

AGNIESZKA DYLEWSKA (ZIELONA GÓRA)

„UNSER HAUS HOCKT ZWISCHEN BÄUMEN UND BÜSCHEN.“
ZUR AMBIVALENZ DER HAUSSYMBOLIK IM ROMAN
FAMILIENLEBEN VON VIOLA ROGGENKAMP

This article deals with the interpretation of the motif of a house in Viola Roggenkamp's novel *'Familienleben'*. The author desires to draw attention to the following aspects: 1. Role, imagery and symbolic meaning of the house in the novel. 2. Analysis of connotations and dependents between the house and its dwellers. 3. Representation of the house as a space of existential experiences of the main characters. The use of literary psychoanalysis and the fundamentals of the literary anthropology not only enabled creation of the symbolic image of the house but also stressed the ambivalence of the concept. On the one hand the house is represented as a hermetic place which is characterised by safety and tranquillity, but on the other hand, it stands for a space of mystery, solitude, alienation and peril.

Auch wenn der Mensch aus dem Haus geht, bleibt er ihm zugehörig. Das Verlassen des Hauses ist in einem Sinne kein Verlassen, denn der Mensch gehört ja nach wie vor zu diesem Haus (E. Messimeri 2001: 109).

EINLEITUNG

Hinter der bröckelnden Fassade einer baufälligen, von zwei Gärten umgebenen Villa in Hamburg geht das Familienleben seinen gewohnten Gang. Vier Frauen: Großmutter Hedwig, Mutter Alma und zwei Töchter Vera und Fania haben im Haus ein weibliches Biotop geschaffen. Paul Schiefer, der Vater von Vera und Fania und zugleich der einzige Mann in der Familie, arbeitet wochentags und kehrt erst am Wochenende wieder heim. Der Roman *Familienleben* (V. Roggenkamp 2004) ist aber nicht nur eine Familiengeschichte, sondern auch eine „Hausgeschichte“. Die Autorin Viola Roggenkamp hat die marode Villa im vornehmen Hamburger Viertel als Wohnort der Familie Schiefer nicht zufällig gewählt: Das Gebäude avanciert zum Konfrontationspunkt aller wichtigen Ereignisse und zur Hauptmetapher des Romans zugleich. Das von Roggenkamp imaginierte Haus beeinflusst sowohl Menschen, die es bewohnen, als

auch die Art und Weise, wie sie die Wirklichkeit erleben. Ist es eine Minireplik des Universums: das „imago mundi“? Ein Raum der Erinnerung? Ein Exponent der eigenen Identität? Ein Haus der Träume? Oder vielleicht ein von Fremden und Feinden unantastbarer Intimraum? In dem vorliegenden Beitrag wird die symbolische Dimension des Hauses, seine ambivalente Bedeutung und Mehrdeutigkeit einer Analyse unterzogen. Es wird auch ein Versuch unternommen, Interaktionen und symbolische Zusammenhänge zwischen dem Haus und seinen Bewohnern darzustellen. Wichtig sind dabei die Fragen, inwiefern das Haus die menschlichen Beziehungen prägt und ob grundlegende existentielle Erfahrungen in seinem Inneren durchgespielt werden.

DIE HAUSSYMBOLIK DIE WISSENSCHAFTLICHE INTERPRETATIONEN UND DIFFERENZIERUNGEN DES SYMBOLS

[Das Haus] hält den Menschen aufrecht, durch alle Gewitter des Himmels und des Lebens hindurch. Es ist Körper und Seele. Es ist die erste Welt des menschlichen Seins. Bevor er in die Welt geworfen wird, [...] wird der Mensch In die Wiege des Hauses gelegt (G. Bachelard 2007: 33).

Keiner Wissenschaft ist es bisher gelungen, eine absolute und endgültige Interpretation des Haussymbols zu schaffen. So stellt die Bedeutung des Hauses als symbolischer Raum immer noch eine unerschöpfliche Forschungsquelle dar. Seine vertikale und horizontale Symbolik hat in der Psychoanalyse, Anthropologie und Hermeneutik ihren Niederschlag gefunden. Der Bauplan des Hauses bezieht sich symbolisch auf zwei geometrische Figuren, den Viereck und den Kreis. Seine vier Wände sind Wahrzeichen für die vier Himmelsrichtungen, der Fußboden gleicht der Erde und das Dach steht für das Himmelsgewölbe. Auffallend ist die Polarität *innen* und *außen*, durch die das Haus gekennzeichnet ist, sowie die Polarität *oben* – *unten* markiert durch die Existenz des Dachbodens und des Kellers. Manche alten Gemälde stellen metaphorisch den Menschen in Gestalt eines Hauses dar. Diese Gleichsetzung Mensch – Haus soll das Gehäuse der menschlichen Seele versinnbildlichen. Die Symbolik des Hauses ist versteckt im unendlichen Labyrinth der Träume. Ebenso wie auf den alten Bildern nimmt das Haus in der Traumwelt die Form des menschlichen Selbstbildes an, um als Symbol des Körpers zum Kristallisationspunkt der verborgenen, im geheimnisvollen Reich der Psyche lauernden Gedanken und Triebe zu werden. In der Tiefenpsychologie wurde diese Symboldeutung als ein Instrument zur Ergründung und Untersuchung der menschlichen Seele aufgefasst, was in den Ansichten von Sigmund Freud und C. G. Jung seinen Niederschlag gefunden hat. Freud hat geschrieben:

Der menschliche Leib [...] im Traum häufig eine Darstellung durch das Symbol des Hauses erfährt. In der Fortführung dieser Darstellung sind Fenster, Türen und Tore die Eingänge in die Körperhöhlen [...] (S. Freud 1969: 161).

Freuds Schüler C. G. Jung hat seinen Traum von einem merkwürdigen Haus zu Papier gebracht:

Wir haben ein Gebäude zu beschreiben, dessen oberes Stockwerk im 19. Jahrhundert errichtet worden ist; das Erdgeschoß datiert auf aus dem 16. Jahrhundert, und die genaue Untersuchung des Mauerwerks ergibt die Tatsache, dass es aus einem Wohnturm des 11. Jahrhunderts umgebaut worden ist. Im Keller entdecken wir römische Grundmauern und unter dem Keller findet sich eine verschüttete Höhle, auf deren Grund Steinwerkzeuge in der höheren Schicht und Reste der gleichzeitigen Fauna in der tieferen Schicht aufgedeckt werden. Das wäre etwa das Bild unserer seelischen Struktur (G. Jung 1969: 131).

In Bezug auf den Körper und das Selbst kann das Haus die Mutter „in ihren schützenden oder verfolgenden Aspekten“ oder den Mutterleib symbolisch vertreten (vgl. M. Hirsch 2006: 211). Auf der Ebene von Archetypen zeigt das Haus einen gewissen Universalismus auf. Es umfasst alle möglichen Arten von Häusern und besteht aus anderen archetypischen Elementen wie Türen, Fenstern, Wänden und Dächern (J. Jakob 2010: 58). Als Wahrzeichen des Neubeginns ist das Haus das erste All des Menschen, sein „Winkel der Welt“, „ein Kosmos in der vollen Bedeutung des Wortes“ (vgl. G. Bachelard 2007: 31) und es soll zu einer der größten Integrationsmächte für menschliche Träume, Erinnerungen und Gedanken gehören (ebenda). Hans van Laam, Mönch der Abtei St. Benedictusberg sieht im Haus keine Form, die in der Natur fremdartig wirkt oder sich von ihr abhebt, sondern betrachtet es als eine Vervollständigung der Natur, als ein durch den natürlichen Raum vervollständigter „Zusatz“ zu ihr. Es ist nicht nur ein durch Wände von der natürlichen Umgebung abgetrennter bewohnbarer Raum sondern steht für „das unantastbare menschliche Dasein“ (1992:1) und auf diese Weise bildet er „ein aussöhnendes Element zwischen beiden Termen Mensch und Natur“(ebenda). So ist der Bau eines Hauses eine Tätigkeit, bei der eine neue Welt erschaffen wird. Das Haus als Raum „bewirkt eine Vervollständigung des natürlichen Raumes, die es ermöglicht, ihn zu unserem Erfahrungsraum in Beziehung zu setzen; gleichzeitig ermöglicht sie die Aufnahme unseres spezifisch menschlichen Raumes in die homogene Ordnung der Natur“ (H. van Laan 1992: 6). Nach der säkularisierten Auffassung des Haussymbols ist das Haus in die Sphäre des Sacrum einzuordnen. Seine Mauern sollen die Scheidung des Heiligen und des Profanen symbolisieren. Das Bauen des Hauses ist erst nach bestimmten geheiligten Riten möglich und verkörpert demzufolge einen harmonischen Akt, der das Chaos wieder in Ordnung bringt. So ist der Hausbau die Nachschaffung der Kosmogonie, des schöpferischen Werkes der Götter (E. Mircea 1957: 31). Nicht zu übersehen ist die Funktion des Hauses als Raum der Geborgenheit (ohne Schutz des Hauses soll der Mensch den fremden Blicken und Angriffen der Mitmenschen ausgesetzt werden), die eine gewisse Identifi-

zierung von Mensch und Haus zur Folge hat (O. F. Bollnow 1970: 23). In diesem Zusammenhang bedeutet das Haus. „[den] Ort der Entspannung gegenüber der Anspannung des öffentlichen Lebens“ (O. F. Bollnow 1970: 23). Wichtig ist dabei die Tatsache, dass nicht nur der Mensch seinen Wohnraum gestalten kann, sondern auch das Haus als Wohnraum auf den Menschen modifizierend einwirkt (vgl. O.F. Bollnow 1963). Interessant ist die Auffassung des Hauses als Bewegungsraum mit einer Wegestruktur. Das Haus soll eine doppelte Bewegungsrichtung in sich haben: das „Nach-Hause-Gehen“ und das „Aus-dem-Hause-Gehen“ (E. Messimeri 2001: 108). Das Symbol Haus enthält also unzählige Bilder und Assoziationen, was mit seiner Mehrdeutigkeit und Ambivalenz sowie mit der Tatsache zusammenhängt, dass das Haus als erste zivilisatorische Kulturleistung, als „erster Schritt in das Menschsein“ (M. Hirsch 2006: 209) gilt.

ZUR TOPOGRAPHIE DER HAMBURGER WILLA

Raum, Form und Größe spiegeln [...] im Haus die drei Ebenen des menschlichen Daseins wieder [...] (H. van Laan 1992: 23).

Das Haus im Roman tritt aus der Sicht der Ich- Erzählerin und Hauptprotagonistin Fania in Erscheinung. Es ist eine einst schöne, aber zum Zeitpunkt, an dem die Geschichte beginnt, schon marode Villa, die zurückgesetzt von der Straße liegt. Das Gebäude ist von zwei Gärten umschlossen. Sein Treppenhaus ist dunkel und kühl. Rechts gibt es eine Kellertür. Zwei vordere Kellerräume und eine Kellerküche gehören zu einer Souterrainwohnung. Die weiteren Räume sind zwei Luftschutzkeller und ein unbenutztes, zur Familie Schiefer gehörendes Badezimmer. Links von dem Hauseingang führt die Treppe zu anderen Wohnungen. Auf dem ersten Absatz befindet sich eine Toilette. Der gesamte erste Stock wird von einer geräumigen Wohnung umfasst, im zweiten Stock gibt es eine kleine Dachwohnung.

Das Gebäude wurde nach dem Krieg in mehrere kleinere Wohnungen aufgeteilt. Der Zustand der Wohnungen und ihre Lage verweisen auf eine bestimmte Hierarchie, die unter den Hausbewohnern herrscht, was das Haus zur Allegorie für die Lebensstruktur macht. Ungeschriebene territoriale Gesetze, die im Haus gelten, haben zur Folge, dass die einzelnen Bewohner miteinander kaum in Berührung kommen. Die ihnen zugewiesenen Räume im Haus weisen eine symptomatische personenbezogene Prägung auf. Die Eltern der vorpubertären Hauptfigur Fania wohnen als Hauptmieter im Hochparterre „mit Veranda nach vorn und Terrasse nach hinten und mit zwei großen Gärten“ (V. Roggenkamp 2004: 81). Die Wohnung haben sie als Kriegsbeschädigte „von den Amerikanern“ zugewiesen bekommen. Die Räume sind zwar groß, zeigen aber deutliche Spuren der Verwahrlosung, sind feucht und verschimmelt. Es gibt kein Bad und

die Toilette befindet sich außerhalb der Wohnung. Der erste Stock ist von Hermann und Eva Hainichen bewohnt. Hermann Hainichen ist Hausbesitzer und führt ein Transportunternehmen, das Haus hat er von seinen Eltern übernommen. Die Wohnung von Hainichens ist hell, geräumig und mit sehr teuren, schweren Möbeln eingerichtet, „nirgendwo eine Spur vom Schimmelgrün“ (V. Roggenkamp 2004: 384). Über Hainichens, im zweiten Stock, wohnt Frau Schmalstück, eine Kriegswitwe, die Fantias Eltern während des Krieges wegen Rassenschande angezeigt hat. Ihr haben einst die Zimmer im Hochparterre gehört, nach dem Krieg wurde sie aber von den Alliierten aus der Wohnung gewiesen und ist in die Dachwohnung gezogen. Sie hat einen Untermieter. Sturmius Fraasch, einen dem Alkohol frönenden Schwulen mit Holzbein. So wie die Witwe Schmalstück war auch Fraasch Anhänger der nationalsozialistischen Ideologie. Die Kellerwohnung wurde von Fantias Eltern an die kinderreiche Arbeiterfamilie Kupsch, Flüchtlinge aus Breslau, vermietet.

Unser Haus hockt zwischen Bäumen und Büschen. Hier ist Ruhe. Kein anderes Haus in dieser Straße ist so umstellt [...] (V. Roggenkamp 2004: 43).

,so die Beschreibung der Hauptprotagonistin. Die Abgeschiedenheit des Hauses verkörpert nicht nur das Bedürfnis der Familie Schiefer, nach dem Erleben der nationalsozialistischen Verfolgung, endlich Ruhe und Schutz zu finden, sondern versinnbildlicht auch ihre Außenseiterposition. Es kommt hier eine Verbindung zwischen der Abgelegenheit des Hauses und der Abgrenzung der Familie von der Gesellschaft implizit zum Vorschein. Auch der Zustand des Hauses hat eine große symbolische Aussagekraft. Die Villa ist

das schäbigste Haus in der Straße, ihre Prachtfassade ist verkommen, aus ihrem Keller steigt die Feuchtigkeit die Wände herauf, und beim ersten Frost platzen die Wasserleitungen (V. Roggenkamp 2004: 81).

Die bröckelnde Fassade und allgegenwärtiger Schimmel verweisen nicht nur auf „renovierungsbedürftige“ Bereiche im Haus selbst, sondern auch die der Menschen, die das Haus bewohnen. So wie das Gebäude beschädigt ist, sind auch seine Bewohner innerlich kaputt oder körperlich verstümmelt. Sturmius leidet unter dem Druck der neuen Zeit, seiner Beinlosigkeit und Alkoholsucht, die alte Witwe Schmalstück ist vom Hass gegen die Familie Schiefer gepackt. Hainichen ist bekannt durch seine Affären und seinen Machtkult. Die Eltern der Hauptprotagonistin und ihre Großmutter leben immer noch im Schatten des Kriegstraumas. Die pubertierende Vera versucht ihrer Mutter als einem idealen Vorbild nachzueifern und ist nicht imstande den Anforderungen des Alltags die Stirn zu bieten. Die Hauptprotagonistin Fania kämpft mit den bedrängenden, unbewussten inneren Konflikten und mit der aus ihnen resultierenden Rechtsschreibschwäche.

DER MITTELPUNKT DER WELT – DAS ANTHROPOLOGISCHE BILD DES HAUSES

Das Haus stand im Mittelpunkt der Welt (A. Fuchs 1949: V).

Das Bild des Hauses im Hamburger Wohnviertel als Zentrum der kleinen familiären Welt und ihrer lokalen Achse wird durch eine scharfe Scheidung in einen Innenraum und in einen Außenraum verdeutlicht. Betont wird der Kontrast zwischen dem sich im Inneren des Hauses befindlichen geborgenen Ort und dem bedrohlichen Raum draußen, was im Großen und Ganzen dem Konzept von Bollnow entspricht (O. F. Bollnow 1963: 301, 302, 303).

Der Innenraum ist der Ort des Friedens, wo man zu sich selbst zurückkehrt, wo keine Bedrohungen auf einen lauern. In diesem Zusammenhang erscheint das Haus als geborgener, sicherer Schalenraum, der die Familie von der bösen Welt isoliert. Er verleiht der Familie Schiefer ein Gefühl der Sicherheit und Stabilität nach den schweren Kriegsjahren. Für weibliche Protagonistinnen, die nicht imstande sind, mit ihrer jüdischen bzw. halb-jüdischen Identität die deutsche Wirklichkeit zu akzeptieren und sich in ihr zurecht zu finden, nimmt die Villa die Symbolik der Einwurzelung und zugleich des „Fluchtraums“ (O. F. Bollnow 1963: 509) auf. Die Sehnsucht nach dem eigenen Haus wird für die deutsch-jüdische Familie zur Sehnsucht „nach Heimat, nach Aufgehoben-Sein, nach Einbettung in die soziale Gruppen“ (M. Hirsch 2006: 12).

Der Außenraum ist ein Raum der Gefahren, des Preisgegebenseins und der Fremde (O. F. Bollnow 1960: 401), den die vom Krieg geprägte Familie nicht bewältigen kann. Er bedarf „[...] jederzeit wacher Aufmerksamkeit, um die Situation zu meistern und auf Überraschungen schnell zu reagieren. Er bedarf jeden Augenblick des kontrollierenden Bewußtseins dessen, was er tut. [...]“ (O. F. Bollnow 1963: 508). Da das Meiden von Spannungen, unausgeglichenen Situationen und Überraschungen zur Gewohnheit und Lebensstrategie der Familie geworden ist, wirkt der Außenraum auf sie „un-heimisch“. Er wird vielmehr ein von negativen Erlebnissen geprägter Bereich, wo man als Jude sogar zwanzig Jahre nach dem Krieg ausgegrenzt wird und in der Schule allerlei Verleumdungen und Boshaftigkeiten hinnehmen muss, wo kalte Beamten mit „Messermündern“ und „Messerscheiteln“ leben, wo man andauernd beobachtet wird. Die Distanz und der Argwohn gegenüber der Außenwelt beeinflussen die sozialen Beziehungen der Familie. Die Versuche, sich in die Umgebung draußen hinauszuwagen sind auf das Nötigste begrenzt. Auf die Abkapselung von der Welt und das fehlende Bedürfnis das Haus zu verlassen, bestätigt die Tatsache, dass die Frauen beim Hausputzen den Flur auslassen, weil er für den Weg nach draußen steht.

Meistens vergessen wir den Flur: dort geht es hinaus, der Flur ist dunkel, nur eine schwache Lampe erhellt ihn (V. Roggenkamp 2004: 132).

Eine paradoxe Konsequenz der Abkehr von der Zone der Außenwelt und der bevorzugten Inkubation im geborgenen Inneren des Hauses, ist das Fehlen des notwendigen Gleichgewichts zwischen dem Innen- und Außenraum. Die Protagonisten merken nicht, dass ihre Haus-Beziehung einer langsamen, stufenweise fortschreitenden Evolution unterliegt: „Individualität wird zur Konformität, Freiheit zur Festlegung, Sicherheit zur Abhängigkeit“ (M. Hirsch 2006: 14).

DIE „GROSSE MUTTER“ UND IHR HAUS

Wir ersehnen [das Haus] und fürchten es, es bedeutet und Freiheit und Autonomie, und doch hält es und an einem Ort fest, wie die Mutter, die uns in das Leben hinausgibt und uns doch zu umklammern, gar zu verschlingen droht (M. Hirsch 2006: 30).

Auf der Handlungsebene stehen das Symbol Haus und die mehrdimensional angelegte Figur der Mutter in enger Verbindung. Alma ist die Hüterin des Hauses und zugleich ein dominanter Elternteil: Sie hat den bedeutendsten Einfluss auf die Erziehung ihrer beiden Töchter und trifft fast alle Entscheidungen, die sich auf das Familienleben beziehen. Auf der psychoanalytischen Ebene ist sie mit dem Archetyp der „Großen Mutter“ gleichzusetzen, die einerseits ihre Kinder über alles liebt und ihnen Schutz gewährt, andererseits aber vernichtet sie sie und verschlingt (vgl. C.G. Jung 1976). In der traditionellen psychoanalytischen Deutung ist das Haus auch feminin zu fassen, was mit dem Charakter des Mutterleibes als erstes menschliches Haus zusammenhängt. So verkörpert das metaphorische Bild des Hauses im Roman die innige Bindung von Mutter und Kind und symbolisiert auch die Mutter selbst (M. Hirsch 2006: 35, 36, 37). Es kommt zu einer Zusammenschmelzung der mütterlichen Figur und des Hauses, wobei beide Symbole eine antitomische Färbung aufweisen: Sie verkörpern Sicherheit und Wärme, aber zugleich versinnbildlichen sie Enge, Beklemmung, Eingeschränktheit und Unfreiheit. Die Mutterfigur ist als eine energiegeladene, temperamentvolle, charmante und eloquente Frau konzipiert. Ihr Vorname Alma steht in enger Beziehung zur zentralen Rolle in der Familie, die sie als „Große Mutter“ spielt. „Alma“ bedeutet „die Nährende“ (Alma lat. die Nährende, Fruchtbare, Gütige), demzufolge wird die Mutter Alma zur „alma Mater“, zu der nahrungsspendenden Mutter, die ihre Kinder mit kleinen Überraschungen, Küssen und ausgezeichnetem Essen füttert, um sie auf diese Weise an das Haus zu binden. Sie will nicht zulassen, dass ihre Töchter sich von ihr abgrenzen und versucht, sie durch übermäßige Liebe in sich einzuverleiben, was zur Folge hat, dass ihre Töchter sich in der Welt der mütterlichen Gefühle verfangen und allen ihren Stimmungen und Launen hilflos ausgesetzt sind. Als unerreichbares Ideal des Weiblichen und als eine zerstörerische Kraft zugleich bestätigt sie ihre Rolle als „Große Mutter“ „deren psychische Attraktion kraft ihrer energetischen Ladung

so groß ist, daß ihr die Ladung des Ich-Komplexes nicht gewachsen ist, so dass er „absinkt“ und „verschlungen“ wird“. (E. Neumann 1985: 41). Durch eine labile Haltung und die besitzergreifende Liebe impliziert Alma bei ihren Töchtern einen extremen „Autonomie-Abhängigkeits –Konflikt“ (M. Hirsch 2006: 34), in dem – so Hirsch – die ersehnte, verlorene Geborgenheit der Mutter-Umhüllung dem Kind ein Festgehalten-Werden, sogar ein Verschlingen bedeutet, während der erwünschten und gewonnenen Freiheit auch Gefahr und Unsicherheit zugrunde liegen, so dass Angst und Aggression mit *beiden* Zuständen verbunden sind. Die uralte symbolische Angst des Kindes von der Mutter aufgefrisst, verschlungen zu werden, äußert sich in der Passage, in der eine der zahlreichen „Kuss-Szenen“ zwischen Fania und ihrer Mutter beschrieben wird:

[...] gib mir einen Kuß, sie trägt mir ihren Mund zu, sie braucht meinen Kuß, sie kann später nicht einschlafen [...] bitte Fania, küß mich, mir stürzen die Tränen aus den Augen, sie hat mich hinunter gezwungen, ich weine, aufgelöste Wut läuft aus mir heraus und ergießt sich über mich, sie soll nicht sterben in der Nacht, ich will nicht schuld sein ich küsse sie. [...] ich werfe meine Arme um ihren Hals, ich presse ihren Körper an meinen Körper, ich presse mich völlig aus und sinke erschöpft ins Kissen (V. Roggenkamp 2004: 312).

In der Psyche der vorpubertären Ich- Erzählerin Fania kommt es zur Identifizierung von Mutter und Haus. In den von ihr imaginierten Bildern wird das Haus vermenschlicht, um verschlingende mütterliche Aspekte zu veranschaulichen. Die Phantasie der Protagonistin verwandelt das Gebäude in einen riesigen mütterlichen Schoß, in ein monströses, krankes Wesen, von dem sie verschluckt wurde.

Wir kauern in den Innereien des Hauses, sehen auf seine Geschwüre und sind überzeugt davon, bleiben zu müssen, um das Haus zu retten, um diesen Ort für uns zu bewahren, denn wir können uns keinen schöneren vorstellen (V. Roggenkamp 2004: 120, 121).

Das „Verschlungenwerden“ durch das Haus deutet auf den bevorstehenden Wandlungsprozess der Protagonistin hin, dessen Konsequenz das Verlassen des sicheren mütterlichen Schoßes sein wird. „Dieses Haus ist längst unser Haus, wer wüsste es so zu schätzen, wie wir“ (V. Roggenkamp 2004: 101) konstatiert die „Große Mutter“ Alma und die ganze Familie geht ihrem Wunsch nach, das Haus zu kaufen. Ihre psychische und physische Energie gilt dem Haus, indem sie überlegt, woher sie das Geld für den Hauserwerb auftreiben soll. Indem sie fünf Tage lang die Wohnung putzt und erneuert, um ihren Mann dadurch leichter vom Kauf zu überzeugen. Zwischen Alma und ihrem Zuhause scheint eine parasitenartige Abhängigkeit zu bestehen: Das Haus gehört ihr nicht, aber sie gehört dem Haus. Es wird zu ihrem „geliebten Objekt“, zum Teil des die zartesten Gefühle erweckenden „materiellen Selbst“ (T. Habermas 1996: 21). Alma will das Haus besitzen aber eigentlich ergreift das Haus Besitz von ihr. Es geht in diesem Fall nicht nur um die bloße Besitznahme, obwohl der Besitz eines Hauses für den darin lebenden Menschen von großer Wichtigkeit ist. Das Haus ist für Alma vor

allem „ein affektiv besetzter Raum“ (G. Bachelard 2007: 29, 30), den sie vor feindlichen Kräften schützen will. In ihrem Bewusstsein existiert es als Sinnbild der Topophilie (Griechisch: topo= Ort und -philia= die Liebe, Topophilie kann als „Liebe zum Raum“ übersetzt werden.), als „ein Bild des glücklichen Raumes“ (G. Bachelard 2007: 25, 26) und schließlich als Besitzraum, der ein Stück ihrer Identität ist, weil sie ihn durch Liebe gewonnen hat. In mehreren Textpassagen kommt die emotionsbezogene Beziehung zwischen Alma und dem Haus zum Ausdruck. Ihre feste Behauptung: „Ausziehen werden wir hier nicht, nicht ums Verrecken“ (V. Roggenkamp 2004: 104) verweist darauf, dass sie um das Haus, ein elementarer Teil ihrer Erinnerungen und ihrer Gegenwart, kämpfen wird.

DAS GEFÄNGNIS IN ARKADIEN

Ein Gefängnis sollte errichtet werden, eine Bewahranstalt ganz besonderer Art. Es sollte dem, der darin wohnen mußte, ganz gewaltlos erscheinen, nirgendwo Gitter haben, keine Schlösser, keine Türen (H. Zanderer 1984: 40).

Die dualistische Wahrnehmung der Haus- und Garten-Zone von der Hauptprotagonistin Fania steht für den Spannungsbogen zwischen dem idyllischen Arkadien und dem Raum begrenzter Bewegungsfreiheit. Die Erinnerungsbilder, die die paradiesische Versinnbildlichung des Gartens beinhalten und in denen das Haus als Symbol des intakten Familienlebens fungiert, verweisen auf die bedeutende Rolle des Haus- und Garten-Bereichs als Bezugspunkt zu der Kindheit. In der Feststellung der Ich-Erzählerin kommt ihre gefühlsgeprägte Beziehung zu „geliebten Objekten“ explizit zum Ausdruck:

Ich will kein anderes Haus. Ich will in diesem alten, kranken Haus bleiben und in unseren beiden Gärten, ich will den Birnbaum neben dem alten Holzschuppen nicht verlassen müssen, ich will mich nicht von der Linde im Vorgarten trennen (V. Roggenkamp 2004: 325).

Im Laufe der Zeit werden das Haus und der Garten von den beiden pubertierenden Schwestern als begrenzter und begrenzender Raum erlebt, wozu auch die erdrückende Sorge und die beklemmende Liebe der Mutter beitragen. Durch die Abgeschiedenheit und die beschränkte Umgebung des Hauses wird seine Analogie zum Gefängnis hergestellt. Die Villa wird für die jungen Protagonistinnen zu einer Haftanstalt mit Besuchergenehmigung, die sie nur unter bestimmten Bedingungen verlassen dürfen und zu der sie sofort nach der Schule ohne jede Verspätung zurückkehren müssen. Die Mutter spielt die Rolle einer Bewacherin, die ihre Töchter „einsperrt“ „abholt“ und auf sie „aufpasst“ (V. Roggenkamp 2004: 106). Die Hausregeln, denen sich die Schwestern unterordnen müssen, gleichen denen im Gefängnis. Nur der Vater kann den Garten mit seinem Auto durch das Gartentor verlassen. Es gehört zum Abschiedsritual, dass alle Frauen

Paul Schiefer nach draußen begleiten, ihm zuwinken und zusehen, wie er sie „einsperrt“ (V. Roggenkamp 2004: 175). Die Ich-Erzählerin Fania hat sich daran derart gewöhnt, dass das geöffnete Gartentor von ihr als „beunruhigend“ (V. Roggenkamp 2004: 83) wahrgenommen wird. Die kaputte, mit dem verrosteten Maschendraht bespannte Gartenpforte gleicht einem Gefängniseingang. Auch die Seitenpforte aus eisernen Gitterstäben, die in die Einfahrt führt, ist immer fest verschlossen, damit die Schwestern von einem Auto nicht überfahren werden. Den Hintergarten umschließt eine hohe, von der Ich-Erzählerin als „Weltende“ (V. Roggenkamp 2004: 83) bezeichnete Mauer und am dunklen Gang neben dem Haus erstreckt sich ein Zaun aus Stacheldraht, der in diesem Fall nicht für Sicherheit steht, sondern das Gefühl der Eingrenzung und Unfreiheit betont. Die Absperrungen trennen die Welt der Schwestern in zwei Bereiche: den vor und den hinter dem Gartenzaun. Die Verbindung der Schwestern zu dem Raum draußen ist der Sohn von Frau Kupsch, Wolfram, der sie mit Nachrichten „aus der Welt hinter dem Gartenzaun“ (V. Roggenkamp 2004: 82, 83) versorgt.

Auch innerhalb des Hauses fühlt sich die Hauptprotagonistin eingeeengt und begrenzt. Mit seinen Gängen, Winkeln, Treppen und Fluren und vor allem mit dem ausgebauten unterirdischen Kellernetz hat das Haus einen labyrinthischen Charakter. So wie der Zaun und die Mauer außerhalb des Hauses, deutet das Labyrinthische des Gebäudes auf seine Gefängnisfunktion hin (H. Kern 1982: 30). Wie das Labyrinth ist das Haus für die Hauptprotagonistin nur zum Teil durchschaubar. Sie war nie im geheimnisvollen abgeschlossenen Badezimmer im Keller gewesen. Erst mit dreizehn hat sie sich gewagt, ein Stockwerk höher zu gehen und aus dem Fenster hinaus zu blicken. Das Haus als Haftanstalt manifestiert Fantias seelische und gesellschaftliche Gefangenheit und es verkörpert eine Macht, die das Fortgehen der Protagonistin in die Welt verhindert. Nachts träumt die Protagonistin davon, dass sie das Haus verlässt:

In dieser Nacht verlasse ich heimlich das Haus. Ohne Vera. Es gibt im Hintergarten, hinter den Johannisbeerensträuchern ein Loch im Zaun. [...] Ich habe mein blaues Pappköffchen dabei. Von wo kommt mir das auf einmal in die Hand. Daß ich es noch habe, wusste ich gar nicht. Es war wohl Jahrelang im Keller (V. Roggenkamp 2004: 98).

Der Traum enthüllt Fantias verborgene Gedanken, dem Haus-Gefängnis zu entkommen und verrät das unterdrückte Bedürfnis der Protagonistin, das Spektrum ihrer Denk- und Handlungsalternativen und ihren Wahrnehmungshorizont in der Welt hinter dem Gartenzaun zu erweitern.

Der Raum des Hauses steht in großer Diskrepanz zu dem Raum, der Fantias soziale Erfahrung darstellt. Die Einengung der Hauptprotagonistin durch das Massiv der Wand und durch den Zaun hat zur Folge, dass die Welt ihrer Gedanken, Träume, Erinnerungen und Visionen immer mehr ausgebaut wird. Die Ansätze für ihre persönliche Entwicklung muss Fania in Büchern und nicht durch die Auseinandersetzung mit der Realität suchen. Eine hohe Symbolkraft hat die

Szene in der Fania den Hausschlüssel ihrer Großmutter bekommt und zum ersten Mal frei ausgehen darf. Wie eine Entlassene ist sie am Anfang völlig desorientiert, und weiß nicht, wohin sie gehen soll:

Wohin jetzt aber, zu Sirena kann ich nicht gehen, in der Einfahrt kann ich nicht stehenbleiben [...], wohin sonst kann ich gehen, ich fürchte mich fortzugehen, ich fürchte mich allein in eine Straßenbahn zu steigen, allein in die Stadt zu fahren, noch niemals habe ich das getan, man wird mir ansehen, daß ich nicht dort hineingehöre, und ich werde den Rückweg nicht finden“ (V. Roggenkamp 2004: 401).

Mit der Zeit wird die Hauptprotagonistin immer selbständiger und wagt es, den Gefahren der Welt entgegenzutreten. Indem sie das Haus verlässt, tritt sie bewusst in „die Sphäre des Kampfes“ (O. F. Bollnow 1970: 20) ein. In der fremden Umgebung muss sie „die Unsicherheit in Kauf nehmen“ (O. F. Bollnow 1970: 20) und Hindernisse der Außenwelt überwinden.

DAS HAUS DER GESCHICHTEN

Sowohl das Haus als auch persönliche Geschichte sollen das Ich beherbergen und ihm eine Heimat geben (D. Gerberding 2005: 101).

Das wirklich existierende Haus im Hamburger Wohnviertel besteht aus Räumen, in denen Erinnerungen und Geschichten produziert werden. Alle seine Zimmer und Kammern bergen gedankliche Bilder und Fragmente des Familienlebens in sich. In der Küche, auf der Terrasse, im Schlafzimmer wird erzählt, getuschelt und kommentiert. Dieses Haus wird zum Schauplatz der Reminiszenzen der Protagonistin. Das zweite imaginative und imaginierte Haus befindet sich im Bewusst- und Unterbewusstsein der Ich-Erzählerin. Im Inneren der Hauptfigur Fania werden Geschichten und Erinnerungsbilder untergebracht, die sich, wie im Prozess des Aufbaus eines Hauses, in ihrem Gedächtnis aufeinander schichten (G. Bachelard 2007: 41). Sie setzt die Vergangenheit und die Gegenwart miteinander in Beziehung: In mentalen Kellerräumen, Dachböden, Winkeln und Fluren speichert die Protagonistin Familiengeschichten aus der Vergangenheit ab, die ihr ihre Mutter und Großmutter „ins Ohr malen“. Sie bewahrt Alltagsgeschehnisse auf, die sie selbst erlebt und später in Geschichten umwandelt.

„Ein Berg von Geschichten. Ich trage die Schichten ab“ (V. Roggenkamp 2004: 195). Mit diesen Worten kommentiert die Protagonistin die Mehrzahl der Erlebnisse und Erzählungen, die sie aufspürt, fabuliert und mitteilt. Die Erinnerungen der vorpubertären Hauptfigur werden narrativ verarbeitet und enthalten ihre Gedanken, Gefühle und Vorstellungen. Im Seelenhaus der Protagonistin gibt es auch Platz für ihre Träume und Imaginationen. Die familiären Ereignisse werden auf der narrativen Ebene mithilfe von Analepsen und Assoziationen

dargestellt und haben einen flüchtigen und fragmentarischen Charakter. Die Geschichtenerzählerin Fania bricht mit der Chronologie, überspringt Zeit und Raum, geht vom Realen ins Imaginäre. Der erzählte Vergangenheitsfaden endet abrupt und der Rezipient wird unerwartet in die Gegenwart der Ich-Erzählerin versetzt. Fantasiegebilde und Wirklichkeit verweben sich miteinander und manche Episoden nehmen als Bewusstseinsinhalte und halbvisionäre Wahrnehmungen der Protagonistin Gestalt. Anscheinend werden die Geschichten chaotisch wiedergegeben: Die narrativen Fäden verlieren sich und später werden sie wieder aufgenommen. Auf der narrativen Ebene herrscht aber eine bestimmte Logik, die einer Traumlogik gleicht. Wie die Schlafende, die von einem Traum in einen anderen mühelos hinübergleitet, so unterbricht die Ich-Erzählerin eine Geschichte, um eine neue anzufangen. Erinnern, Träumen und Erzählen verschmelzen miteinander. In diesem Zusammenhang wird das Traumhaus der Ich-Erzählerin zur Versinnbildlichung ihrer Familiengeschichte, die aus „Bausteinen der Erinnerungen“ (G. Gerberding 2005: 101) konstruiert wird. Das von der Ich-Erzählerin imaginierte Haus der Geschichten ist aber kein vollkommenes Gebilde, was mit der Selektivität und Fragmentiertheit der Erinnerung, mit dem Verdrängen und Vergessen zusammenhängt.

FENSTER ALS „AUGEN DES HAUSES“ UND ANDEUTUNG DER GRENZÜBERSCHREITUNG

Durch das Fenster [...] (als das Augentor) sieht man nur mit dem Auge hinaus, aber man selber bleibt dabei drinnen. Beim Fenster [...] sieht man die Welt durch die Glasscheibe und dieses Glas, selbst, wenn es scheinbar unsichtbar (oder doch fast unsichtbar ist) verändert die Welt in einer sehr entscheidenden Weise (O. F. Bollnow 1959: 120).

Das Fenstermotiv tritt im Roman in mehreren wiederkehrenden Variationen, in denen das Fenster als Vermittler und zugleich Grenze zwischen Innen und Außen konstant bleibt auf. Es markiert, wo der Innenraum endet und die Außenwelt beginnt. Es ermöglicht den Menschen, die sich draußen befinden die Einsicht in das Innere des Hauses und umgekehrt, bietet den Menschen im Haus die Möglichkeit der Aussicht an. Die Möglichkeit, die das Fenster gibt, sehen, ohne gesehen zu werden, wird im Roman benutzt, um die bedrückende Unsicherheit der Hauptprotagonistin und die an eine Phobie grenzende Angst vor dem Beobachtetwerden zu veranschaulichen. Die auf die Straße spiegelnden Fenster der Nachbarn rufen bei Fania Beunruhigung und Beklemmung hervor. Sie fühlt sich von den feindlichen Fensteraugen angestarrt:

„Von keinem Fenster unserer Wohnung im Hochparterre kann ich gesehen werden. Sehen kann man mich aus den darüberliegenden Fenster im ersten Stock und im zweiten, dem Dachgeschoss. Ich fühle die Augen auf mir (V. Roggenkamp 2004: 43).“

Die „Augen des Hauses“ spürt Fania vor allem dann auf sich gerichtet, wenn sie in eine beschämende oder unangenehme Situation verwickelt wird z.B. wenn sie im Keller urinieren möchte oder zwei kopulierende Hunde trennen will:

Augen aus dem Haus treiben mich vorwärts, ich werde beobachtet. [...] Auf einen Schlag werden die sämtliche Fenster im Haus aufspringen (V. Roggenkamp 2004: 68).

Eine ganz andere Rolle spielt das „neutrale“ Fenster im Treppenhaus: Es wird zur Metapher einer Sehnsucht nach Freiheit und zum Symbol der Grenzüberschreitung zugleich. Das Fenster als Wahrnehmungsort ist in diesem Kontext durch eine Dualität gekennzeichnet: Es überwindet die Distanz zur Außenwelt, aber zugleich wird diese Distanz aufrechterhalten (F. Welle 2009: 227). Indem die Protagonistin sich wagt, nicht gleich an der eigenen Wohnungstür zu klingeln, sondern zum ersten Mal in ihrem Leben ein Stockwerk höher geht und durch das Fenster hinaus zuschaut, hat sie die Möglichkeit, ihre bekannte Umgebung aus einer anderen Perspektive, von innen zu beobachten:

Ich war noch nie hier oben, ich bin nie zuvor in unserem Haus so weit nach oben gekommen. Ein Stockwerk höher. Da ist ein großes Fenster im Treppenhaus, wo ist das draußen am Haus, dieses Fenster, das habe ich noch nie gesehen. Ich trete an das Fenster heran und blicke hinaus. Noch nie habe ich die Einfahrt von oben gesehen, sie ist mir vertraut und von hier oben fremd (V. Roggenkamp 2004: 309).

Für die durch Erziehungsregeln und mütterliche Liebe eingeengte Fania bedeutet der Blick durch das Fenster den Aufbruch in die Selbständigkeit und die Konfrontation mit dem freien Raum, der auf die in ihrem Unterbewusstsein verborgene Seite der unbegrenzten Möglichkeiten verweist und ihr das Gefühl der Freiheit verleiht. Das Treppenhaus und die Einfahrt stehen symbolisch für zwei Gegenpole des Lebens der Protagonistin. Das dunkle Innere des Hauses steht in enger Verbindung zum jetzigen Leben des vorpubertären Mädchens. Die Einfahrt, die nach draußen führt, lockt mit unbegrenzten Entwicklungsmöglichkeiten. Der Blick durch das Fenster bedeutet für Fania noch nicht den Gang in die weite Welt und die Entscheidung, sich vom Elternhaus zu trennen, sondern steht symbolisch für eine Möglichkeit auszubrechen, worauf sich die Protagonistin allmählich vorbereitet. So ermöglicht das Fenster der Protagonistin an der Welt zu partizipieren. Sie bleibt aber immer noch in der Sphäre des Privaten. Sie befindet sich immer noch in dem sicheren Raum des „Dazwischen“, der den Schutz bietet aber gleichzeitig die bewusste Blickrichtung in die Welt öffnet. Auffallend ist, dass die Protagonistin nicht auf ihren Garten schaut, sondern auf die kahle Einfahrt. Der Garten als Sinnbild der Kindheit, die paradiesische Utopie des Spielens und Vergnügens würde bei ihr keine Träume erwecken, eigene und fremde Grenzen zu überschreiten. Ganz im Gegenteil, beim Anblick der üppigen Pflanzen, der alten Sandkiste und der alten Bäume würde die Protagonistin in Versuchung geraten, ihre kleine sichere Welt nie zu verlassen. Das Fenster im

Treppenhaus wird also zu einer „Schwelle“ (vgl. F. Welle 2009: 228) die die Gelegenheit der Selbstreflexion darstellt.

Zum zweiten Mal schaut Fania durch das Fenster mit ihrer Mutter und Schwester. Sie beobachtet, wie der Hausbesitzer Hainichen, die üppigen Pflanzen im Garten zertritt, um den Pfahl mit dem Schild „Zum Verkaufen“ aufzustellen.

Wir beobachten ihn stumm. Er bricht ein in das dichte Gewirr der Büsche, und wir sehen ihm zu, ihm gehören das Haus und der Garten, wir haben keine Rechte, er tritt mit seinen Stiefeln in die Zweige, dass sie splintern und krachen, Jasmin, Flieder, Knallerbsenbüsche drängt er auseinander, die Baumkronen von Ahorn und Akazie schwanken, obwohl draußen kein Wind weht. Wir starren stumm durch die nackten Verandafenster auf die grünen Zweige, auf ihre unnatürliche Bewegung (V. Roggenkamp 2004: 103).

Die Beobachtung aus der Veranda, die „ohne Gardinen mit nackten Fenstern uns allen Blicken von außen preisgibt“ (V. Roggenkamp 2004: 102), ist mit der Wehrlosigkeit und der Verletzlichkeit der Familie symbolisch verkörpert. Die Hilflosigkeit der Frauen gegen das Vorhaben des Hausbesitzers und die Andeutung der Zerstörung des Lebensraums „Haus“ werden dabei in den Vordergrund gerückt. Das Eindringen des Hausbesitzers in den Garten, der bisher das intakte Familienleben und seine Sicherheit garantierte, weist auf die drohende Vertreibung aus dem symbolischen Paradies.

Das enge, kleine Klofenster tritt als Motiv für Fantias sexuelle Fantasien und unterdrückte Komplexe auf. Das Erscheinen des von ihrer Imagination erzeugten fremden Mannes, der durch das Fenster kommt, wenn sie uriniert, resultiert aus der Tatsache, dass die Protagonistin von der Beziehung zwischen ihrer großen Schwester und dem Hausbesitzer weiß.

Da ist ein Mann. Er ist durch das vergitterte Klofenster gekommen. In mein Ohr. Er ist am Ascheneimer unterm Fenster, und das Fenster steht offen, für den Mond steht es offen zu mir herein, sein Gesicht ist vergittert, es ist nur ein Sprung von hier auf die Erde, von außen sich hochstemmen und herein, da ist das Gitter, das schützt nicht von außen, das sperrt von innen, der Mann ist zu zweit, er hat etwas bei sich, ein Quietschen ist bei ihm, an dem stößt er herum (V. Roggenkamp 2004: 372).

Das Wissen, dass ihre Schwester mit dem Hainichen Geschlechtsverkehr treibt, hat Fania in ihren Visionen und Träumen verarbeitet, in denen die Grenzen zwischen ihr und Vera verwischen.

Ich darf mich nicht rühren. Es springt mich an. Ich kann nicht weg. Ich bin dabei. Ich klebe fest. Sie nehmen mich mit. Ich will nicht dabei sein. [...] Das ist meine Schwester. Ich kann nicht zu ihr. Ich kann nicht weg. Jetzt passiert es. [...] Er soll aufhören. Das bist du. Laßt mich raus. Ich muß warten. Ist er fertig. [...] Ich muß warten. Er ist fertig (V. Roggenkamp 2004: 372).

Entblößt und wehrlos, auf dem Klo sitzend, wird die Protagonistin einem bedrohlichen Mann ohne Gesicht ausgeliefert, um auf diese Weise Veras Schuld auf sich zu nehmen.

DER KELLER ALS GEDÄCHTNIS- UND EINNERUNGSMETAPHER

Was bedeutet es, dass die Erinnerungen plötzlich aus unterirdischen Speichern hervorgeholt werden (A. Traninger 2005: 55)?

Im labyrinthartigen Keller befinden sich mehrere Räume, von denen das verschlossene Badezimmer eine besondere Anziehungskraft auf die Hauptprotagonistin ausübt. Zum ersten Mal macht sich die Protagonistin Gedanken über den Grund, warum das Badezimmer unbenutzt bleibt, als sie beim Ballspielen zufällig auf das mit Holzbrettern verstellte Kellerfenster stößt.

Was ist dahinter, fragte ich meinen Vater. Unser Badezimmer, sagte er beiläufig. Wir haben ein Badezimmer. Das war mir gleich nicht geheuer. Wenn wir ein Badezimmer hatten, wieso benutzten wir es nicht (V. Roggenkamp 2004: 31).

Die Tatsache, dass das Badezimmer verschlossen ist, wird von dem Vater damit erklärt, dass der durch zwei Luftschutzkeller führende Weg ins Badezimmer für die Familie zu umständlich sei, und dass sich im Raum bis unter die Decke alte Sachen stapeln. Die Sachen sollen fremden und „keinen guten“ Leuten gehört haben. Die Erklärung des Vaters wirkt auf die Hauptprotagonistin beunruhigend und verwirrend. Sie vermutet, dass der verschlossene Raum im Keller ein Geheimnis in sich birgt. Ihre Vermutung wird noch durch die Bretter am Fenster, die das unterirdische Badezimmer als einen unerlaubten Ort markieren, bestätigt. Seitdem sie mit dem verbarrikadierten Badezimmerfenster konfrontiert wurde, ist Fania von dem Gedanken gepackt, das verborgene Geheimnis zu enthüllen, denn sie wollte wissen, was da unter ihr im Haus sei, wenn sie schlafe. Von ihrer Schwester Vera erfährt die Protagonistin von Ordnern voller Akten, die sich angeblich im Badezimmer befinden, und in denen das ganze hinterlassene Vermögen von den früheren Hausbesitzern, der jüdischen Familie Fingerhut, aufgelistet wurde. Aus der lückenhaften und unvollständigen Mitteilung der Schwester, den Erklärungen des Vaters und Fantias eigenen Vermutungen ergibt sich die Wahrheit, die auf der Handlungsebene nur implizit angedeutet wird, doch für einen Rezipienten deutlich und verständlich ist: Die Akten stellen Beweis dar, dass Fingerhuts als Auswanderungswillige, die das Land verlassen wollten, von der nationalsozialistischen Behörde gezwungen wurden, das Haus zu einem niedrigen Preis zu verkaufen, und dass ihr ganzes Vermögen von den Nazis beschlagnahmt worden war.

Im Keller befinden sich zwar keine sprichwörtlichen Leichen, es gibt aber das unterirdische Archiv, das das Haus zum Gedächtnisort und zugleich zur Gedächtnismetapher macht. Wegen der im Keller aufbewahrten Akten als Relikte der zu bewältigenden Vergangenheit, erscheint das Haus als Subjekt und Träger der Erinnerung im Sinne von Assmann und „verfüg[t] über ein Gedächtnis, das über das der Menschen hinausgeht“ (A. Assmann 1994: 17). Einerseits repräsentiert der Raum im Keller ein Gedächtnis, das sich auf eine Familie beschränkt,

andererseits wird diese Familie zum Symbol für mehrere jüdische Familien, die unter dem Nationalsozialismus gelitten haben. Der numinose Charakter des unterirdischen Raumes beruht darauf, dass die Akten auf eine fast unheimliche Weise in den Träumen und Phantasien der Protagonistin ans Tageslicht drängen, als ob sie durch sich selbst aus dem Archiv des Vergessens hervorgeholt werden wollten. Das Vergessene, Verschwiegene und Verdrängte im Haus wacht auf. So betrachtet, wird das Haus zum Ort eines Gedächtnisses „das die Menschen, die es verloren haben wieder einholt“, zu einem Schauplatz, an dem „die Wiederkehr des Verdrängten inszeniert wird (A. Assmann 2006: 322).“

KELLERTRÄUMERIN FANIA

Im Keller verharren die Dunkelheiten Tag und Nacht. Sogar mit dem Leuchter in der Hand sieht der Mensch im Keller die Schatten über die schwarzen Mauern tanzen (G. Bachelard 2007: 44).

Der ausgebaute Keller unter dem Haus wird für die Protagonistin zu einem Tabu-Raum, den sie allein nicht betreten soll. Die Ich-Erzählerin fühlt sich von den unterirdischen Räumen und Gängen gleichermaßen abgestoßen und fasziniert. In ihrer Dunkelheit und Unüberschaubarkeit gleichen sie dem Keller im Seelenhaus der Protagonistin. So gesehen verkörpert der Keller die Sexualität der vorpubertären Hauptfigur, und all jene Erfahrungen, die sie, weil sie nicht angemessen mit ihnen umgehen konnte, verdrängt hat. Die unentdeckten, verborgenen und unbenutzten Räume zielen also auf das Unterbewusstsein im psychoanalytischen Sinne.

Im Keller (...) lebt Unerlaubtes, (...). In ihm sind die Vorräte der Seele, die Möglichkeiten des Unbewussten, auch das, was noch nicht ausgepackt wurde (...). Wer träumt von einem Gang in den Keller, der geht hinab in diese Tiefe, um Speise zu holen, um den Wein heraufzutragen, oder er muss die Begegnung tun mit dunklen Wesenszügen seiner Seele. Darum ist der Keller ein Ort des Reichtums, aber auch ein Ort der Angst. Er umschließt alles, was „unten“ ist, damit auch den dunklen Teil unseres Leibes (E. Aeppli: 1932: 251).

Auf die Zusammenhänge zwischen dem Keller und Fantias erwachender Sexualität deutet die Tatsache hin, dass Fania im Kohlenkeller verbotene Comic-Hefte liest. Auch das Bedürfnis der Protagonistin in eine der Kellerecken zu pinkeln hat einen sexuellen Hintergrund:

Ich will im dunklen Keller dem Kribbeln in mir nachgeben, ich will mich in eine dunkle Ecke hocken und aus einem Hosenbein heraus ins Verbotene machen (Roggenkamp 2004: 72, 73).

So stellt sich die Protagonistin ihren Tabubruch vor, den sie schließlich nicht gewagt hat, denn sie ist noch nicht bereit, ihre Körperlichkeit anzuerkennen. An der Grenze zwischen der Imagination und Wirklichkeit findet eine seltsame

Begegnung statt, in der ein großer Mann im Kellergang erscheint und auf Fania zukommt:

Die Kellertür wurde aufgerissen. Ein Mann. Sein Gesicht war dreckig, er hielt eine Schaufel am Stiel gepackt. Er starrte mich an. Ich konnte nicht weg. Er hetzte die Treppe herauf und fluchte (Roggenkamp 2004: 114).

Das Bild des „Schwarzen Mannes“, einer Schreckfigur aus der deutschen Kinderfolklore, der Angst vor Fremden verkörpert und die des Mannes als Sexualobjekt überlappen einander.

Ich mußte noch einmal durch den Gang [...], es ging nicht anders, der schreckliche Mann, ich hatte Angst vor ihm, er mußte zurückweichen, halten Sie mich nicht auf, meine Mutter bringt sich um, er würde knurrend die Kellerstufen hinunterschleichen, ich lief zurück [...] (Roggenkamp 2004: 115).

Auffallend ist dabei der Zusammenhang zwischen dem Eintritt des furchterregenden Mannes als „Kellermonster“ und der Missachtung des mütterlichen Gebotes, den dunklen Gang neben dem Haus zu meiden.

Dem Abstieg der Protagonistin in den Keller liegt nicht nur der Entschluss, zu dem verbotenen Badezimmer zu gelangen und „den Nazischatz“ aufzuheben zugrunde, sondern auch der Wunsch, sich selbst zu entdecken. Gedächtnis, Erinnerung und Erinnerungsarbeit verweben sich mit dem Bedürfnis das Rätsel des eigenen Ichs zu erschließen.

Ich habe vor, den verborgenen Raum zu betreten, jetzt ist es zu spät, ich will nicht umkehren, ich sehe zurück, hinter mir steht die Eisentür offen, was liegt vor mir, flehende Briefe der Familie Fingerhut, fordernde Briefe von Hainichens Onkel, Drohungen Akten, sie haben meinen Vater vor Gericht gestellt, protokollierte Verhöre, das Urteil, Trennung, lebenslänglich. Über mich wirft sich Dunkelheit und verstopft meine Ohren (Roggenkamp 2004: 434).

Die Auseinandersetzung mit dem eigenen Selbst ist nur im Keller des Unterbewusstseins möglich. Dort verbirgt sich „das dunkle Wesen des [Seelen]hauses, das Wesen, das an den unterirdischen Mächten teilhat. Wenn man dort ins Träumen gerät, kommt man in Kontakt mit der Rationalität der Tiefen (vgl. G. Bachelard 2007: 41).“ Im Keller endet die Suche nach dem verborgenen Es, das sie bisher unterdrückt hatte (vgl. M. Hirsch 2006: 53). Gleichzeitig wird Fantias Reise in die unbekanntes Tiefen zum Individuationsprozess, in dem das Gestörte und Verdrängte zum Vorschein kommt. Der andere Keller hinter der Eisentür, die jahrelang nicht geöffnet worden war, steht im großen Kontrast zu den der Protagonistin bekannten öffentlich benutzten Kellerräumen. Unheimlich wirken die abgestandene, modrige Luft und die Dunkelheit, in der der Keller der Protagonistin als endloser Gang vorkommt. In der vollkommenen Isolierung erlebt und erleidet Fania ihre Einsamkeit.

Ich strecke meine Hände aus und taste mit meinen Füßen vorwärts über den kalten Kellerboden. Holperig. Ich stürze. [...] Nicht stürzen. Ich stürze und der Abgrund findet kein Ende

[...] Das ist mein Herz, da bist du mein Herz, da bist du mein Herz, das bin ich, wir dürfen uns nicht bewegen. Meine ausgestreckten Hände finden nichts. Kein Ende. Das ist nichts. Das ist mein Ende. Der Abgrund ist über mir. Schrei. Ich kann nicht (Roggenkamp 2004: 455).

In dem dunklen Abgrund ohne Ende, in dem schwarzen, feuchten Nichts findet die seelische und körperliche Metamorphose der Protagonistin statt. Der unterirdische Gang wird zum symbolischen Raum, in dem eine Wandlungsphase der Ich-Figur durchgemacht werden soll.

Meine Finger halte ich in schwarz schimmernde Ewigkeit und Ewigkeit der Ewigkeiten. Ich habe mich gefunden. In mir ist die Welt der Erinnerung. Die macht mich sprachlos. Zu Worte komme ich überhaupt nicht (Roggenkamp 2004: 436).

Das unendliche All des Kellers gibt der Protagonistin die Möglichkeit, den Weg zu sich selbst zu finden und eine neue Beziehung zu sich selbst zu entwickeln. Die Tatsache, dass das Badezimmer mit Akten für Fania unerreichbar bleibt, soll auf keinen Fall als Niederlage betrachtet werden, weil sie sich bei dem Versuch, die Wahrheit ans Licht zu bringen, ihrer Kraft bewusst wurde. Es bleibt ungeklärt, ob das an den Beinen der Protagonistin herablaufende Blut, das ihre Finger rot färbt von Verletzungen kommt, oder ob Fania schließlich ihre längst ersehnten Tage bekommen und sich ihre Verwandlung vom Mädchen zur jungen Frau vollzogen hat.

RESÜMEE

Obwohl das Phänomen Haus schon mehrmals von der Literatur aufgegriffen wurde und eine vielfältige Forschungs- und Interpretationslandschaft zur Hausymbolik entstanden ist, bietet der Roman *Familienleben* von Viola Roggenkamp eine fast unendliche Fülle der Deutungsmöglichkeiten, wobei eine grundsätzliche Ambivalenz des Hauses in den Vordergrund gerückt wird. Das Haus im Roman beherbergt Widersprüche in sich. Einerseits ist es ein Ort der Zuflucht, der Geborgenheit, Ruhe und Sicherheit, andererseits ein Raum der Geheimnisse und Gefahren, der Einsamkeit, Enge und Abkapselung. Von besonderer Bedeutung ist seine Darstellung als begrenzter und begrenzender Raum und seine an das Numinose grenzende Unergründbarkeit. Das mehrdimensional aufgefasste Haus spielt eine bedeutende Rolle im Handlungsaufbau. Auf der Handlungsebene wird es zum zentralen Punkt, der das Geschehen fokussiert und zum Hauptschauplatz, wo die wichtigsten Ereignisse stattfinden. Das Hausmotiv kann mehrfach imaginiert werden, da es verschiedene Lebens- und Konfliktbereiche symbolisiert. Es wird von Roggenkamp als eine strukturelle Metapher einer Familiengeschichte konzipiert, die aus Träumen und Erinnerungen besteht und dank deren Vielschichtigkeit Unbewusstes und Verdrängtes zur Sprache bringt.

LITERATUR

- ROGGENKAMP V. (2004): *Familienleben*, Zürich, Hamburg.
- AEPLI, E. (1932): *Der Traum und seine Deutung*, München.
- ASSMANN, A. (1994): Das Gedächtnis der Orte, w: *Deutsche Vierteljahrszeitschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Sonderheft 68, 17-35.
- ASSMANN, A. (2006): *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München.
- BACHELARD, G. (2007): *Poetik des Raumes*, Frankfurt am Main.
- BOLLNOW, O. F. (1960): Der erlebte Raum, w: *Zeitschrift Universitas* 15, 397- 412.
- BOLLNOW, O. F. (1963): *Mensch und Raum*, Stuttgart.
- BOLLNOW, O. F. (1963): *Der Mensch und der Raum*, w: *Zeitschrift Universitas* 18, 499-514.
- BOLLNOW, O. F. (1970): Der Mensch in der Spannung zwischen öffentlicher und privater Sphäre, w: PROHASKA, L / HAIDER, F. (eds.): *Jugendgemäße Lebenskunde*, Wien, 17-27.
- BOLLNOW, O. F. (1959): Tür und Fenster, w: *Die Sammlung* 14, 113-120.
- ELIADE, M. (1957) : *Das Heilige und das Profane: vom Wesen des Religiösen*, Hamburg.
- FREUD, S. (1969): *Die Symbolik im Traum*, w: FREUD, S.: *Gesammelte Werke*, t. 11, Frankfurt am Main.
- FUCHS, A. (1949): *Geistige Strömungen in Österreich 1867-1918*, Wien.
- GERBERDING, D. (2005): "Memory running out of my mouth so easily , a stream of living water". *Erinnern und Erzählen in der Romanen und autobiographischen Erzählungen von Eva Figes*, Münster.
- HABERMAS, T. (1996): *Geliebte Objekte: Symbole und Instrumente der Identitätsbildung*, Berlin, New York:
- HIRSCH, M. (2006): *Das Haus. Symbol für Leben und Tod, Freiheit und Abhängigkeit*, Gießen.
- JAKOB, J. (2010): *Vom Geheimnis der Buchstaben*, Bayreuth.
- JUNG, C. G. (1969): *Seelenprobleme der Gegenwart*, Zürich.
- JUNG, C. G. (1976): Die psychologischen Aspekte des Mutter-Archetyps, w: JUNG, C. G.: *Gesammelte Werke* t. 9. Olten, Freiburg, 89-113.
- KERN, H. (1982): *Labyrinth: Erscheinungsformen und Deutungen : 5000 Jahre Gegenwart eines Urbilds*, München.
- MESSIMERI, E. (2001): *Wege-Bilder im altgriechischen Denken und ihre logisch-philosophische Relevanz*, Würzburg.
- NEUMANN, E. (1985): *Die große Mutter. Eine Phänomenologie der Gestaltung des Unbewussten*, Freiburg.
- TRANINGER, A. (2003): Im Keller: Statik, Dynamik in der Mnemotechnik der Frühen Neuzeit. und das Raumproblem, w: TAUSCH, H. (ed.): *Gehäuse der Mnemosyne: Architektur als Schriftform der Erinnerung*. Göttingen, 41-59.
- WELLE, F. (2009): *Der irdische Blick durch das Fernrohr. Literarische Wahrnehmungsexperimente vom 17. Bis zum 20. Jahrhundert*, Würzburg.
- VAN DER LAAN, H. (1992): *Der architektonische Raum: fünfzehn Lektionen über die Disposition der menschlichen Behausung*, Leiden, New York, Köln.
- ZANDER, H. (1984): *Das sanfte Labyrinth*, Rostock.