der Heimkehrerliteratur oder mit den Beschreibungen Osteuropas als Grenzraum an den Toren Europas.

3.4. DAS HOTEL BEI JOSEPH ROTH UND IM LITERARISCHEN DISKURS DER ZWISCHENKRIEGSZEIT

Das Hotel nimmt als Raum bei Joseph Roth einen zentralen Platz ein, und das nicht nur in seinen Romanen, sondern auch in seinen feuilletonistischen und journalistischen Texten und zu einem nicht unwesentlichen Teil in seiner eigenen Biographie: „Nur einmal, kurz nach seiner Heirat, hat Roth über eine eigene Wohnung – in Berlin – verfügt. Die überwiegend noblen Hotels, in denen er sein ganzes, rastloses Leben zugebracht hat, sind provisorische Wohnorte die das eigene Heim ersetzen und denen er doch treu anhängt.“⁸³ Roths Verhältnis zum Hotel ist insofern spannend, als dass er es zu einer „Heimat“ auserkoren hat, gleichzeitig aber reaktionären Vorstellungen der ‚Heimatliebe‘ und des Patriotismus eine Absage erteilt, denn hier, im Hotel, kommen die Menschen, „von ihrem nationalen Hochmut ein wenig beurlaubt [...], zusammen und scheinen wenigstens, was sie immer sein sollten: Kinder dieser Welt“ (JRW III, 5). Der Hotel-Raum bleibt bei Roth also ein

⁸⁰ Vgl. Wilhelmer: *Transit-Orte*, 154f.: „Überhaupt ist Grau, die Zwischenfarbe, die Farbe des Romans. Ganze 32 Mal färbt sie Schauplätze, Menschen, Kleidungsstücke, den Dunst der ärmlichen Waschküche und die Stadt als Ganzes.“ Die Berücksichtigung der Intertextualität von Roths Roman relativiert die farbliche Stimmung des Textes, die Wilhelmer dem „Prinzip des Dazwischen und der unklaren Grenze“ (ebenda) zuordnet, insofern, als diese Stimmung, dieses „Dazwischen“ weniger als genuines Element des Roth-Romans, als vielmehr des literarischen Łódź-Diskurses gelten kann.

⁸¹ Jabłkowska: *Parabel oder Łódź-Roman*, 109.

⁸² Zu den Texten, die zeitnah über Łódź geschrieben wurden und die mit ähnlichen räumlichen Beschreibungscharakteristika aufwarten, wie *Hotel Savoy*, gehören u.a.: Reymonts *Das gelobte Land*, Wincenty Kosiakiewicz's *Bawelna* (Baumwolle – 1895), Erzählungen Artur Gliszczyńskis, der Roman *Wir* (Wirren) von Marian Gawalewicz (1908), der Roman *Lokaut* (Aussperrung) von Kazimierz Laskowski (1907) oder deutschsprachige Erzählungen in der Łódźer Presse. Vgl. Jabłkowska: *Parabel oder Łódź-Roman*, 110.

⁸³ Müller-Funk: *Besichtigungen*, 46.

vorübergehender, ein transitorischer⁸⁴, er ist „Stätte der Zuflucht und der Offenbarung, hier treffen sich die Getriebenen, auch die Entsagenden.“⁸⁵ Dieser Entwurf des Hotels als „Durchgangsstation der Suchenden, Entwurzelten, Heimatlosen und Wandernden“⁸⁶ entspricht in vielerlei Hinsicht dem zeitgenössischen literarischen Hotel-Diskurs der Zwischenkriegszeit. Zusammen mit anderen Transit-Orten, die einen halböffentlichen oder öffentlichen Charakter besitzen – etwa Caféhäuser oder Bahnhöfe – gehört das Hotel zu den „repräsentativen literarischen Orte[n] der Zwischenkriegszeit, weil sie Themen der Zeit wirkungsvoll in Szene setzen.“⁸⁷ Das Hotel zeigt sich als symptomatisch für die Unsicherheiten der 1920er und 1930er-Jahre und ist dementsprechend ein beliebter literarischer Raum, der von vielen Schriftsteller_innen bearbeitet wird, wobei Roths *Hotel Savoy* zusammen „mit dem im selben Jahr erschienenen *Zauberberg* Thomas Manns die Reihe der großen Hotel-Romane [...] eröffnet.“⁸⁸ Prominentester Hotel-Text der Zwischenkriegszeit ist Vicki Baums Roman *Menschen im Hotel* (1929), der drei Jahre später verfilmt und in der Folge zum Welterfolg wird.⁸⁹ Das Hotel wird somit nicht nur im *Hotel Savoy*, sondern überhaupt in der Literatur der Zwischenkriegszeit zum Sinnbild einer Epoche Europas, in der „der Akzent auf Prozesse der – nun nicht mehr rein kulturell, sondern existenziell gedeuteten – Deplatzierung und der Freisetzung von Bindungen“⁹⁰ gelegt wird, was sich auch für andere Romane Roths konstatieren lässt, wie wir in den nachstehenden Kapiteln sehen.

Für Franz Tunda erscheint das Hotel in *Die Flucht ohne Ende* als bindungsloser Raum, „in dem Kontakte und Beziehungen durch Geld vermittelt werden und auf geschäftlichen Bedingungen basieren.“⁹¹ Denn als Tunda in Paris finanziell immer schlechter dasteht, fühlte „[d]er Hoteldiener [...] zuerst, dass Tunda kein Geld mehr hatte“ (FOE, 480). Derselbe Hoteldiener pflegt mit Tunda allerdings ein nahes, fast familiäres Verhältnis und kennt bald dessen Schlafrhythmus und tadelt ihn neckisch

⁸⁴ Der Roman *Hotel Savoy* hat interessanterweise als Text selbst transitorische Züge: „Auch in der Rezeptions- und in der Publikationsgeschichte des Romans lassen sich Strukturen des Transitorischen aufspüren. *Hotel Savoy* wird nicht zuerst als Buch veröffentlicht, sondern als Fortsetzungsroman in einer Zeitung.“ Wilhelmer: *Transit-Orte*, 145f.

⁸⁵ Müller-Funk: *Besichtigungen*, 49.

⁸⁶ Hartmann: *Kultur und Identität*, 181.

⁸⁷ Zitzlsperger: *Caféhäuser, Bahnhöfe und Hotels*, 58.

⁸⁸ May: *Joseph Roth und die Zeichen*, 243.

⁸⁹ Vgl. Zitzlsperger: *Topografien des Transits*, 142-143.

⁹⁰ Hartmann: *Kultur und Identität*, 185f.

⁹¹ Ebenda, 189.

dafür („Sie schlafen aber gern!“ [FOE, 470). Tunda erkennt an, dass die Freundschaftlichkeit und das familiäre Interesse der Hotelbelegschaft an seine Zahlungsfähigkeit geknüpft sind, ein Umstand, den Roth selbst in seinen Hotelfeuilletons offensichtlich macht und der ihn nicht weiter stört, sondern vielmehr von ihm als Teil des gesellschaftlichen Umgangs goutiert wird.⁹² Für Tunda, dessen finanzielle Situation eine miserable ist und der, wie wir im folgenden Kapitel noch sehen werden, an dieser seiner Lage leidet und an ihr die Brutalität der sozialen Realität Europas erkennt, verändert sich die Situation im Hotel schlagartig und „[d]ie Kühnheit der schönen Hotelwirtin, die Tunda so bewundert hatte, verwandelte sich in Hohn. Denn die schönen, jungen und kühnen Wirtinnen der Hotels haben nicht umsonst ein Leben hinter dunklen, billig geblühten Vorhängen verbracht. Dafür will man bezahlt sein“ (FOE, 479). Eine einseitig positivere Vorstellung vom Hotel findet sich in *Rechts und Links*, wo Nikolai Brandeis das Hotel als seinen favorisierten Wohnort ausgibt: „Manchmal ging er ins Hotel schlafen. Er liebte die fremden Hotelzimmer und ihre Gegenstände, die aller Welt gehörten, und die Tapeten, die der Zufall über die Wände geklebt hatte. Er brauchte nur ein Dach über dem Haupt“ (RUL, 744). Für ihn sind es diese Gegenstände, die aller Welt gehörten, wie er sie nur im transitorischen, halböffentlichen Raum des Hotels vorfindet. Die Hotels stellen für Brandeis mögliche Zufluchtsorte dar, weil er finanziell sicher ist und weil er – im Gegensatz zu Tunda oder Dan – kein Europa sucht, das ihm Halt geben kann; er sucht das Transitorische und das Vorübergehende.

Brandeis' positive Besetzung des Hotel-Raums ist auch typisch für Roth, der zwar mit der Epoche, deren Sinnbild das Hotel ist, durchaus kritisch verfährt, der aber – im Gegensatz zu anderen Schriftsteller_innen seiner Zeit – „das verflüssigende und entgrenzende Potential der nomadischen, transitorischen Räume affirmativ oder neutral statt im Register des verurteilend Normativen schilder[t]“.⁹³ Diese affirmative Haltung dem Nomadischen gegenüber deckt sich mit anderen Phänomenen des Roth'schen Werks. Was das Hotel anbelangt, kann festgestellt werden, dass Roth keinesfalls ein naiver Hotelbewohner ist, der das Hotel romantisch verklärt und sich eine ‚Ersatzheimat‘ aufbaut. Er ist sich – auch in seinen literarischen Texten – der Widersprüchlichkeit von Pracht und Elend bewusst und geht hierin mit anderen

⁹² Vgl. ebenda.

⁹³ Ebenda, 184.

Autor_innen der Zwischenkriegszeit d'accord, und auch er weist das Hotel als typischen Raum der Epoche aus. Allerdings affirmiert er den Durchgangsort, das Bindungslose und das Vorübergehende und kommt so zu einer differenzierten Darstellung des Hotels, die sich auch in seinem Europabild manifestiert. Der Untergang des sinnbildlichen Europa im *Hotel Savoy* bedeutet nicht den Ausgang in eine bessere Zukunft, sondern die nächste Weiterfahrt; Das Savoy genauso wenig in Flammen aufgehen sehen wie Roth auch Europa nicht brennen sehen will. Das Hotel Savoy ist eine Dystopie, die als Warnung gelesen werden konnte und die sich spätestens ab 1933 als grausame Realität erwies.

4. KRISENERFAHRUNGEN DER ZWISCHENKRIEGSZEIT: EINE *FLUCHT OHNE ENDE*?

*Stand in line as we march to the drums of the east
Paralyzed and possessed by crusaders deceased
Lost to the sirens that call from the turbulent tide
Bound by the science that lives on the lips of the wise*

*The beating of a million drums
The fire of a million guns
The mother of a million sons
Civilization*

Justice: Civilization

4.1. FRANZ TUNDA UND JOSEPH ROTH AUF DER SUCHE NACH EUROPA

Es ist ein sehr kritisches – wenn nicht überhaupt negatives – Bild, das Joseph Roth im Roman *Die Flucht ohne Ende* vom Europa der Zwischenkriegszeit zeichnet. Franz Tunda, der von der Kriegsgefangenschaft über mehrere Stationen von Sibirien bis Paris flüchtet, und am Ende „so überflüssig wie [...] niemand in der Welt“ ist (FOE, 496), findet ein Europa vor, das dem „Geruch der Fäulnis“ anheimgefallen ist, wo er „den Staub der zerfallenden Häuser [atmete] und mit Entzücken dem Gesang der Holzwürmer [lauschte]“ (ebd.; vgl. auch S.29). Bevor Tunda zu dieser vernichtenden Erkenntnis kommt, erlebt er die verschiedensten sozialen Facetten Europas und des vorrevolutionären und revolutionären Russlands. Der Text ließe sich anhand dieser Stationen genauso strukturieren, wie auch anhand der Frauen, die der Romanheld kennenlernt und die ihm alle – und sei es auch nur für eine Nacht – verfallen. Die folgende Analyse geht daher Franz Tundas Weg durch Europa nach, verfolgt also dessen zunehmende Desillusionierung im ‚neuen‘ Europa nach dem Ersten Weltkrieg und die sich verdichtende Kritik an den gesellschaftlichen Verhältnissen Europas. Entscheidende Etappen sind Sibirien, Moskau, Baku, Wien, Deutschland (Tunda hält sich „in einer mittelgroßen deutschen Stadt“ [FOE, 433], und in Berlin auf) und Paris und wie in keinem anderen Roman Roths wird dabei danach gefragt, was Europa sein kann und was eine europäische ‚Kultur‘ ausmacht. Genau deshalb lohnt sich eine genaue Betrachtung der Tunda’schen Flucht, die auch andere Romane (vorrangig *Rechts und Links* und *Das Spinnennetz*) miteinbezieht, dennoch aber eng an diesem Text bleibt. Die Fragen an und über Europa stellt vor allem Tunda selbst, der ständig darum bemüht zu sein scheint, dem Europa der Zwischenkriegszeit Sinnstiftendes zu entlocken und die Epoche, die er durchlebt, mit seinen Vorkriegsvorstellungen

kompatibel zu machen – woran er letztlich, wie wir sehen werden, aus verschiedenen Gründen und in vielen Instanzen scheitert.

Ein besonderes Merkmal des Textes *Die Flucht ohne Ende* ist die homodiegetische Erzählform⁹⁴, die es dem Erzähler ermöglicht, mit der Figur Tundas im Austausch zu stehen. Tunda schickt dem Erzähler Briefe, der Erzähler zitiert und kommentiert Einträge aus Tundas Tagebuch und beide treffen sich im Laufe des Romans in Berlin und sprechen miteinander über die Stadt und über Tundas Leben (vgl. FOE, 462). Eine so prominente Rolle nimmt der Erzähler in keinem von Roths Romanen ein, vergleichbar ist sie nur mit jener in *Der stumme Prophet*, in welchem der Erzähler im Vorwort davon berichtet, in der Silvesternacht 1926 über den Protagonisten des Romans, Friedrich Kargan, in einer Runde von Bekannten zu sprechen, da er ihn kannte und seine Geschichte zu dessen Verteidigung erzählen würde. Tagebucheinträge Kargans sind wie in *Die Flucht ohne Ende* im Text enthalten, allerdings tritt der Erzähler selbst in der Erzählung nicht auf und kommuniziert auch nicht mit dem Protagonisten. Für *Die Flucht ohne Ende* ergibt sich ein spannendes und durchaus problematisches Vorgehen bei der Bestimmung der Autor- bzw. Erzähleraussagen, wenn sich die Frage stellt, wie Joseph Roth in diesem Text spricht. Er ist in zwei Instanzen beteiligt: vordergründig als Autor des Textes, den er darüber hinaus als „Bericht“ ausgibt, in dem er – wie er in dem als Formel der *Neuen Sachlichkeit* anerkannten Vorwort schreibt⁹⁵ – „nichts erfunden, nichts komponiert“ zu haben (FOE, 391); darüber hinaus im Text selbst als Ich-Erzähler, der mit dem Protagonisten kommuniziert und im Roman auftritt und damit selbst zur Romanfigur wird. Es ließe sich leicht behaupten, die Aussagen dieser Erzähler-Figur spiegeln Roths Meinung wieder, eine Behauptung, die sich mit einer biographisch-fundierten Herangehensweise außerdem bekräftigen ließe. Dabei würde aber leicht die zum (berechtigten) Gemeinplatz gewordene Forderung außer Acht gelassen, dass Autor oder Autorin nicht gleich dem Erzähler oder der Erzählerin sind und dass auch die

⁹⁴ Vgl. Klaus Weimar u.a. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Band I. A – G*. Berlin: De Gruyter 1997, 503a.

⁹⁵ Weymann, Ulrike: *Epische Objektivität. Zur Romanästhetik Joseph Roths in den 1920er Jahren*. In: Wiebke Amthor/Hans Richard Brittnacher (Hg.): *Joseph Roth. Zur Modernität des melancholischen Blicks* (=Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, Bd. 142) Berlin/Boston: De Gruyter 2012, 257-272. Hier: 259. Weymann erläutert die Problematik der postulierten Objektivität der *Neuen Sachlichkeit* bei Joseph Roth und kommt u.a. zu dem Schluss, dass Roth „sich als einen realistischen Schriftsteller [sieht], jedoch nicht im Sinne des Dokumentaristen, sondern im Sinne des poetischen Realismus. [...] Der Erzählinhalt soll vorstellbar und aus diesem Grund wahrscheinlich sein, eine Ästhetisierung der Realität ist damit jedoch nicht ausgeschlossen.“ (270)

Figuren nicht die ‚Meinung‘ des Schriftstellers oder der Schriftstellerin wiedergeben. Wie wir sehen, landen wir bei einer genauen Betrachtung der Autorfigur in *Die Flucht ohne Ende* bald bei einer breiten Debatte um die Frage der Autor_innenschaft – diese Arbeit hat jedoch nicht das Ziel, sich mit diesen Fragen im Detail auseinanderzusetzen.⁹⁶ Worauf aber hingewiesen werden muss, ist, dass nicht Roth selbst spricht: dass wir es mit einem literarischen Text zu tun haben, der eine Interpretationsleistung verlangt und darüber Rückschlüsse auf das Bild zulässt, das in Roths Texten von Europa gezeichnet wird, nicht aber auf die Meinung des Autors. Roth befragt das Europa seiner Zeit auf literarische Weise und seine Texte sind dementsprechend als literarische aufzufassen. Mit anderen Worten: auch wenn Roth als erzählende Figur in seinem Roman auftritt, haben wir es mit einem literarischen Text und damit auch mit einer literarischen Figur zu tun, die nicht der realen Autorenperson *Joseph Roth* entspricht.

Über die Figur Tundas als nomadische Figur par excellence, ist sich die Forschung weitgehend einig, was ihn mit anderen Figuren Roths, etwa Gabriel Dan (*Hotel Savoy*) und vor allem Nikolai Brandeis (*Rechts und Links*) verbindet.⁹⁷ Tunda, diesem „Soldaten, Rotgardisten, Bolschewiken, Sibiriaken und Abenteurer will die Rückkehr und die Integration in die Nachkriegsgesellschaft nicht gelingen.“⁹⁸ Unter dem problematischen Begriff der *Heimatlosigkeit* attestiert auch Klaus Bohnen für Roths Texte, dass sich „[d]er »Reiz« seines poetischen Werks [...] in der Tat an der »Melancholie« der Heimatlosigkeit-Thematik zu entzünden [scheint].“⁹⁹ Diese Charakterisierung Tundas als nomadischer Typ, als ‚Heimatloser‘, als jemand, der sich nicht mehr in eine neue Gesellschaft Europas nach dem Ersten Weltkrieg eingliedern kann (oder will), wird in diesem Kapitel mehrmals aufgegriffen werden. Die folgenden

⁹⁶ Vgl. zur Debatte und zu verschiedenen Ansätzen Einführung und Texte in: Fotis Jannidis (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft* (=Universal-Bibliothek 18058) Stuttgart: Reclam 2012.

⁹⁷ Vgl. Hartmann: *Kultur und Identität*, 167-179.

⁹⁸ Hans Richard Bittnacher: *Von Heimkehrern, Vagabunden und Hochstaplern. Glück und Fluch des improvisierten Lebens bei Joseph Roth*. In: Amthor Wiebke/Hans Richard Bittnacher (Hg.): *Joseph Roth. Zur Modernität des melancholischen Blicks* (=Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, Bd. 142) Berlin/Boston: De Gruyter 2012, 165-182. Hier: 164. I.d.F. zit. als: Bittnacher: *Von Heimkehrern, Vagabunden und Hochstaplern*.

⁹⁹ Bohnen: *Flucht in die „Heimat“*, 141. Bohnen versucht, ‚Heimat‘ bei Roth weniger unter dem Blickwinkel eines nationalen Gefüges zu betrachten, denn unter (fast psychoanalytisch anmutenden, aber nicht so explizierten) Konzepten des Ordnungs- und Orientierungsverlustes. Mit dem Festhalten am Heimatbegriff bleibt die Analyse allerdings nahe am postulierten Krisenmoment, dem ‚Heimatverlust‘, und versucht sich in der Findung von Kompensationsräumen und -strategien bei Roth, die allesamt unter dem Eindruck dieses ‚Verlustes‘ stehen.

beiden Unterkapitel beziehen sich auf Tunda als einem ‚zeitlich Entfremdeten‘ und untersuchen sein Verhältnis zur europäischen Gesellschaft der Zwischenkriegszeit.

4.2. SIRENE EUROPA: VERSUCH EINER ANKUNFT

Franz Tunda kommt, wie so viele Figuren Roths, aus dem Ersten Weltkrieg zurück. Sein Weg nach Wien, das erste Ziel des „Sohn[s] eines österreichischen Majors und einer polnischen Jüdin, in einer kleinen Stadt Galiziens, dem Garnisonsort des Vaters, geboren“ (FOE, 393), wird bald unterbrochen und über einige Umwege, die ihn durch die russische Revolution und durch das frühe Sowjet-Moskau führen, gelangt er nach Baku, da er dort für die Sowjetregierung Filmaufnahmen für ein wissenschaftliches Institut machen soll. Er reist nach Baku mit seiner neuen Frau, Alja, nachdem er sich von Natascha, durch welche er zum Kampf für die Revolution kam, getrennt hatte. Die Zeit in Baku ist die ruhigste, die Tunda im Laufe der Erzählung erlebt, allerdings nicht als Franz Tunda, sondern als Franz Baranowicz: als Bruder eines polnischen Bärenjägers und Pelzhändlers, der ihm zu Beginn des Romans bei der Flucht aus der Kriegsgefangenschaft half und mit dem ihm bis zum Ende des Textes eine Freundschaft verbindet (vgl. FOE 393 und FOE 496 – der Pelzhändler Baranowicz ist übrigens auch für Friedrich Kargan und dessen besten Freund Berzejew in *Der stumme Prophet* letztendlich ein Zufluchtsort und gehört damit zusammen mit Tunda und Alja, die ebenfalls am Ende dieses Romans erwähnt werden – neben den Trottas in den späteren Romanen – zu wiederkehrenden Figuren im Roth’schen Werk [vgl. DSP, 928f.]). Der zu Baranowicz gewordene Tunda scheint in Baku ein neues Leben gefunden zu haben, welches ihm behagt und ihm nach Krieg, Gefangenschaft und Kampf in der Revolutionsarmee Stabilität ermöglicht: „Im Laufe der Zeit, in der sie sich nicht sahen, wurde Baranowicz wirklich sein Bruder. Der Name Tundas war nicht falsch, Tunda war wirklich Franz Baranowicz, Bürger der Sowjetstaaten, zufriedener Beamter, verheiratet mit einer schweigsamen Frau, wohnhaft in Baku“ (FOE, 416). Dass dieses stille Leben nicht von Dauer sein kann, kündigt sich schon in den sehnsüchtigen Hafenaufenthalten Tundas an, war er auch „entschlossen gewesen, nichts Überraschendes mehr zu erwarten“, so „floh er [dennoch] aus seinem Hause, er ging zum Hafen, und der Geruch dieses kleinen Meeres beunruhigte ihn heftig“ (FOE, 417). Diese heftige Unruhe liegt vor allem an den Schiffen, dem „größten Reservoir für die Phantasie“, wie Foucault es ausdrückt, der „Heterotopie *par*

excellence. In den Zivilisationen, die keine Schiffe haben, versiegen die Träume. An die Stelle des Abenteuers tritt dort die Bespitzelung und an die Stelle der Freibeuter die Polizei.“¹⁰⁰ Wie Tunda später beschreibt (vgl. FOE 429f.), war dieses Spitzelsystem Teil seines Lebens im sowjetischen Baku, was vielleicht ein Grund mehr gewesen sein mag, den Hafen aufzusuchen, ohne eine bestimmte Ankunft zu erwarten, und sich „doch immer wieder vor[zustellen], die Schiffe kämen von irgendwelchen fremden Meeren. Schiffe sind die einzigen Fahrzeuge, denen man jede abenteuerliche Fahrt zutraut“ (FOE, 417). Das Abenteuer, das Tunda erreicht, kommt aus Europa: drei Europäer_innen, die er am Hafen beobachtet und deren Nationalität er nicht einschätzen kann (ein auf Kleidung und Aussehen basierendes Ratespiel, welches er für sich spielt), stellen sich am nächsten Morgen in seinem Büro als französische Gruppe vor, die durch Russland reist, ein junger Herr, der Russisch spricht, ein Pariser Rechtsanwalt und seine Frau – vor allem von letzterer ist Tunda angetan, denn sie „war die erste elegante Dame, die ich seit meiner Rückkehr aus dem letzten Wiener Urlaub gesehen habe“ (FOE, 419). (Weibliche) Eleganz, so scheint es, ist eine genuin europäische Eigenschaft für Tunda, der seit jenem Urlaub bereits zu zwei anderen Frauen intime Beziehungen hatte (Natascha, die Revolutionärin und seine Frau, Alja). Wie oben erwähnt, ließe sich der Roman anhand der Frauen strukturieren, die Tunda kennenlernt, die ihn treiben und wegen welcher er sich immer wieder aufs Neue aufmacht, neue Orte zu erkunden, denn „die Frauen, die uns begegnen, erregen mehr unsere Fantasie als unser Herz. Wir lieben die Welt, die sie repräsentieren, und das Schicksal, das sie uns bedeuten“ (FOE, 424¹⁰¹). Und diese französische Frau G. erregt Tundas Fantasie, wenn sie ihm von Paris erzählt, vom „Asphalt der Boulevards, eine[r] Terrasse im Bois de Boulogne, [den] Schaufenster[n] der Rue de la Paix“ (FOE, 422). Wenn Tunda in der Folge mit dieser Frau schläft und daraufhin seine alten Papiere hervorholt, um Baku und seine Frau Alja zu verlassen, dann nicht, um dieser Frau hinterherzufahren, sondern um durch eine Tür zu gehen, die sich durch ihre Ankunft für ihn eröffnet hatte, „eine Tür, [...] von der ich die ganze Zeit gedacht hatte, sie wäre

¹⁰⁰ Foucault: *Von anderen Räumen*, 327 (Hv. i. O.).

¹⁰¹ Diese Idee, dass man(n) sich nicht in die Frauen selbst verliebt, sondern in die Vorstellungen, die man(n) von dieser Frau hat, taucht fast wortgleich nochmals in *Rechts und Links* auf: „Man liebt nicht die Frauen, man liebt die Welten, die sie repräsentieren“ (RUL, 750) Hier ist es allerdings nicht die „europäische“ Frau, für die sich der Protagonist Paul Bernheim interessiert, sondern die Frau seines Chefs (Nikolai Brandeis), Lydia, die „nach [...] Erzählungen aus dem Kaukasus und wahrscheinlich fürstlichen Geblüts [war]. Der Kaukasus alleine hätte schon genügt“ (ebenda).

keine Tür, sondern ein Teil der Mauer, die mich umgab. Ich sah einen Ausgang und benützte ihn“ (FOE, 431).

Es ist ein sehr spezifisches Europa, das Tundas Vorstellung beherrscht, nämlich das Europa von Paris, der „Hauptstadt der Welt“, die „außerdem die einzige freie Stadt der Welt“ ist (FOE, 421). Es ist das Europa des eleganten Paris, das Frau G. ihm eröffnet: „An die Schaufenster der Rue de la Paix dachte Tunda, als er seine alten Papiere hervorsuchte“ (FOE, 425). Hier lebt auch Irene, seine erste Frau, die in Wien blieb, als er in den Krieg zog und die lange auf ihn wartete, bevor sie nach Paris heiratete, und auch sie, an die er denkt, wenn er die ‚elegante‘ Frau G. sieht (vgl. FOE, 419), gehört in diese Welt, denn „[w]ährend Tunda das Bild [Irenes, Anm.] ansah, dachte er an die Schaufenster der Rue de la Paix“ (FOE, 425). Beide Frauen stehen damit im Kontrast zu seiner Frau in Baku, „jene[m] stille[n] Mädchen aus dem Kaukasus, Alja genannt, Nichte eines stumpfsinnigen Töpfers“ (FOE 415). Alja ist nicht nur still, sie ist Tunda sogar zu still, zu passiv, „[i]hre stille Neugier, mit der sie mich seit Monaten empfängt, erscheint mir tückisch. So wie ein Schweigsamer einen Angeheiterten und einen Beredten aushorcht, so empfängt sie meine Liebe“ (FOE 424). Sie erregt nicht mehr seine Fantasie, weshalb er sie sitzenlässt, um das Europa der Rue de la Paix aufzusuchen, mit seinen „duftenden, glänzenden Köstlichkeiten“ (FOE, 422). So wird Alja, die stille Frau, verstoßen, weil sie die Unruhe des männlichen Eroberers, der im Hafen seine Sehnsucht nach Abenteuer zu befriedigen sucht, nicht bändigen kann. In der Figur Aljas zeigt sich ein reaktionäres Frauenbild, das in der Folge in Bezug auf die weibliche Emanzipation noch weiter diskutiert werden wird. Für Alja ist „[d]as Prädikat, das sie auszeichnet [...] ihre emotionale Ruhe und Schweigsamkeit. [...] Das Ausbleiben der verbalen Kommunikation hilft ihm [Tunda, Anm.], über die Wirrnisse der Zeit hinwegzukommen.“¹⁰² Alja ist Tundas Hilfestellung in einer aus den Fugen geratenen Welt und solange sie ihm als Baranowicz hilfreich war, solange er die Ruhe brauchte, bleibt er bei ihr und ‚nützt‘ die stille Passivität: „Alja empfing ihn wie ein stilles Zimmer. Abgeschlossen von jeder Lust, sich anzustrengen, zu kämpfen, sich zu ereifern oder auch nur sich zu ärgern, lebte er auf einem abseitigen Weg. [...] Wenn der Abend anbrach, schlief sie bei ihrem Mann. Es gibt kein gesünderes Leben“ (FOE, 416). Oder, wie Wolf Marchand es zwar zynisch, aber treffend ausdrückt: „Und kein

¹⁰² Isabel Dos Santos: *Die Darstellung der Frau bei Joseph Roth*. Univ. Diss. South Africa 2009, 220.

bequemerer für einen Mann.“¹⁰³ Alja ist vollends auf ihre Funktion der Geborgenheit bietenden Ehefrau Tundas reduziert,

[s]ie lebte inmitten der Revolution, der historischen und der privaten Wirrnisse, wie die Abgesandte einer anderen Welt, Vertreterin einer unbekannten Macht, kühl und neugierig, vielleicht der Liebe ebenso wenig fähig wie der Klugheit, der Dummheit, der Güte, der Schlechtigkeit, aller irdischen Eigenschaften, aus denen sich ein Charakter zusammensetzen soll. Welch ein Zufall, dass sie ein menschliches Gesicht und einen menschlichen Körper hatte! (FOE, 415)

Sie wird dadurch zur literarisch notwendigsten Figur und die Entmenschlichung, die sie durch den Erzähler erfährt, lässt sich auch als Konzeption einer Figur lesen, die nicht Frau ist, sondern Raum, Aufenthalts- und Ruheraum für Tunda, der sich von der weit aufreibenderen, weil konflikthafter Beziehung mit der Revolutionärin Natascha ‚erholt‘, bevor er sich wieder zurück ins Abenteuer stürzt. „Franz Tundas Ehe mit dem schönen, stillen Mädchen Alja wird zur Funktion eines Protestes; des Protestes des Autors gegen die Emanzipation Natascha Alexandrownas und Irenes.“¹⁰⁴ Alja, auf ihre Funktion reduziert, erscheint als der Typ einer Frau, die weder zu kritischem, eigenem Denken befähigt ist, noch zu irgendeiner Form von Widerstand. Sie bildet, wie auch andere Frauen im Roman, „die imaginäre wie symbolische Tapete für die Einsamkeit eines verloren gegangenen Weltkriegssoldaten.“¹⁰⁵ Hierdurch unterscheidet sie sich nicht nur von Natascha, sondern vor allem von Frau G., die den Helden wieder aus seiner Ruhe und Geborgenheit ‚befreit‘ und ihm ebenjene Tür eröffnet, durch die er seine Suche fortsetzen kann; Alja (und damit Baku), so scheint es, hat ausgedient, in dem Moment, als die Ruhe durch die Ankunft der Europäer_innen unterbrochen wurde und sie kann Tunda nicht mehr bieten, was er verlangt, neue Häfen, ein neues Abenteuer und vor allem: Europa.

Tundas Ankunft in Wien zeigt zum ersten Mal an, was sich im weiteren Verlauf des Romans klarer manifestieren wird: die Entfremdung Tundas von Europa, von der europäischen Gesellschaft und ihren Werten. Von nun an steckt er in einer „sibirischen Gloriole [...] und [verbreitet] den großen Atem der Steppe und des Eismeers“ (FOE, 448), er bleibt für die meisten ein ‚Sibiriak‘. Nachdem er in Baku jene Tür benutzt hatte,

¹⁰³ Marchand: *Völkisch-nationalistische Wertbegriffe*, 286.

¹⁰⁴ Ebenda, 285.

¹⁰⁵ Müller-Funk: *Besichtigungen*, 145.

die ihm die Ankunft der Frau G. eröffnet hatte, ist er ratlos (vgl. FOE, 431). In Wien angekommen, schreibt er an den Erzähler einen Brief, in dem er sich wundert: „Das also ist eure Welt! [...] Ich gehe mit fremden Augen, fremden Ohren, fremdem Verstand an den Menschen vorbei. Ich treffe alte Freunde, Bekannte meines Vaters und verstehe nur mit Anstrengung, was sie mich fragen“ (ebd.). Die Entfremdung ist allerdings beidseitig; als Tunda in Wien ankommt, ist seine äußerliche Erscheinung auffallend und sie verrät, dass er ‚fremd‘ ist, „er sah genauso aus, wie sich ein Drogist, der an der Ecke vor der Tür seines duftenden Ladens stand, einen »Bolschewiken« vorstellte“ (FOE, 427). Dieser ironische Einschub, der die Vorstellungen und Vorurteile des Wiener Händlers thematisiert, bringt die Gegenseitigkeit der Entfremdung zum Ausdruck. Tunda selbst befördert diese Aura des ‚Bolschewiken‘, des ‚Sibiriaken‘ oder einfach des Fremden, er spielt, wie er an den Erzähler schreibt, die „Rolle als eben heimgekehrter »Sibiriak«“ – und das mit System: „Man fragt mich nach meinen Erlebnissen, und ich lüge, so gut ich kann“ (FOE, 431). Aus diesen Lügengeschichten, die er aufschreibt, um sich nicht in Widersprüche zu verwickeln, wird später ein Buch, das der Erzähler innerhalb der Romanwelt veröffentlicht (vgl. FOE, 464). Warum aber wehrt sich Tunda so heftig dagegen, Europäer zu werden, Teil dieser Welt, die ihm so fremd erscheint, wo er doch aus Baku aufgebrochen war, nachdem sich eine Tür geöffnet hatte? Weil

seine deutlichste Eigenschaft der Wunsch nach Freiheit war. [...] Im Grunde war er ein Europäer, ein »Individualist«, wie gebildete Menschen sagen. Er brauchte, um sich auszuleben, komplizierte Verhältnisse. Er brauchte die Atmosphäre verworrener Lügen, falscher Ideale, scheinbarer Gesundheit, haltbaren Moders, rot bemalter Gespenster, die Atmosphäre der Friedhöfe, die wie Ballsäle aussehen oder wie Fabriken, oder wie Schlösser, oder wie Schulen, oder wie Salons. [...] Er war ein »moderner Mensch«.
(FOE, 432)

Diese längere Passage zeigt, was sich der Erzähler unter einem Europäer vorstellt. Tunda wird hier zum Paradebeispiel dieses Europäers, genau deshalb, weil er sich dagegen wehrt, ein solcher zu werden. Er lügt seine eigene Lebensgeschichte vor, das Verworrene ist die eindeutig europäische Art und Haltung. Der Erzähler attestiert Tunda, dass es nicht die Rückkehr nach Europa an sich ist, die ihn zum Europäer macht, sondern die Tatsache, dass er keinen Grund hatte, nach Europa zurückzukehren, kein spezifisches Ziel oder Ideal, sondern dass er es tat, weil er konnte: weil er einen Wunsch nach Freiheit hat. Eben in dem Versuch, sich gegen die

europäischen Ideale, Werte oder die ‚Kultur‘ zu wehren, ohne diese beschreiben zu können, sieht der Erzähler diese Ideale und Werte realisiert, so sehr sie auch kritisch betrachtet werden oder zu einem widersprüchlichen Konstrukt aus Lügen geworden sind. In Bezug auf die Widersprüchlichkeit und auf den gleichzeitigen Versuch, sich von Europa zu lösen und diesem dennoch anzunähern, kann der Wunsch Tundas nach Kleidung gelesen werden, wie er ihn an den Erzähler richtet: „Ich trage eine blaue Rubaschka und eine graue Mütze und falle auf. Wenn du kannst, schick mir einen alten Anzug, aber einen neuen Hut“ (FOE, 428). Sich der Rubaschka, dem Kleidungsstück des ‚Sibiriaken‘, entledigen zu wollen, weist daraufhin, dass Tunda zwar seine Rolle spielen möchte (indem er sich eine Geschichte zurechtlegt) – dass er aber dennoch äußerlich, d.h. über seine Kleidung, nicht auffallen möchte; dieserart kann er sich das Recht vorbehalten, seine Fremdheit einzusetzen und mit ihr so zu spielen, wie er es für notwendig erachtet. Tatsächlich aber ein Fremder zu sein, der als solcher erkannt wird – wie etwa Nikolai Brandeis in Rechts und Links, dessen „mongolischer Gesichtsschnitt und seine bräunliche Hautfarbe [...] Grund genug [waren] für die Mitteleuropäer, die ihm begegneten, ihn der Abteilung »Ferner Osten« zuzuweisen“ (RUL, 683) - das geht Tunda zu weit. Er fügt sich in eine bequeme Zwischenposition, wie sie sich nur der Europäer erlauben kann, indem er mit den Merkmalen des Fremden problemlos spielen, die Rolle tauschen und nach Belieben von der Position des ‚Exoten‘ in die des Beobachters wechseln kann, ohne dass er eine der beiden Positionen aufgeben müsste. Tunda ist in einer Zwischenposition, die ihm Kritik an Europa ermöglicht, Kritik, die er in der Folge auch übt. Er kommt in diese Zwischenposition, da er sich aus den Bedingungen, seinen „natürlichen und kulturellen Bedingungen“ herausbewegt hat, wie Vilém Flusser schreibt: „Der Mensch ist frei, weil er sich mit einer unvorhersehbaren und unerklärlichen Bewegung gegen seine Bedingungen empören kann und sie verändern kann. Durch diese Möglichkeit wird er virtuell frei, und, wenn er sie vollzieht, ist er faktisch frei.“¹⁰⁶ Wenn der Erzähler, wie wir oben gesehen haben, vom Tunda’schen Wunsch nach Freiheit schreibt und diesem dem europäischen Wesen Tundas zuordnet, so bleibt dennoch eine Unvorhersehbarkeit, eine Unerklärlichkeit („und es schien ihm, dass er nicht freiwillig fahre. Es war so gekommen, wie alles in seinem Leben, wie das meiste und Wichtigste auch im Leben der anderen kommt, die durch eine geräuschvolle und mehr bewusste Aktivität verführt werden, an die Freiwilligkeit ihrer Entschlüssen und Handlungen

¹⁰⁶ Flusser: *Freiheit des Migranten*, 31f.

zu glauben“ [FOE, 427]); es bleibt eine Plötzlichkeit, mit der sich Tunda aus seinen Bedingungen, in die er in Baku verstrickt war, gelöst hat. Er hat die Möglichkeit vollzogen und ist damit faktisch frei geworden – zumindest im Moment der Bewegung. Das Verharren in der Zwischenposition, der Position der Ironie, wie sie Flusser nennt, die außerhalb der eigenen Bedingungen stattfindet,¹⁰⁷ ist ein Balanceakt, der nicht immer gelingt und, wie bereits angesprochen, mit der absoluten ‚Überflüssigkeit‘ der Person Tunda endet – für uns als Lesende bedeutet dies aber, dass wir durch die Figur Franz Tundas einen kritisch-ironischen Blick auf Europa und auf jene erhalten, die die Idee Europa verteidigen und in Europa als Europäer_innen leben. Menschen wie Tunda, konstatiert der Erzähler, „sind also die geborenen Feinde der Gesellschaft“ (FOE, 433) und für diese Gesellschaft ist Tunda gleich dem Migranten, wie ihn Flusser beschreibt, der

zwar Brocken der Geheimnisse aller jener Heimaten in seinem Unterbewußtsein mit[schleppt], die er durchlaufen hat, aber [...] in keinem derartigen Geheimnis verankert [ist]. [...] Er ist zugleich Fenster, durch welches hindurch die Zurückgebliebenen die Welt erschauen können, und Spiegel, in dem sie sich, wenn auch verzerrt, selbst sehen können.¹⁰⁸

Warum will Tunda jedoch einen „alten Anzug, aber einen neuen Hut“ (FOE, 428)? Bleiben wir bei der Lesart einer Zwischenposition Tundas, in der er Nicht-Europäer und Europäer zugleich ist, scheint auch diese Kleidung, die ein zeitliches Hybrid zwischen Vergangenheit und Gegenwart darstellt, ein Ausdruck des Dazwischen, des Nicht-Festlegens zu sein. Ein alter Anzug, der ihn ermächtigt, aus der Position der Machtlosen, der Nicht-Besitzenden zu sprechen; ein neuer Hut, der ihm den Zugang zum Bürgertum, zu den Räumen europäischer Macht erlaubt. Gleichzeitig kann der Kleidungswunsch als Spiel mit der eigenen Identität bzw. als Umgang mit dieser gelesen werden, als Versuch, mit der eigenen Zeitlichkeit umzugehen. Denn Tunda wurde erst vor kurzem wieder Tunda, als er sich mit seinen alten Dokumenten in Baku bei den Behörden meldete, um wieder nach Wien zu kommen. Haftet ihm noch Baranowicz an, seine Baku-Identität, sein Leben als Bruder des polnischen Bärenjägers, als Ehemann seiner Frau Alja? Zwischen diesen beiden Personen,

¹⁰⁷ Ebenda, 31: „Der Mensch ist nicht ganz bedingt. Es gibt in seiner Umgebung eine Stelle ohne Dinge. Von dieser Stelle aus kann er seine Umgebung überblicken. [...] Die von Dingen freie Stelle kann man die ironische nennen. Wenn sich der Mensch in die Ironie stellt, kann er seine Bedingung überblicken. Die Bewegung des Menschen in die Ironie hinein und aus der Ironie heraus kann nicht aus seiner Bedingung vorausgesehen werden. Der Mensch ist aus seiner Bedingung nicht ganz erklärlich.“

¹⁰⁸ Ebenda, 29f.

Tunda und Baranowicz, die er beide spielt, die er beide *ist* und *war*, bleibt bis zum Ende des Romans ein Widerstreit bestehen, bis er sich – und das erst ganz zum Schluss – für Europa, und damit für Tunda, entscheidet. Einen alten Anzug, aber einen neuen Hut – Konzessionen an den (zu diesem Zeitpunkt) zurückgelassenen Baranowicz und an den wiedergeborenen, ‚neuen‘ Tunda, einem Namen, der bei der Entscheidung, Baku zu verlassen und nach Wien zu kommen, „so groß, so stark, so sorgfältig mit Haar und Schatten aufgezeichnet [stand], dass er beinahe aus der Fläche des Papiers herauskam zu eigenem Leben“ (FOE, 425).

4.3. REAKTION GEGEN DEN ZEITGEIST: GESCHLECHTERVERHÄLTNISSE UND „EUROPÄISCHE ANSCHAUUNGEN“

Die Texte der Neuen Sachlichkeit treffen mit der Zeit der Entwicklung von Massenkultur zusammen und nehmen keine eskapistische Haltung ein, „ihre historische Leistung [liegt] in der Etablierung einer neuen Einstellung dem gesellschaftlichen Entwicklungsstand gegenüber und in der Zurückdrängung der bis zu diesem Zeitpunkt in der Literatur dominanten kulturpessimistischen und fortschrittsfeindlichen Anti-Moderne.“¹⁰⁹ Das ist für uns deshalb interessant, weil Roths Texte nicht in diesen Duktus verfallen, sondern im Gegenteil reaktionäre Argumentationsmuster bedienen.

Durch Vermittlung des Erzählers erhält Tunda von seinem Bruder Georg, einem Kapellmeister in einer deutschen Stadt, eine Einladung in ebendiese. Er nimmt sie an, obwohl sich beide Brüder seit Jahren nicht gesehen hatten und auch kein freundschaftliches Verhältnis zueinander pflegen (im Gegensatz zum Verhältnis Tundas mit seinem Wahlbruder Baranowicz). Dabei bietet schon die Anreise mit der Eisenbahn dem Erzähler die Möglichkeit, ironische Bemerkungen über Deutschland zu machen, die sich in der Folge zu einer Kritik ausweiten werden: einer Kritik am Kleinbürgertum, an der Gesellschaft der Zwischenkriegszeit, an den Geschlechterverhältnissen und an dem, was Tundas Bruder als europäische Kultur bezeichnet. Bei seiner Zugfahrt durch Deutschland „dachte [Tunda, Anm.] mit Sehnsucht an die russischen Eisenbahnen und ihre harmlos geschwätzigen

¹⁰⁹ Sabina Becker: *Neue Sachlichkeit. Band 1: Die Ästhetik der neusachlichen Literatur (1920-1933)*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2000 (zugl.: Saarbrücken, Univ. Habil.-Schr. 1997), 53.

Passagiere“ (FOE, 439), die im Kontrast zu den schweigsamen, disziplinierten Fahrgästen der deutschen Eisenbahn stehen. Diese (kleinbürgerliche) Disziplin zeigt sich überhaupt im gesamten Eisenbahnwesen („Welch ein zuverlässiger Betrieb!“ [ebd.]), wo alles – sauber verpackt – zu rollen scheint, „[n]ur die Wächterhäuschen und die Signale standen wie Ehrenposten. Dass sie nicht in die Luft schossen, erschien wie eine Pflichtverletzung“ (ebd.). Tunda, der diese Verhältnisse nicht gewohnt ist, verletzt sowohl die expliziten wie die impliziten Regeln des Betriebs, da er im Korridor steht und raucht, „er sah die Tafel nicht, die es ausdrücklich verbot, weil der Mensch etwas Widersinniges nicht sieht“ (ebd.). Das explizite Verbot entgeht ihm also, da er anderes gewohnt ist – sei es aus der Sowjetunion oder aus Wien, jedenfalls erscheint das Rauchverbot „widersinnig“, weshalb es ignoriert wird. In der Folge zahlt er jedoch, obwohl der Schaffner ihn zur Rede stellt, keine Strafe, da er „geradewegs über Wien aus Sibirien komme“ (FOE, 440). Er nutzt so seine Position als „Fremder“, der mangels Wissens über die bestehenden Gesetze bzw. Sitten das Verbot übertreten darf. Dabei übertritt er auch das implizite Verbot, da er keine Anstalten macht, seinen Gesetzesbruch zu verbergen, wie es ein anderer Herr tut, der zwar ebenfalls am Korridor raucht, seine Zigarette aber beim Auftauchen des Schaffners verbirgt. „Der Schaffner sah zwar auch die verborgene Zigarette, stellte den braven Herrn aber nicht zur Rede, denn es geht den meisten Autoritäten weniger um die Einhaltung der Gebote als um die Einhaltung des Respekts“ (ebd.). Durch die Tatsache, dass Tunda die Gebote der deutschen Eisenbahn nicht bekannt sind und da er den verlangten Respekt zollt – denn er „dankte, verneigte sich und begann, die Landschaft zu loben, gewissermaßen, um sich zu revanchieren“ (ebd.) – entgeht auch er der Geldstrafe. Er entgeht aber nicht den ironischen Bemerkungen des anderen Herren, der es für selbstverständlich hält, dass ein Mann aus Sibirien die Zigarette an der Fensterscheibe ausdrückt, denn immerhin: „[w]ahrscheinlich gäbe es auch Läuse in Sibirien“ (ebd.).¹¹⁰ Tundas Versuch, Sibirien zu verteidigen, indem er darauf hinweist, dass es überall, wo Menschen wohnen, Läuse gäbe, bringt ihm eine weitere ironische Bemerkung ein („Sie scheinen ja das Land [Sibirien, Anm.] sehr zu lieben“ [ebd.]).

¹¹⁰ Roth selbst hat in seinen journalistischen Texten über Galizien und Polen (*Reise durch Galizien*) scharfe Kritik an der Diffamierung des ‚Ostens‘ geübt, die unreflektiert und uninformiert stattfand (und oft bis heute stattfindet): „Aber so treffend einmal die Beobachtung war, daß es im Osten Europas weniger Sauberkeit gebe als im Westen, so banal ist sie heute; und wer sie jetzt noch gebraucht, kennzeichnet weniger die Gegend, die er beschreiben will, als die Originalität, die er nicht besitzt.“ JRW II, 281.

Die Eisenbahn-Episode ist erst der erste von vielen *cultural clashes*, die Tunda in Deutschland erwarten; bei einem Sonntagsspaziergang, den er einige Tage später unternimmt, wundert er sich über die Tätigkeiten der deutschen Kleinbürger_innen, über ihre ‚Kostüme‘, über das ‚Maskenfest‘: „Heute sah ich einen Feuerwehrmann in blendender Uniform einen Kinderwagen schieben. Es brannte nicht, weit und breit war es ruhig. War das ein Kindermädchen, das sich als Feuerwehrmann verkleidet hatte, oder ein Feuerwehrmann, der ein Kindermädchen darstellen wollte?“ (FOE, 456). Diese Kritik äußert er gegenüber seinem Bruder, Georg, und die anti-emanzipatorischen Töne, die hier angeschlagen werden, sind keine Ausnahme bei Tundas Deutschlandbesuch. Vielmehr geht er mit dem Erzähler d'accord, der über Klara, die Frau Georgs, erzählt, sie wäre „ein guter Kamerad“ mit der „Hand eines Turnlehrers“ (FOE, 435) und er setzt in chauvinistischer Manier fort, über ihren festen Händedruck – den sie gibt, anstatt sich die Hand küssen zu lassen – zu sprechen:

In Deutschland und in England, in Schweden, Dänemark, Norwegen, in vielen protestantischen Ländern gibt es Frauen, die derart Männern die Hand drücken. Es ist eine Demonstration für die Gleichberechtigung der Geschlechter und für die Hygiene, es ist eine wichtige Episode in dem Kampf der Menschheit gegen die Bazillen und die Galanterie (FOE, 436).

Wir finden hier eine Kritik an einem Europa vor, dass sich von der ‚Galanterie‘ entfernt hat, wo Männer Kinderwägen schieben und wo ‚widersinnige‘ Rauchverbote vorherrschen. Die Ironie und der Witz, mit dem diese Kritik geäußert wird, verschleiern kaum den Chauvinismus, Sexismus und die Rückwärtsgewandtheit der Ansichten des Erzählers, wie sie in Bezug auf das Deutschland der 1920er zum Vorschein kommt. Tunda erscheint dadurch als das Sprachrohr dieser Ansichten und weniger wie jemand, der aus Sibirien, aus der Sowjetunion nach Europa kommt und über die europäische Lebensart schockiert ist, sondern wie ein Vertreter der Vergangenheit, des Vorkriegseuropas, wo Frauen keinen festen Händedruck zu haben hatten, sondern glücklich über den Handkuss zu sein hatten¹¹¹ und wo Männer sich nicht um Kinderwägen kümmerten. In diesem Sinn ist Tunda auch ein zeitlich Fremder, der einen Zeitsprung gemacht hat und den die Veränderungen, die sich in seiner Abwesenheit in Europa ergeben haben, mehr zu verblüffen scheinen als die

¹¹¹ Den „Niedergang der Galanterie“ kritisiert Roth selbst 1926 in einem Artikel für die Frankfurter Zeitung über das revolutionäre Russland (*Die Frau, die neue Geschlechtsmoral und die Prostitution*): „Es ist zum Beispiel [in der Sowjetunion, Anm.] reaktionär, den Handkuß zu verpönen – aus Furcht, man könnte die Frau zur Dame degradieren.“ JRW II, 635.

‚kulturellen‘ Unterschiede zu Russland, und Tunda muss innerhalb dieser Veränderungen, innerhalb der veränderten Welt neue Deutungen vornehmen, um sich selbst in dieser zurechtzufinden: um die neuen Zustände in sein Weltbild zu integrieren. „Gerade der Verlust der alten Ordnung mit ihren klaren Designationen, Zuordnungen und Grenzen im Politischen und Sozialen wie auch in anderen Bereichen der symbolischen Diskursmacht bis hinein ins Intimste der zwischenmenschlichen Beziehungen fordert den »homo hermeneuticus« in besonderer Weise.“¹¹² Tundas – und des Erzählers – Aussagen zu den ‚Sitten‘ der Zwischenkriegszeit offenbaren so den Bruch, den der Erste Weltkrieg in der Wahrnehmung der Zeitgenoss_innen der Geschichte und Idee Europas angetan hatte.¹¹³ Auch die Geschlechterverhältnisse hatten sich nachhaltig verändert, „[d]er Erste Weltkrieg hatte in vielfacher Hinsicht in der Frauenfrage als Katalysator gewirkt, das gilt für das Recht zu politische Partizipation, aber auch für die Beteiligung auf dem Arbeitsmarkt und nicht zuletzt für den Beitrag zu sozialer Reform.“¹¹⁴ Auf diese neuen Bedingungen wird in *Die Flucht ohne Ende* allerdings nicht mit Fragen reagiert, wie in dieser Gesellschaft Zwischenmenschlichkeit der Geschlechter funktionieren kann, sondern beklagt, dass Zwischenmenschlichkeit in dieser Welt gar nicht möglich sei. „Roth bezieht aus der konservativen Rückwendung und Flucht vor der gegenwärtigen Realität eine bereits fertige Ordnung und fertige Maßstäbe, die gleichwohl [...] von der Realität immer wieder unterlaufen und als längst überholt bloßgestellt werden.“¹¹⁵ Die Kritik an Klara offenbart eine reaktionäre Haltung gegenüber einer neuen Zeit. Und wenn sie auch verbunden ist mit einer Kritik am Kleinbürgertum und an Autoritätshörigkeit (wie in der Zug-Episode), so liegt Isabel Dos Santos doch falsch, wenn sie schreibt, dass Roth „[a]m Beispiel Klaras und ihrer Freunde [...] die Oberflächlichkeit, Wertelosigkeit und

¹¹² May: *Joseph Roth und die Zeichen*, 243. Vgl. auch 242: Das Konzept des *homo hermeneuticus* entlehnt May von Heidegger und in der Analyse trifft „Heideggers Bestimmung des »homo hermeneuticus« im Kontext der phänomenologischen Existentialontologie von *Sein und Zeit*, wo der Prozess hermeneutischer Deutung eines komplex bis zur Diffusion erfahrenen Welt- (als Sein) und Ich-Zusammenhangs (als Dasein, Sosein etc.) als permanent perpetuierte Aufgabe menschlicher »Sorge« eine kategoriale Grundbestimmung der Existenz bildet“ auf Tunda zu.

¹¹³ Vgl. Vera Viehöfer: *Diskurse der Erneuerung nach dem Ersten Weltkrieg. Konstruktionen kultureller Identität in der Zeitschrift Die Neue Rundschau* (=Kultur – Herrschaft – Differenz, Bd. 7) Tübingen: Francke 2004. I.d.F. zit. als: Viehöfer: *Diskurse der Erneuerung*. Vgl. insb. 127-132: „Die Erfahrung des Bruches [...] findet nach dem Krieg nicht nur in den Schriften erklärter Kriegsgegner Ausdruck, sondern wird auch und gerade von denjenigen artikuliert, die den Krieg als einen um höherer kultureller Ziele willen notwendigen Reinigungsprozeß begrüßt hatten.“ (128)

¹¹⁴ Ute Gerhard/Christina Klausmann/Ulla Wischermann: *Neue Staatsbürgerinnen – die deutsche Frauenbewegung in der Weimarer Republik*. In: Ute Gerhard (Hg.): *Feminismus und Demokratie. Europäische Frauenbewegungen der 1920er Jahre* (=Frankfurter Feministische Texte – Sozialwissenschaften, Bd. 1) Königstein/Taunus: Ulrike Helmer 2001, 176-209. Hier: 184.

¹¹⁵ Marchand: *Völkisch-nationalistische Wertbegriffe*, 277f.

Verlogenheit dieser Weimarer Gesellschaft [zeigt], in der Hygiene und Materialismus mehr wiegen als *Aufrichtigkeit und Familienwerte*.“¹¹⁶ Der affirmative und unhinterfragte Umgang mit äußerst problematischen Begriffen durchzieht ihren Versuch, Roth von der Feststellung einer reaktionären und frauenfeindlichen Einstellung freizusprechen und misslingt daher, auch, weil sie zu den Beschreibungen Klaras im Roman keine kritische Distanz einnimmt, stattdessen diese als faktische Beschreibungen zu lesen scheint: „Klara ist im Wertepluralismus der Stabilisierungsgesellschaft jede Natürlichkeit abhanden gekommen. Ihr Busen ist »nur ein Etui für ihre sachliche Güte«, ein Herz ist ihr erst gar nicht zuzutrauen.“¹¹⁷ Die ‚Unnatürlichkeit‘ Klaras ist allerdings literarisches Produkt der Erzählung und ihre bestimmende Eigenschaft, und vom Erzähler schlägt ihr nur Zynismus, Sarkasmus und Unverständnis entgegen, auch und erst recht, wenn dieser dazu ansetzt, sich für die Charakterisierung Klaras zu entschuldigen: „Ich habe bei dieser Beschreibung Klaras kein gutes Gewissen. Denn es scheint mir sündig, einen der tugendhaftesten Menschen, die mir im Leben begegnet sind, zuerst nach ihren sekundären Geschlechtsmerkmalen zu beurteilen“ (FOE, 436). Wie Marchand bemerkt, ist dies „krasser Hohn, denn erstens hat sie diese Merkmale ja [laut dem Erzähler, Annm.] nicht und zweitens hindert ihn sein Gewissen nicht einen Augenblick, auch Klaras Tugend, ihre »soziale Gesinnung«, die Liebe zu ihrem Mann, kurz alles, was sie ist, tut, denkt und sagt, dieser »sündigen« Beurteilung auszusetzen.“¹¹⁸ Klara ist die personifizierte Kritik an weiblicher Emanzipation, die in *Die Flucht ohne Ende* in enger Verschränkung mit einer Gesellschaft zu stehen scheint, die Roth „als brutal, opportunistisch und entindividualisierend [entlarvt], die Frauen und Männer gleichermaßen zu Opfern macht und in der Tunda ein Fremder bleibt.“¹¹⁹ Wie Müller-Funk allerdings betont, trifft diese These, dass die Frauen wie die Männer bei Roth beide ‚Opfer‘ der neuen, nach dem Krieg und aus dessen Chaos heraus sich entwickelnden Gesellschaft seien, nicht zu, denn

[d]er Erste Weltkrieg und der Zusammenbruch der alten symbolischen Ordnung, die unter dem Gesetz des Vaters steht, haben zu einer Heimatlosigkeit geführt, die [...] nur

¹¹⁶ Isabel Dos Santos: *Zur »Übersetzung des männlichen ernstesten Militärexerzierens ins Weibliche« und zu anderen weiblichen Erscheinungen bei Joseph Roth*. In: Johann Georg Lughofer/Mira Miladinović Zalaznik (Hg.): *Joseph Roth. Europäisch-jüdischer Schriftsteller und österreichischer Universalist* (Conditio Judaica, Bd. 82) Berlin/Boston: De Gruyter 2011, 129-141. Hier: 135 (Hv. d. Poik). I.d.F. zit. als: Dos Santos: *»Übersetzung des männlichen ernstesten Militärexerzierens ins Weibliche«*.

¹¹⁷ Ebenda, 136.

¹¹⁸ Marchand: *Völkisch-nationalistische Wertbegriffe*, 292.

¹¹⁹ Dos Santos: *»Übersetzung des männlichen ernstesten Militärexerzierens ins Weibliche«*, 137.

die der Männer ist. Schon in den frühen Romanen sind die literarischen Frauen Roths nicht heimatlos, sie leben wie Fische im Wasser der modernen Konsumgesellschaft nach 1918.¹²⁰

Klara ist genau deshalb Ziel des Spotts und Hohns des Erzählers, weil sie sich einfügt, weil sie für ihn Teil jener Welt ist, die er ablehnt und Tundas Unwohlsein, dieses Nicht-Ankommen-Können in ihr ist bedingt durch ein Nicht-Ankommen-Wollen, durch den Versuch, die Zeit zurückzudrehen. War in *Das Spinnennetz* (1923), dem ersten Roman Roths, die Kritik noch auf den Mann gemünzt, auf die rechtsradikale und als ödipal entlarvte Figur Theodor Lohses („Er liebte es, Zuflucht und Heimat zu finden im Weibe. Er will nach vollendeter Liebe Mütterlichkeit, weite, breite, gütige. Er will seinen Kopf zwischen großen, guten Brüsten betten“ [SPN, 75]), so schlägt sie in *Die Flucht ohne Ende* um auf die Frauen, die als Sinnbilder der Epoche beschrieben werden und Teil des Problems sind, anstatt von diesem betroffen zu sein, „denn wie anders ist es zu erklären, daß Männer bei Roth schwache Naturen sein können, rückwärts gewendete Existenzen, aber niemals Unnaturen.“¹²¹ Äußerst problematisch ist dabei die Nähe zu den Frauenbildern und zur anti-emanzipatorischen Theorie und Praxis der Nationalsozialistinnen, die ebenfalls rückwärtsgewandte Geschlechterkonzepte als Antworten auf die Fragen der Zeit hatten und diese – ihrer Meinung nach – im Sinne der Frauen vertraten.¹²²

Tunda und der Erzähler sind sich einig: Dieses Europa ist in der Frage der Geschlechterverhältnisse perversiert und Ausdruck dieser Perversion ist die Frau, nicht der Mann, denn dieser sucht vergeblich, sich der Welt entgegenzustellen, woran er scheitert. Damit steht Roth im Kontrast zu anderen (männlichen) Autoren seiner Zeit, die sich mit diesen Fragen beschäftigen, die jedoch im Gegensatz zu ihm nicht zurückblicken, um vorgefertigte, reaktionäre Antworten auf diese zu finden, sondern den literarischen Versuch unternehmen, Problemen nachzustellen und sie offenzulegen. Marchand vergleicht Roth mit Kafka und Musil und diagnostiziert einen scharfen Kontrast zwischen Roth und letzterem, wenn es um den Umgang mit einer „aus den Fugen“ (FOE, 400) geratenen Welt geht: „Roth hält an seiner Vorstellung von

¹²⁰ Müller-Funk: *Besichtigungen*, 145.

¹²¹ Marchand: *Völkisch-nationalistische Wertbegriffe*, 289.

¹²² Vgl. Johanna Gehmacher: *Nachfolgeansprüche. Deutschnationale und nationalsozialistische Politik und bürgerliche Frauenbewegung. Österreich 1918-1938*. In: Ute Gerhard (Hg.): *Feminismus und Demokratie. Europäische Frauenbewegungen der 1920er Jahre* (=Frankfurter Feministische Texte – Sozialwissenschaften, Bd. 1) Königstein/Taunus: Ulrike Helmer 2001, 159-175. Insb. 159 u. 170-172.

der heilen Welt in jeder Kritik der Zeit fest. Musil zum Beispiel kennt keine Heilsbotschaft mehr. [...] Roth geht vom Tatbestand der Perversion aus und klagt die Zeit an. Musil geht von der Zeit aus und diagnostiziert ihre symptomatischen Perversionen.“¹²³

Aber nicht nur die Frauen scheinen in *Die Flucht ohne Ende* gänzlich falsche und regelrecht verachtenswerte Wege eingeschlagen zu haben, überhaupt hat sich das, was im Roman unter dem Begriff der europäischen Kultur behandelt wird, nachhaltig gewandelt und es gilt für Tunda, sich zu akklimatisieren und sich zwischen neuen Gegeben- und Gepflogenheiten zurechtzufinden. Eine der längsten Passagen, in der in *Die Flucht ohne Ende* über europäische Kultur diskutiert wird, ist das Gespräch zwischen Tunda und seinem Bruder Georg. Dieses Gespräch findet am Ende des Sonntagsfests statt, welches Tunda im Haus des Bruders miterlebt. Tunda bringt seine Eindrücke und Erlebnisse in der mitteldeutschen Stadt zum Ausdruck, die er in den Tagen davor gesammelt hat. Schon bei der Ankunft in Georgs Haus wird Tunda auf die Vielzahl an Gegenständen aufmerksam, die sein Bruder angehäuft hat. Den Auftakt macht „eine Kuriosität“, ein silberner Samowar, der „[z]u Ehren des Bruders, der eine Art Russe geworden sein mochte [...] von dem livrierten Diener auf einem rollenden Tischchen hereingefahren [wurde]“ (FOE, 443). Wie schon in Wien, so spielt Tunda auch hier seine Rolle als ‚Sibiriak‘ weiter, indem er den Samowar benützt, von dem er nicht weiß, wie er zu behandeln ist und sich stattdessen auf seine Intuition verlässt. Der Samowar ist nicht die einzige ‚Kuriosität‘, die sich im Haus des Kapellmeisters befindet, wie Tunda bemerkt:

Indessen sah er viele jüdische Geräte im Zimmer, Leuchter, Becher, Thorarollen. [...] Übrigens gab es in anderen Zimmern auch Buddhas, obwohl weit und breit am Rhein keine Buddhisten leben, es gab auch alte Handschriften von Hutten, eine Lutherbibel, katholische Kirchenggeräte, Madonnen aus Ebenholz und russische Ikonen. So leben Kapellmeister. (FOE, 444)

Dieses Potpourri an religiösen und kulturellen Gegenständen ist ein Mitgrund, warum Tunda von einem Maskenfest spricht („Ihr kommt ja aus den Kostümen nicht mehr heraus!“ [FOE, 456]), welches die Menschen seiner Meinung nach in der deutschen Kleinstadt veranstalten. Er weitet seine Kritik gegenüber Georg noch aus: „Ich verstehe

¹²³ Marchand: *Völkisch-nationalistische Wertbegriffe*, 290.

nicht, wie du noch von europäischer Kultur sprechen kannst. [...] Diese alte Kultur hat tausend Löcher bekommen. Ihr stopft die Löcher mit Anleihen aus Asien, Afrika, Amerika. Die Löcher werden immer größer“ (ebd.). Für Tunda ist die „alte Kultur“ verschwunden, und wenn ihm sein Bruder entgegnet, dass die Welt kleiner geworden wäre, dass man „zu allen Zeiten fremde Sitten übernommen und sie der Kultur eingefügt“ habe, fällt der heimgekehrte ‚Russe‘ sein Urteil: „Wo aber ist die Kultur, der ihr sie einfügen wollt?“ (ebd.). Europa, so scheint es für Tunda, ist nur noch Schein, besteht mehr aus ‚Löchern‘ als aus Substanz, es ist die „Atmosphäre verworrener Lügen, falscher Ideale, scheinbarer Gesundheit, haltbaren Moders“ (FOE, 432), wie sie der Erzähler schon bei Tundas Aufenthalt in Wien für Europa attestierte,¹²⁴ die sich hier in diesen Gegenständen manifestiert – und dessen Sinnbild die Stadt Berlin ist, die ‚kulturell‘ leer und auf sich selbst reduziert ist: „Sie hat keine Religion. Sie hat die hässlichsten Gotteshäuser der Welt. Sie hat keine Gesellschaft. Aber sie hat alles, was überall in anderen Städten erst durch die Gesellschaft entsteht“ (FOE, 465). Tundas harsche Kritik widerspricht jedoch seiner Art als ‚moderner Mensch‘, im Gegenteil, er wehrt sich vehement gegen diese Art von ‚Moderne‘, die transparent, vielfältig und ‚kulturell‘ divers geworden ist – oder es eben immer schon war, wie ihm sein Bruder vorhält. Dabei ist Georgs Kulturkonzept ein durch und durch eurozentrisches, wie Daniel Romuald Bitouh betont, „[d]er Kulturbegriff, den er [Georg, Anm.] in Umlauf bringt, weist eindeutig repressive, homogenisierende, nivellierende und logozentrische Züge auf.“¹²⁵ Das Einfügen der anderen Elemente in die europäische Kultur erscheint ihm völlig selbstverständlich und die unsystematische Anordnung der exotischen Gegenstände, die „halb umsonst“ (vgl. FOE, 444) zu erstehen waren, versucht keine Kontextualisierung der Entstehungs- oder Distributionsumstände dieser Gegenstände. Dennoch ist es schwer nachvollziehbar, weshalb genau „Franz Tunda die These vertritt, dass Europa keine absolute oder »reine« Kultur ist und sich nicht zum absoluten Maßstab für andere Kulturen aufwerfen soll“,¹²⁶ wie Bitouh schreibt. Für beides fehlen die textuellen Belege und es scheint viel eher, dass Tunda sich ein ursprünglicheres, oder zumindest ein genuines Europa zurückwünscht; dass er deshalb ein Vertreter der ‚Reinheit von Kulturen‘ wäre, wie Johann Georg Lughofer attestiert,¹²⁷ ist wohl zu weit gegriffen, denn sein wichtigster Kritikpunkt, den er auch,

¹²⁴ Vgl. S. 34 dieser Arbeit.

¹²⁵ Bitouh: *Ästhetik der Marginalität*, 289.

¹²⁶ Ebenda, 283f.

¹²⁷ Vgl. Johann Georg Lughofer: *Hybridität oder Reinheit von Kulturen*. In: Johann Georg Lughofer/Mira Miladinović Zalaznik (Hg.): *Joseph Roth. Europäisch-jüdischer Schriftsteller und österreichischer*

wie wir später sehen werden, in Paris wiederholt, ist nicht, dass Europa Fremdes in sich aufnahm, dass es nicht mehr ‚rein‘ ist (deshalb sprechen er und sein Bruder auch aneinander vorbei und bedienen ihre jeweils eigenen Vorstellungen), sondern eben die bereits zitierte Frage: „Wo aber ist die Kultur, der ihr sie einfügen wollt?“ (FOE, 456). Tunda sucht nicht nach dem ‚Reinen‘, er sucht nach einem Genuinen, einem eigentlich Europäischen, welches er nicht, wie sein Bruder, in den Traditionen findet, die „vom Altertum über das katholische Mittelalter, den Humanismus, die Renaissance, die deutsche Romantik [reichen]“ (ebd.). Georg kann im Sinne eines kultursemiotischen Textbegriffs nach Jurij Lotman, wo „jedes Artefakt mit einer Funktion und einer codierten Botschaft als Text angesehen werden kann [...], aus der Menge dieser Texte eine kleine Teilmenge [finden], die ihre Mitglieder im Hinblick auf ihre *kulturelle Identität* für wichtig halten.“¹²⁸ Franz hingegen kann diese Teilmenge nicht mehr finden, für ihn ist sie nicht mehr vorhanden und er hat „die Vorstellung eines durchlöcherten europäischen Textes [entwickelt]“, eine Vorstellung, die „sich als allegorisches Bild der kulturellen Unreinheit bzw. *Ursprungslosigkeit* ablesen“ lässt.¹²⁹ Die Betonung liegt auf der Ursprungslosigkeit und die Suche nach dem Ursprung ist es, die die Fragen Tundas – und des Erzählers – motiviert.

Franz Tunda hält an seiner Position als Außenseiter, als Fremder, als Heimgekehrter fest, der nach einem Kern sucht, nach dem genuin Europäischen, das sich aus sich selbst und nicht aus der Verschmelzung, des Zusammentragens des Verschiedenen ergibt. Was er findet, sind aber ‚Löcher‘, sind ‚Anleihen‘, die gemacht werden und er ist enttäuscht, keine echte, keine sich selbst genügende ‚Kultur‘ zu finden. Tunda, der ‚Individualist‘, bewegt sich selbst zielsicher zwischen seinen Identitäten und nimmt Anleihen, wo er kann, er weiß, seine eigene Geschichte geschickt einzusetzen, um Verboten zu entgehen und um seine Rolle zu spielen, gesteht aber dem Bruder und dessen bürgerlichen Bekannten nicht zu, ebenfalls Rollen zu spielen, sondern entlarvt ihre Werte, Sitten und überhaupt ihre Lebenswelt als scheinhaft. Unfreiwillig wird

Universalist (Conditio Judaica, Bd. 82) Berlin/Boston: De Gruyter 2011, 79-86. Dieser von Lughofer verwendete Begriff ist durchaus problematisch und es ist nicht vollends nachvollziehbar, warum er diesen wählt, genauso wenig seine ‚Übersetzung‘ des Begriffs der *Hybridität* als „Vermischung der Kulturen“ (81); diese begrifflich unscharfe Binarität durchzieht auch seine Analyse, was die Kategorien, die er aufstellt, ebenfalls fragwürdig macht.

¹²⁸ Roland Posner: *Kultursemiotik*. In: Ansgar Nünning/Vera Nünning (Hg.): *Einführung in die Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2008, 55f. Hv. i. O.

¹²⁹ Bitouh: *Ästhetik der Marginalität*, 287 (Hv. d. Poik).

Tunda genau deshalb zum Europäer par excellence, zum Spiegelbild derer, die er so scharf kritisiert. Sympathisch ist ihm nur ein Gast auf Georgs Sonntagsfest, der Fabrikant, mit dem er ins Gespräch kommt und der dieselbe Kritik übt wie Tunda: „Jeder hat seine Rolle. So ist es in unserer Stadt. Die Haut, in der jeder steckt, ist nicht seine eigene. Und wie in unserer Stadt ist es in allen, wenigstens in hundert größeren Städten unseres Landes“ (FOE, 452). Für den Fabrikanten ist es „das Gesetz“, das dafür verantwortlich ist, das Gesetz der Symbolik, welcher der/die einzelne unterworfen ist, wo ein Fabrikant ein Fabrikant ist und eine Schauspielerin eine Schauspielerin (vgl. ebd.), dieses Gesetz, das dem Habitus-Konzept nach Bourdieu entspricht:

Jedermann weiß zum Beispiel, daß soziale Gebilde Routinen haben, immanente Tendenzen, in ihrem Sosein zu verharren; daß sie etwas haben, was wie Erinnerung aussieht oder wie Treue, und in Wirklichkeit nur die »Summe« aller Verhaltensweise der Akteure darstellt, die sozusagen »von Berufs wegen« [...] Verhaltensweisen hervorbringen, die der Situation [...] angepaßt und also darauf zugeschnitten sind [...], die Struktur, deren Notwendigkeit sie inkorporiert haben, zu reproduzieren.¹³⁰

Für den Fabrikanten sind diese Strukturen in verschiedenen alltäglichen Dingen sichtbar, so zum Beispiel in der Kleidung, die er trägt oder in dem, wonach er fragen darf („Glauben Sie, der Wind in Baku interessiert mich nicht mehr als das Petroleum? Aber darf ich sie nach Winden fragen? Bin ich ein Meteorologe? Was wird das Gesetz dazu sagen?“ [FOE, 452]) oder überhaupt, wer er sein darf: „Wenn ich hierherkam als Fabrikant, glauben Sie, ich könnte hier jemals Kapellmeister werden, und wenn ich ein zehnmal besserer wäre als ihr Bruder? Oder glauben Sie, Ihr Bruder könnte jemals Fabrikant werden?“ (FOE, 451). Er sieht die Summe der Verhaltensweisen, er sieht die Struktur selbst – und er erkennt ihre Notwendigkeit, die Notwendigkeit ihrer Reproduktion an. Und auch Tunda, der sein Spiel spielt, seine Rolle verfolgt, ist nicht davor gefeit, dem Gesetz gehorchen zu müssen, wie er in Paris erfahren wird, als ihm das Geld ausgeht und er sich in die Rolle des Bittstellers fügen muss und alle Verhaltensmuster eines solchen Bittstellers anzunehmen hat (vgl. FOE, 484). Dieses Gesetz, das weder der Fabrikant noch Tunda auf die ‚Löcher‘ Europas beziehen oder auf die Anleihen, die gemacht wurden, auf den ‚Maskenball‘: es bestimmt auch den Bruder Tundas und seine Bekannten und ihre Verhaltensweisen. Klara, auf die verschiedenen Gegenstände im Haus des Kapellmeisters angesprochen, bringt diese

¹³⁰ Pierre Bourdieu/Loïc J.D. Wacquant: *Reflexive Anthropologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1996, 173f.

Notwendigkeiten auf den Punkt: „Wir leben nur kultiviert. Georg muss es haben“ (FOE, 443). Wie bei den Tundas verlaufen auch die Feste, die Paul Bernheim und seine Frau Irmgard in *Rechts und Links* geben, wo es „nur Schwindel, Betrug und leere Versprechungen“¹³¹ gibt, wo ebenfalls Gesetze zu befolgen sind und die Feste Feste um ihrer selbst willen sind. In *Rechts und Links* allerdings steht diese Scheinhaftigkeit in einer Tradition, denn schon im Haus von Pauls Vater waren solche gesellschaftlichen Stelldicheins en vogue (vgl. RUL, 613) und sie erscheinen daher – anders als in *Die Flucht ohne Ende* – weniger als Ausdruck der Zwischenkriegsgeneration denn als symptomatisch für eine Bürger_innenschaft, die den Schein nährt und sich umgekehrt von diesem ernährt.

Der Deutschlandaufenthalt Tundas, der im Gespräch mit dem Bruder kumuliert, ist geprägt von seinen scharfen Beobachtungen des Kleinbürgerlichen und seiner noch schärferen Kritik an Verhältnissen, die er als europäische versteht. Wenngleich der Grund für seine Abreise aus Deutschland die Tatsache ist, dass Irene, seine erste Frau, in Paris gesehen wurde, wohin er sich nun begibt, so kann gleichzeitig konstatiert werden, dass Tunda in diesem Deutschland, das seinem Wesen entspricht – dem ‚modernen Menschen‘, der Rollen spielt, sich selbst eine Identität vorlügt und dem sein eigener Kern, sofern er einen hatte, abhanden gekommen ist – nicht leben kann; er hat sich mit dieser Welt zerworfen und sie hält ihm einen Spiegel vor, der ihm ein Spiegelbild zeigt, dass er nicht sehen kann, nicht sehen will.

4.4. UNMÖGLICHE RÜCKKEHR

Paris ist die letzte Station Tundas im Roman. Hier erreicht seine Entfremdung von Europa ihren Höhepunkt, hier ist er vollends überflüssig – oder erkennt, dass er es ist, „[d]enn schon wenn wir als Leserinnen und Leser den Helden des Romans [...] kennenlernen, ist er überflüssig, ein Kriegsgefangener in Sibirien nach dem niemand fragt, um den sich niemand kümmert.“¹³² Die Realität der Rue de la Paix ist ein entzauberter Widerhall der Vorstellungen, die er anhand der Reden der Frau G.

¹³¹ Heinzmann: *Mythen und Masken*, 221.

¹³² Insa Wilke: *So überflüssig in der Welt. Joseph Roths antibiographisches Erzählen*. In: Wiebke Amthor/Hans Richard Brittnacher (Hg.): *Joseph Roth. Zur Modernität des melancholischen Blicks* (=Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, Bd. 142) Berlin/Boston: De Gruyter 2012, 273-285. Hier: 273.

entwickelte. Wenn er sie wiedertrifft, dann nur, damit beide sich voneinander trennen. Und als er sie zum letzten Mal trifft, ist auch er entzaubert, vom geheimnisvollen ‚Sibiriaken‘ ist nichts mehr übrig, nun ist er nur noch eines, nämlich arm. Und „[a]rm sein war in ihren Augen das Unmännlichste – und nicht nur in ihren Augen. In dieser Welt war Armut Unmännlichkeit, Schwäche, Torheit, Feigheit und ein Laster“ (FOE, 481). Auf diese Weise symbolisch kastriert,¹³³ findet Tunda keinen Anschluss mehr an die Welt der Frau G., die ihm zum Sinnbild Europas wird, zum

Siedlungsbereich der europäischen Kultur, von der die Unglücksverhüter, die Europäer sprachen. Keinen anderen, keinen stärkeren Beweis für die Existenz einer europäischen Kultur als diese Frau G. Aber damit sie sei, waren die Menschen ohne Herz, die Bäcker hart und die Armen ohne Brot. Und sie, das Resultat dieses Unglücks, wusste es nicht, durfte es nicht wissen, sie durfte nicht einmal eine Leidenschaft fühlen, weil Leidenschaft der Schönheit schadet. (FOE, 481)

Endgültig befreit vom Schein ist das Europa, das Tunda vor sich sieht; die Löcher, die sich nicht mehr durch Anleihen stopfen lassen, sind sozialer Natur geworden, und er bekommt die volle Härte der ökonomischen Realität zu spüren, die sich in der Beziehung zu Frau G. manifestiert. Er „erfuhr, dass alle seine Erlebnisse nicht ausreichten, um ihn in einer Welt, in der er nicht heimisch war, sicher zu machen“ (FOE, 483). Seine Welt nämlich, sein Europa, ist eine vergangene Welt, eine tote Welt, die andere Werte vertritt und deren Exponenten „[i]n den Massengräbern“ (FOE, 486) zuhause sind – und „[w]er in den Hades hinabsteigt, das ist seit der *Odyssee* und der *Aeneis* bekannt, hat einen Blick auf die andere Seite des Lebens geworfen und kommt mit einem tieferen Wissen zurück“¹³⁴ – eine Idee, die Roth selbst in den Weißen Städten, seinem Reisetagebuch zu Frankreich, formuliert: „Wir sind die auferstandenen Toten. Wir kommen, mit der ganzen Weisheit des Jenseits beladen, wieder herab zu den ahnungslosen Irdischen. Wir haben die Skepsis der metaphysischen Weisheit“ (JRW II, 455).

¹³³ Vgl. zu den Minderwertigkeitskomplexen Tundas, die hier zum Vorschein kommen auch den zeitgenössischen Männlichkeitsdiskurs, der von Ängsten geprägt ist, da „[i]m Bereich der Geschlechterwahrnehmungen [...] an die Stelle des Emanzipationsmodells zunehmend die Vorstellung einer Krise der Männlichkeit getreten [ist], die sich für die Zeitgenossen als spektakuläre »Verweiblichung« der Männer oder auch des gesamten Zeitalters darstellte.“ Reimann: *Der Erste Weltkrieg*, 35.

¹³⁴ Heinzmann: *Mythen und Masken*, 210.

Im Gegensatz zu Odysseus, mit dem er gerne verglichen wird¹³⁵, kommt Tunda aber nie wieder an. Seine Narbe ist ihm erst zugefügt worden, als er bereits von seiner Braut Irene entfernt war, es ist die seelische Narbe des Weltkriegs, die ihm – ungleich Odysseus – keinen Wiedererkennungswert verleiht (wie auch, in einem totalen Massenkrieg, der keinen Platz für die einzelne heroische Tat kennt und der allen Teilnehmer_innen Narben zugefügt hat?) und es ist daher auch nicht verwunderlich, dass Irene in Paris an ihm vorbeiläuft, ohne ihn zu erkennen (vgl. FOE, 494). Dass außerdem Irene, ungleich Penelope, nicht der Heimkehr ihres Helden harrt, sondern stattdessen ihre eigene Geschichte lebt (sie heiratet in Wien nochmals, nachdem sie „wirklich lange gewartet“ hatte und Tunda nicht mehr zurückzukommen schien [vgl. FOE, 398-401]), ist ein weiterer, zentraler Unterschied *Die Flucht ohne Ende* und der *Odyssee*. Für Tunda gilt dementsprechend nicht das Motiv des Odysseus. Aber auch jenes der „versperrten Rückkehr“, wie es Emmanuel Lévinas für Abraham ausmacht, den er dem griechischen Helden gegenüberstellt,¹³⁶ ist für eine Lesart Tundas nicht gangbar. Abraham, nachdem er von Gott aufgefordert wurde, sein Land zu verlassen, begibt sich auf Wanderschaft, um jenes Land zu finden, wo er – d.h., seine Nachkommenschaft – von Gott „zu einem großen Volk“ gemacht werden soll (vgl. Gen 12,1-3, EU). Als er später an Gott die Frage richtet, woran er dieses Land erkennen soll, zeigt sich, dass seine Wanderschaft keine einfache Wegstrecke beschreibt, die sich vom Aufbruch zur Ankunft vollzieht, denn „Gott sprach zu Abraham: „Du sollst wissen: Deine Nachkommen werden als Fremde in einem Land wohnen, das ihnen nicht gehört. Sie werden dort als Sklaven dienen und man wird sie vierhundert Jahre lang hart behandeln.“ (Gen 15,13, EU). Lévinas entwickelt daran und in Abgrenzung zu Odysseus ein Konzept des „Aufbruchs ohne Wiederkehr“, einer „Bewegung zum Werk des Anderen“ – „um zu sein für-das-was-nach-mir-ist.“¹³⁷ Für Tunda ist diese

¹³⁵ Vgl. ebenda und Alexis Tautou: „Nur die Kleinigkeiten des Lebens sind wichtig. [...] Ich habe keinen Sinn mehr für die weite, allumfassende Armbewegung des Weltbühnenhelden. Ich bin ein Spaziergänger.“ *Zur Untersuchung der Stadtdarstellungen im Roman Die Flucht ohne Ende (1927) in Hinblick auf Joseph Roths Artikel aus den Jahren 1926-1927*. In: Stéphane Pesnel/Erika Tunner/Heinz Lunzer/Victoria Lunzer-Talos (Hg.): *Joseph Roth – Städtebilder. Zur Poetik, Philologie und Interpretation von Stadtdarstellungen aus den 1920er und 1930er Jahren* (=Forum: Österreich, Bd.3; Schriftenreihe d. Internationalen Joseph Roth Gesellschaft, Bd.6) Berlin: Frank & Timme 2016, 137-154. Hier: 140. l.d.F. zit. als: Tautou: *Zur Stadtdarstellung in Die Flucht ohne Ende*. Tunda ist laut Tautou „einem modernen Odysseus gleich, [der] zu seiner Frau Irene zurück will.“ Dieser (vorschnelle) Vergleich ist, wie wir sehen, nur auf einen ersten, oberflächlichen Blick gültig, hält aber keiner genauen Analyse stand.

¹³⁶ Vgl. Erdle, Birgit R.: *Zum Motiv der versperrten Rückkehr bei Lévinas*. In: Gisela Ecker (Hg.): *Kein Land in Sicht. Heimat – weiblich?* München: Fink 1997, 187-201.

¹³⁷ Vgl. Emmanuel Lévinas: *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie. Übersetzt, herausgegeben und eingeleitet von Wolfgang Nikolaus Krewani*. Freiburg/München: Karl Alber 1983, 215-217.

Bewegung nicht gültig, da er auf eine Wiederkehr drängt und in seinem Werk – d.i., seiner Flucht – nicht jene Geduld, jenen Verzicht aufbringt, der für die Figur Abrahams zentral ist:

Aber der Aufbruch ohne Wiederkehr, der dennoch nicht ins Leere führt, würde seine absolute Güte ebenso verlieren, wenn das Werk seinen Lohn in der Unmittelbarkeit des Sieges verlangte, wenn es ungeduldig den Triumph seiner Sache erwartete. Die einseitige Bewegung würde sich in Gegenseitigkeit verkehren. [...] Die einseitige Tat ist nur möglich in der Geduld; die bis ans Ende durchgehaltene Geduld bedeutet für den Handelnden: darauf zu verzichten, die Ankunft am Ziel zu erleben, zu handeln, ohne das gelobte Land zu betreten.¹³⁸

Tundas Aufbruch verliert diese ‚absolute Güte‘, da er ständig sucht und fragt, da er ein Ankommen zu erzwingen sucht, wo keines möglich ist, „er flieht und sucht die westliche Zivilisation; er weiß, dass seine vergangene Welt nicht mehr existiert und ist dennoch auf dem Weg zu ihr.“¹³⁹ Ein Brief seines Bruders Baranowicz, der ihn am Ende des Romans in Paris erreicht, stellt Ausgangs- und Endpunkt gegenüber, aber Tunda „hatte keine Sehnsucht mehr nach der Taiga“ (FOE, 496). Angekommen in der Nicht-Ankunft, erkennt er – viel zu spät – dass er in die tote Welt gehört und auf ihn kein gelobtes Land (das für Tunda nur *Europa* heißen könnte) wartet. Sein Werk: seine Flucht, sie ist keine Bewegung zum Anderen hin, sondern in die Vergangenheit, wo doch Tunda unbedingt nach seinem Platz im hier, im jetzt sucht. Ungleich Abraham kann er nicht für-das-was-nach-ihm-ist leben und ungleich Odysseus ist ihm keine Ankunft möglich, da er nichts mehr hat, das die Welt an ihm erkennen könnte, nichts, was nicht Millionen anderer Gefallener ebenso haben; die Narbe des Weltkriegs: sie ist eine unpersönliche, eine generationenzeichnende und die Entindividualisierung, die der Krieg forderte, lässt keine Unterscheidung der einzelnen Narben mehr zu. So scheitert die Figur Tundas an der Identifizierung mit beiden Fluchtfiguren der europäischen Mythologie – und an der Identifizierung mit Europa, welches ein Anderes für ihn ist, wieder im Sinne Lévinas, wie Christian Hermes schreibt, es ist „nie in einer Ordnung der Repräsentation vorzustellen, zu vergleichzeitigen, sondern uneinholbar *diachron* – ungleichzeitig – und entzieht sich jeder Objektivierung.“¹⁴⁰ Tundas Versuch muss scheitern, weil er sich selbst als ein Anderer annähert, ohne aber Europa als ein

¹³⁸ Ebenda, 216.

¹³⁹ Heinzmann: *Mythen und Masken*, 211.

¹⁴⁰ Christian Hermes: *Vom anderen denken: Emmanuel Lévinas*. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 110 (1998), 76-97. Hier: 83. Herv. i. O.

Anderes zu sehen und es als solches zu begreifen: ohne es besitzen zu wollen. Aber genau darin liegt das Europäische Tundas: die Unfähigkeit, das Andere zuzulassen, es stattdessen in den eigenen Erfahrungshorizont einfügen zu wollen und – wie sein Bruder – nivellieren zu wollen. Tunda ist der Widerspruch, er ist, wie der Erzähler schreibt, ein Europäer, und er kann genau deshalb nicht an Europa teilhaben, weil er es als das Eigene betrachtet, als das, was er in sich integrieren muss.

Franz Tunda gehört damit schon lange nicht mehr zu jenen Menschen, die sich um den Präsidenten Marcel de K. versammeln, dem (kurzfristigen) Pariser Gönner Tundas, der sich ebenfalls mehr und mehr von ihm abwendet, je eher Tunda in finanzielle Abhängigkeit von diesem gerät. Diese Menschen, die „in weihevollen Stunden von einer Gemeinsamkeit der europäischen Kultur [sprachen]“ (FOE, 476), sie alle verbindet zweierlei: Geld und eine Stellung, die es ihnen erlaubt, keine Bittsteller zu sein. Ihre Versuche, diese „Gemeinsamkeit der europäischen Kultur“ auf einen Nenner zu bringen, scheitern kläglich, was Tunda nicht verstehen kann, diese aber keinesfalls zu stören scheint. Sie alle haben eine Antwort auf die Frage parat, was Europas Kultur sei und „worin diese Kultur besteht [...]“:

- »In der Religion!« - sagte der Präsident, der niemals die Kirche besuchte.
- »In der Gesittung« - die Dame, von deren illegitimen Beziehungen die Welt wusste.
- »In der Kunst« - der Diplomat, der seit seiner Schulzeit kein Bild betrachtet hatte.
- »In der Idee Europa« - sagte klug, weil allgemein ein Herr namens Rappaport (FOE, 476).

Dieses Diffuse, das Unklare ist es, was Europa für diese Menschen ausmacht. Tunda, der das nicht akzeptieren will, kontert ihnen zwar („Sie wollen [...] eine europäische Gemeinschaft erhalten, aber Sie müssten sie erst herstellen. Denn die Gemeinschaft ist ja nicht vorhanden, sonst würde sie sich schon selbst zu erhalten wissen“ [FOE, 476f.]), aber seine Kritik bleibt ungehört und wird leicht und würdevoll abgetan: „»Sie sind ein Pessimist«, sagte der gütige Präsident“ (FOE, 477). Das kontinentale Europa, das Tunda sucht, hat sich selbst verloren – oder erst gar nicht gefunden; es sehnt sich stattdessen nach England oder Amerika, was mit ironischem Verweis auf die englischen Vornamen der mondänen Jugend kritisiert wird (vgl. FOE 491f.), eine Kritik, die sich auch in *Rechts und Links* wiederfindet¹⁴¹ und, wie wir gesehen haben, in

¹⁴¹ Siehe auch Kapitel 5.1.3 dieser Arbeit.

differenzierter Form auch beim *Hotel Savoy* auftaucht, wo ‚Amerika‘ die Zukunft bedeutet, die ein sterbendes Europa beerben wird.

4.4.1. GABRIEL DAN UND DIE HEIMKEHRER: „HERANGESPÜLT WIE DIE FISCHE“

Auch im *Hotel Savoy* finden wir wiederholte Beschreibungen von Heimkehrern aus dem Ersten Weltkrieg. Gabriel Dan ist selbst ein solcher, bedingt durch die erzählte Zeit des Romans erfahren wir aber nicht, ob er ebenfalls so überflüssig in der Welt ist, wie Tunda zum Schluss *Die Flucht ohne Ende*. Dan gelingt – zumindest vorübergehend – eine Ankunft im Savoy. Dies schon zu Beginn des Romans, als er sich in seinem Zimmer „heimisch“ fühlt (vgl. HOS, 151), ein Gefühl, welches sich nochmals verstärkt, als er beinahe abreist und dann doch entscheidet, zu bleiben: „Ich ging in mein Zimmer wie in eine wiedergefundene Heimat“ (HOS, 190). Wenn wir für Tunda attestieren, dass er sich durch Europa treiben lässt, (aus seiner und des Erzählers Sicht) ‚gelockt‘ zuerst von Frau G., später von Irene und nie mit einem klaren Ziel vor Augen, sondern weil er ‚Türen‘ sieht und sie einfach benutzt, dann kann für Dan in abgewandelter Form Ähnliches als gültig betrachtet werden. Dieser lässt sich jedoch nicht von den Frauen ‚locken‘ (nur scheinbar ist es Stasia, die ihn festhält im Savoy, tatsächlich aber sind es die „Geheimnisse“ die ihn locken [vgl. HOS, 186f.]). Es ist bei Dan das Hotel Savoy, das ihn lockt und so lässt auch er sich treiben, allerdings von einem anderen Europa, das, wenn wir Leroi-Gourhans Wege der Wahrnehmung zur Hilfe nehmen, weniger einem dynamischen denn einem statischen Raum entspricht: „Der erste Weg [des dynamischen Raums, Anm.] gibt das Bild der Welt als Strecke, die man zurücklegt oder die es zurückzulegen gilt, als Bahn, der zweite integriert das Bild in zwei gegenüberliegende Oberflächen, den Himmel und Erde, die am Horizont zusammenlaufen.“¹⁴² Dadurch erhält der Roman – genauso wie die Erzählung über Flucht und Heimkehr – eine andere Qualität als *Die Flucht ohne Ende*.

Dan bleibt im Laufe des Romans an den ‚Toren Europas‘, der Roman handelt von einem Raum und nicht von der Durchquerung der Räume, Ankunft und Abfahrt beschreiben am Anfang und Ende des Textes denselben Raum, während sie bei Tunda den Text als ständig präsente Erfahrungen strukturieren und uns den Text als

¹⁴² André Leroi-Gourhan: *Die symbolische Domestikation des Raums*. In: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften* (=suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1800) Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006, 228-243. Hier: 234.

Wegstrecke geben, der wir folgen und anhand derer wir den Raum Europa erfahren, anders als bei der – nicht in allen Aspekten, aber vorwiegend – statischen Raumerfahrung Dans. Wir erkennen an Gabriel Dan, der im Zwischenraum verharret, eine ähnliche Unentschlossenheit wie bei Franz Tunda, allerdings hat Dan mit dem Savoy als Zentrum einen fixen Bezugspunkt – Tunda findet einen solchen nie, am ehesten noch bei seinem Wahlbruder Baranowicz, aber auch diesen lehnt er am Ende des Romans ab. Ob Dan nach seiner Abreise eine ähnliche *Flucht ohne Ende* antritt, werden wir nie erfahren, wenngleich die Zeichen darauf stehen, denn auch nach ihm fragt niemand: „Ich habe keine Eile. Keine Mutter, kein Weib, kein Kind. Niemand erwartet mich. Niemand sehnt sich nach mir“ (HOS, 188). Hans Brittnacher attestiert für die Roth'schen Heimkehrerfiguren, diese hätten „nicht nur ihre Heimat, sondern auch die Mitte ihres Lebens verloren – oft genug hat es sie [...] an Orte verschlagen, wo sie gar nicht leben wollen und die sie doch nicht verlassen können, gebannt an ein auf Dauer gestelltes Transitorium, das zum Zentrum ihres Lebens geworden ist.“¹⁴³ Beides trifft auf Tunda und Dan zu, die Transitorien sind aber andere, es sind die oben erwähnte Wegstrecke *oder* die Karte, die Bewegung *oder* der Fixpunkt, die ihre Transitorien ausmachen, anhand welcher sie den Versuch unternehmen, ein Leben zu leben, das von der Zäsur zerrissen wurde.

Gabriel Dan hat zu den anderen Heimkehrern im Roman ein distanziertes Verhältnis. Wie wir bei Tunda gesehen haben, fühlt dieser sich in einer Gemeinschaft der Toten, in der Gemeinschaft jener, die in den Massengräbern ihr Zuhause haben. Dans einzige Gemeinschaft ist die Bewohner_innenschaft des Savoy, mit welcher er die Armut teilt. Den anderen Heimkehrern – ausgenommen natürlich Zwonimir, seinem Freund und ehemaligen Kameraden – steht er mit mehr Gleichmut gegenüber. In seinen Erzählungen über die Heimkehrer bedient er sich einer naturalisierenden Sprache, die eine klare Distanz zwischen ihm selbst und den anderen schafft:

Es ist wieder die Zeit der Heimkehrer. Sie kommen in Gruppen, viele kommen auf einmal. Sie werden herangespült wie die Fische zu bestimmten Jahreszeiten. Vom Schicksal westwärts gespült werden die Heimkehrer. Zwei Monate lang war keiner zu sehen. Dann, wochenlang, fluten sie herbei aus Russland und Sibirien und aus den Randländern.

[...]

Sie werden nach dem Westen gespült wie Fische zu gewissen Jahreszeiten

¹⁴³ Hans Richard Brittnacher: *Von Heimkehrern, Vagabunden und Hochstaplern*, 167f.

[...]

Sie sehen einander gleich wie Fische. (HOS, 202)

Vollends passiv erscheinen die Heimkehrer aus dem Ersten Weltkrieg, die nicht mehr über ihre eigenen Bewegungen gebieten können. Sie erscheinen nicht als vernunftgeleitet, sondern als Fische, die nicht einmal mehr gegen den Strom zu schwimmen vermöchten. Getrieben von den Gezeiten ist ihnen jede freie Entscheidung genommen und wie der europäische Aal nicht anders kann, als von Norden nach Süden den Kontinent zu durchqueren und an den menschengemachten Hindernissen zugrunde geht, so erscheinen hier die Heimkehrer als unfähig, überhaupt ihre eigene Richtung zu wählen, und auch sie verzweifeln an Hindernissen, die Menschen erschaffen haben: den nationalen Grenzen. Der dreifache Vergleich mit den Fischen lässt keinen Zweifel aufkommen, dass es für sie kein Entrinnen gibt, keine frei zu wählende Möglichkeit, sich anders zu bewegen, als es Flussläufe zulassen. Diese Formulierungen, durch welche die Heimkehrenden verunmenschlicht und die Fluchtbewegungen als Naturkatastrophen gezeichnet werden, entsprechen den „großen Debatten im mediopolitischen Diskurs“, wie Ute Gerhard darlegt:

Bei der sich dabei wiederholenden Symbolik von »Gewimmel«, »Überflutung«, »Parasiten«, »Krebsgeschwür«, »Pestbeule«, »Heuschreckenplage« und »Seuchenherd« unterscheiden sich anerkannte Zeitungen der Republik, Regierungsbeamte und eben teilweise auch liberale und sozialdemokratische Politiker kaum von Stellungnahmen antisemitischer Organisationen. Die Debatten zur Flucht- und Wanderungsbewegungen bilden genau wie die politischen Maßnahmen bereits einen wichtigen Kristallisationspunkt der diskursiven Prozesse, in denen – verstärkt seit der Jahrhundertwende – die Wanderungsbewegungen zum Gegenstand der verschiedenen Wissensfelder wurden.¹⁴⁴

Diese Figuren sind keine positiv besetzten nomadischen Figuren, die sich im Sinne Flussers von ihren Fasern und ihren Bedingungen befreit haben, die nie, wie Tunda, eine ‚Türe‘ gesehen haben, einen Weg eingeschlagen haben (und sei es auch nur, um sich am Ende ‚überflüssig‘ zu fühlen). Sie wurden von den europäischen Monarchien aus ihrem Leben in den Krieg geworfen und von diesem wieder zurück in die Welt geworfen, allerdings in eine Welt, die ebendieser Krieg nachhaltig verändert hat und die – so scheint es – keinen Platz mehr für sie bietet.

¹⁴⁴ Ute Gerhard: *Von Paßfälschern und Illegalen – Literarische Grenzüberschreitungen bei Joseph Roth*. In: Thomas Eicher (Hg.): *Grenzüberschreitungen / Joseph Roth* (=Übergänge – Grenzfälle Bd. 1) Oberhausen: Athena 1999, 65-87. Hier: 68.

Die Beschreibungen der Heimkehrer in *Hotel Savoy* zeigen Menschen, die verloren sind, die keine Macht über ihre eigenen Wege mehr haben, die von ihrer eigenen Bewegung entfremdet bewegt werden. Der begrifflichen Verunmenschlichung und Naturalisierung, wie sie dem zeitgenössischen Diskurs entspricht, können verschiedene Motive zugeordnet werden; der Versuch der Distanzierung Dans von seinen Leidensgenossen, die nur in seiner Rede gelingt, die aber bei einem näheren Blick auf seine eigene Situation keine Berechtigung hat, denn auch er ist verloren, auch er hat keinen Weg, den er selbst wählt und erst der nicht von ihm verschuldete Untergang des Savoy ermöglicht ihm die Weiterreise: Dan ist nicht der Gebieter über sein eigenes Schicksal, auch ihn ‚spült‘ dieses westwärts. Die Beschreibungen Dans sind daher gleichzeitig auch Mitleidsbekundungen, Identifikationsangebote, die die Verantwortung von den Heimkehrern nimmt (die die Stadt nachhaltig prägen und den Kontinent durch die massenhafte Bewegung aufzuwühlen scheinen, wenn wir den Diskursen der Zeit glauben) und nicht sie zu den Sündenböcken macht, sondern den Krieg und die Epoche.

Im *Hotel Savoy* sehen wir eine von Europa verstoßene Generation, die zurückkehrt, die jenen Raum sucht, den sie verlassen hat und nicht mehr finden kann, weil er zerstört wurde – und das (unter anderem) von ihr selbst. Dennoch ist anzumerken, dass die Begrifflichkeiten problematisch bleiben und sich nicht einfach durch den Hinweis auf den herrschenden Diskurs legitimieren lassen (wir sehen daran lediglich, dass Roth in einer bestimmten zeitgenössischen Tradition steht). Wenn das Entmenschende, das Naturalisierende im Sinne jener gelesen werden soll, die es betrifft, dann kann das nur insofern eine berechtigte Lesart sein, als sie sich am oben gelesenen Bekenntnis zu einem Europa orientiert, welches diese Situationen geschaffen hat und welches diese nie wieder schaffen soll. Das wäre eine Lesart, die dem *Hotel Savoy* dystopische Züge zuerkennt, die sich auf das Europa der Zwischenkriegszeit bezieht und als Warnung vor dem Wahnsinn des Krieges und den Folgen nationalistisch motivierter Migrationspolitik funktioniert.

4.4.2. NS-FIGUREN ALS RADFAHRERNATUREN: THEODOR LOHSE UND THEODOR BERNHEIM

Ein anderer Figurentyp, der in den frühen Romanen in Verbindung mit den gesellschaftlichen Umbrüchen steht, die der Erste Weltkrieg in Europa hervorbrachte,

ist jener des jungen Nationalsozialisten, wie wir ihn bei Theodor Lohse (*Das Spinnennetz*, 1923) und Theodor Bernheim (*Rechts und Links*, 1929) vorfinden. Was beide unterscheidet, ist die Teilnahme am Ersten Weltkrieg, die Lohse, Protagonist des Romans, unternimmt, Bernheim jedoch nicht. In vielen anderen Eigenschaften, die ihren jeweiligen Charakter ausmachen, sind sich jedoch beide äußerst ähnlich; beide sind jung und können sich in der Zwischenkriegszeit gesellschaftlich schwer zurechtfinden, beide haben ein angespanntes bis ablehnendes Verhältnis zu ihren Müttern (vgl. SPN, 65f. und RUL, 641-644) und entsprechen in ihrer „Radfahrernatur“ dem autoritätsgebundenen Charakter nach Horkheimer und Adorno in *Vorurteil und Charakter*:

[M]an verhält sich unterwürfig zu den idealisierten moralischen Autoritäten der Gruppe, zu der man sich selber rechnet, steht aber zugleich auf dem Sprung, den, der nicht zu dieser gehört oder den man glaubt für unter einem stehend ansehen zu dürfen, unter allerhand Vorwänden zu verdammen. Die populäre Wendung der Radfahrernatur trifft den autoritätsgebundenen Charakter recht genau.¹⁴⁵

Dieses Ducken nach oben hin und das Treten nach unten hin ist für beide Theodors mehrfach festzustellen. Theodor Lohse hat Respekt vor allen militärischen Figuren, die seinem Denken nach ‚das Deutsche‘ repräsentieren und „Theodor wäre gern sein Leben lang bei der Armee geblieben. Anders war das Leben in Zivil, grausam, voller Tücke in unbekannten Winkeln. [...] Kein Sterben nutzte, kein Fleiß erlebte seine Belohnung“ (SPN, 66f.). Als ihm wegen Unachtsamkeit die Kasse gestohlen wird, über die er in seiner deutschnationalen Geheimverbindung verfügt, muss er zum Juden Efrussi, bei dem er zuvor Hauslehrer gewesen war, um diesen um finanzielle Unterstützung zu bitten, und als er das Haus betritt, wird er „ein Theodor Lohse von damals, ein ganz kleiner Theodor Lohse“ (SPN, 94). Und erst als ihn Efrussi zu Major Pauli schickt, einer jener „idealisierten moralischen Autoritäten der Gruppe, zu der man sich selber rechnet“, fühlt sich Theodor wieder glücklich und erweist ohne innere oder äußere Widerstände seinen Respekt vor dem Major, es „straffte sich der Schlaffgewordene, verlor sich seine gelockerte Haltung in Respekt, und mit schneller Sorgfalt raffte er alle Kräfte zusammen und machte sie einem einzigen Zweck nur dienstbar: der militärischen Strammheit. Über der Erinnerung an den lästigen Bittgang

¹⁴⁵ Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: *Vorurteil und Charakter*. In: Theodor W. Adorno: *Soziologische Schriften II*, 2. *Gesammelte Schriften Band 9,2*. Hg. v. Susan Buck-Morss und Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975, 368.

zu Efrussi schwebte die Stimme des Majors“ (SPN, 95). Der Hass auf Efrussi wird in der Bewunderung für Pauli gespiegelt. So strebt Lohse nur einem Ziel entgegen: selbst mächtig werden, um Respekt durch Hierarchie zu erhalten, an welche er fest glaubt. Dieses Streben bedingt einen ständigen Selbsthass, Zweifel an den eigenen Fähigkeiten, die er nur zerstreuen kann, indem er immer weiter aufsteigt, um Rache an allen zu nehmen, die er für seine eigenen Schwächen verantwortlich macht: „Oh, glaubten sie, er wäre harmlos und ungefährlich? Sie sollten sehen. Alle sollten es sehen! Bald wird er aus seinem ruhmlosen Winkel treten, ein Sieger, nicht mehr gefangen in der Zeit, nicht mehr unter das Joch seiner Tage gedrückt“ (SPN, 70). Gleichzeitig sind es aber genau ‚sie‘, die Juden, die ihm dazu verhelfen, am Ende des Romans als „einer der führenden Männer“ dazustehen und weit davon entfernt, dies zu reflektieren, fragt er sich: „Warum nicht: der führende Mann?“ (SPN, 144).

Theodor Bernheim, der geistige Bruder Lohses und biologische Bruder Paul Bernheims, ist ebenso autoritätsgläubig und auch er muss, um seine Stellung zu verbessern, zu einem jener Menschen, die er in seinem rassistischen Deutschlandglauben verachtet: zu Nikolai Brandeis, dem ‚Fremden‘ par excellence. Ideologisch verblendet erkennt er nicht, wer ihm hilft und wer nicht, wem er menschlich näher ist und wem nicht. Sein Kamerad im Verein *Gott und Eisen*, Gustav, mit dem er gemeinsam für einige Zeit aus Deutschland flieht, weil Gustav ein Verbrechen begangen hat, er „lachte Theodor aus, Gustav hatte keinen Respekt vor Theodor“ (RUL, 732). Worum es sich bei diesem Verbrechen genau handelt, erfahren wir als Leser_innen nie, Theodor aber betont seinem Bruder Paul gegenüber, „weil es ihm plötzlich einfiel, daß Paul ihn für einen gemeinen Verbrecher halten könnte [...] : »Es ist politisch«“ (RUL, 666). Und Theodor kümmert sich um diesen Freund, alleine aus dem Grund, weil sie in derselben politischen Vereinigung sind, bekommt aber weder dafür noch überhaupt für seine politische Arbeit Respekt von Gustav. Diesen ideologisch motivierten Zusammenhalt, der es Theodor auch unmöglich macht, sich seinem Bruder oder Brandeis menschlich zu nähern, kommentiert der Erzähler und macht das falsche Bewusstsein der Ideologie des jungen Bernheim offensichtlich:

Wenn Theodor imstande gewesen wäre, seine Gefühle von seiner Weltanschauung zu lösen, so hätte er sich zugestehen müssen, daß ihm sein Gesinnungsgenosse mehr verhaßt war als jeder seiner politischen Feinde. Aber er mußte Begegnungen, Empfindungen, Ereignisse in einen Zusammenhang mit seiner Überzeugung bringen,

mit Deutschland, mit den Juden, mit der Welt, mit inneren und äußeren Feinden, mit Europa. (RUL, 732)

Was Theodor Lohse mit den Heimkehrern verbindet, ist die Unfähigkeit, im Europa der Zwischenkriegszeit anzukommen. Lohse – und auch Bernheim – flüchten sich jedoch in die Ideologie, in das enge Korsett nationalsozialistischer Überzeugungen und beziehen daraus ihren Sinn, ihren Antrieb und ihren Hass, der es ihnen möglich macht, sich nicht für ‚überflüssig‘ zu halten. Was Roth an den NS-Figuren zeigt, ist ihre Verlorenheit in der Epoche, die sie wettmachen, indem sie sich voll und ganz den durch Verschwörungstheorien untermauerten Ideen unterordnen. Er exemplifiziert an ihnen die Einstellung jener, die den Krieg nicht nur wegen der gesellschaftlichen Umbrüche, sondern vor allem aufgrund der Niederlage nicht überwunden haben.

In gewisser Weise sind sie Verliererfiguren, die beiden Theodors, was ihre emotionale Konstitution anbelangt, sie sind unfähig, die Realität zu erkennen, unwillig, sie anzuerkennen und nicht in der Lage, sich selbst in neue Gegebenheiten zu fügen oder ihr Schicksal selbst in die Hand zu nehmen: auch sie werden von diesem getrieben, aber anders als Tunda, Dan oder die Heimkehrer des *Hotel Savoy* ist es für sie essenziell, für ihre Lage Schuldige zu finden. Ihr Europabild besteht aus Feinden, die im Inneren und Äußeren das bedrohen, was sie für die ‚natürliche Überlegenheit‘ ihrer ‚Rasse‘ halten. Die im Text eindeutig ablehnende, teils ironische, teils zynische Charakterisierung der jungen NS-Figuren, die dennoch versucht, Verständnis für die ‚Ängste‘ aufzubringen, die sie treiben, macht klar, dass ein solches Europabild hier als gefährlich und falsch gilt. Der Blick zurück, der in *Die Flucht ohne Ende* nach Antworten auf zeitgenössische Umstände sucht, ist oft reaktionär, aber er begnügt sich nicht mit einfachen Schuldzuweisungen. Er zeigt aber auch, dass die Tundas und Dans den emotional instabilen, ideologisch verblendeten Theodors kein Paroli bieten können, da sie mit sich selbst und ihrer (Nicht-)Ankunft beschäftigt sind und sich in die Vergangenheit geflüchtet haben, von wo aus sie ohne Erfolg ihre Apologien gegen den Wahnsinn des Rassismus und Antisemitismus, gegen die Allmachtsphantasien der Nationalsozialisten wenden. Ein Konzept für eine bessere Zukunft scheinen sie nicht zu haben; dennoch, sie suchen es, weil sie nicht die Vorherrschaft der Nation wollen: sondern Europa.

4.5. BRUCH UND ERNEUERUNG: EUROPÄISCHER UND NATIONALER GEDANKE IM LITERARISCHEN DISKURS DER ZWISCHENKRIEGSZEIT

In politischer, gesellschaftlicher und literarischer Wahrnehmung der europäischen Zeitgenoss_innen war der Erste Weltkrieg, eine Zäsur und ein Einschnitt sondergleichen, die, so Dörte Bischoff, „ein traditionelles Bezugssystem, in das das eigene Denken und Handeln eingebettet war, erschütterten und in Frage stellten.“¹⁴⁶ Neben der Beschäftigung mit dem Ersten Weltkrieg in der Literatur war der Europa-Diskurs, wie Paul Michael Lützeler unterstreicht, „vor allem ein Friedensdiskurs, der seine ethische Energie aus der Opposition zu großen Kriegen bezog. Er schuf Imaginationen, die als Erinnerungen Zeiten der Stabilität und der Harmonie beschworen, und die als Utopien Vorstellungen von einem künftigen Europa schufen, das Institutionen bauen sollte, um Kriege zu verhindern.“¹⁴⁷ Dennoch finden sich nicht nur im Jargon der nationalen, rechtskonservativen und in ähnlichem Fahrwasser zu verortenden Parteien und politischen Vereinigungen deutschnationale Erneuerungsdiskurse, auch in der Literatur sind diese – in Verbindung mit der Suche nach einer neuen Kunstauffassung – auf der Tagesordnung. Einer der Schriftsteller, der sich dazu aufschwang, die ‚nationale Erneuerung‘ literarisch zu befeuern, war Gerhart Hauptmann, dessen Popularität darüber hinaus extreme Ausmaßen annahm und der, wie Vera Viehöfer in ihrer Analyse der *Neuen Rundschau* in Bezug auf ein Hauptmann-Sonderheft (1922) bemerkt, „als Projektionsfläche für die Sehnsucht, den großen Zerstörer »Zeit« zu besiegen und nicht nur die nationale Wunde zu heilen, sondern auch einer »klassischen« Ästhetik zurückzufinden, die ein Korrektiv der von Phänomenen des Zerfalls auf allen Gebieten der Kunst bieten mochte“, ¹⁴⁸ diente. Diesen nationalen Erneuerungsdiskursen stehen Diskussionen um eine Erneuerung des Europagedankens entgegen. Lützeler, der in seinem Grundlagenwerk *Die Schriftsteller und Europa* den Fokus auf die Beziehungen zwischen deutschen und französischen Schriftstellern und die Debatte um das Verhältnis beider Nationen zueinander legt, arbeitet die verschiedenen Ansatzpunkte der Verständigung bzw. der

¹⁴⁶ Bischoff, Dörte: *Repräsentanten für Europa? Thomas und Heinrich Mann als Grenz-Gänger eines Europa-Diskurses in ihren Essays 1914-1933*. In: Jürgen Wertheimer (Hg.): *Suchbild Europa – Künstlerische Konzepte der Moderne* (=Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft 12) Amsterdam/Atlanta: Rodopi 1995, 18-37. Hier: 18.

¹⁴⁷ Paul Michael Lützeler: *Die Schriftsteller und das europäische Projekt. Institutionalistische und kulturalistische Beiträge aus Frankreich und Deutschland*. In: Florian Kläger/Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.): *Europa gibt es doch... Krisendiskurse im Blick der Literatur*. Paderborn: Fink 2016, 63-78. Hier: 64.

¹⁴⁸ Viehöfer: *Diskurse der Erneuerung*, 219.

Ablehnung dieser heraus.¹⁴⁹ Für viele der Schriftsteller auf beiden Seiten war der Ausgleich zwischen Frankreich und Deutschland – oder eben die Unmöglichkeit eines solchen – maßgeblich für die Europapolitik und für den Versuch, Europa als gemeinsames Projekt zu denken.¹⁵⁰ Zu den Proponenten dieser Idee gehörten unter anderen Heinrich Mann, Kasimir Edelschmid, Ernst Toller oder Yvan Goll und auf der französischen Seite etwa Henri Barbusse, der mit der Bewegung *Clarté internationale de la pensée* den Versuch unternahm, Schriftsteller mehrerer Nationen dazu zu bewegen, sich für den europäischen Friedensgedanken zu begeistern,¹⁵¹ ebenso Romain Rolland mit seiner *Liga zur Beförderung der Humanität*.¹⁵² Diese Annäherungsversuche beider Staaten aneinander und Deutschlands an Europa rieben sich an den politischen Realitäten; so schien die Verständigung beider Staaten „durch drei schier unüberwindlich erscheinende Barrieren versperrt: durch den Versailler Vertrag, durch die Diskussion um eine unabhängige rheinische Republik als Pufferstaat zwischen Deutschland und Frankreich und schließlich durch die französische Besatzung des Ruhrgebiets.“¹⁵³ Diese Besatzung war ein Streitpunkt in der Debatte um das deutsch-französische Verhältnis, der nicht leicht zu lösen war, genauso rief die Idee eines Pufferstaates Gerhart Hauptmann als Ankläger dieser Unternehmungen auf den Plan, der vehement und mit scharfen Worten seinen Unmut dagegen ausdrückte.¹⁵⁴ Aber auch Ernst Bertram, Ernst Robert Curtius und Thomas Mann reagierten dahingehend ablehnend¹⁵⁵ und nur „Heinrich Mann und [Jacques] Rivière gehörten zu den wenigen Schriftstellern, die auch auf der Höhe des Ruhrkampfes ihre europäische Perspektive beibehielten und an dem Ziel der deutsch-französischen Versöhnung festhielten.“¹⁵⁶

Auf die Fragen, die Tunda in *Die Flucht ohne Ende* stellt, was nämlich europäische Kultur sei, worin Europa bestehe, kristallisieren sich im literarischen Diskurs zwei

¹⁴⁹ Vgl. Paul Michael Lützeler: *Die Schriftsteller und Europa. Von der Romantik bis zur Gegenwart* (=Serie Piper 1418) München/Zürich: Piper 1992. I.d.F. zit. als: Lützeler: *Die Schriftsteller und Europa*.

¹⁵⁰ Vgl. ebenda, 272ff.

¹⁵¹ Vgl. ebenda, 272.

¹⁵² Vgl. Gertrude Cepl-Kaufmann: *Phönix aus der Asche. Europavisionen Westdeutscher Schriftsteller nach dem Ersten Weltkrieg*. In: Peter Delvaux/Jan Papiór (Hg.): *Eurovisionen. Vorstellungen von Europa in Literatur und Philosophie* (=Duitse Kroniek 46) Amsterdam/Atlanta: Rodopi 1996, 39-60. Hier: 40. I.d.F. zit. als: Cepl-Kaufmann: *Phönix aus der Asche*.

¹⁵³ Lützeler: *Die Schriftsteller und Europa*, 284. Zündstoff für die Debatte um den ‚Pufferstaat‘ waren unter anderem auch Maurice Barrès‘ Vorlesungen, die diese Idee politisch und ‚logisch‘ zu untermauern suchten. Vgl. Cepl-Kaufmann: *Phönix aus der Asche*, 44.

¹⁵⁴ Vgl. Lützeler: *Die Schriftsteller und Europa*, 287.

¹⁵⁵ Vgl. Cepl-Kaufmann: *Phönix aus der Asche*, 44.

¹⁵⁶ Lützeler: *Die Schriftsteller und Europa*, 288f.

Antwortkomplexe heraus, die Roth nur am Rande aufnimmt. Beide beziehen sich auf eine Erneuerung, die auf den Bruch folgt und sie tendieren entweder in Richtung nationaler Erneuerung, patriotisch-motivierte Versuche also, die eigene Nation politisch, gesellschaftlich und literarisch zu einen und mit einer dieserart gefestigten Gemeinschaftsidee aufzutreten – oder in Richtung einer übernationalen, verbindenden Idee, die die nationalen Interessen hinter jene Europas zurückstellt, basierend auf pazifistischen Gedanken, die einen neuen, großen Krieg zu verhindern trachten. Dass die erstere Tendenz am Ende überwog, wissen wir als Nachgeborene und wir können heute auch ohne Zweifel feststellen, wie grausam die Folgen dieser nationalistischen Bestrebungen waren. Wenngleich Roths Texte konkrete Angebote einer europäischen Einigung nicht bieten, so ist doch feststellbar, auf welcher Seite sie in den Diskussionen zu verorten sind. Dass in den Romanen überhaupt Fragen gestellt werden, die auf übernationale Lösungen abzielen und sich nicht mit nationalen Euphorien begnügen, letztere im Gegenteil gar anhand der NS-Figuren Theodor Lohse und Theodor Bernheim als verblendet und ideologisch offenlegen, zeigt, dass sie keine Plädoyers der nationalen Erneuerung und des Erstarkens patriotischer Gesellschaftsentwürfe darstellen.

Indirekt behandelt Roth die literarischen Debatten der Zeit in *Rechts und Links* (ein Verweis ist u.a. die Tatsache, dass der zweite Teil des Romans Felix Bertaux gewidmet ist [vgl. RUL, 683], der in der Debatte um die französisch-deutsche Verständigung ebenfalls für die Sache Wort ergriff¹⁵⁷) in der Figur eines französischen Gastes, der zu einem Fest im Hause Bernheims kommt. Dieser ‚französische Pazifist‘ kommt auf dem Fest an, wo er „etwas geblendet von der tragischen Festlichkeit und immer noch nicht gewöhnt an die fremden Sitten eines fremden Volkes [war]. Es hätte ihm keineswegs so fremd sein müssen, wäre er nicht mit der festen Absicht gekommen, darüber zu schreiben“ (RUL, 766). Die ironische Beschreibung entblößt das Unterfangen des pazifistischen Autors als literarisches und dadurch als verfremdendes: es ist, wie Anne Kraume schreibt, das „Europa jenseits der rein pragmatisch orientierten Realitäten [...] Ein Europa der Schriftsteller nämlich, ein Europa, das sich in der Literatur bezeugt.“¹⁵⁸ Worauf diese Textstelle hier hinaus will, ist streitbar und abhängig von der Lesart; in Bezug auf die virulenten Debatten der

¹⁵⁷ Vgl. ebenda, 289f.

¹⁵⁸ Anne Kraume: *Das Europa der Literatur. Schriftsteller blicken auf den Kontinent 1815-1945* (=mimesis 50) Berlin/New York: De Gruyter 2010, 2.

Zwischenkriegszeit innerhalb literarischer Kreise, welche auch Roth betroffen haben – seine Widmung für Bertaux ist dafür u.a. ein Indiz – liest sich die Stelle als Kommentar über diese Debatten, der ihnen eine gewisse Ignoranz für die außerliterarische Realität attestiert. So fremd sind sich Frankreich und Deutschland nicht, sie werden es erst im ethnographisch angelegten Versuch, interessantes und exotisches Material über die jeweils anderen zu produzieren:¹⁵⁹ „Seine Reise [des französischen Schriftstellers, Anm.] hatte nun einmal einen literarischen Zweck, und sie mußte Material abwerfen, ob sie wollte oder nicht“ (ebd.).

Ein Kennzeichen der Zwischenkriegszeit, das wir in den vorigen Kapiteln bei Roth literarisch ausgearbeitet gesehen haben, sind intensive Flucht- und Wanderungsbewegungen, die sich aufgrund mannigfaltiger Gründe über ganz Europa erstrecken. Die Diskurse der Bewegungen sind dabei von einer naturalisierenden, entindividualisierenden Sprache gekennzeichnet, ebenso sind sie ein ausgiebig diskutiertes Feld des politischen genauso wie des literarischen. Hans Brittnacher zeigt anhand Leo Perutz' *Wohin rollst Du, Äpfelchen?*¹⁶⁰ wie beliebt Romane über Heimkehrer und deren Wege waren und zeigt, warum sie es waren: „Nach Gründen für den Erfolg des Romans muss man nicht lange suchen: Sein Thema, die Heimkehr und Irrfahrten eines Kriegsteilnehmers, sein Schauplatz, das von Krieg und Bürgerkrieg verwüstete Europa des *entre deux guerres* [...] haben dem Roman von Leo Perutz seinen hohen Wiedererkennungswert verliehen.“¹⁶¹ Der Roman zeichnet sich darüber hinaus genauso wie *Die Flucht ohne Ende* durch das Fehlen eines zugespitzten Höhepunkts zum Schluss des Textes aus, Georg Vittorin, der Protagonist des Perutz'schen Romans, erkennt ebenfalls am Ende die Bedeutungslosigkeit seiner langwierigen Fahrt, die in seinem Fall von Rache getrieben war, welche er jedoch nicht

¹⁵⁹ Damit ist der französische Schriftsteller Teil einer ethnographischen Praxis, wie sie Clifford Geertz in den 1970ern kritisierte: „Das berühmte ethnologische Interesse am (für uns) Exotischen [...] ist daher im Grunde ein Ersatz für die abstumpfende Wahrnehmung des Vertrauten, durch die das Rätselhafte unserer Fähigkeit, uns perzeptiv aufeinander zu beziehen, verdeckt wird. [...] Das Verstehen der Kultur eines Volkes führt dazu, seine Normalität zu enthüllen, ohne daß seine Besonderheit dabei zu kurz käme. [...] Es macht sie erreichbar: in den Kontext ihrer eigenen Alltäglichkeiten gestellt, schwindet ihre Unverständlichkeit.“ Geertz, Clifford: *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Übersetzt von Brigitte Luchesi und Rolf Bindemann* (=suhrkamp taschenbuch wissenschaft 696) Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987, 21 (Hv. d. Poik): Das Wort *Volk* ist hier (auch in den 1970ern und bei einem übersetzten Text) problematisch und es würde sich alternativ anbieten, stattdessen von *Gesellschaft* zu sprechen, um die Kontingenz der Beziehungen der gemeinten Menschen zueinander - statt ihrer vermeintlich ‚natürlichen‘ Verbundenheit - zu betonen.

¹⁶⁰ Vgl. Leo Perutz: *Wohin rollst du, Äpfelchen? Mit einem Nachwort von Hans-Harald Müller*. Wien/Hamburg: Paul Zsolnay 1987.

¹⁶¹ Brittnacher: *Von Heimkehrern*, 166.

vollzieht.¹⁶² Der Topos der ‚Überflüssigkeit‘ durchzieht die beiden zeitgenössisch erfolgreichen Werke, ein Topos, der der Symbolik der Krise entspricht, die Ute Gerhard untersuchte und dessen Zusammenhang mit Fluchtbewegungen von Hannah Arendt herausgearbeitet wurde, wie Gerhard darlegt: „Die unterschiedlichen Maßnahmen bis hin zu Deportationen und Internierungen ließen die Ausnahmesituation zur zynischen Normalität werden und machten die davon betroffenen Menschen nicht nur »heimatlos«, »rechtlos« und »staatenlos«, sondern »überflüssig«.“¹⁶³ Beide Texte sind somit Teil eines Diskurses, der sich infolge des Krieges und in Hinblick auf Massenfluchtbewegungen der Zwischenkriegszeit entfaltete.

Wanderungsbewegungen fanden in höherem Ausmaß von Ost nach West denn umgekehrt statt. Wie Klaus Bade erläutert, waren „Antriebskräfte [...] neben dem russischen Bürgerkrieg vor allem die Staatsbildungsprozesse in Ost-, Ostmittel- und Südosteuropa.“¹⁶⁴ Dieser Prozesse wegen ergaben sich vielfach Grenzverschiebungen, und die Versuche von „nationaler »Homogenisierung« bzw. »Entmischung« von Nationalstaaten“¹⁶⁵ führten außerdem dazu, dass plötzlich Menschen außerhalb jenes Landes lebten, dem sie sich vorher zugehörig fühlten – oder dessen rechtlichen Schutz sie genossen. Dementsprechend ergaben sich Migrationsströme zwangsläufig und durch das zeitgleiche Zusammentreffen dieser Grenz- und Gebietsverschiebungen mit dem Russischen Bürgerkrieg, mit dem Flucht und Vertreibung einhergingen, „lag die Gesamtzahl der Flüchtlinge und unfreiwilligen Umsiedler in Europa Mitte der 1920er Jahre wahrscheinlich bei nicht weniger als 9,5 Millionen.“¹⁶⁶ Dass Heimkehrer-, Migrations- und Fluchtromane dementsprechend gefragt waren, liegt auf der Hand. Europa war in den 1920ern in Bewegung und es ist daher nur konsequent, dass zwei Romane Roths (*Hotel Savoy* und *Die Flucht ohne Ende*) ausführlich vom Schicksal der Heimkehrer handeln. Und auch Nikolai Brandeis’ Antrieb zu Flucht und Wanderung in *Rechts und Links* ist in diesem historischen Kontext eingebettet. An der Figur des Nikolai Brandeis wird sichtbar, wie sich Umsiedlungspolitik und Russischer Bürgerkrieg auf die Schicksale der Zeitgenoss_innen auswirkten, er kann – wie wir im Text erkennen (vgl. RUL, 687-689)

¹⁶² Vgl. ebenda, 165f.

¹⁶³ Gerhard: *Nomadische Bewegungen*, 17.

¹⁶⁴ Klaus J. Bade: *Europa in Bewegung. Migration vom späten 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart* (=Europa bauen) München: Beck 2000, 275. I.d.F. zit. als: Bade: *Europa in Bewegung*.

¹⁶⁵ Ebenda, 276.

¹⁶⁶ Ebenda, 278.

– als einer jener Russlanddeutschen identifiziert werden, die „[i]n den Wirren des russischen Bürgerkrieges [...] ihre Siedlungsgebiete in Richtung Deutschland [verließen].“¹⁶⁷ Brandeis ist wie Tunda und Dan eine Figur, die für die von Migrationsbewegungen geprägte Zwischenkriegszeit typischer nicht sein könnte.

¹⁶⁷ Ebenda, 278.

5. PERIPHERIE UND ZENTRUM

*You coasts, pray tell my loving father
that Europa has left her native land
seated on a bull,
my **kidnapper**,
my **captain**,
and, I think,
my **husband***

Nonnus: *Dionysiaca*, Book II, 130-132.
Zitiert nach Elaine Reichek: *You Coasts (Ocher)*, 2014
Now If I Had Been Writing This Story
Ausstellung in der Wiener Secession, 13.4.-3.6.2018

5.1. PERIPHERIEN

Die peripheren Räume in den frühen Romanen Joseph Roths sind ein wichtiges Charakteristikum der Texte. Erst die Schilderungen dieser Zonen am Rand Europas und darüber hinaus lassen im Umkehrschluss ein Bild der Zentren und dessen, was Europa bei Roth ausmacht, zu. Zuallererst wenden wir uns den Grenz- und Übergangsräumen zu, die sich an der Peripherie ausmachen lassen und die ein zentrales Element des Roth'schen Werks darstellen. Interessant dabei ist, wie sich sowohl die Protagonisten als auch andere Figuren ihnen gegenüber verhalten, diese durch- und überschreiten und ob und wie sie diese als Grenzen anerkennen – oder eben nicht. Daraufhin interessieren uns jene Räume, die jenseits der Grensräume liegen, die also außerhalb Europas gedacht werden: welche Funktionen kommen diesen zu, inwiefern werden sie als außer-europäische Räume konstituiert? Drittens wird der Fokus auf einen Spezialfall im Frühwerk Roths gelegt, nämlich England, das eine Art Zwischenposition einzunehmen scheint und einen Widerspruch darstellt, da es sowohl unhinterfragter Teil von Europa zu sein scheint, gleichzeitig aber einem Kontinentaleuropa gegenübergestellt ist. Zuletzt wird die Frage nach dem Verhältnis Roths zur Habsburgermonarchie befragt, allerdings nicht, wie so häufig, als ‚heimliche Heimat‘, die als Kompensationsraum für den Verlust nationaler bzw. lokaler Ordnungsgefüge gedeutet wird,¹⁶⁸ sondern als den Grenzziehungen und der Fluidität dieser Grenzen zugrundeliegendes geopolitisches Konzept.

¹⁶⁸ Vgl. Bohnen: *Flucht in die „Heimat“*, 143-145 als eines von vielen Beispielen dieser Lesart; für einen Überblick über die oft einseitige Rezeption vgl. Hartmann: *Kultur und Identität*, X-XI.

5.1.1. GRENZRÄUME UND GRENZÜBERGÄNGE

Räume des Übergangs im geographischen Sinn finden sich bei Roth zuhauf. Diese sind zum einen nach gewissen Mustern aufgebaut, wodurch sie als Variationen *eines* literarischen Raums gelesen werden können, eines Raums des Übergangs, gelegen an der Grenze zwischen dem, was als *Europa* bezeichnet werden kann und dem, was außerhalb davon liegt. „Roths Grenzorte“, so Müller-Funk, „Stätten des Unheils, existieren gleichfalls in mehrfacher Gestalt und es ist ihre geheimnisvolle Kraft, die auf die Menschen – zumeist – verderblich wirkt.“¹⁶⁹ Gleichzeitig sind zum anderen solche räumlichen Exklusionsstrategien bei Roth nicht endgültig, vielmehr nimmt er „[i]n seiner imaginären Topographie [...], wenn auch nicht immer konsequent, eine gewisse Abstufung vor.“¹⁷⁰ Dementsprechend lassen sich diese an der Peripherie gelegenen Räume von anderen Räumen unterscheiden, die geographisch wie auch semiosphärisch außerhalb der Pufferzone liegen. Ein Beispiel für eine solche Abstufung finden wir im Vergleich der „kleine[n] deutsche[n] Kolonie in der Ukraine“, in der Nikolai Brandeis aufwächst (RUL, 685) mit zwei anderen Räumen, nämlich der bereits mehrfach erwähnten Stadt im *Hotel Savoy* und der Grenzstadt, in welcher in *Der stumme Prophet* die Grenzschenke *Zur Kugel am Bein* situiert ist (vgl. DSP, 781). Ungleich den letzten beiden ist die Kolonie nicht durch kleinstädtische Strukturen gekennzeichnet, es handelt sich stattdessen um einen literarisch durch und durch als ländlich stilisierten Raum, wie wir an einem Auszug von dessen Beschreibung sehen: „Über den weiten Sumpf, dessen gefahrlose Wege die vertrauten Weiden anzeigten und der zwischen Straße und dem Walde lag, konnte man heute noch wandern, ohne sich an die Richtung der Weiden zu halten“ (RUL, 692). Was diesen Raum aber mit den anderen beiden verbindet, ist die Anbindung an das Zentrum, die sich anhand der Sprache vollzieht, handelt es sich doch um eine ‚deutsche‘ Kolonie. Es ist in diesem Sinn auch ein Übergangsraum, und entsprechend seiner peripheren Qualität befragt er das Zentrum der Semiosphäre und „führt [...] nicht nur zu einer Vergewisserung ihrer selbst und somit zu einer Konsolidierung der zentralen Normen, sondern vielmehr auch zur Ausmessung des Raums, von dem es sich abzusetzen gilt und der als ‚fremd‘ ausgeschlossen wird.“¹⁷¹ Diese räumliche Funktion wird offensichtlich, wenn wir erfahren, dass Brandeis „war, als ob die kleine deutsche Kolonie in der Ukraine mehr

¹⁶⁹ Müller-Funk: *Besichtigungen*, 60.

¹⁷⁰ Müller-Funk: *Besichtigungen*, 63.

¹⁷¹ Ruhe: *Semiosphäre und Sujet*, 131.

Deutschland gewesen wäre als dieses Land [Deutschland, Anm.], aus dem die ewigen Auswanderer das Heimatliche wegzutragen, die ewigen Einwanderer das Fremde mitzubringen scheinen“ (RUL, 685). Die andauernde Bewegung, die hier für Deutschland ausgemacht wird, spiegelt den peripheren Raum, der als Grenzraum fungiert und durch die wiederholte Überschreitung gekennzeichnet ist, eine Qualität, die sich vor allem an den beiden erstgenannten Beispielen zeigt.

Die Stadt im *Hotel Savoy* kann ebenso wie die Grenzschenke *Zur Kugel am Bein* nicht nur als periphere Zone der Semiosphäre gelesen werden, sondern, in Verquickung mit dem Heterotopie-Konzept Foucaults, auch als einer jener „Schwellen- oder Übergangsräume, die die Funktion haben, die Ordnung, als deren Kehrseite sie erscheinen, in Frage zu stellen und herauszufordern, sie gleichermaßen zu bestätigen und zu negieren.“¹⁷² Im Rückgriff auf beide Konzepte zeigt sich, dass die Grenzräume als Spiegelbilder des inneren, zentraleren und somit der Ordnung in höherem Maße unterworfenen Raums funktionieren. Für Roth sind Grenzen und deren Übertritte ein wichtiges Thema, wie Thomas Eicher für dessen Reportagen ausmacht, hier stehen „[a]m Anfang der Reiseberichte des Journalisten [...] nicht selten Beschreibungen der jeweiligen Grenzübertritte [...] – immer wieder gibt die Grenze dem Berichterstatter Anlaß zur Reflexion der Natur oder besser: »Unnatürlichkeit« von Grenzen.“¹⁷³ Dass Roth in seinen journalistischen Texten keinen Hehl daraus machte, dass ihm Grenzen verhasst waren, ist offensichtlich, wie wir etwa in einem seiner Artikel für die Frankfurter Zeitung aus 1927 mit dem Titel *Wie es an der Grenze gewesen wäre* erfahren: „Ich hasse die »Grenze« zwischen zwei Ländern. Sie ist ein viel zu weiter Begriff für die Realitäten, die sie bezeichnet. Was ist eine »Grenze«? Ein Pfahl, ein Drahtgitter, ein Zollwächter, ein Visum, ein Stempel, ein Aufenthalt. Es sollten Symbole sein, und es sind Niederträchtigkeiten“ (JRW II, 772). Wie Wiebke Amthor für Roths journalistische Texte feststellt, „überschreitet [die Grenze] ihre eigene Symbolhaftigkeit und produziert eine Realität, die Leiden verursacht.“¹⁷⁴ Dieses Leiden finden wir auch in den Romanen wieder, etwa in der Grenzschenke in *Der Stumme Prophet*:

¹⁷² Amthor: *An den Toren Europas*, 121.

¹⁷³ Thomas Eicher: *Grenzgänge in Leben und Werk Joseph Roths*. In: Ders. (Hg.): *Grenzüberschreitungen / Joseph Roth* (=Übergänge – Grenzfälle Bd. 1) Oberhausen: Athena 1999, 21-34. Hier: 29.

¹⁷⁴ Amthor: *An den Toren Europas*, 118.

Nicht alle Emigranten besaßen die notwendigen Papiere. Also wurden sie bei ihrer Ankunft in den fremden Ländern zurückgewiesen. Sie blieben in Massenbaracken liegen, erlitten eine Desinfizierung nach der anderen und traten endlich eine lange Wanderung durch die Polizeigefängnisse einiger Staaten an. (DSP, 781)

In Hinblick auf die Romane aber finden wir auch Situationen, in welchen sich die Grenze durch Durchlässigkeit auszeichnet und wo der Vorgang der Ein- und Ausreise sich weit weniger leidensvoll zeigt. Als Tunda in Baku beschließt, seine Baranowicz-Identität abzustreifen, erscheint dieses Identitätsspiel als ein unkompliziertes. Problemlos kann er sich bei der zuständigen Behörde mit seinen alten Papieren melden, um Pass, Ausreisebewilligung und eine Fahrkarte nach Wien zu bekommen. Dabei sind zwei Faktoren ausschlaggebend. Zum einen hat er das Glück, seine österreichische Staatsbürgerschaft im Zuge der Reterritorialisierungen und Grenzziehungen infolge des Ersten Weltkriegs nicht verloren zu haben, da er „nach seinem Vater in Linz, Oberösterreich, zuständig war“ (FOE, 426). Ein weit gewichtigerer Punkt ist aber sein Dialekt, der es ihm ermöglicht, sich ‚als Österreicher‘ auszuweisen:

Der Fremde sprach einen einwandfreien ärarischen Dialekt, den Dialekt der besseren österreichischen Stände, der auch manche hochdeutsche Worte gestattet, wenn sie mit Melodie gesagt werden, und der aus der Ferne wie eine Art nasales Italienisch klingt. Dieser Dialekt bekräftigte und erhärtete die Erzählungen der Fremden besser, als es jedes Dokument vermocht hätte. (FOE, 425f.)

Tundas Passivität kommt hier klar zum Ausdruck. Für ihn stellen der Grenzübergang und alle damit verbundenen Hindernisse kein Problem dar, da er über die passenden Attribute verfügt; alleine seine Herkunft und sein Habitus machen ihm den sonst so beschwerlichen Behördengang zu einer leichten, unkomplizierten Angelegenheit. Mit unpassenden Attributen versehen ist Nikolai Brandeis. „Er gehörte zu den dokumentenlosen Flüchtlingen und hatte einen provisorischen Paß für Staatenlose, also waren seine Reisen nicht leicht“ (RUL, 678¹⁷⁵). Auch er hat im Laufe von *Rechts und Links* einen Behördengang zu absolvieren. Er meistert diesen jedoch durch seine Erfahrung und Schlauheit. Brandeis betritt das Büro eines Beamten der Fremdenpolizei, um ein Visum für Lettland zu bekommen, wo er alte Geschäftsfreunde

¹⁷⁵ Gemeint ist hier wohl der Nansen-Pass: „Der »Nansen-Paß« für staatenlose – insbesondere wiederum russische – Flüchtlinge schuf international eine gewisse Rechtssicherheit für Flüchtlinge.“ Bade: *Europa in Bewegung*, 279.

besuchen will. Er trifft dort auf einen Beamten, über den der Erzähler ironisch bemerkt: „Da er zur Fremdenpolizei gehörte, haßte er die Fremden“ (ebd.). Brandeis lässt sich jedoch weder vom Beamten, noch von der Amtsstube aus der Fassung bringen:

Als Brandeis »Guten Morgen« sagte, fragte der Beamte: »Was wollen Sie?«
»Ihnen Guten Morgen sagen«, antwortete Brandeis. »Ferner ein Aus- und Einreisevisum.«
»Sie haben keine Aufenthaltsbewilligung!«
»Ich habe Sie darum gebeten. Sie ist noch nicht erledigt.«
»Dann können Sie wegfahren, aber nicht zurückkommen.«
»Dennoch werde ich zurückkommen!« sagte Brandeis. Diesen Satz flüsterte er, als wäre es ein Geheimnis. [...]
Er [der Beamte, Anm.] wollte etwas sagen. Brandeis fing plötzlich laut zu sprechen an.
»Sie sind Herr Kampe, nicht wahr? Ich werde von jetzt in drei Stunden wieder bei Ihnen sein.« Er wies mit dem Stock auf die Wanduhr. »Guten Tag.«
»Sehen Sie«, sagte Brandeis zu Bernheim, »ich werde in drei Stunden das Visum haben. Und nur, weil ich ihm seinen Namen, der leicht zu erfahren ist, gesagt habe.« [...]
»Und wenn Sie dennoch kein Visum bekommen?« fragte Bernheim. Brandeis zog einen falschen dänischen Paß hervor. »Dann fahre ich mit dem.«
»Falsch?«
»Wie man's auffaßt«, erwiderte Brandeis, »was ist richtig in dieser Welt?« (RUL, 678f.)

Brandeis wendet verschiedene Strategien an. Was ihn vor allem anderen auszeichnet, ist seine Selbstsicherheit, mit der er den Beamten aus der Fassung bringt. Er muss alle Register ziehen, um seine Position als ‚Fremder‘ und als Staatenloser auszugleichen. Binnen kurzer Zeit schafft er es, die Hierarchien umzudrehen, indem er den Beamten mit der Nennung des Namens – ein Element, das auch Märchenhaftes in sich birgt, denn kein Teufel will seinen Namen leichtfertig preisgeben – aus dem Konzept bringt und sich zum Mächtigen macht, der über den Beamten verfügt. Zuletzt hat Brandeis mit dem falschen dänischen Pass einen Trumpf in der Hand; dieserart ist es für ihn wohl auch einfacher, selbstbewusst und nicht ganz ohne Risiko dem Beamten gegenüberzutreten: er hat ein Ass im Ärmel, für den Fall der Fälle. Mit seiner letzten Bemerkung („was ist richtig in dieser Welt?“) entlarvt er das Grenz- und Kontrollsystem als scheinhaft. Wer die Verhältnisse so gut kennt, kann leicht mit ihnen spielen. Und Brandeis kennt sie gut, er hat seine Identität öfter gewechselt als jede Figur Roths. In Brandeis‘ Brust leben nicht nur ‚zwei Seelen‘, für ihn ist das Brechen von Festlegungen zu einer Seins-Strategie geworden:

Er dachte an einen Wahnsinnigen seines heimatlichen Dorfes, der nicht müde geworden war, allen Leuten die stereotype Frage zu stellen: »Wieviel bist du? Bist du *einer*?« Nein,

man war nicht *einer*. Man war zehn, zwanzig, hundert. Je mehr Gelegenheiten das Leben gab, desto mehr Wesen entlockte es uns. Mancher starb, weil er nichts erlebt hatte, und war sein ganzes Leben nur *einer* gewesen. (RUL, 687; Hv. i. O.)

Konsequenterweise ist eine Figur wie Brandeis, der in seiner Fremdheit ein Spiegelbild für die europäische Gesellschaft und ihre Praxen der In- und Exklusion darstellt, nicht beeindruckt von der Notwendigkeit, sich ‚falsche‘ Pässe anzueignen, subversive Strategien gegen das Grenzregime anzuwenden und zum Schluss des Romans einfach alles stehen und liegen zu lassen, was er sich in Berlin aufgebaut hat, denn: „Ich habe nicht die Fähigkeit, lange auf einem Fleck zu bleiben“ (RUL, 769).

Anders als in seinen journalistischen Texten sehen wir in den Romanen, wie Roth in der Literatur Möglichkeiten eröffnet, jene Strukturen zu befragen und subversiv zu hintergehen, auf welche er in seinen Berichten wiederholt rekurriert: „die staatliche Einforderung eines Heimatscheins, [...] die Erteilung von Aufenthaltsgenehmigungen und Einreisepapieren, [...], die Notwendigkeit von Reisevisa und von Grenzüberschreibungsbewilligungen.“¹⁷⁶ Indem Brandeis in Angelegenheiten, die Grenzübertritte und Aufenthalte betreffen, zu den eigentlich Mächtigen in Roths Texten gehört,¹⁷⁷ ergibt sich eine Verbindung zwischen ihm und dem Schlepper Kapturak aus *Der stumme Prophet*. Dieser steht auf der anderen Seite Brandeis‘, „[j]edes Jahr tauchte er an der Grenze auf wie ein Zugvogel“ (DSP, 782), wo er falsche Dokumente für diejenigen besorgt, die es sich leisten können oder vorsichtig genug sind (vgl. DSP, 781). Seine Basis ist die Grenzschenke „Zur Kugel am Bein“, gelegen im Grenzgebiet zwischen Russland und der Habsburgermonarchie (die Romanhandlung setzt bereits vor dem Ersten Weltkrieg ein). Wie Hartmann herausarbeitet,¹⁷⁸ verwendete Roth den Namen dieser Grenzschenke bereits 1919 in einem Artikel für den *Neuen Tag*, wo es zum Schluss heißt: „Aber die Kugel am Bein schleppen wir mit durch unsere Tage, die erfüllt sind von Sehnsucht nach Ferne und Wunderland. Die Kugel am Bein, den Paß“ (JRW I, 148). Dieser Namensgebung ist Ironie eingeschrieben, wird damit doch genau jener Ort bezeichnet, an welchem die Flüchtenden und Migrierenden ihrer *Kugel am Bein* vorübergehend entledigt werden, um sich mit einer Attrappe (dem ‚falschen‘ Pass) frei über die Grenze bewegen zu können. Für die frühen literarischen Texte Roths können dementsprechend die Grenzen, wie es Hartmann vorschlägt, „eher als

¹⁷⁶ Hartmann: *Kultur und Identität*, 44.

¹⁷⁷ Vgl. Amthor: *An den Toren Europas*, 120.

¹⁷⁸ Vgl. Hartmann: *Kultur und Identität*, 45.

Fläche denn als Linie“ imaginiert werden, wodurch sie „zu liminalen Zwischenräumen werden, die Ambivalenzen und Vermischungen hervorbringen.“¹⁷⁹ In diesen Grenzübereichen werden Identitäten vertauscht, Namen vergeben und Möglichkeiten der Überschreitung ausgelotet und genutzt. Die Grenzverwischungen, die Roth in seinen literarischen Texten vornimmt, lässt ein Europa erahnen, das sich nicht in das Korsett enger nationaler Grenzen pressen lässt.

Ein vor allem in den journalistischen Texten zentraler, geographisch aber peripherer Raum, ist Galizien, der bei Roth als Zwischenraum geschrieben wird, ohne dabei den hybriden Charakter zu exotisieren und als Merkmal des ‚Asiatischen‘ zu verfemen, wie es bei Karl Emil Franzos der Fall ist. Dieser hat „[m]it »Halb-Asien« [...] nämlich einen Verständigungsbegriff [über Galizien, Anm.] geschaffen, der zur Jahrhundertwende in den Zitatelexika des Westens zu finden ist.“¹⁸⁰ Galizien wird 1772 Teil der Habsburgermonarchie, wodurch dieser Raum, wie Alois Woldan in *Beiträge zu einer Galizienliteratur* beschreibt, „plötzlich interessant geworden [ist], weil ein Stück »Nicht-Europa« durch den Anschluss an Österreich plötzlich Europa geworden war.“¹⁸¹ Joseph Roth unternimmt in seiner *Reise durch Galizien* (vgl. JRW II, 281-292) den Versuch, Galizien in einen solchen europäischen Kontext zu stellen. Er operiert aber mit anderen Textstrategien als Franzos, indem er Galizien als Teil Europas anerkennt – wenn auch als peripheren Teil,¹⁸² als „unterschätzten Nachbarn westeuropäischer Staaten, der [...] sein eigenes Gesicht, seinen besonderen Glanz, sein geistiges Potential und kulturelles Kapital hat.“¹⁸³ So vermeidet Roth, im Gegensatz zu Franzos, „[e]ine Rhetorik der Grenzziehungen, die den galizischen Raum ausschließlich unter der Frage zu vermessen weiß, wo die Trennungslinie zwischen Europa und Asien verläuft“ und „Phänomene der Entgrenzung und Vermischung offenbar auf der Seite der ausgegrenzten und abgewerteten asiatischen Seite verorten muss.“¹⁸⁴ Dennoch entgeht er nicht einem von Beginn an vorherrschenden Galiziendiskurs, bei welchem

¹⁷⁹ Ebenda, 25f.

¹⁸⁰ Wagner: *Joseph Roths Galizienbeschreibungen*, 146.

¹⁸¹ Alois Woldan: *Grenzdialoge in den Literaturen Galiziens*. In: Ders.: *Beiträge zu einer Galizienliteratur* (=Wechselwirkungen: Österreichische Literatur im internationalen Kontext, Bd. 16) Frankfurt a.M.: Peter Lang 2015, 59-80. Hier: 66. I.d.F. zit. als: Woldan: *Grenzdialoge*.

¹⁸² Vgl. Hartmann: *Kultur und Identität*, 71-74.

¹⁸³ Jewgenija Woloschtschuk: *Die ukrainische Welt in Essayistik und Prosa Joseph Roths*. In: Wiebke Amthor/Hans Richard Brittnacher (Hg.): *Joseph Roth. Zur Modernität des melancholischen Blicks* (=Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, Bd. 142) Berlin/Boston: De Gruyter 2012, 151-163. Hier: 153.

¹⁸⁴ Hartmann: *Kultur und Identität*, 69.

Galizien „immer noch Europa [ist], nicht Asien im Sinn eines völligen Andersseins, aber ein minderwertiges Europa.“¹⁸⁵ Roth schreibt so Galizien und überhaupt Osteuropa eine romantische Qualität zu und attestiert den Grensräumen das Potential, europäisch zu sein – die Dichotomie zwischen Fortschritt und Rückständigkeit, wie sie Burkhard Wöller für die Osteuropadiskurse vom 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert ausmacht,¹⁸⁶ herrscht jedoch auch in Roths Texten vor: etwa bei der Stadt des *Hotel Savoy*, deren konstituierendes Charakteristikum die Armut ist.

Wie auch bei seiner Südfrankreich-Reise, welche er in den *Weißen Städten* (JRW II, 456-526) journalistisch verarbeitete, beschreibt Roth mit Galizien und Osteuropa eine europäische Peripherie, die in seinen Augen jedenfalls zu Europa gehört und gerade durch die Aufweichung der klaren Bezüge als prototypisch für das gilt, was das Zentrum ausmacht. Wie Wiebke Amthor zeigt, gibt es zwischen den Beschreibungen von Galizien und Südfrankreich bei Roth bestimmte Verbindungen, da Roth „an die Beziehung des Ostens zu West-Europa (d.h. Galiziens zu Frankreich) an[knüpft]. [...] Der Weg führt aus einem Deutschland hinaus, das, ähnlich wie in der *Reise durch Galizien*, als »toter Raum« erscheint.“¹⁸⁷ Dieserart verweisen die Reisebeschreibungen über das Periphere auf das, was zwischen diesen Rändern liegt: das Zentrum, Deutschland, das statisch – weil ‚tot‘ – ist; augenscheinlich wird so „die Interdependenz (und nicht bloß das hierarchische Gefälle) zwischen Zentrum und Peripherie, wobei das Zentrum als »kalte«, die Peripherie als »heiße« Zone erscheint.“¹⁸⁸

¹⁸⁵ Woldan: *Grenzdialoge*, 67.

¹⁸⁶ Burkhard Wöller: „Europa“ als historisches Argument. *Nationsbildungsstrategien polnischer und ukrainischer Historiker im habsburgischen Galizien* (=Herausforderungen: Historisch-politische Analysen, Bd. 22) Bochum: Winkler 2014, 88. Vgl. zu den Fortschritts- bzw. Rückständigkeitsdebatten im Osteuropa- und Galizien Diskurs auch Burkhard Wöller: ‚Fortschritt‘ und ‚Rückständigkeit‘ als diskursive Strategien moderner Geschichtsschreibung in Galizien. *Polnische und ruthenische Entwicklungsdiagnosen und mentale Verortungen des Fürstentums Halyč-Volyn’*. In: Elisabeth Haid/Stephanie Weismann/Burkhard Wöller (Hg.): *Galizien. Peripherie der Moderne – Moderne der Peripherie?* (=Tagungen zur Ostmitteleuropaforschung 31) Marburg: Herder-Institut 2013, 45-60 und Elisabeth Haid: *Galizien. ‚Östliche Peripherie‘ oder ‚Bollwerk des Westens‘? Mediale Darstellungen von ‚Rückständigkeit‘ und ‚Modernität‘ im Ersten Weltkrieg*. In: Ebenda, 61-76.

¹⁸⁷ Amthor: *An den Toren Europas*, 131.

¹⁸⁸ Koschorke: *Zur Funktionsweise kultureller Peripherien*, 30.

5.1.2. JENSEITS DER GRENZE

Einige Räume in den frühen literarischen Texten Roths erscheinen vollends außerhalb Europas. Die von Müller-Funk attestierte „gewisse Abstufung“¹⁸⁹ gilt jedoch auch für diese Räume, zu welchen Baku, das Gehöft Baranowicz‘ und Russland bzw. später die Sowjetunion (als Gegenraum zu Europa) zählen. Die Abstufung wird deutlich, wenn wir uns Baku zuwenden, wie es in *Die Flucht ohne Ende* beschrieben wird. Tunda gelangt, das haben wir bereits weiter oben gesehen, infolge seines Aufenthalts in der frühen Sowjetunion mit seiner Frau Alja nach Baku, um Filmaufnahmen im Auftrag der Regierung durchzuführen. Baku zeichnet sich in Hinblick auf dessen Verhältnis zu Europa durch zwei Qualitäten aus. Zum einen handelt es sich um einen Raum, der Europa entgegengestellt ist, was sich an der Ankunft der „drei Europäer“ (FOE, 418) und während dem Gespräch mit ihnen zeigt. Im Gespräch mit Tunda teilen sie Baku eindeutig Russland und gleichzeitig nicht Europa zu (vgl. FOE, 420f.) und dass Tunda sie als Europäer_innen erkennt, als er sie am Hafen sieht, macht nochmals deutlich, dass es sich – aus seiner Perspektive, die Baku entspricht – um ‚Fremde‘ handelt. Die zweite Qualität, die Baku auszeichnet, ist die Offenheit des Raums, die der Hafen diesem verleiht, denn „[f]ür den Menschen, der an einem Ufer steht, sind alle Wasser gleich. Jede Welle ist eine Schwester der großen und gefährlichen“ (FOE, 417). Am Hafen und durch diesen wird Baku zum Übergangsort, der Verbindungen mit dem ‚Fremden‘, dem Anderen bedeutet, der Möglichkeiten des Austausches mit allen Teilen der Welt – und damit auch mit Europa – verheißt. Was Wiebke Amthor für die Marseille-Beschreibungen in den *Weißten Städten* ausmacht, lässt sich auch für Baku attestieren, „an diesem Ort entsteht die Bewegung, die auf dem Prinzip der Antagonismen beruht und die Grenze verwischt, um sie im nächsten Moment nur um so deutlicher sichtbar werden zu lassen.“¹⁹⁰ Baku ist Nicht-Europa und es ist dennoch Passage nach Europa, Möglichkeit des Durchgangs, der Ankunft und der Abfahrt. In diesem Sinne ist es peripher und dennoch jenseits der Peripherie.

Russland (und viel mehr noch die Sowjetunion), funktioniert sowohl in den literarischen als auch in den journalistischen Texten Roths als Gegenpol zum kosmopolitischen

¹⁸⁹ Siehe S. 59 dieser Arbeit.

¹⁹⁰ Amthor: *An den Toren Europas*, 138.

Europa. Für Roths Zeitungsberichte, die er über die Sowjetunion schrieb, hat Michael Bienert festgestellt, dass dieser

in der Sowjetunion ein kulturelles Vakuum [empfindet]. [...] Das Fremdsein in diesem geistigen Klima ist – nach der Identifikation mit dem Kosmopolitismus Galiziens und Frankreichs – eine weitere wichtige Erfahrung auf Roths Weg durch Europa, auf dem er sich seiner europäischen Identität immer bewußter wird. Er hätte sich niemals kennengelernt, wenn er nicht nach Rußland gefahren wäre, schreibt er aus Odessa.¹⁹¹

Dieser an einer klaren Binarität orientierte Identifikationsversuch mit Europa erinnert an Tunda und seine ‚sibirische Gloriole‘ und an die Zugfahrt durch Deutschland, wo Russland als angenehm unordentliches Gegengewicht zur europäischen Ordnung dargestellt wird. Damit Roth zu so einer Gegenüberstellung kommt, sind ideologische Grenzziehungen notwendig, wie Telse Hartmann anhand eines Reiseberichts Roths über *Die Grenze Niegoreloje* erläutert. Roth wendet dabei Textstrategien an, bei welchen „[d]urch die Aufbietung [von] maritimen und nautischen Tropen [...] Russland rhetorisch in die Ferne verschoben und zu einem anderen, schwer erreichbaren Kontinent stilisiert [wird], der durch eine »natürliche« Grenze, das Meer, von Westeuropa getrennt ist.“¹⁹² Dies erreicht Roth, indem er die Grenzstation zum Ufer und die Eisenbahn zum Schiff stilisiert. Dadurch unterläuft er genau jene Kritik, die er selbst systematisch an der Grenze übt und Roth schafft so eine Grenze, die mit postulierten ‚ideologischen‘ Grenzen übereinstimmt, welche zwischen Russland und Europa trennen und ersteres damit zu einem Gegenraum von letzterem machen.¹⁹³ Tunda findet sich in *Die Flucht ohne Ende* zwischen diesen beiden Gegensätzen nicht zurecht, er ist ein Grenzgänger, der Reminiszenzen aus Russland nach Europa mit sich bringt, der – und damit unterlaufen die literarischen wiederum die journalistischen Texte und befragen eindeutige Grenzziehungen, die in den letzteren vorgenommen wurden – sowohl Russe als auch Europäer ist und gleichzeitig keines von beiden, der weder die Abfahrt aus Russland noch die Ankunft in Europa für sich produktiv machen kann, weil er in das Prokrustesbett der klaren ideologischen Sphären nicht hineinpasst. Aber nicht nur in *Die Flucht ohne Ende*, sondern auch in *Der Stumme Prophet* finden wir eine verwischte, nicht eindeutige Grenze zwischen Russland und Europa, die den Berichten Roths entgegensteht, wenn Friedrich Kargan gemeinsam mit seinem Freund

¹⁹¹ Bienert: *Europa als Thema Joseph Roths*, 18.

¹⁹² Hartmann: *Kultur und Identität*, 31.

¹⁹³ Vgl. Hartmann: *Kultur und Identität*, 31.

Berzejew auf dem Weg aus der sibirischen Gefangenschaft Richtung Westen „endlich das *europäische Rußland*“ (DSP, 838; Hv. d. Poik) erreicht. Hier gibt es eine Pufferzone, einen Kontaktbereich, der beides ist, Russland und europäisch, wo ideologische wie geographische Grenzen verwischt erscheinen.

Wenn wir uns an die gewissen Abstufungen halten, so finden wir bei den Beschreibungen von Baranowicz' Gehöft einen Raum, der sich in extremer Ferne vom Zentrum befindet, der geographisch („am Rande der Taiga“ [FOE, 393]) und vor allem literarisch außerhalb Europas, wenn nicht überhaupt außerhalb dieser Welt liegt. Dieser Raum kann als eine Enklave bezeichnet werden, in der Baranowicz als entrückter, der Natur zugewandter Eremit erscheint. Es ist ein Ort, der zeitlich außerhalb Europas liegt, wo der Krieg mangels Information für Tunda erst im Frühling 1919 aufhört (vgl. FOE, 394), hier findet er „eine »Utopie«, ein Nicht-Ort im engen Sinn des altgriechischen Wortes, einen Platz des »absoluten Stillstandes, Rand der Welt«, einen Punkt, an dem Geschichte und Zeit aufgehoben sind.“¹⁹⁴ Die Enklave bleibt für Tunda ein möglicher Rückzugsort, hier wartet seine ‚stille Braut‘ Alja auf ihn zusammen mit seinem Wahlbruder, und auch wenn er eine Rückkehr zum Schluss des Romans ablehnt, ist er immer willkommen (vgl. FOE, 495f.). Hierhin zieht sich in *Der Stumme Prophet* Kargan gemeinsam mit Berzejew am Ende des Romans zurück, nachdem beide nach Sibirien verbannt wurden: „Einer Nachricht zufolge haben Friedrich [Kargan, Anm.] und Berzejew mit Baranowicz Freundschaft geschlossen. Ein Mann, auf den man sich verlassen kann“ (DSP, 928f.). So wird Baranowicz zum Wiedergänger in der Roth'schen Romanwelt, und auch Alja lebt in *Der Stumme Prophet* noch bei ihm. Dieser märchenhafte Raum mit seinen märchenhaften Bewohner_innen ist der entfernteste Raum in den frühen Romanen Roths. Er hat keine Verbindung zu den Zentren, hier findet kein Übergang statt, er ist nicht peripher: er liegt *jenseits* der Peripherie.

5.1.3. ENGLAND ALS SPEZIALFALL

England ist vor allem in *Rechts und Links* Thema bei Roth, aber auch, wenngleich weniger prominent, in *Die Flucht ohne Ende*. Die besondere Stellung, die es in diesen zwei Romanen einnimmt, soll hier kurz beleuchtet werden. In *Rechts und Links* ist

¹⁹⁴ Müller-Funk: *Besichtigungen*, 73.

England, genauer genommen Oxford, der Studienort Paul Bernheims. Nach dem Abitur wird er von seinem Vater dorthin geschickt, denn „der alte Bernheim hatte einmal in einer Gesellschaft gesagt: »Meinen Sohn schicke ich in die Welt, sobald er das Abitur hat!« Und die Welt war für einen gewissen Kreis von gehobenen Bürgern England“ (RUL, 619). Die Studienzeit wird für Paul prägend, und Oxford wird ihm zur persönlichen Identifikationsmöglichkeit. Noch vor dem Krieg muss Paul wegen des Begräbnisses seines Vaters zurück nach Deutschland, wodurch sein England-Aufenthalt nicht so lange währt, wie geplant. Dass ihn das schmerzt, zeigt ein Gespräch zwischen Paul und Dr. König, seinem Lieblingsgesprächspartner in Berlin:

»Sie kennen ja England gut!« bemerkte König, um gefällig zu sein. [...]
»Meine zweite Heimat. Sie wissen, daß ich den wichtigsten Teil meiner Erziehung Oxford zu verdanken habe. Es war eine schöne Zeit, der Krieg hat sie unterbrochen«, Paul hatte in der Tat vergessen, daß er noch vor dem Krieg zurückgekehrt war, »ich möchte gerne wieder zurück, ehe es überhaupt zu spät wird.« (RUL, 675)

Pauls Oxfordzeit ist ihm so wichtig, dass er sich selbst den Mythos einer durch den Krieg unterbrochenen Studienzeit schafft. Die ironischen Bemerkungen, die der Erzähler über Pauls Englandliebe macht, erscheinen unter diesem Gesichtspunkt weniger ironisch. So etwa, wenn Paul nach dem Krieg (scheinbar) rein opportune Gedanken hegt: „Mit einem leisen, allerdings sehr verborgenen Stolz dachte er noch daran, daß England, *sein* England, gesiegt hatte. Es war, als hätte die Weltgeschichte der Anglomanie Bernheims recht gegeben“ (RUL, 639; Hv. i. O.). Im Vergleich der beiden zitierten Stellen wird klar, dass Paul tatsächlich an *sein* England, sein Oxford glaubt – dass diese Identifikation sich gleichzeitig als opportun erweist, ist angesichts dessen sekundär.

Anhand der Figur Paul Bernheim kann der Erzähler England in den Fokus rücken und jene kritisieren, die ein Faible für England pflegen:

Diese Herren ließen sich schon seit Jahren ihre Anzüge aus England kommen, waren Mitglieder von Flottenvereinen, rühmten die britische Politik und die britische Verfassung [...]. Ihre Kinder lernten Englisch wie Deutsch sprechen. Und eine Zeitlang sah es so aus, als wüchse eine kleine angelsächsische Nation mitten in der Stadt heran, um sich gelegentlich freiwillig dem britischen Imperium einverleiben zu lassen. (RUL, 620)

Die Kritik bezieht sich weniger auf England, denn auf die Übernahme englischer Kleidung, Sprache, Ideen oder Hobbys. Eine ähnliche Kritik findet sich in *Die Flucht ohne Ende*, wo die gehobene bürgerliche Gesellschaft Frankreichs Ziel des Spotts ist. Von den

weiblichen Mitgliedern dieser Gesellschaft [...] hatten die meisten englische Vornamen. Man hatte sie – und das war vollkommen gerecht – nicht nach Heiligen genannt und nicht nach Großmüttern, sondern nach Heldinnen amerikanischer Filme oder englischer Salonlustspiele. Nichts fehlte ihnen mehr zur Übernahme bestimmter Rollen. (FOE, 491f.)

Der Eindruck, der hier gewonnen werden kann, ist jener einer bürgerlichen Gesellschaft, die sich vollends nach England orientiert. Damit wird zwischen England und Kontinentaleuropa ein klarer Unterschied offenbar: England und englische Lebensart sind hier fremde Praxen, die unhinterfragt übernommen werden, sie drohen, das kontinentaleuropäische zu verdrängen. England erscheint nicht als periphere, sondern als ‚fremde‘ Semiosphäre, deren Einfluss auf die Zentren (Deutschland und Frankreich) sichtbar ist und den es – nicht anders sind die bissigen ironischen Erzählstrategien zu deuten – abzuwehren gilt. Paul Bernheims ‚zweite Heimat‘ wird ihm im Roman zum Vorwurf der Opportunität und der Selbstlüge. Dabei versucht er nichts anderes als Tunda (mit einer weniger gesellschaftsfeindlichen Attitüde allerdings): sich über die semiosphärischen Grenzen hinwegzusetzen und seine Identität sowohl an Europa als auch an England festzumachen.

5.1.4. EUROPA UND DIE HABSBURGERMONARCHIE

Ein zentrales Thema in der Forschung bzw. in der populären Darstellung Roths ist die Habsburgermonarchie und deren Mythisierung und melancholische Betrachtung. Wie Julia Maria Schoinz feststellt, hat „Joseph Roths Literarisierung der untergegangenen Donaumonarchie [...] sowohl in der Rezeption als auch in der Forschung derart große Beachtung gefunden, dass die Themenvielfalt dieses ostjüdischen Schriftstellers leicht ins Hintertreffen gerät.“¹⁹⁵ Für die Grenzziehungen in Bezug auf Europa in den Romanen der 1920er lässt sich dennoch feststellen, dass diese im Osten oft mit jenen

¹⁹⁵ Julia Maria Schoinz: Das melancholische Narrativ des Abschieds in Werken von Joseph Roth und Arthur Schnitzler. Bedeutsamkeit im habsburgischen Mythos und der romantischen Liebeskonzeption. Univ. Diss. Wien 2017, 9. Vgl. auch Hartmann: *Kultur und Identität*, X-XI (wie bei Anmerkung 168).

der ehemaligen Habsburgermonarchie korrespondieren. Auch nach 1918 erscheinen bei Roth die Trennungslinien dieses Gebietes genau wie „in einem Vielvölkerstaat [...] schwach ausgeprägt, die Grenzen verwischt.“¹⁹⁶ Wir finden ein Beispiel für diese gewissermaßen ‚vernachlässigbaren‘ Grenzen in *Rechts und Links*: Brandeis, der in Berlin zwei Russen kennenlernt, deren Theater er finanziell unterstützt, begibt sich zu diesem Zweck nach Belgrad. Während wir bei seiner Reise nach Lettland noch über die Schwierigkeiten von Ein- und Ausreise informiert werden, ist seine Fahrt nach Belgrad komplikationslos. Nachdem er den beiden Männern vom Theater zum Abschluss des zehnten Kapitels verspricht: „Ich habe zufällig in dieser Woche in Belgrad zu tun und werde sie dort besuchen“ (RUL, 697), beginnt das elfte Kapitel lakonisch mit: „Nun war er in Belgrad“ (ebd.). So einfach fallen den Figuren Grenzübertritte bei Roth nur, wenn sie aus dem ‚Westen‘ in den ‚Westen‘ erfolgen, etwa bei Tunda von Wien nach Deutschland (vgl. FOE, 438) oder von Deutschland nach Paris (vgl. FOE, 466). Bei Brandeis‘ Reise nach Belgrad ist vor allem das Nicht-Gesagte interessant, das Fehlen von Beschreibungen langwieriger Amtswege oder komplizierter Grenzübertritte. Es ließe sich argumentieren, dass mit der Textpassage, wie sie weiter oben zitiert wurde (Vgl. S. 82), bereits alles über Brandeis‘ Umgang mit den zuständigen Behörden gesagt wäre; dennoch bleibt die Leichtigkeit, mit der Brandeis nach Belgrad kommt, auffällig.

Ein anderes Argument, das für imaginierte Grenzziehungen der Habsburgermonarchie spricht, sind die Grenzräume, die gegen Osten hin bei Roth beschrieben werden. Das ist zum einen Russland, wo, wie wir gesehen haben, eine „ideologische“ Grenze verläuft, zum anderen Galizien, das „von 1772, der Zeit der ersten polnischen Teilung, bis 1918 zum Herrschaftsbereich der habsburgischen Monarchie [gehörte] – als deren östlichste, direkt an Russland angrenzende Provinz.“¹⁹⁷ Galizien erscheint bei Roth in seinen Reisetagebüchern als Teil Europas, aber als peripherer Teil, der am Rand gelegen ist. Das Europa in den Romanen dort aufhört, wo Russland anfängt, deckt sich mit den politischen Grenzen der ehemaligen Habsburgermonarchie. Damit ist nicht gesagt, dass Roth bereits in seinen frühen Romanen im historischen Rückgriff das Habsburgerreich nostalgisch als ‚Lösung‘ für die Wirren der Zwischenkriegszeit gepriesen hätte (obschon er in seinen journalistischen Texten, die sich thematisch mit

¹⁹⁶ Bel: *Grenze, Grenzfall, Grenzüberschreitung*, 36.

¹⁹⁷ Hartmann: *Kultur und Identität*, 67.

der Monarchie befassen, „eine radikale Kritik an einem Europa, das von bewachten Grenzen zerschnitten wird“¹⁹⁸ übt). Was jedoch sichtbar wird, ist, dass die Grenzen Europas – so sehr sie unklar und an den Rändern aufgeweicht erscheinen – bei Roth ähnlich den Grenzen der Habsburgermonarchie imaginiert werden.

5.2. ZENTREN

Während Roth in seinen Reisereportagen ausführlich über verschiedene städtische, kleinstädtische und ländliche Gegenden Deutschlands und Frankreichs berichtet,¹⁹⁹ dominieren in den literarischen Texten der 1920er Beschreibungen in Bezug auf diese beiden Staaten städtischer Räume. Wie Alexis Tautou treffend bemerkt, „wird das Werk Joseph Roths gewöhnlich nicht auf Anknüpfung mit der urbanen Welt assoziiert“,²⁰⁰ sondern eher mit jenen peripheren, naturnahen Räumen, wie wir sie etwa bei Baranowicz oder bei der Brandeis'schen Kolonie finden. Roth ist (wie wir auch in Bezug auf seine postulierte Habsburger-Nostalgie gesehen haben) ein vielfältigerer Schriftsteller, als oft suggeriert wird, beispielhaft dafür sind seine Raumbeschreibungen. Er interessiert sich, das haben wir in dieser Arbeit bereits öfter gesehen, für die Brüche und Kontinuitäten, die der Erste Weltkrieg in Europa nach sich zog, für die Zwischenkriegszeit als eine Zeit, in der neue Bezugspunkte gesucht werden (müssen). Für dieses Unterfangen ist das großstädtische Leben ein prototypisches Thema, denn „[n]irgends passierte in der von radikalen Veränderungen geprägten Zeit mehr als in den Großstädten – sie wurden zum Konglomerat der Lebensformen, der Ort, an dem Tag und Nacht in ihrer Aufteilung der Lebensbereiche an Gültigkeit verloren und jede Entwicklung in ihren Folgen in Nuancen erahnbar schien.“²⁰¹ Roths Stadtbeschreibungen sind dementsprechend innerhalb der literarischen Debatten und Themen der Zwischenkriegszeit zu verankern, wo es „um die Großstadtdiskurse der Moderne und damit der beschleunigten, fragmentierten

¹⁹⁸ Ebenda, 28.

¹⁹⁹ Vgl. u.a. die Reportagereihen *In Deutschland unterwegs*, *Im mittäglichen Frankreich* oder *Die weißen Städte* (JRW II, 396-512).

²⁰⁰ Tautou: *Zur Stadtdarstellung in Die Flucht ohne Ende*, 137. Diese Assoziation ist in Bezug auf die 20er- und 30er-Jahre i.d.R. anderen Schriftsteller_innen vorbehalten: „Denkt man an das Thema Großstadt in der Zwischenkriegszeit, so fallen einem auf dem Gebiet der deutschsprachigen Literatur der deutsche Expressionismus, die Berliner Dadaisten, Döblins wohlbekannter Großstadtroman *Berlin Alexanderplatz* oder manch andere Repräsentanten der Neuen Sachlichkeit spontan ein“ (ebenda).

²⁰¹ Ulrike Zitzlsperger: *Mythos Berlin: Die Veranschaulichung der Moderne*. In: Susanne Marten-Finnis/Matthias Uecker (Hg.): *Berlin – Wien – Prag. Moderne, Minderheiten und Migration in der Zwischenkriegszeit*. Bern/Berlin u.a.: Lang 2001, 27-43. Hier: 28.

Wahrnehmung im Sinne von Georg Simmel, Siegfried Kracauer und Alfred Döblin“ ging.²⁰² Das Interesse für die Stadt als literarischem Ort gilt als typisches Merkmal der *Neuen Sachlichkeit*:

Für die Autoren der Neuen Sachlichkeit wurde die moderne Stadt, wie schon während des Naturalismus, einerseits aufgrund ihrer sozialen Problematiken negativ beurteilt und als entfremdender Ort der Verderbtheit angesehen, andererseits faszinierten die zahlreichen Kulturangebote und Freizeitmöglichkeiten, welche mit dem sich rasch entwickelnden technischen Fortschritt expandierten.²⁰³

Diese Art der Stadtbeschreibung, die Betonung der Stadt als menschenfeindlichem und als spannendem, weil schnelllebigem, lautem und buntem Ort, finden wir in der Folge eindeutig bei Roth und seinen Texten über die europäischen Großstädte.

In Anlehnung an Alexis Tautou²⁰⁴ und an *Die Flucht ohne Ende*, die neben *Der Stumme Prophet* das Werk mit der größten Dichte an Raum- und Ortswechseln ist, sollen hier drei – in Hinblick auf Europa gedachte – zentrale, urbane Räume genauer dargestellt werden. Diese sind Paris, Berlin und die *Stadt X am Rhein*. Die letzten beiden werden gemeinsam im gleichen Unterkapitel besprochen, da sie beide Rückschlüsse auf Deutschland als Raum zulassen und sich mit Fokus auf die Frage nach den Zentren bei Roth ähnliche Muster der Beschreibungen zeigen, die die beiden Städte betreffen.

Dass Wien in einer Arbeit über Joseph Roth als Raum nicht ausführlich behandelt wird, mag auf den ersten Blick überraschend anmuten, die Stadt hat aber in den frühen Romanen nur wenig Platz, „ihre Bedeutung für Roth wächst erst im Spätwerk und dem damit verbundenen Interesse für die untergegangene Monarchie.“²⁰⁵ Wien ist für Tunda nur Durchgangsort und die Darstellungen der Stadt wirken „in ihrer Substanzlosigkeit wie leere, schemenhafte Szenerien ohne spezifisches Flair“,²⁰⁶ was

²⁰² Egger: *Heterotopie und Exil*, 76.

²⁰³ Chiara Polverini: *Schauspiel oder Dokumentation? Dimensionen der Wirklichkeit in Neorealismo und Neuer Sachlichkeit* (=Abhandlungen zur Sprache und Literatur 166) Bonn: Romanistischer Verlag 2007, 265.

²⁰⁴ Vgl. Tautou: *Zur Stadtdarstellung in Die Flucht ohne Ende*, 148f.

²⁰⁵ Müller-Funk: *Besichtigungen*, 68.

²⁰⁶ Tautou: *Zur Stadtdarstellung in Die Flucht ohne Ende*, 140.

auch für *Der Stumme Prophet* zutrifft, in dem Kargan sich länger in Wien aufhält, die „Residenzstadt des Kaisers“ jedoch ohne spezifische Konturen evoziert wird.²⁰⁷

5.2.1. PARIS: SEHNSUCHTSORT UND ENDSTATION

Paris ist in den frühen Romanen Roths Sehnsuchtsort und Endstation. Letzteres deckt sich auf bittere Weise mit der Biographie Roths, der 1939 in Paris im Zuge seiner Alkoholsucht starb.²⁰⁸ Dass die Stadt die Qualität des letzten, endgültigen Punktes bereits 1927 bzw. 1929 in den Romanen *Die Flucht ohne Ende* und *Der Stumme Prophet* erhält, darf dennoch nicht einfach als eine Art ‚prophetische‘ Eingebung abgetan werden; aufschlussreicher ist eine Lesart, die sich an der Kultur- und Zeitkritik der literarischen Texte orientiert.

Roths Sehnsucht nach Paris wird in seinen feuilletonistischen Texten in den frühen 1920ern offensichtlich, und ab 1925 wählt er die Stadt als einen seiner wichtigsten Lebensmittelpunkte.²⁰⁹ In *Die Flucht ohne Ende* ist Paris für Tunda ab dem Moment ein auserkorenes Ziel, als er auf Frau G. trifft, die ihm mit ihren Erzählungen von der Rue de La Paix Lust auf ein durchwegs in der Vorstellung überhöhtes Paris macht. Noch bevor Tunda tatsächlich in der Seine-Metropole ankommt, finden wir im Roman mannigfaltige Anklänge der Erzählungen und Verheißungen von Paris. Aber nicht nur in *Die Flucht ohne Ende*, auch im *Hotel Savoy* wird Paris als Fluchtraum imaginiert, als Raum der Wünsche und Sehnsüchte, als Raum der Möglichkeiten. Die beiden Figuren, die sich diesen Hoffnungen hingeben, sind Stasia und Alexander. Für Stasia, die Varieté-Tänzerin, in die sich Gabriel Dan verliebt, ihr aber seine Liebe nicht gesteht (und sich stattdessen mit dem Savoy beschäftigt²¹⁰), wird Alexander derjenige, der ihr Paris als mögliche Destination in den Kopf setzt (eine interessante Umkehrung des in den Romanen beschworenen Prinzips, dass die Frauen es wären, die „mehr die Fantasie denn unser Herz“ erregen würden [FOE, 424; vgl. auch S. 44 dieser Arbeit]). Von Dan darauf angesprochen, warum sie denn die ganze Nacht im Zimmer auf und ab ginge, antwortet Stasia: „Ich lerne Französisch, ich möchte nach Paris gehn, etwas

²⁰⁷ Vgl. Müller-Funk: *Besichtigungen*, 68.

²⁰⁸ Vgl. Soma Morgenstern: *Joseph Roths Flucht und Ende. Erinnerungen*. Hg. v. Ingolf Schulte (=KiWi Paperback 1044) Köln: Kiepenheuer & Witsch 2008, 322-325.

²⁰⁹ Vgl. Bel: *Grenze, Grenzfall, Grenzüberschreitung*, 37.

²¹⁰ „Ich kümmerte mich zu viel um das Hotel Savoy und um die Menschen, um fremde Schicksale und zu wenig um mein eigenes“ (HOS, 231).

tun, nicht tanzen. Ein Dummkopf hat mich nach Paris mitnehmen wollen – seither denke ich daran hinzufahren“ (HOS, 161). Dieser ‚Dummkopf‘ ist Alexander Böhlaug, der Vetter Dans, der in Paris Export studiert (vgl. HOS, 159) und Stasia im Endeffekt dazu bringt, mit ihm nach Paris zu fahren, auch, so die Interpretation Dans, weil er selbst ihr nicht von seinen wahren Gefühlen erzählt – Alexander wird so zur zweiten Wahl. Alexander aber kann ihr geben, was Dan ihr nicht geben kann: Paris. Dass Paris der Ort der Sehnsucht ist, ist nicht weiter verwunderlich, Roth selbst nannte die Stadt „die Hauptstadt der europäischen Welt“, wie Müller-Funkt betont,²¹¹ und auch in *Die Flucht ohne Ende* ist sie die „Hauptstadt der Welt“ (FOE, 421). Damit avanciert Paris zum Zentrum Europas, das dementsprechend verlockend erscheint, wo sich jedoch Schein und Wirklichkeit auf tragische Weise voneinander unterscheiden.

In den Romanen – und auch den Feuilletons – bleibt Paris ein fantastischer Ort, der im Gegensatz zu Berlin keine topographische Genauigkeit aufweist, wie Stéphane Pesnel beim Vergleich der beiden Städte bemerkt: das „Pariser Stadtbild [weist] [...] eher diffuse Konturen auf. Von einer topographischen Verankerung des Pariser Stadtbildes bzw. der Pariser Stadtwahrnehmung ist – bis auf wenige Ausnahmen – nicht zu reden.“²¹² Das trifft auf die Blickwinkel der beiden Figuren zu, die in Roths frühen Romanen Paris besuchen: Friedrich Kargan und Franz Tunda. Die Wahrnehmung der Stadt erscheint bei beiden diffus und sprunghaft. Der unsichere, ‚überflüssige‘ Tunda kann sich kein vollständiges Bild der Stadt machen, da er selbst keinen Standpunkt mehr zu haben scheint. Er ist, das haben wir bereits gesehen, vom Europa der Zwischenkriegszeit entfremdet und daher ist es nur logisch, dass er in der postulierten und (nur) in der Imagination durch und durch glanzvollen ‚Hauptstadt Europas‘ endgültig den Bezug zu dieser Welt verliert. „Paris wird als ästhetische Vision dargeboten, über die sich der Erzähler mit dem Leser verständigt, an welcher der Protagonist aber nicht teilhat. Er bleibt außen, die Welt bleibt das *Andere*“,²¹³ wie Jürgen Heinzmann schreibt. Das sagt aber nicht nur etwas über Tunda, sondern auch über Paris aus: und damit über Europa, dessen Zentrum ein imaginativ überhöhter, ästhetischer Raum ist, der nur noch den Schein wahrt. Es ist ein Raum der Toten, der von Lebenden bevölkert wird, die ihn auf eine Weise interpretieren und beleben, die für Tunda und den Erzähler nicht begreiflich ist. Sinnbildlich steht Tundas Besuch am

²¹¹ Müller-Funkt: *Besichtigungen*, 68.

²¹² Pesnel: *Die Seine-Metropole*, 277.

²¹³ Heinzmann: *Mythen und Masken*, 208f. (Hv. i. O.).

Grabmal des Unbekannten Soldaten dafür, diesem mnemotopischen Ort par excellence,²¹⁴ an dem er über das symbolische Grab sinniert und sich den Toten näher fühlt als den Lebenden:

Manchmal war es Tunda, als läge er selbst dort unten, als lägen wir alle dort unten, die wir aus unserer Heimat auszogen, fielen, begraben wurden oder auch zurückkehrten, aber nicht mehr heimkehrten – denn es ist gleichgültig, ob wir begraben oder gesund sind. Wir sind fremd in dieser Welt, wir kommen aus dem Schattenreich. (FOE, 486)

Nach einer Lesart, die auf das Thema *Europa* abzielt, ist es fragwürdig, ob für Tunda das Schattenreich nicht jenes Paris der 1920er ist, und ob also die Welt, die mit dem Weltkrieg unterging, nicht eine weniger scheinhafte – eine realere Welt war. Für Kargan ist offensichtlicher, was bei Tunda subtil erscheint, dieser sieht in Paris „die Quellen seiner schönen Täuschungen. Und er verspottete sich mit der Genugtuung, die ein kluger Mensch empfindet, wenn er Irrtümmer aufdeckt. Und er ging herum, und er enthüllte eine Quelle nach der andern, und er triumphierte, weil er gegen sich selbst recht behielt“ (DSP, 917). Kargan reist in der Folge weiter, jedoch nur noch in die Baranowicz-Enklave; die Verbindung dieses Raums mit Paris wird hier offensichtlich. Nur jenseits Europas gibt es für die Kargans und Tundas Rückzugsorte. In Paris hingegen, dem Zentrum Europas, finden alle Sehnsüchte ihre Endstation, die Täuschungen werden enttarnt und die Protagonisten müssen sich selbst als überflüssig erkennen. „Paris scheint so ausgehöhlt zu sein wie das stets wiederkehrende, sinnleere Klischee der »Schaufenster der Rue de la Paix«.“²¹⁵ Diese äußerst negative Europa-Vision deckt sich mit den Beschreibungen von Berlin und der Stadt X, wie wir in der Folge sehen werden, beide Räume weisen aber nicht in derselben Extremform auf eine untergehende Welt hin, wie Paris, das in den frühen Romanen Roths am meisten verspricht und am wenigsten hält.

²¹⁴ Vgl. Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck 1992, 39: „Jede Gruppe, die sich als solche konsolidieren will, ist bestrebt, sich Orte zu schaffen und zu sichern, die nicht nur Schauplätze ihrer Interaktionsformen abgeben, sondern Symbole ihrer Identität und Anhaltspunkte ihrer Erinnerung. Das Gedächtnis braucht einen Ort, tendiert zur Verräumlichung.“

²¹⁵ Tautou: *Zur Stadtdarstellung in Die Flucht ohne Ende*, 152.

5.2.2. BERLIN UND DIE *STADT X AM RHEIN*: DEUTSCHLAND ALS ‚TOTES‘ ZENTRUM

Sowohl in *Rechts und Links* als auch in *Das Spinnennetz* ist Berlin zentraler Raum der Handlung. In *Das Spinnennetz* finden wir eine Berlin-Darstellung, die wenig Rückschlüsse über das Stadtbild zulässt, die keine konkreten Hinweise auf eine Eigenart oder topographische Verortung Berlins gibt. Vielmehr ist Berlin „für Roth ein extraterritorialer Ort, repräsentativ weder für Deutschland, noch für das gegenwärtige Europa, sondern für eine total durchrationalisierte, technisierte und verstädterte Zukunft.“²¹⁶ Die Stadt wird ganz dem Blickwinkel Theodor Lohses unterstellt und ihre Charakterisierung ist abhängig von seiner Gefühlslage. Die technisierte und verstädterte Zukunft Berlins sehen wir, als Lohse eines Nachts ausgeht. Er besucht einen „Tanzpalast“, lädt ein „Mädchen“ in ein Hotel – das ihn sitzenlässt – und denkt über Kinobesuche mit anderen „Mädchen“ nach (vgl. SPN, 84). Ganz nebenbei wird von Vergnügungsmöglichkeiten der Stadt erzählt, ohne diese zu thematisieren, das Berlin, das wir in diesem Roman vor uns haben, ist weit weniger detailreich ausgestaltet, als in Roths Reportagen über diese Stadt.²¹⁷ Die Stadt erweist sich als auswechselbare Folie für jede Großstadt; so ist sie etwa dann nachts gefährlich, wenn Lohse sie aufgrund eigener Erfahrungen so wahrnehmen will: Nachdem er seinen Vorgesetzten ermordet hatte und es jemand anderem unterschob, sitzt er zum ersten Mal an den Hebeln der Macht (zu diesem Zeitpunkt allerdings noch weit unten in der Hierarchie) und ist daher misstrauisch, weil er weiß, das es sich für andere nun lohnt, ihn zu betrügen. Seine Stadtwahrnehmung ist eine dementsprechende: „Er ging durch die Straßen, die Hand am Revolvergriff in der Tasche, er mied dunkle Gegenden, nie trat er aus dem Haus, ohne sich umzusehen, in jedem Passanten witterte er einen Feind“ (SPN, 93). Diese vagen Beschreibungen sind typisch für das Berlin in *Das Spinnennetz*. Sie decken sich mit den Beschreibungen in *Rechts und Links*, in welchen ebenfalls das Nachtleben gerafft erzählt wird, hier mit Fokus auf die Spielklubs (vgl. RUL, 676f.) während Berlin ansonsten keine nennenswerten Merkmale aufweist. Berlin scheint als Schauplatz vorausgesetzt zu werden und bedarf in beiden Romanen keiner genaueren Vorstellung.

²¹⁶ Bienert: *Europa als Thema Joseph Roths*, 12.

²¹⁷ Vgl. Telse Hartmann: *Szenarien der Deplatzierung in Joseph Roths Berlin-Diskurs*. In: Stéphane Pesnel/Erika Tunner/Heinz Lunzer/Victoria Lunzer-Talos (Hg.): *Joseph Roth – Städtebilder. Zur Poetik, Philologie und Interpretation von Stadtdarstellungen aus den 1920er und 1930er Jahren* (=Forum: Österreich, Bd.3; Schriftenreihe d. Internationalen Joseph Roth Gesellschaft, Bd.6) Berlin: Frank & Timme 2016, 101-117. Hier: 104f.

Auch in *Die Flucht ohne Ende* wird der ‚extraterritoriale‘ Status Berlins offensichtlich. Berlin ist in *Die Flucht ohne Ende* ein ‚kulturell‘ entleerter Ort (vgl. S. 57), dabei ist diese Leere, das Fehlen einer bestimmbareren ‚Kultur‘ das Merkmal der Stadt. Das, was in den beiden anderen Romanen erst durch den Fokus auf die Stadt-Darstellungen klar wird, nämlich die Auswechselbarkeit der Großstadt Berlin, spricht Tunda in *Die Flucht ohne Ende* explizit an, wodurch Berlin den Charakter einer Stadt erhält, deren Eigenheit darin besteht, alles in sich zu integrieren:

Es ist der Inbegriff einer Stadt. Das Land verdankt ihr seine Existenz und geht gleichsam aus Dankbarkeit in ihr auf. [...] Außerdem duldet sie noch in sich die deutsche Provinz, freilich, um sie eines Tages aufzufressen. Sie nährt die Düsseldorfer, die Kölner, die Breslauer, um sich von ihnen zu nähren. Sie hat keine eigene Kultur in dem Sinne wie Breslau, Köln, Frankfurt, Königsberg. (FOE, 464f.)

Diese ständigen Integrationsvorgänge, durch die Berlin sich ‚ernährt‘, stimmen mit der Darstellung Berlins in Roths Feuilletons überein. Detaillierter und differenzierter gestaltet, als die literarische Darstellung, haben sie dennoch ein wiederholtes Merkmal, sie stellen „die Realität der Weimarer Hauptstadt aus der Perspektive des Fremden, des Besuchers oder des Heimatlosen, aus der Sicht des Flüchtlings, des Marginalisierten und Diskriminierten dar.“²¹⁸ Bei Roth ist die Stadt Zuhause derer, die neu angekommen sind, die Berlin zu dem machen, was sie ist – „wie der arrivierte und alteingesessene Berliner Bürger seine Stadt erlebt, spiegelt sich in diesen Artikeln nicht.“²¹⁹ Für Tunda, der in Berlin ein Neu-Angekommener ist, ist die Stadt Inbegriff der modernen Großstadt, die schnelllebig und wandelnd ist. Er ist überwältigt von den Eindrücken der Stadt, wo er bei seinem Aufenthalt gemeinsam mit dem Erzähler „in einigen Tagen“ folgendes sieht:

Einen Amokläufer und eine Prozession; eine Filmpremiere, eine Filmaufnahme, den Todessprung eines Artisten Unter den Linden, einen Überfallenen, das Asyl für Obdachlose, eine Liebesszene im Tiergarten am hellichten [sic!] Tag, rollende Litfaßsäulen, von Eseln gezogen, dreizehn Lokale für homosexuelle und lesbische Paare, ein schüchternes, normales Paar zwischen vierzehn und sechzehn, das seine Namen in Bäume schnitt und von einem Wachtmeistern aufgeschrieben wurde, weil es eine Beschädigung öffentlichen Gutes verübte, einen Mann, der Strafe zahlte, weil er quer über einen Platz gegangen war statt im rechten Winkel, eine Versammlung der Zwiebelesersekte und die Heilsarmee. (FOE, 465)

²¹⁸ Ebenda, 105.

²¹⁹ Ebenda.

Diese Kritik der Zwischenkriegsgesellschaft ist ein Charakteristikum des Deutschlandaufenthaltes Tundas in *Die Flucht ohne Ende*. Das Berlin keine „Gesellschaft“ habe (vgl. ebd.), steht jedoch den Ausführungen Tundas über seine Eindrücke als Widerspruch gegenüber. Gerafft dargestellt wirkt die Szenerie wie der Hintergrund einer Stadt, deren Bewohner_innenschaft gesellschaftlich individualisiert und fragmentiert ist. Sie kann aber dennoch nicht den Blick darauf verstellen, dass Gesellschaft in Berlin möglich ist: in „dreizehn Lokale[n] für lesbische und schwule Paare“ ist Homosexualität Teil des Stadtbildes und die ‚Szene‘ muss sich nicht verstecken; es ist eine differenziertere Gesellschaft als vor dem Ersten Weltkrieg, die Verschiedenes in sich aufzunehmen fähig ist. Dass für Tunda das „normale Paar“ Strafe zahlt, während *daneben* – so suggeriert es die Aneinanderreihung der Eindrücke – Homosexualität in der Stadt sichtbar ist, ohne Konsequenzen dafür zu haben, reiht sich in die Tunda'sche Entfremdung gegenüber dem Europa der Nachkriegszeit ein und „[d]ie rasante Vielfalt der Eindrücke, die kaum noch zu bewältigen, zu ordnen sind, bewirkt [...] auch eine Schwächung des Subjekts, das all dieser Reize nicht mehr Herr werden kann.“²²⁰

Die Stadt X am Rhein erhält in *Die Flucht ohne Ende* ähnliche Qualitäten wie Berlin, auch sie ist diffus, auch hier passieren Dinge, die Tunda nicht nachvollziehen kann, „[d]ie dynamische labyrinthische großstädtische Landschaft, die sich vor Franz Tundas Augen ausbreitet, löst in ihm kurz das Gefühl des Verloren-Seins aus. Er fühlt sich in eine ganz und gar ungewohnte Welt versetzt.“²²¹ Die Stadt ist ein verzerrtes Mnemotop, als „einer jener Landschaften oder Stadträume, die entweder als ganze oder hinsichtlich einzelner Bestandteile den identitätsstiftenden Vergangenheitsbezug einer Gruppe oder Kultur sichtbar machen bzw. zu etablieren und aufrechtzuerhalten helfen“,²²² verzerrt deshalb, weil das Gedächtnis in den Augen Tundas beschädigt zu sein scheint, weil es keine Kohärenz, keine auf der Vergangenheit aufbauende Struktur aufweist, wie er im Gespräch mit seinem Bruder klarmacht (vgl. S. 57) – es ist löchrig geworden, das europäische Gedächtnis. Die Stadt wirkt (ähnlich Paris) wie eine tote Stadt, „[e]s war, als wäre die Stadt gar nicht bewohnt. Nur am Sonntag kamen

²²⁰ Heinzmann: *Mythen und Masken*, 215.

²²¹ Bitouh: *Ästhetik der Marginalität*, 281.

²²² Nicolas Pethes: *Mnemotop*. In: Jörg Dünne/Andreas Mahler (Hg.): *Handbuch Literatur & Raum* (=Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie 3) Berlin/Boston: De Gruyter 2015, 148-154. Hier: 148.

Verstorbene auf Urlaub aus den Friedhöfen. Man ahnte weit geöffnete, wartende Gräfte“ (FOE, 447).

Was in der Betrachtung der peripheren Räume augenscheinlich wurde, zeigt sich ebenso bei einem genauen Blick auf die Zentren: Der Raum *Deutschland* ist in den frühen Romanen Roths ein ‚toter‘ Raum, gleich Paris, es ist „eine Art Niemandsland, ein Territorium voller Enttäuschung und Langeweile, das in einer überaus banalen Weise fremd bleibt.“²²³ Der Widerspruch ist offensichtlich: Berlin und die „Stadt X am Rhein“, in gewisser Weise aber auch Paris, sind in den Beschreibungen erfüllt von städtischem Leben, von ständigem Kommen und Gehen und von den raumeigenen Möglichkeiten des Integrierens anderer Räume in sich. Für Tunda und den Erzähler *Die Flucht ohne Ende* aber ist dieses Leben nur Schein, es ist Ausdruck des Bruches, der sich durch den Ersten Weltkrieg in Europa vollzogen hat und irreversibel scheint. Tundas Versuche, die Irreversibilität zu ignorieren und die Vergangenheit als – idealeren – Maßstab an die Gegenwart heranzutragen, scheitern an diesem Widerspruch.

²²³ Müller-Funk: *Besichtigungen*, 69.

6. CONCLUSIO

Diese Diplomarbeit ging der Frage nach, welches Europabild in Joseph Roths frühen Romanen entworfen wurde. Dazu wurden drei Themen dieser literarischen Werke hervorgehoben und genauer betrachtet. Was sie gemeinsam haben, ist der Entwurf eines Europas, das in der Zwischenkriegszeit in einer Krise ist, das einen Bruch erlebt hat, der in den Texten – wie auch in zeitgenössischen Diskursen – als irreversibel anerkannt wird. Die Identifikationsangebote, die den Figuren vorliegen, sind spärlich und von Friktionen geprägt. Dennoch suchen die Figuren in den Romanen ihren Platz in Europa, aber nicht alle können ihn finden. Die *Flucht ohne Ende* Franz Tundas, des ‚typischen‘ Europäers, der genau deshalb keiner sein will, weil er einer ist, ist hierfür exemplarisch, aber auch Gabriel Dan, Paul Bernheim und Friedrich Kargan erscheinen als verunsicherte Figuren, die nach dem Krieg nicht mehr zurück nach Europa können, da sie einer anderen, vergangenen Welt zugehörig sind und sich dem veränderten Europa verschließen. Auch für die jungen nationalsozialistischen Figuren Theodor Lohse und Theodor Bernheim liegt die Antwort auf ihre Identitätskrise in der Vergangenheit, in einer Ordnung, die spätestens ab 1933 Europa erneut – und weit entmenschter und grausamer als je zuvor – in den Abgrund nationalistischen, rassistischen und antisemitischen Wahnsinns treibt. Und die mächtigen Figuren, Kaleguropulos, der dialektische Herrscher über das brennende Europa und Zwonimir Pansin, der freie, ungebundene Anarchist, sie gehen gemeinsam mit der alten Ordnung unter. Positive Gegenentwürfe, die in einer Figur wie Nikolai Brandeis über das Nomadische angelegt sind, sind bereits bei ihrem Aufkommen in der Defensive und müssen gegen reaktionäre Positionen verteidigt werden, die auch in Roths Texten vertreten werden.

Bei einer allegorischen Lesart des *Hotel Savoy*, zeigte sich der Roman als dystopischer Text. Die evozierte Vorstellung eines untergehenden und am Ende in Flammen aufgehenden Europas, das keine Zukunft in sich selbst, sondern nur außerhalb sich selbst findet, hat sich in den späten 1930ern und frühen 1940ern – das wissen wir heute – bewahrheitet. Ein solches Europabild, das hier sehr düster ausfällt, wird durch kulturpessimistische, krisenhafte Beschreibungen der scheinhaften, toten Zentren des Kontinents verstärkt.

Den Antworten der Texte Roths auf die drängenden gesellschaftlichen Fragen der Zeit, die oft und vor allem in Bezug auf die Geschlechterverhältnisse reaktionär ausfallen, steht die ebenso in den Texten geäußerte Sympathie für das offene und grenzenlose Europa gegenüber. Wenn in Roths Romanen Europa kritisiert wird, dann bleibt es eine Binnenkritik, die niemals die Idee eines friedvollen Europas verwirft, die immer darauf hinweist, dass die Grenze genauso wie das nationalistische Scheuklappen Denken Leid verursacht und dass dies vor allem jene trifft, die am wenigsten haben.

Europa ist in den frühen Texten Roths ein vielfältiger Raum, der über seine dynamischen Peripherien bestimmt wird, die auf die statischen Zentren einwirken und es ist ein Raum, der gewissermaßen ‚irrtümlicherweise‘ von Grenzen, von Hindernissen durchzogen ist, deren Berechtigung ständig in Frage gestellt wird. Anders als nationalistische und nationalsozialistische Entwürfe ist es nicht der Hass auf ein vielfältiges, oft diffuses und nicht klar begrenzbares Europa, der die Fragen in den Texten antreibt, sondern vielmehr die Sorge um dieses Europa, das infolge der klaffenden, tiefen Wunden, die der Erste Weltkrieg verursacht hat, im Sterben zu liegen scheint. Und es ist eine Hoffnung, ein Bekenntnis dazu, dass nur ein solches Europa überleben kann, das sich dem Elend entgegenstellt, welches von Krieg und Kapitalismus befördert wurde und wird, ein Europa also, das sowohl den Frieden zwischen seinen Staaten als auch innerhalb seiner Gesellschaft befördert, anstatt ihn weiterhin zu gefährden: Ein *Hotel Europa*, das seinen Gästen unabhängig von ihrer nationalen Herkunft und ihrer sozialen Lage einen Raum gewährt, mit dem sie sich identifizieren können, in dem sie sich untereinander austauschen können und mit der Sicherheit zu Bett gehen können, dass das Hotel auch am nächsten Tag noch steht.

7. LITERATURVERZEICHNIS

Werke Joseph Roths

ROTH, Joseph: *Werke 1. Das journalistische Werk. 1915-1923*. Hg. v. Klaus Westermann. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1989.

DERS.: *Werke 2. Das journalistische Werk. 1924-1928*. Hg. v. Klaus Westermann. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1990.

DERS.: *Werke 3. Das journalistische Werk. 1929-1939*. Hg. v. Klaus Westermann. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1991.

DERS.: *Werke 4. Romane und Erzählungen. 1916-1929*. Hg. v. Klaus Westermann. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1989.

DERS.: *Werke 5. Romane und Erzählungen. 1930-1936*. Hg. v. Klaus Westermann. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1990.

Forschungsliteratur

AMTHOR, Wiebke: *An den Toren Europas. Heterotopie und Passage im Werk Joseph Roths*. In: Amthor/Brittnacher 2012, 117-138.

AMTHOR, Wiebke/BRITTNACHER, Hans Richard (Hg.): *Joseph Roth. Zur Modernität des melancholischen Blicks* (=Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, Bd. 142) Berlin/Boston: De Gruyter 2012.

ASSMANN, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck 1992.

BADE, Klaus J.: *Europa in Bewegung. Migration vom späten 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart* (=Europa bauen) München: Beck 2000.

BARTHES, Roland: *Der Tod des Autors* [1967]. In: Jannidis 2012, 185-193.

BECKER, Sabina: *Neue Sachlichkeit. Band 1: Die Ästhetik der neusachlichen Literatur (1920-1933)*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2000 (zugl.: Saarbrücken, Univ. Habil.-Schr. 1997).

BEL, Jacqueline: *Grenze, Grenzfall, Grenzüberschreitung. Joseph Roths Reiseberichterstattung aus Frankreich*. In: Eicher 1999, 35-48.

BIBEL, *Die. Altes und Neues Testament. Einheitsübersetzung*. Leck: Clausen & Bosse 2011.

BIENERT, Michael: »Von der Humanität durch Nationalität zur Bestialität«. *Europa als Thema Joseph Roths*. In: *Studia theodisca* III (1996), 9-26.

BISCHOFF, Dörte: *Repräsentanten für Europa? Thomas und Heinrich Mann als Grenz-Gänger eines Europa-Diskurses in ihren Essays 1914-1933*. In: Jürgen Wertheimer

(Hg.): *Suchbild Europa – Künstlerische Konzepte der Moderne* (=Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft 12) Amsterdam/Atlanta: Rodopi 1995, 18-37.

BITOUH, Daniel Romuald: *Ästhetik der Marginalität im Werk von Joseph Roth. Ein postkolonialer Blick auf die Verschränkung von Binnen- und Außerkolonialismus* (=Kultur – Herrschaft – Differenz, Bd. 19) Tübingen: Francke 2016.

BOHNEN, Klaus: *Flucht in die „Heimat“. Zu den Erzählungen Joseph Roths*. In: Stefan H. Kaszyński (Hg.): *Galizien – Eine literarische Heimat* (= Seria Filologia Germańska, Bd. 27). Poznań: Naukowe UAM 1987, 139–149.

BRITTNACHER, Hans Richard: *Von Heimkehrern, Vagabunden und Hochstaplern. Glück und Fluch des improvisierten Lebens bei Joseph Roth*. In: Amthor/Brittnacher 2012, 165-182.

BRONSEN, David: *Joseph Roth. Eine Biographie*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1974.

BOURDIEU, Pierre/WACQUANT, Loïc J.D.: *Reflexive Anthropologie [1987]*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1996.

CEPL-KAUFMANN, Gertrude: *Phönix aus der Asche. Europavisionen Westdeutscher Schriftsteller nach dem Ersten Weltkrieg*. In: Peter Delvaux/Jan Papiór (Hg.): *Eurovisionen. Vorstellungen von Europa in Literatur und Philosophie* (=Duitse Kroniek 46) Amsterdam/Atlanta: Rodopi 1996, 39-60.

CZEIKE, Felix: *Historisches Lexikon Wien. In 6 Bänden. Band 1: A-Da [1992]*. Wien: Kremayr&Scheriau 2004.

DE CERTEAU, Michel: *Praktiken im Raum [1980]*. In: Dünne/Günzel 2006, 343-352.

DOS SANTOS, Isabel: *Die Darstellung der Frau bei Joseph Roth*. Univ. Diss. South Africa 2009.

DOS SANTOS, Isabel: *Zur »Übersetzung des männlichen ernstesten Militärexerzierens ins Weibliche« und zu anderen weiblichen Erscheinungen bei Joseph Roth*. In: Lughofer/Zalaznik 2011, 129-141.

DÜNNE, Jörg/GÜNZEL, Stephan (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften* (=suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1800) Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006.

DÜNNE, Jörg/MAHLER, Andreas (Hg.): *Handbuch Literatur & Raum* (=Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie 3) Berlin/Boston: De Gruyter 2015.

EGGER, Irmgard: *Heterotopie und Exil. Zu Joseph Roths Reisebuch Die weißen Städte*. In: *Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik 13/14 (2009/10)*, 75-87.

EICHER, Thomas: *Grenzgänge in Leben und Werk Joseph Roths*. In: Eicher 1999, 21-34.

- EICHER, Thomas (Hg.): *Grenzüberschreitungen / Joseph Roth* (Übergänge – Grenzfälle Bd. 1) Oberhausen: Athena 1999.
- ENGELS, Friedrich: *Die Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft [1882]*. In: Karl Marx/Friedrich Engels: *Werke. Band 19*. Berlin: Dietz 1973, 210-228.
- ERDLE, Birgit R.: *Zum Motiv der versperrten Rückkehr bei Lévinas*. In: Gisela Ecker (Hg.): *Kein Land in Sicht. Heimat – weiblich?* München: Fink 1997, 187-201.
- FOUCAULT, Michel: *Von anderen Räumen [1967]*. In: Dünne/Günzel 2006, 317-329.
- FLUSSER, Vilém: *Von der Freiheit des Migranten. Einsprüche gegen den Nationalismus [1994]*. Berlin/Wien: Philo 2000.
- GEERTZ, Clifford: *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme [1973]*. Übersetzt von Brigitte Luchesi und Rolf Bindemann (=suhrkamp taschenbuch wissenschaft 696) Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987.
- GEHMACHER, Johanna: *Nachfolgeansprüche. Deutschnationale und nationalsozialistische Politik und bürgerliche Frauenbewegung. Österreich 1918-1938*. In: Gerhard 2001, 159-175.
- GERHARD, Ute (Hg.): *Feminismus und Demokratie. Europäische Frauenbewegungen der 1920er Jahre* (=Frankfurter Feministische Texte – Sozialwissenschaften, Bd. 1) Königstein/Taunus: Ulrike Helmer 2001.
- GERHARD, Ute: *Nomadische Bewegungen und die Symbolik der Krise. Flucht und Wanderung in der Weimarer Republik*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1998.
- GERHARD, Ute: *Von Paßfälschern und Illegalen – Literarische Grenzüberschreitungen bei Joseph Roth*. In: Eicher 1999, 65-87.
- GERHARD, Ute/KLAUSMANN, Christina/WISCHERMANN, Ulla: *Neue Staatsbürgerinnen – die deutsche Frauenbewegung in der Weimarer Republik*. In: Gerhard 2001, 176-209.
- HACKERT, Fritz: *Fahrendes Volk. Unbürgerliche Symbolfiguren im Werk von Joseph Roth*. In: Stillmark 1996, 126-140.
- HAID, Elisabeth/WEISMANN, Stephanie/WÖLLER, Burkhard (Hg.): *Galizien. Peripherie der Moderne – Moderne der Peripherie?* (=Tagungen zur Ostmitteleuropaforschung 31) Marburg: Herder-Institut 2013.
- HAID, Elisabeth: *Galizien. ‚Östliche Peripherie‘ oder ‚Bollwerk des Westens‘? Mediale Darstellungen von ‚Rückständigkeit‘ und ‚Modernität‘ im Ersten Weltkrieg*. In: Haid/Weismann/Wöller 2013, 61-76.
- HARTMANN, Telse: *Kultur und Identität. Szenarien der Deplatzierung im Werk Joseph Roths* (=Kultur – Herrschaft – Differenz, Bd. 10) Tübingen/Basel: Francke 2006).
- HARTMANN, Telse: *Szenarien der Deplatzierung in Joseph Roths Berlin-Diskurs*. In: Pesnel et.al. 2016, 101-117.

- HEINZMANN, Jürgen: *Mythen und Masken. Figuren- und Wirklichkeitsgestaltung bei Joseph Roth*. In: Amthor/Brittnacher 2012, 185-226.
- HERMES, Christian: *Vom anderen denken: Emmanuel Lévinas*. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 110 (1998), 76-97.
- HORKHEIMER, Max/ADORNO, Theodor W.: *Vorurteil und Charakter [1952]*. In: Theodor W. Adorno: *Soziologische Schriften II, 2. Gesammelte Schriften Band 9,2*. Hg. v. Susan Buck-Morss und Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975.
- JABLŃKOWSKA, Joanna: *Ein Grab der armen Leute. Hotel Savoy – Parabel für das Ende des alten Europa oder Łódź-Roman?* In: Amthor/Brittnacher 2012, 103-115.
- JANNIDIS, Fotis (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft* (=Universal-Bibliothek 18058) Stuttgart: Reclam 2012.
- KOSCHORKE, Albrecht: *Zur Funktionsweise kultureller Peripherien*. In: Susi K. Frank/Cornelia Ruhe/Alexander Schmitz: *Explosion und Peripherie. Jurij Lotmans Semiotik der kulturellen Dynamik revisited*. Bielefeld: Transcript 2012. 27-39.
- KRAUME, Anne: *Das Europa der Literatur. Schriftsteller blicken auf den Kontinent 1815-1945* (=mimesis 50) Berlin/New York: De Gruyter 2010.
- LEFEBVRE, Henri: *Die Produktion des Raums [1974]*. In: Dünne/Günzel 2006, 330-342.
- LEROI-GOURHAN, André: *Die symbolische Domestikation des Raums [1965]*. In: Dünne/Günzel 2006, 228-243.
- LÉVINAS, Emmanuel: *Die Spur des Anderen [1963]. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie. Übersetzt, herausgegeben und eingeleitet von Wolfgang Nikolaus Krewani*. Freiburg/München: Karl Alber 1983.
- LOTMAN, Jurij M.: *Über die Semiosphäre*. In: Zeitschrift für Semiotik 12 (1990), 287-305.
- LUGHOFFER, Johann Georg: *Joseph Roth – ein Schriftsteller der Hybridität oder der Reinheit von Kulturen?* In: Lughofer/Zalaznik 2011, 79-86.
- LUGHOFFER, Johann Georg/ZALAZNIK, Mira Miladinović (Hg.): *Joseph Roth. Europäisch-jüdischer Schriftsteller und österreichischer Universalist* (Conditio Judaica, Bd. 82) Berlin/Boston: De Gruyter 2011.
- LÜTZELER, Paul Michael: *Die Schriftsteller und das europäische Projekt. Institutionalistische und kulturalistische Beiträge aus Frankreich und Deutschland*. In: Florian Kläger/Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.): *Europa gibt es doch... Krisendiskurse im Blick der Literatur*. Paderborn: Fink 2016, 63-78.
- LÜTZELER, Paul Michael: *Die Schriftsteller und Europa. Von der Romantik bis zur Gegenwart* (=Serie Piper 1418) München/Zürich: Piper 1992.

- MARCHAND, Wolf R.: *Joseph Roth und völkisch-nationalistische Wertbegriffe. Untersuchungen zur politisch-weltanschaulichen Entwicklung Roths und ihrer Auswirkung auf sein Werk. Mit einem Anhang bisher nicht wieder veröffentlichte Beiträge Roths aus "Das Neue Tagebuch"* (=Bonner Arbeiten zur deutschen Literatur 23) Bonn: Bouvier 1974.
- MAY, Markus: *Joseph Roth und die Zeichen*. In: Amthor/Brittnacher 2012, 241-255.
- MORGENSTERN, Soma: *Joseph Roths Flucht und Ende. Erinnerungen*. Hg. v. Ingolf Schulte (=KiWi Paperback 1044) Köln: Kiepenheuer & Witsch 2008.
- MUELLER, Thomas: *Hotelgeschichte und Hotelgeschichten*. In: Burkhardt Krause/Ulrich Scheck (Hg.): *Natur, Räume, Landschaften. 2 Internationales Kingstener Symposium*. München: Judicium 1996, 189-199.
- MÜLLER-FUNK, Wolfgang: *Joseph Roth. Besichtigungen eines Werkes [1989]*. Wien: Sonderzahl 2012.
- PERUTZ, Leo: *Wohin rollst du, Äpfelchen? [1928] Mit einem Nachwort von Hans-Harald Müller*. Wien/Hamburg: Paul Zsolnay 1987.
- PESNEL, Stéphane: *Pariser Impressionen: Die Seine-Metropole in Joseph Roths Feuilletons*. In: Pesnel et.al. 2016, 275-288.
- PESNEL, Stéphane/TUNNER, Erika/LUNZER, Heinz/LUNZER-TALOS, Victoria (Hg.): *Joseph Roth – Städtebilder. Zur Poetik, Philologie und Interpretation von Stadtdarstellungen aus den 1920er und 1930er Jahren* (=Forum: Österreich, Bd.3; Schriftenreihe d. Internationalen Joseph Roth Gesellschaft, Bd.6) Berlin: Frank & Timme 2016.
- PETHES, Nicolas: *Mnemotop*. In: Dünne/Mahler 2015, 148-154.
- POLVERINI, Chiara: *Schauspiel oder Dokumentation? Dimensionen der Wirklichkeit in Neorealismo und Neuer Sachlichkeit* (=Abhandlungen zur Sprache und Literatur 166) Bonn: Romanistischer Verlag 2007.
- POSNER, Roland: *Kultursemiotik*. In: Ansgar Nünning/Vera Nünning (Hg.): *Einführung in die Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2008, 39-72.
- REIMANN, Aribert: *Der Erste Weltkrieg – Urkatastrophe oder Katalysator?* In: Politik und Zeitgeschichte 29-30 (2004) 30-38.
- RUHE, Cornelia: *Semiosphäre und Sujet*. In: Dünne/Mahler 2015, 129-134.
- SCHOINZ, Julia Maria: *Das melancholische Narrativ des Abschieds in Werken von Joseph Roth und Arthur Schnitzler. Bedeutsamkeit im habsburgischen Mythos und der romantischen Liebeskonzeption*. Univ. Diss. Wien 2017.
- SCHWEIKERT, Uwe: „Der rote Joseph“. *Politik und Feuilleton beim frühen Joseph Roth (1919-1926)*. In: *Text + Kritik Sonderband Joseph Roth*. München 1982, 40-55.

- STILLMARK, Alexander (Hg.): *Joseph Roth. Der Sieg über die Zeit. Londoner Symposium* (=Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, Nr. 320) Stuttgart: Verlag Hans-Dieter Heinz 1996.
- TAUTOU, Alexis: „Nur die Kleinigkeiten des Lebens sind wichtig. [...] Ich habe keinen Sinn mehr für die weite, allumfassende Armbewegung des Weltbühnenhelden. Ich bin ein Spaziergänger.“ *Zur Untersuchung der Stadtdarstellungen im Roman Die Flucht ohne Ende (1927) in Hinblick auf Joseph Roths Artikel aus den Jahren 1926-1927.* In: Pesnel et.al. 2016, 137-154.
- VIEHÖFER, Vera: *Diskurse der Erneuerung nach dem Ersten Weltkrieg. Konstruktionen kultureller Identität in der Zeitschrift Die Neue Rundschau* (=Kultur – Herrschaft – Differenz, Bd. 7) Tübingen: Francke 2004.
- WAGNER, Karl: *Joseph Roths Galizienbeschreibungen im Kontext.* In: Stillmark 1996, 141-157.
- WEIMAR, Klaus (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Band I. A – G.* Berlin: De Gruyter 1997.
- WESTERMANN, Klaus: *Joseph Roth, Journalist. Eine Karriere 1915-1939* (=Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 368) Bonn: Bouvier 1987.
- WEYMANN, Ulrike: *Epische Objektivität. Zur Romanästhetik Joseph Roths in den 1920er Jahren.* In: Amthor/Brittnacher 2012, 257-272.
- WILHELMER, Lars: *Transit-Orte in der Literatur. Eisenbahn - Hotel - Hafen – Flughafen.* Bielefeld: Transcript 2015.
- WILLERICH-TOCHA, Margarete: *Rezeption als Gedächtnis. Studien zur Wirkung Joseph Roths* (=Europäische Hochschulschriften, Reihe 1; Deutsche Sprache und Literatur 736) Frankfurt a.M./Wien: Lang 1984.
- WILKE, Insa: *So überflüssig in der Welt. Joseph Roths antibiographisches Erzählen.* In: Amthor/Brittnacher 2012, 273-285.
- WOLDAN, Alois: *Grenzdialoge in den Literaturen Galiziens.* In: Ders.: *Beiträge zu einer Galizienliteratur* (=Wechselwirkungen: Österreichische Literatur im internationalen Kontext, Bd. 16) Frankfurt a.M.: Peter Lang 2015, 59-80.
- WÖLLER, Burkhard: „Europa“ als historisches Argument. *Nationsbildungsstrategien polnischer und ukrainischer Historiker im habsburgischen Galizien* (=Herausforderungen: Historisch-politische Analysen, Bd. 22) Bochum: Winkler 2014.
- WÖLLER, Burkhard: ‚Fortschritt‘ und ‚Rückständigkeit‘ als diskursive Strategien moderner Geschichtsschreibung in Galizien. *Polnische und ruthenische Entwicklungsdiagnosen und mentale Verortungen des Fürstentums Halyč- Volyn‘.* In: Haid/Weismann/Wöller 2013, 45-60.

WOLOSCHTSCHUK, Jewgenija: *Die ukrainische Welt in Essayistik und Prosa Joseph Roths*. In: Amthor/Brittnacher 2012, 151-163.

WUNBERG, Gotthard: *Joseph Roths Roman ‚Hotel Savoy‘ (1924) im Kontext der zwanziger Jahre*. In: Michael Kessler/Fritz Hackert: *Joseph Roth. Interpretation – Rezeption – Kritik. Akten des internationalen, interdisziplinären Symposions 1989, Akademie der Diözese Rottenburg-Stuttgart* (Stauffenburg-Colloquium, Bd. 15) Tübingen: Stauffenburg 1990.

ZITZLSPERGER, Ulrike: *Caféhäuser, Bahnhöfe und Hotels: Zur Bedeutung der halböffentlichen Räume im Werk Joseph Roths*. In: Lughofer/Zalaznik 2011, 55-67.

ZITZLSPERGER, Ulrike: *Mythos Berlin: Die Veranschaulichung der Moderne*. In: Susanne Marten-Finnis/Matthias Uecker (Hg.): *Berlin – Wien – Prag. Moderne, Minderheiten und Migration in der Zwischenkriegszeit*. Bern/Berlin u.a.: Lang 2001, 27-43.

ZITZLSPERGER, Ulrike: *Topografien des Transits. Die Fiktionalisierung von Bahnhöfen, Hotels und Cafés im zwanzigsten Jahrhundert* (=Britische und irische Studien zur deutschen Sprache und Literatur 54) Oxford/Wien: Lang 2013.

Sonstiges

SIEGMUND, Johannes: *Die Liftboys fallen aus der Rolle*. Theaterkritik auf nachtkritik.de (Nachtkritik Kulturnetz gemeinnützige GmbH, Berlin) online unter: https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=11901:hotel-europa-oder-der-antichrist-antu-romero-nunes-kreiert-am-wiener-akademietheater-ein-projekt-zum-untergang-des-abendlandes-frei-nach-joseph-roth&catid=38:die-nachtkritik-k&Itemid=40. Abgerufen am 7.6.2018.

HOMEPAGE HOTEL SAVOY: *O hotelu/About us*. Online: <http://savoy.centrumhotele.pl/jezyk-polski.html> bzw. <http://savoy.centrumhotele.pl/jezyk-angielski.html>. Abgerufen am 3.6.2018.

JUSTICE: *Civilization*. Vinyl, 12", Single Sided. Frankreich: Ed Banger Records/Because Music 2011.

NONNUS: *Dionysiaca, Book II*, 130-132. Zit. nach Elaine Reichek: *You Coasts (Ocher)*, 2014. Ausgestellt in: *Now If I Had Been Writing This Story*. Ausstellung in der Wiener Secession, 13.4.-3.6.2018.

ZUSAMMENFASSUNG

Die Diplomarbeit beschäftigt sich mit dem Europabild der frühen Romane Joseph Roths im Zeitraum 1923 bis 1929, d.h. mit *Das Spinnennetz* (1923), *Hotel Savoy* (1924), *Die Flucht ohne Ende* (1927), *Rechts und Links* (1929) und *Der stumme Prophet* (1929). Die Analyse interessiert sich dabei für drei Phänomene in den Texten. Das ist zum Ersten das Hotel als Europaallegorie und dystopische Vorstellung des zwischenkriegszeitlichen Europas, wie es vor allem im *Hotel Savoy* evoziert wird, wo Europa als ‚alter‘ Kontinent dem Untergang geweiht zu sein scheint. Zum anderen wird der Kulturpessimismus und die Entfremdung der Roth'schen Heimkehrerfiguren vom Europa nach dem Ersten Weltkrieg untersucht. Diese Entfremdung stellt sich als gesellschaftliche Krisenerfahrung dar, die verschiedentlich verarbeitet wird: anhand reaktionärer Angriffe auf veränderte Geschlechterverhältnisse ebenso wie anhand eines Bekenntnisses zu einem offenen und in sich widersprüchlichen Europa. Drittens wird die räumliche Qualität des literarischen Europas bei Roth in den Blick genommen und das Verhältnis von Zentrum und Peripherie unter Rückgriff auf Jurij Lotmans Konzept der Semiosphäre ausgelotet. Grenzen, Grenzerfahrungen und Grenzüberschreitungen – in der Roth-Forschung etablierte Themen – werden unter diesem Gesichtspunkt zu Momenten des Austausches und der Verhandlung dessen, was Europa nach dem Ersten Weltkrieg in den Roth'schen Texten ist und sein kann. Das Europa in diesen frühen Romanen Joseph Roths wird in der Diplomarbeit als eine widersprüchliche Entität ausgemacht, zu welcher die Texte ebenso wie die Figuren eine zwar kritische, dennoch aber eine bekennde und hoffnungsvolle Haltung einnehmen.