



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Raum und Wahrnehmung bei Joseph Roth

Die Rebellion; Hiob

Verfasserin

Julia Pass

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im April 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 190 333 347

Studienrichtung lt. Studienblatt:

UF Deutsch

Betreuerin:

Univ. Doz. Dr. Irmgard Egger

Gewidmet meiner Großmutter

Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkung	7
1. Joseph Roth: von der Großstadt zu imaginären Räumen	9
2. Exkurs: Raum und Wahrnehmung	17
3. Praktiken im Raum	21
3.1. Macht und Raum	22
3.2. Beziehungsräume	25
3.3. Sakrale Räume, religiöse Praktik	32
4. Am Rand des sozialen Raums	43
4.1. Über den Versuch, Ordnung zu schaffen	43
4.2. Das Gefängnis als erlösende Heterotopie	47
4.3. Aus dem „Shtetl“ in den Westen	49
5. Neue Orte, neue Wahrnehmung: die veränderte Welt	53
5.1. Österreich als Gefängnishof	53
5.2. Amerikas Atem der Hölle	59
5.3. Verdoppelte Menschen	64
6. Imaginäre Räume	69
6.1. Mediale Räume: die Schwelle zum Imaginären	69
6.1.1. Kunstraum: Bild und Musik	70
6.1.2. Textraum: die Zeitung	75
6.2. Vorstellungsräume	79
6.3. Traumräume	84
6.4. Erinnerungsräume	89
Literaturverzeichnis	94
Zusammenfassung	101
Lebenslauf	103

Vorbemerkung

Joseph Roth ist seiner Leserschaft gemeinhin als österreichischer Autor bekannt, der die politischen und gesellschaftlichen Umwälzungen seiner Zeit literarisch verarbeitet hat. Diese Verbindung herzustellen, ist gewiss nicht falsch. Roth zeichnet präzise gesellschaftliche Charakterbilder und gibt Zeugnis von politischen, kulturellen und sozialen Veränderungen. Es wäre jedoch zu kurz gegriffen, diesem Autor einzig die Funktion des literarischen Zeitzeugen zuzuschreiben. Sowohl in seinen journalistischen als auch in seinen belletristischen Texten offenbart sich sein Anliegen, die individuelle Erfahrungsweisen einer veränderten Welt zu beschreiben. Hierbei rückt der Einzelne und dessen Versuch, die Zeit zu bewältigen, in den Blickpunkt des Autors. Die subjektiven Wahrnehmungen sowie die sozialen Verhaltensmodi der Protagonisten bieten reichhaltige raum- und wahrnehmungstheoretisch relevante Aspekte. Besonders in Roths zweiter Schaffensperiode, die gemeinhin ab 1925 angesetzt wird, wird er zu einem „Schöpfer imaginärer Räume“¹. Diese Datierung korreliert mit dem Verlassen der Weimarer Republik und der Verlagerung seines Lebensmittelpunktes nach Frankreich.

Die vorliegende Arbeit untersucht Roths Darstellung von Raum und Wahrnehmung anhand zweier Romane: *Die Rebellion* (1924) und *Hiob* (1930). Ersterer steht an der Schwelle zu Roths zweiter Schaffensperiode und wurde kurz vor seiner Emigration nach Frankreich verfasst. Obgleich zwischen der Entstehung jener beiden Werke ein zeitlicher Abstand von sechs Jahren liegt, weisen sie markante Parallelen auf, die weit über inhaltliche Gemeinsamkeiten hinausreichen. Anhand einer kurzen Darlegung soll nun aufgezeigt werden, inwiefern die Parallelen für die einzelnen Kapitel der Arbeit relevant sein werden.

Die Handlung beider Romane enthält das zentrale Thema des Ortswechsels und das damit verbundene Aufsuchen neuer Punkte innerhalb des euklidischen Raums. Gemein haben die Ortswechsel, dass regelrechte Oppositionspaare gegeneinander ausgetauscht werden. Andreas Pum, der Protagonist aus *Die Rebellion*, wird von einem Leierkastenspieler, der sich seinen Lebensunterhalt auf offener Straße verdient, zu einem isolierten Gefängnisinsassen. Mendel Singer, der Protagonist aus *Hiob*, verlässt sein Heimatdorf in Galizien, um sein restliches Leben in den USA in der Großstadt zu verbringen. Der Verlust der

¹ Irmgard Egger: Heterotopie und Exil. Zu Joseph Roths Reisebuch *Die weißen Städte*. In: Sabrina Becker (Hrsg.): Jahrbuch für Literatur und Kultur der Weimarer Republik. München: Edition Text+Kritik (im Druck). Typoskript, S.1-13, hier: S. 1.

gewohnten Umgebung wird vor allem als Folge sozialer Missstände und persönlicher, menschlicher Tragödien beschrieben. Dieser Thematik widmen sich das 3. Kapitel *Praktiken im Raum* sowie das 4. Kapitel *Am Rand des sozialen Raums*. Bereits in jenen Kapiteln werden Anzeichen einer Poetisierung der Welt zu finden sein, die besonders im Hinblick auf die religiöse Praktik offenbar wird.

Die neue Umgebung zieht für die Protagonisten Wahrnehmungsverschiebungen mit sich. Die Untersuchungen hierzu sind im 5. Kapitel *Neue Orte, neue Wahrnehmung: die veränderte Welt* zu finden. Die durch den Ortswechsel provozierten Perspektivenwechsel münden in der Beschreibung einer imaginierten Umwelt. Neuplatonische Wahrnehmungskonzepte, die den Dualismus zwischen den physischen Sinnesorganen und der Wahrnehmung der Seele betonen², finden in jene Wahrnehmungsszenarien ihren Eingang.

Das 6. Kapitel *Imaginäre Räume* zeugt von der Ablöse einer imaginierten Umwelt durch Vorstellungsräume, die von der Realität vollends abgekoppelt sind. Gleichsam als Schwelle zu diesem Übergang stehen mediale Räume, deren Funktion als Auslöser für die Einbildungskraft zu Beginn des 6. Kapitels erläutert wird. Jene imaginären Räume, die unabhängig von äußeren Reizen auftreten und einzig dem „inneren Auge“ entspringen, finden ihren Eingang in Vorstellungsräumen, Traum- und Erinnerungsräumen. Die Realität wird demnach immer dichter von inneren Bildern überlagert, bis die Protagonisten schließlich eine Art Erlösung erfahren: im Falle Andreas Pums ist diese der Tod, im Falle Mendel Singers die Wiederkehr seines Sohnes.

Roth füllt seine an sich realistischen Erzählungen mit wundersamen Begebenheiten, die durchaus an romantischen Konzepten orientiert erscheinen, wie hier aufzuzeigen sein wird. Kann auch aus den wenigen erhaltenen Quellen nicht nachgewiesen werden, dass Roth ein Rezipient der romantischen Philosophie und Literatur gewesen ist, so ist doch davon auszugehen, dass er, vor dem Bildungshintergrund seiner Generation, mit jenen Konzepten vertraut gewesen ist.

Das Erkenntnisinteresse dieser Arbeit gilt also den raum- und wahrnehmungstheoretischen Aspekten am Beispiel zweier Romane Joseph Roths im Kontext der Großstadt- und Erfahrungsdiskurse der Moderne als auch wichtiger Grundlagentexte der Raum- und Wahrnehmungstheorien.

² Vgl. hierzu den Artikel „Wahrnehmung“, In: Joachim Ritter u.a. (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie* (Band 12). Basel: Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt 2004, S. 190-249, hier: S. 195.

1. Joseph Roth: von der Großstadt zu imaginären Räumen

Die Großstadtdiskurse des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts wurden bedeutend von Georg Simmel (1858-1918) geprägt, der im deutschsprachigen Raum als „erste[r] Soziologe[] der Moderne“³ bezeichnet werden kann. Als solcher setzte er sich mit den neu auftretenden Phänomenen der industrialisierten Gesellschaft auseinander. Seine philosophischen Abhandlungen formulierte er in zahlreichen Essays. Für die vorliegende Arbeit besonders relevant ist der Essay *Die Großstädte und das Geistesleben* zu werten, in welchem er die Auswirkungen der Großstadt auf das menschliche Gemüt beschreibt. Quintessenz des Textes ist jene, dass die Großstadt aufgrund ihrer Mannigfaltigkeit an Ereignissen und Eindrücken anders erfahren werden müsse, als Kleinstädte mit dörflichem Charakter – nämlich mit dem Verstand.

Indem die Großstadt gerade diese psychologischen Bedingungen schafft [die Unerwartetheit sich aufdrängender Impressionen] [...] -, stiftet sie schon in den sinnlichen Fundamenten des Seelenlebens, in dem Bewußtseinsquantum, das sie uns wegen unserer Organisation als Unterschiedswesen abfordert, einen tiefen Gegensatz gegen die Kleinstadt und das Landleben, mit dem langsameren, gewohnteren, gleichmäßiger fließenden Rhythmus ihres sinnlich-geistigen Lebensbildes.

Daraus wird vor allem der intellektualistische Charakter des großstädtischen Seelenlebens begreiflich, gegenüber dem kleinstädtischen, das vielmehr auf das Gemüt und gefühlsmäßige Beziehungen gestellt ist.⁴

Simmel selbst war von Charles Baudelaire beeinflusst, der das Begriffsverständnis der *modernité* maßgeblich prägte. Diese bestimmte er insbesondere durch die Komponenten des „zeitlich Fließende[n]“, des „räumlich Vergängliche[n]“ und dem „Phänomen, daß die Ereignisse willkürlich und zufällig zu sein schienen.“⁵ Diesen Kategorien näherte sich auch Georg Simmel an.

Auf der materiellen Ebene konzentriert sich Simmels Gesellschaftstheorie der Moderne ausdrücklich auf die Transformation der modernen Zeiterfahrung (als vergänglich), des Raumes (als flüchtig) und der Kausalität (als zufällig und

³ David Frisby: Georg Simmel – Die Moderne als ewige Gegenwart. In: Ders.: Fragmente der Moderne. Georg Simmel – Siegfried Kracauer – Walter Benjamin. Rheda-Wiedenbrück: Daedalus 1989, S.45-115, hier: S. 46.

⁴ Georg Simmel: Die Großstädte und das Geistesleben [1903]. In: Ders.: Das Individuum und die Freiheit. Essays. Berlin: Klaus Wagenbach 1984, S. 192-204, hier: S. 193.

⁵ Frisby: 2006, S. 28.

willkürlich). Alle drei ergeben sich aus einer Konzeption der modernen Erfahrung der unmittelbaren Gegenwart als differenziert und wenig kontinuierlich.⁶

Der Bedeutungscharakter der Erfahrung ist Simmels Gesellschaftstheorie wesentlich. Mit Simmel schien der kalte Naturalismus überwunden:

[n]icht mehr die sozioökonomische Struktur der Stadt des 20. Jahrhunderts wurde beobachtet und beschrieben, sondern sie wurde sinnlich, vor allem visuell wahrgenommen.⁷

Die Auseinandersetzung mit dem Wechselspiel zwischen Mensch und Stadt hatte weitreichenden Einfluss auf nachfolgende Gesellschaftstheoretiker sowie andere Berufsgruppen, die sich mit dem Phänomen der Großstadt, und deren Auswirkung auf das Individuum beschäftigten. Auch das journalistische und das literarische Metier kamen mit Simmels Erfahrungskonzepten in Berührung. Durch das besondere Interesse an innerseelischen Vorgängen, die durch die Großstadt ausgelöst werden, schuf Simmel einen „soziologische[n] Impressionismus“⁸, der für eine Vielzahl von Autoren und Journalisten der Moderne sowie der Weimarer Republik prägend wurde. So kann die Hervorkehrung subjektiver Sinneseindrücke auch als Kennzeichen des Feuilletons bestimmt werden. „Das Entstehen der Gattung Feuilleton allgemein ist auf die Reaktion der Presse auf die veränderten Wahrnehmungsbedingungen der Moderne zurückzuführen.“⁹ Joseph Roths journalistisches Schaffen war maßgeblich in diesem Genre verhaftet. Er kann gemeinsam mit Egon Erwin Kisch und Siegfried Kracauer, als einer der bedeutendsten Autoren des Berliner Feuilletons bezeichnet werden.¹⁰ Die impressionistischen und subjektiven Tendenzen des Feuilletons entsprachen nicht dem journalistischen Selbstverständnis eines jeden Autors. Karl Kraus zum Beispiel „[stand] dem impressionistischen Feuilleton kritisch gegenüber [...]“¹¹

Roths Beschreibungen der Großstadt blieben jedoch in der Tradition Simmels verankert, und nahmen eine konträre Position zu dokumentarisch geprägten Schreibstilen ein. Dies mag auch auf seinen jahrelangen Aufenthalt in Wien

⁶ Frisby: 2006, S. 109.

⁷ Angelika Enne: Stadtdiskurse im journalistischen Werk von Joseph Roth (Diplomarbeit). Universität Wien: 2006, S. 40.

⁸ Frisby: 2006, S. 75.

⁹ Enne: 2006, S. 60 f.

¹⁰ Vgl. Irmgard Egger: „Nervöse Romantik“. Heimito von Doderer im Kontext der modernen Großstadtliteratur. In: Sabrina Becker, Eckhard Faul, Reiner Marx (Hrsg.): Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik (Band 6). München: Text und Kritik 2001, S. 143-163, hier: S. 148 f.

¹¹ Enne: 2006, S. 67.

zurückzuführen sein - schließlich lebte Roth zwischen 1914 und 1920 in der habsburgischen beziehungsweise österreichischen Hauptstadt. Das Wiener Feuilleton um die Jahrhundertwende zeichnete sich durch Subjektivismus aus¹² und stand somit im Zeichen der durch Psychologisierung geprägten Wiener Moderne. Da Roth in Wien Germanistik studierte, ist zudem von der Rezeption bedeutender Autoren der Jahrhundertwende auszugehen, die ihn folglich beeinflussten. „Zunächst sind Einflüsse Arthur Schnitzlers festzustellen.“¹³ Schnitzler verstand es, so wie Roth, soziologische und psychologische Aspekte miteinander zu verknüpfen. Aber auch Kollegen aus den Wiener Feuilletons trugen dazu bei, dass Roth zu seinem Stil fand. „Maßgeblich beeinflusst wurde Roth von Peter Altenberg, dem ältesten Vertreter des impressionistischen Feuilletons, der sich vor allem auf die Romantik bezog [...] Man vertraut auf die völlige Subjektivität [...].“¹⁴ Diese Subjektivität behielt er sich auch während seiner Karriere in Berlin zwischen 1920 und 1925 bei. Zentrale Themen der Berliner Feuilletons verorteten sich nunmehr im Kontext der Großstadt, der gegenüber Roth stets skeptisch eingestellt war.

Das geistige Klima der Stadt [Berlin] prägte vor allem ein Naheverhältnis zu amerikanischen Kultur- und Lebensformen. [...] Dem außerordentlichen Tempo mit dem die Stadt gewachsen war, entsprach auch das Tempo des Lebens und der Menschen, dem Tempo der Straße, der Beschleunigung jedes Lebensbereiches. Darin war Berlin [mit] einer amerikanischen Großstadt vergleichbar.¹⁵

Roths Vorbehalte gegenüber Großstädten offenbarten sich sowohl in seinem journalistischen als auch in seinem belletristischen Werk. So wird in *Hiob* ein wenig rühmliches Charakterbild New Yorks gezeichnet, wenngleich Roth niemals persönlich dort gewesen ist. In Anbetracht der kulturellen Parallelen zwischen Berlin und amerikanischen Großstädten kann jedoch die Begründung für seine Ausführungen gefunden werden, frei nach dem Motto: kennst du eine Großstadt, kennst du sie alle.

War sich Roth zwar ebenso der Vorzüge des breit gefächerten kulturellen Angebots in Metropolen bewusst, so fokussiert er sich in der *Rebellion* und in *Hiob* dennoch ausschließlich auf die Schattenseiten der jeweiligen Städte. Der Fokus auf die hässlichen Seiten der Großstadt ist als expressionistisches

¹² Vgl. Enne: 2006, S. 61.

¹³ Enne: 2006, S. 64.

¹⁴ Enne: 2006, S. 65.

¹⁵ Enne: 2006, S. 14.

Merkmal zu deuten: die Expressionisten malten zivilisationsfeindliche Bilder der Großstadt, deren böartigen Eigenschaften die Menschen hilflos ausgeliefert sind.¹⁶ So hatte Roth beispielsweise ein tiefes Misstrauen gegenüber der Reklamekultur, und setzte sich mit deren Absichten und Auswirkungen mit großem Interesse auseinander.¹⁷ Sowohl in *Hiob* als auch in *Die Rebellion* werden Textausschnitte vorgestellt, in denen die pessimistische Haltung des Autors gegenüber der Reklame deutlich wird. (Vgl. 5.1., 5.2.) Roths literarische Darstellung großstädtischer Wirklichkeit ist jedoch insofern nicht in einer expressionistischen Tradition verankert, als er, wie bereits erläutert, die Erfahrungsweisen der Großstadt in den Blickpunkt rückt. „Die Unverwechselbarkeit seines Stils ist vor allem durch das scheinbar ungefilterte Einfließen von Emotionen, Begeisterung, dunklen Ahnungen, Ängsten [...] gekennzeichnet [...]“.¹⁸ Es kann dementsprechend festgehalten werden, dass in seinen Großstadtbeschreibungen zwar der Inhalt, im Sinne der Hervorkehrung des Hässlichen, der Großstadtkritik im Zeichen des Expressionismus entspricht, der Modus des Erzählens jedoch impressionistisch geprägt ist. Diese Ambivalenz tritt an seinem 1924 erschienen Text *Bekenntnis zum Gleisdreieck* deutlich zu Tage.

Das Berliner Gleisdreieck wurde bis zum Jahr 1913 zu einem großen Umsteigebahnhof erweitert und wurde dadurch zu einem bedeutenden Verkehrsknotenpunkt. Das Gleisdreieck mutierte durch die bauliche Erweiterung zu einem bedeutungsträchtigen Symbol der Berliner Moderne. Dementsprechend wurde es von mehreren Autoren im Rahmen der Großstadtdiskurse literarisch verarbeitet. In Roths Text über das Gleisdreieck werden metaphysische und organische Formen der Wahrnehmung in der technisierten Moderne thematisiert¹⁹, die in sich eine grundlegende Angst des Menschen vor der Übermacht des technisierten Fortschritts implizieren. So schreibt er „Ich bekenne mich zum Gleisdreieck. Es ist ein Sinnbild und ein Anfangs-Brennpunkt eines Lebenskreises [...]“.²⁰ Das *hyperagile* Gleisdreieck lebt mit „eisernen Adern“²¹ und ist somit der „Schwäche des Lebendigen“²² überlegen.

¹⁶ Vgl. Enne: 2006, S. 44.

¹⁷ Vgl. Klaus Westermann: Joseph Roth, Journalist. Eine Karriere 1915-1935. Bonn: Bouvier 1987, S. 168.

¹⁸ Enne: 2006, S. 20.

¹⁹ Vgl. Egger: 2001, S. 150.

²⁰ Joseph Roth: Bekenntnis zum Gleisdreieck [1924]. In: Klaus Westermann (Hrsg.): Joseph Roth. Das journalistische Werk 1924-1928 (Band 2). Köln: Kiepenheuer & Witsch 1990, S. 218-221, hier: S. 218.

²¹ Roth: Bekenntnis zum Gleisdreieck [1924]. In: Westermann: 1990, S. 218.

²² Roth: Bekenntnis zum Gleisdreieck [1924]. In: Westermann: 1990, S. 219.

Die Übermacht der technisierten Großstadt wird von Roth in Form einer zynischen Hommage karikiert. Von der expressionistischen Tendenz, die Großstadt als morbides Konstrukt darzustellen, distanziert er sich folglich nur zum Schein. So schreibt er etwa, dass die „rasende Schnelligkeit sentimentalen Rückwärts-Sehern brutale Vernichtung [...] vortäuscht, aber in Wirklichkeit lebensspendende Wärme zeugt und den Segen der Bewegung.“²³ Der Autor lässt zwischen den Zeilen erkennen, dass er sich selbst zu jenen „sentimentalen Rückwärts-Sehern“ zählt. Die scheinbar hysterischen und verklärenden „Rückwärts-Seher“ gewinnen im Laufe des Textes die Gunst der Leserschaft und entpuppen sich als hellsichtige Beobachter. Somit wird deutlich, dass die eigentliche Abscheu nicht vermeintlichen Schwarzmalern der Zukunft gilt, sondern der in die Perversität gipfelnden Gegenwart. Kurz nach der Verfassung dieses Textes, verlässt Joseph Roth Berlin, um seinen Lebensmittelpunkt nach Frankreich zu verlagern. Das *Bekenntnis zum Gleisdreieck* weist mit seinen „düsteren Untertönen [...] bereits auf einen Wandel in Roths Berlin-Wahrnehmung hin [...].“²⁴ Mit diesem Wandel vollzieht sich auch nach und nach die Verdichtung imaginärer Räume in Roths literarischem Schaffen. Als ein dies bezeugender Text kann sein literarischer Reisebericht *Die weißen Städte* herangezogen werden, der 1925 als Resultat einer Reise durch Südfrankreich entstanden ist. Bereits in seinen Eingangsworten verpflichtet Roth die Frankreichreise mit Träumen aus früheren Tagen. „Als ich dreißig Jahre alt war, durfte ich endlich die weißen Städte sehen, die ich als Knabe geträumt habe.“²⁵ Weiters kündigt er an

Ich fahre [...] ins „Neue“. Und sehe, daß ich es bereits geahnt habe. Und kann nicht darüber „berichten“. Ich kann nur erzählen, was in mir vorging und wie ich es erlebte.²⁶

Und so schwärmt Roth etwa von Lyon, der „Stadt der Mitte“²⁷, erkennt im gestorbenen Vienne das Jenseits²⁸, oder verspürt in Avignon, dass eines Tages Fragen der Nationalität aufgehoben würden.

²³ Roth: *Bekenntnis zum Gleisdreieck* [1924]. In: Westermann: 1990, S. 218.

²⁴ Egger: *Heterotopie und Exil. Zu Joseph Roths Reisebuch Die weißen Städte*. Typoskript, S. 2.

²⁵ Joseph Roth: *Die weißen Städte* [1925]. In: Klaus Westermann (Hrsg.): Joseph Roth. Das journalistische Werk 1924-1928 (Band 2). Köln: Kiepenheuer & Witsch 1990, S.456-502, hier: S. 451.

²⁶ Roth: *Die weißen Städte* [1925]. In: Westermann: 1990, S. 453.

²⁷ Roth: *Die weißen Städte* [1925]. In: Westermann: 1990, S. 456.

²⁸ Vgl. hierzu Roths Todesmetaphorik. In: Roth: *Die weißen Städte* [1925]. In: Westermann: 1990, insbesondere S.456, sowie S. 464-465.

Ich werde diese schöne Welt nicht erleben, in der jeder einzelne das Ganze repräsentieren wird, aber ich fühle diese Zukunft schon heute, wenn ich auf dem „Platz der Turmuhr“ in Avignon sitze [...].²⁹

An Roths Eindrücken, die die mediterranen Städte Frankreichs in ihm hinterlassen, wird evident, dass sich eine „[...]Transsubstantiation realer Landschaften und Orte zur innerseelischen Geographie [vollzieht].“³⁰ Den Städten werden anthropomorphe Eigenschaften zuteil, sie werden zu Abbildern der eigenen psychischen Verfasstheit. Diese ist zu diesem Zeitpunkt wohl vordergründig durch das Abschiednehmen von einem erheblich rassistischer werdenden Deutschland geprägt.

Als Roth 1925 nach Paris gekommen war und kurz darauf die Südfrankreich-Reise unternahm, war indes die Vorstellung des Exils erst eine Ahnung, eine Suche nach anderen Orten, nach realen möglicher Zuflucht und vor allem mentalen der Zugehörigkeit.³¹

Der Verlust der physischen Heimat, der mit jenem der seelischen Geborgenheit einhergeht, hält ebenso in zahlreichen von Roths Romanen Einzug - so auch in *Die Rebellion* und *Hiob*. Auch hier schaffen sich die Protagonisten poetisierte und imaginäre Räume, die ihnen als Bewältigungshilfen und Rettungsanker innerhalb einer instabilen Welt dienen. In diesem Kontext ist neben den Diskursen der Moderne nach einem weiteren ideengeschichtlichen Denkkonzept zu fragen, das durch Roths Werk leuchtet: nach der Romantik.

In der Logik der Romantik selbst kann es keinen Widerspruch zu der zeitlichen Distanz ihrer traditionellen Verortung und ihrem darüber hinausgehenden Wirkungsbereich geben. Schließlich ist die Feststellung der Progressivität ein zentrales Leitmotiv jener literarischen und geistigen Epoche gewesen. „[...] [E]ine >Enzyklopädie< scheint vollständig. Romantik kommt an ihr Ende, was aber nie ein wirkliches Ende sein kann.“³² So können, unabhängig von zeitgeschichtlichen Epochen, romantische Ideen und Motive, die auf den Untergrund idealistischer Philosophie gebettet sind, entdeckt werden - auch im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts. So konstatierte Walter Benjamin für die Moderne die These der

²⁹ Roth: Die weißen Städte. In: Westermann:1990, S. 482.

³⁰ Egger: Heterotopie und Exil. Zu Joseph Roths Reisebuch *Die weißen Städte*. Typoskript, S. 5.

³¹ Egger: Heterotopie und Exil. Zu Joseph Roths Reisebuch *Die weißen Städte*. Typoskript, S. 3.

³² Helmut Schanze: Literarische Romantik. Einleitung. In: Ders.: Literarische Romantik. Stuttgart: Alfred Kröner 2008, S. 11-29, hier: S. 21.

Aktualität der Frühromantik.³³ Eine präzise Definition der Romantik, entzöge sich jedoch ihrem eigenen Anspruch an sich selbst – eine eindeutige Bestimmung wäre ihr nicht angemessen. Jedoch können einige charakteristische Merkmale ausgemacht werden.

Argumentiert man psychologisch, so markiert sie [...] die Entdeckung der Stimmung, des Gefühls und der Phantasie, fokussiert man politisch, so wird sie zur Wiederentdeckung des Volkstümlichen, des Nationalen, zentriert man sie kunstgeschichtlich, so wird man vom Musikalischen und vom Malerischen der Sprache (und umgekehrt) sprechen.³⁴

Es soll nun in einem knapp gehaltenen Abriss aufgezeigt werden, dass in *Die Rebellion* und *Hiob* jene Merkmale zu finden sind. Was die psychologische Tendenz betrifft, so wurde bereits erläutert, dass Roth sich keiner objektivierenden Schilderungen von Einzelschicksalen bedient, sondern die Leserschaft an der Wahrnehmung und am Gefühlsleben der Protagonisten teilhaben lässt. Die Wahrnehmungserlebnisse der Protagonisten aus *Die Rebellion* und *Hiob* setzen sich neben den Eindrücken der realen Räume in poetisierten und imaginären Räumen fort. Dabei bewerten die heterodiegetischen Erzähler keinen dieser Räume; sie scheinen allesamt gleich signifikant für das Verständnis der Handlung zu sein.

Die persönliche Entwicklung Andreas Pums und Mendel Singers geschieht vor dem Hintergrund der zeitgeschichtlichen Prozesse. Beide Männer erleben ihr Schicksal zu einer Epoche politischer Umwälzungen. Sie leiden an der Zeit und an dem, was sie mit sich bringt: einen Identitätsverlust, zumindest was etwaiges nationales oder ethnisches Bewusstsein betrifft. Mendel Singer, der galizische Jude, gehört alsbald der amerikanisch-jüdischen Minderheit an, Andreas Pum, Kriegsdienstler der Habsburger Monarchie, kehrt als Invalide in das dezimierte Österreich zurück. Das Thema kriegerischer Auseinandersetzungen, einer neuen Weltordnung und veränderten Nationalitätenbewusstseins findet sich in den 1920er und 1930er Jahren ebenso, wie im ausklingenden 18. Jahrhundert und den Anfängen des darauffolgenden.

Auch der Kunst wird in Roths Romanen eine Funktion zuteil, die einen Bogen zu frühromantischen Konzepten spannen lässt: die Kunst spricht zu den

³³ Vgl. Uwe Steiner: „Der revolutionäre Wunsch, das Reich Gottes zu realisieren...“. Kunst, Religion und Politik in Walter Benjamins Kritik der Romantik. In: Heinz Brüggemann, Günter Oesterle (Hrsg.): Walter Benjamin und die romantische Moderne. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 83-104, hier: S. 84.

³⁴ Schanze: 2008, S. 23.

Protagonisten und wird zu einer Verweiserin kommender Begebenheiten. Im Falle Andreas Pums handelt es sich um ein gemaltes Bild, das ihm gleichsam sein eigenes Schicksal offenbart, Mendel Singer gerät während eines Liedes in mystische Ekstase. (Vgl. 6.1.1.) Beide Protagonisten erfahren durch die Rezeption der Kunst somit eine regelrechte Progression ihres Erkenntnisprozesses. Ihr wird also ein fast göttlich-offenbarender Charakter zugesprochen, wobei auch religiös sakrale Räume und Fragen nach dem schriftlich überlieferten Gott in beiden Romanen bedeutsam sind; wundersame Geschehnisse (woher auch immer sie kommen mögen) bleiben in beiden Romanen nicht aus. Die Protagonisten erfahren Erkenntnisgewinne in Träumen und Vorstellungen und besitzen an mancher Stelle gleichsam prophetische Vorahnungen. Roth webt wie selbstverständlich außergewöhnliche Ereignisse in den Alltag der gewöhnlichen Menschen ein, welche diese wiederum mit einer ebensolchen Selbstverständlichkeit hinnehmen.

2. Exkurs: Raum und Wahrnehmung

Für die Untersuchungen relevant sind vor allem Wahrnehmungskonzepte seit dem 18. Jahrhundert, die im Gegensatz zur Antike die Subjektivität der Wahrnehmung hervorkehren.³⁵ Dabei wird vermehrt nach den Konsequenzen innerseelischer Zustände auf die Wahrnehmung gefragt, die sich schließlich in Fichtes Subjektphilosophie verdichten.

In Anbetracht des Fokus der vorliegenden Arbeit, den Raum in seiner Wahrnehmung zu untersuchen, werden in erster Linie Vertreter der Phänomenologie die theoretische Basis bilden. Raum und Wahrnehmung werden in diesem Konzept eng miteinander verknüpft, da der Raum zum Erlebensraum³⁶ ernannt wird. Phänomenologie möchte „das Wesen der menschlichen Existenz und Erkenntnis aus der eigenen Erfahrung heraus beschreiben.“³⁷ Die Untersuchungen stützen sich insbesondere auf Gaston Bachelard (1884-1962) und Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), da jene beiden Phänomenologen die subjektive Komponente der Wahrnehmung vermehrt berücksichtigen.

Gaston Bachelard setzt sich in der *Poetik des Raumes* (1957) explizit mit dem psychologischen Aspekt der menschlichen Raumwahrnehmung auseinander. In diesem Zusammenhang gewinnen Imaginationen eine elementare Bedeutung. So ist Bachelard der Annahme, dass gewisse Räume über besondere Stimmungen verfügen, die sich in einem „kollektiven Raum(unter)bewusstsein verankern.“³⁸ Orte werden in diesem Konzept durch die psychologische Verfasstheit der Menschen mit Stimmungen und folglich mit Vorstellungen aufgeladen. In seiner Erläuterung über die *Poetik des Raumes* setzt er sich vor allem mit jenen Orten auseinander, die mithilfe „imaginierte[r] Werte“ zu „gepriesenen Räumen“³⁹ werden.

Merleau-Ponty hat seine Doktorarbeit 1934 zum Thema *Le Problème Perception dans la Phénoménologie et dans la >Gestaltpsychologie<* angemeldet.⁴⁰ Seine Philosophie über die Wahrnehmung hebt insbesondere die

³⁵ Vgl. hierzu den Artikel „Wahrnehmung“. In: HWPH: 2004, S. 190.

³⁶ Vgl. Stephan Günzel: Phänomenologie der Räumlichkeit. Einleitung. In: Jörg Dünne, Stephan Günzel (Hrsg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S.105-127, hier: S. 105.

³⁷ Günzel: 2006, S. 105.

³⁸ Günzel: 2006, S. 123.

³⁹ Gaston Bachelard: Poetik des Raumes [1957]. In: Jörg Dünne, Stephan Günzel (Hrsg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 166-177, hier: S. 166.

⁴⁰ Vgl. hierzu Lambert Wiesing: Philosophie und Wahrnehmung. Einleitung. In: Ders.: Philosophie der Wahrnehmung. Modelle und Reflexionen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 9-64, hier: S. 47.

„>anthropologische< Verfasstheit der Raumwahrnehmung“⁴¹ hervor. Jene anthropologische Verfasstheit basiert auf zweierlei Aspekten der Wahrnehmung des Raums: einerseits auf der tatsächlich visuellen, also sinnlichen, andererseits auf der erlebten, also gefühlten. Diese beiden Komponenten werden in Merleau-Pontys Theorie der Raumwahrnehmung nicht gegeneinander ausgespielt, sondern miteinander in Einklang gebracht. Sie bedingen einander und so wird auch die Relation von *Ich und Welt* bedeutungsvoll.⁴² Wegweisend ist, dass die so oft vernachlässigte Bedeutung der Leiblichkeit in die phänomenologische Theorie miteinbezogen wird, denn „[was] man auch wahrnimmt, es wird von einem Standort wahrgenommen; was man auch wahrnimmt, es steht in einer räumlichen Relation zum eigenen Leib.“⁴³

Für die Untersuchungen der Wahrnehmung des konkret ästhetischen Raums wird in dieser Arbeit vor allem Ernst Cassirer (1874-1945) als Theoretiker zentral sein. Er hat sich in seinem Hauptwerk *Philosophie der symbolischen Formen* (1923-1929) mit den Deutungen der Welt auseinandergesetzt und zeichnet sich durch eine Mittelstellung zwischen Neukantianismus und Phänomenologie aus.⁴⁴ Die Anschauungsform des Räumlichen bestimmt sich für ihn durch ihre Ordnungsfunktion. Somit steht der Ordnungsbegriff über dem Seinsbegriff, da er es vermag, ein Formprinzip gegenüber dem Chaos zu installieren.⁴⁵ Als Formgeber fungieren der mythische Raum und der ästhetische Raum.⁴⁶ Beide bieten die Möglichkeit ein Sinnsystem anzuwenden, das eine „Deutung des Raumes“⁴⁷ zulässt. „Jede Wahrnehmung trägt Richtungscharakter, der über das Hier und Jetzt hinausweist. Er ist die Einheit von Präsenz und Repräsentation.“⁴⁸ Für ihn ist jedoch die ästhetische Ordnung eine sinnvollere als die mythische: letztere umgibt den Menschen und kann ihn daher von außen überwältigen, erstere nimmt die Form der Gegenständlichkeit an, die dem Ich gegenübersteht.⁴⁹

Für den theoretischen Hintergrund des sozialen Raums ist wieder Georg Simmel relevant. Seine Theorien der Moderne zeichnen sich nicht nur durch die

⁴¹ Günzel: 2006, S. 113.

⁴² Vgl. Günzel: 2006, S. 116.

⁴³ Wiesing: 2002, S. 49.

⁴⁴ Vgl. <http://sammelpunkt.philo.at:8080/139/1/hogrebe2.html> (25.01.2011).

⁴⁵ Vgl. Roger Lüdeke: Ästhetische Räume. Einleitung. In: Jörg Dünne, Stephan Günzel (Hrsg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 449-466, hier: S. 449 f.

⁴⁶ Vgl. Lüdeke: 2006, S. 451.

⁴⁷ Bachelard: Poetik des Raumes [1957]. In: Dünne, Günzel: 2006, S. 492.

⁴⁸ <http://sammelpunkt.philo.at:8080/139/1/hogrebe2.html> (25.1.2011).

⁴⁹ Vgl. Bachelard: Poetik des Raumes [1957]. In: Dünne, Günzel: 2006, S. 498 f.

Auseinandersetzung mit Wahrnehmung und Erfahrung aus, sondern auch durch das Beobachten sozialer Verhältnisse. Seine Untersuchungen nahm Simmel induktiv vor: „in dem „Einzigartigen“ ist das Typische“ enthalten, das flüchtige Element enthält das „Wesentliche“.“⁵⁰ Dieser Zugang rechtfertigt sich aus Simmels Annahme, dass alles mit allem miteinander in Wechselwirkung steht.⁵¹ Insofern stellt jede Frequenz der großstädtischen Begebenheiten ein Spiegelbild der Gesellschaft dar. Mit diesem Zugang beschrieb Simmel auch den sozialen Raum. So erläutert er, dass sich soziologische Tatsachen innerhalb einer Gesellschaft räumlich formen.

In der Art, wie der Raum zusammengefaßt oder verteilt wird, wie die Raumpunkte sich fixieren oder sich verschieben, gerinnen gleichsam die soziologischen Beziehungsformen der Herrschaft zu anschaulichen Gestaltungen.⁵²

Simmel ist daher als bedeutender Vorläufer des *spatial turn* einzustufen.⁵³ Die Beschäftigung mit dem soziologischen Raum erfolgte auch bei Autoren der Weimarer Republik, so auch bei Roths Feuilletonkollegen, dem Soziologen Siegfried Kracauer. So wie Simmel sucht er im Einzelnen das Indiz für das Ganze.

Kracauer sucht mit seiner soziologischen und seiner architektonischen Ausbildung, mit seinem starken visuellen Gefühl die zufälligen Fragmente des städtischen Lebens hervor, um ihre verborgene Bedeutung aufzudecken und dabei auf einige Merkmale der Moderne im allgemeinen zu verweisen.⁵⁴

Kracauer bestimmt in seinen Berlin Texten der 1930er Jahre vor allem die Topographie der Großstadt als Reflektor gesellschaftlicher Wirklichkeit.⁵⁵ Er postuliert, dass den Angehörigen eines sozialen Milieus ein bestimmter Raum zugesprochen werde.⁵⁶

⁵⁰ Frisby: 1989, S. 64.

⁵¹ Vgl. Frisby: 1989, S. 60.

⁵² Georg Simmel: Über räumliche Projektionen sozialer Formen [1903]. In: Jörg Dünne, Stephan Günzel (Hrsg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 304-315, hier: S. 307.

⁵³ Vgl. hierzu Jörg Dünne: Soziale Räume. Einleitung. In: Jörg Dünne, Stephan Günzel (Hrsg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S.289-302, hier: S. 291.

⁵⁴ David Frisby: Siegfried Kracauer – „Expemplarische Fälle“ der Moderne. In: Ders.: Fragmente der Moderne. Georg Simmel – Siegfried Kracauer – Walter Benjamin. Rheda-Wiedenbrück: Daedalus 1989, S. 117-190, hier: S. 143.

⁵⁵ Vgl. Enne: 2006, S. 56.

⁵⁶ Vgl. Enne: 2006, S. 57.

Die sozialräumlichen Untersuchungen der vorliegenden Arbeit werden jedoch auch mit Theorien überprüft werden, die als Folgeerscheinungen der Großstadtdiskurse zu werten sind und in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entstanden sind. Allen voran werden Pierre Bourdieus (1930–2002) und Michel Foucaults (1926-1984) Erläuterungen über soziale Räume ihre Einbeziehung finden.

Pierre Bourdieu untersuchte die (sozialen) Ordnungen und Anordnungen der Gesellschaft. Seine Auseinandersetzung mit dem sozialen Raum bildete eine Kulturtheorie heraus, die Geschmack und Vorlieben als nichts rein Individuelles bestimmt, sondern als durch die Gesellschaft geprägt. Von Bedeutung ist in diesem Zusammenhang die Begrifflichkeit des *Habitus*. Dieser stellt die Brücke zwischen individuellem Handeln und dem Spielraum innerhalb der sozialen Struktur einer Gesellschaft dar.⁵⁷ Demnach ergibt sich der soziale Raum aus Praktiken, die von Menschen unterschiedlichen Hintergrunds durchgeführt werden. Die soziologische Nähe oder Entfernung zueinander wird schließlich in der räumlichen Nähe oder Entfernung widergespiegelt.

Michel Foucault zeigt in seinen Werken, wie *Raum, Wissen und Macht* (1982) die Verbindung von Wissen und Macht auf, die sich in dynamischen kulturellen Praktiken manifestiert. Jene kulturellen Praktiken haben auch Auswirkungen auf die sozialen Räume einer Gesellschaft. So hat Foucault vor allem mit den beiden Begriffen *Utopie* und *Heterotopie*⁵⁸ die raumtheoretischen Aspekte seines Werks geprägt. Im Hinblick auf die sozialen Räume ist vor allem die Begrifflichkeit der *Heterotopie* relevant, da sie Räume der Ausgrenzung beschreibt. Diese sind vom historischen und kulturellen Kontext abhängig und somit wandelbar. Sie befinden sich stets jenseits der Außengrenze der Ordnung einer Gesellschaft.⁵⁹

Als scharfer Beobachter und anschaulicher Interpret der Praktik im Raum wird Michel de Certeau (1925-1986) hinzugezogen. Seine sozialwissenschaftlichen Untersuchungen beziehen sich auf die Alltagspraktiken der Gesellschaft. Für die vorliegende Arbeit relevant sind insbesondere seine Ausführungen *Gehen in der Stadt, Schiff und Kerker* sowie *Berichte von Räumen*⁶⁰.

⁵⁷ Vgl. hierzu Jörg Dünne: Soziale Räume. Einleitung. In: Jörg Dünne, Stephan Günzel (Hrsg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 289-302, hier: S. 301.

⁵⁸ Vgl. hierzu die Ausführungen über diese Begrifflichkeiten. In: Michel Foucault: Von anderen Räumen [1967]. In: Jörg Dünne, Stephan Günzel (Hrsg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 317-327, hier: S. 320 f.

⁵⁹ Vgl. Dünne: 2006, S. 293.

⁶⁰ Jene drei Abhandlungen stellen den dritten Teil von de Certeaus zusammengefassten

3. Praktiken im Raum

Das vorliegende Kapitel untersucht den „Konstruktionscharakter des Raums“, der sich durch das Handeln „sozialer Akteure“⁶¹ ergibt. Die Betrachtung des sozialen Raums steht dabei dem „Containermodell für die seit der Antike bekannte Vorstellung vom Raum als Behälter, in dem Dinge und Menschen aufgenommen werden können und ihren festen Platz haben“⁶² diametral gegenüber. Das Interesse gilt demnach den sozialen Relationen der Figuren und wie jene im Raum ihre Darstellung erfahren. „Das Raummodell der zwischenmenschlichen Begegnung ist einer der zentralen Topoi des epischen Universums Roths [...]“⁶³ Die Protagonisten der vorliegenden Romane sind vielfach mit einem Scheitern an diesen zwischenmenschlichen Begegnungen konfrontiert. Dieses Scheitern wird sowohl in privaten Beziehungen als auch in der Begegnung mit Fremden evident. Andreas Pum und Mendel Singer befinden sich oftmals (unfreiwillig) in einem Umfeld, in dem Machtkämpfe ausgefochten werden. Als passiv Beteiligte sind sie stets die Unterlegenen. In der Begegnung mit Fremden unterliegen sie der Machtausübung hierarchisch höher gestellter Personen. Innerhalb der familiären Beziehungen sind es überwiegend die Frauen, welche im Laufe der Handlung immer unerbittlicher Macht einfordern und diese dann aggressiv, gar gewaltsam ausüben. Die Machtdemonstrationen werden an den zwischenmenschlichen Begegnungen im Raum ersichtlich und äußern sich sowohl anhand der Praktik der Akteurinnen und Akteure⁶⁴ als auch anhand der Wahrnehmung der stets unterlegenen Protagonisten. Die Kapitel *Macht und Raum*, *Beziehungsräume* und *sakrale Räume, religiöse Praktik* setzen sich insbesondere mit Praktiken innerhalb des privaten Umfelds auseinander. Das an jene Erläuterungen anschließende 4. Kapitel, *Am Rand des sozialen Raums*, bestimmt sodann die Verortung der Protagonisten innerhalb des weiter gefassten gesellschaftlich sozialen Raums.

Forschungsarbeiten dar, vgl. Michel de Certeau: *Praktiken im Raum* [1988]. In: Ders.: *Kunst des Handels*. Berlin: Merve Verlag 1988, S. 179-238.

⁶¹ Markus Schroer: *Soziologie*. In: Stephan Günzel (Hrsg.): *Raumwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009, S. 354-366, hier: S. 354.

⁶² Schroer: 2009, S. 357.

⁶³ Elisabeth Totschnig: *Raummodelle – Weltmodelle. Der literarische Raum im Frühwerk Joseph Roths* (Dissertation). Universität Wien: 1995, S. 149.

⁶⁴ Michel de Certeau bestimmt den Raum als einen Ort, mit dem man etwas macht. Er ist das Resultat aus der Art und Weise, wie mit dem Ort umgegangen wird. Dementsprechend konstruiert das handelnde Subjekt den Raum, vgl. hierzu de Certeau: 1988, S. 217-220.

3.1. Macht und Raum

Sowohl Andreas Pum als auch Mendel Singer werden als autoritätsfürchtige Männer beschrieben. Sie verhalten sich gegenüber Autoritäten respektvoll bis ängstlich. Dies zeigt sich an ihren Gesten der Demut, die vielfach in Demütigung resultieren. Im Folgenden soll für jeden der beiden Protagonisten eine solch beispielhafte Szene dargelegt werden: einerseits Mendel Singers Erlebnis auf dem Amt, von welchem er Dokumente für Amerika besorgen muss, andererseits Andreas Pums Vorladung im Büro der Polizeidienststelle.

Andreas trat vor einen Herrn und machte eine Verbeugung, wobei seine Krücke ein wenig ausrutschte, so daß er mit der Hand gegen den Schreibtisch fiel, hinter dem der Kommissär saß.

„No, no!“ sagte dieser.

„Erlauben bitte“, stotterte Andreas, „ich habe hier eine Vorladung!“⁶⁵

„Was willst du hier?“, schrie ein breitschultriger Mann hinter dem Schreibtisch. Genau unter dem Bild des Zaren saß der Beamte. [...] Er war wie eine schöne Büste hinter seinem breiten Tintenfass aus Marmor. „Wer hat dir erlaubt, hier ohne weiteres einzutreten? Warum meldest du dich nicht an?“, polterte eine Stimme aus der Büste. Mendel Singer verbeugte sich unterdessen tief. Auf solch einen Empfang war er nicht vorbereitet gewesen. Er beugte sich und ließ den Donner über seinen Rücken dahinstreichen, er wollte winzig werden, dem Erdboden gleich, wie wenn er von einem Gewitter auf freiem Feld überrascht worden wäre.⁶⁶

In beiden Fällen werden Räumlichkeiten aufgesucht, die den Staat repräsentieren. Während die Büros für die sich darin befindlichen Beamten die vertraute Umgebung darstellen, sind die Protagonisten Bittsteller auf fremdem Terrain. Die Amtszimmer der staatlichen Gebäude vermitteln den Protagonisten eine Atmosphäre der Macht, denn „[...] Repräsentationen [...], die Machtbeziehungen beinhalten, finden im Raum statt, und der Raum enthält solche Repräsentationen in den Gebäuden [...]“⁶⁷ Beide Beamten sitzen in den Zimmern hinter Schreibtischen. Es ist demnach weder ihre körperliche Größe noch die Bewegung im Raum, die ihnen Macht verleiht. Die Position, in der sie

⁶⁵ Joseph Roth: Die Rebellion [1924]. In: Köln: Kiepenheuer & Witsch 2005, S. 75.

⁶⁶ Joseph Roth: Hiob [1930]. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2010, S. 77 f.

⁶⁷ Henri Lefebvre: Die Produktion des Raumes [1974]. In: Jörg Dünne, Stephan Günzel (Hrsg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 330-340, hier: S. 332 f.

hinter ihren Schreibtischen verharren, genügt, um als Autoritäten anerkannt zu werden: an diesen Tischen werden Unterschriften erteilt oder untersagt, Dokumente erstellt oder verweigert. Im Falle Mendel Singers wird die Macht des Mannes hinter dem Schreibtisch durch das Bild des Zaren, welches direkt über ihm hängt, hervorgehoben. Der in dieser Szenerie illustrierte Raum beinhaltet demnach Repräsentationen von Machtbeziehungen, denn als Produkt ebendieser reproduziert er sie und stellt sie dar.⁶⁸ Der Beamte selbst wird ebenso zu einem Repräsentanten oder *Komplizen der Macht*.⁶⁹ Dass er die Funktion eines Repräsentanten innehat, akzentuiert fernerhin der herangezogene Vergleich mit einer Büste – der Beamte verkörpert demnach die starre, personifizierte Hommage an den Staat.

Während also die Männer hinter den Schreibtischen ihre Macht in Tat und Wort demonstrieren, erfüllen Andreas Pum und Mendel Singer ihre Rollen als Unterwürfige. Trotz oder vielleicht gerade wegen ihrer ausgeprägten Demut reagieren die Beamten in beiden Fällen äußerst rüde und unverschämt. Mendel Singer fühlt sich wie „von einem Gewitter auf freiem Feld überrascht“. Frei von der Eventualität eines Schutzraums, ist er der Situation hilflos ausgeliefert. Analog zu dem Verhalten, das ein Gewitter „auf freiem Feld“ erfordert, nämlich sich zu Boden zu werfen, übernimmt Mendel Singer diese Geste für seine Handlungsweise auf dem Amt. Seine, aber auch Andreas Pums Unterwürfigkeit drückt sich in der tief gebeugten Körperhaltung aus, mit welcher sie sich den Schreibtischen nähern. Mendel Singer wird sogar gebeugt den Amtsraum verlassen.

Noch einmal verneigte sich Mendel. Er ging rückwärts, er wagte es nicht, dem Beamten den Rücken zu kehren, unendlich lang schien ihm der Weg vom Schreibtisch zur Tür. Er glaubte, schon eine Stunde zu wandern. Endlich fühlte er die Nähe der Tür. (H, 79)

Mendel Singers Gesten der Demut und sein Gehverhalten⁷⁰ sind übertriebener Natur. Sie führen dazu, dass er gleichsam blind aus dem fremden Amtszimmer herausfinden muss. Da er sowohl gebeugt als auch rückwärts gehend das Zimmer verlässt, wird die Verabschiedung zu einer ausgedehnten Tortur. In der Wahrnehmung Mendel Singers, eine lange Reise vom Schreibtisch zur Tür zu

⁶⁸ Vgl. Lefebvre: Die Produktion des Raums [1974]. In: Dünne, Günzel: 2006, S. 333.

⁶⁹ Vgl. Lefebvre: Die Produktion des Raums [1974]. In: Dünne, Günzel: 2006, S. 333.

⁷⁰ Vgl. die Auswirkung des Gehverhaltens auf die Raumaufteilung. In: de Certeau: 1988, S. 194-197.

unternehmen, wird ersichtlich, dass er sich durchaus der Erniedrigung bewusst ist, die ihm widerfährt. Dass sich in der kurzen Wegstrecke für ihn unverhältnismäßig viel Zeit akkumuliert, fügt sich in das phänomenologische Konzept Merleau-Pontys ein, das die physische und psychische Komponente miteinander vereint. Demnach wird der Raum erlebt, weil er die Subjekte, die aus „Körper und Seele Zusammengesetzte[n]“⁷¹ umschließt. Mendel Singer erfährt in jener Szenerie diese Dualität von Körper und Seele intensiviert. Seine körperlichen Gesten der Demut tragen die Konsequenz mit sich, dass seine Orientierung beeinträchtigt ist und er sich nur langsam aus dem Machtraum zurückziehen kann.

Die Reaktionen der beiden Protagonisten unterscheiden sich jedoch im Laufe der Szenerie. Mendel Singer verbleibt konstant in seiner Unterwürfigkeitsrolle, Andreas Pum hingegen rebelliert. Die Rebellion überkommt den Mann viel eher, als dass ein bewusster Akt des Aufbegehrens konstatiert werden kann. Sie äußert sich in Gewalt und Destruktion des realen Raums.

Mit dem Stock schlug er auf den Boden. Speichel floß in seinem Mund zusammen. Er spuckte aus.
Der Beamte ballte die Fäuste. Andreas sah ihn in weiter Ferne.
Der Beamte schrie. Andreas hörte seinen Schrei gedämpft und matt. Rote Räder kreisten vor Andreas Augen. Er hob den Stock und traf einen Lampenschirm. Er klirrte schrill. (R, 76)

Andreas Pum ist nicht länger Herr über seine Sinne und Taten. Seine Emotion ist so überwältigend, dass seine Wahrnehmung gleichsam blind wird. Weder hört er die Schreie des Beamten noch kann er ihn deutlich sehen. Stattdessen kreisen rote Räder vor seinen Augen, wobei die Farbe Rot symbolisch unter anderem für Zorn, Rache und Märtyrertum⁷² steht. Da er den Menschen hinter dem Schreibtisch nicht mehr wahrnehmen kann, büßt dieser folglich seine Autorität über den Raum ein. Andreas Pum wird zum Destrukteur der „räumlichen Praxis“, welche die Aufgabe hat, „[...] Kontinuität in einem relativen Zusammenhalt [zu sichern].“⁷³ Der Protagonist schlägt mit seinem Stock auf die Lampe - die Zerstörung des Gegenstands kommt der Zerstörung des Machtverhältnisses zwischen den beiden Männern gleich. Andreas Pum wird jedoch wenig später

⁷¹ Maurice Merleau-Ponty: Das Auge und der Geist [1961]. In: Jörg Dünne, Stephan Günzel (Hrsg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 180-191, hier: S. 190.

⁷² Vgl. hierzu den Eintrag „Farben“. In: J.C. Cooper: Das große Lexikon traditioneller Symbole. München: Wilhelm Goldmann Verlag 2004, S. 70-75, hier: S. 73.

⁷³ Lefebvre: Die Produktion des Raums [1974]. In: Dünne, Günzel: 2006, S. 333.

von zwei weiteren Polizisten in seinem Wutanfall überwältigt und anschließend in Arrest gesperrt. Die Destruktion des Raums und das Anfechten der Autorität wird er mit einer Freiheitsstrafe und der damit einhergehenden Isolation vom gesellschaftlichen Raum büßen. So sind es demnach in beiden Romanen die Autoritäten hinter den Schreibtischen, die ihre Macht über Menschen von einem bestimmten Raumpunkt aus erfolgreich ausüben konnten. Es gilt jedoch festzuhalten, dass die beiden Vertreter des staatlichen Raums abhängig von der Präsenz jener Menschen sind, die ihrer bedürfen, „[d]enn die Staatsfunktion kann immer nur Beherrschung von Personen sein, und die Herrschaft über das Gebiet in demselben Sinne wäre ein Nonsens.“⁷⁴ Für die Protagonisten endet das Abhängigkeitsverhältnis nach jenen Amtsbesuchen. Mendel Singer verlässt das Land, Andreas Pum findet sich im Gefängnis wieder. Obgleich die Haftstrafe die Konsequenz einer Machtausübung darstellt, wird durch die Isolation paradoxerweise eine neu gewonnene Unabhängigkeit von Autoritäten gewährleistet.

3.2. Beziehungsräume

In beiden Romanen kommt es zu dramatischen Ortswechseln, welche die Protagonisten physisch in topographisch neue Umgebungen zwingen. Werden die Ursachen für die Ortswechsel betrachtet, so sind nicht zuletzt die weiblichen Akteurinnen der Romane für deren Zustandekommen (mit)verantwortlich. Im Falle *Hiobs* ist dies deutlicher als in *Die Rebellion*. Exemplarisch sollen nun einige prägnante Raumkonstellationen aus dem familiären Bereich untersucht werden.

Die Ehefrauen beider Protagonisten ähneln einander in ihrer Raumpraktik: sie verändern ihr Verhalten gegenüber ihren Ehemännern in einer Krisensituation. Ihre Gesten charakterisieren sich durch äußerste Aggressivität. Bei Deborah Singer gibt die Nachricht, dass ihre Söhne in den Krieg ziehen müssen, die Initialzündung für ihr verändertes Verhalten. Claudia Rohr, die in ihrer Diplomarbeit die Familienkonstellationen in Roths Romanen untersucht, bemerkt hierzu, dass Roths Protagonistinnen zumeist aufgrund von Muttergefühlen gegen ihre Männer aufbegehren.⁷⁵ Bei Katharina Blumich ist dies nicht der Fall.

⁷⁴ Simmel: Über räumliche Projektionen sozialer Formen. [1903]. In: Jörg Dünne, Stephan Günzel (Hrsg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 304-315, hier: S. 305.

⁷⁵ Vgl. hierzu Claudia Rohr: Das Bild der Familie bei Joseph Roth (Diplomarbeit). Universität Wien: 1992, S. 57.

Ihr rüdes Agieren ist auf Andreas Pums konfliktreiches Erlebnis in der Straßenbahn zurückzuführen, das in einem tätlichen Angriff gegen einen Polizisten seinen Ausgang nahm. Trotz der unterschiedlichen Beweggründe ähneln die Reaktion und das Verhalten der beiden Ehefrauen einander signifikant.

Katharina rückte einen Schritt von ihm weg, und ihm schien es, als schrumpfe er zusammen und würde klein, ganz klein, und sähe vor sich seine Frau, nur wie man einen riesigen Kirchturm mehr ahnt als sieht, wenn man sich sehr nahe vor ihm befindet. [...] Sie fuhr mit der rechten Hand durch die Luft und streifte eine Blumenvase [...] „Man wird dich einsperren, bei Wasser und Brot wirst du sitzen, und ich muß deinen Namen tragen. Pfui! Pfui! Pfui!“
Und dreimal spuckte Katharina aus. Einmal traf sie die Hose ihres Mannes. (R, 61 f.)

Die Mutter Deborah setzte sich auf einen der zwei Schemel, die immer in der Nähe des Ofens standen [...]. (H, 36)

Eine Weile saß sie [Deborah] noch ganz still auf dem Schemel. Dann erhob sie sich, stieß ihn mit dem Fuß wie einen Hund, dass er mit Gepolter hintorkelte, ergriff ihren braunen Schal [...] wurde rot im Gesicht, stand da, zischend und wie gefüllt von siedendem Wasser, und spuckte plötzlich aus, weißen Speichel feuerte sie wie ein giftiges Geschoss vor Mendel Singers Füße. (H, 37)

Die Reaktionen der Frauen äußern sich in „Gesten der Gewalt“⁷⁶. Diese zeichnen sich durch einen destruktiven Akt an Gegenständen innerhalb des eigenen Wohnraums aus.

Katharina Blumich positioniert sich in Entfernung zu ihrem Ehemann. Wird de Certeau gefolgt, der eine Analogie zwischen Gehen und Sprechen zieht, so wohnt dem Abstand nehmenden Gehakt Katharina Blumichs eine eindringliche Demonstration⁷⁷ inne: die innere Distanzierung von ihrem Ehemann. Andreas Pums Wahrnehmungserlebnis der übermächtig erscheinenden Ehefrau wird sehr eindrücklich hervorgehoben. Der Protagonist fürchtet sie. Dies wird vordergründig daran erkenntlich, dass sie ihm mit einem Mal „riesig“ erscheint. Beachtenswert ist, dass die Ehefrau in seiner Wahrnehmung ab jenem Zeitpunkt überdimensional groß wird, als sie sich einen Schritt von ihm entfernt. Durch die von ihr provozierte Distanz erfährt er selbst einen Größenverlust. Das

⁷⁶ de Certeau: 1988, S. 196.

⁷⁷ Vgl. de Certeau: 1988, S. 196.

Wahrnehmen der enormen Ehefrau impliziert demnach zugleich das Gefühl der eigenen Minderwertigkeit. Dies lässt eine Verbindung zu Fichtes Postulat herstellen, dass die Wahrnehmung der Gegenstände, die Wahrnehmung des eigenen Zustands sei.⁷⁸ Trotz ihres gewaltsamen Verhaltens behält Andreas Pum die Kontrolle. Statt blind vor Wut zu werden, wie dies im Zusammentreffen mit den männlichen Autoritäten der Fall war, bleibt er gefasst, man möchte fast sagen, starr.

Deborah Singers Praktik im Raum weist eine Differenz zu jener Katharina Blumichs auf: ihre Reaktion erfolgt nicht spontan. Die Frau Mendel Singers verharret eine Weile auf ihrem Schemel beim Ofen, ehe sie zu einer Destrukteurin des Wohn- und Beziehungsraums wird. Yvonne Pietsch erläutert in ihrem Aufsatz *Der Ofen: Zur Ambivalenz des vertrauten Ortes in Texten der Romantik*, dass „[...] der Platz am Ofen immer wieder in Zusammenhang mit dem Verlust von Kontrolle der handelnden Figuren über die gegebene Situation thematisiert [wird].“⁷⁹ Tatsächlich wird im vorliegenden Zitat der Platz beim Ofen dieser Funktion gerecht. Deborah Singers Schock weicht einem Akt wütenden Ausbruchs, der zugleich als eine Geste der Gewalt innerhalb des Raums zu werten ist. Verstärkt wird die tiefe Verachtung der Ehefrauen für ihre Männer durch den erniedrigenden Gestus des Bespuckens.

Die Fragilität, durch die sich die Beziehung der beiden Protagonisten zu ihren Frauen auszeichnet, veranschaulicht die Fremdheit, die unter den Ehepaaren herrscht. Das Aufzeigen maroder ehelicher Verhältnisse findet in vielen von Roths Romanen seinen Eingang. Oftmals ist es nur noch Hass, der seine verheirateten Protagonistinnen und Protagonisten verbindet. Dieser macht im Laufe der Jahre vielfach völliger Gleichgültigkeit Platz.⁸⁰ Der Hass beziehungsweise die Ignoranz, die sich in den Ehen der beiden Protagonisten einstellt, hat weitreichende Auswirkungen auf die Praktik im Raum. Im Falle Andreas Pums folgt dem ehelichen Streit ein Betrug seitens der Frau. Sie verlässt die gemeinsame Wohnung und sucht die räumliche und körperliche Nähe eines anderen Mannes auf. „Retten Sie mich!“ schluchzte sie plötzlich auf und breitete ihre Arme aus. Vinzenz ließ sich in sie fallen.“ (R, 64) Andreas Pums Ehefrau verstärkt die Distanzierung von ihrem Mann, indem sie einem anderen

⁷⁸ Vgl. hierzu den Artikel „Wahrnehmung“. In: HWPH: 2004, S. 210.

⁷⁹ Yvonne Pietsch: *Der Ofen: Zur Ambivalenz des vertrauten Ortes in Texten der Romantik*. In: Walter Pape (Hrsg.): *Raumkonfigurationen in der Romantik*. Eisenacher Kolloquium der Internationalen Arnim-Gesellschaft. Tübingen: Max Niemeyer 2009, S. 261-274, hier: S. 267.

⁸⁰ Vgl. Rohr: 1992, S. 39.

Geschlechtsraum bietet.⁸¹ Der sexuelle Akt mit diesem stellt gleichsam den endgültigen Bruch mit ihrer Ehe dar – Andreas Pum verbringt derweilen die Nacht außerhalb der gemeinsamen Wohnung, nämlich im Stall.

Die Rolle der Sexualität als einzig verbindender Faktor zwischen den Eheleuten, gewinnt im Falle Mendel und Deborah Singers einen besonders illustrativen Charakter. Als das Begehren aufhört, geht mit der körperlichen Trennung auch eine räumliche einher.

Mutter und Tochter flüstern miteinander, oft, lange nach Mitternacht, Mendel tut, als ob er schlief. Er kann es leicht. Er schläft in der Küche, Frau und Tochter schlafen im einzigen Wohnraum. (H, 109)

Was geht sie mich an?, dachte Mendel. Wozu leben wir noch zusammen? Unsere Lust ist vorbei, unsere Kinder sind groß und versorgt, was soll ich bei ihr? (H, 123)

Der Verlust des ehelichen Beischlafs wird zugleich durch eine realräumliche Schlafsituation dargestellt. Mendel Singer teilt in New York mit seiner Ehefrau weder Bett noch Zimmer. Die Auswirkung ist die Empfindung einer solchen Distanz, dass der Protagonist den Grund der Weiterführung seiner Ehe nicht mehr erkennen kann. Der Beziehungsraum, der zwischen den beiden auf sexueller Ebene vorhanden war, gehört nunmehr der Vergangenheit an. Folglich kommt es zu einer versinnbildlichten Entzweiung der Eheleute.⁸² Die Entzweiung ist auf das Ende des gegenseitigen Begehrens zurückzuführen. „Je größer das Begehren ist, desto mehr ist es bestrebt, den Zwischenraum zu überwinden [...]“⁸³ Der Umkehrschluss dieser Erläuterung über das Begehren ist evident. Ohne Begehren besteht kein Verlangen nach einer Verringerung oder gar Aufhebung des Zwischenraums mit der anderen Person. Da die Eheleute auch auf einer geistigen Ebene nichts miteinander verbindet, wird der Abstand zueinander gesucht und konsequent eingehalten. Statt Mendel Singer teilt nunmehr die Tochter mit der Mutter den Schlafplatz. Mirjam, die zu ihrem Vater ohnehin ein angespanntes Verhältnis pflegt, hat diesen gleichsam aus dem ehelichen Bett verstoßen.

⁸¹ Anmerkung: Luce Irigaray thematisiert das weibliche Geschlecht als einen Ort per se, wobei sich ihre Überlegungen vor allem mit dessen spirituell konnotierten Komponenten auseinandersetzen. In: Luce Irigaray: Der Ort, der Zwischenraum [1984]. In: Jörg Dünne, Stephan Günzel (Hrsg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 244-258.

⁸² Vgl. Dietmar Mehrens: Vom göttlichen Auftrag in der Literatur. Die Romane Joseph Roths. Ein Kommentar. Vorwort von Helmuth Nürnberger. Hamburg: Libri Bod 2000, S. 179.

⁸³ Irigaray: Der Ort, der Zwischenraum [1984]. In: Dünne, Günzel: 2006, S. 252.

Mirjam stellt in *Hiob* eine schicksalsträchtige Figur dar, die aufgrund ihres Handelns den Familienvater den Entschluss fassen lässt, Zuchnow zu verlassen und in die USA auszuwandern. In Zuchnow ist Mirjam daheim selten anwesend. „Wo ist Mirjam?“, fragte Mendel. „Sie geht noch spazieren“, sagte Deborah, „sie ist ja nicht zu halten! Tag und Nacht geht sie spazieren. [...]“ (H, 66)

Der wortgeschichtliche Vergleich der beiden Ausdrücke >Raum< und >espace< lässt dabei eine Spannung deutlich werden: Espace kann, vom lateinischen spatium [...] herkommend, bis ins 16. Jahrhundert, neben einem Raum für freie Bewegung, wovon sich u.a. das deutsche >spazieren< herleitet, auch ein zeitliches Intervall bezeichnen.⁸⁴

Mirjam, die Spaziergeherin, bewegt sich durch den Raum und dies tut sie, da sie sich, versteckt in den Feldern der Natur, mit Männern trifft. De Certeau schreibt, dass „[...] der Gehende jeden räumlichen Signifikanten in etwas anderes [verwandelt].“⁸⁵ Die Tochter funktioniert den Ackerboden zu ihrem persönlichen Liebesversteck um. Ihre ständige Bewegung im Raum und ihre damit einhergehende Raumgestaltung weisen bereits auf ihre Affinität zu großstädtischen Verhaltensweisen hin. In der Stadt bilden die „Benutzer der Straße“ durch ihre Körper den „städtischen Text“, der sich durch „Verflechtung“ und „Netze“ auszeichnet.⁸⁶ Die junge Frau formt mit den Wegen, die sie in der Natur einschlägt, ebenso einen Text. Sie bleibt nicht alleine, jeder Spaziergang wird zu einem Aufeinandertreffen mit einem Gegenüber. Der reglose Ort wird von Mirjam belebt und sie erzeugt aus ihm einen Raum.⁸⁷ Obgleich ihr Umfeld durch die „statische Raumordnung der agrikulturellen Gesellschaft“⁸⁸ geprägt ist, negiert sie diese. Ihr Raumverhalten ist kongruent zu dem Konzept des „dynamische[n] Raum[s]“, bei dem es darauf ankommt „den Raum zu durchqueren, Strecken zurückzulegen, Wege zu kennen [...]“.⁸⁹ Ihr Vater wird unfreiwilliger Zeuge eines Liebesaktes seiner Tochter auf dem Feld, woraufhin er seine Ehefrau wissen lässt, dass sie keine andere Möglichkeit hätten, als ihren Heimatort zu verlassen. „Wir werden nach Amerika fahren. Menuchim muss zurückbleiben. Wir müssen Mirjam mitnehmen. Ein Unglück schwebt über uns,

⁸⁴ Jörg Dünne, Stephan Günzel: Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaft. Vorwort. In: Dünne, Günzel: 2006, S. 9-15, hier: S. 10.

⁸⁵ de Certeau: 1988, S. 190.

⁸⁶ de Certeau: 1988, S. 182.

⁸⁷ Vgl. de Certeau: 1988, S. 219.

⁸⁸ Hartmut Böhme: Kulturwissenschaft. In: Stephan Günzel (Hrsg.): Raumwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009, S. 191-205, hier: S. 200.

⁸⁹ Böhme: 2009, S. 200.

wenn wir bleiben.“ (H, 68) Die Figur Mirjam bestätigt Rohrs Feststellung, dass junge Frauen in Roths Romanen für den Fortbestand der Familien eine Gefahr darstellen.⁹⁰ Mendel Singers Überzeugung, aufgrund der realräumlichen Distanz den Problemen entkommen zu können, würde sich, so versichert Mirjam ihrer Mutter, als falsch erweisen. Im Gegenteil: sie betrachtet die Voraussetzungen der Großstadt als ihren Liebeserfahrungen dienlich.

„Eine vage Vorstellung von der Freiheit der Liebe in Amerika, zwischen den hohen Häusern, die noch besser verbargen als die Kornähren im Feld, tröstete sie über das Nahen der Ernte.“ (H, 72 f.) Die verdichtete Architektur, welche in New York vorzufinden ist, setzt Mirjam mit verdichteten Verstecken gleich. Demnach verbindet sie mit unterschiedlicher architektonischer Raumrepräsentation auch unterschiedliche Lebensmodelle und Lebensweisen.

Die Geschichte der Baukunst ist eine Geschichte des Raumgefühls, und damit [...] ein grundlegender Bestandteil in der Geschichte der >Weltanschauungen<.⁹¹

Während die junge Frau in dem konservativen, dörfischen Umfeld ihren Lebensstil nur schwer vor ihrer Umwelt verbergen kann, sieht sie sich in der dicht bebauten Großstadt als geschützter und somit freier an. Diese Hoffnung auf anonymisierte Freiheit bewahrheitet sich schließlich auch und tatsächlich schwindet das Wissen Mendel Singers um das Leben seiner Tochter in den USA stetig. Auch Rohr verweist darauf, dass den Vätern in Roths Romanen im Verlauf der Handlung ein zunehmender Autoritätsverlust widerfährt.⁹² Der dicht besiedelte Raum der Großstadt hat für Mirjam folglich den erwünschten Effekt, dem Einzelnen ein hohes Maß an persönlicher Freiheit sowie Bewegungsfreiheit zu gewährleisten.⁹³

Während Mirjam fremden Männern sehnsüchtig zugetan ist, hat sie für ihre Familie nichts als Verachtung übrig.

Sie trat ans Fenster, sah hinein, versuchte aus den Mienen der Eltern zu erkennen, was sie sprechen mochten. Sie erkannte nichts. Sie löste die eisernen Haken von dem Holz der aufgeklappten Läden und schloss die beiden Flügel wie einen Schrank. Sie dachte an einen Sarg. Sie begrub die Eltern in

⁹⁰ Vgl. Rohr: 1992, S. 82.

⁹¹ August Schmarsow: Das Wesen der architektonischen Schöpfung [1894]. In: Jörg Dünne, Stephan Günzel (Hrsg.): Raumtheorie. Grundagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 470-483, hier: S. 482.

⁹² Vgl. Rohr: 1992, S. 47.

⁹³ Vgl. Simmel: Die Großstädte und das Geistesleben [1903]. In: Klaus Wagenbach 1984, S.198 f.

dem kleinen Häuschen. Sie fühlte keine Wehmut. Mendel und Deborah Singer waren begraben. Die Welt war weit und lebendig. Stepan, Iwan und Wsewolod lebten. Amerika lebte, jenseits des großen Wassers, mit all seinen hohen Häusern und mit Millionen Männern. (H, 73 f.)

Es handelt sich hier um eine äußerst illustrative Szenerie, die die Kluft zwischen Mirjam und ihren Eltern offenbar werden lässt. Die junge Frau befindet sich außerhalb des Hauses. Sie fühlt sich nicht zugehörig und steht somit auch realräumlich außerhalb der Familienbande. Sie hält sich gleichsam mitten in der weiten Welt auf, und blickt durch das Fenster zu ihren Eltern hinein. Diese nimmt sie als geistig engstirnige Menschen wahr. Die Engstirnigkeit wird durch das Verweilen in dem beengten Wohnhäuschen markiert.

Zwischen den drei Personen hat eine Entfremdung stattgefunden, die dazu beiträgt, dass die Tochter Vater und Mutter wie einen artifiziellen Bestandteil eines Gemäldes betrachtet. Sie kann nicht hören, was die beiden sprechen und dies ist für sie auch nicht weiter störend. Mirjam entscheidet sich schließlich sogar dazu, die beiden Menschen auch visuell vor sich zu verbergen. Statt sich selbst von ihnen abzuwenden, klappt sie die Fensterflügel zu. So kann sie die Eltern auf keinerlei Weise mehr wahrnehmen. Der Akt des Schließens der Fensterflügel löst in der jungen Frau eine durch Morbidität charakterisierte Vorstellung aus. Sie hat die Eltern für sich unsichtbar gemacht und insofern ist ihre Existenz im Moment dem Tode gleich. Das romantische Chiffre des Fensters wird in dieser Szene verkehrt: das Fenster, als beliebig gesetzter Rahmen, eröffnet einen begrenzten Weltausschnitt und bildet daher eine Schwelle zwischen Ich und Welt, Innen und Außen.⁹⁴ Mirjam sieht jedoch nicht aus dem Fenster hinaus, sie sieht von außen in das Fenster hinein. Dieses verliert somit seine Funktion, ein Angebot an Perspektiven zu schaffen. Mirjam weiß sich gleichsam im Besitz *aller* Perspektiven. Mit dem Schließen der Fensterflügel verwehrt sie zugleich ihren Eltern den Blick nach außen. Da sie ihnen die Sicht in die Freiheit versperrt, begräbt sie sie gleichsam in der kleinen, übersichtlichen Stube, die die Singers bewohnen. In literarischen Texten der Romantik kommt dem Ofenzimmer oftmals die symbolische Bedeutung des Stubenhockers im Gegenbild zum Reisenden und Abenteurer zu.⁹⁵ Die Familienangehörigen in der Stube repräsentieren für die Tochter demnach Stillstand. Diesen empfindet sie so massiv, dass der Wohnraum mit einem Sarg assoziiert wird. Mirjam fühlt sich

⁹⁴ Vgl. Monika Schmitz-Emans: Einführung in die Literatur der Romantik. In: Gunter E. Grimm, Klaus-Michael Bogdal (Hrsg.): Einführungen Germanistik. Darmstadt: WBG 2009, S. 47 f.

⁹⁵ Vgl. Pietsch: 2009, S. 267.

ausschließlich in der Weite der Welt zutiefst lebendig. Diese Weite empfindet sie besonders intensiv im Gedanken an Amerika, das „jenseits des großen Wassers lebt“. Die eingesetzte Todes- und Lebensmetaphorik bestimmt den Osten als Friedhof. Das Leben verortet die junge Frau hingegen jenseits des Ozeans. Ihr Verständnis von Lebendigkeit steht in Opposition zu den mythischen Vorstellungen ihres Vaters. Nicht der Osten als „Quelle des Lichtes“⁹⁶ stellt für sie den idealen Ort für ihr Lebensmodell dar, sondern der Westen „mit all seinen hohen Häusern und mit Millionen Männern.“

3.3. Sakrale Räume, religiöse Praktik

In der monotheistischen Theologie ist die Auseinandersetzung mit Raumkonzepten nicht zuletzt im Rahmen metaphysischer Fragestellungen relevant: in der Schöpfungsgeschichte wird der Raum als solcher als von Gott geschaffen aufgefasst und der Mensch als darin befindlich. Zudem stellt sich die Theologie im Hinblick auf Räume die Frage nach der „Repräsentanz des Gott-Mensch-Selbst-Verhältnisses, also der konkreten Topologie gläubiger Existenz [...]“⁹⁷ Das vorliegende Kapitel setzt sich insbesondere mit eben diesem Aspekt auseinander und untersucht, an welchen Orten die Protagonistinnen und Protagonisten ihren gemeinsamen Raum mit Gott verwirklichen, wie sie ihn wahrnehmen und welche Praktiken sie vollziehen.

Das fromme Leben der Singers entspricht den Beobachtungen, die Roth in *Juden auf Wanderschaft* von 1927 zu Papier bringt. „Der arme Jude ist der konservativste Mensch unter allen Armen der Welt.“⁹⁸ Während Mendel Singers Gottvertrauen jedoch formal nüchtern erscheint, überwiegen bei seiner Ehefrau abergläubische Tendenzen. Sie bedarf realer sakraler Räume, um sich ihres guten Verhältnisses zu Gott gewiss zu sein. Während ihr Ehemann sich orthodox seiner Tradition verpflichtet weiß, ist sie offensichtlich eine Verfechterin des Chasidismus, der sich im Gegensatz zu einem intellektuellen Gottesverständnis durch abergläubische Mystik auszeichnet.⁹⁹

⁹⁶ Ernst Cassirer: Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum [1931]. In: Jörg Dünne, Stephan Günzel (Hrsg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 485-499, hier: S. 497.

⁹⁷ Elisabeth Jooß: Theologie. In: Stephan Günzel (Hrsg.): Raumwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009, S. 386-398, hier: S. 386.

⁹⁸ Joseph Roth: *Juden auf Wanderschaft* [1927]. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2010, S. 44.

⁹⁹ Vgl. hierzu Günter Stemberger: Jüdische Religion. München: Beck 2008, S. 52.

Besonders der osteuropäische Chasidismus ab dem späten 18. Jh. hat als Reaktion auf eine zum Teil schon recht erstarnte Scholastik rabbinischer Gelehrsamkeit das einfache, weithin verarmte jüdische Landvolk anzusprechen verstanden, aber auch dem traditionellen rabbinischen Leben neue Impulse gegeben.¹⁰⁰

Deborah Singers mystisch orientierter Zugang zeichnet sich primär dadurch aus, dass sie immer wieder Orte aufsucht, an denen sie übernatürliche Präsenz ausgeprägter vermutet, als anderswo. Die innere Bindung des Gläubigen an sakrale Räume ist in der Mehrzahl religiöser Strömungen vorzufinden und zeugt von „*Gottesverehrung an festgelegten Orten*“¹⁰¹. Auch der Katholik Andreas Pum sucht im Laufe des Romans hoffnungsvoll die Räumlichkeiten einer Kirche auf, um seine akut bedrohte Zukunft mit Gottes Hilfe doch noch zu retten. Sowohl Deborah Singer als auch Andreas Pum haben bestimmte Ideen von den „*räumlichen Erscheinungsweisen Gottes*“¹⁰²; bei den aufgesuchten Orten handelt es sich demnach um „*gepriesene Räume*“¹⁰³. Diese Räume bestimmen sich nicht einzig durch ihre äußerlich reale Erscheinung, sondern viel mehr durch die Eigenschaften, die ihnen das Individuum mithilfe seiner Einbildungskraft zuschreibt.

Zu ihrem ursprünglichen Schutzwert, der durchaus real sein kann, kommen noch imaginierte Werte hinzu, und diese Werte sind bald die dominierenden Werte. Der von der Einbildungskraft erfaßte Raum kann nicht der indifferente Raum bleiben, der den Messungen und Überlegungen des Geometers unterworfen ist. Er wird erlebt. Und er wird nicht nur in seiner Positivität erlebt, sondern mit allen Parteinahmen der Einbildungskraft.¹⁰⁴

Es scheint, dass der dominante Wert der sakralen Räume für Deborah Singer und Andreas Pum Macht ist. Die Bittsteller suchen diese Räume auf, um sich mit Gott zu vereinigen, der seine Allmacht schließlich zu der Zufriedenheit der Bittenden erweisen soll. Im Folgenden werden der Friedhof und die Kirche als vom Imaginierten und Symbolismus durchdrungene Repräsentationsräume¹⁰⁵ beschrieben.

¹⁰⁰ Stemberger: 2008, S. 52.

¹⁰¹ Jooß: 2009, S. 387.

¹⁰² Jooß: 2009, S. 387.

¹⁰³ Bachelard: Poetik des Raumes [1957]. In: Dünne, Günzel: 2006, S. 166.

¹⁰⁴ Bachelard: Poetik des Raumes [1957]. In: Dünne, Günzel: 2006, S. 166.

¹⁰⁵ Vgl. hierzu Lefebvre: Die Produktion des Raums [1965]. In: Dünne, Günzel: 2006, S. 336-340.

Deborah Singer sucht in Zeiten persönlicher Verzweiflung kontinuierlich den Friedhof auf, wo sie Gott und ihre Ahnen anbetet und um Hilfe fleht. Ihre Hoffnung schöpft sie demnach an einem religiösen Heterotop, dessen eigentümlichen Status Foucault erläutert hat.

Der Friedhof ist gewiss ein anderer Ort als die üblichen kulturellen Räume, und dennoch steht er mit allen Orten der Gesellschaft oder des Dorfes in Verbindung, denn jeder Einzelne, jede Familie hat Eltern auf dem Friedhof liegen.¹⁰⁶

Deborah Singer sucht den Ort auf, um sich mit der ewigen Welt zu verbinden. Nicht von ungefähr kommt es, dass der Friedhof im Judentum auch als *Haus der Ewigkeit* bezeichnet wird.¹⁰⁷ Die damit verbundene Aufhebung der Zeit ist eine weitere Eigenschaft des Friedhofs, die ihn zu einem Heterotop *par excellence* macht, denn „[e]ine Heterotopie beginnt erst dann voll zu funktionieren, wenn die Menschen einen absoluten Bruch mit der traditionellen Zeit vollzogen haben.“¹⁰⁸ Mit der Krankheit ihres Sohnes Menuchim konfrontiert, sieht sie die lautstarke Erflutung seiner Gesundheit am Friedhof als logische Konsequenz an.

Sie pilgerte zum Friedhof durch Regen und Sonne. Sie schlug mit dem Kopf gegen die moosigen Sandsteine, die aus den Gebeinen ihrer Väter und Mütter wuchsen. Sie beschwor die Toten, deren stumme, tröstende Antworten sie zu hören vermeinte. Auf dem Heimweg zitterte sie vor Hoffnung, ihren Sohn gesund wiederzufinden. (H, 13 f.)

An dieser Szene wird ersichtlich, dass das Aufsuchen eines sakralen Ortes mit einer Zeremonie verbunden ist. Diese wird im Falle Deborah Singers auch als Selbstkasteiung markiert, denn der Kopf, der „gegen moosige Sandsteine schlägt“, verweist auf einen gewaltvollen Akt. Der Friedhof enthält typische Merkmale des von Lefebvre beschriebenen Repräsentationsraums, der sich durch Erleben, Leiden, Leidenschaft und Handeln¹⁰⁹ bestimmt. Obgleich Menuchim trotz ihrer dort verrichteten Gebete nicht gesundet, besucht Deborah Singer diesen Ort in Krisensituationen weiterhin. Durch die imaginierten Werte, die sie dem Friedhof zuschreibt, vernimmt sie sogar „stumme tröstende Antworten“. Sie hört ohne Akustik, einzig in ihrer inneren Wahrnehmung, denn in seiner Funktion als Repräsentationsraum ist der Friedhof der „erlittene Raum, den die Einbildungskraft zu verändern und sich anzueignen sucht.“¹¹⁰

¹⁰⁶ Foucault: Von anderen Räumen [1967]. In: Dünne, Günzel: 2006, S. 322 f.

¹⁰⁷ Vgl. Stemberger: 2008, S. 107.

¹⁰⁸ Foucault: Von anderen Räumen [1967]. In: Dünne, Günzel: 2006, S. 324.

¹⁰⁹ Vgl. Lefebvre: Die Produktion des Raums [1974]. In: Dünne, Günzel: 2006, S. 340.

¹¹⁰ Lefebvre: Die Produktion des Raums [1974]. In: Dünne, Günzel: 2006, S. 336.

Auch als Deborah Singer erfährt, dass ihre beiden älteren Söhne, Jonas und Schemarjah, in den Kriegsdienst eingezogen werden sollen, folgt ihrem Nervenzusammenbruch ein eiliges Hasten auf den Friedhof. Jedoch wird dieser seiner tröstenden Funktion nun nicht mehr gerecht.

Deborah lief in die Richtung des Friedhofs. Als sie das hölzerne, kleine Gitter erreichte, fiel sie noch einmal nieder. Sie raffte sich auf, die Tür wollte nicht weichen, Schnee hatte sie festgeklemmt. Deborah rannte mit den Schultern gegen das Gitter. Jetzt war sie drinnen. Der Wind heulte über die Gräber. Toter als sonst schienen die Toten. (H, 37 f.)

Es ist bezeichnend, dass sich in jenem Szenario der reale sakrale Raum der Bittstellerin verschließt. Der göttlich konnotierte Ort scheint sie regelrecht zurechtweisen zu wollen. Schließlich hat sie kurz zuvor ihren Ehemann mit der Geste des Ausspuckens gedemütigt. (Vgl. 3.2.) Unter Anwendung von Gewalt bezwingt sie schließlich das Tor zum sakralen Heterotop. Jedoch erfährt sie nun keinerlei Gefühl von Trost oder Geborgenheit. Gelang es ihr im vorangehenden Zitat noch Antworten zu imaginieren, so vernimmt sie diese nun nicht mehr. Ihre innerseelische Hoffnungslosigkeit wird auf den Raum projiziert und lässt diesen trostlos statt tröstend erleben. Die Toten erscheinen ihr „toter als sonst“. Dies mag bedeuten, dass der Friedhof in diesem Augenblick seine Funktion des gepriesenen Raumes für die Frau verloren hat.

Auch die Kirche spielt als sakraler und mit Vorstellungen aufgeladener Raum eine Rolle in der Raumpraktik der Romanfiguren. Fungiert sie in *Die Rebellion* als Ort der Hoffnung, wird sie in *Hiob* als Ursprung allen persönlichen Übels betrachtet. An den konträren Gefühlen, die die Kirche bei Andreas Pum und Deborah Singer auslöst, wird die sich voneinander unterscheidende mythische Sinnordnung des Raumes¹¹¹ offensichtlich. Der mythisch angeordnete Raum zeichnet sich dadurch aus, dass jede Richtung und jeder Ort magische Züge aufweist. Diese erschöpfen sich in Gegensatzpaaren, wie Heiligkeit und Unheiligkeit, Glücksverheißung oder drohende Gefahr.¹¹²

Da Andreas Pum und Deborah Singer den Raum different anordnen, werden auch architektonische Gebilde konträr bewertet. Schließlich ist die Baukunst ein Bestandteil der Weltanschauung.¹¹³ Die Weltanschauung des jeweiligen kulturellen und sozialen Hintergrunds hat wiederum Einfluss auf die

¹¹¹ Vgl. Bachelard: *Poetik des Raumes* [1957]. In: Dünne, Günzel: 2006, S. 494.

¹¹² Vgl. Bachelard: *Poetik des Raumes* [1957]. In: Dünne, Günzel: 2006, S. 495.

¹¹³ Vgl. Schmarsow: *Das Wesen der architektonischen Schöpfung* [1894]. In: Dünne, Günzel: 2006, S. 482.

Raumwahrnehmung des daraus stammenden Individuums. Von diesem wird der Raum nicht als eine äußere Hülle wahrgenommen, sondern von innen her erlebt.¹¹⁴ Im zehnten Kapitel, als Andreas Pum die schriftliche Vorladung des Gerichts erhält, begibt er sich in seiner Notsituation in eine Kirche.

Er ging in die Kirche aus gelben Ziegelsteinen hinüber, in der er seit seiner Trauung nicht gewesen war. Die Kirche war leer, ein Fensterflügel stand in der Höhe eines Stockwerks offen, und kalte Luft blies der Winter in das Gotteshaus, das dennoch muffig roch, nach Menschen, ausgelöschten Talgkerzen und Tünche. Andreas faltete die Hände, kniete nieder und sagte mit der dünnen Stimme, mit der er als Schulknabe vor dem Unterricht gebetet hatte, drei, vier, fünf Vaterunser auf. Hierauf fühlte er sich beruhigt, gesichert vor böser Überraschung, vor dem gerichtlichen Urteil, das im Schoße des Morgen lag. (R, 70)

Das Innere des architektonischen Raums wird als wenig einladend geschildert. Er ist menschenleer, zudem herrschen ein unangenehmer Geruch und Kälte vor. Die sinnlich zu erfassende Beschaffenheit des Raums weist demnach unangenehme Züge auf. Trotz des maroden Zustands der Kirche und den damit verbundenen Sinneswahrnehmungen, erfährt Andreas Pum Hoffnung und Zuversicht. Er sucht und findet dort seine subjektiv empfundene Gemeinschaft mit Gott, denn „[d]er Tempel ist [...] die Sicherung und Projizierung der Tatsache, daß die Gottheit mit ihren Gläubigen eine örtliche Gemeinschaft hat.“¹¹⁵ Gegenstände, wie das Kreuz, dem die Erlösungssymbolik innewohnt, kompensieren somit den Umstand, dass das Gebäude kalt ist und „muffig“ riecht. Andreas Pum lokalisiert in den sakralen Innenraum seine Hoffnung und daher büßt dieser trotz der heruntergekommenen Ausstattung nichts an positiver Bedeutungskraft ein. Dies verweist auf „[d]as Anmutungspotenzial kirchlicher Räume“¹¹⁶, das besonders in Krisenzeiten evident wird. In dieser tröstenden Funktion kommt es sodann zu einer „Aufwertung des kirchlichen Symbolraums“¹¹⁷, die auch in Andreas Pums Zuversicht erkenntlich wird.

Für die Jüdin Deborah Singer ist das Christentum das *Andere*, das Fremde. Im Zusammenhang mit der Kirche entwickelt sie, wenn man so will, eine *Topophobie*.¹¹⁸

¹¹⁴ Vgl. Maurice Merleau-Ponty: Das Auge und der Geist [1961]. In: Dünne, Günzel: 2006, S. 190.

¹¹⁵ Simmel: Über räumliche Projektionen sozialer Formen [1903]. In: Dünne, Günzel: 2006, S. 309.

¹¹⁶ Jooß: 2009, S. 388.

¹¹⁷ Jooß: 2009, S. 388.

¹¹⁸ Anmerkung: ich verwende diese Begrifflichkeit als Pendant zu der von Bachelard eingeführten

Sie erinnerte sich an den fürchterlichen Tag im Sommer, an dem die Gräfin vor der Kirche vorgefahren war. Deborah sieht das offene Portal der Kirche. Ein goldener Glanz von tausend Kerzen, von bunten, lichtumkränzten Bildern, von drei Geistlichen im Ornat, die tief und fern am Altar stehn, mit schwarzen Bärten und weißen, schwebenden Händen, dringt in den weiß besonnten, staubigen Platz. Deborah ist im dritten Monat. (H, 26)

Für Deborah Singer erfüllt der Innenraum der Kirche die Funktion einer für sie unzugänglichen Heterotopie. Es handelt sich um einen Versammlungsort für Christen. Sie, als Jüdin, fühlt sich der Messe feiernden Gemeinschaft nicht zugehörig und ist befremdet von dem, was sie wahrnimmt. Aufgrund ihrer mythischen Weltanordnung empfindet sie „Grauen vor der Berührung mit dem Verbotenen und Unheiligen [...]“.¹¹⁹ Sie sieht von Außen in das Innere des unheimlichen Ortes hinein. Ihr Hineinspähen steht im Zeichen der von Bachelard beschriebenen „Zerstückelungsdialektik“ des „Draußen und des Drinnen“.¹²⁰ Deborah Singer nimmt eine scharfe Grenzziehung zwischen straffen Oppositionspaaren vor. Ein Überschreiten der Grenze ist nicht möglich, die beiden Systeme des Drinnen und des Draußen stehen einander befremdlich, gar feindlich gegenüber.¹²¹ Es wird ein intensives visuelles Wahrnehmungserlebnis seitens Deborah Singers beschrieben. Das Licht der Kerzen und die Bilder führen dazu, dass in ihrer Wahrnehmung die sich darin befindlichen Menschen in die Ferne rücken. Für die Betrachterin scheint dieser Anblick geradezu die Konnotation einer Jenseitsvorstellung heraufzubeschwören. Die Frau blickt durch das Portal hindurch, wie durch eine andere Welt. Im Weiteren wird davon berichtet, dass das Kind Mirjam plötzlich verschwunden ist. Es stellt sich heraus, dass das Mädchen ins Innere der Kirche vorgedrungen ist, und somit ihre schwangere Mutter dazu zwingt, sich ebenfalls physisch in diese zu begeben. Dies akzentuiert den hier vorhandenen heterotopen Charakter der Kirche, denn der Einlass in heterotope Orte erfolgt entweder durch ein Ritual, oder durch äußeren Zwang.¹²²

Deborah überlegt einen Augenblick, dann stürzt sie sich in die Kirche, hinein in den goldenen Glanz, in den vollen Gesang, in das Brausen der Orgel. Im Eingang steht Mirjam. Deborah

Topophilie, die er in der „Poetik des Raumes“ beschreibt.

¹¹⁹ Cassirer: Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum [1931]. In: Dünne, Günzel: 2006, S.498.

¹²⁰ Bachelard: Poetik des Raumes [1957]. In: Dünne, Günzel: 2006, S. 170.

¹²¹ Vgl. Bachelard: Poetik des Raumes [1957]. In: Dünne, Günzel: 2006, S. 171.

¹²² Vgl. Foucault: Von anderen Räumen [1967]. In: Dünne, Günzel: 2006, S. 325.

ergreift das Kind, schleppt es auf den Platz, rennt die heißen,
weiß glühenden Stufen hinunter, flüchtet wie vor einem Brand.
Sie will das Kind schlagen aber sie hat Angst. (H, 27)

Mirjam, die immer wieder das Schicksal der Familie bestimmt, initiiert die Furcht vor einem Fluch. Das Kind ist durch das Portal, hinein in das *verbotene Drinnen*, getreten. Die Mutter hat keine andere Wahl, als der Tochter in den mythisch aufgeladenen Raum zu folgen. Neben den visuellen sind es nun vor allem die akustischen Wahrnehmungen, denen sie sich ausliefern muss. Gesang und Orgel erfüllen den Raum. Letztere wird als ein „Brausen“ beschrieben. Dass die konkrete Musikrezeption als unangenehm erfahren wird, verweist darauf, dass „[a]uch der konkrete Raum, in dem Musik erklingt, sowie der Ort der Schallquelle [...] niemals leer oder neutral [sind] [...]“.¹²³ Auch die visuelle Komponente des goldenen Glanzes wird nicht als beruhigend empfunden. Sie flüchtet „wie vor einem Brand“. Selbst die Stufen sind „heiß“ und „glühen“. Die Konsequenz für das Betreten des unheimlichen Ortes ist in Deborah Singers Augen die Krankheit ihres jüngsten Sohnes. Ihr oppositionelles Denksystem „[...] erhebt die Dialektik des *Hier* und des *Dort* in den Rang des Absolutums.“¹²⁴ Daher wird die Überschreitung der Grenze von dem „mythischen Grundaffekt [...] Furcht“¹²⁵ gefolgt.

Raum und Wirkung der Kirche heben die unterschiedlichen Weltanschauungen Andreas Pums und Deborah Singers hervor. Gemein haben die Protagonisten jedoch, dass die Empfindungen, die durch die sinnlichen Eindrücke hervorgerufen werden, paradox anmuten: obgleich die jüdische Frau einen als edel beschriebenen Raum betritt, trägt sie tiefe Abscheu in sich, wenn sie an die Berührung mit diesem zurückdenkt. Andreas Pum hingegen befindet sich in einem maroden Gebäude und erfährt Hoffnung. Das Phänomen, dass mit Wahrnehmungen Empfindungen einhergehen können, die nicht auf eine vermeintlich objektive Realität zurückzuführen sind, rückte insbesondere im 19. Jahrhundert in das Erkenntnisinteresse der Philosophie. Im Zuge dessen wurde die Frage gestellt, ob der Wahrnehmungsakt bereits ein Urteil in sich beherberge.¹²⁶ Hermann von Helmholtz postulierte schließlich, dass die Qualität der Empfindung immer nur *Zeichen* der äußeren Einwirkung sein könne, jedoch

¹²³ Nina Noeske: Musikwissenschaft. In: Stephan Günzel (Hrsg.): Raumwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009, S. 259-269, hier: S. 260.

¹²⁴ Bachelard: Poetik des Raumes [1957]. In: Dünne, Günzel: 2006, S. 171.

¹²⁵ Cassirer: Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum [1931]. In: Dünne, Günzel: 2006, S. 498.

¹²⁶ Vgl. hierzu den Artikel „Wahrnehmung“. In: HWPH: 2004, S. 211-212.

nicht ihr *Abbild*.¹²⁷ Folglich kann ein und derselbe Wahrnehmungsgegenstand von Individuen durchaus unterschiedlich bewertet werden. Die konträren Empfindungen Deborah Singers und Andreas Pums entspringen primär ihrer mythisch konnotierten Raumanordnung. In dieser bleiben sie, äußeren Sinneseindrücken trotzend, verhaftet.

Mendel Singers tägliches Bewusstsein eines anwesenden Gottes zeigt sich in seinem Habitus, da sein Leben konsequent auf den Glauben ausgerichtet ist. Ein besonders intensives Gottesbewusstsein hat er, als er sich auf jenem Schiff befindet, das ihn und seine Familie nach Amerika überführt.

Er warf einen flüchtigen Blick auf das Meer und trank Trost aus der Unendlichkeit des bewegten Wassers. Ewig war es. Mendel erkannte, dass Gott selbst es geschaffen hatte. [...] Es war ein großes Schiff. Aber mit dem Leviathan verglichen und mit dem Meer, dem Himmel und der Weisheit des Ewigen, war es ein winziges Schiff.
(H, 100)

Das Meer erfährt in der Raumtheorie sowie in der Symbolik eine markante Bedeutung. Es handelt sich um einen nicht humanisierten Raum, um einen Teil der Erde, der frei ist, und in den sich keine festen Linien eingraben lassen.¹²⁸ Es bildet somit eine Fläche und Tiefe, die für den Menschen niemals vollends beherrschbar sein wird; es gilt als unendlicher Raum. Auch in der vorliegenden Textstelle wird es als „ewig“ beschrieben und mit „Unendlichkeit“ in Verbindung gebracht. Diese Unermesslichkeit lässt dem Meer einen mythischen Charakter zuteil werden. Es ist gleichsam Repräsentant der göttlichen Unergründlichkeit, denn in seiner Symbolik ist der Ozean die Quelle allen Lebens, die Manifestation der Summe aller Möglichkeiten.¹²⁹ Das Meer betrachtend, erfährt Mendel Singer einen intensiven Bewusstseinsmoment der göttlichen Allmacht.

Doch nicht nur der Ozean trägt zu Mendel Singers Erfahrung der tiefen Gotteserkenntnis bei. Auch das Schiff verweist auf die Existenz einer, die Welt umfassenden, Allmacht: Mendel Singer hält sich in einem Raum im Raum auf. Er steht auf einem Schiff und dieses wiederum befindet sich auf der Weite des Meeres. Dies lässt den Protagonisten induktiv darauf schließen, dass sich auch

¹²⁷ Vgl. Hermann von Helmholtz: Der Zeichencharakter der Empfindungen. Über das Sehen des Menschen [1855]. In: Lambert Wiesing (Hrsg.): Philosophie der Wahrnehmung. Modelle und Reflexionen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 164-169, hier: S. 168.

¹²⁸ Vgl. Carl Schmitt: Das Recht als Einheit von Ordnung und Ortung [1950]. In: Jörg Dünne, Stephan Günzel (Hrsg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 409-418, hier: S. 410.

¹²⁹ Vgl. hierzu den Eintrag „Ozean“. In: Cooper: 2004, S.193.

die Welt in einem Raum befindet, welcher ein von Gott geschaffener ist. Gott ist nach dieser Auffassung gewissermaßen der Besitzer all der kleineren Räume, wobei von einer letzten Wahrheit beziehungsweise von einem letzten Raum ausgegangen wird. „Was das Schiff als relatives Bezugssystem für die beinhalteten Körper ist, ist der absolute Raum als universeller Container für alle relativen Räume.“¹³⁰ Mendel Singer glaubt zu erkennen, dass er sich in einem Teilraum befindet, der ein Stück eines großen Ganzen ist.

Die erlittenen Schicksalsschläge ziehen schließlich die Konsequenz mit sich, dass der fromme Jude im Verlauf des Romans an seinem Gottesbild zu zweifeln beginnt und die religiöse Praktik ablehnt: sein Sohn Jonas ist verschollen, sein Sohn Sam stirbt, daraufhin seine Frau Deborah. Mirjam leidet an einer Erkrankung, die schließlich zu einer Einweisung in die Psychiatrie führt. Mendel Singer bricht daraufhin nicht nur mit den Menschen, sondern auch mit Gott. Vor vieren seiner Freunde äußert er „Gott will ich verbrennen.“ (H, 143) Das Element des Feuers wird somit seiner konträren Bedeutung zum Element des Wassers gerecht. Während Mendel Singer angesichts des Ozeans tief mit Gott verbunden war, symbolisiert das Feuer für ihn die Auslöschung der Gott-Mensch-Beziehung. Es ist also der jüdische Mann selbst, der Gott vernichten möchte und ihn aus seinem Leben hinauskomplimentiert. Seine jüdischen Bekannten nehmen diesen Wandel mit Entsetzen wahr, denn „[...] Gott wohnte noch in ihren Herzen.“ (H, 143). Dieser raummetaphorischen Beschreibung folgend, ist Gott aus Mendel Singers Herz ausgezogen. Der einst so fromme Jude reagiert auf diesen vermeintlichen Auszug trotzig. Nicht nur trotzig, seine Situation wird gar als Kriegssituation geschildert. „Die Menschen, in deren Mitte er lebte, nahmen für Mendel Partei in dem Kampf, den er gegen den Himmel führte.“ (H, 149) Dieser führt einen Kampf gegen eine Macht, an deren Existenz er nach wie vor glaubt. „Obwohl Mendel mit Gott böse war, herrschte Gott noch über die Welt.“ (H, 150) An Gottes Existenz zu zweifeln, liegt dem vom Schicksal gebeutelten Mann fern. Vielmehr hadert er mit Gottes unbekannten Motiven, ihm Leid aufzubürden. Im Grunde genommen befindet sich der alternde Mann in einer Krise im Sinne der Theodizee, der Frage nach „der Rechtfertigung Gottes angesichts der Übel der Welt.“¹³¹

Haben seine Freunde, die sich um Mendel Singer kümmern, auch Verständnis für dessen proklamierten Krieg gegen Gott, so werden sie dennoch nicht zu

¹³⁰ Stefan Günzel: Physik und Metaphysik des Raums. Einleitung. In: Dünne, Günzel: 2006, S. 19-42, hier: S. 25.

¹³¹ Vgl. hierzu das Kapitel „Die Macht der Religionen“. In: Wilhelm Berger: Macht. Wien: Facultas 2009, S. 37-51, hier: S. 38.

einem Heer von Gotteslästerern. Ihre religiösen Bräuche behalten sie bei, Mendel Singer hält sich nunmehr dem religiösen Alltag fern, verabsentiert sich. Ironischerweise wird die Kammer, in der er nunmehr lebt, zu einem sakralen Zentrum seiner jüdischen Bekannten. Die praktizierenden Juden versammeln sich in Mendel Singers Zimmer, um Gott zu huldigen.

Er sah , wie sie alle die weißen Kittel überzogen, dass sie aussahen wie Leichen, die noch einmal auferstanden sind, um Gott zu loben. Sie zogen die Schuhe aus und standen in Socken. Sie fielen in die Knie und erhoben sich, die großen, goldgelben Wachskerzen und die blütenweißen aus Stearin bogen sich und tropften auf die Gebetsmäntel heiße Tränen, die im Nu verkrusteten. Die weißen Juden selbst bogen sich wie die Kerzen, und auch ihre Tränen fielen auf den Fußboden und vertrockneten. Aber Mendel Singer stand schwarz und stumm, in seinem Alltagsgewand, im Hintergrund, in der Nähe der Tür und bewegte sich nicht. Seine Lippen waren verschlossen und sein Herz ein Stein. (H, 152)

Das Bestreben der jüdischen Bekannten kann durchaus als der Versuch betrachtet werden, Mendel Singer zu Gott zurückzuführen. Die Raumpraxis in seiner Kammer erhält demzufolge die Funktion eines „pädagogischen Interaktionsraum[s]“¹³². Das „pädagogische[] Handeln“ der Betenden verfolgt das Ziel, Mendel Singer „[...] zu sinnstiftenden und normativ als positiv [...] angesehen Aktivitäten ([...] Einstellungen, Überzeugungen usw.) anzuregen.“¹³³ Die diesbezüglichen Unternehmungen scheitern jedoch; einmal mehr wird das Herz des Protagonisten als für Gott unzugänglich geschildert und mit dem undurchdringlichen und raumlosen Material eines Steins gleichgesetzt. Er gehört nicht mehr zu der Gemeinschaft seiner Glaubensbrüder. Davon zeugt auch der reale Raum. Mendel Singer ist nicht mehr unter den Betenden, sondern ist zum Beobachter derselbigen geworden. Seine Nähe zur Türe markiert seine Bereitschaft, den Raum jederzeit zu verlassen. Selbst die Farben der Gewänder stehen einander diametral gegenüber. Im Gegensatz zu den „weißen Juden“ ist Mendel Singer „schwarz und stumm“. Während Weiß für Reinheit und Gottesfurcht steht, repräsentiert Schwarz das Böse und die Finsternis.¹³⁴ Mendel Singer ist darum bemüht, auf jegliche Art und Weise in Opposition zu der jüdischen Praktik und der jüdischen Huldigung Gottes zu verharren. Er bleibt in seiner Gottesferne so lange standhaft, bis sein Sohn Menuchim plötzlich

¹³² Christian Reutlinger: Erziehungswissenschaft. In: Stephan Günzel (Hrsg.): Raumwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009, S. 93-106, hier: S. 94.

¹³³ Reutlinger: 2009, S. 93.

¹³⁴ Vgl. hierzu den Eintrag „Farben“. In: Cooper: 2004, S. 74.

unerwartet auftaucht. Dass Menuchim eine religiöse Konnotation anhaftet, ist bereits im ersten Teil des Romanes offensichtlich.

In der Familie Singer aber schien es, als hätte der kleine Menuchim die ganze Anzahl menschlicher Qualen auf sich genommen, die sonst vielleicht eine gütige Natur sachte auf alle Mitglieder verteilt hätte. (H, 29)

Als Mendel Singer später in New York das Foto seines erwachsenen Sohnes Menuchims ansieht, ohne noch zu ahnen, dass es sich um eben diesen handelt, erkennt er in dem Bild ebenfalls etwas Göttliches. „Männer, zu denen Gott selbst gesprochen hat, haben diese Augen. Alles wissen sie, nichts verraten sie, das Licht ist in ihnen.“ (H, 168) Menuchim ist schließlich der Grund für Mendel Singers Rückkehr zu Gott. Der einst körperlich und geistig beeinträchtigte Sohn wird demnach zum Erretter seines Vaters. Der Wundercharakter der Erzählung und die beinahe abgeklärte Reaktion der beteiligten Protagonisten erinnern an die romantische Vorliebe, die Schranken zwischen dem Fassbaren und dem Unfassbaren aufzuheben, das „Wunderbare und Unvernünftige“¹³⁵ geltend zu machen. In die real wirkenden Erzählungen werden erstaunliche Ereignisse eingewebt, die die Protagonistinnen und Protagonisten nicht in jenem Ausmaß „verwundern“, wie es die Leserschaft für adäquat halten würde.

¹³⁵ Schmitz-Emans: 2009, S. 58.

4. Am Rand des sozialen Raums

Die Protagonisten werden als Personen charakterisiert, die sich am sozialen Rand der Gesellschaft bewegen. Andreas Pum und Mendel Singer entstammen ärmlichen Verhältnissen, wobei dies weder den einen noch den anderen wesentlich stört. Sie empfinden sich nicht als unterprivilegiert und werden zu Beginn der Handlung als zufriedene Männer dargestellt. Als sie jedoch aufgrund äußerer Umstände dazu gezwungen werden, ihr vertrautes Milieu zu verlassen, wirft die soziale Machtlosigkeit erstmals Schatten auf sie. Mendel Singer lässt seine Heimat, sogar seinen Kontinent hinter sich, um in das fremde Amerika zu übersiedeln. Andreas Pum verliert seine Freiheit und muss abseits menschlicher Kontakte eine Gefängnisstrafe abbüßen. Die folgenden Kapitel werden sich näher mit der jeweiligen sozialen Randposition der Protagonisten auseinandersetzen.

4.1. Über den Versuch, Ordnung zu schaffen

Bereits der erste Satz aus *Die Rebellion* weist auf Andreas Pums Randposition innerhalb des sozialen Raums hin. „Die Baracken des Kriegsspitals Numero XXIV lagen am Rande der Stadt.“ (R, 7) Der Protagonist befindet sich auf den ersten Seiten des Romans in einer „Abweichungsheterotopie“¹³⁶, in einem von der gesellschaftlichen Ordnung ausgelagerten Ort. Als Patient des Kriegsspitals gehört er einer Gruppe von Menschen an, die von der Normalität des großstädtischen Alltags abgeschnitten ist. Das Abweichungsheterotop zu Beginn der Handlung steht exemplarisch für Andreas Pums Leben, das immer eindringlicher durch die soziale Randposition, gar die soziale Eliminierung, gekennzeichnet ist. Andreas Pum verfügt weder über „ökonomische[s]“ noch „kulturelle[s] Kapital“¹³⁷ und ist somit prädestiniert, innerhalb des sozialen Raums eine wenig privilegierte Position einzunehmen. Der Kriegsinvalid, der mit überzeugtem Pathos für ein Vaterland gekämpft hat, das ihm im Verlauf des Romans abhanden kommt, kann diesem nun nicht mehr dienen. Zudem fehlt es ihm an sozialen Beziehungen. „Wenn andere Besuche empfangen, ging er hinaus und las ein Buch aus der Spitalsbibliothek.“ (R, 12) Andreas Pum ist gewissermaßen alleine auf der Welt, es scheint ihn jedoch nicht zu stören. Dies

¹³⁶ Vgl. hierzu die Begrifflichkeit nach Foucault. In: Foucault: Von anderen Räumen [1967]. In: Dünne, Günzel: 2006, S. 322.

¹³⁷ Pierre Bourdieu : Sozialer Raum, symbolischer Raum [1989]. In: Jörg Dünne, Stephan Günzel (Hrsg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 354-366, hier: S. 358.

ist auf seine simple binäre Weltanschauung zurückzuführen: er teilt die Menschen in *Gut* und *Böse* ein. Er selbst empfindet sich als zu den Guten gehörig. Besitzt er wenige soziale Verbindungen, so deshalb, weil er den aus seiner Sicht verderbten Mitmenschen diametral gegenübersteht. Sein Überlegenheitsgefühl wird besonders an seinem Verhalten und seiner Einstellung gegenüber seinen Kameraden im Kriegsspital ersichtlich.

Fast auf jeder Bank saßen zwei und drei Rekonvaleszente zusammen und sprachen. Nur Andreas saß allein und freute sich über die Bezeichnung, die er für seine Kameraden gefunden hatte. Sie waren Heiden [...]. (R, 8)

Es gelingt ihm also, sein Außenseitertum in eine elitäre Hoheitsposition zu transformieren. Die strenge Kategorisierung seiner Umwelt, gepaart mit der eigenen Selbstüberschätzung, weist Züge des von Adorno beschriebenen autoritären Charakters auf: dieser zeichnet sich unter anderem durch die Tendenz aus, nach Menschen Ausschau zu halten, die konventionelle Werte missachten, um sie zu verurteilen, abzulehnen, oder zu bestrafen.¹³⁸ Diese Persönlichkeitsmerkmale teilt der Protagonist der *Rebellion* nicht mit jenem von *Hiob*. Er hat mit diesem allerdings dessen fast unerschütterliche Zuversicht gemein. So ist der Kriegsinvalide davon überzeugt, als Leierkastenspieler einen wertvollen Beitrag für die Gesellschaft zu leisten. Aufgrund einer List gelingt es ihm, einen Leierkasten samt Lizenz zu erhalten. Nachdem er aus dem Kriegsspital entlassen wird, widmet er sich in Wien dieser Tätigkeit.

Tatsächlich blüht der einbeinige Mann auf Wiens Straßen in seinem neuen Beruf auf. Er ist weitgehend mittellos und lebt daher bei seinem Bekannten Willi und dessen Freundin. In seiner Wahrnehmung erfährt Andreas Pum seine soziale Positionierung innerhalb der Gesellschaft aber keineswegs als problematisch oder gar minder. Die Möglichkeit zu haben, an jedem Ort der Stadt zu spielen und somit sein Spiel innerhalb des Raums ausdehnen zu können, lässt ihn sich mächtig fühlen und potenziellen Gefahren trotzen. Er sieht sich in der privilegierten Lage, die „Unendlichkeit [...] punktueller Möglichkeiten“¹³⁹ für sich beanspruchen zu können. Andreas Pums Lebensraum ist zugleich sein Arbeitsraum und dieser wiederum eine ganze Stadt. Die Berechtigung, diesen Beruf ausüben zu können, hat er der Regierung zu verdanken, von deren

¹³⁸ Vgl. hierzu Theodor W. Adorno: Studien zum autoritären Charakter. Frankfurt: Suhrkamp 1973, S. 45.

¹³⁹ Simmel: Über räumliche Projektionen sozialer Formen [1903]. In: Dünne, Günzel: 2006, S. 305.

Unfehlbarkeit er zu diesem Zeitpunkt noch überzeugt ist. Mit dem Wissen, dass die mächtige Regierung auf seiner Seite steht, geht er selbstbewusst durch den Raum, den er sich aneignet.¹⁴⁰ „Mit der Lizenz in der Tasche wandelt der Mensch sicher durch die Straßen dieser Welt, in denen die Polizisten lauern. Man scheut keine Gefahr, ja, man kennt keine.“ (R, 18) Das Dokument gibt ihm die Befugnis, sich in die Gesellschaftsordnung einzufügen. Dies ist für den Protagonisten von äußerster Priorität, da Ordnung eine elementare Komponente seines Lebens darstellt.

Er hatte auch die Stadt nach Bezirken geordnet und eingeteilt, ganz willkürlich, nach seinen privaten Zwecken, und jedem Tag einen eigenen Bezirk zugedacht. So kam er in immer neue Gegenden, forschend und neugierig, hinkte furchtlos über den glatten Asphalt weiter Straßen und war vorsichtig, hielt heranfahrende Automobile mit seinem erhobenen Stock auf und fluchte hinter bedenkenlosen Chauffeuren. So lernte er die Straße besiegen, die gefährliche Straße, die unser aller Feind ist. (R, 23 f.)

Der Protagonist schafft sich demnach in seiner Vorstellung ein eigenes Raumnetzwerk im Raum. Dieses ist folglich nur ihm bekannt. Obgleich er mit seinen Mitbürgerinnen und Mitbürgern die Straßen und die Stadt teilt, bewegt sich Andreas Pum durch eine imaginierte, für ihn exklusiv geformte Topographie. Der Ordnungsbegriff des Raumes¹⁴¹ gewinnt in Andreas Pums Imagination beträchtlichen Stellenwert. Dass er den realen Raum zu einem imaginierten umfunktioniert, und ihn für sich alleine nach seinen privaten Zwecken kreiert, verweist einmal mehr auf sein Außenseitertum: er teilt die Anschauungen über die Stadt nicht mit der restlichen Gesellschaft. Statt sich jedoch als sozialer Außenseiter zu empfinden, erhebt er sich zum Herrscher seines eigenen Parallelraums. Der „Prozeß der *Aneignung* des topographischen Systems“¹⁴² verfügt bei Andreas Pum über eine komplexe Dimension, da der Raum von ihm vor der „räumliche[n] *Realisierung* des Ortes“¹⁴³ zuerst kennengelernt und bestimmt werden muss. Es ist davon auszugehen, dass die Motive für seine individuelle Stadtanordnung einem Gefühl des Unbehagens angesichts einer sich wandelnden Gesellschaft entspringen. Wenngleich Andreas Pum die

¹⁴⁰ Vgl. hierzu die Ausführungen de Certeaus in dem Kapitel „Das Sprechen der verhallende Schritte“. Demnach lernt der Gehende sich das topographische System zueigen zu machen. In: de Certeau: 1988, S. 188-197, hier: S. 191.

¹⁴¹ Vgl. Cassirers Ausführungen über den Ordnungsbegriff. In: Cassirer: Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum [1931]. In: Dünne, Günzel: 2006, S. 485-499.

¹⁴² de Certeau: 1988, S. 189.

¹⁴³ de Certeau: 1988, S. 189.

gesellschaftlichen Umwälzungen zu ignorieren versucht, nimmt er sie dennoch wahr. Um von der stets gefürchteten Unordnung nicht überwältigt zu werden, bedient er sich der Strategie der Anordnung zum persönlichen Selbstzweck und Selbstschutz. Der Leierkastenspieler ist ein typischer Vertreter der verunsicherten Wiener Gesellschaft der jungen ersten Republik.¹⁴⁴

Da der Protagonist die Welt und die in ihr befindlichen Menschen in *Gut* und *Böse* differenziert, überträgt er seine duale Weltanschauung auch auf den topographischen Raum. Diesem werden menschliche Eigenschaften unterstellt, um seine Beherrschbarkeit zu erleichtern. Die Straße bestimmt der Protagonist als der Kategorie *Böse* zugehörig. Ihr werden gefährliche und feindliche Charakterzüge zuteil; folglich muss sie von ihm gleichsam gezähmt werden. Die Unterwerfung der Straße gelingt, geht er doch nunmehr „furchtlos“ durch die Stadt.

Sein Ordnungssystem hält einer sich verändernden Gesellschaft um ihn herum jedoch nicht stand. Die Auseinandersetzung mit Herrn Arnold ist die Initialzündung für die schleichende Dekonstruktion von Andreas Pums geordnetem Weltbild. Ironischerweise erfolgt die Begegnung mit Herrn Arnold nicht auf Andreas Pums „Gebiet“, sondern in der Straßenbahn.

Es fügte sich, daß Andreas [...] plötzlich so müde wurde, daß er, obwohl er sparsam und sein Haus nicht mehr weit entfernt war, die Straßenbahn bestieg. (R, 53)

Der Konflikt mit dem ebenso an Verunsicherung leidenden Bürger Arnold, wird sogleich gefolgt von Konsequenzen, die Andreas Pum aus dem sozialen Raum verweisen. Der vorübergehende soziale Aufstieg, den er vor allem der Heirat mit Katharina Blumich zu verdanken hatte, wird nun von Abweichungsheteropien gefolgt – der Polizeistation und schließlich dem Gefängnis.

¹⁴⁴ Anmerkung: Den Zustand des krisengeschüttelten Wien und des durch den Krieg neu aufgekommenen Elends hat Roth auch in den Wiener Feuilletons ab 1919 thematisiert. Unter anderem widmet er sich darin dem Schicksal versehrter Kriegsheimkehrer. Vgl. Enne: 2006, S. 86-89.

4.2. Das Gefängnis als erlösende Heterotopie

Die wesentliche Ausdehnung für das Raumgebilde ist die Tiefenausdehnung, die die Richtung der freien Bewegung markiert. Je länger die Tiefenausdehnung, desto größer der Bewegungsfreiraum des Subjekts.¹⁴⁵ Diese wesentliche Ausdehnung des menschlichen Wohlbefindens im Raum wird Andreas Pum vorenthalten, denn er wird in eine Gefängniszelle verbannt. Obgleich er bestürzt ist über die Tatsache, an diesem Ort eine Strafe abbüßen zu müssen, kann unterstellt werden, dass er in diese Heterotopie geradezu *entlassen* wird. Das Gefängnis entpuppt sich für den Protagonisten als adäquates Exil. Hier können ihm keine Ungerechtigkeiten mehr widerfahren, hier läuft er nicht Gefahr, an den Unzulänglichkeiten zwischenmenschlicher Begegnungen zu leiden. Die Isolation lässt ihn die Welt neu betrachten und kritisch hinterfragen. Die Gefängniszelle fügt sich in die Reihe der *kompensatorischen Heterotopien* ein:

[s]ie schaffen einen anderen Raum, einen anderen realen Raum, der im Gegensatz zur wirren Unordnung unseres Raumes eine vollkommene Ordnung aufweist.¹⁴⁶

Die Gefängniszelle Andreas Pums erfüllt diese Funktion. Der Protagonist entlarvt all das, woran er früher festgehalten hat, als Scheinordnung. Nun befindet er sich in einem winzigen Raum als einzelne Person. Unordnung zu schaffen, ist demnach gar nicht möglich. Das „Modul der Einschließung“ vermag die „Herstellung einer Ordnung“¹⁴⁷ zu gewährleisten. Das kompensatorische Heterotop ermöglicht ihm, ohne äußere Einflüsse die Welt zu begreifen.

Ach! daß ich länger als vier Jahrzehnte leben mußte, um einzusehen, daß ich blind gewesen war im Lichte der Freiheit, und daß ich erst sehen lernte in der Dunkelheit des Kerkers! (R, 99)

Das scheinbare Paradoxon, in der Dunkelheit das Sehen zu erlernen, klärt sich rasch auf, wenn erkannt wird, dass der Protagonist damit auf das Durchschauen der Dinge rekurriert. Die Sehnsucht, den Schlüssel zur Wahrheit infolge des Rückzugs aus der Gesellschaft zu erlangen, ist an sich ein tief religiöser. Den

¹⁴⁵ Vgl. Schmarsow: Das Wesen der architektonischen Schöpfung [1894]. In: Dünne, Günzel: 2006, S. 474.

¹⁴⁶ Foucault: Von anderen Räumen [1967]. In: Dünne, Günzel: 2006, S. 326.

¹⁴⁷ Anmerkung: de Certeau erläutert in dem Kapitel „Schiff und Kerker“ den isolierten Aufenthalt in einem Zugabteil. In: de Certeau: 1988, S. 209-214, hier : S. 209.

Schlüssel zur Wahrheit infolge des Rückzugs aus der Gesellschaft zu erlangen, erinnert an ein religiöses Motiv. Wer in Zivilisationen sein spirituelles Gleichgewicht wiederfinden möchte, verweigert sich der humanisierten Raum-Zeit und Gesellschaft.¹⁴⁸ Zudem werden infolge des Freiheitsentzugs Andreas Pums physische Wahrnehmungsorgane einer Veränderung unterzogen. Seine Sinne erfahren einen Funktionswandel. Das Akustikvermögen wird so intensiv ausgeprägt, dass es für den Protagonisten dem einstigen Sehvermögen entspricht.

Er lernte die Stimme der Finsternis kennen und den Gesang der lautlosen Dinge, deren Stummheit zu klingen beginnt, wenn die polternden Tage vergehn. [...] Die kümmerlichen Äußerungen der großen Stadt, die bis zum Gefängnis drangen, erkannte er, jede in ihrer Art und einer jeden Herkunft und Abstammung. [...] Er bekam die zauberhaften Gaben eines Blinden. Sein Ohr wurde sehend. (R, 86)

Andreas Pum stuft die Großstadt nun als kümmerlich ein und betrachtet sie kritischer, als er dies in früheren Zeiten getan hat. Er nimmt die Stadt nur noch akustisch wahr, und diese Eindrücke provozieren Reflexion. Seine Urteilsbildung fußt hauptsächlich auf Erinnerungsräumen, also auf vergangenen Wahrnehmungsakten, denn

Wahrnehmen im vollsten Sinne des Wortes, nämlich im Unterschied zur Einbildung, ist etwas durchaus anderes als Urteilen, nämlich Erfassen eines jedem Urteil zuvor dem Sinnlichen eigenen Sinnes.¹⁴⁹

Die Eigenschaften der Großstadt werden demnach im Nachhinein bewertet. Phänomenologisch betrachtet und den Ausführungen Merleau-Pontys folgend, versammelt zwar die Gegenwart das Vergangene und Zukünftige in sich, ist jedoch letztlich eine Intention, die das Unmittelbare entstellt.¹⁵⁰ In der Reflexion, die Andreas Pum vornimmt, verdeutlicht sich, seinem subjektiven Empfinden nach, die Welt dennoch. Die direkte Wahrnehmung hat ihn oftmals überfordert und zu hilflosen Reaktionen veranlasst. (Vgl. 3.1., 3.2.) Mit der Reflexion

¹⁴⁸ Vgl. André Leroi-Gourhan: Die symbolische Domestikation des Raums [1965]. In: Jörg Dünne, Stephan Günzel (Hrsg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 228-241, hier: S. 230 f.

¹⁴⁹ Maurice Merleau-Ponty: Die Unhintergebarkeit der Wahrnehmung [1945]. In: Lambert Wiesing (Hrsg.): Philosophie der Wahrnehmung. Modelle und Reflexionen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 248-283, hier: S. 263.

¹⁵⁰ Vgl. Merleau-Ponty: Die Unhintergebarkeit der Wahrnehmung [1945]. In: Wiesing: 2002, S. 277.

hingegen schafft er sich gleichsam in der Dunkelheit der Zelle neues Licht, ohne durch ein menschliches Gegenüber verunsichert zu werden. Seine Entlassung aus dem Gefängnis gleicht folglich dem Abschiednehmen von einem „verlorene[n] Paradiese“¹⁵¹.

4.3. Aus dem „Shtetl“ in den Westen

Mendel Singer lebt in einem fingierten galizischen Dorf namens Zuchnow. Auch er befindet sich in der Theoretisierung des sozialen Raums nach Bourdieu in einer Position, die sich durch den Mangel an „ökonomische[m]“ und „kulturelle[m] Kapital“ auszeichnet.¹⁵² Galizien, das zwischen 1867 und 1918 dem habsburgischen Kaiserreich angehörte, befand sich weit entfernt vom herrschaftlichen Zentrum Wien, jenem Raumpunkt, an dem die Herrschaft über das Gebiet veranschaulicht wurde.¹⁵³ In „topographische[r] Metaphorik“¹⁵⁴ gesprochen, liegt Galizien in der „Peripherie oder [dem] Rand“¹⁵⁵ des Reiches. Der jüdische Bevölkerungsanteil bildet in dieser Abgeschiedenheit abermals geschlossene soziale Raumgemeinschaften, in der Form des *Ghettos* oder des positiver konnotierten *Shtetls*.¹⁵⁶

Die Reise in die USA konfrontiert die Familie Singer erstmals mit Menschen anderer sozialer Positionierungen. Im Gegensatz zum homogenen *Shtetl* findet der soziale Raum nach Bourdieu hier die Gänge seiner Entfaltung, denn er postuliert: „[e]s gibt also Unterschiede (und genau das meine ich, wenn ich von sozialem Raum spreche) und wird sie weiter geben.“¹⁵⁷ Diese Unterschiede basieren auf ökonomischem sowie kulturellem Kapital, und dem damit verbundenen *Habitus*. Dieser *Habitus* versteht sich als Repräsentation der Geschmäcker, der Konsum- und Verhaltensgewohnheiten von Menschen.¹⁵⁸ Mendel Singer fixiert seinen *Habitus* vor allem durch das konsequente Praktizieren seines jüdischen Glaubens. Die religiöse Praktik stößt zweifellos erst ab dem Zeitpunkt des Verlassens des jüdischen Dorfes auf Unverständnis.

¹⁵¹ de Certeau benützt diese Begrifflichkeit in dem Kapitel „Schiff und Kerker“, als er den Ausstieg aus der isolierten Ordnung des Zugabteils beschreibt. In: de Certeau: 1988, S. 213.

¹⁵² Bourdieu: Sozialer Raum, symbolischer Raum [1989]. In: Dünne, Günzel: 2006, S. 358.

¹⁵³ Vgl. Simmel: Über räumliche Projektionen sozialer Formen [1903]. In: Dünne, Günzel: 2006, S. 307.

¹⁵⁴ Zudrell, Petra: Reisen nach Galizien. Wahrnehmungsstrategien deutschsprachiger Reiseberichte über Galizien (einschließlich der Bukowina) vom Anfang und Ende des zwanzigsten Jahrhunderts (Diplomarbeit). Universität Wien: 1994, S. 41.

¹⁵⁵ Zudrell: 1994, S. 42.

¹⁵⁶ Vgl. Zudrell: 1994, S. 49.

¹⁵⁷ Bourdieu: Sozialer Raum, symbolischer Raum [1989]. In: Dünne, Günzel: 2006, S. 365.

¹⁵⁸ Vgl. Bourdieu: Sozialer Raum, symbolischer Raum [1989]. In: Dünne, Günzel: 2006, S. 360.

Während seiner Reise in die USA steht er durch sein „Verhaltensmerkmal“ in „Differenz“¹⁵⁹ zu anderen Lebensstilen. Ein solches Szenario wird offenkundig, als der fromme Jude sich in jener Baracke, in der die Familie die Nacht vor der Schiffsabfahrt verbringt, dem Morgengebet widmet.

Um fünf Uhr morgens erwachte Mendel. Er stieg mühsam aus dem hölzernen Behälter, in dem er geschlafen hatte, suchte die Wasserleitung, ging hinaus, um zu sehen, wo der Osten liege. Dann kehrte er zurück, stellte sich in eine Ecke und betete. [...] Ein paar Schläfer erwachten, sahen hinunter und lächelten über den Juden, der in der Ecke hüpfte und wackelte, seinen Oberkörper vor- und rückwärts wiegte und Gott zu Ehren einen kümmerlichen Tanz aufführte. (H, 99)

Mendel Singers religiöse Praktik stößt nicht nur auf Unverständnis, sondern auch auf Hohn. Er, als frommer Jude, dessen gesamter Habitus auf die Religion ausgerichtet ist, stellt einen ungewohnten Anblick für die Schläfer dar. Was für Mendel Singer sakrale Bedeutung hat, ist in ihren Augen nichts mehr als eine befremdlich anmutende Handlung. Dass sich Mendel Singer in einer Ecke befindet, verstärkt bildlich seine an den Rand gedrängte Position. Zugleich wird evident, dass er aus freiem Willen diese Randposition aufsucht. Seine „mythische[] Unterscheidung von Orten und Richtungen“¹⁶⁰ lässt ihn sein Gebet in den Osten richten, den er nicht nur als Lebensraum, sondern auch als sakralen Raum verehrt. Der Osten wird für ihn nicht vordergründig mit dem Charakteristikum der Armut verbunden, sondern als Ort des Lichtes und des Ursprungs des Lebens¹⁶¹ betrachtet.

Auf dem Schiff schließlich ist es das Verfügen über finanzielles Kapital, das ausschlaggebend für die jeweilige Situierung auf dessen Fläche ist. Hier wird der soziale Raum komprimiert und die soziale Zugehörigkeit des Individuums tritt anschaulich zutage. Die Menschen werden je nach Zahlungsfähigkeit in unterschiedliche Klassen eingeteilt, in die sie sich während der Überfahrt räumlich einfügen. Dies entspricht auch Kracauers Feststellung, dass jede Gesellschaftsschicht sich in einem ihr zugeordneten konstruierten Raum befindet.¹⁶² Die Singers gehören der zahlungsschwächsten Klasse an. „Man erlaubte ihnen, ein paar Blicke in die Speisesäle der ersten und zweiten Klasse zu werfen, ehe man sie ins Zwischendeck hineinschob.“ (H, 99)

¹⁵⁹ Bourdieu: Sozialer Raum, symbolischer Raum [1989]. In: Dünne, Günzel: 2006, S. 356.

¹⁶⁰ Cassirer: Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum [1931]. In: Dünne, Günzel: 2006, S. 496.

¹⁶¹ Vgl. Cassirer: Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum [1931]. In: Dünne, Günzel: 2006, S. 497.

¹⁶² Vgl. Frisby: 1989, S. 151.

Der Ankunft der Familie Singer in New York folgt eine regelrechte Verbannung, die sie aus der restlichen Gesellschaft ausschließt: Mendel, Deborah und Mirjam Singer werden als Neuankömmlinge in Quarantäne gesperrt. Joseph Roth erwähnt diese Verbannung auch in *Juden auf Wanderschaft*: „Und der Jude kommt in eine Art Gefangenschaft, die man Quarantäne nennt oder ähnlich. Ein hoher Zaun schützt Amerika vor ihm.“¹⁶³ Aufgrund einer Anordnung, die einem ganzen Kollektiv gilt, werden die Familienmitglieder demnach in einer Abweichungsheterotopie untergebracht. Wird allerdings Foucaults Erläuterung über Abweichungsheterotopien gefolgt, so erscheint es nicht nachvollziehbar, dass die Singers in eine solche gezwungen werden. So schreibt Foucault, diese seien

Orte, an denen man Menschen unterbringt, deren Verhalten vom Durchschnitt oder von der geforderten Norm abweicht. Dazu gehören Sanatorien und psychiatrische Anstalten, sicher auch die Gefängnisse [...].¹⁶⁴

Weder Mendel Singer noch ein anderes der mitgereisten Familienmitglieder hat aktiv dazu beigetragen, von der Norm abzuweichen. Das Faktum aus dem Osten zu kommen, genügt, um eine Praktik des Wegsperrens zu rechtfertigen. Wie in dem von Roth ironisierenden Zitat ersichtlich, werden die Menschen aus dem Osten als potenzielle Bedrohung für den Westen angesehen. Sie haben keine andere Wahl, als sich der Anordnung zu fügen. Im Sinne Kracaurs zeugt diese Praktik von der Divergenz zwischen Raumkonstrukteuren und Raumbewohnern, denn „der geordnete Raum könnte gut ein Traum für diejenigen sein, die ihn [konstruieren], aber ein [...] Albtraum für jene, die ihn bewohnen.“¹⁶⁵ Da die Singers dank ihres Sohnes Schemarjah bereits Bekanntschaft mit einem Amerikaner gemacht haben, halten sie zumindest Kontakt zu der Welt jenseits der Quarantäne.

Jeden Nachmittag um drei Uhr kam Mac an das Gitter des Lagers. Er streckte seine Hand durch die Drähte, obwohl es verboten war, und begrüßte alle. Nach vier Tagen gelang es ihm, die Familie Singer zu befreien. (H, 103)

Diese Beschreibung verweist darauf, dass die Singers von dem Kontakt mit einheimischen Personen profitieren können. Dank Mac erhalten sie über die Gitterstäbe hinaus Kontakt zum sozialen Raum. Der Vertreter des sie

¹⁶³ Joseph Roth: *Juden auf Wanderschaft* [1927]: 2010, S. 86.

¹⁶⁴ Foucault: *Von anderen Räumen* [1967]. In: Dünne, Günzel: 2006, S. 322.

¹⁶⁵ Frisby: 1989, S. 152.

einsperrenden Amerikas wird zugleich zu ihrem persönlichen Helden stilisiert. Dies wird vordergründig daran erkenntlich, dass Mac als der heroische Retter dargestellt wird, dem es gelingt, die Singers zu „befreien“. Mendel Singer bleibt jedoch sowohl von der Quarantäne als auch von der „Befreiung“ unbeeindruckt. Er zeichnet sich inmitten all der Turbulenzen als passiv aus. In der Quarantäne ist nicht er es, der seine Finger durch die Gitterstäbe hindurch nach draußen streckt. Es ist Mac, der seine Hand in das Abweichungsheterop wandern lässt und dieses somit in seiner Bedeutung abschwächt, wenn nicht gar ad absurdum führt. Einmal mehr wird ersichtlich, dass Mendel Singer mit der sozialen Randposition nicht hadert.

Nachdem die Quarantäne überstanden ist, zieht die Familie Singer in das jüdische Viertel und findet sich daher abermals in einer relativ homogenen Umgebung wieder. Eine solche Lokalisierung kollektiver sozialer Schichten in der Großstadt nennt Simmel „Rendezvous [...]“, das „sowohl das Zusammentreffen selbst wie seinen Ort“ bezeichnet.¹⁶⁶ Die Lebenspraxis und selbst die Sprache unterscheiden sich also nicht von der zurückgelassenen Heimat. Auch Roth beschreibt die bestehenden jüdischen Viertel in den USA als Fortsetzung vertrauter Lebenspraxis.

Der Jude, der nach Amerika will, lernt nicht etwa Englisch. Wie er im fremden Land zurechtkommen wird, weiß er schon. Er spricht Jiddisch, die am weitesten verbreitete, geografisch, nicht zahlenmäßig verbreitete Sprache.¹⁶⁷

¹⁶⁶ Frisby: 1989, S. 84.

¹⁶⁷ Roth: Juden auf Wanderschaft [1927]: 2010, S. 81.

5. Neue Orte, neue Wahrnehmung: die veränderte Welt

Der veränderte Blick auf die Welt bedarf in beiden Romanen krasser Gegensätze. Ist es in *Die Rebellion* die Straße versus die Gefängniszelle, so ist es in *Hiob* der Osten versus den Westen. Der Protagonist Mendel Singer verlässt mit seiner Familie sein galizisches Heimatdorf und beginnt ein neues Leben in den USA. In diesem Roman ist der Ortswechsel also durch eine beachtliche topographische Distanz gekennzeichnet. Ein ganzer Ozean liegt zwischen Mendel Singers alter und neuer Wahrnehmung und Wahrnehmungsumgebung. Zwar befindet er sich nach wie vor im Lichte der Freiheit, doch diese Freiheit ist eine andere geworden. Nachdem er sein bisheriges Leben in einer dörfischen Umgebung verbracht hat, ist er nunmehr mit dem Trubel der Großstadt konfrontiert. Andreas Pums Aufenthalt in der Gefängniszelle zeichnet sich nicht nur durch einen realräumlichen Ortswechsel aus, sondern durch eine regelrechte Verbannung aus dem sozialen Raum. Die Länder, in denen die beiden Protagonisten leben, werden infolge der persönlichen Neuverortung imaginierten Wahrnehmungen unterzogen. Die Verarbeitung der Raumeindrücke erfolgt demnach in einem Modus, den schon Goethe als Reisender durch Italien angewendet hat: dem mitunter überforderten Auge als äußerem Sinnesorgan, stellt sich der *innere Sinn* als verarbeitende Komponente zur Seite. Diese provoziert alsbald die *phantasía*, die Einbildungskraft, als Deuterin des Wahrgenommenen.¹⁶⁸ Die im höchsten Grade düsteren Seelenbilder, die die Protagonisten von ihrer Umgebung malen, veranschaulichen eindrucksvoll, dass in allen Wahrnehmungen auch Imagination zu finden ist.¹⁶⁹

5.1. Österreich als Gefängnishof

Die Handlung des Romans *Die Rebellion* spielt im Jahr 1919. Das Land Österreich wandelt sich für die Bevölkerung dramatisch, da die monarchische Gesellschaftsordnung nicht mehr existiert. Das Habsburgerreich ist zerfallen, übrig bleibt ein minimiertes Österreich, „ce qui reste“.¹⁷⁰ Dies führt zu Verunsicherungen der Bürgerinnen und Bürger, die sich auch in deren

¹⁶⁸ Vgl. hierzu die Ausführungen des Kapitels „Die Schule des Auges“. In: Irmgard Egger: Italienische Reisen. Wahrnehmung und Literarisierung von Goethe bis Brinkmann. München: Wilhelm Fink Verlag 2006, S. 14-21, hier: S. 14-15.

¹⁶⁹ Vgl. Wolfgang Iser: Das Imaginäre. In: Ders.: Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 292-425, hier: S. 312 f.

¹⁷⁰ Anmerkung: Dieser Ausspruch wurde im Zuge der Friedensverhandlungen von dem damaligen französischen Ministerpräsidenten Georges Clemenceau (1841-1929) getätigt.

Wahrnehmung des Landes zeigen. Anhand dreier Zitate soll dies exemplarisch dargelegt werden. Beim ersten Zitat handelt es sich um die Wahrnehmung des Raumes durch Herrn Arnold. Herr Arnold ist jener schicksalsträchtige Mann, der initiiert, dass Andreas Pums Leben eine unerwartete und abrupte Wendung nimmt. Auch er wird infolge der kollektiven Krise, die zu einer persönlichen wird, zu einem Fremden seines Landes.

Herr Arnold ging durch fremde Straßen mit eiligen Schritten, als wollte er bald ein Ziel erreichen. Mit jedem Schritt merkte er, bitter und dem Weinen nahe, wie wenig er eigentlich bedeutete. Man geht so durch die Welt, durch sein eigenes Land, durch seine Heimat, für die man fünfundvierzig Jahre geschuftet hat – und ist ein Niemand. Vor fremden Automobilen und Wagen muß man sich in acht nehmen. Die Lümmel von Polizisten sehen stolz auf uns herab. Gemeine Menschen aus den unteren Schichten des Volkes, versoffen und zerlumpt, gehen uns nicht aus dem Wege. [...] Auf Schritt und Tritt erkennt man die zersetzenden Tendenzen dieser Zeit. Dieser gottverlassenen Gegenwart! (R, 52)

An diesem Zitat wird ersichtlich, dass Herr Arnold mit dem Leierkastenspieler Andreas Pum eine ähnliche Charakterstruktur gemein hat. Zwar handelt es sich bei ihm um einen erfolgreichen Geschäftsmann und Familienvater, doch auch er ist Verfechter einer hierarchisch installierten Gesellschaftsordnung. Der Unterschied zu Andreas Pum ist jedoch jener, dass Herr Arnold in dem hierarchischen System, an dessen Gerechtigkeit sie beide glauben, höher gestellt ist beziehungsweise war. Seine einstige privilegierte Position wird auch durch seine mächtige Raumpräsenz im Geschäftsalltag veranschaulicht. „Die Schritte waren gewaltsam breit und raumfressend.“ (R, 46) Die gesellschaftlichen Umwälzungen seiner Zeit entwickeln sich jedoch zu Ungunsten des Herrn Arnold und anderer einstiger Profiteure. Dies wird auch durch das kollektivierend gebrauchte „Uns“ markiert. Immer mehr Menschen trotzen dem alten Ordnungssystem und so kommt es, dass der Verlobte von Herrn Arnolds Sekretärin beschließt, Herrn Arnold vor Gericht zu bringen, weil dieser die junge Frau mit Annäherungsversuchen belästigt hat. Daraufhin wandelt sich für Herrn Arnold die Welt. Er erlangt das Bewusstsein, dass es die alte Gesellschaftsordnung nicht mehr gibt. Der Raum mutet ihm fremd an, da er selbst ein Fremder in dem veränderten Land geworden ist. So wird der „[...]lebendig wahrgenommene Ort[] so etwas wie die Gegenwart von

Abwesendem [...].¹⁷¹ Seine düstere Wahrnehmung ergibt sich aus Puzzleteilen, die aus der Gegenwart und der idealisierten Vergangenheit bestehen. So wie Goethe während seiner Italienreise eine Wahrnehmung Roms erfährt, die sich aus einer Übereinanderschichtung von Geschichte und Gegenwart auszeichnet¹⁷², bedient sich Herr Arnold bei der Bewertung seiner Heimat der gleichen Strategie. Dieser „*Mehrwert an Wahrnehmung*“¹⁷³ trägt jedoch in seinem Fall zur Steigerung seiner Unzufriedenheit bei. Als er sich auf der Straße befindet, fühlt er sich nichtig und minder. Abseits der sich abzeichnenden Veränderung der Mentalität österreichischer Bürgerinnen und Bürger, kann seine Frustration auch auf die minimierte Topographie zurückzuführen sein. 1918 war das österreichische Staatsgebiet von 676 615 auf 83871 Quadratkilometer geschrumpft. Die Einwohnerzahl hatte sich von rund fünfzig auf knapp sieben Millionen minimiert.¹⁷⁴ Herrn Arnolds Selbstwahrnehmung bildet eine Analogie zu seiner Wahrnehmung des Landes. In einem System geordneter Hierarchie war auch sein Alltag geordnet. Die Transformationsprozesse stürzen sein Leben in Chaos, denn so wie Herrn Arnolds Land geschrumpft ist, so ist, seinem Empfinden nach, auch seine individuelle Macht geschrumpft. Die gesellschaftspolitischen Veränderungen werden für ihn persönlich spürbar und seine aneinandergereihte Aufzählung empfundener Missstände mündet in der Conclusio, dass seine Heimat „gottverlassen“ ist. Gott scheint gleichzeitig mit dem politisierten Gottesgnadentum¹⁷⁵ verschwunden zu sein. Genauso wie Andreas Pum, setzt Herr Arnold demnach die hierarchisch strukturierte Gesellschaftsordnung mit einem verwirklichten göttlichen Prinzip gleich. Aufgrund der Drohung durch den Verlobten seiner Sekretärin ist Herr Arnold „wie ein kleiner Gott, der vom Thron gestoßen und dessen Kosmos in sich zusammengefallen ist – ein Nichts seine Ordnung, ein Niemand er selbst.“¹⁷⁶ Dieses Erlebnis führt dazu, dass er das ganze Land gleichsam als Sündenpfehl wahrnimmt.

Auch Andreas Pum erlangt, geprägt durch seinen Aufenthalt im Arrest, ein tiefes Bewusstsein über die Veränderungen seiner Heimat.¹⁷⁷

¹⁷¹ de Certeau: 1988, S. 205.

¹⁷² Vgl. hierzu das Kapitel „Mnemosyne“. In: Egger: 2006, S. 21-39, hier: S. 23-24.

¹⁷³ Egger: 2006, S. 24.

¹⁷⁴ Vgl. Brigitte Hamann: Österreich. Ein historisches Portrait. München: Beck 2009 S. 134.

¹⁷⁵ Anmerkung: Dieses Konzept, das ab Karl dem Großen (747-814) galt, legitimierte aufgrund der Verbindung christlicher Vorstellungen mit germanischem Geblütsrecht, absolute Herrschaft. Vgl. hierzu: Berger: 2009, S. 54.

¹⁷⁶ Mehrens: 2000, S. 78.

¹⁷⁷ In diesem Zusammenhang muss angemerkt werden, dass sich Andreas Pum wegen seines

Als Andreas die Straße betrat, glaubte er, die Welt wäre neu angestrichen und renoviert, und er fühlte sich nicht mehr in ihr zu Hause; wie man fremd ist in einem Zimmer, in das man wiederkehrt, nachdem seine Wände eine neue Farbe erhalten haben. [...] Ein knallgelbes Automobil schlenkerte, rasselte, wütete über den Platz. An seinen Wänden brannte lichterloh die rote Reklame: „Raucht nur Jota.“ Es war der Wagen des Wahnsinns. Der saß im Innern zwischen vier knallgelben und rotbemalten Wänden, und sein Atem wehte verderblich aus dem kleinen Gitterfenster. Wie merkwürdig, daß ich jetzt erst die Zusammenhänge sehe, denkt Andreas. Aus diesem Wagen breitet sich die Verrücktheit über die Welt. (R, 82)

Andreas Pum betritt eine Straße, die nicht mehr jene ist, die er einst beherrscht hat. In seiner subjektiven Wahrnehmung ist sie bis zur Unkenntlichkeit renoviert. So wie ihm die Straße nun völlig neu erscheint, so schließt er auch auf eine veränderte Welt. Es wird erkenntlich, dass er nach dem Zusammenbruch seines Weltbildes weder eine physische noch eine metaphysische Heimat besitzt.¹⁷⁸

Anhand einer Reklame für eine Zigarettenmarke glaubt er den Wahnsinn der Welt zu entlarven. Dies ist die typisch rothsche Manier. „Die „Kleinigkeiten“ werden zum Ausgangspunkt genommen, auf größere Zusammenhänge zu schließen und so Überschaubarkeit herzustellen [...].“¹⁷⁹ Die Reklame wird somit zu einer Repräsentantin eines verderbten Zeitgeistes. Dies entspricht auch Roths persönlicher Auffassung von Werbung. „Reklame war ihm Zeichen für Chaos, Verfall, die Litfasssäule ein kulturkonservatives Negativsymbol der Stadt.“¹⁸⁰ Abermals erfüllt die Farbe Rot eine Chaos prophezeienden Funktion und in der Tat wohnt ihr im Falle Andreas Pums tatsächlich eine Konnotation des Wahnsinns inne. Seine Wutausbrüche gegenüber Autoritäten werden stets von roter Farbe, die er vor Augen hat, begleitet. (Vgl. 3.1.) Rot ist demnach die Farbe seines eigenen Wahnsinns, aber auch die Farbe des Wahnsinns, den er außerhalb seiner selbst wahrnimmt. Auffällig ist, dass Andreas Pums Reaktion auf den aufgedeckten Wahnsinn weder in einen Wutausbruch noch in einen geschockten Trancezustand mündet. Trotz der Absurditäten und der Ungerechtigkeiten, die er feststellt, äußert sich seine Reaktion in Mitgefühl. Er ist Bürger „ein[es] Kleinstaat[s], „den keiner wollte“.“¹⁸¹ Auch Andreas Pum sieht sich mit

Verhaltens auf dem Polizeirevier zuerst in Arrest befindet, und nach kurzem Aufenthalt in Freiheit schließlich seine Gefängnisstrafe antritt.

¹⁷⁸ Vgl. Mehrens: 2000, S. 83.

¹⁷⁹ Enne: 2006, S. 25.

¹⁸⁰ Enne: 2006, S. 21.

¹⁸¹ Hamann: 2009, S. 138.

gesellschaftlicher Ablehnung konfrontiert. Er teilt gewissermaßen mit dem Land, das er einst verehrt hat, das gleiche Los. „Da die Welt sich also verändert hatte, beschloß Andreas, sich mehr um sie zu kümmern und nicht wieder ins Gefängnis zurückzukehren.“ (R, 83) Das Zitat bietet einen Vergleich an mit jenem aus *Hiob*, in welchem Mendel Singer mit einer Reklame konfrontiert ist. (Vgl. 5.2.) Die Reaktion der beiden Protagonisten ist eine denkbar divergierende und dies ist wohl nicht zuletzt auf ihre psychische Verfasstheit zurückzuführen. Als Mendel Singer sich der Betrachtung der Reklame hingibt, hat er soeben den verloren geglaubten Sohn wiedergefunden. Sogleich impliziert das bewegliche, leuchtend elektrische Bild für ihn die „vollkommenste Darstellung des nächtlichen Glücks“. (H, 184) Roth bedient sich im Zusammenhang mit der Reklamerezeption einer massiv religiös konnotierten Metaphorik und so wird die Werbung für Mendel Singer beinahe zu einer Art Götze: es „erscheint das breite, lachende Gesicht eines Mädchens“ (Vgl. H, 184), der Pokal „schwebt“ (Vgl. H, 184) zu ihr. Das visuelle Wahrnehmung des artifiziellen Gegenstandes erweckt in dem Juden geradezu paradiesische Assoziationen. Konträr hierzu ist für Andreas Pum die Reklame von einer geradezu höllischen Beschaffenheit. Veranschaulicht wird dies durch die eingesetzte Feuermetaphorik. Die „lichterloh brennende rote Reklame“, die gleichsam einer Unterwelt zugehörig scheint, verbreitet bedrohlich ihren „verderblichen Atem“.

Das folgende Zitat beschreibt Andreas Pums Empfindung der Welt beziehungsweise Österreichs im Zuge der Entlassung aus dem Gefängnis.

Obwohl er [Andreas Pum] dem Direktor der Anstalt bescheiden und demütig dankte und seine Hand in dessen dargebotene legte, fühlte er doch noch später stundenlang den Druck der mächtigen Direktorshand wie eine feindliche Macht und wie den Willen des Staates und der Behörden, ihr Opfer nicht wieder freizulassen. [...] Die ganze Unermeßlichkeit der Welt war plötzlich vor ihm aufgetan, er sah Amerika, Australien und die fremden Gestade der Erde, und als wäre seine neugewonnene Freiheit noch ein Kerker, so empfand er das Land, in dem er lebte und in dem ihm Leid angetan war, als einen Gefängnishof, in dem er provisorisch frei spazieren durfte, um wieder in die Zelle zurückzukehren. (R, 100)

Um de Certeaus Ausführungen über den Ausstieg aus dem Zug zu folgen, gilt: „Schluß mit der Ferien-Enklave. Die schöne Abstraktion des „Gefängnisses“ wird durch die Kompromisse, Trübseligkeiten und Abhängigkeiten [...] ersetzt.“¹⁸² Der

¹⁸² de Certeau: 1988, S. 213 f.

Protagonist ist nicht erfreut über die vermeintliche Freiheit, schließlich wird er in jenen Raum verstoßen, den er mittlerweile für wahnsinnig hält. Seine innere Wirklichkeit als Resultat der Erfahrung in der Welt¹⁸³ hat sich gewandelt; hätte er früher wohl noch Bewunderung für einen Mann, wie den Gefängnisdirektor gehegt, so nimmt er diesen nur noch als unangenehmen Komplizen der Macht¹⁸⁴ wahr, der dazu beiträgt, die *wahnsinnige* „räumliche Praxis“¹⁸⁵ des Landes aufrechtzuerhalten. Der Druck der Direktorenhand verweist für den Protagonisten auf ein breites System voller Ungerechtigkeiten. Zeitgleich mit dem Verstoß aus dem Paradies¹⁸⁶, hat er eine Empfindung, die ihn „die ganze Unermeßlichkeit der Welt“ erblicken lässt und ein Einheitsbewusstsein evoziert. Nicht zuletzt dieses Bewusstsein einer Universalität führt dazu, Österreich als einen bloßen Gefängnishof wahrzunehmen. Der Protagonist hat kein Nationalitätenbewusstsein mehr und ahnt einen größeren Zusammenhang über menschliche Grenzziehungen hinaus. Dieser Gedanke zeugt von der Aufhebung eines dem Staat verpflichteten absolutistischen Raumkonzepts, das „klare Grenzen zwischen innen und außen, zugehörig und fremd zu ziehen vermag.“¹⁸⁷ An Andreas Pums Einsicht haften geradezu illuminierende Züge: er sieht die ganze Welt vor sich, sogar „fremde Gestade“ – Teile eines großen Ganzen, die er in Wahrheit niemals mit eigenen Augen erblickt hat. Seine Empfindung der „Unermesslichkeit der Welt“ stößt jedoch in den Gegebenheiten seiner Lebensrealität an Grenzen. Diese ernüchternde Erkenntnis entspricht Schroers Ansicht, dass neben der dynamisch-relationalen Raumperspektive jene des statischen Behälterraumkonzepts nach wie vor berücksichtigt werden müsse¹⁸⁸, denn

Individuen machen regelmäßig die Erfahrung, dass sie in Räume eintreten, die sie weder geschaffen haben noch verändern können. Gerade räumliche Arrangements können dazu beitragen, dass Strukturen als nahezu unveränderbar erscheinen.¹⁸⁹

Diese Ausführung beschreibt das desillusionierende Gefühl, das Andreas Pums *Einheitsbewusstsein* begleitet, als er sich des *statischen Kerkers Österreich*

¹⁸³ Vgl. Frisby: 1989, S. 63.

¹⁸⁴ Vgl. Lefebvre: Die Produktion des Raums [1974]. In: Dünne, Günzel: 2006, S. 333.

¹⁸⁵ Lefebvre : Die Produktion des Raums [1974]. In: Dünne, Günzel: 2006, S. 333.

¹⁸⁶ Vgl. de Certeau: 1988, S. 213.

¹⁸⁷ Schroer: 2009, S. 364.

¹⁸⁸ Vgl. Schroer: 2009, S. 364-366.

¹⁸⁹ Schroer: 2008, S. 365.

gewahrt wird, der ihn gleichsam gefangen hält. Er empfindet sich dem „Willen des Staates und der Behörden“ ausgeliefert und seine innere Aufhebung des absolutistischen Raums ist folglich in der durch Grenzen markierten Topographie nicht umsetzbar.

5.2. Amerikas Atem der Hölle

Im Gegensatz zu Andreas Pum erfolgt der Raumwechsel Mendel Singers weniger abrupt. Um einen Kontinent Anfang des 20. Jahrhunderts zu verlassen, bedurfte es einer gewissenhaften Vorbereitung. Schließlich treten die Singers die geplante Reise durch den Raum an. Das Abschiednehmen von der vertrauten Umgebung erweist sich für die Singers trotz aller Vorbereitung als psychische Herausforderung, nicht zuletzt aufgrund des Zurücklassens des jüngsten Sohnes Menuchim.

Jeder Aufbruch ist ein schmerzliches Losreißen aus vertrauten Umständen [...]. Die Reiseliteratur gibt genügend Aufschluß darüber, daß jede Reise mit einer Krise verbunden ist.¹⁹⁰

Tatsächlich ergibt sich die angetretene Reise aus der Konsequenz einer familiären Krise. Aufgrund Mirjams Verhalten ist Mendel Singer der Überzeugung, dass einzig die Abreise aus der Heimat eine Ordnung stiftende Funktion für die Familie erfüllen kann. Der angetretenen Reise haftet demnach einerseits eine schmerzliche Komponente an, andererseits verspricht sie eine heilsame Wirkung auf das Familienleben.

Der Faktor des Zwangs für die Auswanderung nach Amerika mag dafür mitverantwortlich sein, dass Mendel Singer bereits zuhause in Zuchnow mit dem Westen ausschließlich Negatives verbindet.

Es war, als hätten sie, Deborah und Mendel, nicht freiwillig den Entschluss gefasst, nach Amerika zu gehen, sondern als wäre Amerika über sie gekommen, über sie hergefallen, mit Schemarjah, Mac und Kapturak. Nun, da sie es bemerkten, war es zu spät. Sie konnten sich nicht mehr vor Amerika retten. (H, 94)

Das Land wird in Analogie zu einem Kriegsheer beschrieben, das gewaltsam über die Singers hereinbricht. Repräsentant dieses Krieges ist unter anderem der eigene Sohn. Die Abscheu gegen Amerika kann auch auf die mythischen

¹⁹⁰ Aurel Schmidt: Von Raum zu Raum. Versuch über das Reisen. Berlin: Merve 1998, S. 20.

Vorstellungen Mendel Singers zurückzuführen sein. In jenen ist „[...] der Westen [...] die Stätte des Niederganges, des Grauens, des Totenreiches.“¹⁹¹ Diese mythischen Vorstellungen bewahrheiten sich für den Protagonisten weitgehend im Laufe des Romans. Er wird in Amerika seine Frau und zwei seiner Söhne verlieren. Seine Tochter verfällt schließlich dem Wahnsinn. Das destruktive Wesen der westlichen Stadt New York offenbart sich seiner Wahrnehmung bereits im Zuge seiner Ankunft.

Die wahnsinnige Eile, in der sie jetzt dahinrasten, weckte zwar einen Wind, aber es war ein heißer Wind, der feurige Atem der Hölle. Der Wind war kein Wind, er bestand aus Lärm und Geschrei, es war ein wehender Lärm. (H, 104)

Er roch den scharfen Teer aus dem schmelzenden Asphalt, den trockenen und spröden Staub in der Luft, den ranzigen und fetten Gestank aus Kanälen und Käsehandlungen, den beizenden Geruch von Zwiebeln, den süßlichen Benzinrauch der Autos, den fauligen Sumpferuch aus Fischhallen, die Maiglöckchen und das Chloroform von den Wangen seines Sohnes. Alle Gerüche vermengten sich im heißen Brodem, der ihm entgegenschlug, mit dem Lärm, der seine Ohren erfüllte und seinen Schädel sprengen wollte. Bald wusste er nicht mehr, was zu hören, zu sehen, zu riechen war. Er lächelte immer noch und nickte mit dem Kopfe. Amerika drang auf ihn ein, Amerika zerbrach ihn, Amerika zerschmetterte ihn. (H, 104 f.)

Dieses Szenario beschreibt, dass sich Mendel Singer den unangenehmen Sinneseindrücken, mit denen er konfrontiert wird, nicht erwehren kann. Insbesondere Gerüche und Akustik drängen sich ihm auf – handelt es sich bei Riechen und Hören doch um jene Sinnesorgane, die sich ihrer Aktivität nicht selbstständig verschließen können. Die akustischen Wahrnehmungen und die Gerüche werden ausnahmslos als störend und negativ empfunden. Jenes Amerika, das bereits über den Ozean hinweg über Mendel Singer „hergefallen“ ist, möchte ihn nun im Klimax des Grauens tatsächlich zerstören.

All die Eindrücke, denen der Protagonist nunmehr ausgeliefert ist, führen dazu, dass er es nicht mehr vermag, seine Wahrnehmungen voneinander zu unterscheiden. Seine Sinnesorgane werden demnach einer eklatanten Überforderung unterzogen. Die Szenerie, die sich hier ergibt, fügt sich in Georg Simmels Theorien über die Großstadt ein. Simmel beschreibt die großstädtische Reizüberflutung, die sich dadurch kennzeichnet, dass der Mensch kontinuierlich

¹⁹¹ Cassirer: Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum [1931]. In: Dünne, Günzel: 2006, S. 497.

neuen Impressionen, Bildern und Szenen ausgeliefert ist. Um sich davon nicht irritieren zu lassen, bedarf es der Ausbildung eines Intellekts als Reizschutz. Wird dieser nicht entwickelt, so wird das Seelenleben erschüttert.¹⁹² Mendel Singer besitzt diesen Schutzpanzer offensichtlich nicht. Er ist gerade aus seinem jüdischen Dorf mit ländlichem Charakter gekommen, wo er den „langsameren, [...] gleichmäßiger fließenden Rhythmus [des] sinnlich-geistigen Lebensbildes“¹⁹³ gewöhnt war. Infolgedessen ist er leichte Beute für die Reizflut. Hinzu kommt die Labilität seiner psychischen Verfasstheit, die durch das Abschiednehmen von Heimat und Sohn gekennzeichnet ist. Dies berücksichtigend, ist eine Wechselwirkung zwischen Mendel Singers Ausgangsverfassung und der Großstadt zu vermuten: einerseits dringt New York auf ihn ein, andererseits projiziert der Protagonist sein Seelenleben auf die Stadt. Die Stadt als Projektion wird zu einem anthropomorphisierten Raum stilisiert. Amerika hat das Potential „einzudringen“, zu „zerschmettern“, zu „zerstören“, als wäre es ein bewaffneter Soldat. Dass der Protagonist dem Raum menschliche Eigenschaften zuweist, kann auch als romantischer Ansatz gelesen werden, den Antje Roeben im Zuge ihres Aufsatzes *„Eine Art Grimm gegen die Hässlichkeit“: Räume sozialer Ausgrenzung*, beschreibt.

An [...] anthropomorphisierten Räumen lässt sich zeigen, wie das Innere nach Außen getragen wird, wie Räume Menschen verändern. Der Raum versiegelt den Umkreis der Figuren oder (zer)stört ihn – gleichsam als werde der Raum zum Akteur, obwohl natürlich umgekehrt gilt: Der Raum wird nicht erzählt, wie er ist, sondern wie er empfunden wird.¹⁹⁴

Die Annahme zu treffen, dass Mendel Singer seinen Gefühlszustand auf die Umgebung projiziert, wird auch im 16. Kapitel bestätigt. Es handelt sich hierbei um das letzte Kapitel des Romans und stellt Mendel Singers eigentümliche Versöhnung mit Amerika dar. Der alte Mann befindet sich mit seinem wiedergefundenen, erfolgreichen Musikersohn Menuchim im Zimmer eines Hotels. Er blickt aus dem Fenster.

Da sah er zum ersten Mal die Nacht von Amerika aus der Nähe, den geröteten Himmel, die flammenden, sprühenden, tropfenden, glühenden, roten, blauen, grünen, silbernen ,

¹⁹² Vgl. Enne : 2006, S. 47 f.

¹⁹³ Simmel: Die Großstädte und das Geistesleben [1903]. In: Klaus Wagenbach: 1984. S. 193.

¹⁹⁴ Antje Roeben: „Eine Art Grimm gegen die Hässlichkeit“: Räume sozialer Ausgrenzung. In: Walter Pape (Hrsg.): Raumkonfigurationen in der Romantik. Eisenacher Kolloquium der Internationalen Arnim-Gesellschaft. Tübingen: Max Niemeyer 2009, S. 35-44, hier: S. 37.

goldenen Buchstaben, Bilder und Zeichen. Er hörte den lärmenden Gesang Amerikas, das Hupen, das Tuten, das Dröhnen, das Klingeln, das Kreischen, das Knarren, das Pfeifen und das Heulen. Dem Fenster gegenüber, an dem Mendel lehnte, erschien jede fünfte Sekunde das breite, lachende Gesicht eines Mädchens, zusammengesetzt aus lauter hingessprühten Funken und Punkten, das blendende Gebiss in dem geöffneten Mund aus einem Stück geschmolzenen Silbers. Diesem Angesicht entgegen schwebte ein rubinroter, überschäumender Pokal, kippte von selbst um, ergoss seinen Inhalt in den offenen Mund und entfernte sich, um neu gefüllt wieder zu erscheinen, rubinrot und weißgischtingt überschäumend. Es war eine Reklame für eine neue Limonade. Mendel bewunderte sie als die vollkommenste Darstellung des nächtlichen Glücks und der goldenen Gesundheit. (H, 184 f.)

Zwar ist zu bezweifeln, dass Mendel Singer die amerikanische Nacht nach all den Jahren zum ersten Mal von der Nähe sieht, doch die Veränderung seines Gefühlszustandes lässt ihn seine Umgebung mit dem nunmehr glücklichen „inneren Auge“ neu betrachten und erleben. Dass er sich zum ersten Mal in einem reichen Viertel befindet, kann für wahr gehalten werden – hat er sich doch all die Jahre in Amerika nur in dem homogenen jüdischen Umfeld aufgehalten. Demzufolge kann durchaus von neuen Wahrnehmungsgegenständen um ihn herum ausgegangen werden. Durch seinen Sohn hat der Protagonist im wahrsten Sinne des Wortes *über Nacht* einen sozialen Aufstieg erfahren. Dieser soziale Aufstieg wird sogleich an seinem luxuriösen Aufenthaltsort sichtbar gemacht, denn „gesellschaftliche Vereinheitlichungen [setzen] [sich] in bestimmte räumliche Gebilde [um] [...]“¹⁹⁵ Mendel Singer ist erstmals mit jenen Eindrücken konfrontiert, die er einst nur von seinen Kindern beschrieben bekam, und die in seinen Träumen auftauchten. (Vgl. 6.3.)

Im Gegensatz zu seiner Ankunft in New York ist er nun im Stande seine Sinneswahrnehmungen präzise voneinander zu unterscheiden. Weder die optischen noch die akustischen Eindrücke vermögen es, ihn zu überfordern. Abermals legt sich seine innerseelische Verfasstheit über seine Wahrnehmung des Raums. Mendel Singer scheint in diesem Szenario dem Großstädter, als Mensch, der seine Wahrnehmung zum eigenen Schutz selektieren kann¹⁹⁶, gerecht zu werden. Besonders der visuelle Wahrnehmungsakt weist auf einen radikalen Wahrnehmungswandel des Protagonisten hin. Einmal mehr kann das Fenster als romantisches Motiv bestimmt werden. Von seinem Zimmer aus blickt

¹⁹⁵ Simmel: Über räumliche Projektionen sozialer Formen [1903]. In: Dünne, Günzel: 2006, S. 307.

¹⁹⁶ Vgl. Simmel: Die Großstädte und das Geistesleben [1903]. In: Klaus Wagenbach: 1957, S. 193.

Mendel Singer durch das Fenster, um einen Ausschnitt der Welt zu erhalten. Der Ausschnitt, der ihm geboten wird, ist jedoch just eine unwirkliche, artifizielle Welt, nämlich eine Reklame, die eine junge Frau darstellt. Mendel Singer ist sich durchaus darüber bewusst, dass das wahrgenommene Mädchen künstlich ist. Der Blick auf das bewegte Bild evoziert dennoch unweigerlich Assoziationen zu voyeuristischen Szenerien romantischer Erzählungen, wie etwa der Novelle *Der Sandmann*¹⁹⁷. Mendel Singer bewundert das bewegliche Bild und die Lichteffekte. Die eindringliche Ironie dieser Szene lässt die Tendenz einer Großstadtkritik etwa im Zeichen Kracauers erahnen. Die verschwindenden und wiederkehrenden Lichtreflexe des bewegten Bildes werden zu einem Sinnbild der „[...] fließenden, vergänglichen und zufälligen Erfahrung der Moderne.“¹⁹⁸ Ausgerechnet die Reklame als Repräsentantin einer „sinnentleerten Welt“¹⁹⁹ wird zu Mendel Singers Assoziation des Glücks und der Darstellung „goldener Gesundheit“. Die Reklame integriert in dieser enthusiastischen Wahrnehmung gar sakrale Elemente. „[...] [F]ür Kracauer [ist] das Profane [...] mit etwas Heiligem versehen worden [...] und ideelle Kategorien [sind] nun im Oberflächlichen angesiedelt.“²⁰⁰ Dass der alte Mann sich von dieser Werbung beeindrucken lässt und tiefe Bewunderung für sie hegt, impliziert, dass er nicht mehr wirklich jener geworden ist, der er noch in seiner Heimat war. Assoziierte er Amerika anfänglich noch mit einem bedrohlichen Kriegsbeer, nimmt ihn dieses in letzter Konsequenz tatsächlich ein. Dieses Phänomen lässt sich in Simmels Auffassung einbetten, dass nicht nur das Innenleben auf den Raum projiziert wird, sondern „[d]ie Außenwelt [...] Teil unserer Innenwelt [wird].“²⁰¹ Spricht Mehrens davon, dass Amerika in Roths Romanen als Ende trügerischer Illusionen erscheint²⁰², so ist bei dem Protagonisten von *Hiob* die exakte Umkehrung zu konstatieren. Der Mann, der Amerika mit so vielen Vorbehalten begegnet ist, schließt sinnbildlich mithilfe einer solch trügerischen Illusion Frieden mit dem Land.

¹⁹⁷ Anmerkung: In dieser von E.T.A. Hoffmann 1816 verfassten Erzählung, die Teil der *Nachtstücke* ist, verliebt sich der Protagonist Nathaniel in eine Automate, die er für eine leibhaftige Frau hält.

¹⁹⁸ Frisby: 1989, S. 127.

¹⁹⁹ Frisby: 1989, S. 187.

²⁰⁰ Frisby: 1989, S. 188.

²⁰¹ Frisby: 1989, S. 69.

²⁰² Vgl. Mehrens: 2000, S. 181.

5.3. Verdoppelte Menschen

Die neue Umgebung und der damit einsetzende Prozess veränderter Wahrnehmung werden auch anhand regelrechter Verdoppelungen von Personen evident. So ist einerseits eine Transformation von Mendel Singers Sohn Schemarjah/Sam festzustellen, andererseits Andreas Pums Selbstwahrnehmung im Spiegel, die ihm einen fremden Greis offenbart.

Der Spiegel nimmt in der Raum- und Wahrnehmungstheorie eine außerordentliche Stellung ein. Nach Foucault handelt es sich um eine „Utopie, weil er ein Ort ohne Ort ist. Im Spiegel sehe ich mich dort, wo ich nicht bin, in einem irrealen Raum der virtuell hinter der Oberfläche des Spiegels liegt.“²⁰³ Das Phänomen der visuellen Selbstreflexion kann als „heterotope Inversion“²⁰⁴ bezeichnet werden. Die Wahrnehmung des eigenen Äußeren bleibt ohne das Spiegelbild verwehrt, ist doch der eigene Körper der einzige Gegenstand, der aufgrund seiner steten Anwesenheit „[...] immer am Rand meiner Wahrnehmung bleibt und dergestalt *mit* mir ist.“²⁰⁵ Im Spiegel wird der Mangel der visuellen Selbstwahrnehmung, wenn auch nicht lückenlos, aufgehoben. Die Betrachtung der eigenen Körperlichkeit kann eine innere Gespaltenheit zutage treten lassen. In jener Funktion wird der Spiegel seiner Repräsentationsrolle der Faszination am inneren Dualismus gerecht.²⁰⁶ Dies ist bei Andreas Pum während der Selbstbetrachtung nach der Entlassung aus dem Gefängnis der Fall. Um diesen ambivalenten Charakter zu verdeutlichen, wird im Vergleich ein Zitat herangezogen, in dem die Selbstidentifikation im Spiegelmoment ohne innere Zerrissenheit gelingt.

Zum erstenmal nach langer Zeit blickte er beim Ankleiden peinlich genau in einen Spiegel, wie vor dem Appell in der Militärzeit. (R, S. 29)

Andreas trat ein und prallte sofort zurück. Aus dem schmalen Spiegel gegenüber der Tür blickte ihm ein weißbärtiger Greis entgegen, mit einem gelben Gesicht und unzähligen Runzeln. Dieser Greis erinnerte an einen bösen Zauberer aus den Märchen, der Ehrfurcht und Furcht erweckt und dessen weißer Großvaterbart wie das Abzeichen einer verräterischen Liebe ist, einer heuchlerischen Güte und einer falschen Ehrlichkeit. Andreas glaubte, sich an die Farbe seiner Augen zu erinnern: Waren sie nicht einmal blau gewesen? Jetzt schillerten sie in grünlicher Bosheit. (R, 101)

²⁰³ Foucault: Von anderen Räumen [1967]. In: Dünne, Günzel: 2006, S. 321.

²⁰⁴ Rainer Warning: Heterotopien als Räume ästhetischer Erfahrung. München: Wilhelm Fink Verlag 2009, S. 14.

²⁰⁵ Merleau-Ponty: Die Unhintergebarkeit der Wahrnehmung [1945]. In: Wiesing: 2002, S. 281.

²⁰⁶ Vgl. Schmitz-Emans: 2009, S. 67 f.

Im obigen Zitat erfüllt der Spiegel einzig die Funktion einer Kontrollinstanz. Die Betrachtung erfolgt, weil der Protagonist für seine Angebetete, Katharina Blumich, attraktiv sein möchte. Die Person, die sich ihm in diesem Bild darbietet, anerkennt er ohne inneren Zwiespalt als sich selbst. Psychoanalytisch betrachtet, weist dieser Akt auf eine Vollendung des Spiegelstadiums hin, da das Spiegel-Ich und das soziale Ich miteinander verbunden werden.²⁰⁷ Andreas Pum kann seine innere Verfasstheit also mit seinem Äußeren in Einklang bringen. Dies gelingt ihm später jedoch nicht mehr. Das anschließende Zitat zeigt Andreas Pums Wahrnehmung des Spiegelbildes auf, nachdem er aus dem Gefängnis entlassen worden ist. Nennenswert erscheint an dieser Stelle auch der Ort, an dem sich Andreas Pum während der Betrachtung seines Spiegelbildes befindet: auf einer Zugtoilette. Diese wird von Michel de Certeau als einzige „Fluchtmöglichkeit“ in dem „abgeschlossenen System“ des Zuges, wo „der Reisende verstaubt, nummeriert und kontrolliert wird“²⁰⁸, beschrieben. Dass sich der Protagonist an diesem Fluchttort befindet, korreliert mit seiner neu gewonnenen Verachtung für jedwede gesellschaftliche Ordnung.

Auf der Zugtoilette offenbart ihm der Spiegel eine bis dahin unbekannte Selbstwahrnehmung. Der Protagonist erfährt eine tiefe innere Zerrissenheit. Der Akt des Wahrnehmens weist eine Dissonanz zwischen dem Selbstbild und dem Spiegelbild auf. In seiner Gefängniszelle war er Herr über die Welt, Herr über seine imaginären Welten. (Vgl. insbesondere 6.4.) Mit dem Verlust seiner Isolation verliert er zugleich seine Macht, denn er befindet sich nun abermals mitten in einer Welt, die ihn schwächt. Das Spiegelbild dient ihm hierfür gleichsam als Indiz. Der Bedeutungsinhalt der Szenerie fügt sich somit in das häufig eingesetzte Spiegelmotiv der Frühromantik ein. „*Spiegelungen* erscheinen als ambig: Sie indizieren nicht nur Prozesse der Selbstfindung als Folge der Rückwendung auf sich selbst, sondern auch drohenden Selbstverlust.“²⁰⁹

Während der Betrachtung im Spiegel hat der Protagonist den Eindruck, dass die Eigenschaften des eigenen Leibes sich neu gestaltet haben; dementsprechend erschrickt er vor dem dargebotenen Bild. Anders als im vorangehenden Zitat sucht Andreas Pum keinen Spiegel auf, um sein Äußeres zu kontrollieren. Diesmal ist er den Weg zum Spiegel nicht freiwillig angetreten; sein

²⁰⁷ Vgl. Jacques Lacan: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint [1949]. In: Dorothee Kimmich, Rolf Günter Renner, Bernd Stiegler (Hrsg.): Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Stuttgart: Reclam jun. 2003, S. 177-187, hier: S. 184.

²⁰⁸ de Certeau: 1988, S. 209.

²⁰⁹ Schmitz-Emans: 2009, S. 139.

eigenes Bildnis zwingt sich ihm auf. Dass sich der Protagonist mit dem dargebotenen Bild keineswegs identifizieren kann, verdeutlicht sich vornehmlich daran, dass er dem sich darin befindlichen Menschen eine andere Persönlichkeit zuspricht. Seine Augen nehmen einen Fremden wahr. Für ihn ist das Spiegelbild ein anderer, nämlich „ein weißbärtiger Greis“, „ein böser Zauberer“. Andreas Pum macht an dem wahrgenommenen Leib ausschließlich furchteinflößende Merkmale aus. Magische Assoziationen treten in den Vordergrund seiner Wahrnehmung und führen dazu, dass alle Eindrücke, die er von sich gewinnt, verabscheut werden. Den physischen Gegebenheiten werden negative Eigenschaften unterstellt. So ist der an sich positiv konnotierte „weiße Großvaterbart“ für ihn nichts anderes als Zeichen „verräterischer Liebe“. Andreas Pum versucht sich an sein altes Aussehen, an sein altes Ich zu erinnern. Doch der Ortswechsel und die daran verknüpfte Transformation des innerseelischen Zustandes tragen die Konsequenz der Ambiguität mit sich. Andreas Pums Dualismus lässt Parallelen zu der Verdoppelung Schemarjahs in *Hiob* ziehen. Während aus dem arglosen Leierkastenspieler Andreas Pum ein gezeichneter Greis geworden ist, wandelt sich der fromme Ostjude Schemarjah zum amerikanischen Geschäftsmann Sam. Das vorliegende Zitat gibt über diesen Transformationsprozess Aufschluss und beschreibt die Wahrnehmung des neuen fremden Sohnes durch die Familie im Zuge ihrer Ankunft in New York.

Es war zwar Schemarjah, aber es war Sam.
Es waren zwei. Der eine trug eine schwarze Mütze, ein schwarzes Gewand und hohe Stiefel, und die ersten flaumigen, schwarzen Härchen sprossen aus den Poren seiner Wangen. Der zweite trug einen hellgrauen Rock, eine schneeweiße Mütze wie der Kapitän, breite gelbe Hosen, ein leuchtendes Hemd aus grüner Seide, und sein Angesicht war glatt wie ein nobler Grabstein. Der zweite war beinahe Mac.
Der erste sprach mit seiner alten Stimme – sie hörten nur die Stimme, nicht die Worte.
Der zweite schlug mit einer starken Hand seinem Vater auf die Schulter und sagte, und jetzt erst hörten sie die Worte: „Hallo, old chap!“ – und verstanden nichts.
Der erste war Schemarjah. Der zweite aber war Sam.
(H, 101 f.)

Es kommt in dieser Begrüßungsszene also zu einer regelrechten Verdoppelung des Sohnes. Der Mensch, der Mendel Singer gegenübersteht, ist anders gekleidet als bei der letzten Begegnung, und auch seine Sprache ist eine neue. Die Verdoppelung des Sohnes ist folglich nicht ausschließlich auf Mendel Singers subjektive Wahrnehmung zurückzuführen. Der Sohn selbst provoziert und pflegt

die eigene Erneuerung. Seine ostjüdische Identität ist für ihn nunmehr wenig relevant und er präsentiert sich als Amerikaner. Sam ist gleichsam die Inkarnation des amerikanischen Großstadtkapitalismus. Er trägt moderne Kleidung und widmet sich ehrgeizig seinen Geschäften. Der Wandel vom frommen Kleinstädter zum kapitalistischen Großstädter wird an ihm evident. Demzufolge hat die Großstadt des Westens ihre Wirkung auf ihn nicht verfehlt, denn „[d]ie Großstädte sind von jeher die Sitze der Geldwirtschaft gewesen.“²¹⁰ Der junge Mann hat sich an die neue Umgebung restlos assimiliert und selbst seinen Namen abgelegt. Joseph Roth beschreibt auch in *Juden auf Wanderschaft* die Tendenz vieler Ostjuden, sich in Amerika konsequent eine veramerikanisierte Identität anzueignen.

Freilich heißt er [der Ostjude in Amerika] nicht mehr so jüdisch, wie er zu Hause genannt worden war. Er spricht Englisch, er ist amerikanischer Staatsbürger, seine Anzüge sind bequem, seine Hosen sind weit, seine Röcke haben breite Schultern.²¹¹

Die Verdoppelung des Sohnes ist sowohl auf räumliche als auch auf zeitliche Aspekte zurückzuführen. Räumlich betrachtet, hat sich Schemarjahs Veränderung mit dem Umzug in die amerikanische Großstadt ergeben. Als Indiz für diese geographische Abhängigkeit der Identität des Sohnes kann auch die Abschiedsfloskel in seinem Brief gelten: „Euer Sohn Schemarjah (Hier heiße ich Sam)“ (H, 56). Das „Hier“ weist darauf hin, dass statt eines Substituierungsprozesses ein Verdoppelungsprozess vollzogen worden ist. Der Faktor Zeit hat die Verdoppelung konsequent vorangetrieben: der Jüngling Schemarjah ging fort und der Mann Sam wird wiedergefunden. Sein Äußeres entspricht einem „noblen Grabstein“, und dieses Gleichnis akzentuiert, dass der Sohn *hier* nicht (*mehr*) existiert. Der Wechsel innerhalb des Raumes und die damit verbundene Zeitspanne haben somit dazu beigetragen, dass eine zweifache Verdoppelung des Sohnes vonstatten geht: es gibt jenen des Ostens und jenen des Westens; jenen der Vergangenheit und jenen der Gegenwart. Zynischerweise stirbt der junge Mann in einem Krieg, der Amerikaner auf östlichem Boden kämpfen lässt. Es schwingt die Bedeutung mit, dass der alte Schemarjah gegen den neuen Sam kämpft. Schließlich lassen beide ihr Leben; im Tod ist die Ambiguität der Figur Schemarjah/Sam aufgehoben.

²¹⁰ Simmel: Die Großstädte und das Geistesleben [1903]. In: Klaus Wagenbach: 1984, S. 193.

²¹¹ Roth: *Juden auf Wanderschaft* [1927]: 2010, S. 80.

Das Doppelgängermotiv ist in der romantischen Literatur in hohem Grade präsent. Im Unterschied zu vorangegangenen literarischen Auseinandersetzungen mit dem Doppelgänger, bezieht sich nun die Doppelung auch auf innere Vorgänge.²¹² Die innerliche Doppelung wird an der Figur Schemarjah/Sam anhand äußerer Merkmale verdeutlicht. Die in der Wahrnehmung seiner Familie vorgenommene Gegenüberstellung seiner beiden Identitäten zeigt auf, dass „[sich] [d]as Subjekt des Tuns, Denkens und Sprechens [...] als [...] wenig definitiv feststellbar [erweist] [...]“.²¹³ Die daraus resultierende Unbeständigkeit des Individuums führt im konkreten Fall zum „Double[] des eigenen Ichs“²¹⁴.

²¹² Vgl. Schmitz-Emans: 2009, S. 67.

²¹³ Schmitz-Emans: 2009, S. 64.

²¹⁴ Schmitz-Emans: 2009, S. 64.

6. Imaginäre Räume

Die Begriffe und Definitionen im Kontext der „inneren Wahrnehmungen“ haben im Laufe ihrer Bestimmungsgeschichte eine beträchtliche Bedeutungsvielfalt erfahren. Um eine klare Linie zu verfolgen, wird im Folgenden der Begriff des *Imaginären* als übergeordneter fungieren.

Das Imaginäre [ist] eine vergleichsweise junge Begriffsprägung, die an Bedeutung gewann, je mehr die Skepsis hinsichtlich dessen wuchs, was Phantasie/Imagination/Einbildungskraft denn eigentlich seien.²¹⁵

Die vorliegenden Textstellen dieses Kapitels setzen sich sowohl mit dem Inhalt als auch mit der Wahrnehmung imaginärer Räume auseinander. Vorzufinden sind Szenen, die „Phantasievorstellungen“²¹⁶, Erinnerungen und Träume beinhalten. Die Fantasienvorstellung ist, nach Husserl, der Erinnerung ähnlich, da sie ebenfalls eine vergegenwärtigende Vorstellung ist.²¹⁷ Erinnerung beziehungsweise Erinnerungsvermögen ist demnach „die Fähigkeit, Vorstellungen in einem zeitlichen Zusammenhang zu behalten. Erinnerung in diesem Sinne entsteht aus der Wahrnehmung.“²¹⁸ Träume hingegen zeichnen sich durch Willkürlichkeit aus, sie können nicht bewusst erzeugt werden. Gemein haben die divergierenden Phänomene, dass sie „Evidenzerfahrungen eines wie immer geweckten Imaginären“²¹⁹ sind.

6.1. Mediale Räume: die Schwelle zum Imaginären

Das vorliegende Kapitel wird die Beschreibung medialer Räume als Schwelle zu der Entfaltung rein imaginärer Räume darlegen. Insbesondere Bild und Musik werden als Medien dargestellt, die durch ihre Unmittelbarkeit so intensiv auf den Sinnesraum einwirken, dass reichhaltige Vorstellungsräume gebildet werden. Der Kulturtheoretiker Hartmut Böhme erläutert, dass es durch die kulturell

²¹⁵ Iser: 1993, S. 292.

²¹⁶ Vgl. hierzu Husserls phänomenologischen Ansatz zwischen Vorstellung und Fantasienvorstellung eine Unterscheidung vorzunehmen. (Im Weiteren werde ich mich jedoch des Begriffs Vorstellung in der Funktion des letztgenannten bedienen). In: Artikel „Vorstellung“. In: Joachim Ritter u.a. (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie (Band 11). Basel: Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt 2001, S. 1227-1246, hier: S. 1243.

²¹⁷ Vgl. hierzu den Artikel „Vorstellung“. In: HWPH: 2001, S. 1243.

²¹⁸ Artikel „Erinnerung“. In: Joachim Ritter (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie (Band 2). Basel: Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt 1972, S. 636-642, hier: S. 636.

²¹⁹ Iser: 1993, S. 311.

produzierten Medien zu einer „kulturellen Artifizierung des Sinnesraums“²²⁰ kommt. „So entkoppelt das Buch Erzählen und Hören; die Tonaufzeichnung löst die Kopräsenz von Konzert und Auditorium auf [...]“²²¹ In diesem Zusammenhang kann der Schluss gezogen werden, dass das Medium, da es Abwesendes ersetzt, dicht auftretende Vorstellungsräume provoziert.

6.1.1. Kunstraum: Bild und Musik

Der Kunst wird in beiden Romanen ein geradezu offenbarender Charakter zuteil. Sie initiiert Vorahnungen, verweist auf zukünftige Ereignisse und evoziert Momente, die sich durch einen regelrechten Erleuchtungscharakter auszeichnen: während sich Andreas Pum auf der Oberfläche seines Leierkastens in ein Bild vertieft, das Parallelen zu seinem späteren Privatleben aufzeigt, lauscht Mendel Singer gebannt dem Lied einer Schallplatte, das ihm die Welt eröffnet. An jenen Stellen der Romane, in denen Kunst eine wesentliche, gar sakrale Bedeutung innehat, drängen sich der Leserschaft besonders prägnant romantische Denkkonzepte auf.

Den göttlichen Charakter der Kunst hervorzuheben, war ein wesentlicher Eckpfeiler der Romantik, denn: Gott *ist* Raum und manifestiert sich darin. Diese Anschauung des deutschen Idealismus ist als Reaktion auf den von Kant entworfenen Dualismus zurückzuführen. Während Kant proklamierte, dass der Mensch zweierlei Gesetzmäßigkeiten unterliege, dem autonomen Gesetz der Freiheit und dem heteronomen der Natur, versuchten die Idealisten diesen Dualismus in Philosophie und Kunst aufzuheben.²²² Der Grundgedanke lautete: „Im endlichen Selbstbewußtsein wird sich das absolute Selbstbewußtsein seiner selbst bewußt.“²²³ Diese Manifestation des Unendlichen im Endlichen gelingt am fortgeschrittensten in der Kunst, die ja ebenso das Resultat eines Schöpfungsaktes ist. Das Göttliche befindet sich demnach intensiviert in Kunstwerken, das Absolute offenbart sich darin. Laut Walter Benjamin wird in der Romantik die Kunst im Rahmen einer theosophischen Ästhetik ins Absolute aufgelöst.²²⁴ Es ist die Kunst per se, die dem Menschen eine adäquate Möglichkeit der Wahrheitsfindung bieten kann. Die aus ihr gewonnene Erkenntnis

²²⁰ Hartmut Böhme: Kulturwissenschaft. In: Stephan Günzel (Hrsg.): Raumwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009, S. 191-205, hier: S. 196.

²²¹ Böhme: 2009, S. 196.

²²² Vgl. hierzu das Kapitel „Die Freiheitsphilosophie des deutschen Idealismus“. In: Schmidinger: 2010, S.198-221, hier: S. 205.

²²³ Schmidinger: 2010, S. 208.

²²⁴ Vgl. Steiner: 2009, S. 91.

muss keineswegs eine erquickliche sein, wie dies an Andreas Pums Leierkastenbild ersichtlich wird. „Innerhalb der künstlerischen Produktion nur sind Natur und Geist in Freiheit vermittelbar. In der Kunst wird auch das Dunkle mitteilbar [...].“²²⁵ Das Kunstwerk an sich wird nach diesem verabsolutierenden Verständnis konsequenterweise erheblich aufgewertet. Es ist nicht mehr als Objekt zu verstehen, denn alles wird zum Subjekt. Jeder Mensch bedarf eines wie auch immer gearteten Gegenübers, das maßgeblich zur Selbsterkenntnis beiträgt, denn „[a]lle Dinge reden zur Seele [...].“²²⁶ Das Vernehmen der Sprache dieser Dinge gelingt durch die Selbsterfahrung und die Introspektion.²²⁷

Der offenbarende Charakter der Kunst wird noch über die Epoche der Romantik hinausgetragen. Auch in Georg Simmels Gesellschaftstheorie wird die ästhetische Perspektive als eine legitime Möglichkeit erwogen, Erkenntnis von gesellschaftlicher Wirklichkeit zu gewinnen. In Simmels Werk ist erkennbar, dass die Kunst ebenfalls nicht als Objekt bestimmt wird, sondern als ein Medium dient, in dem sich die Philosophie ihres eigenen Status zu vergewissern versucht.²²⁸ Das Göttliche wird demnach durch die Philosophie substituiert, die Manifestation bleibt jedoch dieselbe. In den beiden Romanen zeigt sich in der Kunst jedoch weniger ein philosophischer Ansatz, sondern vielmehr eine magisch-göttliche Seele.

Auf dem Leierkasten Andreas Pums ist eine Malerei abgebildet, in die er oftmals regelrecht versinkt. Das Bild an sich zeichnet sich dadurch aus, dass Raum gesehen wird, wo keiner ist. Es handelt sich um einen flachen Gegenstand, der als dreidimensionaler Raum erscheint.²²⁹ Andreas Pum taucht in diesen künstlichen Scheinraum so intensiv ein, dass er für ihn bald den Charakter des Artifiziiellen verliert.

Wollte er sich zerstreuen, so betrachtete er die bunte Malerei auf der Rückwand des Leierkastens. Das Bild stellte die Szenerie eines Puppentheaters dar und einen Teil eines Stehparketts. Blonde und schwarze Kinder spähten in die Richtung der Bühne, auf der sich spannende Ereignisse vollzogen. Eine grau- und wirrhaarige Hexe hielt eine Zaubergabel in der Hand. Vor ihr standen zwei Kinder, auf deren Köpfen Geweihe wuchsen. Über den Kindern weidete eine Hirschkuh. Es war kein Zweifel, daß dieses Bild eine

²²⁵ Dorothee von Meding: Über romantische Subjektivität (Dissertation). Johann Wolfgang Goethe-Universität: 1981, S. 32.

²²⁶ von Meding: 1981, S. 180.

²²⁷ Vgl. von Meding: S. 179.

²²⁸ Vgl. Frisby: 1989, S. 60.

²²⁹ Vgl. Merleau-Ponty: Das Auge und der Geist [1961]. In: Dünne, Günzel: 2006, S. 183 f.

Verzauberung menschlicher Wesen durch ein böses Weib darstellen sollte. Andreas hatte niemals an die Möglichkeit solcher Ereignisse in der wirklichen Welt gedacht. Weil er aber das Bildnis häufig betrachten mußte, wurde es ihm vertraut und glaubhaft wie irgendein anderer täglich genossener Anblick. Es war fast nichts mehr Märchenhaftes an solch einer Verzauberung. (R, 20)

Das Leierkastenbild verfügt über eine höchst auffällige Akkumulation der verschiedenen Künste. Auf dem Musik produzierenden Kasten befindet sich ein gemaltes Bild, das wiederum eine Theaterszenerie samt Publikum darstellt. Das Zusammentreffen von Musik, Malerei und dramatischem Spiel lässt einen Bogen zu dem romantischen Streben nach einer vollkommenen Einheitskunst spannen, denn das Interesse galt vielfach synästhetischen Phänomenen, in denen Künste miteinander verschmelzen.²³⁰ Die „blonden und schwarzen Kinder“, die „in die Richtung der Bühne spähen“ markieren die häufig eingesetzte reflexive Manier der romantischen Malerei „[den] Prozess des Sehens [...] vielfach selbst [zu] thematisier[en]“. ²³¹

Zwar ist Andreas Pum der außenstehende Betrachter des Leierkastenbildes, doch diese Außenperspektive wird gleichsam aufgehoben. So wie die Künste auf dem Leierkasten miteinander verschmelzen, verschmilzt Andreas Pum gleichsam mit dem dargestellten Bild. Er imaginiert sich in die gemalte Darstellung hinein und wird zu einem Teil des Publikums. Somit ist er nicht mehr länger bloßer Betrachter des Bildes, sondern der Zuschauer des abgebildeten Theaters. Sein Interesse und seine Überlegungen folgen einzig dem Szenestück. Diese sich mit dem Bild vereinigende Betrachtungsweise fügt sich in eine dem Kult entsprungene Bildrezeption ein. Der Rezipient befindet sich gleichsam am Schauplatz des Bildes wieder.²³² Dies hebt einmal mehr den religiösen Charakter der Kunst per se hervor. Allerdings wird auf Andreas Pums Bild nicht etwa eine Heiligenfigur dargestellt, sondern viel eher ein krasser Gegensatz dazu: eine Hexe steht im Zentrum des Geschehens. Der Protagonist ist fasziniert von der aufgezeigten Verwandlung der Kinder durch die fantastische Figur. Kurz zuvor erfährt die Leserschaft, dass Andreas Pum „[...] keinen alltäglichen Geschmack [besaß]; je bissiger der Fluch einer Frau war, die ihn zur Flucht veranlasste, [...] desto besser gefiel sie ihm.“ (R,19) Die Hexe, die als märchenhaftes Exempel für

²³⁰ Vgl. Schmitz-Emans: 2009, S. 45.

²³¹ Schmitz-Emans: 2009, S. 47.

²³² Vgl. Sigrid Weigel: Bilder als Hauptakteure auf dem Schauplatz der Erkenntnis: zur poiesis und episteme sprachlicher und visueller Bilder. In: Jörg Huber (Hrsg.): Ästhetik – Erfahrung. Zürich: Edition Voldemeer 2004, S.191-212, hier: S. 202.

mächtige, bösertige Frauen steht, ist demnach für ihn keine abschreckende Gestalt; die Betrachtung des Bildes lässt den Protagonisten gar einen Lustgewinn erfahren. Es kann davon ausgegangen werden, dass die Hexe im Hinblick auf seinen Frauengeschmack durchaus einem gewissen Ideal entspricht und deshalb die Funktion einer Ikone innehat. Da der Leierkasten Andreas Pums Arbeitsinstrument ist, befindet sich dieser stets bei ihm. Somit trägt er auch das Bildnis der bösertigen Frau kontinuierlich mit sich herum. Andreas Pum verinnerlicht die Szenerie auf solch intensive Weise, dass er das Bild im Bild sodann in seinen Gedanken selbst weitermalt. „Er hätte auch die zwei noch in menschlicher Gestalt lebenden Kinder in Hirschkühe verwandelt oder in andere Tiere.“ (R, 22) Seine Fantasie, die eine Vollendung der dargestellten Szenerie anstrebt, stellt sich demnach in die Dienste der Hexe, die zu einem „imaginativ belebten Bild“²³³ geworden ist.

Die irreale Abbildung wird für ihn während des Betrachtens somit immer realer und tatsächlich trifft er bald auf eine Frau, die ihn, ob ihrer Übermacht und Bösertigkeit wegen, fasziniert. Dass es sich bei der Witwe Katharina Blumich um eine Frau handelt, die eine potenzielle Gefahr für das geordnete Leben des Protagonisten darstellt, ahnt dieser bereits bei der ersten Begegnung. „Allein eine dunkle Empfindung breitete sich in ihm aus, daß diese Frau zugleich in den Hof und in sein Leben getreten war. Es war ihm, als beginne es in seiner Seele zu dämmern.“ (R, 25) Das gleichsam prophetische Gefühl trägt ihn nicht und kooperiert mit der faszinierenden Düsternis des Bildes. Es kann daher behauptet werden, dass Andreas Pums Wahrnehmung des Leierkastenbildes mehr einer Vision und weniger dem Sehen entspringt, denn erstere trägt ihre Ursache eher in der Seele als im Auge.²³⁴

Im Falle Mendel Singers ist es die Musik, die der romantischen Prämisse gerecht wird, den gleichsam göttlichen Charakter der Kunst hervorzukehren.

Dann erklang das Lied. Es war Abend, Mendel stand im Finstern neben dem Grammofon und lauschte. Jeden Tag hatte er hier Lieder gehört, lustige und traurige, langsame und hurtige, dunkle und helle. Aber niemals war ein Lied wie dieses hier gewesen. Es rann wie ein kleines Wässerchen und murmelte sachte, wurde groß wie das Meer und rauschte. Die ganze Welt höre ich jetzt, dachte Mendel. Wie ist es möglich, dass die ganze Welt auf so einer kleinen Platte eingraviert ist? (H, 156 f.)

²³³ Schmitz-Emans: 2009, S. 46.

²³⁴ Ulrike Haß: Die Perspektive und was ihr Fall ist, demonstriert am dicken Holzschnitzer von Herrn Filippo Brunelleschi. In: Nikolaus Müller-Schöll, Saskia Reither (Hrsg.): Aisthesis. Zur Erfahrung von Zeit, Raum, Text und Kunst. Schliengen: Edition Argus 2005, S. 43-52, hier: S. 44.

Mendel zündete die Lampe an. „Sieh nach, Skowronnek, wie das Liedchen heißt.“ „Das sind die neuen Platten“, sagte Skowronnek. „Heute habe ich sie gekauft. Das Lied heißt“ - Skowronnek zog die Brille an, hielt die Platte unter die Lampe und las: „Das Lied heißt >Menuchims Lied<.“ (H, 157)

In dieser Szene kommt es zu keiner Verschmelzung der Künste. Die Musik alleine bildet das Zentrum der Wahrnehmung und abseits des akustischen Sinneseindrucks wird kein anderer Wahrnehmungsreiz beschrieben. Mendel Singer lauscht dem Lied in gänzlicher Finsternis und seine Konzentration fokussiert sich einzig auf die vernommene Melodie. Obgleich Musik an sich die Zeitkunst *par excellence*²³⁵ ist, sind auch in der Musikwissenschaft raumtheoretische Konzepte vorhanden. So kann etwa „der Vorstellungsraum untersucht werden, der während der akustischen Wahrnehmung bzw. als Erinnerung sowie während des Komponierens entsteht.“²³⁶ Tatsächlich gewinnt das konkrete Lied für Mendel Singer einen räumlichen Charakter. Sein Glücksgefühl wird mit einer Metapher beschrieben, die in einer räumlichen Ausdehnung der Musik wurzelt. Diese wandelt sich vom „kleinen Wässerchen“ zum „großen Meer“. Die Metapher des Wassers als unendlicher Raum unterstreicht wiederum ihren Offenbarungscharakter. Zuletzt hatte der Protagonist ein tiefes Gottesbewusstsein auf dem Ozean. Und so vermag es das Lied schließlich, dem andächtigen Hörer die ganze Welt zu eröffnen, wobei Mendel Singer darüber verwundert ist, wie diese „auf so einer kleinen Platte eingraviert“ sein könne. Diese inspirierende musikalische Funktion, die davon zeugt, dass „Töne [nicht] begrenzen, [sondern] entgrenzen“²³⁷ entspricht demnach dem romantischen Kunstideal. Besonders in der Frühromantik wird Musik als ein Medium der „Offenbarung des Absoluten“ betrachtet und in ihrer vorbegrifflichen Unmittelbarkeit als tendenziell höchste Kunst angesehen.²³⁸ Der Zustand mystischer Erleuchtung, der Mendel Singer widerfährt, verweist weiters auf Menuchims Erlöserrolle. Schließlich ist er der Erschaffer dieses „göttlichen“ Werks, wenngleich sein Vater in jener Szene davon noch nichts ahnt. Menuchim, der Musiker, löst mit der Melodie in Mendel Singer einen regelrechten

²³⁵ Vgl. Claus-Steffen Mahnkopf: Vermag Musik die Zeit vergessen zu machen? Überlegungen zur Künstlichkeit musikalischer Zeit. In: Nikolaus Müller-Schöll, Saskia Reither (Hrsg.): *Aisthesis. Zur Erfahrung von Zeit, Raum, Text und Kunst*. Schliengen: Edition Argus 1995, S. 163-173, hier: S. 166.

²³⁶ Nina Noeske: Musikwissenschaft. In: Stephan Günzel (Hrsg.): *Raumwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009, S. 259-269, hier: S. 259.

²³⁷ Schmitz-Emans: 2009, S. 48.

²³⁸ Vgl. Schmitz-Emans: 2009, S. 48.

Erleuchtungszustand aus, der eine heilsame Wirkung auf ihn verübt. Dieser Effekt markiert den prophetischen Gehalt des Szenarios, denn er weist auf die kommenden Ereignisse im Roman hin – wenig später kommt es tatsächlich zu der Begegnung Mendel Singers mit seinem Sohn.

Unterdessen bleibt ungeklärt, ob jenes vernommene Lied Merkmale eines typisch östlichen Musikstils aufweist, die mit einer dementsprechend akustischen Erwartungshaltung und Rezeptionshaltung korrelieren.²³⁹ Da Mendel Singer sich nach dem Osten sehnt, ist davon auszugehen, dass die „räumliche[] Verbreitung“²⁴⁰ seiner Heimatmusik das Potential hätte, in ihm intensive Emotionen auszulösen. Dies wäre eine weniger zauberhafte Erklärung für die positiven Empfindungen Mendel Singers, doch von einem musikhistoriographischen Standpunkt²⁴¹ aus betrachtet, nicht minder interessant.

6.1.2. Textraum: die Zeitung

In beiden Romane entwickeln die Protagonisten Vorstellungsräume, die in Folge der Rezeption eines Zeitungstextes auftreten. Obgleich ein Zeitungsbericht den Anspruch erhebt, die Realität abzubilden, ist die Entstehung von Fantasiegebilden in den Leseprozess integriert. Die vorgenommene Analyse der Texträume wird sich insbesondere an Wolfgang Iser's Ausführungen seines Buchs *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie* orientieren. Iser tritt für eine Aufhebung des Oppositionsverhältnisses von Fiktivem und Realem ein und erweitert dieses zu der Triade: *Reales, Fiktives und Imaginäres*. Hierbei versteht er den Akt des Fingierens als Brücke zwischen Realem und Imaginärem. Das Fingieren ist demnach die Grenzüberschreitung, die Imaginäres erst ermöglicht.²⁴² Jene Triade ist gemeinhin für literarische Texte konzipiert, sie ist jedoch auch auf Informationstexte übertragbar. Das folgende Zitat von Iser soll dies aufzeigen. Es bezieht sich auf die wechselseitige Referenz der artifizierten und der sozio-politischen Welt, die einen dementsprechend wechselseitigen Leseprozess mit sich zieht.

²³⁹ Vgl. Noeske: 2009, S. 269.

²⁴⁰ Noeske: 2009, S. 269.

²⁴¹ Vgl. hierzu die Ausführungen über die bisher wenig erforschte Musikhistoriographie im Kontext raumspezifischer Fragestellungen. In: Noeske: 2009, S. 268-269.

²⁴² Vgl. hierzu die Ausführungen des Kapitels „Akte des Fingierens“. In: Iser: 1993, S. 18- 51, hier: S. 19-23.

Lesen ist [...] das Entziffern eines Palimpsests, bald das Projizieren einer Bedeutung, bald das Hervorkehren eines Verdeckten, bald das Bestreiten eines Gegebenen, bald das Phantasieren eines Möglichen, um nur ein paar Spielvarianten der Iteration zu benennen. Diese zielt darauf ab, in allem, was gegenwärtig wird, das dadurch Verdrängte in das Anwesende hineinzuspielen. Da die zwei Welten einander ausschließen, erzeugt ihre durch wechselseitige Lesbarkeit in Gang gesetzte Iteration die Gleichzeitigkeit von Anwesendem und Abwesendem. Die Iteration tendiert daher auf eine Vollständigkeitsillusion [...].²⁴³

Im Falle der beiden Protagonisten ist der Akt des Lesens primär durch die Erfahrung der Unvollständigkeit gekennzeichnet. Sowohl Mendel Singer als auch Andreas Pum sind mit Leerstellen konfrontiert, die sie mit Vorstellungsräumen zu vervollständigen trachten. Dementsprechend rezipieren sie die ihnen vorliegenden Texte nach dem von Iser beschriebenen Modus.

Andreas Pum findet im Hof der Gefängnisanstalt ein abgerissenes Stückchen Zeitungspapier, auf dem private Anzeigen abgedruckt sind. Das Papier wird für ihn zu einer eigenen Welt, die er für wahr nimmt.

Einmal erblickte er im Hof ein Stückchen Zeitungspapier. Der Aufseher sah gerade in die entgegengesetzte Richtung. Andreas hob es auf und barg es in der Hand. Er war sehr neugierig. Es war, als würde in seiner Zelle ein Mensch erscheinen, um mit ihm zu sprechen. (R, 89 f.)

Andreas Pum versuchte, sich die Menschen vorzustellen, von deren Leben er die wichtigsten Abschnitte erfahren hatte. [...] Der Doktor Siegfried Türkel war vielleicht ein Rechtsanwalt, und es wäre nicht von Schaden, seine Bekanntschaft zu machen. Vielleicht geriet man überhaupt nicht ins Gefängnis, wenn man mit dem Rechtsanwalt Türkel bekannt war. Ja, es war so: Alle, deren Namen auf diesem Stückchen Zeitungspapier standen, mußten miteinander befreundet sein. Der Doktor Aronowsky behandelte die Frau Martha Maria, geborene Zadik, und der Bergassessor Harald Kreuth ließ sich Geld vom Bankdirektor Willibald Rowolsky. Diesen vertrat der Rechtsanwalt Türkel bei Gericht, und der Rechtsanwalt Türkel machte dem Herrn Johann Kotz einen Kondolenzbesuch. Die Namen sprangen selbstständig aus den Zeilen und verbanden sich wechselweise. Da hüpfte der Sanitätsrat zum Assessor und dieser zum Rechtsanwalt. Die Namen waren lebendig. Sie nahmen menschliche Gestalten an. Andreas Pum blickte auf das bedruckte Papier wie in ein Zimmer, in dem sich alle diese Menschen befanden und herumgingen und miteinander sprachen.

²⁴³ Iser: 1993, S. 388.

Dieses Bild bewegte ihn. Er stellte sich die Gesellschaft sehr glänzend vor. Es schien ihm, daß er hinter das Geheimnis der Welt gekommen war. Er glaubte zu wissen, daß er in der Zelle saß, weil er keinen von diesen Verlobten, Geborenen und Verstorbenen kannte.
(R, 91)

Der Fundort stellt gewissermaßen eine Analogie zu dem Fundstück dar. So wie der Hof ein Stück Freiheit für die Gefängnisinsassen bedeutet, eröffnet auch die gefundene Information einen Ausschnitt der Welt jenseits der Gefängnismauern. Die Möglichkeit über seine Zelle hinaussehen zu können, provoziert in Andreas Pum zunächst enthusiastische Gefühle. Das Medium wird einer Amorphisierung unterzogen. Für den Protagonisten ist das mit Informationen versehene Stück Papier fast wie die Begegnung mit einem Menschen, der Neuigkeiten zu berichten weiß. Als bald führt die Rezeption jener Neuigkeiten jedoch zu einem Zustand der Bitterkeit.

Andreas Pum liest von persönlichen Lebensereignissen freier Bürgerinnen und Bürger - unter anderem von der Bekanntgabe einer Verlobung und einer Geburt. Die realen Ereignisse sind in ihrer Informationsfülle so knapp gefasst, dass der Protagonist auf ihrer Basis imaginäre Räume spinnt: aus dem Stück Papier wird ein Vorstellungsraum, der all die Namen, von denen Andreas Pum soeben gelesen hat, beinhaltet. Der Gefängnisinsasse haucht den Worten gleichsam Atem ein, denn „[d]ie Vorstellung des Subjekts erfüllt die Textwelt mit Leben [...]“.²⁴⁴ Andreas Pums Fantasie zeugt von seiner Vorstellung über starre soziale Räume. Die Unmöglichkeit zu diesen durchzudringen, verweist auf die oppositionelle Dialektik des *Hier* und des *Dort*.²⁴⁵ Andreas Pums Überzeugung fügt sich weiters in Bourdieus Ausführungen über den sozialen Raum ein, denn sein „Modell bezeichnet [...] Distanzen, aus denen sich Begegnungen, Affinitäten, Sympathien oder selbst Wünsche vorhersagen lassen [...]“.²⁴⁶ Dass der Gefängnisinsasse bei der Betrachtung der Namen eine gemeinsame Zugehörigkeit zu einheitlichen sozialen Positionen²⁴⁷ annimmt, ist demnach keineswegs folgewidrig. Das Imaginäre entfaltet sich bei ihm jedoch ab jenem Zeitpunkt, als er von dieser Gemeinsamkeit auf eingeschworene Freundschaften dieser Gruppe schließt. Der Protagonist missachtet, dass „die Nähe im sozialen

²⁴⁴ Iser: 1993, S. 43.

²⁴⁵ Vgl. Bachelard: Poetik des Raumes [1957]. In: Dünne, Günzel: 2006, S. 171.

²⁴⁶ Bourdieu: Sozialer Raum, symbolischer Raum [1989]. In: Dünne, Günzel: 2006, S. 363.

²⁴⁷ Vgl. insbesondere die Graphik Bourdieus. In: Bourdieu: Sozialer Raum, symbolischer Raum [1989]. In: Dünne, Günzel: 2006, S. 357.

Raum“ nichts weiter als ein „objektives Potential an Einheit“²⁴⁸ darstellt. Andreas Pum scheint dieses Potential aufgrund der komprimierten Information zu überschätzen. Dies provoziert, dass er, der „wie in ein Zimmer blickt“, all seine Vorstellungen über soziale Zusammengehörigkeit ebenso komprimiert. Er schreibt den Personen, die hinter diesen Namen stehen, eine dichte Akkumulation an sozialer und solidarischer Verbundenheit zu. Diese Vorstellung wird auch mithilfe eines Verbs akzentuiert, das den Namen einen agilen Charakterzug verleiht: diese „springen“ aus den Zeilen. In Andreas Pum eröffnet sich also der Vorstellungsraum einer energiegeladenen, unverwundbaren Gesellschaft, die durch die reziproken, sozialen Netze geschützt ist. So betont auch Bourdieu: „[d]ie Position, die jemand im sozialen Raum einnimmt, [...] bestimmt auch seine Vorstellungen von diesem Raum [...]“.²⁴⁹ Andreas Pums Vorstellungen entstehen im Kontext der eigenen Ohnmacht und Mittellosigkeit. Die Überschreitung des Textes ist demnach erheblich auf den Erfahrungshaushalt des Rezipienten zurückzuführen.²⁵⁰

Auch Mendel Singer ist mit dem Medium Zeitung konfrontiert, das ihn über das Kriegsgeschehen in Europa informiert. Die an eine kollektive Leserschaft adressierten Texträume betreffen ihn persönlich, da sich seine Söhne inmitten der Wirren des Kriegsschauplatzes befinden. Der Kontakt mit der Zeitung ist infolgedessen stets mit Ängsten verbunden, die sich sodann in seinen Vorstellungsräumen manifestieren.

Mendel Singer entfaltete die Zeitung, sie war fett, klebrig und nass, sie roch wie die Lampe. Er las die Berichte vom Kriegsschauplatz zweimal, dreimal, viermal. Er nahm zur Kenntnis, dass fünfzehntausend Deutsche auf einmal in Gefangenschaft geraten waren und dass die Russen ihre Offensive in der Bukowina wieder aufgenommen hatten. Das allein genügte ihm nicht. Er legte die Brille ab, putzte sie, zog sie wieder an und las die Kriegsberichte noch einmal. Seine Augen durchsiebten die Zeilen. Fielen da nicht einmal die Namen Sam Singer, Menuchim, Jonas heraus? (H, 126)

Mendel Singer nimmt das Medium Zeitung als im höchsten Grade unangenehm wahr. Er erfasst es, bevor er darin liest, mit seinem Tast- und Geruchssinn. Dem Blatt sind durchwegs negative Merkmale zueigen, die sich anschaulich mit dem beklemmenden Lesemotiv verbinden. Mendel Singer öffnet den versprachlichten Kriegsraum in einem repetitiv obsessiven Modus. Die Schrift ermöglicht die

²⁴⁸ Bourdieu: Sozialer Raum, symbolischer Raum [1989]. In: Dünne, Günzel: 2006, S. 363.

²⁴⁹ Bourdieu: Sozialer Raum, Symbolischer Raum [1989]. In: Dünne, Günzel: 2006, S. 365.

²⁵⁰ Vgl. Iser: 1993, S. 49.

steten Lesewiederholungen, da sie „[...] im Unterschied zur Stimme eine Spur der Sprache festhält, indem sie bleibende Stelle und Form wird [...].“²⁵¹ Die immergleichen Leseakte eröffnen dem Protagonisten eine abwesende und zugleich unfassbare Realität. Die Unfassbarkeit des Ausmaßes des Krieges macht er durch einen Aussiebungsvorgang wett. Mendel Singer versucht aus der Zeitung ausschließlich jene Aspekte herauszufiltern, die in seinem privaten Leben von Bedeutung sind. Zwar erfasst er, dass beispielsweise fünfzehntausend Deutsche gestorben sind, von Relevanz sind für ihn jedoch nur drei Menschen – seine drei Söhne. Und so durchforstet er den Bericht, um Gewissheit über die Ab- oder Anwesenheit jener bedeutsamen Namen zu erlangen. Das Blatt Papier wird von ihm als verräumlichte Fläche wahrgenommen, auf welcher Worte positioniert, präsent oder absent sind. So hat auch Jacques Derrida den räumlichen Charakter der Schrift per se hervorgehoben. Es handelt sich bei dieser demnach um eine regelrechte „Verräumlichung der Sprache“²⁵².

6.2. Vorstellungsräume

Beide Protagonisten entwickeln Vorstellungsräume, die sich schließlich in ihrer Realität wiederfinden. Ganz im Zeichen romantischer Verschmelzung verschiedener Dimensionen von Wirklichkeit, „[arbeitet] derjenige, der phantasiert, [...] an der Entstehung einer („seiner“) Wirklichkeit [...]“.“²⁵³ Die Einbildungskraft erfüllt demzufolge nicht die Funktion einer „Kombinationsaktivität“²⁵⁴, sondern wird, im Sinne Fichtes *Wissenschaftslehre*, dem „absoluten Ich“²⁵⁵ gerecht.

Andreas Pum wird im Kriegsspital zu seiner späteren Zukunft als Leierkastenspieler inspiriert. Während er des Nachts aus dem weiß begitterten Fenster hinaussieht, schweifen seine Gedanken in Zukunftsvorstellungen ab.

Es ist ein heller Sommernachmittag. Andreas steht im Hof eines großen Hauses, im Schatten eines alten, breiten Baumes. [...] Andreas dreht die Kurbel seines Kastens und spielt: „Ich hatt' einen Kameraden.“ Oder: „Draußen vor dem Tore“; oder die Nationalhymne. Er ist in Uniform. Er trägt sein Kreuz. Aus allen

²⁵¹ Sylvia Sasse: Literaturwissenschaft. In: Stephan Günzel (Hrsg.): Raumwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009, S. 225-239, hier: S. 227.

²⁵² Sasse: 2009, S. 227.

²⁵³ Schmitz-Emans: 2009, S. 45.

²⁵⁴ Iser: 1993, S. 300.

²⁵⁵ Schmitz-Emans: 2009, S. 30.

offenen Fenstern fliegen Münzen, in Seidenpapier eingewickelte. Man hört den gedämpften Metallklang des fallenden Geldes. Kinder sind da. Dienstmädchen lehnen über die Fensterbrüstungen. Sie achten der Gefahr nicht. Andreas spielt. (R, 16)

Die Vorstellung, der sich Andreas Pum an dieser Stelle hingibt, ist durch detailreiche, konkretisierte Bilder geprägt. Die imaginäre Szenerie ist für ihn so verlockend, dass im Moment ihrer Entstehung, die Umsetzung in naher Zukunft initiiert wird. Der Vorstellungsraum weist darauf hin, dass Andreas Pums Charakter durch eine starre Verbundenheit mit gesellschaftlichen Symbolen geprägt ist. Symbolische Zeichen beziehungsweise Abzeichen evozieren in ihm die Hoffnung von der Gesellschaft anerkannt zu werden oder gar bewundert. Dementsprechend ist die Uniform in seiner Fantasie mit einem Kreuz versehen. Trotz des gesellschaftlich minderwertig angesehenen Berufs des Leierkastenspielers ist er in seiner Imagination ein regelrechter Star. Er befindet sich im Mittelpunkt eines Hofes, der ihm als Bühne dient. Das Auditorium lauscht begeistert seinem Spiel. Andreas Pum selbst ist der einzige Mann, das Publikum konstituiert sich ausschließlich aus Frauen und Kindern. Die soziale Raumbetrachtung nach Bourdieu anwendend, kann konstatiert werden, dass Andreas Pum zu karrieristischen Männern in Distanz steht. Begegnungen mit diesen werden aufgrund der verschiedenen Lebenspraktiken tendenziell nicht stattfinden²⁵⁶, da davon auszugehen ist, dass jene Gesellschaftsgruppe ihren Beruf nicht auf der Straße ausübt. So ist in seiner Vorstellung kein männlicher Zuhörer, mit dem er verglichen werden könnte, vorhanden. Dies ist in der Vorstellung des Leierkastenspielers nicht von Nachteil; bleibt er doch der konkurrenzlos gefeierte Held, der Frauen und Kinder gleichermaßen beeindruckt.

Auch Mendel Singer entwickelt Vorstellungsräume, die sich wenig später in der Wirklichkeit manifestieren. Sie treten in den USA auf und beziehen sich stets auf seine abwesenden Kinder, um die er in Sorge ist.

Auf dem Heimweg, den Mendel ein wenig auszudehnen suchte, ergab er sich der Vorstellung, dass ihn zu Hause ein Brief erwartete. Im Brief stand klar und ausdrücklich, dass erstens: Menuchim ganz gesund und vernünftig geworden war; zweitens: dass Jonas wegen eines geringfügigen Gebrechens den Dienst verlassen hatte und nach Amerika kommen wollte. Mendel Singer wusste, dass dieser Brief noch nicht gekommen war. Aber er versuchte gleichsam, dem Brief eine günstige Gelegenheit zu geben, auf dass er Lust bekomme einzutreffen. (H,113 f.)

²⁵⁶ Vgl. Bourdieu: Sozialer Raum, symbolischer Raum [1989]. In: Dünne, Günzel: 2006, S. 363.

Mendel Singer dehnt seinen Spaziergang – seinen Raumgang – auch zeitlich aus. Sein Gehen entspringt konkreten Intensionen, die mithilfe von de Certeaus Abhandlung *Die Äußerungen von Fußgängern*²⁵⁷ interpretiert werden können. Da das Gehen als „Raum der Äußerungen“²⁵⁸ verstanden wird, kann festgestellt werden, dass Mendel Singers Gehäußerung den Modus der zeitlichen Verzögerung in sich birgt. Sein Spaziergang wird Mittel zum Zweck, ohne örtliches Ziel. Je länger er den topographischen Raum durchquert, desto länger vermag er es, seine imaginären Vorstellungsräume zu nähren, die in diesem Fall durchwegs positiv konnotiert sind. Es handelt sich um eine Szenerie, deren Realisierung er für die Zukunft erhofft. Er ergibt sich dem Versuch, „alles Sein aus dem Bewusstsein“²⁵⁹ zu gestalten und mithilfe seiner Vorstellungsräume die Realität zu beeinflussen. Er nimmt Abstand von seiner Wohnung, um dem Brief dessen Einkehr schmackhaft zu machen. Es zeichnet sich bereits Mendel Singers spätere Überzeugung ab, dass seine Anwesenheit Unglück bringe. (Vgl. H,147) Er betrachtet sich demnach nicht als Brücke zu seiner alten Heimat, sondern gar als Hindernis.

Tatsächlich bewahrheitet sich Mendel Singers Vorstellung über die Ankunft eines Briefes. Die abergläubische Idee, seine Abwesenheit provoziere gute Nachrichten, wird ihm somit bestätigt. Der Brief, der am darauffolgenden Tag eintrifft, hat jene Familie zum Absender, die sich um Menuchim angenommen hat. Darin wird erläutert, dass der Knabe zu sprechen begonnen habe: Menuchim hat die Leute auf offener Straße darüber alarmiert, dass es brennt. Auch, dass Jonas wohlauf sei, steht in dem Brief geschrieben. (Vgl. H, 116 f.) Infolgedessen kommt Mendel Singers Vorstellungsräumen eine höchst prophetische Note zu; davon zeugt nicht einzig der eingetroffene Brief. Auch der Ausgang des Romans offenbart die bewahrheitete Vorstellung, dass Menuchim lebt und gesund ist.

In den Köpfen der beiden Protagonisten ergeben sich jedoch auch destruktive Vorstellungen, die über eine psychisch labile Verfassung Aufschluss geben. Als Andreas Pum sich erstmals im Gefängnis befindet, lässt er vor seinem inneren Auge die restliche Welt sterben.

Nichts blieb übrig. Tot war das Auge. Über alles, was es gesehen und jemals gespiegelt, breitete sich der Vorhang. Hinter dem verblaßten die Bilder der Dinge, der Tiere, der Menschen. Gestorben ist Muli, der kleine Esel, an der

²⁵⁷ Anmerkung: es handelt sich hierbei um ein Unterkapitel von „Das Sprechen der verhallenden Schritte“. In: de Certeau: 1988, S. 189-192.

²⁵⁸ de Certeau: 1988, S. 189.

²⁵⁹ Schmitz-Emans: 2009, S. 30.

Straßenecke, hinter der er verschwand. Ein rosiger, rundlicher Tod hatte das Tier gekauft und mit einem kurzen, fetten Arm erstickt. Gestorben ist Katharina, Kathi, die breithüftige, hochbusige Frau. Gestorben ist Anna, das kleine Mädchen mit den dünnen Zöpfen. Die große, weiße, breitflügelige Schleife war ein Vampir auf dem Kopf des Kindes. Ausgelöscht wie mit einem großen Schwamm, als wären sie nur eine Kreidezeichnung auf matter Tafel gewesen, sind das Spital, der Krieg, die Lizenz, die Kameraden, der Ingenieur Lang, Willi, seine Braut, der Leierkasten, die Straßenbahn. (R, 77)

In der Zelle wird sich Andreas Pum gewahr, dass sein bisheriges Leben der Vergangenheit angehört. Diese vergangene Zeit wird als so nichtig entlarvt, dass ihr gleichsam das Fortbestehen in der Gegenwart abgesprochen wird. Obwohl „[...] jeder Augenblick der Zeit [...] alle anderen zu seinen Zeugen auf[rufft]“²⁶⁰, negiert Andreas Pum das Gewesene. Der Vorhang breitet sich metaphorisch über sein bisheriges Leben, folglich wird das Vergangene bis zur Unkenntlichkeit verfinstert. Die neue Situation, die ihn von seinem alten Leben geistig und realräumlich abtrennt, provoziert in ihm Assoziationen des Todes. Dies ist an der reichhaltigen Todeslexik des Zitats erkennbar. Selbst das kleine, unschuldige Mädchen Anna wird mit einem Fabelwesen des Todes, dem Vampir assoziiert. Die Leblosigkeit der Welt in seiner Vorstellung ist auf seine eigene Abgeschiedenheit zurückzuführen; der Satz „Tot war das Auge“ zeugt davon - ein totes Auge vermag nichts mehr wahrzunehmen. Der phänomenologischen Betrachtung Edmund Husserls folgend, verliert Andreas Pums Leib in der Isolation die Funktion als Wahrnehmungsleib.²⁶¹ Husserl erläutert über den Wahrnehmungsleib: „[w]ir betrachten ihn [...] als subjektiv beweglichen und sich im wahrnehmenden Tun subjektiv bewegendem Leib.“²⁶² Andreas Pums „Bewegungsempfindungen“²⁶³ haben in der Zelle eine sehr eingeschränkte Funktion. Weiters ist er von Wahrnehmungsgegenständen abgeschnitten, er befindet sich nicht mehr in einem „Feld von *sich zeigendem Seienden*“²⁶⁴. Da der Protagonist nun nichts mehr wahrnehmen oder spiegeln kann, ist für ihn Existentes außerhalb seiner Zelle undenkbar. Dies weist neben dem resignierten Charakter seiner Gedankeninhalte auch auf eine gewisse

²⁶⁰ Merleau-Ponty: Die Unhintergebarkeit der Wahrnehmung [1945]. In: Wiesing: 2002, S. 276 f.

²⁶¹ Vgl. hierzu Edmund Husserls Abhandlung „Die Präntention der Wahrnehmung“, die im Rahmen seiner Vorlesungen „Analysen zur passiven Synthesis“ 1925/26 erschienen ist. In: Lambert Wiesing (Hrsg.): Philosophie der Wahrnehmung. Modelle und Reflexionen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 203-222, hier: S. 212-213.

²⁶² Husserl: Die Präntention der Wahrnehmung [1925/26]. In: Wiesing: 2002, S. 212.

²⁶³ Husserl: Die Präntention der Wahrnehmung [1925/26]. In: Wiesing: 2002, S. 212.

²⁶⁴ Merleau-Ponty: Die Unhintergebarkeit der Wahrnehmung [1945]. In: Wiesing: 2002, S. 276.

Selbstverabsolutierung hin, da eine Welt ohne seine Anwesenheit für ihn nicht vorstellbar ist. Schließlich lässt er alles sterben, außer sich selbst. Dem romantischen Ansatz nach Fichtes Idealismus folgend, gilt, dass „die Außenwelt [...] nur in Beziehung auf das absolute Ich Realität [hat].“²⁶⁵ Die Wahrnehmung der Welt des Protagonisten fügt sich in jenes Denkkonzept ein. Seine Realität und Welt besteht nunmehr aus der Zelle. Obgleich er derjenige ist, der sich in einem Heterotop befindet, wird für ihn die übrige Welt zu einem solchen.

Auch Mendel Singer entwickelt in seinen Vorstellungsräumen Schreckensszenarien. Dies vor allem im Hinblick auf den in Europa stattfindenden Krieg. Der besorgte Vater verliert die Zuversicht, seine Kinder lebend wiederzusehen. Dies zeigt sich an seinen düsteren Fantasiegebilden.

Es war, als glaubten sie [Sam und Mirjam, Vega und Mac], sie könnten Mendels nach Europa gerichteten Blick auf ihre eigene glückliche Leistung und ihre eigene Sicherheit lenken. Sie stellten sich gleichsam zwischen Mendel Singer und den Krieg. Und während er ihren Reden zuzuhören schien, ihren Vermutungen recht gab, dass Jonas in einer Kanzlei beschäftigt sei und Menuchim seiner besonderen Krankheit wegen gesichert in einem Petersburger Spital, sah er seinen Sohn Jonas mit dem Pferd stürzen und in einem jener Stacheldrähte hängen bleiben, die von den Kriegsberichterstatern so anschaulich beschrieben wurden. Und sein Häuschen in Zuchnow brannte – Menuchim lag im Winkel und wurde verbrannt. (H, 124 f.)

Mendel Singers Gedankenräume stehen zu seinem aktuellen Lebensmittelpunkt in großer Distanz; er imaginiert sich Schreckensszenarien, die in Europa stattfinden. Er hat Angst um das Leben seiner sich dort befindenden Kinder. Jene, die in den USA sind, versuchen sich darin, Mendel Singers Vorstellungsräume zu beeinflussen, indem sie versuchen, seinen inneren Blick auf sie selbst zu lenken. Raummetaphorisch möchten sie sich „zwischen Mendel Singer und den Krieg stellen.“ Diese Mauer zu bilden, gelingt jedoch nicht. Während Mendel Singer ihnen vormacht, zuversichtlich zu sein, ahnen diese nicht, was sich tatsächlich vor seinem inneren Auge abspielt. Seine Vorstellungsräume sind „gelenkt von Wissen und Erinnerung“²⁶⁶. Demzufolge basieren sie auf Informationen, die Mendel Singer in der Realität erhalten hat. Die Vorstellung, dass Jonas von einem Pferd stürzt und Menuchim verbrennt, verweist auf die Inhalte der Briefe, die aus der Heimat eingetroffen sind.

²⁶⁵ Schmitz-Emans: 2009, S. 30.

²⁶⁶ Iser: 1993, S. 314.

Schließlich ist die frohe Botschaft, dass Menuchim sprechen kann, einem Brand zu verdanken, und Jonas berichtet in seinem Brief, dass er die Pferde sehr liebe. (Vgl. H, 117) Die prinzipiell positiven Benachrichtigungen, die er aus Europa erhalten hat, dienen als Inspiration für seine Schreckensvorstellungen, denn „Imaginäres prägt sich nicht selbst, sondern entfaltet sich im Zusammenspiel mit anderen Faktoren [...]“.²⁶⁷ Der Brief bildet die einzige Verbindung zu seinen Kindern und wird ins Negative verkehrt. Zudem verknüpft Mendel Singer jene persönlichen Inhalte mit Informationen aus Zeitungsberichten, die den Krieg in Europa samt all seiner Gräuel beschreiben. Dass seine Vorstellungen Fragmenten seines Wissens entspringen, entspricht ihrer Definition nach phänomenologischen Ansätzen. „Eine Vorstellung zu bilden beinhaltet, Abwesendes [...] durch ein Analogon hindurch zu visieren, das sich aus Wissen, Erinnerung, Erfahrung, Information [...] speist.“²⁶⁸

6.3. Traumräume

Träume weisen sowohl für die Wahrnehmungs- als auch für die Raumtheorie höchst ergiebige Aspekte auf. Sie unterstreichen die Dualität von Geist und Körper, da sie es vermögen, diese zeitgleich in unterschiedlichen Räumen unterzubringen. „Der Träumende teilt körperlich den raumzeitlichen Zusammenhang der Wachenden, und dennoch ist er allein und woanders.“²⁶⁹ Der Traum entspricht einer inneren Wahrnehmung *par excellence*. Die auf der Psychoanalyse beruhenden Traumtheorien des 19. und 20. Jahrhunderts²⁷⁰ werden für die Untersuchung der vorliegenden Textstellen relevant sein. Sigmund Freud, der Begründer der Psychoanalyse, sieht die zentralen Trauminhalte einerseits im „Tagesrest“, andererseits in der „Kindheit“ verankert. Er hebt folglich die „individuell-biographischen Kontexte“²⁷¹ des Träumenden hervor und „[...] konzeptualisiert Träumen als eine Form des Erinnerns.“²⁷² C.G. Jung²⁷³ hat im

²⁶⁷ Iser: 1993, S. 314.

²⁶⁸ Anmerkung: In dem Kapitel „Imaginäres als Vorstellungsakt (Sartre)“ wird das phänomenologische Verständnis des Imaginären nach Sartre von Iser erläutert. In: Iser: 1993, S.331-350, hier: S. 336.

²⁶⁹ Haß: 2005, S. 45.

²⁷⁰ Anmerkung: im Gegensatz zu den experimentellen, neuro-und kognitionspsychologischen Forschungen, vgl. hierzu den Artikel „Traum“. In: Joachim Ritter u.a. (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie (Band 10). Basel: Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt 1998, S. 1461-1472, hier: S. 1465.

²⁷¹ Artikel „Traum“. In: HWPH: 1998, S. 1465.

²⁷² Artikel „Traum“. In: HWPH: 1998, S. 1466.

²⁷³ Carl Gustav Jung (1875-1961) war ein Schweizer Psychiater, der vor allem mit seinen Untersuchungen der Archetypen in Verbindung gebracht wird. Demnach stellte er fest, dass

Gegensatz dazu eine nicht ausschließlich auf Individualität ausgerichtete Traumtheorie formuliert. Ganz im Sinne der romantischen Auffassung, dass Traum und wachende Realität einander ergänzen würden²⁷⁴, sieht auch er den Traum als „eine Quelle der Offenbarung“²⁷⁵. Jung ist der Überzeugung, dass Träume für die Auseinandersetzung mit dem Ich äußerst hilfreich sein können. Allerdings braucht es die Möglichkeit, seine Träume zu entschlüsseln, da der Traum in Metaphern spricht.²⁷⁶ Diese Metaphern müssen jedoch nicht auf die unmittelbare Biographie des Träumenden zurückzuführen sein, sondern können auch „Anteil [des] kollektiven Unbewußten“²⁷⁷ sein. Die Theorien Freuds und Jung in Einklang bringend, wird auch die Bedeutung des Traumes im Sinne der Romantik in die Analyse mit eingeflochten.

Andreas Pums Träume werden erst relevant, als er bereits aus dem Gefängnis entlassen ist, und seinen Beruf als Toilettenbediensteter antritt. Weder er selbst noch die Leserschaft vermag es, zwischen seinen Träumen und der Realität zu unterscheiden. Nach Freud werden die Wahrnehmungen in Träumen für die Wirklichkeit gehalten, weil das Ich aufgehoben ist.²⁷⁸ Der durchschnittliche Träumende identifiziert jedoch nach dem Aufwachen das zuvor Erlebte als einer inneren Fantasiewelt entsprungen. Nicht so Andreas Pum. Die Beurteilung dieses Phänomens kann von zwei Standpunkten aus erfolgen: entweder es wird dem Protagonisten eine generelle Wahrnehmungsstörung attestiert oder aber, einer frühromantischen Idee entsprechend, eine Wahrnehmungserweiterung. Letzterem folgend, gewinnt er Zutritt zu einer zusätzlichen Welt, die ihn beide Seiten des Lebens – die reale und die traumhafte - deutlich wahrnehmen lässt.

In Träumen und visionären Ahnungen scheint sich ein neues Leben zu erschließen, in dem die Zerrissenheit und Disparatheit der Tageswelt aufgehoben sind und das Ich sich als mit der Natur vereinigt erfährt.²⁷⁹

Der Protagonist sieht seine Traumbilder gestochen scharf und sie scheinen somit das Potential des Erfahrungsgewinns zu besitzen. Auch Jung hebt den positiven Beitrag des Traumes zur Persönlichkeitsentwicklung des Träumenden hervor.

Symbole, Vorstellungen und Motive, die in Träumen auftauchen, kultur- und geschichtsübergreifend dieselben sind. In medizinisch und psychologisch geprägten Fachkreisen brachte ihm dieser spirituell konnotierte Zugang viel Kritik ein.

²⁷⁴ Vgl. Schmitz-Emans: 2009, S. 63.

²⁷⁵ Ole Vedfelt: Dimensionen der Träume. Ein Grundlagenwerk zu Wesen, Funktion und Interpretation. Zürich, Düsseldorf: Walter 1997, S. 177.

²⁷⁶ Vgl. Vedfelt: 1997, S. 69.

²⁷⁷ Artikel „Traum“. In: HWPH: 1998, S. 1467.

²⁷⁸ Vgl. hierzu den Artikel „Traum“. In: HWPH: 1998, S. 1465-1466.

²⁷⁹ Schmitz-Emans: 2009, S. 63.

Laut ihm können Träume einen konstruktiven Kommentar zur aktuellen Situation abgeben und aufgrund ihrer Raum-Zeit-Aufhebung sogar zu Vektoren für parapsychologische Phänomene werden.²⁸⁰ Da der Protagonist jedoch selbst nicht mehr zwischen Wachheit und Schlaf zu unterscheiden vermag, werden im konkreten Fall die Funktionen des Traumes nach Jung abgeschwächt. Es handelt sich demzufolge weniger um eine reziproke Ergänzung der beiden Welten, sondern viel eher um eine regelrechte Verschmelzung. So kommt es zu einer „[...] in ihrer Vielschichtigkeit rätselhaften Wirklichkeit.“²⁸¹ Die Leserschaft selbst wird unaufhörlich im Unklaren darüber gelassen, welche Ereignisse sich auf der Toilette, der Arbeitsstätte Andreas Pums, tatsächlich zutragen, denn sie ist auf die Perspektive des Protagonisten angewiesen. Die Welt Andreas Pums aufzuschlüsseln in eine reale und eine traumhafte, kann folglich nicht gelingen; der reale Raum ist mit dem imaginären Raum zu eng verwoben. Aufgrund dieser unklaren Trennung können Andreas Pums innere Wahrnehmungserlebnisse wohl durchaus als Halluzinationen bezeichnet werden, denn auch „[i]n der Halluzination feiert Imaginäres Triumphe über das Bewusstsein [...]“.²⁸² Dies ist auf den Geisteszustand des Protagonisten zurückzuführen, der im letzten Drittel des Romans gemeinhin als abnormal bezeichnet werden kann. Romantischen Diskursen folgend, repräsentiert der Protagonist daher einen durch Desorientierung geprägten Wahnsinn, da er „[...] die wahrgenommenen Gegenstände nicht mehr von bloßen Phantomen seiner Phantasie zu unterscheiden [weiß]“²⁸³, andererseits kommt es zu einer „[...] Thematisierung des Wahns als Fähigkeit eines „anderen“ Sehens [...]“²⁸⁴.

Tatsächlich offenbart sich Andreas Pum eine übersinnliche Welt und zwar durch niemand geringeren als Gott. Der Protagonist klagt diesen an.

Aus meiner frommen Demut bin ich erwacht zu rotem, rebellischem Trotz. Ich möchte Dich leugnen, Gott, wenn ich lebendig wäre und nicht vor Dir stünde. Da ich Dich aber mit meinen Augen sehe und mit meinen Ohren höre, muß ich Böseres tun als Dich zu leugnen: Ich muß Dich schmähen. (R, 118)

Hast Du Millionen Welten und weißt Dir keinen Rat? Wie ohnmächtig ist deine Allmacht! (R, 119)

²⁸⁰ Vgl. Vedfelt: 1997, S. 67 f.

²⁸¹ Schmitz-Emans: 2009, S. 63 f.

²⁸² Iser: 1993, S. 315.

²⁸³ Schmitz-Emans: 2009, S. 73.

²⁸⁴ Schmitz-Emans: 2009, S. 74.

Ach, ich wollte, ich könnte Dich noch leugnen. Du aber bist da. Einzig, allmächtig, unerbittlich, die höchste Instanz, ewig – und es ist keine Hoffnung, daß Dich Strafe trifft, daß Dich der Tod zu einer Wolke zerbläst, daß Dein Herz erwacht. Ich will Deine Gnade nicht! Schick mich in die Hölle. (R, 120)

Nachdem Andreas Pum im Gefängnis Gottes Existenz bezweifelt hat, findet er sich in seinem Sterbeprozess diesem gegenüber. Er rebelliert gegen den, seinem Empfinden nach, ungerecht handelnden Höchsten. Er hat keinerlei Respekt, sondern ausschließlich Verachtung für ihn übrig.

Andreas Pum nimmt sich als Toten wahr, der Gott nun gegenübersteht. Trotz der Annahme nicht mehr lebendig zu sein, vertraut er auf seine Sinnesorgane. Er nimmt wahr, ohne ein räumlich existentes Objekt vor sich zu haben. Die innere Wahrnehmung bestimmt sich hier nicht nur visuell, sondern auch akustisch. So sieht er Gott mit seinen Augen und hört ihn mit seinen Ohren. Sein „rebellischer Trotz“ wird abermals mit der Farbe Rot, seiner persönlichen Farbe des Wahnsinns, verknüpft. Andreas Pums halluzinatorisches Erlebnis wird zu seiner Erkenntnis eines präsenten und über die Welt herrschenden Gottes. Dies macht ihn wütend und lässt ihn keineswegs versöhnlich aus dem Leben scheiden. Gott wird als existierend, als Herrscher über Welt(en) anerkannt, doch als mangelhaft wahrgenommen. Als letzte Ursache bleibt er unangetastet von den Konsequenzen seines Handelns.

Mendel Singers Träume werden lediglich in zwei Kapiteln, dem 10. und 11. beschrieben. Anhand der beiden Zitate ist erkennbar, dass die immergleichen Träume wiederkehren.

Er träumte sofort: Begebenheiten aus der Heimat und Dinge, von denen er in Amerika nur gehört hatte, Theater, Akrobaten und Tänzerinnen in Gold und Rot, den Präsidenten der Vereinigten Staaten, das Weiße Haus, den Milliardär Vanderbilt und immer wieder Menuchim. Der kleine Krüppel mischte sich zwischen das Rot und Gold der Sängerinnen, und vor dem bleichen Strahlen des Weißen Hauses haftete er als ein armer, grauer Fleck. Dies und jenes mit wachen Augen anzuschauen, war Mendel zu alt. Er glaubte seinen Kindern aufs Wort, dass Amerika das Land Gottes war, New York die Stadt der Wunder und Englisch die schönste Sprache. (H, 120)

Er träumt von Theater, von Akrobaten in Rot und Gold, vom Weißen Haus, vom Präsidenten der Vereinigten Staaten, vom Milliardär Vanderbilt und von Menuchim. (H, 123)

Mendel Singers Träume weisen, ebenso wie seine veränderten Lebensumstände, Kontraste auf. Die zurückgelassene Existenz im Osten wird mit Elementen des Westens verschmolzen. Die westliche Komponente seines Traums besteht ausschließlich aus Beschreibungen, die er einzig vom Hörensagen kennt. Es handelt sich hierbei um regelrechte Stereotype des Westens. Amerika wird in seinen Träumen durch den Nimbus der unbeschwerten und vergnüglichen Lebensart markiert: Theater, Akrobaten und Tänzerinnen repräsentieren die amerikanische Unterhaltungsindustrie und das breite kulturelle Angebot. Mendel Singer träumt von heiterem Amüsement, das seiner persönlichen amerikanischen Alltagswirklichkeit keineswegs entspricht. Er selbst ist im wirklichen Leben nie mit jenen Freizeitangeboten in Berührung gekommen. Er nimmt die Erzählungen über jene Seiten Amerikas jedoch an und verinnerlicht sie. Dies zeigt auf, dass sich „Imaginäres [nicht] selbst [prägt], sondern [...] sich im Zusammenspiel mit anderen Faktoren, die ihrerseits von unterschiedlicher Komplexität sind, [entfaltet].“²⁸⁵ Das Unterfangen, all den Beschreibungen blind zu vertrauen, gelingt jedoch nicht vollends. Schließlich mischen sich unter diese positiv konnotierten amerikanischen Symbole auch Heimatbilder und vor allem Menuchim. Dass der Sohn in seinen Träumen auftaucht, verweist auf Mendel Singers individuelle Biographie. „Jung geht wie Freud davon aus, dass die Ursache für Traum inhalte vor allem aus dem Alltag und aus vergangenen Erlebnissen resultiert.“²⁸⁶ Der zurückgelassene Sohn Menuchim bestimmt die Gedanken und das Gewissen seines Vaters in den USA. Neben den Symbolen des unbeschwerten Lebens steht der Sohn diesen Vorstellungsbildern diametral gegenüber. So wird er als „armer, grauer Fleck“ bezeichnet, der sich vor dem „bleichen Strahlen“ des Weißen Hauses befindet. Der zentrale Ort der Supermacht Amerika wird durch den verlassenen Sohn somit in einen Ort der Trostlosigkeit verkehrt. Die Symbolik eines goldenen Westens verliert ihre positiven Eigenschaften an Menuchim; Mendel Singer verschließt sich der ihn umgebenden realen Umwelt, denn seine Gedanken haften stets an der Vergangenheit. Die „Prägefaktoren“²⁸⁷ seiner imaginären Räume können demnach nicht auf aktualisierten Wahrnehmungsakten basieren, sondern ausschließlich auf abstrakten Vorstellungs- und Erinnerungsräumen.

²⁸⁵ Iser: 1993, S. 314.

²⁸⁶ Vgl. Vedfelt: 1997, S. 68.

²⁸⁷ Iser: 1993, S. 315.

6.4. Erinnerungsräume

Erinnerungen sind eine Form der „Aktivierung“²⁸⁸ für Vorstellungsräume, da sie Abwesendes vergegenwärtigen.²⁸⁹ Die Erinnerungsräume, wie sie hier verstanden werden, differieren demnach vom platonischen Anamnesisbegriff, und beziehen sich auf die Fähigkeit des Gedächtnisses, Vorstellungen zu speichern.²⁹⁰ „Das Gedächtnis wird zum Medium der räumlichen Transformationen. [...] eine Übertretung des Gesetzes des Ortes [wird] möglich.“²⁹¹ Demzufolge befindet sich der in Erinnerung versunkene Mensch in einem Zustand, der ihm erlaubt, vergangene Ereignisse auf gewisse Art und Weise wieder zu erleben. Daran geknüpft sind insbesondere Wahrnehmungen und Eindrücke, die an konkreten Orten und Umgebungen erfahren wurden, denn in „[...] [Erinnerungen] ist der Raum alles, [...] die Zeit lebt nicht im Gedächtnis.“²⁹² Erinnerungsräume sind somit eng an Sinneswahrnehmungen und Gefühle geknüpft.

Die Erinnerungsräume der Protagonisten sind im Sinne der *„Bilder des glücklichen Raumes“*²⁹³ „entgesellschafte[t]“²⁹⁴. Im Kopf Andreas Pums tauchen in der Isolation zahlreiche Erinnerungen auf. Er nimmt sie nicht nur passiv in seine Gefühlswelt auf, sondern erarbeitet sie sich gewissermaßen.

Tausend Bilder erblühten aus seiner Einsamkeit. Tausend Stimmen erfüllten sie. Er sah ein Schwein, das mit dem Rüssel in die Fuge zwischen Tür und Wand des Stalles geraten war und sich nicht wieder befreien konnte. Er kannte dieses Bild. Als Knabe, bei seinem Onkel, der ein Steuereinnahmer auf dem Land war und einen Hof besaß, hatte er es gesehen. Er sah ein Schwalbennest im Klosett; einen Papagei an einer Kette, der nach seinem Finger schnappte; den Kompaß und den silbergefaßten Zahn an der Uhrkette des Vaters; die Geburt eines Schmetterlings aus der dünnen, gebrechlichen Hülle der Puppe in einer grasgefütterten Streichholzschachtel [...]
Andreas hatte viel zu tun. Er mußte die Bilder einordnen. Wie ein Kind an den Sprossen einer Leiter, so kletterte der neugeborene Andreas an diesen kleinen Erinnerungen zaghaft empor. Es schien ihm, als müßte er noch lange klettern, um zu sich selbst zu gelangen. Er entdeckte sich selbst. Er schloß die

²⁸⁸ Iser: 1993, S. 316.

²⁸⁹ Vgl. Iser: 1993, S. 314.

²⁹⁰ Vgl. hierzu den Artikel „Erinnerung“. In: HWPH: 1972, S. 636.

²⁹¹ de Certeau: 1988, S. 168

²⁹² Bachelard: Poetik des Raumes [1957]. In: Dünne, Günzel : 2006, S. 168.

²⁹³ Bachelard: Poetik des Raumes [1957]. In: Dünne, Günzel: 2006, S. 166.

²⁹⁴ Bachelard: Poetik des Raumes [1957]. In: Dünne, Günzel: 2006, S. 167 f.

Augen und freute sich. Wenn er sie öffnete, hatte er ein neues Stück entdeckt, eine Beziehung, einen Klang, einen Tag und ein Bild. Ihm war, als begänne er zu lernen und Geheimnisse täten sich vor ihm auf. So hatte er also fünfundvierzig Jahre in Blindheit gelebt, ohne sich selbst und die Welt zu kennen.
(R, 88)

Im konkreten Beispiel wird das Auftreten von Erinnerungsräumen mithilfe einer eingesetzten Vegetationsmetaphorik veranschaulicht. Die Einsamkeit wird als fruchtbarer Nährboden für das Entstehen von Erinnerungen bestimmt. Vergangenes wächst empor und wird folglich immer deutlicher wahrgenommen. Auch de Certeau bedient sich der Metapher von Naturbildern um das Phänomen der Erinnerung zu beschreiben, wobei er die Distanz, welche diese zu den einst erlebten Ereignissen einnimmt, betont.

Wie jene Vögel, die nur im Nest anderer Arten nisten, produziert die Erinnerung an einem Ort, der nicht ihr eigener ist. Sie bekommt ihre Form und ihre Verwurzelung durch äußere Umstände [...].²⁹⁵

Die Erinnerungsräume bestehen bei dem Protagonisten zu einem Großteil aus Szenen mit Tieren; menschliche Begegnungen finden keinen Eingang. Andreas Pums Affinität zu Tieren zeigt sich auch außerhalb der Erinnerungsräume – beginnend bei dem Esel Muli und endend bei dem Papagei, den er als Toilettenbediensteter bei sich hat. Die wesentliche Rolle, die die Tiere in Andreas Pums Leben einnehmen, kann als Zeichen seiner sich wandelnden Entwicklung gelesen werden. Die Freundschaft zwischen Mensch und Tier symbolisiert die Wiederherstellung des paradiesischen Zustandes. Das Tier symbolisiert zudem den Zugang zu instinktiver Weisheit.²⁹⁶ Andreas Pum, der sich einst in der Großstadt seinen Lebensunterhalt verdient hat, ist nun abgeschieden von den vielfältigen Anforderungen der Zivilisation. In dieser Konsequenz erlebt er sein Dasein nunmehr instinktiv. Er ist keinerlei äußerem Einfluss ausgesetzt und seine Konfrontation mit Erinnerungen wird als Ansatzpunkt eines Selbstfindungsprozesses geschildert. Einige Erinnerungsbilder treten gleichsam spontan auf. Andere sind insofern verräumlicht, als sie sich dem Protagonisten nicht von selbst offenbaren, sondern von ihm regelrecht gesucht werden müssen. Die Suche erfolgt durch das Schließen der Augen; in der Finsternis werden die Bilder aus ihren Verstecken herausgeschält. Seine Erkenntnissuche wird mit der

²⁹⁵ de Certeau: 1988, S. 170.

²⁹⁶ Vgl. hierzu den Eintrag „Tier“. In: Cooper: 2004, S. 284-285, hier: S. 285.

Leiter als räumlicher Metapher veranschaulicht. Mithilfe seiner Erinnerungsbilder klettert er Sprosse für Sprosse zu sich selbst. Anschließend muss der Protagonist die einzelnen Szenarien ordnen, denn es wird offenbar, dass sie sich untereinander vermischt haben und einer Anordnung bedürfen, die als vollendetes System Klarheit schaffen soll. So bestimmt auch de Certeau, dass die Erinnerung „aus einzelnen Ausbrüchen und Fragmenten [besteht]. [...] Jede Erinnerung, die sich aus dem Dunkel löst, ist auf ein Ganzes bezogen, das ihr fehlt.“²⁹⁷ Die Vorliebe des Protagonisten klare Ordnungen herbeizuführen, setzt sich demnach auch in der Zelle fort. Durch die Auseinandersetzung mit den Erinnerungsbildern und die angestrebte Gliederung verschafft sich Andreas Pum schließlich Klarheit. Er wird gar als „neugeborener Andreas“ bezeichnet. Der Protagonist räumt sprichwörtlich mit seiner Vergangenheit auf und dieser Akt lässt ihn sich selbst und die Welt deutlicher werden.

Die Erinnerungsräume Mendel Singers sind auf seine Heimat fokussiert und treten in Form konkreter Landschaftsbilder auf: so zum Beispiel in dem Wartezimmer der Psychiatrie. Dort fällt Mendel Singers Blick auf eine Vase, die mit Blumen bemalt ist. Die künstlerische Verzierung löst in ihm alsbald eine Assoziation zur Heimat aus und Bilder der Erinnerung blühen auf.

Es waren gelbe Schlüsselblumen, Mendel erinnerte sich, dass er sie daheim auf den grünen Wiesen oft gesehen hatte. Die Blumen kamen aus der Heimat. Er gedachte ihrer gern. Diese Wiesen hatte es dort gegeben und diese Blumen! Der Friede war dort heimisch gewesen, die Jugend war dort heimisch gewesen und die vertraute Armut. Im Sommer war der Himmel ganz blau gewesen, die Sonne ganz heiß, das Getreide ganz gelb, die Fliegen hatten grün geschillert und warme Liedchen gesummt, und hoch unter den blauen Himmeln hatten die Lerchen getrillert, ohne Aufhören. Mendel Singer vergaß, während er die Schlüsselblumen ansah, dass Deborah gestorben, Sam gefallen, Mirjam verrückt und Jonas verschollen war.
(H, 138)

Auch die Erinnerungsbilder Mendel Singers verweisen auf keine konkreten Ereignisse, sondern beschreiben viel eher „die „Stimmung“ der Landschaft“, denn diese „[...] durchdringt [...] alle ihre einzelnen Elemente, oft ohne daß man ein einzelnes für sie haftbar machen könnte [...]“.²⁹⁸ Er lässt den in Erscheinung getretenen imaginären Raum einzig auf sein Empfinden wirken und setzt, konträr

²⁹⁷ de Certeau: 1988, S. 172.

²⁹⁸ Georg Simmel: Philosophie der Landschaft [1903]. In: Ders.: Das Individuum und die Freiheit. Essays. Berlin: Klaus Wagenbach 1984, S. 130-139, hier: S. 136.

zu Andreas Pum, keinen bewussten Akt der Reflexion. Insofern sind seine Erinnerungsbilder abseits von Raum oder Zeit zu verorten und provozieren gewissermaßen „kontemplative[] Erstarrung“²⁹⁹. Mendel Singers Erinnerungen an die Heimat sind stark ästhetizistisch geprägt. Sie sind demnach mit visuellen Sinneswahrnehmungen eng verknüpft. Er verbindet mit all diesen Wahrnehmungen ein Gefühl des Friedens. Die Heimat scheint ihm aus heutiger Sicht vollkommen, das anaphorisch gebrauchte Adjektiv „ganz“ verleiht dem Nachdruck. An nichts fehlte es dem vollkommenen Blau, der vollkommenen Sonne oder dem vollkommenen Gelb des Weizens. Dabei ist davon auszugehen, dass sein gegenwärtiges Bewusstsein der Vergangenheit diese so konstruiert, wie er sie nun in der Gegenwart sieht, und entstellt.³⁰⁰ Seine Erinnerungen wirken stark romantisieren und idealisiert. Dies zum Beispiel dann, wenn liebevoll der „ein Liedchen summenden Fliegen“ gedacht wird, die gemeinhin als lästig empfunden werden. Die einzelnen Erinnerungsbilder repräsentieren die Heimat nach der er sich sehnt und sind somit als „Metonymie im Verhältnis zu diesem Ganzen“³⁰¹ zu werten. Alle vergegenwärtigten Gegenstände der Vergangenheit im Osten erzeugen ein friedvolles Gefühl in dem Mann. Das Phänomen, die Räume der Vergangenheit zu idealisieren, erläutert auch Bachelard in seiner Reflexion zur *Poetik des Raumes*, wo es zur Verklärung der einst bewohnten Dachstube kommt.

Früher konnte man gewiß die Dachstube zu eng finden, im Winter zu kalt, im Sommer zu heiß. Aber jetzt, in der Erinnerung, die in der Träumerei wiedergefunden wird, ist die Dachstube, wer weiß durch welchen Synkretismus, klein und groß, warm und kühl, doch immer tröstend. [...] ³⁰²

Die sich durch Vertrautheit auszeichnende Heimat kann mit ihrem dörflichen Charakter zudem als konkrete Opposition zur Großstadt bestimmt werden, deren unüberschaubare Anonymität als befremdlich empfunden wird. Mendel Singers emotional aufgeladene Erinnerungsbilder fügen sich in Simmels Beschreibung des Seelenlebens in Dörfern und im ländlichen Bereich ein. Dort ist ein „sinnlich-geistiges Lebensbild“ vorzufinden, das durch eine Fokussierung auf das Gemüt und gefühlsmäßige Beziehungen bestimmt wird.³⁰³

²⁹⁹ Leroi-Gourhan: Die symbolische Domestikation des Raums [1965]. In: Dünne, Günzel: 2006, S. 231.

³⁰⁰ Vgl. Merleau-Ponty: Das Auge und der Geist [1961]. In: Dünne, Günzel: 2006, S. 277.

³⁰¹ de Certeau: 1988, S. 172.

³⁰² Bachelard: Poetik des Raumes [1957]. In: Dünne, Günzel: 2006, S. 169.

³⁰³ Vgl. Simmel: Die Großstädte und das Geistesleben [1903]. In: Klaus Wagenbach: 1984, S. 193.

Bei beiden Protagonisten tritt die Erinnerung nur in der Isolation auf, sei es eine innere oder eine äußere. Das Erlebnis der ursprünglichen Zurückweisung des Andreas Pum in die äußere Isolation findet seine Fortführung in dessen späterer innerer Isolation. Die Gefängnismauern ermöglichen ihm eine als positiv empfundene Abgrenzung von den Überforderungen der Außenwelt. Im Gegensatz dazu verbindet sich für Mendel Singer der Rückzug in die Homogenität des jüdischen Stadtviertels mit einer zunehmenden Verarmung an sozialen Kontakten.

Die Isolation kann auch als Flucht vor der „[...] Großstadt, als ein die Wahrnehmungsintensität des Subjektes überwältigendes Objekt [...]“³⁰⁴ gelesen werden. Die „Distanzierung zum Äußeren“³⁰⁵ wird nötig, denn die Zivilisation scheint mit all ihren Wahrnehmungsobjekten, die sich dem Individuum aufdrängen, den Erinnerungsräumen und der damit verbundenen Selbsterkenntnis hinderlich zu sein. Diese Folge beziehungsweise Gefahr der „rastlosen“ Moderne wird auch von Siegfried Kracauer im Zuge seiner Kritik an der Großstadt offenbar. Für ihn ist „[d]er moderne Mensch [...] in einem System gefangen“³⁰⁶, das sich durch „endlose[s] Streben nach Tat und Aktion ohne letztes Ziel“³⁰⁷ auszeichnet. Obgleich die technischen und zivilisatorischen Errungenschaften eindrucksvoll sind, „[bewirkt] [der Fortschritt] für das Innere des Individuums nichts [...]“.³⁰⁸ Andreas Pum und Mendel Singer entsprechen nicht dem Typus des „modernen Menschen“. Während der eine durch veränderte politische Verhältnisse gewissermaßen orientierungslos scheint, bleibt das Herz des anderen nach wie vor dessen kleindörflicher Heimat verhaftet. Beide Männer meiden die großstädtische Flüchtigkeit mit ihren stets wechselnden Wahrnehmungserscheinungen. Sie entziehen sich mithilfe ihrer in Naturbildern sublimierten Erinnerungsräume der „Rückwirkung urbaner Mentalität“³⁰⁹. So stellt sich nur jenseits der Auseinandersetzung mit großstädtischen Phänomenen ein friedvolles Gefühl ein. Das bewegungslose Verharren in der Erinnerung bildet ein konsequentes Pendant zu dem äußerlichen und inhaltsleeren Treiben der Großstadt. Durch die innere Reise in ihre glücklichen Erinnerungsräume gelingt es beiden Protagonisten, der „dynamisierte[n], technisierte[n] Lebenswelt“³¹⁰ gewissermaßen subversiv zu entkommen.

³⁰⁴ Enne: 2006, S. 40.

³⁰⁵ Enne: 2006, S. 48.

³⁰⁶ Frisby: 1989, S. 121.

³⁰⁷ Frisby: 1989, S. 121.

³⁰⁸ Frisby: 1989, S. 121.

³⁰⁹ Enne: 2006, S. 36.

³¹⁰ Enne: 2006, S. 41.

Literaturverzeichnis

Primärtexte

Roth, Joseph: Die Rebellion [1924]. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2005.

Roth, Joseph: Hiob [1930]. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2010.

Sonstige Primärtexte

Roth, Joseph: Bekenntnis zum Gleisdreieck [1924]. In: Klaus Westermann (Hrsg.): Joseph Roth. Das journalistische Werk 1924-1928 (Band 2.). Köln: Kiepenheuer & Witsch 1990, S. 218-221.

Roth, Joseph: Die weißen Städte [1925]. In: Klaus Westermann (Hrsg.): Joseph Roth. Das journalistische Werk 1924-1928 (Band 2.). Köln: Kiepenheuer & Witsch 1990, S.456-502.

Roth, Joseph: Juden auf Wanderschaft [1927]. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2010.

Sekundärliteratur

Adorno, Theodor W.: Studien zum autoritären Charakter. Frankfurt: Suhrkamp 1973.

Bachelard, Gaston: Poetik des Raumes [1957]. In: Jörg Dünne, Stephan Günzel (Hrsg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 166-177.

Berger, Wilhelm: Macht. Wien: Facultas 2009.

Böhme, Hartmut: Kulturwissenschaft. In: Stephan Günzel (Hrsg.): Raumwissenschaften. Frankfurt am Main: 2009, S. 191-205.

Bourdieu, Pierre: Sozialer Raum, symbolischer Raum [1989]. In: Jörg Dünne, Stephan Günzel (Hrsg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 354-366.

Cassirer, Ernst: Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum [1931]. In: Jörg Dünne, Stephan Günzel (Hrsg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 485-499.

Certeau de, Michel: Kunst des Handels. Berlin: Merve Verlag 1988.

Cooper, J.C.: Das große Lexikon traditioneller Symbole. München: Wilhelm Goldmann Verlag 2004.

Dünne, Jörg; Günzel, Stephan (Hrsg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. In Zusammenarbeit mit Hermann Doetsch und Roger Lüdeke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.

Egger, Irmgard: Heterotopie und Exil. Zu Joseph Roths Reisebuch *Die weißen Städte*. In: Sabrina Becker (Hrsg.): Jahrbuch für Literatur und Kultur der Weimarer Republik. München: Edition Text+Kritik (im Druck). Typoskript, S.1-13.

Egger, Irmgard: Italienische Reisen. Wahrnehmung und Literarisierung von Goethe bis Brinkmann. München: Wilhelm Fink Verlag 2006.

Egger, Irmgard: „Nervöse Romantik“. Heimito von Doderer im Kontext der modernen Großstadtliteratur (Band 6). In: Sabrina Becker, Eckhard Faul, Reiner Marx (Hrsg.): Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik. München: Text und Kritik 2001, S. 143-163.

Enne, Angelika: Stadtdiskurse im journalistischen Werk von Joseph Roth (Diplomarbeit). Wien: Universität Wien 2006.

Foucault, Michel: Von anderen Räumen [1967]. In: Jörg Dünne, Stephan Günzel(Hrsg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 317-327.

Frisby, David: Fragmente der Moderne. Georg Simmel – Siegfried Kracauer – Walter Benjamin. Rheda-Wiedenbrück: Daedalus 1989.

Hamann, Brigitte: Österreich. Ein historisches Portrait. München: Beck 2009.

Haß, Ulrike: Die Perspektive und was ihr Fall ist, demonstriert am dicken Holzschnitzer von Herrn Filippo Brunelleschi. In: Nikolaus Müller-Schöll, Saskia Reither (Hrsg.): *Aisthesis. Zur Erfahrung von Zeit, Raum, Text und Kunst*. Schliengen: Edition Argus 2005, S. 43-52.

Helmholtz von, Hermann: Der Zeichencharakter der Empfindungen. Über das Sehen des Menschen [1855]. In: Lambert Wiesing (Hrsg.): *Philosophie der Wahrnehmung. Modelle und Reflexionen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 164-169.

Husserl, Edmund: *Die Präention der Wahrnehmung* [1925/26]. In: Lambert Wiesing (Hrsg.): *Philosophie der Wahrnehmung. Modelle und Reflexionen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 203-222.

Irigaray, Luce: Der Ort, der Zwischenraum [1984]. In: Jörg Dünne, Stephan Günzel (Hrsg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 244-258.

Iser, Wolfgang: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993.

Jooß, Elisabeth: Theologie. In: Stephan Günzel (Hrsg.): *Raumwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009, S. 386-398.

Lacan, Jacques: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint [1949]. In: Dorothee Kimmich, Rolf Günter Renner, Bernd Stiegler (Hrsg.): *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. Stuttgart: Reclam jun. 2003, S. 177-187.

Lambert Wiesing: *Philosophie und Wahrnehmung. Modelle und Reflexionen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.

Lefebvre, Henri: Die Produktion des Raums [1974]. In: Jörg Dünne, Stephan Günzel (Hrsg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 330-340.

Leroi-Gourhan, André: Die symbolische Domestikation des Raums [1965]. In: Jörg Dünne, Stephan Günzel (Hrsg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 228-241.

Lüdeke, Roger: Ästhetische Räume. Einleitung. In: Jörg Dünne, Stephan Günzel (Hrsg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 449 – 466.

Mahnkopf, Claus-Steffen: Vermag Musik die Zeit vergessen zu machen? Überlegungen zur Künstlichkeit musikalischer Zeit. In: Nikolaus Müller-Schöll, Saskia Reither (Hrsg.): Aisthesis. Zur Erfahrung von Zeit, Raum, Text und Kunst. Schliengen: Edition Argus 1995, S. 163-173.

Meding von, Dorothee: Über romantische Subjektivität (Dissertation). Johann Wolfgang Goethe-Universität: 1981.

Mehrens, Dietmar: Vom göttlichen Auftrag in der Literatur. Die Romane Joseph Roths. Ein Kommentar. Vorwort von Helmuth Nürnberger. Hamburg: Libri Bod 2000.

Merleau-Ponty, Maurice: Das Auge und der Geist [1961]. In: Jörg Dünne, Stephan Günzel (Hrsg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S.180-191.

Merleau-Ponty, Maurice: Die Unhintergebarkeit der Wahrnehmung [1945]. In: Lambert Wiesing (Hrsg.): Philosophie der Wahrnehmung. Modelle und Reflexionen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 248-283.

Noeske, Nina: Musikwissenschaft. In: Stephan Günzel (Hrsg.): Raumwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009, S. 259-269.

Pietsch, Yvonne: Der Ofen: Zur Ambivalenz des vertrauten Ortes in Texten der Romantik. In: Walter Pape (Hrsg.): Raumkonfigurationen in der Romantik. Eisenacher Kolloquium der Internationalen Arnim-Gesellschaft. Tübingen: Max Niemeyer 2009, S. 261-274.

Ritter, Joachim u.a. (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie in zwölf Bänden. Basel: Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt 1971 ff.

[= HWPH]]

Reutlinger, Christian: Erziehungswissenschaft. In: Stephan Günzel (Hrsg.): Raumwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009, S. 93-106.

Roeben, Antje: „Eine Art Grimm gegen die Hässlichkeit“: Räume sozialer Ausgrenzung. In: Walter Pape (Hrsg.): Raumkonfigurationen in der Romantik. Eisenacher Kolloquium der Internationalen Arnim-Gesellschaft. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2009, S. 35-44.

Rohr, Claudia: Das Bild der Familie bei Joseph Roth (Diplomarbeit). Universität Wien: 1992.

Sasse, Sylvia: Literaturwissenschaft. In: Stephan Günzel (Hrsg.): Raumwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009. S. 225-239.

Schanze, Helmut: Literarische Romantik. Stuttgart: Alfred Kröner 2008, S. 11-29.

Schmarsow, August: Das Wesen der architektonischen Schöpfung [1894]. In: Jörg Dünne, Stephan Günzel (Hrsg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 470-483.

Schmidinger, Heinrich: Metaphysik. Ein Grundkurs. Stuttgart: Kohlhammer 2010.

Schmidt, Aurel: Von Raum zu Raum. Versuch über das Reisen. Berlin: Merve 1998.

Schmitt, Carl: Das Recht als Einheit von Ordnung und Ortung [1950]. In: Jörg Dünne, Stephan Günzel (Hrsg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 409-418.

Schmitz-Emans, Monika: Einführung in die Literatur der Romantik. In: Gunter E. Grimm, Klaus-Michael Bogdal (Hrsg.): Einführungen Germanistik. Darmstadt: WBG 2009.

Schroer, Markus: Soziologie. In: Stephan Günzel (Hrsg.): Raumwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009, S. 354-366.

Schwering, Markus: Die neue Mythologie. In: Helmut Schanze (Hrsg.): Literarische Romantik. Stuttgart: Alfred Kröner 2008, S. 203-215.

Simmel, Georg: Die Großstädte und das Geistesleben [1903]. In: Ders.: Das Individuum und die Freiheit. Essays. Berlin: Klaus Wagenbach 1984, S. 192-204.

Simmel, Georg: Philosophie der Landschaft [1903]. In: Ders.: Das Individuum und die Freiheit. Essays. Berlin: Klaus Wagenbach 1984, S. 130-139.

Simmel, Georg: Über räumliche Projektionen sozialer Formen [1903]. In: Jörg Dünne, Stephan Günzel (Hrsg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 304-315.

Steiner, Uwe: „Der revolutionäre Wunsch, das Reich Gottes zu realisieren...“. Kunst, Religion und Politik in Walter Benjamins Kritik der Romantik. In: Heinz Brüggemann, Günter Oesterle (Hrsg.): Walter Benjamin und die romantische Moderne. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 83-104.

Stemberger, Günter: Jüdische Religion. München: Beck 2008.

Totschnig, Elisabeth: Raummodelle – Weltmodelle. Der literarische Raum im Frühwerk Joseph Roths (Dissertation). Universität Wien: 1995.

Vedfelt, Ole: Dimensionen der Träume. Ein Grundlagenwerk zu Wesen, Funktion und Interpretation. Zürich, Düsseldorf: Walter 1997.

Warning, Rainer: Heterotopien als Räume ästhetischer Erfahrung. München: Wilhelm Fink Verlag 2009.

Sigrid Weigel, Sigrid: Bilder als Hauptakteure auf dem Schauplatz der Erkenntnis: zur poesis und episteme sprachlicher und visueller Bilder. In: Jörg Huber (Hrsg.): Ästhetik – Erfahrung. Zürich: Edition Voldemeer 2004, S.191-212.

Westermann, Klaus: Joseph Roth, Journalist. Eine Karriere 1915-1935. Bonn: Bouvier 1987.

Wiesing, Lambert: Einleitung: Philosophie und Wahrnehmung. In: Lambert, Wiesing (Hrsg.): Philosophie der Wahrnehmung. Modelle und Reflexionen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.

Zudrell, Petra: Reisen nach Galizien. Wahrnehmungsstrategien deutschsprachiger Reiseberichte über Galizien (einschließlich der Bukowina) vom Anfang und Ende des zwanzigsten Jahrhunderts (Diplomarbeit). Universität Wien: 1994.

Internetquellen

<http://sammelpunkt.philo.at:8080/139/>

Zusammenfassung

Die Arbeit beschäftigt sich mit Raumkonstruktionen und der Wahrnehmung des Raums in Joseph Roths Romanen *Die Rebellion* (1924) und *Hiob* (1930). Untersucht werden soziale, imaginierte und imaginäre Räume. All diese sind für das Werk gleichbedeutend und stehen miteinander in Beziehung.

Um die raumtheoretischen Aspekte in ihrer Vielfalt zu erfassen, finden grundlegende Erkenntnisse aus Arbeiten von Georg Simmel, Pierre Bourdieu, Michel Foucault und Michel de Certeau ihren Eingang. Die wahrnehmungstheoretischen Untersuchungen basieren aufgrund der Verknüpfung von Raum und Wahrnehmung auf phänomenologischen Zugängen; gestützt auf Arbeiten von Gaston Bachelard, Maurice Merleau-Ponty sowie Ernst Cassirer.

Wesentlicher Ausgangspunkt für die Entstehung imaginierter und imaginärer Räume ist in beiden Romanen die Gestaltung des sozialen Raums. Daher setzt sich die Arbeit zu Beginn mit den Praktiken im Raum und der Stellung der Protagonisten innerhalb des sozialen Raums auseinander. In diesem Zusammenhang wird evident, dass Andreas Pum und Mendel Singer mit Raumpraktiken konfrontiert sind, die in vielfältiger Weise Charakteristika der Machtausübung in sich bergen. Diese Machtausübung hinterlässt die Protagonisten stets als Unterlegene, sowohl in offiziellen als auch in privaten Konstellationen. So offenbart sich in den aufgesuchten Amtszimmern anhand der Praktik im Raum das Abhängigkeitsverhältnis der Protagonisten zu den Machthabern: die Aura der Macht in den beschriebenen staatlichen Büroräumen entsteht aus der Verschmelzung von institutioneller Symbolik und personeller Repräsentanz. Die Repräsentanten bedürfen keiner Bewegung innerhalb des Raums, um ihre Macht auszuüben. Im Gegensatz dazu machen sich die Bittsteller in immanenter Autoritätsfurcht Gesten der Demut zueigen.

Auch innerhalb der privaten Beziehungsräume werden Machtdemonstrationen dargestellt, unter Hervorhebung des destruktiven Charakters der weiblichen Figuren. Dieser spiegelt sich ebenfalls in der Raumpraktik wider und mündet schließlich in zwingenden Ortswechseln, die ein zentrales Motiv der Romane bilden. Während Andreas Pum, der Straßenmusikant, in die Heterotopie des Gefängnisses verwiesen wird, tauscht Mendel Singer sein vertrautes Umfeld eines galizischen Dorfes gegen ein Leben in der befremdlichen Metropole New York ein. Die jeweiligen Ortswechsel als markante Gegensatzpaare zwingen

beide Protagonisten kontinuierlich in eine innere und äußere Isolation. Andreas Pum wandelt sich in der Einsamkeit vom autoritätsgläubigen Patrioten zu einem „inneren“ Rebellen, der die bestehende gesellschaftliche Ordnung als wahnsinnig beurteilt. Mendel Singers Isolation ist als Reaktion auf private Schicksalsschläge ebenso zu werten wie auch als Folge des großstädtischen Alltags, dem er sich schutzlos gegenüber sieht. Dieser Aspekt findet seinen Niederschlag auch in den Großstadtdiskursen der Moderne.

Die eingenommenen Außenseiterpositionen führen im Hinblick auf die Wahrnehmung der Welt zu höchst subjektiven, imaginierten Beschreibungen des Raumes. Dieser dient den Protagonisten als Projektionsfläche für die innere Verfassung. Besonders im Falle Mendel Singers ist jedoch eine kontinuierliche Wechselwirkung zwischen Raum und seelischem Zustand zu konstatieren. Schließlich bewirkt die Isolation der beiden Protagonisten das zunehmend dichtere Auftreten imaginärer Räume, die einzig für das „innere Auge“ sichtbar sind. Diese finden ihre Realisierung in Form von Vorstellungs-, Traum- und Erinnerungsräumen. Während die Traum- und Erinnerungsräume vergangene familiäre und persönliche Ereignisse widerspiegeln, wird der Charakter der Vorstellungsräume durch zukunftsweisende Elemente bestimmt. Diese werden einerseits im Kontext der Rezeption von Kunsträumen, andererseits in Wunschvorstellungen der Protagonisten deutlich. Im Sinne (früh)romantischer Konzepte beinhalten die Romane Grenzüberschreitungen, die sowohl den Offenbarungscharakter der Kunst betonen, als auch zur Überbrückung von Dualitäten – wie Wirklichkeit und Wunder – führen.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name: Julia Pass

Geburtsdatum: 05.08.1986

Staatsbürgerschaft: Österreich

Ausbildung

1992-1996: Volksschule Gebrüder-Lang-Gasse 4, 1150 Wien

1996-2000: GRG Rosasgasse 1-3, 1120 Wien

2000-2005: HLW St. Franziskus; Erdbergstraße 70, 1030 Wien

2005-2011 Studium des Lehramts für das UF Deutsch und das UF Französisch; Politikwissenschaft, Universität Wien

2008: Erasmus-Auslandssemester an der université Jean Moulin 3, Lyon

Berufstätigkeit

2003: Tourismuspraktikum im Steigenberger Hotel Bad-Tatzmannsdorf

2007: Aupair in Paris

2008-2011: Lehrkraft im Nachhilfeinstitut „Lernquadrat“

Seit 2010: ehrenamtliche Mitarbeiterin des Diakonie Flüchtlingsdienstes