

Auf der Suche nach dem verlorenen Ich  
Wolfgang Koeppens Spätwerk

Zur Erlangung des akademischen Grades eines

DOKTORS DER PHILOSOPHIE

(Dr. phil.)

von der Fakultät für Geistes- und Sozialwissenschaften

der

Universität Karlsruhe

angenommene

DISSERTATION

von

Matthias Kußmann

aus

Karlsruhe

Dekan: Prof. Dr. Bernd Thum

1. Gutachter: Prof. Dr. Hansgeorg Schmidt-Bergmann

2. Gutachter: Prof. Dr. Jan Knopf

Tag der mündlichen Prüfung: 8. November 2000

## Inhalt

1	Einleitung	1
2	Übergang – Der Weg zum Spätwerk	17
3	"Wir sind von Anbeginn verurteilt" – <i>Jugend</i> (1976)	39
3.1	Zeitgeschichte, Gesellschaft und Architektur als Kulissen	41
3.2	Anfang und Ende: Mutterbindung, Verurteilung, Schuld	46
3.2.1	Der Anfang von <i>Jugend</i>	46
3.2.2	Der letzte Abschnitt von <i>Jugend</i>	55
3.3	Zur Chronologie der Lebensgeschichte	65
3.3.1	Genesis und Apokalypsis als formaler Rahmen	65
3.3.2	Stationen des Scheiterns	67
3.4	Der Ich-Erzähler als Fremder	88
4	"... ein düsteres Selbstgespräch" – Erzählungen, Prosa, Fragmente	94
4.1	"... meine Landschaft": <i>Ein Kaffeehaus</i> (1965)	96
4.2	"Keine Engel. Keine Teufel. Nichts": <i>An mich selbst</i> (1967)	104
4.3	Homo homini lupus: <i>Angst</i> (1974)	112
4.4	"Eine neue Auferstehung des alten Odysseus": <i>Morgenrot</i> (1976)	127
4.5	Korrektur der eigenen Biographie: <i>Ein Anfang ein Ende</i> (1978)	144
4.6	"... und ich schrieb eine Geschichte, die Frieda hieß": <i>Taugte Frieda wirklich nichts?</i> (1982)	152
5	Eine "Bruderschaft" errichten – Literarische Essays	159
6	Idylle und Melancholie – Die späte Reiseprosa	170
6.1	Rückkehr ins Märchenland: <i>Es war einmal in Masuren</i> (1991)	172
6.2	Venezianische Elegie: <i>Ich bin gern in Venedig warum</i> (1994)	182
7	Nachbemerkung	198
	Literaturverzeichnis	203



## 1 Einleitung

Wolfgang Koeppen hat nach den im Rückblick zur Trilogie erklärten Romanen *Tauben im Gras*,<sup>1</sup> *Das Treibhaus*<sup>2</sup> und *Der Tod in Rom*<sup>3</sup> (1951/53/54) keinen weiteren Roman mehr veröffentlicht.<sup>4</sup> Neben den Reiseberichten *Nach Rußland und anderswohin*,<sup>5</sup> *Amerikafahrt*<sup>6</sup> sowie *Reisen nach Frankreich*<sup>7</sup> (1958/59/61) legte er jedoch in regelmäßigen Abständen Erzählungen und Prosastücke, Fragmente geplanter Erzählwerke sowie Aufsätze und Rezensionen in Zeitungen und Zeitschriften vor.<sup>8</sup> Daneben erschienen Interviews, die sich nicht selten lesen wie Texte des Autors selbst. Daß Koeppen also nicht schwieg oder sich dem Markt verweigerte, wie immer wieder behauptet wurde, steht außer Zweifel. Verärgert gab er beispielsweise auf die Frage Asta Scheibs, warum er nach dem großen

---

<sup>1</sup> Wolfgang Koeppen: *Tauben im Gras*. Roman. Stuttgart, Hamburg 1951. Künftig wird aus Koeppens Texten in der Regel nach der Werkausgabe zitiert: Wolfgang Koeppen: *Gesammelte Werke in sechs Bänden*. Hg. von Marcel Reich-Ranicki in Zusammenarbeit mit Dagmar von Briel und Hans-Ulrich Treichel. Frankfurt am Main 1986 (jeweilige Band- und Seitenzahl in Klammern). Alle nicht in der Werkausgabe enthaltenen Texte und Interviews Koeppens werden nach den jeweiligen Erstausgaben und -drucken beziehungsweise den Sammelbänden zitiert, in denen sie publiziert wurden. Zur Zitierweise allgemein: Wird ein Werk mehrmals genannt, so nur das erste Mal mit vollständigem Titel, Erscheinungsort, Jahr und Reihentitel, danach jeweils mit einem Kurztitel.

<sup>2</sup> Wolfgang Koeppen: *Das Treibhaus*. Roman. Stuttgart 1953.

<sup>3</sup> Wolfgang Koeppen: *Der Tod in Rom*. Roman. Stuttgart 1954.

<sup>4</sup> Bekanntlich hat er seit Ende der fünfziger Jahre jedoch immer wieder neue Romane angekündigt. Als Titel nannte er unter anderem *In Staub mit allen Feinden Brandenburgs*, *Tasso* oder *Ein Maskenball*. Vgl. dazu im einzelnen Hans-Ulrich Treichel: *Fragment ohne Ende. Eine Studie über Wolfgang Koeppen*. Heidelberg 1984 (Beiträge zur Literatur- und Sprachwissenschaft 54), S. 193 f., Anm. 10. Anfang der neunziger Jahre kündigte Koeppen mit *Das Schiff* ein letztes größeres Projekt an; ungefähr einhundertfünfzig Seiten des Romanes habe er schon geschrieben: "Leider gefällt er mir nicht. Ich hätte ihn längst aufgegeben, wenn Siegfried Unseld, mein Verleger, ihn nicht unbedingt haben wollte." (*Ich riskiere den Wahnsinn. André Müller spricht mit dem Schriftsteller Wolfgang Koeppen*. In: *Die Zeit*. 15.11.1991.) Wie weit Koeppens verschiedene Romanprojekte seit etwa 1960 bis in die neunziger Jahre tatsächlich gediehen, wird erst die Sichtung seines Nachlasses erweisen. Er befindet sich im Wolfgang-Koeppen-Archiv der Universität Greifswald und ist derzeit für die Forschung noch nicht in vollem Umfang zugänglich. Zum gegenwärtigen Stand der Erschließung vgl. Kapitel 7.

<sup>5</sup> Wolfgang Koeppen: *Nach Rußland und anderswohin. Empfindsame Reisen*. Stuttgart 1958.

<sup>6</sup> Wolfgang Koeppen: *Amerikafahrt*. Stuttgart 1959.

<sup>7</sup> Wolfgang Koeppen: *Reisen nach Frankreich*. Stuttgart 1961.

<sup>8</sup> Vgl. dazu Alfred Estermann: *Wolfgang Koeppen. Eine Bibliographie*. In Zusammenarbeit mit Eckart Oehlenschläger und Dagmar von Briel und in Verbindung mit Eugen Satschewski und Gordon J. A. Burgess. In: *Wolfgang Koeppen*. Hg. von Eckart Oehlenschläger. Frankfurt am Main 1987 (stw 2079), S. 385-470.

Erfolg seiner Romane so "beharrlich" schweige, die Antwort: "Weil ich nicht zur rechten Zeit gestorben bin."<sup>9</sup> Und in einem Gespräch mit Heinz Ludwig Arnold sagte er:

Es stimmt nicht mal, daß ich verstummt bin. Vielleicht spreche ich mit mir selbst. Und weiß jemand, was ich in dieser Zeit getan und vielleicht auch geschrieben habe? Auch veröffentlicht habe, z. B. im 'Merkur'. Und wie viele Seiten wurden geschrieben, Anfänge, die man plötzlich nicht mehr mochte? Sie zählen!<sup>10</sup>

Alfred Andersch gehört zu den wenigen, die der Legende von Koeppens Schweigen schon früh entgegentraten. Lapidar heißt es in seinem Gruß zu dessen 70. Geburtstag: "Sein 'Schweigen'. Er schweigt aber gar nicht. Er schreibt."<sup>11</sup> Doch letztlich spricht auch Andersch von einer Verweigerungshaltung Koeppens: "Er *veröffentlicht* nur nichts. Das ist etwas ganz anderes, als nicht schreiben."<sup>12</sup> Und am Ende seines Essays, der im Juni 1976 publiziert wurde, schreibt er:

In der heutigen Konstellation bietet Koeppen das Beispiel einer vollständigen Verweigerung. Ein für allemal hat er sich entschlossen, sich dem Markt zu versagen. Auf dem Höhepunkt einer beispiellosen Kommerzialisierung von Literatur schließt er sich ein, widmet er sich nichts anderem als der Reinheit seines Werks [...].<sup>13</sup>

Drei Monate später freilich erschien Koeppens "vollendetes Fragment"<sup>14</sup> *Jugend*.<sup>15</sup>

---

<sup>9</sup> *Einsam durch die Jahre*. In: Wolfgang Koeppen: "Einer der schreibt". *Gespräche und Interviews*. Hg. von Hans-Ulrich Treichel. Frankfurt am Main 1995 (st 2450), S. 188. [Zuerst mit dem Zusatz: *Der Schriftsteller Wolfgang Koeppen im Gespräch mit Asta Scheib*. In: *Süddeutsche Zeitung*. 21./22.6.1986.]

<sup>10</sup> *Der Weltgeist ist Literat*. In: Wolfgang Koeppen: "Einer der schreibt", S. 110. [Zuerst unter dem Titel: *Gespräch mit Wolfgang Koeppen*. In: Heinz Ludwig Arnold: *Gespräche mit Schriftstellern*. München 1975, S. 109-141.]

<sup>11</sup> Alfred Andersch: *Die Geheimschreiber. 1. Wolfgang Koeppen*. In: Ders.: *Öffentlicher Brief an einen sowjetischen Schriftsteller, das Überholte betreffend. Reportagen und Aufsätze*. Zürich 1977, S. 167. [Zuerst in: *Merkur*. H. 337. 1976, S. 555-559.]

<sup>12</sup> Ebd.

<sup>13</sup> Ebd., S. 174.

<sup>14</sup> Marcel Reich-Ranicki: *Wahrheit, weil Dichtung*. In: Ders.: *Wolfgang Koeppen. Aufsätze und Reden*. Mit Fotografien von Isolde Ohlbaum. Zürich 1996, S. 71. [Zuerst in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 20.11.1976.]

<sup>15</sup> Wolfgang Koeppen: *Jugend*. Frankfurt am Main 1976 (BS 500).

Koeppens Oeuvre läßt sich in drei Entstehungsphasen einteilen. Die erste umfaßt das Frühwerk, Texte aus den Jahren etwa zwischen 1923 und 1935. Dazu gehören zum einen feuilletonistische und literarkritische Arbeiten vor allem für den *Berliner Börsen-Courier*,<sup>16</sup> zum anderen die Romane *Eine unglückliche Liebe* (1934)<sup>17</sup> und *Die Mauer schwankt* (1935).<sup>18</sup> Ein weiterer im niederländischen Exil entstandener Roman, der den Titel *Die Jawang-Gesellschaft* tragen sollte, war von Koeppen über Jahrzehnte als verschollen bezeichnet,<sup>19</sup> ist aber in seinem Nachlaß gefunden worden.<sup>20</sup> Verschiedene andere Texte sind bei seiner Rückkehr aus dem Exil 1938 offenbar tatsächlich verloren gegangen. In der Zeit zwischen Herbst 1938 und Frühjahr 1945, als Koeppen nach Deutschland zurückgekehrt war und sich zunächst beim Film unterstellte, dann in den "Untergrund" ging<sup>21</sup> und schließlich in einem Keller versteckt die letzten Monate des Nationalsozialismus überlebte,<sup>22</sup> sind nur wenige Aufsätze und Erzählungen entstanden; kaum etwas davon ist erhalten.<sup>23</sup>

Mit dem Ende des Zweiten Weltkrieges beginnt für Koeppen eine zweite Werkphase. Er schreibt mehrere Erzählungen und die *Aufzeichnungen aus einem Erdloch*, die er 1948 unter dem Namen Jakob Littner publiziert.<sup>24</sup> Danach er-

---

<sup>16</sup> Vgl. zu diesen frühen Arbeiten Alfred Estermann: *Wolfgang Koeppen. Eine Bibliographie*, S. 397-408.

<sup>17</sup> Wolfgang Koeppen: *Eine unglückliche Liebe*. Roman. Berlin 1934.

<sup>18</sup> Wolfgang Koeppen: *Die Mauer schwankt*. Roman. Berlin 1935.

<sup>19</sup> Zu Koeppens Exilzeit und zum Roman *Die Jawang-Gesellschaft* (gelegentlich auch in der Schreibweise *Jawang-Gesellschaft*) vgl. beispielsweise *Die Situation war schizophoren*. In: Wolfgang Koeppen: "Einer der schreibt", S. 155-166. [Zuerst mit dem Zusatz: "Schreibbefehl"-Gespräch mit Wolfgang Koeppen über seinen Roman "Die Mauer schwankt" von Karl Prümm und Erhard Schütz. In: *Schreibbefehl. Zeitschrift für Literatur*. H. 21. 1983, S. 7-11.]

<sup>20</sup> Vgl. *Romanträumer auf See*. In: *Der Spiegel*. H. 1. 1997, S. 154 [o. N.], sowie Alfred Estermann: *Ein riesiger Steinbruch aus Anfängen. Wolfgang Koeppens literarischer Nachlaß*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 5.12.1998. Der rund 120 Schreibmaschinenseiten umfassende Text soll nach Angaben des Suhrkamp Verlages im Sommer 2000 in dem Band Wolfgang Koeppen: *Auf dem Phantasieroß. Prosa aus dem Nachlaß*. Hg. von Alfred Estermann. Frankfurt am Main 2000 publiziert werden.

<sup>21</sup> Vgl. Wolfgang Koeppen: *Ohne Absicht. Gespräch mit Marcel Reich-Ranicki in der Reihe "Zeugen des Jahrhunderts"*. Hg. von Ingo Hermann. Göttingen 1994, S. 127 ff.

<sup>22</sup> Vgl. ebda., S. 114 ff.

<sup>23</sup> Vgl. bei Bernhard Fetz: *Vertauschte Köpfe. Studien zu Wolfgang Koeppens erzählender Prosa*. Wien 1994 (Wiener Arbeiten zur deutschen Literatur 17), das Kapitel *Schreiben und Überleben. Die Jahre 1928-1945*, S. 7-50.

<sup>24</sup> Jakob Littner: *Aufzeichnungen aus einem Erdloch*. München 1948. Der Roman handelt von dem jüdischen Briefmarkenhändler Jakob Littner, der von den Nationalsozialisten aus München

scheinen in schneller Folge seine drei Romane *Tauben im Gras*, *Das Treibhaus* und *Der Tod in Rom*, die allesamt Aufsehen erregen, aber teilweise auf vehemente Ablehnung stoßen.<sup>25</sup> Daneben entstehen weitere kleine Prosastücke und Erzählungen. Zwischen 1958 und 1961 legt der Autor die Reiseberichte *Nach Rußland und anderswohin*, *Amerikafahrt* und *Reisen nach Frankreich* vor, die auf Arbeiten

---

vertrieben und schließlich in einem polnischen Ghetto und einem Vernichtungslager inhaftiert wird, den Holocaust aber dennoch überlebt. Jakob Littner ist keine literarische Figur; der Briefmarkenhändler suchte nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs über den Münchner Verleger Kluger einen Autor, der die Odyssee seiner Verfolgung und Flucht zwischen 1938 und 1944 niederschreiben könnte. Dafür wurde schließlich Koeppen gefunden, der den Text im Münchner Kluger Verlag 1948 unter dem Namen Jakob Littner publizierte. Er bekannte sich erst mit der 1992 erfolgten Neuauflage des Textes zu seiner Autorschaft. Vgl. dazu auch sein *Vorwort* in: Wolfgang Koeppen: *Jakob Littners Aufzeichnungen aus einem Erdloch*. Roman. Frankfurt am Main 1992, S. 5-6 sowie Josef Quack: *Wolfgang Koeppen. Erzähler der Zeit*. Würzburg 1997, S. 82-93. Koeppen hatte anlässlich der Neuauflage mitgeteilt, ihm hätten nur einige handschriftliche Notizen Littners vorgelegen, auf deren schmaler Grundlage er dessen Leidensgeschichte im wesentlichen erfunden habe. Inzwischen hat sich aber herausgestellt, daß Koeppen Littners 183 Seiten umfassender Erlebnisbericht *Mein Weg durch die Nacht* vorlag, aus dem er Passagen teilweise unverändert übernahm. Vgl. dazu Theodore Fiedler: *"eine sehr komplizierte Rechtslage wegen der Urheberrechte"*. Zu Jakob Littner und Wolfgang Koeppen. In: *Colloquia Germanica*. H. 2. 1999, S. 103-104; *Mein Weg durch die Nacht. Ein Dokument des Rassenhasses. Erlebnisbericht aufgezeichnet von J. Littner. (Drei Auszüge)*. Ebda., S. 105-113; Reinhard Zachau: *Das Originalmanuskript zu Wolfgang Koeppens "Jakob Littners Aufzeichnungen aus einem Erdloch"*. Ebda., S. 115-133; Roland Ulrich: *Vom Report zum Roman. Zur Textwelt von Wolfgang Koeppens Roman "Jakob Littners Aufzeichnungen aus einem Erdloch"*. Ebda., S. 135-150. Da Koeppen den Text über weite Strecken überarbeitete und ihn erst so zu einem literarischen Dokument machte, kann man sicherlich nicht von einem Plagiat sprechen. Vgl. dazu auch Michael Bienert: *Plagiator Koeppen? Zweifel an der Autorschaft von "Littners Aufzeichnungen"*. In: *Stuttgarter Zeitung*, 9.9.1999. Offen bleibt die Frage, warum Koeppen nicht eingestand, daß ihm Littners Textkonvolut vorlag, das er bearbeitete, ergänzte und literarisierte. Roland Ulrich: *Vom Report zum Roman*, S. 147: "Das Originalmanuskript Jakob Littners ist ein eigenständiger Text, der als authentischer Report veröffentlichungswürdig ist. Koeppen hat diesen Text zum großen Teil übernommen und literarisiert, das quantitative Ausmaß seiner Quelle jedoch geheim gehalten. Als er sich als Autor zu erkennen gab, entstand ein moralisches, sicher auch juristisches Problem, denn die Vorlage ist ein bereits vorhandener Text. Das Verfahren ist in der Literatur nicht unüblich, zumal der Roman Koeppens die Methode rechtfertigt. Dennoch wäre ein Hinweis auf den Umfang der tatsächlichen Vorlage gerade bei der Übernahme eines solch sensiblen Erinnerungsreports in voller Wahrheit nötig gewesen. Koeppens großartige Romanleistung rechtfertigt ein Ausbleiben dieses Hinweises nicht. Sein Buch wie auch seine Reputation hätten höchstwahrscheinlich nicht gelitten, wenn er sich zu Littners Manuskript bekannt hätte." Vgl. zu *Jakob Littners Aufzeichnungen aus einem Erdloch* auch die kritischen Anmerkungen von Bianca Kurth: *Spiegelung des Ich im Anderen. Juden und Schwarze im Werk von Wolfgang Koeppen*. Heidelberg 1998. Die Autorin wirft Koeppen in teilweise weniger literaturwissenschaftlich analysierenden denn moralisierenden Ausführungen eine Verharmlosung der Rassendiskriminierung und des Holocausts vor. Mit der Rezension ihrer Studie von Robert Seidel, in: *Jahrbuch für internationale Germanistik*. H. 1. 2000, S. 193-196 ist gegen ihre Einlassungen jedoch einzuwenden, daß ihre Textanalysen häufig "wenig plausibel" sind, "willkürlich[e]" Schlußfolgerungen beinhalten und zur "Fehlinterpretation erzähltechnischer Details" neigen (S. 194).

<sup>25</sup> Zur Rezeption der drei Nachkriegsromane vgl. das Kapitel *Zeitgenössische Rezeption*. In: *Über Wolfgang Koeppen*. Hg. von Ulrich Greiner. Frankfurt am Main 1976 (es 864), S. 23-83.

für den Süddeutschen Rundfunk zurückgehen und ihm endgültig einen größeren Bekanntheitsgrad und weitgehende Anerkennung durch die Kritik sichern.<sup>26</sup>

Etwa Mitte der sechziger Jahre setzt eine Krise und Neuorientierung in Koeppens Schaffen ein; da er keine Romane mehr publiziert, entsteht die – von Teilen der Literaturwissenschaft und -kritik genährte – Legende seines bereits erwähnten 'Schweigens'. Diese Krise steht am Beginn einer neuen Werkphase, die vor allem durch fragmentarische Arbeiten bestimmt ist. Koeppen wendet sich vom Reisebericht und, nachdem sein "Widerstand gegen die Restauration [...] ohne Resonanz in der Adenauer-Ära"<sup>27</sup> blieb, auch von der Form des zeitkritischen Romanes ab und konzentriert sich zusehends auf die Auseinandersetzung mit der eigenen Person. Nach Erzählungen und Prosastücken in dem Sammelband *Romanisches Café* (1972)<sup>28</sup> findet diese "Selbstanalyse"<sup>29</sup> vor allem in Koeppens 1976 erschienenem autobiographisch gefärbten Fragment *Jugend* statt. Fünf Jahre später gibt Marcel Reich-Ranicki unter dem Titel *Die elenden Skribenten* einen Band mit gesammelten literarischen Essays, Portraits und Rezensionen Koeppens heraus,<sup>30</sup> und 1986 erscheinen Koeppens *Gesammelte Werke*, die weitere Bruchstücke aus Romanprojekten sowie zuvor verstreut publizierte Prosa enthalten. Eine Auswahl daraus wird in den 1987 vorgelegten Sammelbänden *Angst*<sup>31</sup> und *Morgenrot*<sup>32</sup> noch einmal abgedruckt. Danach erscheinen zwei schmale Bände mit Reiseimpressionen, die ebenfalls fragmentarischen Charakter haben: *Es war einmal in Masuren* (1991)<sup>33</sup> und *Ich bin gern in Venedig warum* (1994).<sup>34</sup> Unterdessen arbeitet er weiter an einem großen autobiographischen Projekt und

---

<sup>26</sup> Zur Rezeption der Reiseberichte vgl. die Rezensionen ebda., S. 86-98.

<sup>27</sup> Hansgeorg Schmidt-Bergmann: "eine selbstverständliche littérature engagée" – die italienische Nachkriegsliteratur in Deutschland zwischen "Nullpunkt" und "Restauration". In: *Zwischen Kontinuität und Rekonstruktion. Kulturtransfer zwischen Deutschland und Italien nach 1945*. Hg. von Hansgeorg Schmidt-Bergmann. Tübingen 1998 (Reihe der Villa Vigoni 12), S. 112.

<sup>28</sup> Wolfgang Koeppen: *Romanisches Café*. Erzählende Prosa. Frankfurt am Main 1972 (st 71).

<sup>29</sup> Zum für die Poetik und das Spätwerk Koeppens zentralen Begriff der "Selbstanalyse" vgl. *Unlauterer Geschäftsbericht* (5, 265-278). [Zuerst in: *Das Tagebuch und der moderne Autor*. Hg. von Uwe Schultz. München 1965, S. 5-19.]

<sup>30</sup> Wolfgang Koeppen: *Die elenden Skribenten*. Aufsätze. Hg. von Marcel Reich-Ranicki. Frankfurt am Main 1981.

<sup>31</sup> Wolfgang Koeppen: *Angst*. Erzählende Prosa. Frankfurt am Main 1987 (st 1459).

<sup>32</sup> Wolfgang Koeppen: *Morgenrot*. Frankfurt am Main 1987 (es 1454).

<sup>33</sup> Wolfgang Koeppen: *Es war einmal in Masuren*. Frankfurt am Main 1991.

<sup>34</sup> Wolfgang Koeppen: *Ich bin gern in Venedig warum*. Frankfurt am Main 1994.



einigen Romanen, doch bleiben alle diese Projekte Fragment. Eckart Oehlenschläger spricht von einem "großen Roman", der seit den fünfziger Jahren Koeppens "originärer Schreib-Impuls" gewesen sei, jedoch von ihm nie (zu Ende) geschrieben wurde.<sup>35</sup> Sein gesamtes Spätwerk scheint sich aus Bruchstücken dieses autobiographisch gefärbten großen Romanes zusammensetzen. Für Koeppen, der literarische Werke ohnehin für "eine Art fortlaufender Biographie" ihres Autors hält,<sup>36</sup> ist sein Schreiben im Spätwerk fast ausschließlich an die eigene Biographie gebunden – "mit dem Skandalon, daß sich die subjektive Evidenz vollkommen jeder Darstellbarkeit entziehen könnte, hat sich Koeppen nie abgefunden."<sup>37</sup> Er versucht in seinen Texten durchweg eigene Erfahrungen in einem "identitätskonstituierenden Akt"<sup>38</sup> zu verschriftlichen.<sup>39</sup> In einem Gespräch mit Claus Hebell bemerkt er: "Jeder Schriftsteller [...] arbeitet mit allem, was er schreibt, auch an seiner Biographie."<sup>40</sup> Das heißt: "Der Schriftsteller verfügt nicht über seine Biographie als Besitz, er gewinnt sie erst, indem er sich in den Text einschreibt."<sup>41</sup>

Ein Teil von Koeppens *Jugend* und zahlreiche seiner erzählenden Texte sind in den siebziger und frühen achtziger Jahren entstanden, als eine zunehmend subjektivistische die politisch orientierte Literatur der Zeit um 1968/69 ablöste. Der Tendenz zur sogenannten 'neuen Innerlichkeit' vieler damaliger Texte läßt sich Koeppens Spätwerk, obwohl auf Selbstanalyse ausgerichtet, allerdings nicht

---

<sup>35</sup> Eckart Oehlenschläger: *Wolfgang Koeppen*. In: *Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts*. Hg. von Hartmut Steinecke. Berlin 1994, S. 499.

<sup>36</sup> *Schreiben als Zustand*. In: Wolfgang Koeppen: "Einer der schreibt", S. 61. [Zuerst unter dem Titel: Christian Linder: *Schreiben als Zustand. Ein Gespräch mit Wolfgang Koeppen*. In: *Wolfgang Koeppen*. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. München 1972 (text + kritik 34), S. 14-32.]

<sup>37</sup> Bernhard Fetz: *Vertauschte Köpfe*, S. 155.

<sup>38</sup> Vgl. Jürgen Schläger: *Das Ich als beschriebenes Blatt. Selbstverschriftlichung und Erinnerungsarbeit*. In: *Memoria. Vergessen und Erinnern*. Hg. von Anselm Haverkamp und Renate Lachmann unter Mitwirkung von Reinhart Herzog. München 1993 (Poetik und Hermeneutik 15), S. 320. Schläger geht vom Versuch einer "Selbstkonstitution" des Schreibenden in der Schrift aus, mit dem Ziel des "Entwurf[s] einer Lebensgestalt, in deren Repräsentation das erinnerte Einzelereignis als Zeichen der Besonderheit des Selbst bedeutsam wird" (S. 316) – wobei er sich aber über die "prinzipielle Unabschließbarkeit eines solchen Prozesses der Selbstvertextung" bewußt ist (vgl. S. 333).

<sup>39</sup> Zum Thema ästhetischer Erfahrung allgemein vgl. Hans Robert Jauß: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt am Main 1991 (stw 955), dort vor allem: *Erster Teil. Versuche im Feld der ästhetischen Erfahrung*, S. 17-359.

<sup>40</sup> *Warum nicht in den Rhein?* In: Wolfgang Koeppen: "Einer der schreibt", S. 136. [Zuerst mit dem Zusatz: *Ein Gespräch mit Wolfgang Koeppen von Claus Hebell*. In: *Süddeutsche Zeitung*. 11./12.10.1980.]

<sup>41</sup> Eckart Oehlenschläger: *Wolfgang Koeppen*, S. 496.

zurechnen – weder seiner ästhetischen Qualität noch den Fakten seiner Entstehung nach, was der Blick auf verschiedene Interviews Koeppens wie auch die schwierige Genese von *Jugend* zeigt. Schon Mitte der fünfziger Jahre sprach Koeppen in Briefen an Henry Goverts und Max Tau von einem autobiographischen Projekt, das er als sein zentrales Vorhaben ansehe; daneben seien seine Romane *Tauben im Gras*, *Das Treibhaus* und *Der Tod in Rom*, die auf die westdeutsche restaurative Gesellschaft nach 1949 zielten und von Kritik und Forschung oft als Hauptwerke bezeichnet wurden, eher als Nebenwerke zu verstehen.<sup>42</sup> Koeppens Konzentration auf die "innere" Autobiographie<sup>43</sup> findet auch in der über zehnjährigen Arbeit an *Jugend* Ausdruck. Sie reicht bis in die Mitte der sechziger Jahre zurück, also in eine Zeit, als bevorzugt gesellschaftskritisch orientierte Texte, Berichte und Reportagen publiziert wurden. Dieser Zeittendenz hat sich Koeppen dezidiert verweigert, wie er auch Hans Magnus Enzensbergers Einladung, an der politik- und gesellschaftskritischen Zeitschrift *Kursbuch* mitzuarbeiten, eine Absage erteilte.<sup>44</sup>

Als Koeppen 1976 den Prosaband *Jugend* – und nicht den mehrmals versprochenen Roman – publizierte, war sich die literarische Kritik in Lob und Zustimmung weitgehend einig.<sup>45</sup> Rolf Michaelis nannte *Jugend* ein "schmales, aber großes Buch, rund in sich, ein Hauptwerk Koeppens wie nur je eines".<sup>46</sup> Geradezu euphorisch äußerte sich Kurt Lothar Tank: "Man muß dieses einzigartige Fragment mehrmals lesen, um ahnend zu begreifen, was der deutschen Gegenwartsliteratur mit ihm gegeben wurde."<sup>47</sup> Und Marcel Reich-Ranicki konstatierte: "Mit Koeppens vollendetem Fragment *Jugend* hat die [...] vielgeschmähte deutsche Gegenwartsliteratur einen überraschenden Höhepunkt erreicht.

---

<sup>42</sup> Vgl. ebda.

<sup>43</sup> Zum Begriff der "inneren" Autobiographie vgl. Wolfgang Paulsen: *Das Ich im Spiegel der Sprache. Autobiographisches Schreiben in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Tübingen 1991 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 58), S. 14.

<sup>44</sup> Vgl. Alfred Andersch: *Die Geheimschreiber*, S. 173.

<sup>45</sup> Einen Überblick über die Rezensionen zu *Jugend* geben Alfred Estermann: *Wolfgang Koeppen. Eine Bibliographie*, S. 467 ff. und die Bibliographie in: Klaus Siblewski: *Wolfgang Koeppen*. In: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. München 1978 ff. 42./53. Nlg. 1992/96, S. E ff.

<sup>46</sup> Rolf Michaelis: *Schwarze Fabne über dem Paradies. Wolfgang Koeppens Prosagedicht "Jugend"* [Rezension]. In: *Die Zeit*. 12.11.1976.

<sup>47</sup> Vgl. Kurt Lothar Tank: *Gedichtete Wahrheit, traumverloren. Das Bild einer chaotischen Epoche: Wolfgang Koeppens "Jugend"* [Rezension]. In: *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*. 17.10. 1976.

Ein neuer Maßstab ist gesetzt".<sup>48</sup> Zieht man jedoch einschlägige Literaturgeschichten der vergangenen Jahre zur deutschsprachigen Nachkriegsliteratur heran, findet man *Jugend* wie auch Koeppens gesamtes Spätwerk im Gegensatz zu seinen Romanen und Reiseberichten kaum vertreten. Von verschiedenen Beispielen seien nur die folgenden genannt: Hermann Schlösser handelt *Jugend* in seinem Aufsatz über *Subjektivität und Autobiographie* innerhalb der umfangreichen *Sozialgeschichte der deutschen Literatur* im Band *Gegenwartsliteratur seit 1968* (1992) in wenigen Zeilen ab. Man erfährt dort, daß das Werk "auch seines autobiographischen Charakters wegen zu den wichtigsten Texten des Jahrzehnts [der siebziger Jahre; Verf.] gerechnet wurde."<sup>49</sup> Und weiter:

Koeppen lieferte hier nicht die "Memoiren", die man 1976 von einem Autor des Jahrgangs 1906 hätte erwarten können. Hier blickt kein Vollendeter zurück auf eine geglückte Identitätsgründung. Nur ein paar Fragmente sind dem Vergessen entrissen. Sie zeigen, warum es glücklicher nicht ausgehen konnte.<sup>50</sup>

Auch Ralf Schnell erwähnt in seiner *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945* (1993) *Jugend* nur am Rand. Er spricht von einem "deutlich autobiographisch inspirierten Prosastück", das einen "schwarze[n], monologische[n] Blick auf die Erfahrungen einer Jugend zu Anfang des 20. Jahrhunderts"<sup>51</sup> werfe und stellt es in den Kontext Anfang der siebziger Jahre erschienener Werke von Peter Rühmkorf über Wolfgang Hildesheimer bis Heinar Kipphardt, die sich allesamt mit der "Aufarbeitung lebensgeschichtlicher Zusammenhänge"<sup>52</sup> befaßten. Im 1994 publizierten zwölften Band der De Boor/Newaldschen *Geschichte der deutschen Literatur* wird die literarische Bedeutung Koeppens allein mit der Qualität der Nachkriegstrilogie begründet. *Jugend* findet weder in dem großen Kapitel über *Die siebziger Jahre* noch an anderer Stelle des Werkes Er-

---

<sup>48</sup> Marcel Reich-Ranicki: *Wahrheit, weil Dichtung*, S. 71.

<sup>49</sup> Vgl. Hermann Schlösser: *Subjektivität und Autobiographie*. In: *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Bd. 12: *Gegenwartsliteratur seit 1968*. Hg. von Klaus Briegleb und Sigrid Weigel. München, Wien 1992, S. 406.

<sup>50</sup> Ebda.

<sup>51</sup> Ralf Schnell: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945*. Stuttgart, Weimar 1993, S. 290.

<sup>52</sup> Ebda., S. 398.

wähnung.<sup>53</sup> Genauso verhält es sich in der 1997 von Horst Albert Glaser herausgegebenen Sozialgeschichte *Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995*.<sup>54</sup> Und auch in Heinz Ludwig Arnolds *Die westdeutsche Literatur 1945 bis 1990* (1995) ist Koeppens drei Nachkriegsromanen der größte Raum vorbehalten. *Jugend* wird zwar als "faszinierende[r] Prosatext"<sup>55</sup> bezeichnet, jedoch nicht diskutiert. Die sonstigen späten Texte Koeppens werden in keiner dieser literaturgeschichtlichen Arbeiten berücksichtigt. Und auch in literaturwissenschaftlichen Überblickswerken zur deutschsprachigen Literatur der siebziger, achtziger und neunziger Jahre finden sie keine oder nur marginale Erwähnung.<sup>56</sup>

Koeppens Form der Selbstanalyse steht, wenn überhaupt anderen deutschsprachigen Texten dieser Jahrzehnte verwandt, den autobiographisch orientierten Arbeiten Thomas Bernhards<sup>57</sup> nahe. Wie Koeppen versuchte dieser, aus größerem zeitlichen Abstand rückblickend, aus den Verwundungen der Kindheit und dem erzwungenen Außenseitertum der Jugend die Beschädigungen der eigenen Biographie und den Ausgangspunkt eines Lebens als Schreibender zu begreifen. Trotz der radikalen geschichtsphilosophischen Skepsis beider Autoren, für die sich wiederholtes Scheitern als existentielles Lebensgesetz erweist, unternehmen Bernhards wie auch Koeppens Protagonisten den Versuch, auf diese Verurteilung zum Scheitern mit der Konstitution einer ästhetischen Existenz zu antworten. Bei Bernhard gelingt dies zumindest in seinem fünfbandigen Kindheits- und Jugendzyklus, der durch die zunehmende Bewußtwerdung und Individualisierung

---

<sup>53</sup> Wilfried Barner (Hg.): *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*. München 1994 (*Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart* 12).

<sup>54</sup> Vgl. Horst Albert Glaser (Hg.): *Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995. Eine Sozialgeschichte*. Bern, Stuttgart, Wien 1997 (UTB 1981).

<sup>55</sup> Heinz Ludwig Arnold: *Die westdeutsche Literatur 1945 bis 1990. Ein kritischer Überblick*. München 1995 (dtv 30485), S. 71. [Überarbeitete Version von: Ders.: *Die drei Sprünge der westdeutschen Literatur. Eine Erinnerung*. Göttingen 1993.]

<sup>56</sup> Vgl. etwa Walter Delabar und Erhard Schütz (Hgg.): *Deutschsprachige Literatur der 70er und 80er Jahre. Autoren, Tendenzen, Gattungen*. Darmstadt 1997, oder Nikolaus Förster: *Die Wiederkehr des Erzählens. Deutschsprachige Prosa der 80er und 90er Jahre*. Darmstadt 1999.

<sup>57</sup> Vgl. Thomas Bernhard: *Die Ursache. Eine Andeutung*. Salzburg 1975; *Der Keller. Eine Entziehung*. Salzburg 1976; *Der Atem. Eine Entscheidung*. Salzburg, Wien 1978; *Die Kälte. Eine Isolation*. Salzburg, Wien 1981; *Ein Kind*. Salzburg, Wien 1982. Zu Thomas Bernhard vgl. zuletzt Alfred Pfabigan: *Thomas Bernhard. Ein österreichisches Weltexperiment*. Wien 1999, zur jüngeren Bernhard-Forschung vgl. die Bände *Bernhard-Tage Ohlsdorf 1994. Materialien*. Hg. von Franz Gebesmair und Alfred Pittertschatscher. Weitra o. J. [1995], sowie Wendelin Schmidt-Dengler, Adrian Stevens, Fred Wagner (Hgg.): *Thomas Bernhard. Beiträge zur Fiktion der Postmoderne. Londoner Symposium*. Frankfurt am Main, Berlin, Bern [...] 1997 (Publications of the Institute of Germanic Studies, University of London 69).

der Ich-Figur Züge eines Entwicklungsromanes aufweist.<sup>58</sup> Bei Koeppen wird die Grenze zum lebensgeschichtlichen Gelingen nicht überschritten. Es ist, als blieben seine "unheilbar melancholische[n]"<sup>59</sup> Figuren, wo sie nicht scheitern, in einem Schwebezustand, in dem ästhetische Existenz und vor allem Schreiben zumindest als Versuch einer, mit Theodor Lessings Begriff, "Sinnggebung des Sinnlosen"<sup>60</sup> fungieren können – den Koeppen jedoch in letzter Konsequenz wiederum für 'sinnlos' hält.<sup>61</sup> Sein gesamtes Werk steht unter dem Zeichen des Saturn, und über Jahrzehnte weg hat Koeppen mit einer unter seinen literarischen Zeitgenossen wohl einmaligen Konsequenz das Thema der Schwermut und Vergeblichkeit verfolgt. Walter Jens sagte 1962 in seiner Laudatio auf den Büchner-Preisträger:

Koeppens Helden sind Saturnier; der älteste Planet gab ihnen die Schwermut, und mit der Schwermut die Weisheit, gab ihnen Witz und Gedanken, und mit den Gedanken die Tränen. Alle, wie sie auch heißen, gehören jener "geheimen Sozietät" an, "so man die Melancholischen nennt"; sie stammen aus Jacobsens Reich, Büchner hat ihrer gedacht; immer wieder, von Ficino und Melanchthon bis zu Kierkegaard und Baudelaire wurde ihr Schicksal beschworen, immer wieder jene Vereinigung von Exzellenz und Schwermut analysiert, die Aristoteles vor 2300 Jahren als erster beschrieb.<sup>62</sup>

---

<sup>58</sup> Die fünf Kindheits- und Jugendtexte schildern zwar wie für Bernhard typisch eine Folge von Katastrophen im Leben des Protagonisten, der aber dennoch der Macht des Schicksals niemals völlig ausgeliefert ist. Seine Entscheidung, das Gymnasium zu verlassen und eine Lehre zu beginnen (in *Die Ursache*), oder jene in der Sterbekammer des Lungenanatoriums für das Leben, gegen den Tod (in *Der Atem*), sind Wendepunkte in der Lebensgeschichte der Ich-Figur und Beispiele für die Möglichkeit von Autonomie und Individualität.

<sup>59</sup> Gerhard vom Hofe, Peter Pfaff: *Wolfgang Koeppens melancholischer Materialismus*. In: Dies.: *Das Elend des Polyphem. Zum Thema der Subjektivität bei Thomas Bernhard, Peter Handke, Wolfgang Koeppen und Botho Strauß*. Königstein/Taunus 1980, S. 107.

<sup>60</sup> *Mein Tag ist mein großer Roman*. In: Wolfgang Koeppen: "Einer der schreibt", S. 80. [Zuerst mit dem Zusatz: *Wolfgang Koeppen im Gespräch mit Christian Linder*. In: *Jemand der schreibt. 57 Aussagen*. Hg. von Rudolf de la Roi. München 1972, S. 179-183.] Koeppen übernimmt den Begriff der "Sinnggebung des Sinnlosen" wohl von Theodor Lessing: *Geschichte als Sinnggebung des Sinnlosen oder Die Geburt der Geschichte aus dem Mythos*. Hamburg 1962. [Fassg. der 4. Aufl. Leipzig 1927, zuerst München 1916.] Er bezieht ihn jedoch, wenngleich seine eigene Sicht der Sinnlosigkeit von Geschichte, seine Technik-, Wissenschafts- und Fortschrittskritik und seine Sympathie für Randfiguren der Geschichte Koeppen mit Lessing verbinden, nur auf seine Schreibearbeit, nicht auf das eigene Geschichtsbild.

<sup>61</sup> Vgl. *Mein Tag ist mein großer Roman*, S. 80.

<sup>62</sup> Walter Jens: *Melancholie und Moral. Rede auf Wolfgang Koeppen*. Stuttgart 1963, S. 5. Zu Vorstellungs- und Bildtraditionen der Melancholie allgemein vgl. Raymond Klibansky, Erwin Panofsky und Fritz Saxl: *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*. Übersetzt von Christa Buschendorf. Frankfurt am Main 1990. Zum literarischen Melancholie-Diskurs vgl. grundlegend Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels* [zuerst Berlin 1928]. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 1.1. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main 1974, dort Teil drei über Trauerspiel und

Im Gegensatz zu anderen Autoren, die sich in den siebziger und achtziger Jahren nur vorübergehend autobiographischen Texten zuwandten – neben Bernhard sind Peter Handke<sup>63</sup> oder Max Frisch zu nennen<sup>64</sup> –, hat Koeppen das Thema des autobiographischen Schreibens – ähnlich wie Elias Canetti<sup>65</sup> – nicht mehr aufgegeben.

---

Tragödie, S. 317-335, sowie die *Prolegomena* und die *Interpretation psychologischer Aspekte der Melancholie*. In: Gerd Mattenklott: *Melancholie in der Dramatik des Sturm und Drang*. Stuttgart 1968 (Studien zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft 1), S. 9-13 und S. 14-56. Während des vergangenen Jahrzehnts hat die Melancholieforschung vor dem Hintergrund verschiedenster theoretischer Grundlagen einen bemerkenswerten Aufschwung erlebt. Vgl. beispielsweise aus philosophischer Sicht Roland Lambrecht: *Der Geist der Melancholie. Eine Herausforderung philosophischer Reflexion*. München 1996; vor diskursanalytischem Hintergrund vgl. etwa Martina Wagner-Egelhaaf: *Die Melancholie der Literatur. Diskursgeschichte und Textfiguration*. Stuttgart, Weimar 1997. Im folgenden wird verschiedentlich Bezug genommen auf Ludger Heidbrink: *Melancholie und Moderne. Zur Kritik der historischen Verzweiflung*. München 1994. Dort heißt es im *Vorwort*, S. 11: "Seit seinen Anfängen wird das Projekt der Moderne von tiefgreifenden Zweifeln an seiner Erfüllbarkeit begleitet, die wie ein dunkler Schatten über den geschichtsphilosophischen Losungen des 19. und 20. Jahrhunderts liegen. Der Herausbildung des Fortschrittsbewußtseins im Ausgang der Aufklärung korrespondiert ein Leiden an der Herrschaft der historischen Zeit, das eminent melancholische Züge trägt und in unterschiedliche Flucht- und Ausbruchsversuche aus der entzauberten Geschichte einmündet. [...] Die historische Verzweiflung bildet zwar eine riskante Enttäuschungsreaktion vor dem Hintergrund einer absoluten Sinnhaftigkeit der Geschichte. In ihr schlagen sich jedoch auch die Erfahrungen des Menschen mit einem Fortschrittsprozeß nieder, der mit naturgeschichtlicher Gewalt über die Köpfe der Beteiligten hinwegrollt und tiefgreifende Verluste hervorruft. [...] Das Ziel der Studie wäre erreicht, wenn es ihr gelänge, die eigentümliche Sehnsucht nach dem Absoluten, die der historischen Verzweiflung zugrunde liegt, in einer Haltung der 'Trauer' aufzuheben, die weder vor der Eigendynamik der Geschichte kapituliert noch Zuflucht in erneuten Heils- und Erlösungsversprechen sucht." Inwieweit sich Koeppens Spätwerk als Ausdruck einer solchen "Trauer" begreifen läßt, wird am Ende des zweiten Kapitels der vorliegenden Arbeit gezeigt werden.

<sup>63</sup> Vgl. Peter Handke: *Wunschloses Unglück*. Erzählung. Salzburg 1972, wo Handke über die schwierige Beziehung zu seiner Mutter und deren Freitod schreibt, sowie Peter Handke: *Das Gewicht der Welt. Ein Journal (November 1975 – März 1977)*. Salzburg 1977, in dem er die Auseinandersetzung mit der eigenen Subjektivität nicht mehr in der 'totalitären' Form einer Erzählung, sondern in Notizen und Fragmenten versucht. Zu neuen Ansätzen der Handke-Forschung vgl. zuletzt Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Peter Handke*. München 1999 (text + kritik 24. 6. Aufl., Neufassg.).

<sup>64</sup> Max Frisch wandte sich in: *Montauk*. Eine Erzählung. Frankfurt am Main 1975 wie Koeppen von der Fiktion ab und seinem "anecdotal life" (Heißenbüttel) zu, um danach wieder zu fiktiven Erzählungen wie auch Eingriffen in die Tagespolitik zurückzukehren. Zu Frisch vgl. zuletzt etwa die Arbeit von Hans Jürg Lüthi, die sich mit der Bedeutung der Bildnis-Theorie in Frischs Gesamtwerk auseinandersetzt. Hans Jürg Lüthi: *Max Frisch. "Du sollst dir kein Bildnis machen"*. 2., durchges. und erw. Aufl. Tübingen, Basel 1997 (UTB 1085).

<sup>65</sup> Vgl. Elias Canettis autobiographische Trilogie: *Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend*. München, Wien 1977, *Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1931*. München, Wien 1980, *Das Augenspiel. Lebensgeschichte 1931-1937*. München, Wien 1985 und Canettis Sammlungen mit Notaten und Reflexionen: *Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942-1972*. München 1973 sowie *Aufzeichnungen 1973-1984*. München, Wien 1999. In diesem Band finden sich Notizen, die Canetti während der Entstehung seiner dreibändigen Lebensgeschichte niederschrieb und die auf eine ähnliche Identitätsproblematik wie diejenige Koeppens hindeuten: "Die Lebensgeschichte: Wiedergewinn des Ich. Seine Haltbarkeit. Seine Notwendigkeit" (S. 112). "Unge- nauestes aller Worte: 'ich'." (S. 114) Einen Überblick über die neuere Canetti-Forschung gibt

Es prägt sein gesamtes Spätwerk, das zunehmend den Charakter eines einzigen, in Fragmente zersplitterten großen Textes annimmt, in dem ein Thema dominiert: Das personale Ich von Koeppen selbst, sein 'Lebensroman', seine literarische Existenz, seine Erinnerungen, sein Verhältnis zu sich und zur Welt. Der Autor hat gelegentlich selbst darauf verwiesen, etwa, wenn er sein Spätwerk als eine Art fortgesetztes "Selbstgespräch"<sup>66</sup> klassifizierte. Und auf die auf Goethe anspielende Frage in einem Interview: "Ihre Bücher sind also nicht unbedingt 'Bruchstücke einer großen Konfession'?" antwortete Koeppen ironisch: "Nicht unbedingt, aber Konfession vielleicht auch, vielleicht einer kleinen Konfession."<sup>67</sup>

Über Wolfgang Koeppens Spätwerk – die nach den Reiseberichten ab etwa 1965 entstandenen Texte – liegt bislang keine größere wissenschaftliche Studie vor.<sup>68</sup> Die Dissertation *Fragment ohne Ende* von Hans-Ulrich Treichel (1984),<sup>69</sup> die Koeppens Gesamtwerk untersucht, endet mit der Diskussion des fragmentarischen Prosatextes *Jugend*, der offenbar als Schlußpunkt der Produktion des Autors angesehen wird. Martin Hielscher konzentriert sich in seiner Studie *Zitierte*

---

beispielsweise der Band *Wortmasken. Texte zu Leben und Werk von Elias Canetti*. Redaktion: Ortrun Huber. München, Wien 1995.

<sup>66</sup> *Schreiben als Zustand*, S. 60.

<sup>67</sup> *Ich habe nichts gegen Babylon*. In: Wolfgang Koeppen: "Einer der schreibt", S. 120. [Zuerst unter dem Titel: Jean-Paul Mauranges: *Interview de Wolfgang Koeppen, le 22 juillet 1972, à Munich*. In: Ders.: *Wolfgang Koeppen – Littérature sans frontières*. Bern, Frankfurt am Main, Las Vegas 1978, S. 245-254.]

<sup>68</sup> Hartmut Buchholz: *Eine eigene Wahrheit. Über Wolfgang Koeppens Romantrilogie Tauben im Gras, Das Treibhaus und Der Tod in Rom*. Frankfurt am Main, Bern 1982 (Deutsche Sprache und Literatur 497), Stanley Craven: *Wolfgang Koeppen – A Study in Modernist Alienation*. Stuttgart 1982 (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 101), Richard L. Gunn: *Art and Politics in Wolfgang Koeppen's Postwar Trilogy*. Bern, Frankfurt am Main, New York 1983 (Deutsche Sprache und Literatur 712), Carol Hanbridge: *The Transformation of Failure. A Critical Analysis of Character Presentation in the Novels of Wolfgang Koeppen*. Las Vegas, Bern, Frankfurt am Main 1983 (Deutsche Sprache und Literatur 700) und Christl Brink-Friederici: *Wolfgang Koeppen – Die Stadt als Pandämonium*. Frankfurt am Main, Bern, New York [...] 1990 (Deutsche Sprache und Literatur 1148) befassen sich ausschließlich mit Koeppens Romanen, vor allem der Nachkriegstrilogie. Thomas Richner: *Der Tod in Rom. Eine existential-psychologische Analyse von Wolfgang Koeppens Roman*. Zürich, München 1982 (Zürcher Beiträge zur deutschen Literatur- und Geistesgeschichte 54), Karl-Heinz Götze: *Wolfgang Koeppen: "Das Treibhaus"*. München 1985 (Text und Geschichte. Modellanalysen zur deutschen Literatur 8) (UTB 1347) und Gerhard Pinzhoffer: *Wolfgang Koeppens "Tod in Rom". Entwurf einer Theorie literarischer Bildlichkeit aus anthropologischer Sicht*. Würzburg 1996 (Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft 174) beschäftigen sich mit einzelnen Romanen. Bernhard Uske: *Geschichte und ästhetisches Verhalten. Das Werk Wolfgang Koeppens*. Frankfurt am Main, Bern, New York [...] 1984 (Analysen und Dokumente. Beiträge zur Neueren Literatur 17) und David Basker: *Chaos, Control, and Consistency. The Narrative Vision of Wolfgang Koeppen*. Bern, Berlin, New York [...] 1993 (Britische und Irische Studien zur deutschen Sprache und Literatur 9) behandeln das gesamte Werk Koeppens, gehen auf *Jugend* aber nur vergleichsweise kurz ein.

<sup>69</sup> Hans-Ulrich Treichel: *Fragment ohne Ende*.

*Moderne* (1988) vor allem auf die Nachkriegstrilogie und *Jugend*.<sup>70</sup> Im Mittelpunkt von Josef Quacks 1997 erschienener Monographie *Wolfgang Koeppen. Erzähler der Zeit*<sup>71</sup> stehen ebenfalls die drei Nachkriegsromane. Zu *Jugend* findet sich bei Quack ein vergleichsweise kurzes, zu Koeppens Erzählungen und Fragmenten ein zusammenfassendes Kapitel, worin den späten Arbeiten nur wenige Seiten vorbehalten sind. Quack erkennt darunter zwar durchaus "artistische Kabinettstücke",<sup>72</sup> hält sie im ganzen aber für "Nebenwerke [...]. Ihre Bedeutung erschließt sich [...] erst im Kontext des übrigen Werkes oder im Hinblick auf die Biographie des Autors"<sup>73</sup> – eine Einschätzung, die in dieser Ausschließlichkeit sicher überzogen ist. Christoph Haas, der in *Wolfgang Koeppen. Eine Lektüre* (1998)<sup>74</sup> den Blick aufs Gesamtwerk richtet, nimmt von den späten Texten nur *Jugend* und die Autorenportraits zur Kenntnis. Und Otto Lorenz, der sich in einem Kapitel seiner Habilitationsschrift *Die Öffentlichkeit der Literatur* (1998) mit Koeppens "Produktionskontexten" und "Publikationsstrategien" auseinandersetzt,<sup>75</sup> spricht seltsamerweise gar von Koeppens "Verzicht auf Fortsetzung seines Werks"<sup>76</sup> nach Erscheinen der Romantrilogie 1951-54:

Dieser gut beleumundete Schriftsteller, der ein sich dem politischen Eingreifen verweigernder Außenseiter sein wollte, hatte folglich kaum mehr zu tun als sich durch kleine Nebentexte und gelegentliche Ankündigungen im Gespräch zu halten. Die Verweigerung des erwarteten großen Werks ist dann als kommunikative Strategie zu verstehen, als ganz unverzichtbarer Bestandteil des literarischen Werks.<sup>77</sup>

---

<sup>70</sup> Martin Hielscher: *Zitierte Moderne. Poetische Erfahrung und Reflexion in Wolfgang Koeppens Nachkriegsromanen und in "Jugend"*. Heidelberg 1988 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte. Folge 3, 75).

<sup>71</sup> Josef Quack: *Wolfgang Koeppen. Erzähler der Zeit*. Würzburg 1997.

<sup>72</sup> Ebda., S. 301.

<sup>73</sup> Ebda.

<sup>74</sup> Christoph Haas: *Wolfgang Koeppen. Eine Lektüre*. Würzburg 1998 (Literatura. Wissenschaftliche Beiträge zur Moderne und ihrer Geschichte 7).

<sup>75</sup> Otto Lorenz: *Rückzüge des kritischen Außenseiters: Wolfgang Koeppen. Zeitkritisches Engagement und modernistische Schreibweise*. In: Ders.: *Die Öffentlichkeit der Literatur. Fallstudien zu Produktionskontexten und Publikationsstrategien: Wolfgang Koeppen – Peter Handke – Horst-Eberhard Richter*. Tübingen 1998 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 66), S. 107-160.

<sup>76</sup> Ebda., S. 156.

<sup>77</sup> Ebda., S. 158. Lorenz konstatiert in einer merkwürdigen Schlußfolgerung, daß Koeppen seine bekannt schlechte finanzielle Situation über Jahrzehnte hinweg gezielt in Kauf genommen habe, um seinen Außenseiterstatus aufrechterhalten zu können. Er habe sich um "die Behauptung einer außenseiterischen Gegenposition" bemüht, "die auf keine Integration durch Erfolg



Die einzige bis heute publizierte größere Forschungsarbeit über *Jugend*, die auch Koeppens Reisetext *Es war einmal in Masuren* mit einbezieht, stammt von Andrea Beu (1994). Sie enthält jedoch eine Fülle sachlicher und formaler Fehler und ist insgesamt wenig aufschlußreich.<sup>78</sup> Bernhard Fetz' Studie *Vertauschte Köpfe* (1994) schließlich beschäftigt sich mit Koeppens erzählender Prosa, verhandelt dort jedoch neben dem fiktiven Reisebericht *New York* (1976), der eingehend untersucht wird, Koeppens späte Texte auf nur wenigen Seiten.<sup>79</sup>

Die vorliegende monographisch ausgerichtete Arbeit hat sich daher eine erste eingehende Beschäftigung mit Koeppens Spätwerk zum Ziel gesetzt – und möchte zugleich dokumentieren, daß der Autor nach Erscheinen seiner Romane und Reiseberichte nicht 'geschwiegen', sondern weiter geschrieben und überdies ein breites Spektrum an Texten publiziert hat.<sup>80</sup> Im folgenden soll also weder einer aktuellen germanistischen Tendenz nachgegeben werden, die literarische Texte

---

und keine Beteiligung an einflußsichernder Wissensvermittlung durch literarische Großprojekte zielte. Koeppens System-Umwelt-Verhältnis, das seine literarische Produktion bestimmte, erforderte gerade nicht den Erfolg, den er nach Reich-Ranicki für die Fortsetzung des Romanschreibens gebraucht hätte, sondern umgekehrt: die Provokation durch unkonventionelles Schreiben und Nichterfüllung von Erwartungen schuf ihm – aufgrund der erreichten Anerkennung – die Chance der Desintegration, die er mit allen Mitteln, zu Lasten auch des materiellen Wohlstandes, zu verteidigen suchte." (S. 159) Daß Koeppens Klagen über materielle Notsituationen geradezu leitmotivisch seine Briefe und Interviews durchziehen, übersieht Lorenz. Als Karl Woisetschläger 1991 in einem Interview auf die – mit Lorenz' Worten – "erreichte Anerkennung" Koeppens durch Autoren wie Max Frisch oder Hans Magnus Enzensberger hinwies, antwortete Koeppen knapp: "Ich bin in keiner Krankenkasse, und das ist ein Problem." (*Ich kaufte mir eine Pistole*. In: Wolfgang Koeppen: "Einer der schreibt", S. 241. [Zuerst mit dem Zusatz: *Wolfgang Koeppen wird 85 – Ein Gespräch mit dem Dichter in seiner Wohnung von Karl Woisetschläger*. In: Die Presse. Wien. 22./ 23.6.1991.]])

<sup>78</sup> Andrea Beu: *Wolfgang Koeppen – "Jugend"*. *Beiträge zu einer Poetik der offenen Biographie*. Essen 1994 (Allgemeine Literatur- und Sprachwissenschaft 4). Die Autorin geht in ihrer Arbeit im wesentlichen der historischen Verankerung von *Jugend*, aber auch anderer Texte des Autors seit den späten zwanziger Jahren in der vorpommerschen Stadt Greifswald nach, wo Koeppen 1906 geboren wurde und einen Teil seiner Jugend verbrachte. Beu stellt in ihrer Arbeit den realen Ort Greifswald dem literarischen Ort Greifswald gegenüber und verspricht sich durch das Aufspüren von Parallelen beziehungsweise Diskrepanzen genaueren Einblick in Koeppens poetisches Verfahren, das Fakten beinahe ununterscheidbar mit Fiktionen mische und so eine Form der 'offenen Biographie' generiere. – Der Gewinn von Beus Studie für die Koeppen-Forschung ist leider gering. Die historische Faktensammlung über Greifswald trägt kaum zu erhellenden Einsichten über *Jugend* oder andere Werke Koeppens bei und die Textanalyse, die unrichtig als "Textkritik" bezeichnet wird (S. 19), gelangt nicht über die wesentlich kürzeren Arbeiten von Hans-Ulrich Treichel, Martin Hielscher sowie Gerhard vom Hofe/Peter Pfaff hinaus.

<sup>79</sup> Bernhard Fetz: *Vertauschte Köpfe*. Siehe dazu die Rezension von Friedhelm Marx. In: *Wirken des Wort*. H. 1. 1995, S. 221 f. sowie meine Kritikpunkte in Kapitel 4.

<sup>80</sup> Differenzierte Überlegungen zur Dialektik von Schweigen und Schreiben finden sich in dem Essay von Klaus Reichert: *Geschriebene Sprachlosigkeit. Von Augustinus bis Beckett: Nur wer etwas zu sagen hat, darf schweigen*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 15.2.1997.

oftmals als Belegstellen für kulturwissenschaftliche Theorien heranzieht,<sup>81</sup> noch sollen durchgängig derzeit virulente – und damit auch dem Verschwinden von Moden unterworfenen – literaturwissenschaftliche Theorien auf diese 'angewendet' werden;<sup>82</sup> das bleibt anderen Studien vorbehalten. Vielmehr geht es darum, im Bemühen um nach wie vor gültige "philologische Erkenntnis"<sup>83</sup> anhand einzelner textnaher Lektüren von Koeppens Erzählungen, Fragmenten, Essays und Reisetexten einen grundsätzlichen Überblick über Koeppens Spätwerk und seine Entstehungsgeschichte zu geben, über produktionsästhetische Aspekte, Formen, Gehalt, Themen und Motive sowie intertextuelle Bezüge<sup>84</sup> von Thomas Hobbes über Goethe, Schiller, Novalis, Rilke und Walter Benjamin bis zu Peter Weiss. Gefragt wird zunächst nach den Gründen für die autobiographische Neuorientierung im Spätwerk und nach den Ursachen von dessen krisenhafter Entstehung. Daran schließt sich die eingehende Analyse des Prosafragmentes *Jugend* an, das sich geradezu als Musterbeispiel für Koeppens Auseinandersetzung mit der autobiographischen Form erweist. Dem folgen Untersuchungen einzelner Romanfragmente und kleinerer Texte der Jahre 1965-82 sowie Ausführungen über Koeppens späte literarische Essays und Schriftstellerportraits. Auch hier fällt der durchweg ichzentrierte Blick eines Autors auf, der, selbst wenn er über andere handelt, immer wieder auf die eigenen Lebens- und Leseerfahrungen rekurriert. Danach werden die späten Reisebücher über Masuren und Venedig behandelt. Sie bieten dem Autor die Möglichkeit, gebrochen durch den Blick auf Landschaften und

---

<sup>81</sup> Einen Überblick über die Möglichkeiten der Annäherung von literatur- und kulturwissenschaftlichem Diskurs geben Hartmut Böhme, Klaus R. Scherpe (Hgg.): *Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*. Reinbek bei Hamburg 1996 (re 575).

<sup>82</sup> Zu den jüngsten literaturwissenschaftlichen Diskursen vgl. beispielsweise Aleida Assmann (Hg.): *Texte und Lektüren. Perspektiven in der Literaturwissenschaft*. Frankfurt am Main 1996 (FTB 12375). Zentrale Texte zu allen relevanten Richtungen der gegenwärtigen literaturtheoretischen Diskussion von Hermeneutik über Diskursanalyse, Dekonstruktion, Intertextualität und Systemtheorie bis zu Gender Studies versammelt der Band *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. Hg. und kommentiert von Dorothee Kimmich, Rolf Günter Renner und Bernd Stiegler. Stuttgart 1997 (RUB 9414), wobei wichtige Abschnitte aus Texten etwa von Hans-Georg Gadamer, Michel Foucault, Wolfgang Iser oder Shoshana Felmann nicht nur präsentiert, sondern in einleitenden Aufsätzen auch problematisiert werden.

<sup>83</sup> Vgl. Peter Szondi: *Über philologische Erkenntnis*. In: Ders.: *Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis*. Frankfurt am Main 1970 (es 379), S. 9-34. [Zuerst in: *Die Neue Rundschau*. H. 1. 1962, S. 146-165.]

<sup>84</sup> Dies geschieht in Anlehnung an die hermeneutisch-textdeskriptive Richtung der Intertextualität, wie sie Karlheinz Stierle: *Werk und Intertextualität*. In: *Das Gespräch*. Hg. von Karlheinz Stierle und Rainer Warning. München 1984 (Poetik und Hermeneutik 11), S. 139-150 vertritt. [Zuerst in: *Dialog der Texte*. Hg. von Wolf Schmidt und Wolf-Dieter Stempel. Wien 1983 (Wiener slawistischer Almanach. Sonderbd. 11), S. 7-26.]

Städte, abermals, wenngleich auf andere Weise, eigene Erfahrung als exemplarisch darzustellen. Eine Nachbemerkung schließlich setzt sich mit der Erschließung von Koeppens Nachlaß durch die Universität Greifswald auseinander.

So wenig sich aber die Erfahrung und Identität des Subjektes abschließen, runden lassen, so wenig kann Koeppens "Selbstanalyse", der Versuch einer Selbstidentifizierung und -rekonstruktion in der Schrift, in einen abgeschlossenen Text münden. Auf Koeppens späte Arbeiten trifft zu, was er einmal über Texte des französischen Nouveau Roman sagte: Sie alle suchen "das verlorene, vielleicht nie zu findende Ich" (5, 365). Es ist eine Suche nach und ein Spiel mit Identität, ein Oszillieren zwischen Maskerade und Selbstentblößung, der Versuch, Fremdheit sich selbst und anderen gegenüber aufzuheben, der zwar immer neue, immer differenziertere Texte hervorbringt, in deren prinzipieller Unabschließbarkeit aber niemals ans Ende kommen kann. So entziehen sich Koeppens späte Arbeiten durch ihren assoziativen und fragmentarischen Charakter denn auch durchweg einem eindeutigen Verständnis. Dem Interpreten vor dem Text geht es wie dem Reisenden Koeppen, der, wohin er sich auch wendet, in der Fülle wie den Grenzen der eigenen Subjektivität gefangen bleibt:

Ich verlasse wohl eine Umwelt, eine ständige Adresse, aber ich entferne mich nicht von mir. Ich reise, ich bringe mich mit, ich bin mit mir beladen oder durch mich frei; ich bin es, der in der Wüste steht, das Meer liegt vor meinen Augen und ist nur durch meinen Blick. Ich bin überall zu Hause und fremd auch in meiner Straße, auf dem Markt, wo ich mein Brot kaufe. (5, 279 f.)<sup>85</sup>

---

<sup>85</sup> Dieses "ich bringe mich mit" verweist auf einen Gedanken, der bereits von der philosophisch-moralistischen Reisekritik der Antike formuliert wurde. Schon Seneca wußte um das "tecum fugis" des Melancholischen, der hofft, auf Reisen seiner Schwermut entfliehen zu können – was eine vergebliche Hoffnung darstellt, da man sich überallhin selbst 'mitnimmt'. Vgl. dazu das Kapitel *Anderswo/Alibi im Glücksraum: Erfahrungsmodell "Reise"*. In: Roland Lambrecht: *Der Geist der Melancholie*, S. 104-118.

## 2 Übergang – Der Weg zum Spätwerk

Koeppens späte Texte unterscheiden sich in verschiedener Hinsicht von seinen vorangegangenen Arbeiten: zunächst durch die Radikalisierung seines negativen Geschichtsbildes, die langsame Abkehr von politischen und zeitgeschichtlichen Themen und die Hinwendung zum Autobiographischen und zur Selbstanalyse; dann durch das zunehmende Ungenügen des Autors an der Romanform und den Übergang zum Offenen, Fragmentarischen; und schließlich, als Konsequenz daraus, durch die zusehends problematisch werdende Genese dieser späten Texte selbst.

Geschichte ist für Koeppen, so läßt sich zugespitzt paradox formulieren, letztlich geschichtslos, weil indifferent.<sup>86</sup> Der "Strom der Geschichte" fließt, die Menschen haben darauf keinen Einfluß. Schon im Roman *Tauben im Gras* heißt es:

Der Strom der Geschichte floß. Zuweilen trat der Strom über die Ufer. Er überschwemmte das Land mit Geschichte. Er ließ Ertrunkene zurück, er ließ den Schlamm zurück, die Düngung, das stinkende Mutterfeld, eine Fruchtbarkeitslauge: wo ist der Gärtner? (2, 82)

---

<sup>86</sup> Vgl. dazu die Aussage über *Jugend* bei Gerhard vom Hofe, Peter Pfaff: *Wolfgang Koeppens melancholischer Materialismus*, S. 101: "Koeppens Erzählung fächert nicht nur die Horizonte der Privat-, Zeit-, Welt- und Heilsgeschichte auf, sondern projiziert sie allesamt in einen letzten Horizont, der ungeschichtlich ist." Auf diesen Horizont verweist nach vom Hofe und Pfaff das "ontologische Prinzip" von *Jugend*, daß 'Zeugung' immer schon zur 'Schlachtung' drängt (S. 102). Die Autoren erklären einleuchtend, warum wegen diesem menschlichen Unterworfenheit unter natürliche Prozesse bei Koeppen dem "Subjekt" gerade *kein* "metaphysischer Status zugestanden" wird, "wie es Freiheit ist." (Ebda.) "Aggression ist Naturgesetz, das von der Kultur nicht aufgehoben wird." (S. 103)

Doch es gibt keinen "Gärtner", der das marode Feld bestellen, und keinen Gott, der für die Menschen Partei nehmen könnte. "Geschichte als Naturgeschichte, als 'Schlamm', als Prozeß, der Ertrunkene produziert und sich als 'Fruchtbarkeitslauge' immer wieder erneuert, ist gegenüber dem Individuum gleichgültig, das sich einem dauernden Prozeß des Vergehens von Zeit und des organischen Verfalls unterworfen sieht."<sup>87</sup> Dieser – wie Ludger Heidbrink sie nennt – "*Herrschaft der historischen Zeit*" ausgeliefert zu sein, die sich dem Subjekt "entweder als verknappte Handlungsressource aufdrängt oder in naturhafter Eigenlogik sinnlos verfließt",<sup>88</sup> ist einer der Gründe für die Melancholie von Koeppens Figuren: Immer schon sind alle den ewigen und ewig vernichtenden Naturgesetzen unterworfen. Darum auch wird im *Jugend*-Text, der wie alle anderen, zumal die späten Werke Koeppens von der Aussichtslosigkeit menschlichen Freiheitsstrebens spricht, Heilsgeschichte ad absurdum geführt oder destruiert.<sup>89</sup> Dem gesellschaftlichen *man*, von Koeppen nicht an differenzierten Figuren, sondern an undifferenzierten Typen gezeigt, steht symbolisch der zum Scheitern verurteilte melancholische, sich in sich selbst und in die Welt der Literatur zurückziehende Ich-Erzähler gegenüber<sup>90</sup> – für all jene, die (vergeblich) nicht *man*, sondern *ich* sein wollen.

Alle Protagonisten in Koeppens Erzählkosmos sind gezwungen, sich dieser Spannung zu stellen und sie in ihrem eigenen Leben auszutragen. Dennoch versuchen sie, phantasierend und träumend, ihr und der "erbärmliche[n] Wirklichkeit" (3, 35), in der seit jeher alles Leben zu Unfreiheit und Zeitlichkeit verdammt ist, zu entgehen.<sup>91</sup> Was Karl Heinz Götze in seiner Studie über die Grundmuster der

---

<sup>87</sup> Martin Hielscher: *Wolfgang Koeppen*. München 1988 (BsR 609), S. 81.

<sup>88</sup> Ludger Heidbrink: *Melancholie und Moderne*, S. 22. Vgl. auch ebda., S. 58 ff., wo Heidbrink darauf hinweist, daß allen Formen negativen geschichtsphilosophischen Denkens die Ansicht zugrunde liege, "daß das historische Geschehen insgesamt einen bestimmaren Charakter aufweist, eine erkennbare 'Logik' der Entfaltung, mit der die Geschichte entweder auf eine befreite Zukunft hinsteuert, ihren Stillstand erreicht hat oder den Abgrund hinabstürzt." (S. 60)

<sup>89</sup> Siehe dazu auch die Ausführungen in Kapitel 3.2.1.

<sup>90</sup> Ludger Heidbrink: *Melancholie und Moderne*, S. 37 spricht mit Rücksicht auf Gottfried Benn von "aus der Schwermut gemeißelten 'Ausdruckswelten'", die "der Distanzierung und Bearbeitung der eigenen Trauer" dienen – "sie sind ästhetische Therapeutika eines nicht anders aufzuhebenden Daseinsleidens."

<sup>91</sup> "Man darf sagen, der Glückliche phantasiert nie, nur der Unbefriedigte. Unbefriedigte Wünsche sind die Triebkräfte der Phantasie, und jede einzelne Phantasie ist eine Wunscherfüllung, eine Korrektur der unbefriedigenden Wirklichkeit" heißt es bei Sigmund Freud: *Der Dichter und das Phantasieren*. In: Ders.: *Studienausgabe*. Bd. 10: *Bildende Kunst und Literatur*. Hg. von Alexander

Bildwelt von Peter Weiss festgestellt hat, trifft auch auf den späten Koeppen zu. Er weiß zwar um die "Scheinhaftigkeit aller Ich-Identität", hält aber dennoch am "Versuch, Einheit, Identität und Identifizierung zu erreichen" fest. "Der Traum und die Kunst sind ihm die Mittel, mit deren Hilfe das eigentlich Ausgeschlossene phasenweise möglich werden soll."<sup>92</sup> Doch die Wirklichkeit bleibt weiterhin unbefriedigend. Weder die Flucht in Traum und Phantasie, noch die Lebensform einer ästhetischen Existenz,<sup>93</sup> die viele der Protagonisten wählen, noch das Schaffen von Kunst oder die Beschäftigung mit ihr bieten dauerhaft Rettung. So sieht der Schriftsteller Philipp in Koeppens Roman *Tauben im Gras* keinen Sinn mehr in seiner Arbeit und verstummt. Der Parlamentarier Keetenheuve in *Das Treibhaus* versucht sich als Baudelaire-Übersetzer, um ein ästhetisches Gegengewicht zu seinem Bonner Tagesgeschäft zu haben; die Übersetzung aber gelingt ihm nicht. Der Komponist Siegfried in *Der Tod in Rom* schließlich zweifelt ständig an seiner Musik, sie klingt 'falsch' für ihn, sie "bewegt[e] ihn nicht mehr" (2, 393). Alle drei Figuren sehen sich zu Beginn der fünfziger Jahre mit der bundesdeutschen Restauration konfrontiert. Und alle drei müssen – wie Koeppen selbst, so Hansgeorg Schmidt-Bergmann – sich eingestehen, daß weder Musik noch Literatur die

---

Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey. Frankfurt am Main 1989, S. 173 f. – Koeppen selbst hat in seinem Aufsatz *Vom Tisch* (1972) [zuerst in: *Wolfgang Koeppen*. Hg. von Heinz Ludwig Arnold, S. 1-13], möglicherweise in Anlehnung an Freud, Schreiben einen "hoffnungslose[n] Versuch der Korrektur des versäumten Lebens" genannt. (5, 289)

<sup>92</sup> Karl Heinz Götze: *Poetik des Abgrunds und Kunst des Widerstands. Grundmuster der Bildwelt von Peter Weiss*. Opladen 1995, S. 74.

<sup>93</sup> Den Ich-Erzähler in *Jugend* sehen sowohl Hans-Ulrich Treichel: *Fragment ohne Ende*, S. 163, als auch Martin Hielscher: *Zitierte Moderne*, S. 173, als ästhetische Existenz in Kierkegaards Sinn. Vgl. Sören Kierkegaard: *Entweder-Oder. Gesamtausgabe in zwei Bänden*. Deutsche Übersetzung von Heinrich Fauteck. Bd. 1. Unter Mitwirkung von Niels Thulstrup und der Kopenhagener Kierkegaard-Gesellschaft hg. von Hermann Diem und Walter Rest. München 1988. [Folgt der Ausgabe Köln 1960; zuerst unter dem Titel: *Enten-Eller. Et Liss-Fragment, udgivet af Victor Eremita*. Kopenhagen 1843.] Es gibt auch weitere Parallelen zwischen Kierkegaard und Koeppen, etwa das Favorisieren des 'Einzelnen' gegenüber der als negativ verstandenen 'Menge'. Eine ausführliche Studie über Koeppen und Kierkegaard wie auch allgemein über philosophische Einflüsse in Koeppens Werk steht noch aus. Ein erster kürzerer, theologisch orientierter Versuch liegt vor bei Thomas Richner: *Der Tod in Rom*, S. 105-147: *Philosophische Einflüsse: Pascal und Kierkegaard*, dort vor allem S. 119-147. Gegen Ende des Kapitels heißt es: "Es bleibt [...] die Frage, ob Koeppens Mensch, ob *Koeppen selber* je die Bewegung des Glaubens machen wird, die jene gesuchten Antworten auf die Fragen nach Gott und Mensch, nach absoluter Wahrheit mit sich bringt, ob aus der Verzweiflung des Ritters der unendlichen Resignation je die Liebe des Glaubensritters wird." (S. 146; Hvh. v. Verf.) Richner bezieht sich in seiner aus literaturwissenschaftlicher Sicht fragwürdig argumentierenden Arbeit vielfach auf seinen eigenen Glaubensbegriff und es hat den Anschein, als hoffte er, Koeppen selbst möge einen 'Sprung' in einen ebensolchen oder ähnlichen Glauben vollziehen.

Restauration aufhalten, "ja vielleicht, was die Verfaßtheit der historisch geprägten Subjekte angeht, nicht einmal auszudrücken" vermögen.<sup>94</sup>

Geschichte ist für Koeppen die mit naturgesetzlicher Unerbittlichkeit erfolgende Wiederholung des – allerdings verschieden ausgeprägten – geschichtlichen Immergleichen. Es herrscht fortwährender 'Krieg' zwischen den Menschen, worunter Koeppen ähnlich der frühen Perspektive Ingeborg Bachmanns den alltäglichen Umgang der Menschen mit sich selbst und anderen versteht, eingebettet in den unhintergehbaren Kontext einer absurden Existenz.<sup>95</sup> So steht das Schlachtfeld, von dem am Ende des Romanes *Tauben im Gras* die Rede ist, nicht nur für den historischen Kriegsschauplatz Deutschland, sondern auch für die Menschheitsgeschichte selbst. Auf diesem "verdammten Schlachtfeld" gibt es allenfalls "Atempause[n]" (2, 219), wie das Ende von *Tauben im Gras* ausführt.

Alle Protagonisten in Koeppens Werken sind geprägt von Angst, Trauer und Leid;<sup>96</sup> eine "Wand aus dünnstem Glas" trennt jeden vom anderen,<sup>97</sup> und wo sie

---

<sup>94</sup> Hansgeorg Schmidt-Bergmann: "eine selbstverständliche littérature engagée", S. 111.

<sup>95</sup> Ingeborg Bachmann begreift in *Die gestundete Zeit* [zuerst Frankfurt am Main 1953] den sogenannten Frieden als eine nur andere Form des letztlich immerwährenden Krieges unter den Menschen. Vgl. beispielsweise die Verse aus dem Gedicht *Alle Tage*: "Der Krieg wird nicht mehr erklärt, / sondern fortgesetzt. Das Unerhörte / ist alltäglich geworden. Der Held / bleibt den Kämpfen fern. Der Schwache / ist in die Feuerzonen gerückt." In: Ingeborg Bachmann: *Werke*. 4 Bde. Bd. 1: *Gedichte, Hörspiele, Libretti, Übersetzungen*. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München Zürich 1978, S. 46. Ingeborg Bachmann versteht in *Malina*. Roman. In: Dies.: *Werke*. Bd. 3: *Todesarten: Malina und unvollendete Romane*. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München Zürich 1978, S. 9-337 [zuerst Frankfurt am Main 1971] diesen alltäglichen Krieg, der ein friedliches Zusammenleben der Menschen nur vorgaukelt, sowohl als geschichtliches Faktum, das eine ganze Gesellschaft, wenn nicht die ganze moderne europäische Zivilisation betrifft, wie auch als Signum der Spannungen zwischen den Geschlechtern. Vgl. dazu auch Sigrid Weigel: "Es ist immer Krieg". *Zum anderen Kriegsbegriff in der literarischen Kritik von Frauen*. In: Dies.: *Bilder des kulturellen Gedächtnisses. Beiträge zur Gegenwartsliteratur*. Dülmen-Hiddingsel 1994, S. 135-162, besonders S. 135-141. In Ingeborg Bachmanns Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan* [zuerst München 1958] findet sich zudem eine an Koeppen erinnernde Verurteilungs-Thematik. Vgl. Ingeborg Bachmann: *Der gute Gott von Manhattan*. In: Dies.: *Werke*. Bd. 1, S. 269-327.

<sup>96</sup> Auf die Verwandtschaft zu Theoremen Schopenhauers weist Martin Hielscher: *Zitierte Moderne*, S. 174 hin. Er erkennt in *Jugend* vor allem einen elegischen Grundton: "'Jugend' ist die Klage um das sowohl gesellschaftlich zerstörte Leben, als auch um das in der ästhetischen Existenz immer schon verlorene, eingebettet in die Klage um das verlorene Paradies." (S. 173) Zu Schopenhauers Reflexionen über die Negativität der *conditio humana* vgl. das Kapitel *Von der Nichtigkeit und dem Leiden des Lebens*. In: *Arthur Schopenhauers Werke in fünf Bänden*. Nach den Ausgaben letzter Hand hg. von Ludger Lütkehaus. Bd. 2: *Die Welt als Wille und Vorstellung. Zweiter Band, welcher die Ergänzungen zu den vier Büchern des ersten Bandes enthält*. Zürich 1988, S. 665-684. Rolf Michaelis: *Schwarze Fahne über dem Paradies nennt Jugend eine "große Klage"*. Marcel Reich-Ranicki: *Wolfgang Koeppen. Tauben im Gras*. Beilage in: *Wolfgang Koeppen: Tauben im Gras*. Roman. Stuttgart, Hamburg, München o. J., S. 9, bezeichnet Koeppen als "elegischen Provokateur".

miteinander in Beziehung treten, werden sie einander nicht gerecht, werden schuldig.<sup>98</sup> Alle bleiben sie im eigenen Ich gefangen – ohne freilich zu wissen, wer oder was *ich* sei. So versucht der Protagonist in *Jugend* der Unsicherheit über sein eigenes Selbst in proteischen Wandlungen, verschiedenen, seinem ästhetischen Lebensentwurf gemäß vorwiegend literarischen Rollenspielen und Maskeraden zu begegnen. Wenn er schon nicht weiß, wer er in der sogenannten Wirklichkeit ist, ist er zumindest in seiner Gegenwirklichkeit, dem Raum der literarischen Phantasie, jemand. Im 52. Abschnitt von *Jugend* heißt es in Anspielung auf den *Don Quijote* des Cervantes: "Ich war nicht traurig. Ich amüsierte mich. Ich war der Ritter von der traurigen Gestalt. Das war lustig." (3, 88) Im selben Abschnitt stilisiert sich der Protagonist auch zu verschiedenen Figuren aus Romanen und Erzählungen Dostojewskis, wodurch deutlich wird, daß ihm weniger an der Identifikation mit einer bestimmten literarischen Figur, als an einem 'Spiel im Spiel' gelegen ist – er schlüpft nach Belieben in verschiedene Rollen, die er ebenfalls nach Belieben, ohne sein Inneres preisgeben zu müssen, wieder verlassen kann. So 'ist' er mal Don Quijote, mal eine Dostojewski-Figur:

Ein Kind auf dunkler Treppe; es nahm meine Hand, flüsterte Hochwürden. Ich war Raskolnikow. Ich war einer aus den Dämonen. Der aus dem Kellerloch. Der aus dem Totenhaus. Ich hatte unterm Galgen gestanden. Der Bote war noch einmal gekommen. Begnadigt. Die Schlinge hing locker. (3, 88 f.)<sup>99</sup>

Eine der programmatischen Aussagen von *Jugend* lautet: "Wir sind von Anbeginn verurteilt." (3, 46)<sup>100</sup> Dem Leid, der Angst, dem Reißenden der Zeit kann keiner

---

<sup>97</sup> Vgl. Wolfgang Koeppen: *Eine unglückliche Liebe* (1, 158). Dieses Motiv kehrt explizit oder in Variationen in verschiedenen Texten des Autors wieder.

<sup>98</sup> Vgl. etwa das Schuldigwerden Keetenheuves an seiner jungen Frau Elke in *Das Treibhaus*: "Er liebte sie. Er ließ sie fallen. Ihm war ein Mensch überantwortet, und er ließ ihn fallen." (2, 236) Der Ich-Erzähler in "Jugend" wird bereits durch das Faktum seiner Geburt schuldig, was noch zu zeigen sein wird. Schuldig wird er aber auch dadurch, daß er seiner Mutter nicht zu einer Sinnerfahrung in ihrem Leben verhelfen kann (vgl. 3, 99 f.).

<sup>99</sup> Koeppen selbst hat die letzten Wochen des Zweiten Weltkrieges versteckt im Keller eines Hotels im bayrischen Feldafing verbracht. (Vgl. Wolfgang Koeppen: *Ohne Absicht*, S. 127 ff.) Das Zitieren von Dostojewskis *Kellerloch* und *Totenhaus* läßt sich sowohl als Anspielung darauf wie auch auf die Figur des Jakob Littner in den *Aufzeichnungen aus einem Kellerloch* lesen.

<sup>100</sup> Vgl. beispielsweise die Passage in Koeppens *Das Treibhaus*, wo es über den Protagonisten Keetenheuve heißt: "Wird Keetenheuve klug? Nein, er wird nicht klug. Ist er verurteilt? Ja, er ist verurteilt." (2, 350) Und in Anspielung auf die Kerkerszene in Goethes *Faust I*, die "Rettung" Gretchens allerdings konterkarierend: "Keine Stimme: Ist gerettet? Keine Stimme." (Ebda.)



entkommen. "Zeugung drängte zur Schlachtung" (3, 7) heißt es auf der ersten Seite des Textes lapidar, und vom "Tod" ist bald darauf die Rede, den "jeder in seiner Brust trägt" (3, 9). Damit wird gleich eingangs deutlich, daß der Einzelne dem Naturgesetz nicht enttrinnen kann. So ist es zutreffend, wenn Gerhard vom Hofe und Peter Pfaff die Formel "Zeugung drängte zur Schlachtung" als das "ontologische Prinzip" des Textes bezeichnen<sup>101</sup> – und folgerichtig, daß am Ende der in *Jugend* geschilderten individuellen Lebensgeschichte, in der es auch um einen Befreiungsversuch aus dem Netz der Geschichte geht, keine Aussicht auf Befreiung stehen kann. Alle Anstrengungen sind vergeblich: "Ich sah die großen Untergänge, die kommen sollten." (3, 98) Die Kluft zwischen den Bedürfnissen und Möglichkeiten des Individuums, seiner Hoffnung auf Freiheit und der Faktizität der Geschichte ist nicht zu überbrücken. Was der einzelne tun kann, um für sich selbst Sinn zu schaffen, geht unter im Strom der Geschichte. Nicht zuletzt deswegen ist geschichtliche Erfahrung für Koeppen, wie sich am Beispiel wohl aller seiner Protagonisten zeigen läßt, immer auch "traumatische" Erfahrung.<sup>102</sup>

Koeppen hat seinen früher gelegentlich formulierten Anspruch, der Künstler könne mit der von Jean-Paul Sartre geforderten "littérature engagée"<sup>103</sup> andere Menschen aus ihrem Schlaf gegenüber dem unheilvollen (politischen) Weltenlauf wachrütteln,<sup>104</sup> schon bald nach der Publikation seiner Romantrilogie aufgegeben. Bereits 1961 erwähnte er in einem Gespräch mit Horst Bienek zwar noch die mögliche Rolle des Schriftstellers als "Kassandra", betonte dann aber, daß dies eine

---

<sup>101</sup> Gerhard vom Hofe, Peter Pfaff: *Wolfgang Koeppens melancholischer Materialismus*, S. 102.

<sup>102</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang auch Hans-Ulrich Treichel: *Das Geräusch und das Vergessen. Realitäts- und Geschichtserfahrung in der Nachkriegstrilogie Wolfgang Koeppens*. In: *Wolfgang Koeppen*. Hg. von Eckart Oehlenschläger, S. 64. Diese "traumatische" Erfahrung bezieht sich nicht nur auf die großen Wegmarken der Geschichte, sondern generell auf jede menschliche Geschichtserfahrung.

<sup>103</sup> Vgl. Jean-Paul Sartre: *Was ist Literatur?* Hg., neu übersetzt und mit einem Nachwort von Traugott König. Reinbek bei Hamburg 1981 (*Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Schriften zur Literatur* 3) (rororo 4779).

<sup>104</sup> Noch in seiner *Rede zur Verleihung des Georg Büchner-Preises 1962* [zuerst in: *Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung. Jahrbuch 1962*. Heidelberg, Darmstadt 1963, S. 103-119] hält Koeppen, obgleich skeptisch, die Rolle eines Schriftstellers als "Kassandra" zumindest für möglich (vgl. 5, 259 f.). Aber bereits im Roman *Tauben im Gras* hat er das klischeehafte Bild des Schriftstellers, der mit seinen Werken die Menschen wachrütteln und vielleicht sogar zu einem anderen Denken führen kann, ironisiert. Der berühmte Schriftsteller Edwin, der sich auf den Humanismus und die abendländische Geistes-tradition beruft, wird nach München eingeladen, um über seine Arbeit zu sprechen. Doch sein Vortrag beeindruckt niemanden. Das Publikum versteht ihn nicht oder schläft, und schließlich rebelliert auch die Technik gegen den Geist: Die Mikrofonanlage fällt aus (vgl. 2, 180 ff.).

"undankbare, eine vergebliche Rolle" sei.<sup>105</sup> Die gesellschaftliche Wirkung eines Romanes, die allenfalls indirekt stattfindende, solle man nicht überbetonen: "Mein Ehrgeiz geht literarische Wege. Das *Treibhaus* schrieb ich als den Roman eines Scheiterns. Wollte ich politisch wirken, würde ich versuchen, Bundesverteidigungsminister zu werden, Macht zu erringen, um die Macht am Boden zu halten."<sup>106</sup> Und 1971 bemerkte er über die Schwierigkeiten, einen politischen, Gesellschafts- oder Zeitroman zu verfassen: "Es ist so, ... daß ich ... jeden Glauben an eine Aktion verloren habe, also daß man mit Schreiben, mit Kritik, Satire irgendetwas ändern könnte; ich halte das auch immer weniger für die Aufgabe des Schriftstellers."<sup>107</sup> Und weiter:

Ich bin pessimistischer geworden, trauriger, aber vielleicht auch ernster. Ich nehme alles schwerer, auch rücksichtsloser, das wird der Leser vielleicht gar nicht merken... Ich will noch sagen, was ich sagen möchte, und dies mehr für mich; es ist fast ein düsteres Selbstgespräch, wenn mir jemand zuhören sollte dabei, ist es mir recht.<sup>108</sup>

Mehr und mehr hat sich Koeppen mit den Jahren vom politischen Geschehen abgewandt, um sich verstärkt mit dem Problem von Identität und Individualität und schließlich mit sich selbst zu befassen – und so zumindest das eigene unsichere Selbst, wenn auch nur versuchsweise, vor der drohenden Gleichgültigkeit innerhalb des gesellschaftlichen Ganzen zu bewahren. In seinen späten venezianischen Aufzeichnungen bezeichnet er sich denn auch als einen, "der Geschichte nicht mehr mitmacht, wenigstens nicht hier",<sup>109</sup> und stellt fest: "[...] wir allein sind die Mitte des Universums. Jeder für sich. Der einzig erkennbare Ort der Ge-

---

<sup>105</sup> *Werkstattgespräch*. In: Wolfgang Koeppen: "Einer der schreibt", S. 27. [Zuerst mit dem Zusatz: Horst Bienek im Gespräch mit Wolfgang Koeppen. In: *Merkur*. H. 172. 1962, S. 568-575.]

<sup>106</sup> Ebda. – Norbert Altenhofer: *Wolfgang Koeppen: "Tauben im Gras" (1951)*. In: *Deutsche Romane des 20. Jahrhunderts. Neue Interpretationen*. Hg. von Paul Michael Lützeler. Königstein/ Taunus 1983, S. 285, stellt fest, daß Koeppens Nachkriegsromane, lese man sie allein vor ihrem zeitgeschichtlichen Hintergrund, der Zeit der bundesrepublikanischen Restauration, längerfristig wenig Interesse erweckten. Daß sie dennoch nicht als historisch abgetan werden könnten, liege an ihren "formalen Gestaltungsmomenten" ebenso wie der bestimmten Zeiterfahrung, die sie zum Thema haben: "Bei näherem Zusehen ist Koeppens erzählerischer Umgang mit der Gegenwart weniger von einer politischen als einer existentialen Zeiterfahrung bestimmt."

<sup>107</sup> *Schreiben als Zustand*, S. 59.

<sup>108</sup> Ebda., S. 60.

<sup>109</sup> Wolfgang Koeppen: *Ich bin gern in Venedig warum*, S. 28.

schichte."<sup>110</sup> Koeppens Melancholie gewinnt damit einen immer stärkeren "Selbstbezug", den Ludger Heidbrink als typisch für die literarische Melancholieerfahrung in der Moderne ausmacht:

Der Selbstbezug der Schwermut, wie er sich mit dem Autonomwerden der Kunst von Baudelaire über Rilke, George, Trakl bis zu Beckett und Celan verfolgen läßt, ermöglicht eine Artikulation von Verlusterfahrungen, die sich nicht mehr unmittelbar auf Fragen nach dem gelingenden Leben, die Sinnlosigkeit der Geschichte oder den "Tod Gottes" beziehen lassen, wie dies noch bei Kierkegaard, Schopenhauer und Nietzsche der Fall war. Der Komplex der Melancholie löst sich vielmehr von seinen historischen Wurzeln ab und wird zu einer frei modifizierbaren Größe der *Selbstreflexion*, in der das ästhetische Subjekt sich seiner besonderen Daseins- und Welterfahrung, aber auch seiner individuellen Ohnmacht bewußt wird.<sup>111</sup>

Alfred Andersch charakterisiert Koeppens literarische Interessen nach der Abwendung von der Zeitgeschichte folgendermaßen: "Insistieren auf dem Subjekt. Private Sensibilisierungen. Stimmungen."<sup>112</sup> Diese Verlagerung der Interessen bestätigt die Entwicklung von Koeppens Produktion. Nach den Romanen der frühen fünfziger Jahre verlegte er sich zunächst aufs Verfassen von Reisebüchern, die aber keineswegs nur jene "Umwege zum Roman, Kulissenbeschreibungen"<sup>113</sup> waren, als die er sie selbst bezeichnete. Vielmehr unterbricht er in ihnen immer wieder die poetische Schilderung des Gesehenen und Erlebten, indem er "auch persönl[iche] Bedrängnisse u[nd] Leiden wie Angst, Einsamkeit u[nd] Tod in Träumen u[nd] realen Erfahrungen auf die scheinbar schönen Bilder projiziert, um sie zu zerstören."<sup>114</sup> Diese schönen Bilder kann man tatsächlich als Kulissen bezeichnen, allerdings weniger als solche für geplante Romane, als vielmehr für

---

<sup>110</sup> Ebda., S. 55.

<sup>111</sup> Ludger Heidbrink: *Melancholie und Moderne*, S. 37 f.

<sup>112</sup> Alfred Andersch: *Die Geheimschreiber*, S. 168. Diese betonte Subjektivität macht Koeppens Texte für Andersch freilich gerade wieder besonders "politisch". Vgl. ebda., S. 169 ff.

<sup>113</sup> *Werkstattgespräch*, S. 26.

<sup>114</sup> Wilhelm Haefs: *Koeppen, Wolfgang*. In: *Deutsche Autoren. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Bd. 3. Hg. von Walther Killy. Gütersloh, München 1994, S. 283. – Zu Koeppens Reiseprosa vgl. vor allem Hermann Schlösser: *Ich-Suche durch veränderliche Welten. Wolfgang Koeppen als reisender Schreiber*. In: Ders.: *Reiseformen des Geschriebenen. Selbsterfahrung und Weltdarstellung in Reisebüchern Wolfgang Koeppens, Rolf Dieter Brinkmanns und Hubert Fichtes*. Wien, Köln, Graz 1987 (Literatur und Leben. Neue Folge 34), S. 18-73, ferner die Aufsätze von Hartmut Buchholz: *Die Kapitalen des Gedankens. Über Wolfgang Koeppens "Empfindsame Reisen"*. In: *Wolfgang Koeppen*. Hg. von Eckart Oehlenschläger, S. 141-157 und Almut Todorow: *Publizistische Reiseprosa als Kunstform: Wolfgang Koeppen*. Ebda., S. 158-195.

die schwierige Beschäftigung des erzählenden Ich und dadurch – vermittelt – des Autors mit sich selbst. In *An Ariel und den Tod denken. Warum ich reise* (1968)<sup>115</sup> schreibt Koeppen über eigene frühe Lektüreerfahrungen:

Ich kannte nicht Baudelaire, aber ich ahnte bald, daß man nicht in Indien gewesen sein mußte, um von Indien zu erzählen. Später lernte ich, daß ein Aufenthalt, irgendwo in der Welt, es leichter machte, von sich zu sprechen. Es sind andere Spiegel, vor die man sich stellt. (5, 279)

Doch wie als Vehikel der Selbstanalyse dienen die Reiseberichte dem Autor – und letztlich gilt das für alle seine Texte – auch als Ort, sich zu verbergen, dem Festgelegtwerden zu entgehen.<sup>116</sup> Sie sind zugleich Ort immer neuer Spiegelungen seiner selbst wie immer neuer Maskierungen.<sup>117</sup> Gert Mattenklott konstatiert in *Die Wandlung des Reisenden*:

Man will auf Reisen gerne mehr als nur man selbst, man will ein anderer sein. Jeder wahre Reisende ist darum inkognito unterwegs. Der Name ist ja das Siegel der [gesellschaftlich; Verf.] festgeschnürten Ich-Identität. Wer losfährt, will es lösen. [...] Im Namen war er definiert, und man wußte, was von ihm zu gegenwärtigen ist; jetzt ist er die Allegorie des Möglichen.<sup>118</sup>

Der Reisende nehme "reis-aus vor der Zeit, indem er schneller sich zu sein bemüht als sie", so Mattenklott weiter. Reisen bedeute "Beschleunigen" und der eigenen, "der zudiktierten, der im Namen zugemessenen Zeit davonzueilen, so schnell, daß Spuren nicht sich bilden können."<sup>119</sup> Doch genau das gelingt Koeppens Reisenden nicht – sie können nicht spurlos werden. Dies ist auch der Grund für den melancholischen Grundton seiner Reiseprosa. Die – teilweise schönen – Kulissen mögen sich zwar ändern, doch der Autor, "dem die Welt sich als Kulisse für die eigene Unveränderlichkeit offenbart",<sup>120</sup> bleibt beständig in sich selbst gefangen.

---

<sup>115</sup> Zuerst in: *Die Zeit*. 26.4.1968.

<sup>116</sup> Vgl. etwa auch die Haltung des Ich-Erzählers in *Jugend*, der "in allen möglichen Daseinsformen nur Verkleidungen" sieht (3, 50) und dessen "Ziel [...] nicht einmal die Ziellosigkeit" (3, 47) ist.

<sup>117</sup> Vgl. dazu auch Hermann Schlösser: *Ich-Suche durch veränderliche Welten*, S. 32 f.

<sup>118</sup> Gerd Mattenklott: *Die Wandlung des Reisenden*. In: Ders.: *Der übersinnliche Leib. Beiträge zur Metaphysik des Körpers*. Reinbek bei Hamburg 1982 (dnb 170), S. 169 f.

<sup>119</sup> Ebda., S. 170.

<sup>120</sup> Hermann Schlösser: *Ich-Suche durch veränderliche Welten*, S. 72.

Koeppen hat seine Abkehr vom Roman und die Hinwendung zum Reisebericht 1982 folgendermaßen begründet:

[...] ich habe die Reisebücher geschrieben, zunächst, weil ich gern reise oder weil ich gern reisen wollte, wozu ich durch Hitler und Krieg und Geldarmut keine rechte Gelegenheit hatte. Der erste, der mir anbot, mit einem Auftrag auf eine Reise zu gehen, war Alfred Andersch, der damals das Radio-Essay in Stuttgart leitete, ich war ihm sehr dankbar dafür und nahm das gerne an [...]. Dann interessierte mich dies auch als eine Form, als eine Stilfrage, aber auch als eine Möglichkeit der Äußerung, der Mitteilung. Ich wollte nie eine Art Baedeker werden. Ich sah etwas, vielleicht sah ich es etwas anders als andere, sah mehr, in gewisser Weise auch für andere, und dies gefiel mir. Andererseits brachte es mich von dem, was ich doch für mein eigentliches Gebiet halte, vom Roman, etwas weg. Aber ich wurde gegenüber dem Roman überhaupt mißtrauischer. Ich fing an, mich zu fragen, was ist ein Roman, kann man heute einen Roman schreiben, sind erfundene Figuren das wahre Medium, um heute irgend etwas auszusagen. Es gab verschiedene Schwierigkeiten, die dann noch mit Unglück zusammenhingen und dadurch verstärkt wurden, so daß es verschiedene Ansätze von mir gab, die ich [...] zusammen herausgeben möchte: Anfänge eines Romans, als eine Art Roman.<sup>121</sup>

Im Anschluß an seine Nachkriegstrilogie standen vor allem zwei Fragen im Zentrum von Koeppens Poetik und Schreiben: zum einen die nach einer nicht mehr fikionalisierten Darstellung dessen, "was in die Romane schon immer gleichsam hineinragte", der "konkrete[n], erfahrbare[n] Welt."<sup>122</sup> Zum anderen "die Frage nach der Möglichkeit, weiterhin subjektive Erfahrung in der Form von Erzählung, Erfindung, Fiktion mitzuteilen."<sup>123</sup> Diesen Problemen meinte der Autor mit der Form des Reiseberichtes begegnen zu können, in dem ein benennbares, gewissermaßen 'autobiographisches' Ich über Länder und Städte spricht. Dies gelang freilich nicht, da Koeppens literarisierte Erfahrungsweise und seine hochkomplexen, von Ambivalenzen geprägten Texte mit dem traditionellen Genre des Reiseberichtes nicht vereinbar waren. Sie können keine "Authentizität der

---

<sup>121</sup> *Ich bin ein Mensch ohne Lebensplan.* In: Wolfgang Koeppen: "Einer der schreibt", S. 150 f. [Zuerst unter dem Titel: *Monika Ammermann-Estermann und Alfred Estermann: Gespräch mit Wolfgang Koeppen, München, 17. September 1982.* In: *Begleitheft zur Ausstellung der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, 16. November 1982 – 15. Januar 1983.* Hg. von der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main. Frankfurt am Main 1982, S. 13-19.] Zum materiellen Aspekt der Reiseberichte vgl. Almut Todorow: *Publizistische Reiseprosa als Kunstform*, S. 162 ff.

<sup>122</sup> Hartmut Buchholz: *Die Kapitalen des Gedankens*, S. 143.

<sup>123</sup> Helmut Heißenbüttel: *Literatur als Aufschub von Literatur? Über den späten Wolfgang Koeppen.* In: *Wolfgang Koeppen.* Hg. von Heinz Ludwig Arnold, S. 33.

Wirklichkeitsdarstellung" bieten,<sup>124</sup> da sie stark fikionalisiert sind, durch ihre vieldeutige Textur in der Berichtform nicht aufgehen und den Leser respektive Rundfunkhörer mitunter eher verwirren als informieren oder unterhalten; und sie weisen auch nicht die nötigen "festen Konturen des im Autor sozial und historisch identifizierbaren Ich-Erzählers"<sup>125</sup> auf, da sich das Ich dem Erzähler immer wieder entzieht.

Koeppen verliert das Erzählsujet seiner Reiseberichte inmitten der bereits erwähnten "Kulissenbeschreibungen" immer wieder aus den Augen. Es ist im Text zwar ständig präsent – auf manchen Seiten findet sich mehr als zehnmal das Pronomen "ich" –, wird für den Leser als Person aber kaum erkennbar. Es ist, als sei es in die beschriebenen Stimmungen und Orte 'eingegangen' und verberge sich nun, auf diese Weise abermals maskiert, in ihnen. Und doch spricht es, etwa in den topographischen Passagen der "Amerikafahrt", erneut auch von der eigenen Melancholie. Zudem gerät das Erzählsujet – wie Koeppen selbst – mehrfach in 'romanhafte' Situationen, vermischt der Autor, aus Ungenügen nun an der begrenzenden Form des Berichtes, die Schilderung des Gewesenen mit fiktionalen Anteilen.

Es ist vor allem die ihm eigene Art der Literarisierung von Erfahrung beziehungsweise seine Unfähigkeit zu *nicht*literarisierter Erfahrung, die Koeppens Reiseberichte prägt. Zwei wesentliche Antriebe lassen ihn reisen: auf der einen Seite die Sehnsucht nach Städten und Landschaften, von denen er in Büchern gelesen hat; auf der anderen die Suche nach dem "Fremdsein ganz und kraß", eine Art potenzierten Außenseitertums, das ihn aus allen Bindungen löst, ihn nurmehr Beobachter sein läßt, weil sich ihm nur unter dieser Bedingung die "Möglichkeit des Begreifens" wirklich eröffnet.<sup>126</sup> Beides kann nicht gelingen. Die Sehnsucht des "geborene[n] Leser[s]"<sup>127</sup> nach den Städten und Landschaften seiner Lektüren wird enttäuscht, da in den meisten Fällen der reale Ort nur als Abklatsch des literarischen erfahren wird – so daß allein zu prüfen bleibt, ob er dem literarischen 'Original' zumindest halbwegs standhalten kann. Nur selten, etwa in einer Sequenz

---

<sup>124</sup> Vgl. die allgemeine Definition des Reiseberichtes bei Almut Todorow: *Publizistische Reiseprosa als Kunstform*, S. 171.

<sup>125</sup> Ebda.

<sup>126</sup> Vgl. Wolfgang Koeppen: *An Ariel und den Tod denken. Warum ich reise* (5, 280).

<sup>127</sup> Als solchen hat sich Koeppen mehrfach bezeichnet – vgl. beispielsweise *Der geborene Leser, für den ich mich halte...* (5, 322-329). [Zuerst unter dem Titel: *Affenkönig*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 28.6.1975.]

der "Reisen nach Frankreich", verwandelt sich – und hier zeigt sich die Literarisierung der Erfahrungsstruktur besonders deutlich – "Dichtung" in "Anblick":

An der Grenze der alten Provinzen Beauce und Perche liegt Illiers, und Dichtung verwandelt sich in Anblick. Illiers ist die Großmutterstadt Marcel Prousts, die Ferienkindheit, der Quell der verlorenen Zeit, der Weg zu Swann, und Kirche und Häuser erleuchten die Erinnerung des Lesers [...] (4, 571).

Die Bedeutung der Lektüre gegenüber dem 'wirklichen' Leben – hier der 'wirklichen' Reise – wird vollends deutlich, wenn sich beispielsweise das berichtende Ich der Spanienreise bei deren Antritt fragt, und dies ist nicht nur ironisch gemeint, ob es nicht klüger wäre, "zu Haus in seinem Bett zu bleiben und den Don Quijote zu lesen, statt wirklich nach Spanien zu reisen." (4, 14) Und auch der Wunsch nach "Fremdsein ganz und kraß" wird enttäuscht, da – wie oben bereits ausgeführt – der "Selbstgewinn durch Selbstpreisgabe der alten Identitäten",<sup>128</sup> den Mattenklott als Ertrag des Reisens herausstellt, mißlingt. Zudem ermöglichen die Begegnungen mit Städten und Landschaften bei Koeppen keinerlei unmittelbare Erfahrung, keinen quasi unschuldigen ersten Blick auf die Dinge. Er "ist sich bewußt, daß nicht nur der Prozeß der Geschichte, der Überlieferung und der ästhetischen Traditionen sowie das individuelle Bewußtsein die Erfahrung eines Ortes prägen, sondern auch Massentourismus und die Welt im 'Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit'",<sup>129</sup> wie Martin Hielscher auf Walter Benjamin verweisend feststellt. Alle Reiseberichte Koeppens durchzieht denn auch die Klage um diese verlorene Ursprünglichkeit. "Die in den Reiseberichten erfahrene Welt wird als eine längst beschriebene entziffert und als eine inflationär abgebildete durchschaut."<sup>130</sup> Bereits früh sah der Autor, daß mit dem beginnenden Massentourismus die 'Sehenswürdigkeiten' endgültig ihre Aura verlieren würden. In seinem *Neuen römischen Cicerone*<sup>131</sup> schreibt er 1957:

---

<sup>128</sup> Gert Mattenklott: *Die Wandlung des Reisenden*, S. 182.

<sup>129</sup> Martin Hielscher: *Wolfgang Koeppen*, S. 112.

<sup>130</sup> Hartmut Buchholz: *Die Kapitalen des Gedankens*, S. 148.

<sup>131</sup> Der Titel *Neuer römischer Cicerone*, der auf eine spezifisch bürgerliche Bildungstradition verweist, stammt nicht von Koeppen selbst, sondern von Alfred Andersch, der den für die Reihe *Radio-Essay* des Süddeutschen Rundfunks Stuttgart geschriebenen Text des Autors redaktionell betreute. [Erstsendung am 28.5.1957. Erstdruck in: Wolfgang Koeppen: *Nach Rußland und anderswohin*, S. 285-334.] Koeppen selbst hatte *Römischer Monolog* als Titel vorgeschlagen, was im Kontext seines insgesamt stark monologisch angelegten Werks einleuchtend

Das Colosseum leidet unter seinem Ruhm. Es wurde zu oft gemalt, zu viel fotografiert, um noch Erwartungen zu wecken. Vielleicht ist es auch zu unwirklich, um ganz begriffen zu werden. Alte Maler, die holländischen Primitiven, spürten noch das Unheimliche, das hier vermauert wurde [...]. Heute verrichtet fast jedermann seine Notdurft in diesem Ort. Ein Priester erläutert einer geistlichen Reisegesellschaft die Leiden der Märtyrer. Japaner knipsen das Kreuz in der Arena. Deutsche, amerikanische, skandinavische, englische, holländische, französische Reisegruppen mit ihren durch Megaphone schreienden Sehenswürdigkeitserklärern, die russischen und chinesischen Gäste des kommunistischen Parteitages, schwarze Soldaten vom Mississippi aus ihrer Münchener Garnison gekommen, – ein Babel, ein Babel nach dem Einsturz des Turmes der Hoffnungen. Goethe berichtete von einem Eremiten, der hier wohnte. In Mondnächten erheben sich jetzt die Stimmen kleiner Radioapparate in den Gewölben [...] (4, 246).

Nach Erscheinen seiner drei Reisebücher befürchtete Koeppen selbst, mit weiteren Reiseberichten in eine ästhetische "Sackgasse" zu geraten, wie er 1971 betonte.<sup>132</sup> So wandte er sich vorrangig autobiographischen Projekten zu, welche die Schwierigkeiten seiner Produktion jedoch nicht behoben, sondern, im Gegenteil, noch verstärkten:

Ich habe jahrelang an einem Buch gearbeitet, das autobiographische Elemente enthalten würde und doch ein Roman werden sollte. Dieses Buch habe ich dann plötzlich liegengelassen, ich bin damit nicht weitergekommen, ich bin in eine literarische Krise geraten, in eine Schaffenskrise.<sup>133</sup>

Es handelt sich dabei offenbar um den Fragment gebliebenen Roman *In Staub mit allen Feinden Brandenburgs* oder einen von Koeppen gelegentlich erwähnten großen autobiographisch gefärbten Text, von dem Teile dann in *Jugend* publiziert wurden. Der Autor verfolgt in all diesen späten Arbeiten eine Form der immer

---

tender scheint als der Verweis auf Jacob Burckhardts italienischen *Cicerone*. Vgl. dazu Hansgeorg Schmidt-Bergmann: "eine selbstverständliche littérature engagée", S. 114, Anm. 27.

<sup>132</sup> Vgl.: *Zur Resignation neige ich sehr*. In: Wolfgang Koeppen: "Einer der schreibt", S. 51. [Zuerst unter dem Titel: *Autoren im Studio: Wolfgang Koeppen. Vorgelegt von Ekekehard Rudolph*. Süddeutscher Rundfunk, Stuttgart. Sendung vom 24.9.1971.] Vgl. ebenfalls: *Selbstanzeige*. In: Wolfgang Koeppen: "Einer der schreibt", S. 38 [zuerst unter dem Titel: *Wolfgang Koeppen/Horst Krüger*. In: *Selbstanzeige. Schriftsteller im Gespräch*. Hg. von Werner Koch. Frankfurt am Main 1971, S. 57-66]: "[...] die Reisebücher. Das hätte ich noch eine Weile fortsetzen können, aber das will ich nun auch nicht, denn ich mag mich nicht wiederholen oder in eine Routine geraten."

<sup>133</sup> *Zur Resignation neige ich sehr*, S. 47.



rücksichtsloseren Selbstanalyse, die aber gleichzeitig sein Schreiben hemmt. Gegenüber Heinz Ludwig Arnold bemerkte er 1974:

Ich habe versucht, einen autobiographischen Roman zu schreiben. [...] Ich habe aber diesen Plan des autobiographischen Romans verändert, weil mich die romanhafte Form anfang zu stören, oder anders gesagt: Es kam mir die wahre Autobiographie dazwischen. Ich begann, die romanhafte Verkleidung auszuziehen und mich der Wahrheit, der brutalen und doch wieder imaginären Wahrheit, zu nähern.<sup>134</sup>

Verstärkt rücken in Koeppens später Schaffensphase Begebenheiten seines Alltags wie der Aufenthalt in der eigenen Wohnung, Autofahrten durch München oder Spaziergänge an der Isar, zunehmend auch die Erfahrung des Alterns und Gedanken über das Sterben und den Tod in den Vordergrund des Erzählerinteresses.<sup>135</sup> Mehrfach kehrt auch die Auseinandersetzung mit der eigenen schwierigen Ehe wieder, die Koeppen bereits seit den fünfziger Jahren stark belastet haben muß.<sup>136</sup> Aber immer dann, wenn er direkt über sich und sein Leben zu sprechen beginnt, zieht er sich zurück: "Die Idee ist zu erschreckend für die Schreibmaschine, manchmal."<sup>137</sup> Er verstummt oder versteckt sich hinter Masken und in vielfältigen Rollen. Schreiben bedeutet für ihn eben nicht nur "Halt" und möglichen "Weg", sondern auch "Versteck".<sup>138</sup> Bereits in seiner Büchner-Preis-Rede macht er den nicht aufzulösenden Widerspruch deutlich zwischen Schreibenwollen auf der einen, Bedenken und Hemmungen auf der anderen Seite. Es heißt dort zwar programmatisch: "Ich glaube an das Wort" (5, 261), doch

---

<sup>134</sup> *Der Weltgeist ist Literat*, S. 103.

<sup>135</sup> Vgl. neben den in Kapitel 4 analysierten Texten auch Texte wie *Wer bereitet den Raben die Speise* (3, 269-276) [zuerst in: *Ensemble. Internationales Jahrbuch für Literatur*. Bd. 9. München 1978, S. 43-49] oder *Ich über mich*. In: *Wolfgang Koeppen*. Hg. von Eckart Oehlenschläger, S. 32-33. [Zuerst in: *Zeit-Magazin*. H. 28. *Die Zeit*. 4.7.1986.]

<sup>136</sup> In verschiedenen Texten schildert Koeppen Ehekonstellationen, die seiner eigenen gleichen. In *Tauben im Gras* ist es Philipps Frau Emilia, in *Das Treibhaus* Keetenheuves Frau Elke, in dem Romanfragment *Morgenrot* (vgl. dazu Kapitel 4.4) die Figur der Elisabeth, die an Koeppens alkoholranke Frau Marion erinnert. In einem Gespräch mit André Müller sagte er: "[...] sie konnte zuletzt nicht mehr auf den Beinen stehen. Da habe ich sie in eine Klinik einweisen lassen. Ich habe sie weggegeben. Das machte mir Schuldgefühle. [...] Sie trank bereits, als ich sie kennenlernte. Sie war sechzehn Jahre alt. Ich traf sie kurz nach dem Krieg. Wir feierten ihren Geburtstag. Damals fand ich ihr Trinken noch lustig. Ich wußte nicht, daß es ein Leiden war, eine Krankheit." (*Ich riskiere den Wahnsinn. André Müller spricht mit dem Schriftsteller Wolfgang Koeppen.*)

<sup>137</sup> *Schreiben als Zustand*, S. 59.

<sup>138</sup> Vgl. *Warum nicht in den Rhein?*, S. 134.

schreibt Koeppen auch: "Ich liebe es nicht, mich auf den Markt zu begeben und zu reden. [...] Ich bin ein Zuschauer, ein stiller Wahrnehmer, ein Schweiger, ein Beobachter" (5, 253). Hans-Ulrich Treichel weist darauf hin, daß von diesem Paradox gerade auch die späten Interviews und Aufsätze des Autors geprägt seien. Koeppens "Furcht vor der Öffentlichkeit" sei zugleich von einem großen Wunsch nach "Veröffentlichung" begleitet, was dazu führe, daß er sich ausgerechnet *öffentliche* Organe schaffe, um seine gefährdete Privatheit zu verteidigen:

Der Autor macht sein wortreiches Bekenntnis zum Schweigen gerade dort, wo er nicht sein will, "auf dem Markt", in der Öffentlichkeit. Er exhibitioniert und er verweigert sich zugleich. Er sucht die öffentliche Anerkennung als öffentlichkeitsscheuer Privatier.<sup>139</sup>

Koeppen fragt in seinen späten Arbeiten immer wieder nach dem eigenen Ich beziehungsweise nach dessen – wenn überhaupt möglicher – Konsistenz. In *Jugend*, einem Text, der die Frage nach den Bedingungen menschlicher Identität und Individualität entschieden stellt, wird das immer schon zweifelhafte Ich nicht mehr als eine Einheit verstanden: Es wird fragwürdig in der Reflexion des Ich-Erzählers, löst sich auf in der Dichotomie zwischen Ich-Erzähler und Er-Figur, bereits Konstatiertes wird durch "Ausdrucksformen der Disjunktion und der Alternation"<sup>140</sup> wieder in Frage gestellt,<sup>141</sup> und nicht zuletzt sind es die zahlreichen Leerstellen im Text, die gerade durch ihre Leere, durch ihr sozusagen Bild gewordenes Schweigen auf die Lücken und Brüche der Lebensgeschichte, die nicht erzählt werden *kann*, hindeuten.<sup>142</sup> So verweist *Jugend* auch seiner äußeren Form nach auf das, was geschildert werden soll, sich der Schilderung aber immer wieder entzieht. Helmut Heißenbüttel bemerkt zutreffend, daß Koeppen mit *Jugend* den

---

<sup>139</sup> Hans-Ulrich Treichel: *Fragment ohne Ende*, S. 202, 204.

<sup>140</sup> Josef Quack: *Wolfgang Koeppen. Erzähler der Zeit*, S. 292.

<sup>141</sup> Vgl. etwa die häufigen "oder"-Reihungen wie in der folgenden Passage: "Sie hatten auf Lössin oder auf Wunkenhagen oder auf Demeritz immer Leute gehabt, und selbst nach der Aufhebung der preußischen Gesindeordnung und der gutsherrlichen Polizeigewalt waren auf Lössin, Wunkenhagen oder Demeritz Leute geboren worden oder hatten sich Leute angefundet, zum Totschlagen und zu anderem. Dieses Rittergut, Lössin, oder Wunkenhagen oder Demeritz hatte meiner Mutter gehört, oder es hatte der Mutter meiner Mutter gehört, ich habe dies nie so ganz begriffen, man hat es mir zu oft und immer wieder anders erzählt oder anders verschwiegen [...]" (3, 27).

<sup>142</sup> Zum in letzter Zeit verstärktem Thema von Leerstellen in literarischen Texten vgl. Bernhard J. Dotzler: *Leerstellen*. In: *Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel*. Hg. von Heinrich Bosse und Ursula Renner. Freiburg im Breisgau 1999 (Rombach Grundkurs 3), S. 211-229.

faszinierenden Versuch unternahme, "das sich entziehende Subjekt, das Welt erfährt erlebt überschaut, bis in seinen Entzug hinein zu beschreiben, ja das Unmögliche zu tun: nämlich die Beschreibung des Entzogenen selbst zum Thema zu machen".<sup>143</sup> In einem Gespräch mit Heinz Ludwig Arnold aus dem Jahr 1974 ging Koeppen denn auch so weit, nicht nur das eigene Ich, sondern die eigene Existenz schlechthin in Frage zu stellen:

Es gibt natürlich den Koeppen, der irgendwann geboren ist, irgendwo zur Schule gegangen ist, einmal Redakteur war und den man erkenntungsdienstlich feststellen und festlegen könnte. Aber es gibt auch den surrealistischen Koeppen, eine literarische Figur, wo das alles nicht so sicher ist, der, um es im Extrem auszudrücken, wenn er gefragt wird, wann sind Sie geboren, vielleicht antworten möchte: Es ist gar nicht so sicher, daß ich jemals geboren wurde.<sup>144</sup>

In seinem 1963 publizierten Aufsatz über den französischen Nouveau Roman, *Was ist neu am Neuen Roman?*,<sup>145</sup> schreibt Koeppen:

[Alain] Butor nennt den Roman eine Suche. Wie fühle ich mich da angesprochen; selbst auf einem Weg, der zu nichts führt. Schon lange ist der Roman nicht nur auf der Suche nach der verlorenen Zeit, er sucht das verlorene, vielleicht nie zu findende Ich. (6, 365)

Dieses "Schon lange" erstreckt sich für Koeppen freilich über Jahrhunderte zurück. In seinem *Unlautere[n] Geschäftsbericht* (5, 265-278) aus dem Jahr 1965 finden sich grundsätzliche Überlegungen darüber, was für ihn Literatur als modern ausweist. Deutlich wird dabei, daß Koeppen 'Modernität' zunächst nicht an formale Aspekte eines Textes oder an dessen Situierung in einer bestimmten Zeitperiode bindet. Im Gegenteil: Den ersten in seinem Sinn 'modernen' Text findet er bereits in der Bibel: Es ist das *Buch Hiob*:

Das Buch Hiob ist für mich das exzellente Beispiel für das Tagebuch eines modernen Autors. Es ist, soweit mir bekannt, die erste literarische Selbstanalyse, die erste Selbstentblößung, die erste Beichte, die das Beichtkind und den Beichtvater nicht schont, der erste Versuch, sich zu orientieren, wer bin ich, wo bin ich, von wem hänge ich ab, was erwartet mich. Das Buch

---

<sup>143</sup> Helmut Heißenbüttel: *Wolfgang Koeppen-Kommentar*. In: *Über Wolfgang Koeppen*, S. 161.

<sup>144</sup> *Der Weltgeist ist Literat*, S. 103.

<sup>145</sup> Zuerst unter dem Titel: *Auf der Suche nach dem verlorenen Ich*. In: *Der Tagesspiegel*. 28.7.1963.

Hiob ist richtungsweisend, bezeichnend und schon typisch für das Tagebuch des modernen Autors. (5, 267)<sup>146</sup>

Als "Tagebuch" sieht Koeppen hier aber nicht nur tägliche oder regelmäßige Aufzeichnungen an, sondern schlichtweg "alles", was ein in seinem Sinn 'moderner' Autor "geschrieben, was er zu bieten, was er gelebt hat." (5, 267) Diese radikale Analyse seiner selbst wird für den modernen Autor zum "Zustand", zur letztlich einzig möglichen Existenzform.<sup>147</sup> Was die Bedeutung der Selbstanalyse angeht, entsprechen Koeppens Überlegungen durchaus Theorien des modernen Romanes, welche die Beobachtung und Aufzeichnung komplexer psychischer Vorgänge ebenfalls als eine zentrale Aufgabe des Romanes sehen.<sup>148</sup> Dem gegenüber treten historische Fakten, die Darstellung der äußeren Realität, das Konstruieren von Handlungsabläufen, das Erzählen einer Geschichte, die Zeichnung verschiedener Charaktere und deren Beziehungen zueinander in den Hintergrund.<sup>149</sup> Das betont auch Koeppen. Über das *Buch Hiob* schreibt er weiter:

---

<sup>146</sup> Hiob dürfte Koeppen darüber hinaus auch als literarische Gestalt interessiert haben, die seit dem 18. Jahrhundert einer ganzen Reihe von Autoren – zuerst Johann Christian Günther, später Heinrich Heine, Alfred Döblin, Joseph Roth oder Yvan Goll – in einzelnen Werken sowohl als Identifikationsfigur wie auch als Repräsentant von Außenseitertum, Heimatlosigkeit oder grundlos absurder Lebensverurteilung diente. Vgl. dazu Ulrike Schrader: *Die Gestalt Hiobs in der deutschen Literatur seit der frühen Aufklärung*. Frankfurt am Main, Bern, New York [...] 1992 (Deutsche Sprache und Literatur 1294).

<sup>147</sup> Vgl. Martin Hielscher: *Zitierte Moderne*, S. 217 über die Literarität der poetischen Erfahrung von Koeppen, aber auch von Franz Kafka, Robert Musil oder Michel Leiris: "Das Schreiben ist nicht mehr Schreiben über Erfahrungen, die als solche im Zentrum des literarischen Interesses stehen, Erkenntnisse, zu deren Ausdruck und Formulierung das Schreiben das Mittel bildet, sondern es wird selbst zur alles dominierenden Tätigkeit und zugleich zum einzigen Inhalt, zum 'Zustand'. Die Autoren sind nur noch Schreibende, undenkbar, daß sie etwas anderes sein könnten."

<sup>148</sup> Vgl. Jürgen Schramke: *Zur Theorie des modernen Romans*. München 1974, S. 33. – In *Unlauterer Geschäftsbericht* notiert Koeppen: "Es gibt Autoren-Tagebücher, die die ganze Wahrheit ihres Verfassers sagen und sich nicht, wie [Julien] Green, auf ein intimes, wohl nicht zu findendes Tagebuch hinter dem veröffentlichten Tagebuch berufen, aber sie sagen nicht die ausführliche Wahrheit. Der Grund ist simpel: es ist technisch unmöglich. Die Idee des großen Tagebuches, die mich beschäftigt hat, wäre nur mit einer Art Elektroenzephalogramm zu verwirklichen, einem Gerät, das nicht Wörter, nicht einmal das in Wörter übersetzte Denken, sondern das Denken selbst aufzeichnete. Ein ganzes Leben lang und mit allen Empfindungen und Sensibilitäten. Ein solches Dokument auch nur einer einzigen Autoren-Existenz würde, transkribiert, gedruckt, gebunden, wahrscheinlich schon räumlich das Fassungsvermögen der größten öffentlichen Bibliothek überschreiten." (5, 274)

<sup>149</sup> Vgl. dazu beispielsweise Theodor W. Adorno: *Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 11: *Noten zur Literatur*. Hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Frankfurt am Main 1974, S. 41-48. [Zuerst unter dem Titel: *Form und Gehalt des zeitgenössischen Romans*. In: *Akzente*. H. 5. 1954, S. 410-416.] Vgl. ferner Peter Bürger: *Prosa der Moderne*. Unter Mitarbeit von Christa

Hiobs Chronik ist ein Licht nach Innen, sie verzichtet, wie alle späteren Zeugnisse der gleich ihm Bewegten, auf ein jedermann erkennbares Abbild des Ortes und der geschichtlichen Stunde. Hiob bietet kein Protokoll sozialer und politischer Gegebenheiten, kein Memorandum, sich zu erinnern, keine Steine für das Denkmal der Biographie, keine Krücken der Eitelkeit [...]. Das Tagebuch des modernen Autors ist kein Kalender, es setzt kein Datum, nicht den ersten, den zweiten, den dritten, den Jüngsten Tag. [...] Hiob hat viele Namen. War Marcus Aurelius ein moderner Autor? Er war ein moderner Autor. Er schrieb "Zu sich selbst". Augustinus setzt auf einen einzigen Satz die Bürde der modernen Literatur, der Tagebücher und der Werke: "Nicht einmal ich selbst fasse das Ganze meines Seins." (5, 268 f.)

Und in dem teils erzählenden, teils theoretischen Text *Vom Tisch*, im Umfeld von Autobiographie und *Jugend* entstanden, heißt es: "Ein intensives Studium hat mich dazu gebracht, nicht zu wissen, wer ich bin." (5, 286) Dennoch ist der Autor weiter auf der Suche nach dem verlorenen Ich, hält fest am Versuch der Selbstanalyse, die ihn aber zunehmend vor nicht nur existentielle – durch die schwierige Konfrontation mit sich selbst, die Annäherung an die "brutale [...] Wahrheit"<sup>150</sup> –, sondern auch vor künstlerische Probleme stellt: Sie kann für ihn durch herkömmliche beschreibende Verfahren nicht geleistet werden. Koeppen, den Autoren der 'klassischen Moderne'<sup>151</sup> wie Joyce, Faulkner, Proust, Musil, Kafka, Broch und Döblin prägten,<sup>152</sup> konstatiert mehrfach die Unmöglichkeit der direkten Umsetzung oder gar Abbildung von 'Leben' in Literatur. Er weiß um die "Verselbständigung der Signifikanten",<sup>153</sup> um den Charakter seiner Texte als "Worte aus Worten geboren" (6, 365 f.). Die Unsicherheiten, Brüche und Rätsel der "Suche nach dem verlorene[n] Ich" (6, 365) im Labyrinth der Welt und der eigenen Erfahrung bildet gerade der fragmentarische Charakter von Koeppens Texten selbst ab – mit ihren Kreisbewegungen, ihrem immer neuen Ansetzen und

---

Bürger. Frankfurt am Main 1988, dort vor allem den Abschnitt *Zwischenbetrachtung: Erzählen in der Moderne* (S. 383-402).

<sup>150</sup> *Der Weltgeist ist Literat*, S. 103.

<sup>151</sup> Koeppen bezeichnet in seinem Essay *Lautréamont, der Großvater des Surrealismus* [zuerst unter dem Titel: *Der Großvater des Surrealismus*. In: *Süddeutsche Zeitung*. 16./17.4.1955] Rimbaud und Lautréamont als "Ahnen der Moderne" (6, 142).

<sup>152</sup> Vgl. etwa *Ich bin ein Mensch ohne Lebensplan*, S. 145. Zu Koeppen und Joyce vgl. Jürgen Klein: *"A Portrait of the Artist as a Young Man" und "Jugend". Zum Problem der künstlerischen Entwicklung in der mentalen Provinz*. In: *Wolfgang Koeppen – Mein Ziel war die Ziellosigkeit*. Hg. von Gunnar Müller-Waldeck und Michael Gratz. Hamburg 1998, S. 181-194.

<sup>153</sup> Hermann Schlösser: *Ich-Suche durch veränderliche Welten*, S. 27.

Abbrechen, ihrer Gratwanderung zwischen Versprachlichung und Verstummen. Während der Arbeit an *Jugend* verwies er in einem Interview darauf, daß die stilistischen Eigenarten seiner Texte sich nicht theoretischen Überlegungen verdanken, sondern die fortdauernde "Konfrontation des einzelnen mit der Welt"<sup>154</sup> illustrierten und seine eigene "Weltempfindung"<sup>155</sup> widerspiegeln – es ist die des Melancholikers, der den Zeitfluß als diskontinuierlich erfährt, dem die "lineare Folge der Geschehnisse zu einer Ansammlung unabhängiger Zeit-Punkte zerfällt, an deren Ende die Unmöglichkeit eines erfüllten Gegenwartserlebens steht."<sup>156</sup> Schon in *Tauben im Gras* hat Koeppen diese Erfahrungsweise geschildert. Über den Schriftsteller Philipp heißt es, er stehe "außerhalb" des "Ablaufs der Zeit" und nehme nur noch "ein Wogen" wahr,

[...] in dem einige Jahreszahlen wie Signale aufleuchteten, schon nicht mehr natürliche Zeichen, künstlich listig errichtete Bojen in der Zeitsee, schwankendes Menschenmal auf den ungebändigten Wellen, aber zuweilen erstarrte das Meer, und aus dem Wasser der Unendlichkeit hob sich ein gefrorenes, nichtssagendes, dem Gelächter schon überantwortetes Bild. (2, 22 f.)

Auf die Illusion eines sich selbst sicheren, konsistenten Ich antwortet in Koeppens Spätwerk die Darstellung der Dissoziation von moderner Subjektivität: quälende innere Monologe werden von polyphonen, mehrperspektivischen Passagen unterbrochen; Eindeutigkeit und gesicherte, gar letztbegründbare Aussagen negieren assoziatives, mehrdeutiges und allusives Sprechen<sup>157</sup> wie auch die Auflösung von Satz- und grammatikalischen Grenzen, die in tendenziell hermetischen Textpassagen kulminiert.<sup>158</sup> Damit lassen sich Koeppens Bemerkungen über Claude Simons hochartifizialen, nichtlinear erzählten, geschlossener Figurenzeichnung mißtrau-

---

<sup>154</sup> *Der Weltgeist ist Literat*, S. 106.

<sup>155</sup> Ebd., S. 105.

<sup>156</sup> Ludger Heidbrink: *Melancholie und Moderne*, S. 43 f.

<sup>157</sup> Siehe dazu auch Klaus R. Scherpe: *Ideologie im Verhältnis zur Literatur. Versuch einer methodischen Orientierung am Beispiel von Wolfgang Koeppens Roman "Tauben im Gras"*. In: *Wolfgang Koeppen*. Hg. von Eckart Oehlenschläger, S. 233-257.

<sup>158</sup> Vgl. etwa *Der Sarkophag der Phädra* (3, 173-187) [zuerst in: *Aus aufgegebenen Werken*. Hg. von Siegfried Unseld. Frankfurt am Main 1968, S. 31-50] oder *Anarchie* (3, 209-216) [zuerst in: *Merkur*. H. 250. 1969, S. 164-169]. Die Dunkelheit solcher Texte versuchten manche Forschungsarbeiten über Koeppen allerdings diskursiv noch zu übertrumpfen. Vgl. beispielsweise Thomas Schneider: *Entstellungen*. In: *Wolfgang Koeppen*. Hg. von Eckart Oehlenschläger, S. 89-108.

enden und die moderne Sprach- und Subjektkrisis<sup>159</sup> reflektierenden Roman *Die Straße in Flandern*<sup>160</sup> auch auf viele seiner eigenen nach 1945 entstandenen Texte beziehen. Koeppen nennt Simons Roman

[...] ein kühnes, dichtes, üppiges Wortgespinnst, etwas vom Faulknerwesen des "Absalom Absalom", oft interpunktionslose Prosa, seitenlange Sätze, den Zugang wehrend, wer spricht? was spricht? von wem, von was ist die Rede? was geschah? geschah überhaupt etwas? wann? damals? jetzt? wen berührte es? wer unterlag? wer litt? wer will es hören? wem wird es erzählt? und mit welchem Gewinn? kaum eine Wegmarke, Komponenten der Erinnerung und der unmittelbarsten Schöpfung [...]. (6, 365 f.)

An Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* schätzt Koeppen vor allem die "Augenblicke der Unentschlossenheit. Ein Zeichen und ein Reiz der neuen Literatur überhaupt." (6, 204) Und in dem Essay *Was ist neu am Neuen Roman?* stellt er fest:

Der Herausgeber einer Illustrierten fragte mich, warum die Romanschreiber heute nicht mehr den Satz zustande bringen "Martha schloß das Fenster". Diese Frage ist ein für allemal verneint. Würde der Satz noch einmal geschrieben werden, wäre das Fenster kein Fenster, und Martha wäre Gott weiß wer. (6, 367)

Doch trotz der Schwierigkeiten der Verschriftlichung des eigenen Lebens läßt ihn das Thema der Autobiographie, der literarischen "Beichte" und – wohl in Anspielung auf Goethes Wort – der "Konfession" nicht los.<sup>161</sup> Der Widerspruch ist nicht aufzulösen: Je radikaler Koeppen sich selbst analysiert, je differenzierter er den 'Roman', in dem er zu leben glaubt, in Sprache überführen will, desto mehr entzieht sich ihm sein Stoff – entzieht er sich selbst. Indem er die Position des Außenstehenden und Beobachters, die er mehrfach für sich reklamiert hat, verläßt und seinen 'eigenen' Roman schreiben will, verwischen die Grenzen zwischen Erzähler und Erzähltem. 1971 konstatierte er in einem Interview: "Ich lebe in einem Roman, und das mindert meinen Willen, ihn zu schreiben, zehrt auch an

---

<sup>159</sup> Zur Subjektproblematik im allgemeinen vgl. Gerhard vom Hofe, Peter Pfaff: *Zum Begriff der Subjektivität seit der Romantik*. In: Dies.: *Das Elend des Polyphem*, S. 1-27.

<sup>160</sup> Claude Simon: *Die Straße in Flandern*. Roman. Aus dem Französischen von Elmar Tophoven. München 1961. [Zuerst unter dem Titel: *La route des Flandres*. Paris 1960.]

<sup>161</sup> Vgl. *Schreiben als Zustand*, S. 68.

meiner Kraft."<sup>162</sup> So gelangt er immer wieder an den Rand des Sagbaren, gerät seine späte Prosa immer öfter in die Nähe des Verstummens. Von Brüchen, Abbrüchen und Leerstellen gezeichnet, eignet ihr fast durchweg Fragmentcharakter. Im Gespräch mit Heinz Ludwig Arnold bemerkte Koeppen:

Mich fesseln Lebensläufe in Fragmenten, innere Autobiographien wie all die Notizen von Novalis. Er hat sich in diesen Stücken nicht verzettelt, wie manche meinen. Die Fragmente des Herrn von Hardenberg sind ein einziger großartiger innerer Monolog. Lange vor Joyce.<sup>163</sup>

Und während Novalis in einem Brief an Friedrich Schlegel vom 26. Dezember 1797 von seinem Werk als einem "fortlaufenden Selbstgespräch[s]" spricht,<sup>164</sup> nennt Koeppen die eigenen späten Texte durchaus vergleichbar ein "Selbstgespräch".<sup>165</sup> Dennoch ist fraglich, ob man den Fragmentcharakter etwa von Koeppens *Jugend* als "ästhetisches Programm" im Novalisschen Sinn deuten sollte.<sup>166</sup> Der vielzitierte Weg des Frühromantikers "Nach Innen"<sup>167</sup> aus den *Blüthenstaub*-Fragmenten ist nämlich nicht ohne die gleichzeitige Wendung nach außen zu verstehen, von der ein anderes Fragment der Sammlung handelt:

Der erste Schritt wird Blick nach Innen, absondernde Beschauung unsers Selbst. Wer hier stehn bleibt, geräth nur halb. Der zweyte Schritt muß wirksamer Blick nach Außen, selbstthätige, gehaltne Beobachtung der Außenwelt seyn.<sup>168</sup>

In den Texten des späten Koeppen dagegen findet sich keine Vermittlung von Innen- und Außenwelt; vom Außen der Welt zieht er sich mehr und mehr in die eigene Innerlichkeit zurück. Auf die Frage, ob "man aus sich heraus kann, glauben

---

<sup>162</sup> Ebda., S. 63.

<sup>163</sup> *Der Weltgeist ist Literat*, S. 104.

<sup>164</sup> Vgl. Novalis: *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*. 3 Bde. Bd. 1: *Das Dichterische Werk, Tagebücher und Briefe*. Hg. von Richard Samuel. München, Wien 1978, S. 652.

<sup>165</sup> *Schreiben als Zustand*, S. 60.

<sup>166</sup> Vgl. Marcel Reich-Ranicki: *Wahrheit, weil Dichtung*, S. 64 ff.

<sup>167</sup> Novalis: *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*. Bd. 2: *Das philosophisch-theoretische Werk*. Hg. von Hans-Joachim Mähl, S. 233.

<sup>168</sup> Ebda., S. 237.



Sie nicht?", antwortete Koeppen 1971: "Ach, man müßte ja wieder in sich hinein..."<sup>169</sup>

So ist auch der Fragmentcharakter der Werke notwendig verschieden motiviert. Bei Novalis ist er Teil eines ästhetischen Programmes. Er konzipiert das Fragment bewußt als Denkform, hinter der immer schon eine konkrete "Wirkungsintention" steht.<sup>170</sup> Der Gedanke wird nur angerissen, um als eine Art Wegweiser den Leser zum selbständigen Weiterdenken aufzufordern, zugleich aber durch begriffliche Unschärfe und Vieldeutigkeit verdunkelt, um auf das Geheimnisvolle und Rätselhafte, das höhere Geistige dahinter zu verweisen. Der bruchstückhafte Charakter der späten Koeppenschen Texte hingegen ist alles andere als programmatisch zu verstehen; er verdankt sich vielmehr, wie Hans-Ulrich Treichel bemerkt, "seinen lebensgeschichtlichen Erfahrungen und den speziellen Bedingungen seiner Produktion."<sup>171</sup>

Koeppens Suche nach dem 'verlorenen Ich' führt ins – und auch dies ist ein melancholischer Topos – Labyrinth der Welt, der eigenen Welterfahrung und des eigenen Ich.<sup>172</sup> Diese Suche bilden seine Texte in ihrer Gestalt, ihren Kreisbewegungen, Abbrüchen und Neuanfängen immer auch selbst ab. Damit aber kreisen sie um ein Zentrum, das leer bleiben muß. Denn das Ich ist nicht festzulegen, zu

---

<sup>169</sup> *Schreiben als Zustand*, S. 77.

<sup>170</sup> Hans-Joachim Mähl: *Friedrich von Hardenberg (Novalis)*. In: *Novalis. Werke in einem Band*. Hg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel. Kommentiert von Hans-Joachim Simm unter Mitwirkung von Agathe Jais. München, Wien <sup>3</sup>1984, S. 685.

<sup>171</sup> Hans-Ulrich Treichel: *Fragment ohne Ende*, S. 165. – Zu kurz greift dagegen die Aussage von Sven Hansuschek, der das Fragmentarische des Textes allein als Reflex Koeppens auf "heutiges Lebensgefühl" versteht. Zutreffend dagegen ist seine folgende Bemerkung: "Der Text hält sich zusammen durch das, was ihn konstituiert: seine Sprache." S[ven] Ha[nuschek]: *Wolfgang Koeppen: Jugend*. In: *Kindlers neues Literatur-Lexikon*. Bd. 9. Hg. von Walter Jens. München 1992, S. 568.

<sup>172</sup> Vgl. dazu etwa Martina Wagner-Egelhaaf: *Die Melancholie der Literatur*, S. 213: "Das Labyrinth als Reflexionsfigur des melancholischen Bewußtseins, die Eingeschlossenheit und ewige Wanderschaft verbindet, stellt in seiner prozeßhaft-performativen Lineatur ein Schema dar, das sowohl dem Gegenstand des melancholischen Sinnens eingezeichnet werden kann (die Welt als melancholisch machendes Labyrinth), als auch die melancholische Wahrnehmung selbst beschreibt." – Vgl. zum Labyrinth-Motiv auch Willem van Reijen: *Labyrinth und Ruine. Die Wiederkehr des Barock in der Postmoderne*. In: *Allegorie und Melancholie*. Hg. von Willem van Reijen. Frankfurt am Main 1992 (es 1704), S. 261-291. – Vgl. ferner Robert Burtons grundlegende *Anatomie der Melancholie. Über die Allgegenwart der Schwermut, ihre Ursachen und Symptome sowie die Kunst, es mit ihr auszubalzen*. Aus dem Englischen übertragen und mit einem Nachwort versehen von Ulrich Horstmann. Zürich, München <sup>3</sup>1990. [Zuerst unter dem Titel: *The Anatomy of Melancholy, what it is*. Oxford 1621; übersetzt nach der 6., verb. Aufl. 1651.] Burton weist an zahlreichen Stellen darauf hin, daß er die melancholische Welterfahrung wie auch seine eigenen Aufzeichnungen darüber als labyrinthisch versteht.

identifizieren. Gegen Ende von *Jugend* heißt es, das Gespräch des Protagonisten mit seiner Mutter halte diesen von etwas ab, "von was, von nichts" (3, 100) – nämlich genau von dieser (nicht einmal konkret benennbaren) Suche. In einem Interview hat Koeppen sein Schreiben eine "Fahrt durch die Nacht" genannt, die einem "gar nicht festgesetzten Kurs" folge.<sup>173</sup> Seine Texte spielen ihrer Form nach auf diese Suche an, sind eine Schrift gewordene Suchbewegung. Mit der fortschreitenden Konzentration des Autors auf sich und den Versuch einer Selbstanalyse im Text wird so sein Werk zunehmend autoreferentiell, reflektiert den eigenen Entstehungsprozeß und dessen Bedingungen. Indem das 'verlorene Ich' niemals aufzufinden ist, beschreiben Koeppens späte fragmentarische Texte durchweg einen Akt des Scheiterns. Doch ist darin immer auch ein – wenn auch beschädigtes – Ich auszumachen, das sich zumindest im Akt des Scheiterns und dem aller Fragmentarisierung abgetrotzten ästhetischen Ertrag des literarischen Werks 'findet'. Koeppens Texte formulieren mit ihrem negativ-naturhaften Geschichtsbild und dem melancholischen Konstatieren des Verlustes von Subjektivität eine Position, die Ludger Heidbrink in Anlehnung an Karl Heinz Bohrer als "ästhetische "Trauer"" bezeichnet:

Die ästhetische "Trauer" der Moderne unterscheidet sich von der romantischen Melancholie dadurch, daß es keine utopische Hoffnung auf Wiederherstellung des entzweiten Ganzen mehr gibt, sondern nur die negative Artikulation einer zerbrochenen Totalität, die an das Medium subjektiver Reflexion gebunden bleibt. Was damit deutlich wird, ist der Umstand, daß die ästhetische "Trauer" zwar der naturgeschichtlichen Wende am Beginn der Moderne entspringt, sich dieser aber zugleich widersetzt, da in ihr die Entzauberung von Geschichte und Natur auf reflexivem Wege verarbeitet wird, anstatt am Zerfall des Ganzen zu resignieren. Oder anders gesagt: Die ästhetische "Trauer" stellt eine Artikulationsform dar, in der die Konsequenzen des Fortschritts nicht mehr vor dem Hintergrund eines absoluten Begriffs der Geschichte bemessen werden, sondern im Horizont eines ästhetisch reflektierten, partikularen Weltzugangs.<sup>174</sup>

Diese 'Artikulation' leisten Koeppens späte, dem Verstummen abgerungenen fragmentarischen Arbeiten. Mit einem "vergebliche[n] Trotzdem" (6, 354) hat er ein-

---

<sup>173</sup> Vgl. *Werkstattgespräch*, S. 24.

<sup>174</sup> Ludger Heidbrink: *Die ästhetische "Trauer" der Moderne als Kritik des naturgeschichtlichen Denkens*. In: *Ästhetik und Naturerfahrung*. Hg. von Jörg Zimmermann in Verbindung mit Uta Saenger und Götz-Lothar Darsow. Stuttgart-Bad Cannstatt 1996 (exempla aethetica 1), S. 358. Zur Schreibweise der "Trauer" mit Anführungszeichen vgl. Karl Heinz Bohrer: *Nach der Natur*. In: Ders.: *Dass. Über Politik und Ästhetik*. München, Wien 1988, S. 226 ff. [Zuerst in: *Merkur*. H. 462. 1987, S. 631-645.]

mal die Haltung seines Freundes Erich Franzen charakterisiert. Dieses 'vergebliche  
Trotzdem' gilt ebenso für Koeppens eigenes literarisches Werk.

### **3 "Wir sind von Anbeginn verurteilt" – *Jugend* (1976)**

Glaubt er an Veränderung? Hofft er?  
Ich glaube nicht. Er ist beherrscht  
von der Melancholie der Welt.  
Alfred Andersch, *Die Geheimschreiber*

Die bisherige literarhistorische Würdigung von Koeppens Spätwerk, die, wenn sie überhaupt stattfindet, in der Regel nur *Jugend* betrifft, wurde in der Einleitung bereits charakterisiert. Aus literaturwissenschaftlicher Sicht liegt mit der Studie von Andrea Beu (1994) bislang nur eine einzige, in verschiedener Hinsicht diskussionswürdige monographische Arbeit über *Jugend* vor.<sup>175</sup> In den meisten übrigen Darstellungen, die seit den achtziger Jahren über Koeppens Werk oder bestimmte Aspekte desselben veröffentlicht wurden, wird der Text entweder gar nicht oder nur am Rand diskutiert. Geschieht dies dann doch, trifft man mitunter auf falsche Gattungsbestimmungen<sup>176</sup> oder vorschnelle Interpretationen.<sup>177</sup> Und

---

<sup>175</sup> Andrea Beu: *Wolfgang Koeppen – "Jugend"*. Vgl. Anm. 78.

<sup>176</sup> Thomas Richner: *Der Tod in Rom*, S. 36 f., Anm. 8 nennt *Jugend* einen "Roman", bemerkt dann aber inkonsequenterweise, daß sich der Autor dort im Gegensatz zu seinen Nachkriegsromanen hinter "keiner Figur mehr" verstecke, und daß alle Fiktion aufgehoben sei: Der Autor selbst, die historische Person Wolfgang Koeppen sei in *Jugend* der "Held". – Hans-Ulrich Treichel: *Fragment ohne Ende*, S. 159 spricht von einem "autobiographische[n]" Text, was *Jugend* auch, aber nicht nur ist. Klaus Siblewski: *Wolfgang Koeppen*, S. 11 f. nennt *Jugend* einen "autobiographische[n] Bericht" und spricht vom "gelingenden Versuch eines sozial Deklassierten", sein Ich "durch den Rückzug auf die Literatur zu retten." (S. 12) Daß Koeppens Text aber gerade *kein* Dokument eines Gelingens darstellt, wird im folgenden zu zeigen sein.

<sup>177</sup> Bei David Bronsen: *Autobiographien der siebziger Jahre: Berühmte Schriftsteller befragen ihre Vergangenheit*. In: *Deutsche Literatur in der Bundesrepublik seit 1965*. Hg. von Paul Michael Lützeler und Egon Schwarz. Königstein/Taunus 1980, S. 211 findet sich auf einer einzigen Seite gleich eine ganze Reihe von Fehlern. Er datiert das Erscheinen von *Jugend* auf 1977 statt auf 1976; er verwechselt die Figur der Großmutter mit der der Mutter; er zitiert fast alle wörtlichen Passagen falsch; er stellt absurderweise fest, die "Darstellung des Ichs" spiele im Text eine "völlig untergeordnete Rolle". Daß Bronsen den Text offenbar ungenau gelesen hat, wird auch durch folgende Bemerkung deutlich: "Als der Wegsuchende [der Protagonist; Verf.] eine Anstellung in einem Schauspielhaus bekommt, vibriert seine Prosa [es ist nicht die Prosa des Protagonisten, sondern die des Autors; Verf.]; denn nun hat sich die Welt ihm eröffnet. Die Lebensgeschichte darf jetzt ausklingen". Der Protagonist erhält aber keine Anstellung in einem Schauspielhaus, sondern in einem Filmtheater. Im Schauspielhaus wird er nicht eingestellt, sondern hilft nur einen Tag lang aus. Auch eröffnet sich ihm die "Welt" weder hier noch an einer anderen Stelle des Textes. Im Gegenteil, sie bleibt dem Protagonisten immer fremd, er empfindet sie als rätselhaft und bedrohend. Eine Annäherung an das, was "Welt" sein könnte, gelingt ihm letztlich nur über die Literatur, also über eine andere Form von Realität. Die "Lebensgeschichte" schließlich klingt nach der Schauspielhaus-Passage auch nicht aus. Es folgen verschiedene weitere Etappen auf der Flucht des Ich-Erzählers von Zuhause, aus der Stadt und vor seiner Vergangenheit bis hin zum Anheuern auf einem Schiff. Den Text beschließt eine längere Sequenz, in dem Anfangsmotive von *Jugend* noch einmal aufgenommen werden und der Ich-Erzähler Erinnerung wie auch Schreiben als schuldhaften Prozeß mit 'Schlachtung' gleichsetzt. Am Ende des Textes steht also keinerlei – wie Bronsen suggeriert – positives 'Ausklingen' einer Lebensgeschichte.

selbst in den differenziertesten Untersuchungen über *Jugend*, die bislang vorliegen, gibt es Ungenauigkeiten. So geht Martin Hielscher in *Zitierte Moderne*<sup>178</sup> davon aus, daß im Text die Chronologie des erzählten Geschehens grundsätzlich außer Kraft gesetzt sei: "'Jugend' enthält 54 unterschiedlich verknüpfte Abschnitte, die in ihrer Anordnung die sprunghafte, bruchstückhafte Arbeit der Erinnerung selbst nachbilden. Der Text ist nicht chronologisch organisiert."<sup>179</sup> Und in Hans-Ulrich Treichels Studie *Fragment ohne Ende*<sup>180</sup> findet man eine ähnlich pauschalisierende Aussage: "Der [sic] Chronologie der Lebensgeschichte, wie sie sich anhand der im Text erzählten Ereignisse rekonstruieren läßt, ist nicht identisch mit der Chronologie des Textes selbst. Koeppen erzählt nicht chronologisch. Der Waffenstillstand kommt vor dem Tag der Mobilmachung, der Krieg nach dem Frieden."<sup>181</sup> Josef Quack<sup>182</sup> dagegen stellt fest, daß die Chronologie des Textes "im ganzen gewahrt" bleibe.<sup>183</sup>

Die nachstehenden Ausführungen jedoch sollen zeigen, daß diese Aussagen angesichts des Aufbaus von *Jugend* zu kurz greifen. Die einzelnen fragmentarischen Abschnitte des Textes nämlich lassen bei genauerer Betrachtung eine planvolle Anordnung erkennen. In *Jugend* wird, teilweise parallel geführt, dann wieder ineinander verwoben, sowohl auf allgemeine (Zeit-)Geschichte verwiesen als auch individuelle Lebensgeschichte erzählt. Während aber, wie Hielscher und Treichel richtig bemerken, die Chronologie der Zeitgeschichte (Wilhelminisches Deutschland/Erster Weltkrieg/Nachkriegszeit) im Text außer Kraft gesetzt ist, werden die Stationen der Lebensgeschichte des Protagonisten, der meist als Ich-Erzähler, gelegentlich als aus der Distanz beschriebene Er-Figur

---

<sup>178</sup> Martin Hielscher: *Zitierte Moderne*, dort vor allem der große fünfte Abschnitt über *Jugend*, S. 176-204. – Hielscher hat seine Überlegungen etwas modifiziert in einem Aufsatz noch einmal vorgelegt. Martin Hielscher: *Schreiben und Schlachten. Zu Wolfgang Koeppens Prosafragment "Jugend"*. In: *Wolfgang Koeppen*. Hg. von Eckart Oehlenschläger, S. 318-331.

<sup>179</sup> Martin Hielscher: *Zitierte Moderne*, S. 174 (allerdings sind es nicht 54, sondern nur 53 Abschnitte). – Wilhelm Haefs: *Koeppen, Wolfgang*, S. 284 übernimmt die falschen Angaben Hielschers fast wörtlich.

<sup>180</sup> Hans-Ulrich Treichel: *Fragment ohne Ende*, dort vor allem das Kapitel *Bruchstücke des Erinnerns. Das autobiographische Fragment "Jugend"*, S. 159-174, aber auch passim.

<sup>181</sup> Ebda., S. 164. Vgl. auch ebda., S. 171. – Auch S[ven] Ha[nuscheck]: *Jugend*, S. 568 geht von einer nicht chronologischen Darstellung aus: "Was sich wie chronologische Handlung liest, ist keine".

<sup>182</sup> Josef Quack: *Wolfgang Koeppen. Erzähler der Zeit*, dort das Kapitel *Kommentar der Erinnerung*, S. 277-300.

<sup>183</sup> Ebda., S. 289.

auftritt, durchaus chronologisch geschildert. Diese Zweiteilung zwischen Chronologie und Nichtchronologie und deren Funktion sind bislang von der Forschung nicht gesehen worden. In *Jugend* steht sie für die Spannung zwischen den individuellen Lebens- und Entwicklungsmöglichkeiten des einzelnen Menschen, welche – aus menschlicher Verstandessicht – an das Fortschreiten der Zeit, letztlich an eine chronologische Folge von Ereignissen gebunden sind, und der im ganzen unbegreiflichen, ungeordneten und als sinnlos erfahrenen Zeit- und schließlich Weltgeschichte.<sup>184</sup>

### 3.1 Zeitgeschichte, Gesellschaft und Architektur als Kulissen

Wie die meisten Werke Koeppens verweist auch *Jugend* auf eine Reihe historischer Daten und Fakten. Doch eine konkrete Auseinandersetzung mit ihnen findet kaum statt.<sup>185</sup> Es sind, betrachtet man sein Oeuvre im ganzen, letztlich austauschbare Ziele, an denen sich eine Zeitkritik abarbeitet, die Karl-Heinz Götze am Beispiel von Koeppens Roman *Das Treibhaus* als "abstrakte Negation"<sup>186</sup> bezeichnet. Die "absurdistische"<sup>187</sup> Haltung des Autors, die Götze auf den Einfluß existentialistischer Positionen – vor allem Sartres – in den fünfziger Jahren zurückführt, findet sich allerdings schon im Frühwerk und ist bis in Koeppens späteste Arbeiten zu verfolgen. Alle diese Texte weisen teilweise kaum variierte Bilder einer scheinbar zyklisch sich wiederholenden Geschichte auf, "getragen von archetypischen Verhaltensmustern, animalischen Trieben und den daraus

---

<sup>184</sup> Vgl. zu dieser Form des "Leiden[s] unter der Herrschaft der Zeit" das gleichnamige Kapitel in: Ludger Heidbrink: *Melancholie und Moderne*, S. 39-49.

<sup>185</sup> Manfred Koch: *Wolfgang Koeppen. Literatur zwischen Nonkonformismus und Resignation*. Stuttgart, Berlin, Köln [...] 1973 (Sprache und Literatur 88), S. 10 f. konstatiert über Koeppens Büchner-Preis-Rede, in der sich dieser programmatisch zu einer gesellschaftlichen Funktion des Schriftstellers äußert: "[Auffällig daran ist] der abstrakte Sprachgebrauch gesellschaftlicher Kategorien wie 'Macht', 'Gewalt', 'Mehrheit', 'Herrschaft' oder 'Partei', die nicht auf ihren konkreten Inhalt und ihre Bedeutung für die jeweilige gesellschaftliche Formation hin befragt werden."

<sup>186</sup> Karl-Heinz Götze: *Wolfgang Koeppen: "Das Treibhaus"*, S. 79 f.

<sup>187</sup> Ebda., S. 86 f.

abgeleiteten Gesellschaftsstrukturen."<sup>188</sup> Das gilt auch für *Jugend*. Die dort vorgestellte Gesellschaft der kleinen Provinzstadt mit ihren Landjunkern, Corpsstudenten und behäbig-verschlagenen Bürgern ist bis ins Holzschnittartige vereinfacht gezeichnet. Sie besteht, paradox gesagt, aus einer Ansammlung von Individuen ohne spezifische Individualität. Was Oliver Herwig im Fall von Koeppens *Der Tod in Rom* feststellt, trifft ebenso auf das Personal von *Jugend* zu. Ihm kommt insgesamt "modellhafter Charakter"<sup>189</sup> zu, der Koeppens negatives, "pandämonisch[es]"<sup>190</sup> Weltverständnis verdeutlicht.

Zwischen jene Abschnitte, die von der schwierigen Individualisierung der Ich-Figur handeln, ist eine Reihe anderer Abschnitte montiert, die historische Ereignisse in nicht-chronologischer Ordnung wiedergeben und in denen der Protagonist entweder nur am Rand oder überhaupt nicht in Erscheinung tritt. Mit einem Wort Koeppens über seine Reiseberichte aus den fünfziger und sechziger Jahren kann man diese Passagen als "Kulissenbeschreibungen"<sup>191</sup> bezeichnen. Sie illustrieren die historische Zeit und den Ort, in der die Ich-Figur auftritt. Es sind die Jahre ungefähr zwischen 1905 und 1925 (spätes Kaiserreich, Erster Weltkrieg, Beginn der Weimarer Republik). Ort der Handlung ist fast ausschließlich eine Provinzstadt an der Ostsee, die unschwer als Koeppens Geburtsstadt Greifswald zu erkennen ist. Schon im ersten Abschnitt von *Jugend* führt die Beschreibung von den massiven Kirchtürmen und weiten, leeren Kirchenschiffen in die engen Gassen der Stadt mit ihren vielfältigen überwiegend negativ konnotierten Gerüchen:

[...] die Türme und Dächer von St. Nikolai, St. Jakobi und St. Marie drückten schwer die Gemeinde, glichen, aus rotem Backstein gegen den nie erreichten Himmel gebaut, Festungen tollkühner Planung, vergreist in Wüste, Wildnis und Sumpf, und in den Kirchen lagen verlassen die leeren Schiffe, gebetlose Hallen hinter verschlossenen Türen, der Gnade der Beichte und Lossprechung entzogen, lagen die ungeschmückten protestantischen Altäre, die Kanzeln schulmeisterlicher Prediger, der verlorene Aufstand begrabener Gewissen, während es in den Gassen ringsum behäbig nach Abendbrot roch, nach Spickaal, nach Bratkartoffel und Fisch, [...], nach bürgerlicher Bescheidenheit, tückischer Demut, familiärer Niedertracht in Furcht und Enge und

---

<sup>188</sup> Oliver Herwig: *Pandorabüchse der Not. Aufbau und Funktion des negativen Geschichtsbildes in "Der Tod in Rom"*. In: *Wolfgang Koeppen – Mein Ziel war die Ziellosigkeit*, S. 62.

<sup>189</sup> Ebda., S. 63.

<sup>190</sup> Vgl. *Werkstattgespräch*, S. 23.

<sup>191</sup> Ebda., S. 26.

blind in Dummheit, nach der verwelkenden Erinnerung an die armen Helden des Krieges, nach der konservierten schönen Leiche des Kaiserreiches [...] (3, 9).<sup>192</sup>

Die Topographie des Ortes entspricht einer solchen der Beschränkung, Unterdrückung und Ausstoßung, der Angst und des Schreckens. Es gibt, anders als später in *Es war einmal in Masuren*, wo Koeppen auch landschaftliche Fluchträume benennt, keine Möglichkeit des Rückzuges für den Ich-Erzähler – außer die der Imagination und der Lektüre. Auf dem Markt wurden seit je nicht nur Tiere, sondern auch Menschen hingemetzelt (vgl. 3, 51); in der Knabenerziehungsanstalt (3, 31 ff.) herrschen Schrecken und Unterdrückung – so formalisiert die Institutsordnung, so seelenlos die 'Erziehung' in der Anstalt; die Universität (3, 54 ff.) ist Ort der Irrtümer und des falschen Stolzes, Konzerthaus (3, 19 ff.), Kino (3, 69 f.) und Theater (3, 82 ff.) erweisen sich als Stätten verlogener Versprechen und falschen Scheins; die "Fledermaus-Diele" (3, 52 ff.) stellt sich als heruntergekommenes Etablissement plumper Geilheit heraus; im Gerichtsgebäude wird nur Ungerechtigkeit praktiziert (3, 66 f.); und der Tennisplatz schließlich (3, 21 ff.) bleibt der akademischen Schicht vorbehalten: Er dient zur Demütigung jener, die wie die Gefangenen des nahen Gefängnisses oder der Ich-Erzähler und seine Mutter Ausgeschlossene der vordergründig wohlstandigen Gesellschaft sind:

Hinter dem Gericht, zum Kastanienwall hin, war das Gefängnis der Justiz verbunden, mit ihm ein Leib und vielleicht eine Seele. Aus den Zellen blickten die Gefangenen durch Gitter auf den Wall, auf die Spaziergänger unter den Kastanien, auf meine Mutter und mich, auf die roten Tennisplätze des Akademischen Clubs und seine gebildeten Spieler. Zur schönen Jahreszeit war das Aufschlagen der Bälle die Bastonade der feinen Leute, zugehört den Eingeschlossenen. (3, 66 f.)

Immer wieder wird auf die räumliche wie moralische Enge des Ortes verwiesen. Hurratriotismus, preußischer Untertanengeist und Pietismus bestimmen das Leben. Die alten Landjunker – von deren sukzessivem Abdanken der Text auch

---

<sup>192</sup> Zur Bedeutung der Gerüche, die bei Koeppen fast durchweg negativ konnotiert sind, vgl. Martin Hielscher: *Zitierte Moderne*, S. 185. Dort heißt es über die oben zitierte Passage aus *Jugend*: "Das Primat des Geruches, Signum der Scheu vor physischer Nähe, wie man es aus den Romanen [Koeppens; Verf.] schon kennt, zugleich Ausdruck der 'Enge', entwirft ein ganzes Bild der Zeit, fast nur unter dem Aspekt des Ekels." Das erinnert an die ähnlich negative Bedeutung von Gerüchen in Rilkes *Malte*. Vgl. Rainer Maria Rilke: *Sämtliche Werke*. Bd. 6: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Prosa 1906 bis 1926*. Hg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke. Besorgt durch Ernst Zinn. Frankfurt am Main 1987 (it 1106), S. 709 und passim.



spricht<sup>193</sup> – treten auf, daneben chauvinistische Militärs und Pickelhaubenträger, das pietistisch-kaisertreue Bürgertum und bigotte Figuren des Klerus. Jeder bespitzelt jeden (vgl. 3, 19). Es sind allesamt George Grosz-Figuren,<sup>194</sup> ganz gleich, ob es sich um die sogenannten Stützen der Gesellschaft oder einfache Bürger handelt. Besonders die 'kleinen Leute' finden sich in dieser Gesellschaft auf ihre Funktion reduziert: "Der Schuster ist kein Mann, genau genommen ist er kein Mensch. Er ist eine Funktion, er hat Schuhe zu machen und zu flicken, weil die Gesellschaft, diese sakrosankte Institution [...] ihre Füße bekleidet." (3, 12) Was hier als moralisch verwerflich kritisiert wird, betreibt der Text freilich mehrfach selbst. Diejenigen Figuren, die dem Protagonisten entgegenstehen – und das sind fast alle Figuren des Textes – werden in ihrer holzschnittartigen Vereinfachung ebenfalls ihrer Individualität entkleidet. Wie die Gesellschaft den Schuster nicht als Menschen sieht, sondern auf seine Funktion reduziert, schnurren für den Erzähler die gesellschaftlichen Repräsentanten zu 'Funktionen' zusammen. So erscheint der Rektor des Gymnasiums im Text nur noch als 'Funktion' Rektor, aber keineswegs als differenziert gezeichneter Charakter. Und auch die dem Protagonisten verhaßten Corpsstudenten, die Militärs und die Angehörigen des Klerus werden als letztlich unmenschliche, extrem typisierte Figuren gezeichnet. Wie der Text diese "Portraits zeittypischer Personagen" fast durchweg "im Stile der Karikatur"<sup>195</sup> präsentiert, so erhalten auch historische Ereignisse mitunter Züge einer Farce. Der Textabschnitt über den "Tag der Mobilmachung" etwa verkehrt mit seinem sarkastischen Gestus und der unerwarteten Schlußpointe den eigentlichen Sinn der Aktion: nicht Mobilität steht am Ende, sondern Erstarrung, Tod:

was geschah am Tag der Mobilmachung? Der Leutnant kam mit seinen Leuten auf den Markt, die Soldaten stießen die Stände der Marktfrauen beiseite, der Bürgermeister trat aus dem Rathaus, der Apotheker verließ die Rathausapothek, aus der Post kamen die Postbeamten, in ihren blauen Uniformen glichen sie den Soldaten, sie sahen wie die strammen Väter der strammen Infanteristen aus, [...], in Rutenbergs Weinstube ging es hoch, den Franzosen die Hälse gebrochen, den Rotspon getrunken, es braust der Donnerhall, [...], der Leutnant hielt das Schicksal in weißen Handschuhen, das Kaiserhoch,

---

<sup>193</sup> Den Niedergang der preußischen junkerlichen Eliten macht Koeppen 1978 in *Ein Anfang ein Ende* (3, 277-295) noch einmal zum Thema. Vgl. dazu Kapitel 4.5.

<sup>194</sup> Ein Corps-Student, der Vetter des Fräuleins von Lössin, das gegen Ende des Textes eine Rolle spielt, wird wörtlich als "George-Grosz-Gesicht" (3, 87) beschrieben.

<sup>195</sup> Gerhard vom Hofe, Peter Pfaff: *Wolfgang Koeppens melancholischer Materialismus*, S. 96.

sie schrien es dreimal, der Himmel musterte sie, ein stechendes Auge, die Soldaten blickten mutig zur grellen Sonne, in vierzehn Tagen waren der Leutnant und seine Leute tot (3, 51 f.).

Wo in *Jugend* dagegen Architektur und Interieurs beschrieben werden, lassen sie sich allegorisch deuten. Historische Umstände wie auch Mentalität der Stadtbewohner spiegeln sich immer wieder in innen- und architektonischen Motiven. So spielen die Abschnitte 28 bis 31 im Zimmer des Rektors des örtlichen Gymnasiums, der den jugendlichen Ich-Erzähler zu sich einbestellt, um ihm seine Schulentlassung mitzuteilen (3, 48 ff.). Hier steht die Einrichtung des Zimmers für eine konservativ-unbewegliche Zeit: Die dunklen, schweren, 'altdeutschen' Möbel des Rektorenzimmers verdeutlichen die Erstarrung der herrschenden Moral und das überholte Bildungssystem, und die mehrfache Wiederholung des Epithetons "schwarz" verdeutlicht nur um so mehr die ausweglose Negativität der Situation:

[...] die schweren schwarzen Möbel sind Festungen aus festem schwarzspiegelndem Holz, große schwarze Ritter und kleine schwarze Gefangene spiegellichten, kleine schwarze Ritter und große schwarze Ungeheuer spiegellichten, der schwarze Schreibtisch steht auf schwarzen Löwenfüßen, die gedrehten schwarzen Löwenfüße krallen sich in den schwarzen Teppich ein, gerissen liegt die Wolle des schwarzen Lamms unter den schwarzen Füßen, die schwarze Polstertür schließt das schwarze Universum [...] (3, 48).

Der Architekturraum der preußischen Provinzstadt, der in *Jugend* geschildert wird, ist vor allem ein *Ordnungsraum*. Genau dagegen aber rebelliert der Ich-Erzähler: "Ich zündete die Stadt an. [...] Ich stülpte sie um. Ich vernichtete ihre Ordnung. Ich störte die Feier." (3, 89) Dieses 'Vernichten' geschieht jedoch nicht durch ein handgreifliches Zerstören, das nicht mit seiner ästhetizistisch-melancholischen Lebenshaltung vereinbar wäre, sondern durch Beobachtung und Entlarvung. Wie der Protagonist immer wieder zwischen Schein und Sein der ihm begegnenden Menschen Widersprüche aufdeckt, erkennt er zwischen der (auch gesellschaftlichen) Fassade der Stadt und der tatsächlichen Amoralität der Bürger die Kluft zwischen nach außen getragenem Ideal und der Realität:

Ich wollte ich sein, für mich allein. Da drängten sie sich auf. Die Stadt entblößte sich vor mir. Sie war nicht ehrbar. Sie hatte einen Untergrund. Die Polizei schlug. Die Richter waren parteiisch. Der Amtmann mißbrauchte sein Amt. Der Pfarrer glaubte nicht. (3, 90)

Analog dazu stehen der Umrißschärfe des architektonischen Raumes mit seinen repräsentativen Kirchen und Bürgerhäusern, der Schule und dem Rathaus das Groteske und Unheimliche von deren Innenräumen gegenüber. Die aus glänzenden Klinkersteinen gemauerte Fassade des Gerichtsgebäudes (vgl. 3, 66) beispielsweise maskiert einen Innenraum, in dem schuldhafte Verstrickungen der vermeintlich korrekten Bürger zur Sprache kommen, die Richter "parteiisch" (3, 90) sind und eine zweifelhafte 'Gerechtigkeit' praktizieren:

Das Haus des Gerichts war aus Klinkersteinen gebaut und glänzte im Sommer wie im Winter, in der Nässe des Regens, im Sonnenlicht oder Laternenschein. Sein beliebter altdeutscher Baukastenstil von 1870 ließ an süddeutsche Städte denken, eine volkstümliche Romantik, die ich von Bildern kannte, seine Fassade, mit einem Hauch von Renaissance, an Paläste und Kerker. Innen war das Gericht ein verwirrendes Gänge der Ordnung, von preußischen Beamten, sparsam versorgten Unteroffizieren bewacht, wie von Kafka in Prag beschrieben, was ich nicht wußte und dann Erinnerung war, wie von Piranesi gezeichnet, den ich liebte. (3, 66)

In der Mitte dieses Abschnittes kippt das Bild ins Negative, wird der Umschlag von schönem äußerem Schein zur Wirklichkeit deutlich, die sich hinter der Fassade verbirgt. Das Gebäude erinnert sowohl an Paläste als auch an Kerker und damit auch an die ausweglos-düsteren Architekturphantasien Piranesis, die der Ich-Erzähler – wie der Autor selbst<sup>196</sup> – schon früh bewunderte. In der 1975 erschienenen Erinnerung *Der geborene Leser, für den ich mich halte...* schreibt Koeppen:

So durfte ich jung die Carceri von Piranesi betrachten und bin in diesem bewundernswerten grausamen Labyrinth verirrt geblieben; gefesselt, geängstigt und unbegreiflich entzückt. Es war die Gewalt des Ästhetischen, des Möglichen, des Spiels. Vielleicht aber war mir aufgegeben, nach einem Ausweg zu suchen, den ich nicht finden werde. (5, 323)

Der zeitgeschichtliche Hintergrund, die Figuren der städtischen Gesellschaft wie auch die geschilderten (innen-)architektonischen Räume in *Jugend* dienen im ganzen nur als Bestandteile einer 'Kulisse' für den Weg versuchter und von der

---

<sup>196</sup> Vgl. zur Bedeutung Piranesis für Koeppen: *Das Buch ist die erste und die letzte Fassung*. In: Wolfgang Koeppen: "Einer der schreibt", S. 235 [zuerst unter dem Titel: *Gespräch mit Wolfgang Koeppen*. In: Mechthild Curtius: *Autorengespräche. Verwandlung der Wirklichkeit*. Frankfurt am Main 1991, S. 17-28]: "Aber [...] den stärksten künstlerischen, philosophischen – existentiellen Eindruck, möchte ich sagen, hat mir Piranesi gemacht, besonders die 'Carceri', 'Die imaginären Gefängnisse'; mein Onkel [bei dem Koeppen zeitweise aufwuchs; Verf.] hatte alle 18 [tatsächlich sind es nur 14 bzw. 16; Verf.] Radierungen". Zu Koeppen und Piranesi vgl. auch Christoph Haas: *Wolfgang Koeppen. Eine Lektüre*, S. 130-133.

Außenwelt erschwerter Individualisierung des Protagonisten. Es sind freilich Kulissen, die wie Piranesis *Carceri* mit ihrem "Charakter des Unentrinnbaren"<sup>197</sup> immer nur neue Abgründe, Irrwege und Täuschungen bereit halten.

### 3.2 Anfang und Ende: Mutterbindung, Verurteilung, Schuld

Es ist alles meine Schuld.  
Wolfgang Koeppen. *Vom Tisch*

#### 3.2.1 Der Anfang von *Jugend*

Sehen sich schon die Protagonisten in Koeppens Romanen als 'von Anbeginn Verurteilte', was der Autor meist am Beispiel ihres privaten oder beruflichen Scheiterns zeigt,<sup>198</sup> so geht er in *Jugend* zu den Anfangsgründen dieser Negativität zurück. Damit radikalisiert er den Befund der Sinnlosigkeit allen menschlichen Unterfangens noch. Man scheitert nicht erst in persönlichen Begegnungen oder im individuellen Handeln; durch das Faktum der Geburt ist man nicht nur zum Scheitern verurteilt, sondern – in der Konsequenz gedacht – *bereits* gescheitert.

Der Ich-Erzähler in *Jugend* wird zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts als uneheliches, von der Mutter nicht gewünschtes Kind in einer kleinen vorpommerschen Universitätsstadt geboren. Seinen Vater, einen Augenarzt, lernt er nie kennen. Die Mutter entstammt einer verarmten großbürgerlichen Familie, der einst das pommersche Gut "Ephraimshagen"<sup>199</sup> gehörte; sie ringt zeitlebens

---

<sup>197</sup> Norbert Müller: *Archäologie des Traums. Ein Versuch über Giovanni Battista Piranesi*. München, Wien 1978, S. 82.

<sup>198</sup> Die drei Protagonisten aus Koeppens Romantrilogie sind jeweils nicht nur im beruflichen, sondern auch im zwischenmenschlichen Bereich und in ihrem privaten Umfeld gescheitert. Das eine ist vom anderen nicht zu trennen. Koeppen in *Schreiben als Zustand*, S. 69: "In einem Lebenslauf wird das Scheitern immer näher liegen als der Erfolg, wobei ich gegen das Wort Erfolg sowieso was habe; es schmeckt mir nicht, und ich bin überhaupt auf der Seite der Leute, die scheitern."

<sup>199</sup> Zur Mehrdeutigkeit des Namens Ephraimshagen vgl. Rolf Michaelis: *Schwarze Fabne über dem Paradies*.

um gesellschaftliche Anerkennung. Ihre ungewollte Schwangerschaft empfindet die erst Neunzehnjährige als "Unglück" (3, 10). So verstärkt sich in ihr "die Gewißheit, verloren zu sein, gebrandmarkt auf dem Altar der hämischen Göttin Sitte, untertan der einsichtslosen gebärsüchtigen Natur" (3, 13). Ebenso verstärkt sich ihr "Widerwille" gegen ihren "eigenen Leib" (3, 13 f.), in dem das Kind wächst. Sie möchte die Schwangerschaft ungeschehen machen, was jedoch nicht gelingt:

[...] die alten Hausrezepte [...], Teeabkochungen, Tannennadelabsude, der Rotspon von Kaufmann Susemihl, mit Safran Nelken und Zimt erhitzt, Wechselbäder für Arme und Füße, die kalten und die warmen Handduschen und dann die dunstenden und auf eine schmutzige Art sauberen Stuben dieser Frauen [...], die Angst vor den runden und den spitzen Werkzeugen, der Widerwille am eigenen Leib, das Schlagen auf den Leib, die verzweifelten Tanzschritte und die Seilsprünge und die Treppen hinauf und hinab [...] (3, 13 f.).

Alle Versuche, die Schwangerschaft zu unterbrechen, bleiben erfolglos. Bestärkt wird sie in ihrer Enttäuschung und Verzweiflung, die soweit reicht, daß selbst "ein Sprung vom hohen Nikolaiturm [...] wohl von ihr erwogen war" (3, 14), durch ihre eigene Mutter, die die Geburt des Kindes ihrer Tochter ansieht, als sei nun "ein letztes und endgültiges Siegel auf der Sippe Untergang gepreßt, auf den Verlust der Ehrbarkeit, auf die Hingabe von Land und Ansehen" (3, 8). Die Großmutter des Ich-Erzählers ist allerdings selbst für den "Untergang" der "Sippe" und die daraus resultierende soziale Ächtung mit verantwortlich. In ihrer Jugend hatte sie einen "verwegenen Sprung in die Freiheit" getan (3, 22 f.), war aus ihrer standesgemäßen Ehe ausgebrochen und hatte sich mit der gesamten Familie überworfen. Dieser "Sprung in die Freiheit" wird ausdrücklich als "Fall" (3, 22) bezeichnet.<sup>200</sup> Er steht zunächst für den gesellschaftlichen Abstieg der Familie, spielt jedoch auch auf den biblischen Sündenfall an und verweist überdies auf die ewige Kontinuität des 'Fallens' und Verurteiltseins der Menschen, die mit dem

---

<sup>200</sup> Christoph Haas: *Wolfgang Koeppen. Eine Lektüre*, S. 212 stellt zum Hintergrund dieses 'Falls' fest: "Die biographischen Recherchen, die Andrea Beu zu den Vorfahren Koeppens geführt hat, zeigen, daß diese zwar vermögende Bauern, aber keineswegs Besitzer eines Ritterguts waren. Ebenso wenig war die (nicht mehr erforschbare) Lebensweise von Koeppens Großmutter für den Verlust des 'Guts' verantwortlich; da sie ältere Brüder hatte, war sie vielmehr schlicht nicht erbberechtigt [...]. Die 'Fallhöhe' des familiären Schicksals ist in 'Jugend' also erheblich gesteigert. Die biblischen Dimensionen des 'Falls' verdanken sich einer starken Stilisierung und haben in der Wirklichkeit nur sehr bedingt ein Vorbild."

'Fall' Adams und Evas ihren Ausgang nahm<sup>201</sup> – im Text paradigmatisch gezeigt am Beispiel von Großmutter, Mutter und Sohn, den Vertretern dreier Generationen.<sup>202</sup>

Der Fall der Mutter wird darüber hinaus dadurch erhöht, daß sie den Namen Maria trägt, die hier allerdings nicht 'unschuldig' empfangen hat, sondern vielmehr durch ihre ungewollte Schwangerschaft ein kirchliches und gesellschaftliches Tabu verletzt und dadurch schuldig wird. Martin Hielscher weist darauf hin, daß die "religiösen und mythischen Sinnstrukturen", die in *Jugend* zu finden sind, immer wieder "destruiert und auf die körperliche Erfahrung von Geburt und Tod, auf den Kreislauf des Lebens und der Selbsterhaltung" bezogen werden.<sup>203</sup> Wenn alle hilflos dem sinnlosen Strom der Geschichte ausgesetzt sind, verlieren auch Religion und Mythos ihre sinnstiftende Dimension.<sup>204</sup>

Damit ist auf eine Technik verwiesen, die sich in Koeppens gesamtem Werk findet. In Anlehnung an Silvio Vietta kann man von einer Technik der *Dekonstruktion*<sup>205</sup> von Mythos und Heilsgeschichte sprechen. Die letztlich Sinnlosigkeit des Daseins ist schon in Koeppens Nachkriegstrilogie ein zentrales

---

<sup>201</sup> In *Jugend* wird an verschiedenen Stellen auf den Sündenfall angespielt, etwa "vom ersten Tag war Verwesung, von der Stunde der Erkennung" (3, 58). Auch in anderen Texten Koeppens finden sich das Sündenfall- und das Paradies-Motiv in gleicher Bedeutung wie in *Jugend*. Im Roman *Der Tod in Rom* beispielsweise sucht der Komponist Siegfried in seiner Musik – vergeblich – nach einem Klang, der so etwas wie "Wahrheit" nahe käme: "[...] das Suchen eines Klangs, eine Erinnerung an einen Garten vor aller Geburt [wobei letztere ja verurteilt! Verf.], eine Annäherung an die Wahrheit der Dinge, die nur unmenschlich sein konnte" (2, 394). "Unmenschlich" heißt hier soviel wie 'nicht von menschlicher Art', denn Mensch sein bedeutet zwangsläufig schuldig werden: Der Zugang zu einer "Wahrheit", die auch Unschuld bedeuten könnte, bleibt verwehrt.

<sup>202</sup> Thomas Richner: *Der Tod in Rom*, S. 11 sieht den Niedergang der Familie korrespondierend mit den Dekadenzmotiven in Koeppens *Tod in Rom*, wo "Dekadenz [...] im weitesten Sinn (sozial, kulturell, politisch) dargestellt wurde [...]" In *Jugend* bilde diese den "Hintergrund" der dort in einer Verengung des Spektrums geschilderten individuellen Lebens- und Familiengeschichte.

<sup>203</sup> Martin Hielscher: *Zitierte Moderne*, S. 173.

<sup>204</sup> Vgl. zum Thema Mythosrezeption bei Koeppen auch Gerhard vom Hofe, Peter Pfaff: *Wolfgang Koeppens melancholischer Materialismus*, S. 93 ff. Die Autoren sehen in Koeppens häufigem Zitieren des Mythos ein letztlich konservatives erzählerisches und geschichtsphilosophisch pessimistisches Element. Der Mythos verweise auch auf die "Glieder einer unendlichen Kette" menschlicher Enttäuschungen: "Die Geschichte endigt sich niemals." (S. 95) Vgl. zum Mythos bei Koeppen ferner in Hans-Ulrich Treichel: *Fragment ohne Ende* das Kapitel *Die erschöpften Götter. Mythosrezeption und mythische Erfahrung in der Nachkriegstrilogie*, S. 94-114.

<sup>205</sup> Vgl. dazu im einzelnen Silvio Vietta: *Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard*. Stuttgart 1992, dort das Kapitel *Formen literarischer Dekonstruktion*, besonders S. 192-196. Vietta setzt seinen Dekonstruktionsbegriff deutlich von dem Derridas und dem Paul de Mans ab. Dekonstruktion ist in seinem Verständnis "kein Verfahren der philosophischen oder literarischen Interpretation, sondern ein beschreibbares Verfahren der *literarischen Texte* selbst." (S. 195)

Thema; Philipp in *Tauben im Gras*, Siegfried in *Der Tod in Rom* und Keetenheuve in *Das Treibhaus* setzen sich immer wieder mit ihr auseinander, um dann doch nur ratlos vor ihr zu stehen. Koeppen illustriert sie dadurch, daß er Elemente von Mythos und Heilsgeschichte, welche ja Sinn stiftende Systeme konstituieren und auf ein geschlossenes Weltbild verweisen, zwar immer wieder einsetzt und damit gegenwärtig macht, sie aber nur noch in Anspielungen, Zitatfetzen oder Verballhornungen in den Text integriert. Damit werden einerseits der jeweilige Kontext und die Geschlossenheit des zitierten Mythos oder der Heilsgeschichte zerstört, andererseits wird der Fortgang des erzählten Textes selbst unterbrochen. Nur noch isolierte, aus dem ursprünglichen Sinnzusammenhang gerissene Partikel sind es, die Eingang in den dadurch selbst fragmentierten Text finden und auf zwei Ebenen so gerade die Unmöglichkeit von Sinn demonstrieren.<sup>206</sup> Viettas Begriff der Dekonstruktion, welcher Destruktion und Konstruktion in sich vereint,<sup>207</sup> charakterisiert dieses Verfahren treffend, weil Koeppen mit der Destruktion mythischer und heilsgeschichtlicher Elemente zur Veranschaulichung von Sinnlosigkeit dennoch – diese Aporie ist unausweichlich – in einem Sinnhorizont gefangen bleibt. Er arbeitet gezielt mit einer Technik der Destruktion von Sinnelementen – aber gerade weil er mit dieser Technik arbeitet, ist sie Teil der sorgfältigen Konstruktion seiner Texte.

Der 7. der 53 Abschnitte von *Jugend* umreißt in nur zwei – allerdings längeren – Sätzen die existentielle Ausgangssituation des Ich-Erzählers, die diesen für sein ganzes Leben prägen wird. Zunächst ist von seiner Mutter die Rede:

Sie warf die Erde hinab auf den Sarg, auf die Frau, die in dem Sarg lag, und sie, die ihre Mutter beerdigte, sah über die grünen Hecken des Friedhofs die altvertrauten Türme der Stadt, die sie garnicht bedrückten, die sie nicht fliehen wollte, die hohen roten Dächer von Sankt Marie, von Sankt Jakobi, von Sankt Nikolai, und sie erkannte auch das Gaswerk mit seinen schwarzen Gasmotoren, gleich jenseits der letzten Hecke, nah dem Friedhof, sie roch das Gas und sah es durch einen Schlauch laufen, sah den Schlauch schwellen, eine pralle, sich bäumende Schlange, die in den Ballon lief, die ihn füllte, der dann gelb, sonnengleich, in seinem Netz über der Gondel hing, an seinen

---

<sup>206</sup> Martin Hielscher: *Wolfgang Koeppen*, S. 85 sieht in Koeppens "Rückbezug auf den Mythos" den Versuch "unmittelbare[r] Welt- und Geschichtsdeutung: die Welt ist so schicksalhaft geschlossen und unfrei wie im Mythos, die Geschichte eine Folge von Katastrophen." Was Koeppens Geschichtsverständnis angeht, ist Hielscher zuzustimmen, doch übersieht er, daß eine Deutung der Welt als "schicksalhaft geschlossen" die Möglichkeit von Sinn durchaus einschließt, während die hier gezeigte Destruktion des Mythos bei Koeppen Geschlossenheit ja gerade zerstört und Sinnhaftigkeit ausschließt.

<sup>207</sup> Vgl. Silvio Vietta: *Die literarische Moderne*, S. 195 f.

Tauen zerrte und schließlich hoch über Dächer und Türme stieg, über dem Land und dem Fluß schwebte, auch über dem Friedhof, bis er langsam zur See hin entwich. (3, 24)

Den Verlust ihrer Mutter nimmt die Mutter des Ich-Erzählers trotz allen Schmerzes ebenso hin wie die kirchlich vorgegebene Ordnung ihrer Stadt, von der am Anfang des Textes – freilich ironisierend<sup>208</sup> – gesagt wird, daß die Mutter sie "liebte und schätzte vor allen anderen, die sie nicht kannte." (3, 10) Deshalb bedrücken sie die "altvertrauten Türme der Stadt" im Gegensatz zu ihrem heranwachsenden Sohn auch nicht.

In *Jugend* wird das Bild der Türme und Kirchtürme wiederholt genutzt, um kirchliche, gesellschaftliche, aber auch sexuelle Macht, im ganzen: *Vätermacht* zu symbolisieren.<sup>209</sup> Die Auflehnung des Ich-Erzählers gegen Autoritäten, wie sie beispielsweise in den Episoden in der Knabenerziehungsanstalt (3, 34 ff.), in der Schule beim Rektor (3, 47 ff.) oder später beim Theater in Grünberg (3, 91 ff.) stattfindet, ist immer auch eine Auflehnung gegen Vaterfiguren. Die Enttäuschung des Jungen über die eigene unerfüllte Sehnsucht nach einem Vater schlägt um in Aggression. In einer harschen Abrechnung mit jungen preußischen Karrieristen und Kriegsbejahern gegen Ende des Textes heißt es, diese seien, vom Ersten Weltkrieg heimgekehrt und diesen immer noch als richtig verteidigend,

[...] ins Väterreich zurückgekrochen, in die Väterlüge eingelullt, in die Väterschuld aufgenommen, gemeinsam haftend, freiwillig wie eh und je, verhärtet, zornig, aber zornig gegen wen, sie blickten zurück auf so viele Tote, daß sie nicht sahen wie tot die geretteten oder die niemals gefährdeten, die wieder gewonnenhabenden Alten waren, die sie hinausgeschickt hatten zu sterben, und sie krochen zu Kreuz und waren sich ihrer Unterwerfung nicht bewußt, der Vergeblichkeit müde, des Lebens müde, nicht des Todes müde, allem aber nicht mehr der Wahrheit gewachsen, Geschlagene (doch nicht im Feld) [...] (3, 78).

Diese Väterschuld wird von Generation zu Generation weitergereicht: durch die Zeugung von Leben, welches, geschlagen von Anbeginn, immer schon zur "Schlachtung" drängt (vgl. 3, 7). Der Ich-Erzähler wird sich später bewußt gegen die ihn bedrückenden vielfältigen Machtformen auflehnen, um dann aber, als er

---

<sup>208</sup> Gerhard vom Hofe, Peter Pfaff: *Wolfgang Koeppens melancholischer Materialismus*, S. 94 halten Koeppen zwar für "traurig", jedoch für "zweifellos unironisch". Das ist zweifellos falsch. Im folgenden wird noch mehrfach auf Koeppens Ironie hinzuweisen sein.

<sup>209</sup> Siehe dazu auch die eingehende Analyse einer Textstelle in Kapitel 3.4.



die Aussichtslosigkeit seiner Bemühungen erkennt, vor ihnen zu fliehen: in räumlicher Flucht weg von der Mutter, der (Vater-)Stadt und den Autoritäten, in ideeller Flucht hin zur Literatur. Die Mutter bleibt dagegen den "Wertvorstellungen ihrer Herkunft [...] verhaftet".<sup>210</sup> Sie kämpft – allerdings vergeblich – um soziale Anerkennung und stellt in ihrem naiven Glauben (vgl. 3, 10 f.) die klerikale Ordnung und damit auch ihre Verurteilung durch die Kirche nicht in Frage.

Das Bild von Ballon, Schlauch und Gas im oben zitierten Passus ist doppeldeutig angelegt. Der Mann, von dem die Mutter ihr uneheliches Kind empfängt, wird in *Jugend* als ein in der vorpommerschen Stadt Aufsehen erregender Ballonfahrer eingeführt (vgl. etwa 3, 12). So ist das Gas, welches in den schwellenden Schlauch läuft und den Ballon füllt, zunächst realistisch als dessen Füllung zu verstehen, verweist auf symbolischer Ebene hingegen auf die Zeugung des Ich-Erzählers. Das Bild des Schlauches als sich bäumende Schlange, das man in psychoanalytischer Sicht als phallisches Bild begreifen kann,<sup>211</sup> und jenes des sich nach der 'Zeugung' füllenden Ballons als schwangerer Mutterleib sind fast schon überdeutlich gezeichnet.<sup>212</sup> Daß der Ballon dann "an seinen Tauen" zerrt, sich losreißt und schließlich zur See hin entweicht, findet seine Entsprechung in der geschilderten Lebensgeschichte des Ich-Erzählers: Er wird die beengende Stadt und ihre Ordnung ebenso hinter sich zu lassen versuchen wie seine Herkunft und die beengende Mutterbindung. Und wie der Ballon dann "zur See hin" entweicht, wird die Flucht des Sohnes ebenfalls dorthin gerichtet sein (vgl. 3, 95 ff.). Aus psychoanalytischer Sicht stellt die Bewegung zur See wiederum eine Bewegung zur Mutter dar.<sup>213</sup> Damit korrespondiert auch die Rondoform des Textes, der eingangs und an seinem Ende von der Auseinandersetzung des Ich-Erzählers mit seiner Mutter handelt. Der zweite Satz des 7. Abschnittes lautet:

---

<sup>210</sup> Josef Quack: *Wolfgang Koeppen. Erzähler der Zeit*, S. 281.

<sup>211</sup> Zu der mehrfach wiederkehrenden Schlangensymbolik in *Jugend* vgl. Martin Hielscher: *Zitierte Moderne*, S. 176 ff. und ders.: *Schreiben und Schlachten*, S. 320 ff. – Da Koeppen in *Jugend* immer wieder mit Anspielungen, Doppeldeutigkeiten und Symbolen arbeitet, die eindeutig auf einen psychoanalytischen Hintergrund verweisen, müssen bei der Interpretation der jeweiligen Textpassagen auch psychoanalytische Gesichtspunkte mitbedacht werden. Vgl. in diesem Zusammenhang auch Martin Hielscher: *Zitierte Moderne*, S. 178, Anm. 6.

<sup>212</sup> Vgl. dazu auch Christoph Haas: *Wolfgang Koeppen. Eine Lektüre*, S. 200.

<sup>213</sup> Vgl. Sigmund Freud: *10. Vorlesung. Die Symbolik im Traum*. In: Ders.: *Studienausgabe*. Bd. 1: *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Und Neue Folge*. Hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey. Frankfurt am Main 1989, S. 169 f.

Und sie war unten geblieben, auf der Erde gelassen, lief verstört der falschen Sonne nach, rannte durch Straßen und Gassen, irrte über den Wall, unter den alten schattenden, den kuppelnden Bäumen, und der Schrei in ihr wurde nicht laut, sie unterdrückte ihn, er erstickte sie, denn ihr war gewiß, daß sie nun werde flüstern müssen ihr Leben lang, sie faßte es nicht, ertrug es nicht, daß dies ihr Leben war, sie wehrte sich, sie schlug sich, aber es war nicht abzuschütteln, dies was ihr auferlegt war, das Entsetzen das in ihr war, in ihrem Leib wuchs und mit ihr ging und bei ihr blieb und bleiben würde, und überall in der Stadt, auf jeder Straße, hinter jedem Fenster, in allen Stuben waren Augen die sie maßen, Finger die auf sie wiesen, Münder die sie höhnten. (3, 24 f.)

Wurde der Ballon im ersten Satz noch als "sonnengleich" bezeichnet, sieht ihn die Mutter nun als eine falsche Sonne. Sie erkennt, daß sie sich Illusionen hingegeben hat: Der Vater des Kindes verläßt sie, flieht die Verantwortung für sein uneheliches Kind – er erhebt sich ja geradezu in die Lüfte und entschwebt –, während sie als Mutter "unten" zurückbleibt, gesellschaftlich deklassiert, verstört über die Einsicht, daß sie der Mann, von dem sie sich geliebt sah, getäuscht hat. Wieder also geht es um die "Liebesenttäuschung" und den "Trug der Leidenschaft", der "uralten Verführung", auf die bereits am Anfang von *Jugend* verwiesen wurde (vgl. 3, 8) und auf die noch einmal durch das doppeldeutige Bild der "kuppelnden" Bäume (der Baum der Erkenntnis und die Schlange!) angespielt wird.

Doppeldeutig ist auch die zweite Hälfte des Satzes zu verstehen. Wenn es heißt, daß die Mutter es nicht "ertrug", daß "dies ihr Leben" sei, bezieht sich das einerseits auf das Unglück ihrer Schwangerschaft, die von nun an ihr Leben verändern wird. Andererseits wird aber mit "dies" auch auf das werdende Kind in ihrem Leib Bezug genommen, das (auch physisch gesehen) ein Teil ihres Lebens ist. Das wird in den folgenden Aussagen noch deutlicher, die sich alle sowohl auf den psychischen Zustand der Mutter beziehen lassen als auch auf das Kind. Es selbst ist "das Entsetzen", das in ihr ist, in ihrem Leib wächst und bei ihr bleiben wird – es gelang ihr ja nicht, die Schwangerschaft durch "das Schlagen auf den Leib" und anderes zu unterbrechen (vgl. 3, 14) –, und das sie bei jedem verächtlichen Blick, bei jeder Geste, bei jedem Wort ihrer Umgebung an ihren 'Fall' erinnern und ihr Ausgestoßensein aus der Gesellschaft bekräftigen wird. Die nicht abwendbare drastische Schuld des Kindes ist es, so läßt sich daraus folgern, *überhaupt* geboren zu sein. Sie bestimmt das Leben des Ich-Erzählers, der auf verschiedene Weise immer wieder schuldig werden wird. Vom Schmerz dieser Erfahrung wie auch von den Mühen, die Erinnerung einen Menschen kosten muß, der sich und sein

Dasein früher oder später selbst als unerwünscht,<sup>214</sup> gar als entsetzlich begriff, spricht Koeppens Text.<sup>215</sup> Nicht zuletzt daraus läßt sich der teilweise fragmentarische Charakter von *Jugend* erklären.

Auf die Mutterbindung, Schuld und Verurteilung des Ich-Erzählers wird zu Beginn und am Ende des Textes verwiesen (Abschnitte 1 und 53) – gleich einem Rahmen, in den die Chronologie der Lebensgeschichte des Protagonisten (Abschnitte 5 bis 52) eingelassen ist und den er nicht verlassen kann. Der erste Satz des Textes lautet: "Meine Mutter fürchtete die Schlangen." (3, 7) Dieser und der darauf folgende zweite Satz, der sich über viereinhalb Druckseiten erstreckt, bilden zusammen den 1. der 53 Abschnitte des Textes. Alle Themen, die in *Jugend* zur Sprache kommen, werden dort bereits benannt. Der Satz "Meine Mutter fürchtete die Schlangen." deutet auf eine mögliche Schlangenphobie der Mutter hin, spricht jedoch auf metaphorischer Ebene von ihrer Angst vor dem männlichen Geschlecht. Martin Hielscher stellt fest, daß dieser erste Satz "wie ein Urteil alles überschattet, alles erklärt, alles endet".<sup>216</sup> Er verweist auf die Verurteilung des Ich-Erzählers selbst, der seiner Mutter durch seine Geburt entsetzlich wurde. Der zweite, lange Satz stellt dann in gewissem Sinn den Versuch des Ich-Erzählers dar, *erzählend* – das ist angesichts seines literarischen Lebensentwurfes die einzige Möglichkeit – der allgemeinen Verurteilung allen Lebens wie auch diesem einen apodiktisch ausgesprochenen Urteil zu entgehen. Hielscher betont, daß Koeppens Texte – und vor allem *Jugend*, so wäre zu ergänzen – die Schwierigkeit menschlicher Sinnerfahrung beziehungsweise sogar die Unmöglichkeit einer solchen Erfahrung mit dem Mittel der Sprache, des literarischen Sprechens geradezu "zu bannen versuchen."<sup>217</sup> Nicht von ungefähr nannte Koeppen sein Schreiben einmal den Versuch "eines Monologs gegen die Welt",<sup>218</sup> eine für ihn gerade "noch mögliche" Art und Weise, "am Leben zu

---

<sup>214</sup> In *Tauben im Gras* träumen die von der Gesellschaft Ausgegrenzten Carla und ihr Freund, der schwarze Amerikaner Washington, von einer "Zukunft, in der niemand [...] unerwünscht wäre." (2, 195) Später im selben Text ist noch einmal vom "Traum *Niemand ist unerwünscht!*" (2, 210) die Rede.

<sup>215</sup> Siehe dazu auch Hans-Ulrich Treichel: *Fragment ohne Ende*, S. 197: "Die Erfahrungen einer defizitären Sozialisation, die das Leben des Individuums, seine potentiellen Lebensmöglichkeiten unterdrückte und zerstörte, hinterlassen ihre Spuren im Text nicht zuletzt auch dort, wo der Text nicht mehr ist: im Fehlen der Worte, in den Leerstellen des Diskurses, in den Bruchstellen des Fragments."

<sup>216</sup> Martin Hielscher: *Zitierte Moderne*, S. 176.

<sup>217</sup> Ebda., S. 28.

<sup>218</sup> *Der Weltgeist ist Literat*, S. 113.

bleiben".<sup>219</sup> Wie schwer ihm dieses Schreiben aber offenbar zusehends fiel, darüber gibt sein teils erzählender, teils theoretischer Text *Vom Tisch* Auskunft. Dort heißt es über die schwierige Entstehung des ersten Abschnittes von *Jugend*:

Meine Mutter fürchtete die Schlangen. Dieser eine Satz und nicht mehr. Ich verirre mich. Der Satz mauert mich ein. Ich bewege mich im Kreis. Es ist ein Gefängnis. Meine Mutter fürchtete die Schlangen. Mit dem Kopf durch die Wand, über die Mauer mit einem einzigen Satz, Ausbruch aus dem Gefängnis, hinein in das Labyrinth. Das Labyrinth ist leer. Keine Wände, kein Boden, kein Dach. Keine Fallstricke, keine Gruben, keine Folter. Das ist das Geheimnis des Labyrinths. Kein Ausweg, wo alles offen ist. (5, 288)

Text und Leben werden zunehmend ununterscheidbar. Der schreibt, begibt sich hinein in ein Labyrinth, das keinen Ausweg bietet. Und am Ende jedes Lebens, auch desjenigen des Schreibenden, steht der Tod:

Zurückdrängung der Direktheit. Die eigentliche Geschichte wie unter einem Schleier. Dies vielleicht die natürliche Distanz der Zeit von den Ereignissen der Jugend, und in der Distanz das Wirken des einzigen, des immerdaseienden Feindes, des Todes. Im Grunde alle Versuche der Rettung sinnlos. Spiel der Katze mit der Maus in einem Raum, der kein Mäuseloch hat. (5, 297 f.)

Mit dem Satz "Meine Mutter fürchtete die Schlangen" scheint alles gesagt. Er ruft offenbar für den Autor, der in *Vom Tisch* auch über sich und die eigene künstlerische Produktion spricht, zu schmerzliche Erinnerungen an die eigene Vergangenheit herauf, als daß er vorerst mehr darüber sagen wollte oder *könnte*. Er kann diesem Schmerz nicht entgehen, fühlt sich in dem, was dieser eine Satz für ihn bedeutet, gefangen. Die eigene Vergangenheit, die sich bis zum Augenblick des Jetzt (als Grenze zur Zukunft) ausdehnt, ist aber nichts anderes als die Realität, der durch keinen quasi vorbereiteten Ausgang zu entkommen ist. Darum muß der Autor, will er dem Gefängnis Realität und dem unmittelbaren Sprechen über sich dennoch entkommen, mit dem Kopf (Denken, Phantasie, Sprache, Schreiben) durch die Wand, hinein ins Labyrinth, den Raum der erzählerischen Fiktion. Dieser Raum jedoch ist leer, weil dem Autor dort zwar tatsächlich alle Möglichkeiten und Wege des fiktiven Erzählens offenstehen, ihm aber, läßt er sich auf sie ein, sein eigenes Leben entgleitet: "Kein Ausweg, wo alles offen ist."

---

<sup>219</sup> *Schreiben als Zustand*, S. 63.

Bleiben als Lösung nur der Versuch, den zersplitterten Textfragmenten eine äußere (zum Beispiel Rondo-) Form aufzuprägen und so zumindest ästhetisch 'Sinn' zu schaffen, sowie die Literarisierung der eigenen Biographie in der Form, daß autobiographische und fiktive Elemente im Text verschmelzen und eine eigene 'Wahrheit' konstituieren. Darum hat Koeppen seinem Text das Wort Goethes vorangestellt, das "Gedichtete" behauptet sein Recht "wie das Geschehene". Eine "Sinnggebung des Sinnlosen"<sup>220</sup> scheint so wenigstens literarisch möglich. Hermann Schlösser weist darauf hin, daß für Koeppen in Abgrenzung zu den Theorien des Nouveau Roman Literatur die "Fähigkeit zur Weltdeutung" – und damit sinnstiftendes Potential – noch besitze, und daß er in seinem Werk zwar immer wieder radikal die möglichen Gefährdungen von Subjektivität aufzeige, jene jedoch den "Verzicht auf das Individuum"<sup>221</sup> gleich zum Prinzip erheben:

*Letzten Endes mag es zwar wahr sein, daß die Versuche des Schriftstellers fehlgehen, aber so wenig einem Anfang ein bestimmtes Ende notwendig folgt, so wenig ist durch die Tatsache, daß der endgültige Sinn ausbleibt, bestritten, daß Einzelheiten erkennbar und auszudrücken sind. Die Suche mag im Nichts enden, unterwegs aber ist sie nicht leer.*<sup>222</sup>

Allerdings bewahrt auch dieser Versuch einer Sinnggebung nicht vor der einen, letzten Verurteilung allen Lebens, dem der Tod immer schon gewiß ist: "Im Grunde alle Versuche der Rettung sinnlos." (5, 298)

### **3.2.2 Der letzte Abschnitt von *Jugend***

Wie der erste handelt auch der letzte Abschnitt von *Jugend* von der verhängnisvollen Mutterbindung des Ich-Erzählers und verdeutlicht damit noch einmal deren Bedeutung. Er knüpft unmittelbar an den Anfang des Textes an, ist jetzt jedoch aus der – auch seine eigene Arbeit – reflektierenden Sicht des Autors geschrieben.

---

<sup>220</sup> *Mein Tag ist mein großer Roman*, S. 80.

<sup>221</sup> Hermann Schlösser: *Ich-Suche durch veränderliche Welten*, S. 28.

<sup>222</sup> Ebd.

"Ich schrieb, meine Mutter fürchtete die Schlangen." (3, 98) Wieder wird, wie im ersten Abschnitt, ein Spaziergang des Sohnes mit der Mutter durch eine zwar realistisch konkrete – anfangs der Weg vom Gut Ephraimshagen nach Greifswald, am Ende, andeutungsweise, derselbe Weg zurück –, aber doch auch symbolisch menschenleere – Mutter und Sohn sind allein<sup>223</sup> –, ewigen Naturgesetzen unterworfenen Landschaft gezeigt. Mit der Beschreibung dieses Ganges vom verlorenen Gutsbesitz der ehemals vermögenden Familie hin zur vorpommerschen Stadt werden gleich zu Beginn des Textes die soziale Deklassierung und der 'Fall' der (auch in sich zerfallenden) Familie angesprochen. Es geht um "Liebesenttäuschung" und den "Trug der Leidenschaft" (3, 8), um die "Kammer der Armut" (3, 7), in der Mutter und Kind leben, und um "Verlust und Leid", an denen nach dem Wunsch der Mutter auch ihr Sohn teilhaben soll: "sie sollten mein Erbe sein" (3, 7).

Die Mutter blickt durch die Einfahrt des verlorenen Gutes "wie ins Paradies" (3, 8). Durch den Fall ihrer Familie und die uneheliche Geburt ihres Kindes hat sie materiellen Besitz und soziale Anerkennung weitgehend verloren. Sie kann sich jedoch nicht vom Vergangenen lösen und blickt sehnsüchtig auf ein – allerdings vermeintliches – Paradies zurück, von dem sie doch weiß, daß es unwiederbringlich verloren ist.<sup>224</sup> Der Sohn hingegen wendet sich ab: "ich fand nicht mehr den Garten Eden, nichts zog mich an" (3, 8). Dies bedeutet aber nicht nur, daß ihm im Gegensatz zur Mutter an einem Wiedergewinnen des verlorenen Gutes oder an materiellem Besitz wenig liegt. Mit seinem demonstrativ nach au-

---

<sup>223</sup> Das Verhältnis zwischen dem Ich-Erzähler und seiner Mutter ist sowohl von Ablehnung als auch von Zusammengehörigkeitsgefühl geprägt. Sie machen sich gegenseitig für ihr Leid verantwortlich: sie ihn, weil er ihre gesellschaftliche Ächtung verschuldet habe, er sie, weil sie ihn nicht liebe. Diese Spannung werden beide bis zum Tod der Mutter nicht auflösen können. Zur Schuldverstrickung von Mutter und Sohn vgl. Ruth Fühner: *Wolfgang Koeppen: "Jugend"*. In: Dies.: *Das Ich im Prozess – Studien zur modernen Autobiographie*. Freiburg 1982 [Diss. masch.], dort vor allem das Kapitel *Die Mutter – der Ursprung der Schuld*, S. 54-59. – Gegen die übrige Gesellschaft jedoch, die Mutter und Sohn ausgestoßen hat, wenden sie sich, wenigstens in einer Hinsicht zusammengehörend, gemeinsam. Als der Sohn eine Vorladung zum Gericht erhält, heißt es: "Meine Mutter und ich berieten, uns tot zu stellen, die Vorladung zu ignorieren, die Vorhänge gegen die Stadt zuzuziehen. Wir waren eine Gesellschaft für uns, geschlossen, zuweilen hochmütig." (3, 66)

<sup>224</sup> Damit beschreibt der Text das typische rückwärtsgewandte Denken des Melancholikers. Vgl. Ludger Heidbrink: *Melancholie und Moderne*, S. 44: "Der Bruch zwischen der erlahmten eigenen Zeit und einer fremd gewordenen Welt-Zeit hat zur Folge, daß die Vergangenheit zu einer herrschenden Gewalt wird, die sich bis zur Auslöschung der Zukunft ausdehnen kann." In dieser melancholischen Haltung freilich sind sich Mutter und Sohn nahe. Zur Zeiterfahrung des Melancholikers vgl. auch Ludwig Binswanger: *Melancholie und Manie. Phänomenologische Studien*. Pfullingen 1960, S. 25 ff.

ßen getragenen antibürgerlichen Verhalten, seiner bohemienhaften Existenz, von der im Text wiederholt die Rede ist, ließe sich das ohnehin nur schwer vereinbaren. Obgleich noch ein Junge, scheint er vielmehr schon jetzt zu ahnen, daß auch materielle Güter oder gesellschaftliche Anerkennung ihn nicht retten können. Vom "Garten Eden" nicht angezogen zu sein, zeugt von der frühen Einsicht, daß ein Paradies auf Erden, ganz gleich in welcher Form, für Menschen nicht zu haben sei. Und genau diese Einsicht ist es ja, die der gesamte Text – vielfach variiert – in seinem Fortgang bestätigt.

Der Schlußabschnitt von *Jugend* handelt von einem Spaziergang des inzwischen erwachsenen Sohnes mit seiner todkranken Mutter. Es scheint sich in ihrem Verhältnis nichts geändert zu haben. Eine Bindung besteht nach wie vor, dennoch sind sie sich gegenseitig wie auch sich selbst fremd und können kaum miteinander sprechen. Es ist ihr letzter gemeinsamer Spaziergang, denn kurz darauf wird die Mutter sterben. Sie geht, hier wird ein antikes Motiv zitiert, bei diesem letzten Spaziergang sinnbildlich über eine Brücke. Die "kleine Brücke aus morschem Holz" (3, 99), die sie überschreitet, steht zunächst für ihren Übergang vom Leben zum Tod, vom Diesseits zum Jenseits. Auf einer zweiten Bedeutungsebene jedoch geht es dabei – dies eine andere Art von 'Tod' – um die endgültige Trennung von Mutter und Sohn, die ihn im Leben allein zurückläßt.<sup>225</sup> Die Mutter des Ich-Erzählers, die ihren Sohn immer für ihr unglückliches und letztlich wohl als sinnlos empfundenenes Leben verantwortlich machte, erwartet nun, da sie um ihre Krankheit und ihren nahen Tod weiß, von ihm

[...] die Hilfe zum Sterben, eine Sinngebung nur, ihr Leben, das am Ende ist, soll einen Sinn bekommen, den sie verstehen könnte, oder ich soll ihr Leben rechtfertigen, so wie ich dastand auf jener Brücke, in einem Mantel reif für den Müll, mit lange nicht geschnittenem Haar, existenzlos, jeder sagte: ohne Zukunft, doch es ist ein Wort nur, ein Blick vielleicht, selbst eine kleine zurückhaltende Gebärde meiner Hand in den zerrissenen Handschuhen, auf die sie hofft, und ich sage nichts, kein Wort, ich blicke sie an und blicke sie nicht an, ich bewege mich nicht und bewege mich, nicht auf sie zu, mehr von ihr weg, ich weiß das alles, ich unterdrücke sogar mühsam ein Weinen, und doch ist die Begegnung mir hinderlich, hält mich auf, lenkt mich ab, von was, von nichts [...] (3, 100).

Bereits das Faktum seiner Geburt bedeutet für den Ich-Erzähler Schuld. Nun macht er sich, nach der alles beherrschenden Logik des Verurteiltseins zwingend,

---

<sup>225</sup> Zum Motiv der Brücke bei Koeppen siehe auch Simon Ward: *Wolfgang Koeppen and the Bridge of Memory*. In: *German Life and Letters*. H 1. 1999, S. 97-111.

abermals schuldig. Ein Wort nur des Mitgeföhles mit der Mutter, die bald sterben wird, auch nur eine Geste seinerseits würde genügen, um sie wenigstens einmal ihr Leben als sinn- und wertvoll erfahren zu lassen. Er verweigert diese Geste. Daß er ein Weinen unterdrückt, zeigt, daß ihm der nahe Tod der Mutter nicht gleichgültig ist. Dennoch gelingt es ihm nicht, ihr zu helfen. Um so mehr schmerzt das Bewußtsein davon, ihren nahen Tod weder hinausgezögert noch ihr wenigstens erleichtert zu haben. Dadurch, so scheint es, verfestigt sich beim Ich-Erzähler das Gefühl einer nie abzutragenden Schuld.<sup>226</sup> Die Zeilen, die *Jugend* beschließen, lauten:

Der Reif ist um die Brust gelegt, es brennen die Augen, die feucht werden,  
es brennt die Hand, die erstarrt, wie sehr das schmerzt, denn ich spürte  
nichts, es war nicht mein Tod, der sich im Eishaus der Sträucher unter den  
kahlen Kastanien entkleidete, ich verließ sie schon, oder ließ sie mich ver-  
lassen, Iphigenie, wie üblich, auch wenn ich ihr den Arm reichte, sie heim-  
führte oder so tat und an das Geschäft dachte, das ich nicht habe. (3, 100)

Das Beklemmende der Situation wie auch das Konstatieren seiner Unfähigkeit zu Mitgeföhle oder Trauer versucht der Ich-Erzähler in zweifacher Weise zu mildern. Wenn er seine Mutter in Gedanken *ihn* verlassen läßt, macht er sich weniger schuldig, als verließ er *sie*: er muß wieder nicht handeln. Darüber hinaus findet eine Übertragung in den Bereich des Literarischen statt. Das Ich literarisiert den Abschied von der Mutter, um seiner realen Schuld die Schwere zu nehmen. Er denkt sich seine Mutter als Iphigenie, womit er auf die Figur der Iphigenie des Euripides und Goethes anspielt und den Abschied von ihr quasi aus der Realität auf eine fiktive Theaterbühne hebt. Die Iphigenie des klassischen Dramas kann sich nicht an das Leben in Tauris gewöhnen. Oft steht sie am Ufer des Meeres und sehnt sich in ihre alte griechische Heimat zurück. Auf das Werben des Königs Thoas, der sie als Gattin heimführen (!) will, geht sie nicht ein. Am Ende des Dramas jedoch wird sie, auch nach verschiedenen Auseinandersetzungen mit

---

<sup>226</sup> Vgl. auch Ruth Föhner: *Wolfgang Koeppen: "Jugend"*, S. 85. – Sigmund Freud: *Trauer und Melancholie*. In: Ders.: *Studienausgabe*. Bd. 3: *Psychologie des Unbewußten*. Hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey. Frankfurt am Main 1989 [zuerst in: *Internationale Zeitschrift für ärztliche Psychoanalyse*. Bd. 4 (6). 1917, S. 288-301] spricht über das "moralische Mißfallen am eigenen Ich", das sich im melancholischen Selbstvorwurf ausdrücke. (S. 201) Dieses Mißfallen läßt sich auch beim Ich-Erzähler in *Jugend* konstatieren. Besonders interessant in unserem Zusammenhang ist Freuds Aussage, man habe "den Schlüssel des Krankheitsbildes" endgültig dann in der Hand, wenn man "die Selbstvorwürfe als Vorwürfe gegen ein [sich verweigerndes, unerreichbares; Verf.] Liebesobjekt erkennt, die von diesem weg auf das eigene Ich gewälzt sind." (Ebda.) Das für den Ich-Erzähler unerreichbare "Liebesobjekt" wäre analog dazu die Mutter, die ihn nicht akzeptiert und sich auch seiner Liebe verweigert.



Thoas, in die Heimat zurückkehren können. Die Mutter des Protagonisten, auch sie wie Iphigenie durch zahlreiche Prüfungen gegangen, gleichsam die "mythische Urfigur der Geopferten",<sup>227</sup> sehnt sich ebenfalls in ihre Heimat zurück – oder in das, was sie für ihre Heimat hält: das verlorene "Paradies", das verlorene Gut der Familie, den verlorenen Sinn ihres Lebens. Dorthin freilich kann sie ihr Sohn nicht 'heimführen'. Möglich ist dies allenfalls im Raum der Phantasie. Sohn und Mutter, die bis zu deren Tod in einer Art Haßliebe verbunden sind, werden deshalb, womit der Iphigeniestoff variiert wird, als Iphigenie und Thoas ein Paar. Der Sohn nimmt den vakanten Platz des Vaters ein<sup>228</sup> – wenngleich, und dies ist eine weitere Brechung, nur schauspielernd, im Als ob, was seiner Neigung zur Maskerade entgegenkommt: "[...] wenn ich ihr den Arm reichte, sie heimführte oder so tat" (3, 100).

'Heimführen' aber kann noch auf eine weitere Weise verstanden werden: Die Mutter 'geht heim', indem sie stirbt. Tatsächlich also kann der Ich-Erzähler sie in diesem Fall nicht heimführen. Mit ihrem Tod nimmt sie Abschied vom Leben *und* von ihrem Sohn. Damit ist dieser zwar von einer schwierigen Abhängigkeit befreit, und um Freiheit von allen Bindungen geht es ihm. Aber ebenso stellt diese Befreiung den Verlust einer, wie noch zu zeigen sein wird, in mancher Hinsicht auch symbiotischen Bindung dar. So bleibt der Ich-Erzähler zwar in einer Hinsicht befreit, aber ebenso im Bewußtsein eines Verlustes und letztlich allein zurück. Welchen Weg soll er – ein zögernder Hamlet, wie üblich – gehen?<sup>229</sup>

---

<sup>227</sup> Ursula Reinhold: *Erinnerungs- und Bildstruktur in Koeppens "Jugend"*. In: *Wolfgang Koeppen – Mein Ziel war die Ziellosigkeit*, S. 203.

<sup>228</sup> Die Mutter des Ich-Erzählers wird sogar zweimal verlassen: zuerst vom Vater ihres Kindes, später von diesem selbst – und zwar einmal durch dessen Flucht von Zuhause, dann aber auch, indem er sich von ihr als Mutter (und damit auch als Frau) lösen und andere Frauen kennenlernen wird. Darauf spielt der 6. Abschnitt von *Jugend* an. Das Kind hat im Nachbarhaus ein Geschenk von einer tinglenden Sängerin erhalten, welche die Mutter, "wie alle Welt, verachtete und insgeheim auch beneidete" (3, 22). "Sie hörte ihn, wie er die Treppe hinaufstieg, sie hörte seinen gehemmtten, seinen schuldbewußten Tritt, er war drüben gewesen, in Feetenbrinks Haus, und ihr war, als ob er als Mann da hinüber gegangen wäre, als ihr Mann oder auch als ihr Sohn, später, erwachsen und zu ihrem Kummer" (3, 21).

<sup>229</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang auch Thomas H. Macho: *Todesmetaphern. Zur Logik der Grenzerfahrung*. Frankfurt am Main 1987 (es 1419), S. 106 f., der das Ende der Kindheit und die Ablösung von der Mutter als eine Todeserfahrung versteht. "[...] die Möglichkeit eines freien und selbstverantworteten Lebens erscheint mir noch unbestimmt und leer. Ich habe mich zwar von der Mutter, die mir das Leben geschenkt und beigebracht hat, emanzipiert; aber ich weiß noch nicht, welche Inhalte an die Stelle jener Bestimmungen treten sollen, die mir in ehemaliger Abhängigkeit von der Mutter auferlegt wurden. Also habe ich vorläufig nur die Negation der Abhängigkeit, die Negation der Mutter: und diese negative, abgewandte Seite der Mütterlichkeit haben schon alle Kulturen und Mythologien assoziiert – mit dem Tod." (S. 107)

Wenn der Ich-Erzähler schließlich an das "Geschäft" denkt, das er nicht hat (3, 100), verweist er damit noch einmal auf den lebenslangen Wunsch der Mutter, er möge sich in die gesellschaftliche Ordnung einpassen und in ihr, indem er einem "Geschäft" nachgehe, mitspielen. Den Zwängen der bürgerlichen Gesellschaft jedoch, seien es nun konventionelle oder ökonomische, verweigert er sich konsequent. Nachdem die städtische Gesellschaft ihn und seine Mutter ausgegrenzt hat, wendet er seinen gesamten Lebensentwurf demonstrativ gegen diese, deren "Ordnung" er stören und vernichten will (vgl. 3, 87 ff.). Damit reagiert er auf die Verletzungen, die ihm seine Mutter zufügte.<sup>230</sup> Er verweigert die von ihr erhoffte und an einen bürgerlichen Wertekanon gebundene Sinngebung ihres Lebens.

Eine andere Bindung als die zur Mutter geht der Ich-Erzähler nicht ein. Doch obwohl diese Bindung ein zentrales Thema von *Jugend* darstellt, wird die Figur der Mutter für den Leser kaum plastisch. Einzig am Anfang, in den Abschnitten 2, 3 und 4, dann noch einmal im Abschnitt 37 gewinnt man so etwas wie ein Bild von ihr. Aber auch dieses erhält nur durch wenige Striche Kontur. In den übrigen Abschnitten ist, von Ausnahmen abgesehen, weniger von der Mutter selbst die Rede als von dem gespannten, auch bedrückenden Verhältnis des Ich-Erzählers zu ihr. Diese Beobachtung läßt sich auch auf das Gros der anderen Figuren in *Jugend* übertragen. Oft wirken sie schablonenhaft oder werden nur in wenigen charakteristischen Zügen gezeigt. Auch hier scheinen Koeppen weniger Figuren in ihrer Individualität als das durchweg schwierige *Verhältnis* des Ich-Erzählers zu ihnen zu interessieren: Es geht immer wieder um die Spannung zwischen dem Kollektiv, der gesichtslosen Masse, und dem Einzelnen, dem Ich, das ihr entgegensteht und seine Individualität zu bewahren sucht. Auch die Orte, von denen die Rede ist, werden meist nur mit wenigen Strichen – allerdings in dieser Knappheit scharf konturiert – gezeichnet. Sie sind nur wechselnde Kulissen, in denen das immer Gleiche verhandelt wird. Der ganze Text kreist um die brüchige Identität des Ich-Erzählers und sein Verhältnis zur von ihm als rätselhaft, undurchschaubar und feindlich erlebten Welt. Nicht zuletzt daraus läßt sich

---

<sup>230</sup> Dafür finden sich im Text auch andere Beispiele. Vgl. etwa die Passage, in der die Mutter, bevor sie zur Arbeit geht, die gemeinsame knappe Brotration in einen Schrank einschließt, damit der Junge sie nicht heimlich aufißt: "[...] aber ich hatte einen Nagel und hatte ihn gebogen und platt geschlagen, und mit dem Nagel konnte ich das morsche Schloß des alten Schrankes öffnen, und ich nahm das Brot und biß in das Brot und stopfte das Brot in mich hinein, und es würgte mich, weil meine Mutter weinen würde." (3, 42 f.) Gleich darauf geht es darum, daß der Junge das knappe Licht in der Wohnung, das die Mutter nicht sperren kann, trotz "verschwendet[e]", bis sie beide im Dunkeln sitzen müssen (vgl. 3, 43).

erklären, daß Koeppen Dialoge in *Jugend* konsequent meidet und dem Text, obwohl kein reiner Monolog, etwas Monologisches eignet. Es gibt kein Du in *Jugend* – ein Befund, den auch die bereits erwähnte Aussage aus einem Interview stützt, in dem Koeppen sein Schreiben als eine Art "düsteres Selbstgespräch" bezeichnete, "mehr für mich" als für Außenstehende gedacht,<sup>231</sup> um dann doch hinzuzufügen, "wenn mir jemand zuhören sollte dabei, ist es mir recht."<sup>232</sup>

Vieles von dem, was hier über *Jugend* festgestellt wurde, trifft ebenso auf Koeppens ersten Roman *Eine unglückliche Liebe* (1934) zu. Überhaupt lassen sich Parallelen zwischen ihm und *Jugend* erkennen.<sup>233</sup> Im Zentrum beider Texte steht eine Hauptfigur, die mal als Ich-Erzähler spricht, mal als Er-Figur geschildert wird. Koeppens Romandebüt handelt von den verschiedensten Aspekten der unglücklichen Liebe des "ebenso bürgerlich wie melancholisch-romantisch gezeichneten"<sup>234</sup> Berliner Philologiestudenten Friedrich zur Varieté-Künstlerin Sibylle. Und dennoch bleibt – wieder – die weibliche Figur neben dem männlichen Protagonisten blaß, interessieren den Autor vor allem Friedrichs *Relation* zu Sibylle und zu seiner Umwelt<sup>235</sup> sowie – in differenzierter Darstellung – Friedrichs Empfindungen. *Jugend* beschreibt nicht zuletzt die Genese einer ästhetischen Existenz, die Grundlegung ihrer späteren Einsamkeit und Lebensuntüchtigkeit: Ich und Welt stehen einander schier unvermittelbar gegenüber. In *Eine unglückliche Liebe* klingt ähnliches an. Die Liebe des melancholischen Intellektuellen Friedrich zu der schönen, lebenslustigen, sinnlichen, allerdings oberflächlichen Sibylle – hier also 'Geist', dort 'Leben' – scheitert; und für den Leser wird im Lauf der Lektüre deutlich, daß diese Liebe vor allem dem Äußeren Sibylles, ihrer Schönheit gilt. Damit erweist sich auch Friedrichs Neigung zur ästhetischen, von menschlich intersubjektiven Bezügen absehender Existenz.

---

<sup>231</sup> *Schreiben als Zustand*, S. 60.

<sup>232</sup> Ebda.

<sup>233</sup> Das sieht auch Wilhelm Haefs: *Koeppen, Wolfgang*, S. 282, der allerdings einen Bezug zum gesamten späteren Werk Koeppens herstellt: "Der Erstlingsroman [...] entfaltet Themen, die für das gesamte Werk charakteristisch sind: den Künstler-Bürger-Gegensatz, das Identitätsproblem, den Konflikt zwischen Sinnlichkeit u[nd] Vernunft, Reisen als grenzüberschreitende Selbsterfahrung."

<sup>234</sup> Ebda.

<sup>235</sup> Dies hat Reinhard Baumgart anlässlich seiner Neulektüre von Koeppens *Eine unglückliche Liebe* herausgearbeitet. Reinhard Baumgart: *Jeder Hoffnung bar. Über Wolfgang Koeppens "Unglückliche Liebe"*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 19.4.1986.

Von den Bedingungen der Schuld des Ich-Erzählers in *Jugend* wurde oben bereits gehandelt. Doch noch ein weiterer Aspekt innerhalb des im gesamten Text aufgezeigten ontologischen Schuldzusammenhanges wird im letzten Abschnitt angesprochen: die Schuld des Erinnerns. Zunächst heißt es:

[...] da liegt die Erinnerung in einem unordentlichen verwirrenden Netz, griffbereit, nur wehe, wenn ich den Schlüssel verloren habe, die Fähigkeit, den Mechanismus zu bedienen, wenn ich die Taste nicht mehr finde, die Vergangenheit herbeiruft, sie zur Gegenwart und gar zur Zukunft in unentrinnbare Beziehung setzt, vielleicht konnte ich nie mit dem umgehen, mit dem mich die Schöpfung ausstattete, und nur noch zufällig löst irgendeine ungewollte Erregung ein Bild aus dem Vorrat bewahrter doch vergessener gleichgültiger Eindrücke und macht es bedeutsam, wiederholt den längst vergangenen Augenblick, schafft ihn neu oder täuscht mich darin. (3, 99)

Die hier geschilderte Form eines unwillkürlichen Erinnerns läßt – wenngleich ex negativo – an die "mémoire involontaire" denken, die in einem anderen bedeutenden Buch über Kindheit und Jugend, Walter Benjamins *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*, zentrale Bedeutung hat.<sup>236</sup> Dort führt sie als "Gunst des Zufalls"<sup>237</sup> in mitunter glückhafte Momente einer verloren geglaubten Kindheit zurück.<sup>238</sup> Anders bei Koeppen. Wenn Erinnerung vom Ich nicht gezielt

---

<sup>236</sup> Vgl. Walter Benjamin: *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*. [Fassung letzter Hand und Fragmente aus früheren Fassungen.] Mit einem Nachwort von Theodor W. Adorno. Frankfurt am Main 1987 (BS 966). [Postum erschienen, zuerst in der Anordnung Adornos Frankfurt am Main 1950 (BS 2).] Zum in den vergangenen Jahren äußerst regen Diskurs über Gedächtnis und Erinnerung vgl. aus literaturwissenschaftlicher Sicht etwa den umfangreichen Band *Memoria. Vergessen und Erinnern*. Hg. von Anselm Haverkamp und Renate Lachmann unter Mitwirkung von Reinhart Herzog. München 1993 (Poetik und Hermeneutik 15); zu kulturgeschichtlichen Aspekten vgl. Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München 1999 sowie Aleida Assmann, Dietrich Harth (Hgg.): *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*. Frankfurt am Main 1991 (FTB Wissenschaft 10724).

<sup>237</sup> Vgl. in Eckhardt Köhn: *Straßenrausch. Flanerie und kleine Form. Versuch zur Literaturgeschichte des Flaneurs bis 1933*. Berlin 1989 das Kapitel *Metaphysik der Orte – Walter Benjamin*, S. 195-223, hier S. 221.

<sup>238</sup> Vgl. Peter Szondi: *Hoffnung im Vergangenen. Über Walter Benjamin*. In: Ders.: *Satz und Gegensatz. Sechs Essays*. Frankfurt am Main 1964, S. 80 ff. [zuerst in: *Neue Zürcher Zeitung*, 8.10.1961], wo Szondi auch die Gemeinsamkeiten, vor allem aber die Unterschiede der Bedeutung der "mémoire involontaire" für Marcel Proust, von dem Benjamin den Begriff übernahm, herausarbeitet. In Prousts *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* ist der Protagonist ein in Tee getauchtes "Madeleine"-Gebäck, was unwillkürlich einen ganzen Strom von Erinnerungen an seine Kindheit auslöst. Vgl. Marcel Proust: *In Swanns Welt. Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Erster Teil*. Deutsch von Eva Rechel-Mertens. Frankfurt am Main 1981 (st 644), S. 63 ff. [Auf Grundlage von Bd. 1 und 2 der Werkausgabe in 13 Bänden, Frankfurt am Main 1964. Zuerst unter dem Titel *Du côté de chez Swann. À la recherche du temps perdu*. Bd. 1. Paris 1913.] Vgl. dazu auch

heraufgerufen und – zum Beispiel schreibend – in den Kontext von Vergangenheit und Zukunft eingeordnet werden kann, nimmt sie geradezu den Charakter einer Bedrohung an. In *Vom Tisch* heißt es:

Dies alles weiß ich nicht. Ich glaube, mich zu erinnern. Aber wer ist das, der sich erinnert? Der Unbekannte in diesem Zimmer, an diesem Tisch, vor Briefen, die an einen anderen gerichtet sind, der einmal gewesen ist? Vielleicht erinnert sich einer an mich. Oder ich erinnere mich für einen. Du bist es, den Erinnerung überfällt. Du erduldest Erinnerung. Vielleicht sind die Bilder wahr. Doch Lügen wären nicht weniger wahr. Ein intensives Studium hat mich dazu gebracht, nicht zu wissen, wer ich bin. (5, 285 f.)

"Erinnerung ist unverfügbar. Sie blitzt auf, steht unversehens vor Augen und widersetzt sich aller Bemühung, ihrer habhaft zu werden",<sup>239</sup> notiert Karlheinz Stierle in seinen Reflexionen über die Unverfügbarkeit der Erinnerung. Das sich selbst nicht sichere Subjekt hat keine Gewalt über seine Erinnerung, erlebt diese gar, als werde es von etwas Feindlichem überfallen, dem es sich nicht erwehren kann. Verunsicherung ist die Folge. Wer erinnert sich? Wer ist es, an den das Subjekt sich erinnert? Es selbst? Entspricht das erinnerte Geschehen dem, was wirklich war? Was war wirklich und was ist es jetzt? Erinnerung ist immer schon Konstrukt, und das intensive Studium seiner selbst, die immer genauere Analyse des eigenen Inneren, die immer größere Differenzierung führen zu immer größerer Verunsicherung.<sup>240</sup> Im Gegensatz zu Koeppen weist Walter Benjamin aber im Vorwort zur *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* darauf hin, daß dort die biographischen Züge, die eher in der Kontinuität als in der Tiefe der Erfahrung sich abzeichnen, [...] ganz zurücktreten. Mit ihnen die Physiognomien — die meiner Familie wie die meiner Kameraden. Dagegen habe ich mich bemüht, der *Bilder* habhaft zu werden, in denen die Erfahrung der Großstadt in einem Kinde der Bürgerklasse sich niederschlägt.<sup>241</sup>

---

Rainer Warning: *Vergessen, Verdrängen und Erinnern in Prousts 'À la recherche du temps perdu'*. In: *Memoria. Vergessen und Erinnern*, S. 160-194.

<sup>239</sup> Karlheinz Stierle: *Die Unverfügbarkeit der Erinnerung und das Gedächtnis der Schrift. Über den Ursprung des Romans bei Chrétien de Troyes*. In: *Memoria. Vergessen und Erinnern*, S. 117.

<sup>240</sup> Vgl. ebda.: "Durch die Erinnerung erfährt das Ich sich in der Unverfügbarkeit seines Gewesen- und Gewordenseins, vor einem permanenten Hintergrund dessen, was für immer oder für jetzt dunkel und unabsehbar geworden ist. In ihrer Unverfügbarkeit ist Erinnerung eine Gabe und Last, die dem Ich beständig das Unheimliche seiner Konturenlosigkeit und Plastizität vor Augen hält. [...] Die anonyme Macht des Erinnerns ist selbst das Subjekt, das das erinnernde Ich zum Objekt seiner Erinnerung macht: Il me souvient, mi soviene."

<sup>241</sup> Walter Benjamin: *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*, S. 9.

Darum schildert der Autor in Kapiteln wie *Loggien*, *Kaiserpanorama*, *Die Siegessäule*, *Tiergarten*, *Markthalle* oder *Die Speisekammer* auch immer wieder öffentliche Orte, Gebäude, Wohnungen, einzelne Zimmer oder Dinge, durch deren Beschreibung er zu diesen Bildern gelangt. Nicolas Pethes stellt fest: "Die Erinnerungen an 'ein Kind' dienen der Wiedergewinnung einer Wahrnehmung, nicht der Selbstversicherung oder Kontinuitätssicherung eines Subjekts." Es sind "einzig diese Bilder, in denen sich das Bild des 'Ich' allegorisiert findet".<sup>242</sup> Und Manfred Schneider spricht gar vom "vollendete[n] Inkognito"<sup>243</sup> des Autors in dessen Aufzeichnungen über die Kindheit. Koeppens schreibende Erinnerungsarbeit dagegen kreist ganz um die eigene Subjektivität. Konkrete Orte und Dinge sind vielfach austauschbar, sie dienen wie bereits herausgearbeitet als Kulissen für die "Selbstanalyse" des Ich, die, auch dies ein Gegensatz zu Benjamin, geradezu den Charakter einer "Selbstentblößung" oder "Beichte" annehmen kann – es ist ein "Versuch, sich zu orientieren, wer bin ich, wo bin ich, von wem hänge ich ab, was erwartet mich" (vgl. 5, 267). Zudem steht der zentralen Erfahrung von "Geborgenheit", die Benjamin für seine Kindheit reklamiert,<sup>244</sup> bei Koeppen überwiegend die einer traumatisch erfahrenen Kindheit und Jugend gegenüber. Peter Szondi weist auf das Paradox hin, daß Benjamin "in der Vergangenheit gerade die Zukunft" suche. "Die Orte, zu denen sein Eingedenken zurückfinden will, tragen fast alle [...] 'die Züge des Kommenden'".<sup>245</sup> Er widme sich der "Beschwörung jener Augenblicke der Kindheit", in denen "ein Vorklang der Zukunft" – und damit immer auch ein Versprechen – "sich verbirgt".<sup>246</sup> So gründe Benjamins Geschichtsbegriff auch in der "Dialektik von Zukunft und Vergangenheit, von Messianismus und Eingedenken".<sup>247</sup> Derlei messianischen Züge sind Koeppens Werk, bedenkt man das apodiktische "Wir sind von Anbeginn verurteilt", dagegen völlig fremd.

Im Anschluß an die oben zitierte Passage aus *Jugend* erinnert sich der Ich-Erzähler an einen gemeinsamen Spaziergang mit seiner Mutter. Die Erinnerung

---

<sup>242</sup> Nicolas Pethes: *Mnemographie. Poetiken der Erinnerung und Destruktion nach Walter Benjamin*. Tübingen 1999 (Communicatio 21), S. 278 f.

<sup>243</sup> Manfred Schneider: *Die erkaltete Herzensschrift. Der autobiographische Text im 20. Jahrhundert*. München, Wien 1986, S. 117.

<sup>244</sup> Vgl. Walter Benjamin: *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*, S. 10.

<sup>245</sup> Peter Szondi: *Hoffnung im Vergangenen*, S. 88 f.

<sup>246</sup> Ebda., S. 90.

<sup>247</sup> Ebda., S. 94.

daran wird mit dem Betrachten einer Photographie verglichen. Diese aber hält nur einen einzigen Augenblick fest, verkürzt die nicht auszumessende Komplexität eines Menschen auf eine einzige Haltung, einen einzigen Blick, einen einzigen Ausdruck. Auf Erinnerung generell bezogen heißt das: Sie kann dem Erinnerten niemals gerecht werden. Diesen abbildenden, identifizierenden Charakter versteht der Autor als schuldhaft, wie der Fortgang der Szene verdeutlicht. Die Photographie-Passage geht in das bereits am Anfang des Textes eingeführte Schlachtungsmotiv über. Der Vergleich von Erinnerung und photographischem Abbild mit dem 'Einwecken' eines Gesichtes findet in dem Verweis auf das eingelegte Fleisch eines geschlachteten Kalbes als Symbol der Unschuld seine drastische Fortsetzung und macht die Dimension der Schuld fast schon überdeutlich:<sup>248</sup>

Es ist, als betrachte ich eine alte Photographie. Ich habe sie aufgenommen; vielleicht bin ich auch aufgenommen worden. Es ist Mittag. Ein hoher lichtloser Himmel im Januar. Meine oder ihre Augen von der unsichtbaren Sonne gequält. Ich marterte sie oder mich. Oder was wollte ich? Ein Gesicht einwecken wie Obst für den Winter, Fleisch für karge Jahre, [...] doch das eingelegte Fleisch erinnert besser nicht an das Kalb, an seinen sanften Blick, das warme staubtrockene Fell, dies ist die Hand, die dich streichelte, meine Hand, die das Messer nahm, die Kehle aufreißt, den Leib zerhackt, den Braten wendet, das Fleisch zum Munde führt, eine alte Schuld, vom Naturrecht gebilligt, schließlich schon nicht mehr organisch, ein Vorgang, wie er grauvoll in den Gesetzbüchern steht. (3, 99)

Bezeichnenderweise wechselt das Tempus in den zitierten Passagen mehrfach vom Imperfekt ins Präsens. Dies unterstreicht zum einen, daß der Ich-Erzähler nicht nur über den Schmerz spricht, den er während des zurückliegenden Spazierganges mit der Mutter empfand, sondern auch über den momentanen Schmerz im Verlauf des Sich-Erinnerns und Schreibens – "es brennen die Augen, die feucht werden, es brennt die Hand, die erstarrt, wie sehr das schmerzt" (3, 100). Und zum anderen wird klar, daß gerade *durch* dieses gegenwärtige Sich-Erinnern des Ich-Erzählers eine Art von Schlachtung stattfindet: "[...] dies ist die Hand, die dich streichelte, meine Hand, die das Messer nahm, die Kehle aufreißt, den Leib zerhackt" (3, 99). Dieses Schuldigwerden am anderen unterstützt zudem die Verunsicherung, die Erinnerung auslöst. Vor allem aus dieser Unsicherheit heraus, welche nicht nur Erinnerung, sondern auch den sich Erinnernden selbst in Frage stellt, läßt sich obige Passage verstehen. Über die persönliche,

---

<sup>248</sup> Siehe dazu auch Gerhard vom Hofe, Peter Pfaff: *Wolfgang Koeppens melancholischer Materialismus*, S. 106 f. und Martin Hielscher: *Zitierte Moderne*, S. 196.

biographische Dimension von Erinnerung hinaus geht es dort aber auch um das Verhältnis von Erinnerung und Schreiben. So, wie im ganzen Text Zeugung nur mit negativ besetzter Sexualität, Ekel und Aggressivität oder direkt mit Schlachtung in Verbindung gebracht wird und das Prinzip des Lebens selbst 'Schlachtung' zu sein scheint, wird hier auch Schreiben selbst als aggressiver, letztlich mörderischer Akt vorgestellt – es "steht nicht länger außerhalb der Gewaltzusammenhänge, sondern ist unabkehrbar in deren *circulus vitiosus* hineingezogen."<sup>249</sup> Die Komplexität eines Menschen mit dem immer unzureichenden Mittel der Sprache fixieren, identifizieren zu wollen, bedeutet – ebenso, wie es zuvor bei der Diskussion von Erinnerung ausgeführt wurde – sozusagen das Todesurteil dieses Menschen. Wer schreibt, wird zum Täter, wer beschrieben wird, zum Opfer.<sup>250</sup> So sieht sich der Ich-Erzähler in einem Dilemma. Wie oben gezeigt, will er schreibend seiner Schuld, der allgemeinen Lebensverurteilung und dem Urteil, das seine Mutter über sein Leben sprach, entgehen. Würde er aber bereits in der Vergangenheit vielfach an der Mutter schuldig, wird er es nun, da er sich an sie zu erinnern und über sie zu schreiben versucht, noch einmal. Vor dieser Perspektive freilich werden Schreiben und Literatur selbst in der letzten ihr zugestandenen Möglichkeit, der "Sinnggebung des Sinnlosen" (5, 298), fragwürdig.

### 3.3 Zur Chronologie der Lebensgeschichte

#### 3.3.1 Genesis und Apokalypsis als formaler Rahmen

---

<sup>249</sup> Christoph Haas: *Wolfgang Koeppen. Eine Lektüre*, S. 218.

<sup>250</sup> Dies verweist wiederum auf die Verurteilung aller Menschen und damit auch ihres Handelns. Der Täter wird am anderen schuldig, zugleich aber an sich selbst, der eigenen Menschlichkeit. Und der Außenstehende, der dies geschehen läßt, wird ebenfalls schuldig. Vgl. im 26. Abschnitt von *Jugend*: "Du bist der Mörder, du bist das ausgewählte Opfer, ich hebe die Hand, schlage zu, oder ich lasse es geschehen, ich verstecke mich, ich bin Kain, aber ich bin auch Abel, und du bist Kain und Abel." (3, 46)



Eingerahmt von den bereits diskutierten Abschnitten 1 und 53 schildert *Jugend* Stationen aus der Lebensgeschichte des Ich-Erzählers, die mit geringfügigen Ausnahmen nur von Verlusten, Enttäuschungen und vom Scheitern sprechen. Die Abschnitte 2 bis 10 illustrieren die Herkunft des Protagonisten. Vor ihrem Hintergrund müssen dessen spätere Ausbruchsversuche aus gesellschaftlichen Bindungen und seine Bestrebungen, gegen die von ihm fast durchweg abgelehnten anderen Menschen Individualität zu entwickeln und zu bewahren, gesehen werden. Zunächst erhält die kleine vorpommersche Universitätsstadt, in der die Mutter und Großmutter des Ich-Erzählers leben, in der er aufwächst und aus der er später fliehen wird, eine erste Kontur. Die historische Situation (Wilhelminisches Deutschland) und der "Fall" von Großmutter und Mutter werden beschrieben (vgl. 3, 22), ebenso die Ängste und Leiden der Mutter angesichts ihrer ungewollten Schwangerschaft und die daraus resultierende schwierige soziale Situation innerhalb der städtischen Gesellschaft.

Der Beginn des 2. Abschnittes, der von der jungen Mutter des Ich-Erzählers handelt, spielt auf die biblische Genesis an: "Am Anfang schuf Gott Himmel und Erde, und Maria, die sich Mary nannte, glaubte, daß er auch ihre Stadt geschaffen habe und in ihr sich sonnte, wenn auch nicht zu verstehen war, daß er so kalt auf das Unglück blickte" (3, 10). Der 52., vorletzte Abschnitt schildert dann die Flucht des Ich-Erzählers aus dieser Stadt, die er weniger als seine denn als die Stadt der Mutter und seiner Herkunft begreift, von der er sich lösen möchte. Bereits am Anfang von *Jugend* heißt es ja, daß er diese Stadt haßt und ausgerechnet jene Schlangen herbeiwünscht, die die Mutter fürchtet, "eine gleitende Natter um jeden Pfosten, der ein Dach trug, ein Bett und den tiefen Schlaf all der Gerechten stützte." (3, 10)<sup>251</sup> Indem der vorletzte Abschnitt die Flucht des Ich-Erzählers als letztlich ausweglos zeigt und mit dem Verweis auf die "großen Untergänge, die kommen sollten" (3, 98) endet, wird die Chronologie seiner Lebensgeschichte in den Rahmen von Genesis und Apokalypsis gestellt.<sup>252</sup>

---

<sup>251</sup> Während der Name der Mutter ("Mary") wie bereits bemerkt auf den der Mutter Jesu anspielt, verweist der Schlangen-Fluch des Ich-Erzählers auf den biblischen Jesus selbst, der beispielsweise in Matthäus 23, 29 die Pharisäer als "Schlangen" und "Ottergezüchte" bezeichnete. Später wird sich der Ich-Erzähler nach einer Reihe negativer Erfahrungen auch selbst als Jesus-Figur stilisieren (vgl. 3, 97).

<sup>252</sup> Zum Thema Apokalypse vgl. *Apokalypse. Weltuntergangsvisionen in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Hg. von Gunter E. Grimm, Werner Faulstich und Peter Kuon. Frankfurt am Main 1986 (stw 2067).

Neben ihrer ontologischen Dimension lassen sich Genesis und Apokalypsis in einem weiteren Sinn auch auf den Entstehungsprozeß (die 'Genesis') von *Jugend* selbst beziehen. Der Text setzt mit "Meine Mutter fürchtete die Schlangen" (3, 7) unvermittelt ein und handelt dann fast ausschließlich von der Kindheit und Jugend des Ich-Erzählers, der zwar als Leser, nicht aber als (späterer) Autor oder Schriftsteller eingeführt wird. Erst im letzten, durch mehrere Leerzeilen vom vorigen Text abgetrennten Abschnitt tritt der Erzähler als *Autor* auf, der seine eigene Arbeit reflektiert: "Ich schrieb, meine Mutter fürchtete die Schlangen." (3, 98) Diese Reflexion führt – wie bereits gezeigt – zu dem Ergebnis, daß er seine eigene Arbeit als eine mörderische, als eine Form von 'Schlachtung' versteht – und sie damit nicht nur radikal in Frage stellt, sondern wohl sogar verwirft. Der Text jedenfalls bricht nach dieser selbstreflexiven Passage ab ('Apokalypsis'). Der Autor, der nicht (mehr) schreibt, hat also ebensowenig ein "Geschäft" wie der Ich-Erzähler (vgl. 3, 100). Auch ohne die Rede vom 'Schweigen' Koeppens zu übernehmen, ist in diesem Zusammenhang zumindest zu ergänzen, daß Koeppen nach *Jugend* zwar noch publiziert, aber keinen größeren erzählenden Text mehr vorgelegt hat.

Überblickt man die Anordnung der einzelnen Abschnitte von *Jugend* im ganzen, wird deutlich, wie sorgfältig der Text komponiert ist. Den äußeren Rahmen bilden die Abschnitte 1 und 53, in sie sind eingelassen die Abschnitte 2 bis 4 und 52, diese wiederum umschließen den Kern des Textes, die Abschnitte 5 bis 51, welche von der Lebensgeschichte der Ich-Figur erzählen. Zusammenfassend läßt sich die Textstruktur so darstellen:<sup>253</sup> Die Abschnitte 1 und 53 variieren die Themen Mutterbindung, Verurteilung und Schuld. Die Abschnitte 2 bis 4 verweisen auf die biblische *Genesis*. Der *erste* Satz dort hebt an mit "Am Anfang schuf Gott Himmel und Erde" (3, 10). Diese Abschnitte zeigen Großmutter und Mutter in ihrer Stadt, deren Ordnung sie trotz ihrer sozialen Deklassierung annehmen und in der sie leben wollen. Abschnitt 52 verweist als Pendant zu den Abschnitten 2 bis 4 auf die *Apokalypsis*. Der *letzte* Satz des Abschnittes lautet: "Ich sah die großen Untergänge, die kommen sollten." (3, 98) Damit ist der Rahmen, in den die Lebensgeschichte eingelassen ist, abgesteckt. Ausführlich spricht der 52. Abschnitt vom Ich-Erzähler, der die Ordnung seiner Stadt im Gegensatz zu Mutter und Großmutter nicht annehmen will und sie schließlich verläßt. Die Abschnitte 5

---

<sup>253</sup> In der Sekundärliteratur liegen keine Versuche vor, eine Komposition von *Jugend* auszumachen. Vorherrschend ist vielmehr die Ansicht, die einzelnen Abschnitte seien willkürlich aneinandergereiht. Allein die Rahmenfunktion der Abschnitte 1 und 53 wird mehrmals erwähnt.

bis 51 schließlich schildern, nachdem die vorpommersche Stadt, die fast ausschließlich Schauplatz von *Jugend* ist, erste Kontur erhalten hat, Stationen aus dem Leben des Ich-Erzählers. Unterbrochen werden diese Passagen durch die bereits erwähnten Abschnitte, die das Leben in der kleinen Stadt schildern und den zeitgeschichtlichen Rahmen für die Lebensgeschichte des Ich-Erzählers bilden.

### 3.3.2 Stationen des Scheiterns

Die erste Szene, in der der Ich-Erzähler als handelnde Figur im Mittelpunkt steht, zeigt ihn als Kind vor Feetenbrinks Konzerthaus: "Die Gutsbesitzerwagen fahren vor, ich bewundere sie, ich streiche drumherum, offenen Mundes, Lack funkelt, Leder spiegelt" (3, 19). Doch der Reiz der schönen und teuren Wagen währt nicht lange. Als sei seine spätere Abkehr von materiellen Werten hier schon vorgezeichnet, bestaunt das Kind nicht länger die Insignien des Wohlstands, sondern folgt dem Pferdeknecht in den Stall und "buhl[t]" geradezu "um die Freundschaft der Pferde und ihres Knechtes" (3, 20). Doch die Annäherung an den sozial ebenfalls schlecht Gestellten mißlingt ebenso wie der spätere Versuch des Ich-Erzählers, sich Berliner Arbeitern oder Stettiner Seeleuten anzuschließen: Der Knecht treibt ihn "mit Flüchen aus dem Stall" (3, 20). Bei den Mittellosen und Außenseitern findet er, selbst Außenseiter der städtischen Gesellschaft, keinen Platz. Auch später wird er keiner Gruppe angehören. So erhellen die weiteren Abschnitte von *Jugend* wie mit Schlaglichtern einzelne Stationen des Lebenswegs des Ich-Erzählers, der, isoliert und fremd unter den anderen, schließlich auch sich selbst zunehmend fremd wird.

Im 10. bis 19. Abschnitt des Textes wird die "Knabenerziehungsanstalt" beschrieben, die das Kind während der Kriegsjahre besucht. Damit seine Mutter, um ihren Lebensunterhalt zu verdienen, nach Kriegsbeginn weiterhin auf die ehemals familieneigenen Güter zum Nähen gehen kann (vgl. 3, 30), ermöglichen die Gutsherren unter dem Vorwand, ihr und ihrem Sohn zu helfen, die Unterbringung des Jungen in dieser Anstalt, die eigentlich nur bürgerlichen Söhnen vorbehalten ist. Sie machen Scherze auf Kosten der Mutter, die ihnen auf dem Gut für ein paar

Pfennige das sogenannte 'Weißzeug' näht, und erniedrigen sie dadurch ein weiteres Mal:

[...] und sie sagten zu seiner Mutter, der Junge ist ein Klotz an deinem Bein und hindert dich, [...] und aus deinem Bankert kann ja was werden, bei guter Führung, sagten sie, aber sie erwarteten die gute Führung nicht, sie zwinkerten sich zu, er kann General werden, Feldmarschall, Bismarck vielleicht, sie scherzten, schlugen sich auf die Schenkel [...] (3, 29 f.).

Die Abschnitte 20 bis 23 handeln in düsteren Stimmungsbildern, die auch von der Genese des deutschen Nationalsozialismus aus "deutschnationaler Gewaltgeschichte"<sup>254</sup> sprechen, vom Aufenthalt des Jungen in der Erziehungsanstalt, in der er sich weniger als Schüler denn als Häftling fühlt. Im 21. Abschnitt heißt es mit einer sarkastischen Pointe: "In der beschlagenen Fensterscheibe des Krankenzimmers sah ich mir als kahlgeschorener alter Sträfling entgegen. Ich war Zögling der vierten Kompanie der Militärischen Knabenerziehungsanstalt. Ich war Deutschlands Zukunft." (3, 36) Von der Mutter an diesen Ort der Gewalt und Unterdrückung gebracht worden zu sein, wird der Ich-Erzähler als einen weiteren Beweis ihrer mangelnden Liebe auffassen und ihr nicht verzeihen.<sup>255</sup>

Das Ende des Krieges und der "alldrutschen" Träume, die bereits zu Beginn von Jugend mit einer ironischen Erwähnung bedacht werden (vgl. 3, 7), erlebt der Junge nicht wie die meisten Menschen seiner Umgebung als Niederlage, sondern als einen Sieg, als – nicht zuletzt – *seinen* Sieg. Ein Sieg in dreierlei Hinsicht ist es für ihn. Zunächst hat er die Zeit in der "Knabenerziehungsanstalt", die er jetzt verlassen kann, überstanden, hat er gegenüber dem militärischen Drill den längeren Atem bewiesen. Dann hat er, wenngleich er sich als Junge nicht reflektiert über die Hybris des Wilhelminischen Deutschland klar sein konnte und kann – der den Text *schreibt*, kann das freilich, aus der Rückschau –, die ganze Zeit über gegen genau jene Gesellschaft rebelliert, die Deutschland in den Krieg trieb und jetzt, 1918, an der selbstverschuldeten Niederlage leidet. Daß seine Rebellion also durchaus berechtigt war, stellt er nun triumphierend fest. Und

---

<sup>254</sup> Vgl. Martin Hielscher: *Zitierte Moderne*, S. 199.

<sup>255</sup> Ruth Fühner: *Wolfgang Koeppen – "Jugend"*, S. 57 bemerkt zwar ebenfalls, daß durch die Unterbringung in der Anstalt "das Mutter-Kind-Verhältnis eine grundlegende Störung" erfahre, meint jedoch, daß dies die *erste* wesentliche Störung überhaupt sei und sich erst von dort an das Verhältnis von Mutter und Kind verschlechtere. Dabei wird bereits zu Beginn des Textes mehrfach darauf verwiesen, daß – die Mutter begreift ihr Kind schließlich als "das Entsetzen das in ihr war" (3, 24) – überhaupt kein positives Verhältnis entstehen konnte.

schließlich bewertet er diese Niederlage, welche vor allem die von ihm verabscheuten Bürger und Militärs beklagen, positiv (und ironisch) als Gewinn des Friedens:

Ich hatte den Krieg gewonnen, aber es war ärgerlich, sich allein des Sieges zu freuen, wenn alle anderen beteuerten, etwas verloren zu haben [...], doch keiner, den ich traf, schien erkannt zu haben, daß er dies alles, Arm Bein Gesicht Vater Gatte Sohn Bruder Hab und Gut selbst die Ehre ja schon am Tag der Kriegserklärung verloren hatte und vier Jahre später nur noch etwas zu gewinnen gewesen war, der Friede: aber sie schätzten den Frieden nicht. (3, 40 f.)

Daß der Ich-Erzähler den Frieden schätzt, ist durchaus verständlich. Daß aber nur *er* ihn schätzt im Gegensatz zu allen anderen Menschen seiner Stadt und also, wie es später über ihn heißen wird, in dieser Stadt "allein" dasteht (vgl. 3, 87), kann man zumindest als zweifelhaft ansehen. Doch dieser Ausschließlichkeit wie auch der Betonung von Einsicht und Moral des Jungen gegenüber den Erwachsenen begegnet man in *Jugend* immer wieder. Der Ich-Erzähler ist und bleibt auch deshalb allein, weil er meint, im Gegensatz zu ihnen zu moralischer Einsicht und ebensolchem Handeln fähig zu sein und voraussehen zu können, worauf die anderen in ihrer Amoralität zusteuern. Ihm werden zum einen gewisse seherische Fähigkeiten zugeschrieben, die ihn von den Erwachsenen abheben: "Ich sah die großen Untergänge, die kommen sollten." (3, 87) Zum anderen zeichnet ihn ein scharfer, kritischer Blick aus, den er gewissermaßen von unten, aus der Kinderperspektive und damit als Außenstehender auf die Welt der Erwachsenen, vor allem der Väter richtet. So wird der Ich-Erzähler, werden das Kind und später der Jugendliche den Erwachsenen entgegen und mit ihren weniger reflektierten als intuitiv moralisch 'richtigen' Ansichten letztlich sogar über sie gestellt.<sup>256</sup>

Nach Kriegsende kommt die Mutter in die Knabenerziehungsanstalt, um ihren Sohn abzuholen. Eine Annäherung der beiden scheint jetzt kaum mehr möglich:

Meine Mutter war jung, doch verdunkelte sie die grüne und weiße Flußlandschaft der Tür. Meine Mutter war erschrocken, und ich war es, der sie schreckte, hatte es stets getan, mein Anblick weckte Furcht und Reue, entsetzte und peinigte, ich spürte es, sie brauchte es nicht zu schreien, sie verharrte vor der Front der Betten, schaute auf die Betten in ihrer gestörten

---

<sup>256</sup> Zum Problem der Moral bei Wolfgang Koeppen vgl. Norbert Altenhofer: *Wolfgang Koeppen: Tauben im Gras*, S. 286 ff. und Walter Jens: *Melancholie und Moral*.

Ordnung, mich schmerzte meine und ihre Schwäche, wie konnte sie mich liebhaben, ich vermochte kaum, mich auf den Beinen zu halten [...] (3, 37 f.).

Die Mutter verstellt ihrem Sohn geradezu bildlich den Weg in die Weite und Ferne, in die Freiheit. Sie steht vor der Tür, auf der sich in Sprüngen und Flecken wie auf einer Landkarte eine "grüne und weiße Flußlandschaft" abzeichnet. Selbst jetzt, beim Abholen ihres Sohnes aus der Erziehungsanstalt, in der er litt, ist sie nicht fähig, ihm Zuwendung zu geben – vielmehr erschrickt sie bei seinem Anblick. Die gestörte Ordnung der Betten erinnert sie an ihren 'Fall', die Zeugung und die uneheliche Geburt des Kindes. Indem hier ausdrücklich von der "gestörten Ordnung" der Betten die Rede ist, wird einerseits auf den Beginn des Textes zurückverwiesen, als der Ich-Erzähler beim Gedanken an die Dächer und Betten der ihm verhaßten Stadt "die Schlangen" herbeiwünscht (vgl. 3, 9 f.). Andererseits deutet die Passage aufs Ende von *Jugend* voraus, wo der Ich-Erzähler über die Stadt sagen wird: "Ich vernichtete ihre Ordnung. Ich störte die Feier." (3, 89)

Der 26. Abschnitt des Textes erzählt vom frühen Rückzug des Jungen aus der Realität in die Welt der Literatur. Ironisch auf Goethe anspielend heißt es: "Ich war Zeuge, aber ich bin nicht dabeigewesen [...]" (3, 42). Die zeitgeschichtlichen Ereignisse bleiben draußen, vor den Fenstern der Wohnung des Jungen und seiner Mutter. Er, ein kindlicher Oblomow, liegt im Bett, steht an manchen Tagen überhaupt nicht auf, und lesend wird er Zeuge einer ganz anderen Wirklichkeit:

[...] ich sprach mit Macbeth im Bett, ein deutscher Wald war ein deutscher Wald, er war nicht Macbeth´ Wald, nicht Birnams Wald, und Macbeth brauchte den Wald nicht zu fürchten: nie rückte ein deutscher Wald gen Dunsinan. Ich wanderte mit Hyperion über die arkadischen Höhen. Ich las die Gedichte eines Mannes, der Benn hieß oder auch Becher. [...] Grüne Tapete! Wer sie kleisterte, lag im Spital oder war tot. Schimmel grünte: da war meine Burg, war mein festes Lager, war der Matratze Berg und Tal. (3, 42)

Die Lektüre enthebt den Jungen der Zeit und der sogenannten Wirklichkeit, zudem gibt sie ihm auch das Gefühl von Kraft und Sicherheit, das ihm seine Mutter und ihre gemeinsame soziale Situation nicht vermitteln können. Wer die Tapete an der Wand anbrachte und also einer 'normalen', geregelten Arbeit nachging, lebt schon nicht mehr oder liegt als Opfer des Krieges im Spital. Dagegen wird pointiert – und in ironischer Anspielung auf Luthers 'feste Burg' – das Bett des Müßiggängers und Lesers als seine allerdings weltliche "Burg", als

"festes Lager" apostrophiert. Geradezu genüßlich vermerkt der Ich-Erzähler, natürlich mit Blickrichtung auf die empörten Bürger, daß an den Wänden seiner Behausung, in der auf Ordnung und Sauberkeit kein Wert gelegt wird, schon Schimmel wächst. Dem Bohemien, der er zu werden sich anschickt, und der sich in der Provokation der Bürger gefällt, kommt dieses Grünen gerade recht.

Die Abschnitte 28 bis 32 schildern das vorzeitige Ende der Schulzeit des Ich-Erzählers. Erst einmal von der ihm verhaßten Schulpflicht befreit, so hat er seiner Mutter versprochen, werde er Geld verdienen, um sie in ihrer Notlage zu unterstützen. Die Mutter willigt ein – in der Hoffnung, er finde, wenn er auch keinem gesellschaftlichen Stand angehöre, doch am Rand der Gesellschaft einen bescheidenen Platz und könne für sich sorgen. Damit aber mißversteht sie seine Bemühungen um Unabhängigkeit: "Sie begriff nicht, daß ich ohne Standesbewußtsein war, weder zu den einen auf, noch zu den anderen hinunter blickte, sondern in allen möglichen Daseinsformen nur Verkleidungen sah, die mir nicht stehen würden." (3, 51) Eine Daseinsform scheint aber dennoch möglich. Enttäuscht durch die Ablehnung der Mutter und durch die Ressentiments, die er durch die städtische Gesellschaft erfährt, sieht der Ich-Erzähler im Konstituieren einer antibürgerlich-ästhetischen Existenz die einzige Möglichkeit, sich wenigstens versuchsweise als Individuum zu erleben. So demonstriert er Unabhängigkeit und schafft sich eine eigene Realität abseits der "erbärmliche[n] Wirklichkeit" (3, 35) der anderen Menschen. Er lebt sein Leben träumend, isoliert von den anderen,<sup>257</sup> in der Wirklichkeit der Literatur. In diesem Traum, der das Nützlichkeitsdenken und den unausweichlichen Schulzusammenhang der schlechten Realität außer Kraft setzt,<sup>258</sup> kann er sich auch als Handelnden sehen:

---

<sup>257</sup> Koeppens Protagonisten sind durchweg von der Gemeinschaft anderer Menschen ausgeschlossene Figuren. Sie suchen die Isolation ebensowohl, wie sie unter ihr leiden. Martin Hielscher: *Zitierte Moderne*, S. 87 bemerkt in diesem Zusammenhang über Koeppens Roman *Das Treibhaus* und den Protagonisten Keetenheuve: "Von Anfang an wird uns klar gemacht, daß wir es mit einem komplexen Gefüge erzählter Wirklichkeit zu tun haben, einem vielfach vermittelten, oftmals phantasierten, fast vollständig an das Bewußtsein Keetenheuves gebundenen. [...] Das verbietet die Lektüre des Romans als politischen Schlüsselroman. Es steht umgekehrt die Darstellbarkeit deutscher Geschichte und deutscher Politik unter einem bestimmten Aspekt zur Debatte. Dieser Aspekt ist der der 'Ausgeschlossenheit'."

<sup>258</sup> Martin Hielscher: *Wolfgang Koeppen*, S. 127 weist auf die Bedeutung von Schopenhauers Philosophie für Koeppen hin: "Es ist Schopenhauers Philosophie, unterstützt von romantischen Einflüssen, von Novalis, Hoffmann, Chamisso u. a., die [...] auf Koeppen wirkte, mit dem Gedanken, daß der Welt ein gänzlich blindes Prinzip zugrunde liegt, der Wille, der uns notwendig als böse erscheinen muß. Der Wille ist als Selbsterhaltungstrieb zugleich das, was allen Wesen auf der Welt gemeinsam ist und das, was sie dazu zwingt, sich gegenseitig zu vernichten, weil diese Welt so eingerichtet ist, daß ein Wesen nur durch den Verzehr eines anderen existiert. Das teuflischste Wesen ist der Mensch, weil er alle anderen Lebewesen erbarmungslos und –

Ich glaubte damals, aufzuwachen, aber die Wahrheit ist wohl, daß mein Schlaf sich in einem Traum verlor. Ich sah mich in diesem Traum agieren, ich handelte folgerichtig nach einer ihm innewohnenden Logik; doch hätte ich zu keiner Zeit sagen können, wovon ich träumte, oder auf welches Ziel hin ich mich bewegte. Dies läßt sich auch nicht damit erklären, daß mein Ziel die Ziellosigkeit war. Manchmal behauptete ich so etwas (zu wem? mit wem sprach ich?) doch es stimmte nicht. Ich hatte mir nichts vorgenommen, nicht einmal die Ziellosigkeit; nur steuerte ich beharrlich von den anderen fort, und das war es, worauf es mir ankam. (3, 47)

Der 35. Abschnitt zeigt den Jungen streunend in der nächtlichen Stadt. Vor den Schaufenstern verschiedener Geschäfte bleibt er stehen, seine Gedanken an heile Kindheit, Geschenke und möglichen Besitz drängt er beiseite – er will schließlich kein 'Bürger' sein. Und was er in den fast verdunkelten Auslagen der Buchhandlungen zu sehen bekommt oder was "bei Licht wirklich zu sehen gewesen wäre", Preußentum, Wilhelminismus und Nationalismus preisende Werke, "Ludendorffs Erinnerungen, des Kaisers, des Kronprinzen, ihrer Feldherren Rechtfertigung", will er nicht sehen (vgl. 3, 53). Was ihn viel mehr interessiert, ist die junge, avantgardistische, in den Augen der Bürger revolutionäre Literatur. Doch in den Auslagen der Buchhandlungen seiner Stadt ist dafür kein Platz – "er schaute nach anderem aus, was hier nicht zu finden war, den Pöbel gegen die Zeit, die Bücher einer neuen Gesellschaft, die Zeichen einer Wandlung." (3, 53) Später wird er solche "Zeichen einer Wandlung" in den expressionistischen Dramen eines Georg Kaiser und Ernst Toller finden. Und er wird selbst ein Zeichen zu setzen versuchen, wenn er während seines Aufenthaltes in Berlin Kaisers Stück *Gas* inszenieren und so einem größeren Publikum zugänglich machen will – was jedoch, da abermals die Väter die Oberhand behalten, nicht gelingen wird (vgl. die Passage über das Grünberger Theater, 3, 91 ff.).

Der 38. Abschnitt des Textes schildert die Versuche des Ich-Erzählers, sich am Bahnhof seiner Stadt als Kofferträger etwas Geld zu verdienen. Er muß sich dort gegen die anderen Jungen behaupten, die wie er auf die ankommenden Reisenden warten, und die er als "Feinde, Denunzianten, Analphabeten" abqualifiziert – während er, sich von diesen "Analphabeten" distanzierend und damit selbst aufwertend, zum Zeitungsstand geht, um – Demonstration seines Intellektes – nach liegengebliebenen Blättern zu sehen, die er lesen könnte (vgl. 3,

---

wie Schopenhauer empört feststellte – auch noch vom Christentum dazu ermuntert, knechtet, ausbeutet und vernichtet und mit seinen eigenen Artgenossen nicht besser verfährt. Das Schreckliche ist die Zwangsläufigkeit, mit der sich dies wiederholt, mit der die Natürlichkeit, kreatürliche Verfallenheit, das Selbsterhaltungsprinzip sich durchsetzen."



65). Weitere Distanz zu den anderen Jungen, aber auch zum Demütigenden seiner Arbeit schafft er sich, indem er wieder in fremde Rollen schlüpft. Er sieht sich selbst als weltgewandten wohlhabenden Reisenden, *er* ist "der reiche Herr Nachtigall", der in den "Nordischen Hof" geht, einen "Koffer mit Afrikas Gold" in der Hand (3, 65 f.).<sup>259</sup> Wenigstens einmal sind es nun die *anderen*, die sich erniedrigen müssen, die ihn bitten, ihm die Koffer tragen zu dürfen. Aber auch diese Träume währen nicht lange. Dem Jungen wird deutlich sein Platz innerhalb der Gesellschaft zugewiesen; es ist der eines Mittellosen und Außenseiters. Der Reisende, dessen Koffer er trägt, "drückte ihm dreißig Pfennig in die Hand oder fünfzig, und der Portier des Hotels kam mit grüner Schürze, packte den Koffer und schrie, scher dich hinaus. Hinaus bleib vor der Tür du bist draußen vor der Tür geh außen rum." (3, 66)<sup>260</sup>

Im nächsten Abschnitt, der auf den Beginn von Kafkas *Proceß* anspielt,<sup>261</sup> wird das Außenseiter-Motiv wieder aufgenommen. "Ich war angezeigt worden, von wem, von jedermann, keiner Tat bezichtigt, oder das Vormundschaftsgericht hatte mich in den Akten gefunden, beschuldigt, zu leben. Gewalt nahte, stand vorm Haus, in ihren Absichten unerkennbar." (3, 66) Zuerst ignorieren der Ich-Erzähler und seine Mutter die Anzeige und ziehen die "Vorhänge gegen die Stadt" zu, bilden eine "Gesellschaft" für sich (3, 66). Dann jedoch erfährt der Junge, daß "Tante Martha" sein Vormundschaftsrichter ist, ein stadtbekannter und von vielen verspotteter homosexueller Amtsgerichtsrat. Da dieser ebenfalls zu den

---

<sup>259</sup> Andrea Beu: *Wolfgang Koeppen – "Jugend"*, S. 21 ff. weist nach, daß einige der in *Jugend* vorkommenden Figuren auf historische Personen aus Greifswald, der Geburtsstadt Koeppens, zurückgehen. So erinnert "Nachtigall" an den um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert bekannten Afrikaforscher Gustav Nachtigal (1834-1885).

<sup>260</sup> Die Wendung "du bist draußen vor der Tür geh außen rum" spielt wohl auf Wolfgang Borcherts Stück *Draußen vor der Tür* an, in dem exemplarisch das Leben von Menschen gezeigt wird, die – durch die Ereignisse des Zweiten Weltkrieges beschädigt und traumatisiert – nicht mehr in ihre Gesellschaft zurückfinden und von dieser auch nicht mehr akzeptiert werden. Vgl. Wolfgang Borchert: *Draußen vor der Tür. Ein Stück, das kein Theater spielen und kein Publikum sehen will*. In: Ders.: *Das Gesamtwerk*. Mit einem biographischen Nachwort von Bernhard Meyer-Marwitz. Hamburg 1986, S. 99-165. Koeppen selbst hat seine eigene Lebensweise mehrfach als gewolltes Außenseitertum charakterisiert, vgl. beispielsweise *Werkstattgespräch*, S. 21: "Ich hatte es nicht leicht und machte es mir schwer. Ich war arm und außerordentlich widerborstig. Mir fehlte jede Fähigkeit, mich dem normalen, dem bürgerlichen, dem Erwerbsleben anzupassen. Ich schwamm gegen den Strom und hatte Mühe, nicht unterzugehen. Ich studierte, ich beobachtete, ich vagabundierte."

<sup>261</sup> Vgl. den berühmten Anfang von Franz Kafka: *Der Proceß*. Roman. In der Fassung der Handschrift. Hg. von Malcolm Pasley. Frankfurt am Main 1990, S. 7 [zuerst Berlin 1925]: "Jemand mußte Josef K. verleumdet haben, denn ohne daß er etwas Böses getan hätte, wurde er eines Morgens verhaftet."

gesellschaftlich Ausgegrenzten der Stadt gehört, fühlt der Ich-Erzähler Sympathie und Mitleid, ohne jedoch direkten Kontakt zu ihm zu suchen. Vielmehr folgt er "Tante Martha" heimlich auf den Straßen der Stadt und imitiert dessen Gang und Gesten (vgl. 3, 68), um den Amtsgerichtsrat, mit dem er sich solidarisch fühlt, besser zu verstehen:

Ein Lächeln aus angeborener Liebenswürdigkeit und entsetzlicher Verlegenheit verzerrte seine Züge. Mich schmerzten die unvernarbten Wunden in seinem Gesicht. [...] Ich erkannte in Tante Martha früh schon den Außenseiter der Gesellschaft. Das gefiel mir sehr und gab mir Vertrauen. Da alle Welt Tante Martha verhöhnte, spottete das Kind nicht. Den Richter schlug das. Meine Akte blieb liegen, fiel in die toten Schächte des Hauses. (3, 67 f.)

Als eine von wenigen in *Jugend* findet diese Episode, die von der Solidarität zweier Außenseiter handelt, ein versöhnliches Ende. Während man nämlich den Richter in der Stadt gerade einmal duldet – er ist immerhin "hoher Beamter" (3, 67) und dadurch gesellschaftlich privilegiert –, wendet sich der Junge mit seiner Weigerung, den Richter zu verspotten, demonstrativ gegen die städtische Gesellschaft. Daß der Junge sich mit dem Außenseiter solidarisch fühlt, gerät so in einer Verkehrung der Werte, von denen die Gesellschaft zwar spricht, denen sie in ihrem Handeln aber nicht gerecht wird, zum gewissermaßen subversiven Akt. Der Ich-Erzähler, der "Tante Martha" nicht verachtet und nicht richtet, wie es die anderen tun, erreicht genau durch diese Form der Solidarität, daß sein bereits anbeaumter Prozeß nicht stattfindet. Der Richter vertritt zwar, wie es im Text heißt, "amtlich öffentlich die Moral und ihre Gesetze." (3, 68) In diesem Fall aber geschieht das anders, als es die Öffentlichkeit erwartet. Da sie ("jedermann") es ist, die den Jungen verurteilt sehen will, ignoriert der Richter diese Forderung und wird so zum Komplizen des Ich-Erzählers, dessen Akte unbearbeitet in den Archiven liegen bleibt: "Spinnweb hüllte sie schließlich ein und die manchmal gnädige Zeit." (3, 68)

Der 40. und 41. Abschnitt des Textes handeln davon, wie der Junge das Medium Film entdeckt – und von seiner allmählichen Enttäuschung durch diese "Wirklichkeit in der Dunkelheit" (3, 71). Theseus, ein möblierter Herr, der bei Mutter und Kind wohnt, nimmt ihn gegen den Willen der Mutter mit ins Lichtspielhaus der Stadt. In der griechischen Mythologie findet Theseus mit Hilfe des Fadens der Ariadne aus dem Labyrinth. In *Jugend* führt die Theseus-Figur den Jungen ins Kino, wo er einer Gegenwelt zur zeitgeschichtlichen Realität – "der Krieg war ausgebrochen" (3, 70) – und zu seiner sozialen Deklassierung begegnet,

den "lockenden glanzvollen Welten des Reichtums, der Lust, der Ferne, des Überflusses und der Abenteuer, freilich auch der Schmerzen und Gefahren", einem "Kosmos voller Fortüne und Tücke, voll Fallgruben und Versuchungen, frühem und gewaltsamem Tod, aber auch satt von Triumph und Göttergeschenken." (3, 69) In seiner Phantasie schlüpft der Junge in Rollen, in denen er sein kann, was ihm in der Realität versagt bleibt. Sitzt er vor der Leinwand im Lichtspielhaus, sieht er sich selbst als Held in den Filmen agieren, sieht sich

verfolgt und am Ende überlegen, ich sprang auf fahrende Züge, von steilen Schornsteinen in die Gondel vorüberschwebender Ballons, ich kämpfte mit Indianern, eroberte Land, rettete Frauen und verzichtete auf den Dank, um als Gespenst in alten Schlössern die weiße Beute aus den Himmeln der Betten zu heben, Glück zu haben, Gold und Millionen zu gewinnen, gehängt zu werden mit einem Lächeln. (3, 69)<sup>262</sup>

Aber bald durchschaut er den Trug der Bilder auf der Leinwand, der "modischen flimmernden Schatten" und "wahren falschen Gefühle" (3, 72), erkennt die Verlogenheit des vaterländischen Pathos und verachtet die kriegshetzerischen Parolen der Vorfilme. Damit hat Theseus den Jungen endgültig aus der Welt der Kindheit in die der Erwachsenen geführt, ihn die "Frucht vom Baum der Erkenntnis" (3, 70) essen lassen und so gleichsam eine Initiation geleistet. Theseus freilich fällt bald darauf im Krieg, und die Trauer des Jungen läßt ihn sich noch weiter von den "wahren falschen" Gefühlen des unwirklichen Filmes distanzieren: "Die Schatten weinten nicht um Theseus." (3, 72) Trotz dieser Distanzierung entscheidet sich der Ich-Erzähler einige Jahre nach Theseus' Tod, als Platzanweiser in den "Deutschen Lichtspielen" zu arbeiten, wo er nun seinerseits der "Ariadne" gleicht, "die durch das Labyrinth führte." (3, 70) Zum einen, weil er dadurch "mit einem Amt betreut" (3, 73) ist und sich also in gewisser Weise als Teil der – von ihm doch zumindest nach außen hin mißachteten – Gesellschaft fühlen kann.<sup>263</sup> Zum anderen, weil ihm

---

<sup>262</sup> Die "Ballons" spielen auf den ballonfahrenden und gewissermaßen per Ballon aus dem Leben von Mutter und Kind entweichenden Vater an. Die Stelle läßt zwei verschiedene Deutungen zu. Zunächst, daß es dem Jungen nur in der "Wirklichkeit" des Films möglich ist, dem realiter entbehrten Vater zu folgen. Sie ist aber auch als Vorverweis darauf zu verstehen, daß der Ich-Erzähler später, wie in der Diskussion des 7. Abschnittes bereits gezeigt wurde, der Bindung an seine Mutter und der ihn einengenden Stadt zu entfliehen versuchen wird – und daß die Mutter sich so abermals von einem Mann verlassen fühlen wird (vgl. 3, 24).

<sup>263</sup> Diese ambivalente Haltung des Ich-Erzählers gegenüber der Gesellschaft wird in *Jugend* mehrfach angesprochen. Er verachtet zwar die Gesellschaft, die ihn verachtet, bleibt ihrem Wertekanon aber doch auch unterschwellig verhaftet und will letztlich vielleicht sogar Teil von ihr sein. Was ihm am meisten verwehrt wurde – gleichwertiges Mitglied der Gesellschaft zu sein –, wird gerade dadurch, daß es unerreichbar ist, besonders attraktiv.

dieses Amt Macht verleiht über die Jungen, mit denen er früher am Bahnhof Koffer trug. Kommen sie ins Lichtspielhaus, stilisiert er sich, an der Eingangstür stehend, im Verweis auf das Wissen, das er ihnen voraus hat, zum "Wächter des Hades" (3, 73). Und öffnet er dann die Pforten zur Unterwelt, weiß er, was die von ihm verachteten "Analphabeten" (3, 65), die immer noch an die Wirklichkeit der bewegten Bilder glauben, dort erwartet: nichts anderes als die falsche Wirklichkeit:

Die Jungen vom Bahnhof, die kleinen futterneidischen Kofferträger, die zänkischen Fremdenführer, die ich gemieden, die untertänigen Bürgerkinder der Schule, die ich nicht gemocht, zornig oder glücklich verlassen hatte, kamen zu mir wie Lemuren in die Deutschen Lichtspiele, bittend oder fordernd, und ich, ein Wächter des Hades [...], ließ sie heimlich durch den schwarzen Vorhang in das dunkle Mysterium den Styx überschreiten. (3, 73)

Ganz anders ist dagegen sein Verhältnis zum Fräulein von Lössin, das er gelegentlich im Lichtspielhaus antrifft. Ihre Familie besitzt das ehemalige Gut der Familie des Ich-Erzählers, und er schämt sich anfangs der "Erniedrigung" (3, 73), ihr zu begegnen. Doch dann gewinnt sie langsam sein Interesse, und er verfolgt sie, von der er zunächst annimmt, "sie sonne sich im Glanze des Königs und des Krieges" (3, 73), durch die Straßen der Stadt.<sup>264</sup> Wie er zuvor den Amtsgerichtsrat verfolgte, um sich in dessen Denken hineinzusetzen, will er nun diese junge Frau ergründen. Eine gewisse Zeit lang bildet er sich sogar ein, sie zu "lieben" (3, 74). Träumend sieht er sich, geschult durch seine häufigen Filmbesuche, als starken Mann und stolzen Abenteurer, der das Fräulein aus allerlei brenzligen Situationen rettet:

[...] es gefiel mir, ich empfand Liebe in meinem Bett, rettete das Fräulein aus brennenden Scheunen, gekippten Booten, Wunen im Eis, nahm sie von durchgehenden Pferden, begehrte keinen Lohn, weder das Gut noch sie, die verehrt wurde von den hochnäsigen Corpsstudenten [...] (3, 74).

Auf diese oder ähnliche Weise träumend gelingt es dem Ich-Erzähler immer wieder, seine reale Schwäche in Stärke und seine tatsächliche Unterlegenheit in Überlegenheit zu verwandeln. So muß er sich zum einen von der jungen Adligen nicht mehr länger erniedrigt fühlen. *Sie* ist es nun, die sich in Not befindet, und *er* ist es,

---

<sup>264</sup> Später wird er jedoch erfahren, daß sie "an einem Erschlagenen litt, verscharrt hinter einem Hünengrab im Wald des verlorenen Gutes." (3, 73) Daß auch sie einen Verlust erlitt, versöhnt ihn offenbar ein wenig mit ihr.

der sie daraus rettet und gar noch jede Form einer Entlohnung abweist. Damit trägt er den moralischen Sieg davon und beschämt sie auf doppelte Weise. Sie ist auf seine Hilfe angewiesen, und die ihrerseits offenbar einzige Möglichkeit, ihm zu danken, nämlich die materieller Zuwendung, lehnt er ab. Zum anderen hat er sich damit zugleich über die von ihm verachteten Corpsstudenten erhoben. Jene jungen Karrieristen, die wie "ihre Väter dachten" (3, 77) und die alte bürgerliche Gesellschaftsordnung aufrecht erhalten wollen (vgl. 3, 78 f.), sind es nämlich, die – darauf wird zumindest angespielt – die junge Frau und auch das Gut begehren. Aber nicht ihnen, sondern dem Ich-Erzähler bleibt es vorbehalten, das Fräulein zu retten. Er gehört zwar seiner Herkunft nach nicht zur bürgerlichen Klasse der Corpsstudenten, will dies aber auch gar nicht, denn seine Werte liegen, wie er betont, auf einem ganz anderem Gebiet. Während die Studenten die Frau und das Gut nur besitzen wollen, erweist er sich als wahrhaft heldenhaft und bescheiden. Somit erlangt er – freilich nur in seiner Phantasie – einen zweiten moralischen Sieg.

Der 50. Abschnitt spricht als einziger direkt vom Bereich menschlicher Sexualität. Zuvor schon wurde sie, wo nur in Andeutungen von ihr die Rede war, negativ bewertet. Die Mutter des Ich-Erzählers "fürchtete die Schlangen" (3, 7), wie es eingangs des Textes heißt, und mit "Zeugung drängte zur Schlachtung" (3, 7) wurde bereits dort eine Art Bannfluch über Körperlichkeit, Sexualität und Fortpflanzung gesprochen, der sich als ein Leitmotiv von *Jugend* lesen läßt. Der 50. Abschnitt illustriert nun, wie sehr der Protagonist auch in dieser Hinsicht im "Raum der Mutter",<sup>265</sup> im Anerkennen ihrer Gebote und Verbote gefangen bleibt. Der knapp zwei Druckseiten lange interpunktionslose Satz erinnert seiner Form nach an einen 'stream of consciousness'.<sup>266</sup> Allerdings wird nicht das unmittelbare Erleben im Bewußtsein eines Ich geschildert, wie etwa in dem über siebzigseitigen Schlußmonolog der Molly Bloom in James Joyces *Ulysses*.<sup>267</sup> Koeppen weicht – offenbar angesichts des entblößenden Charakters der Passage – in die distanzie-

---

<sup>265</sup> Gerhard vom Hofe, Peter Pfaff: *Wolfgang Koeppens melancholischer Materialismus*, S. 104 sprechen bei der Diskussion des 9. Abschnittes des Textes vom "Raum der Mutter" als prägendem und zugleich gefangennehmendem (Lebens-)Raum des jungen Ich-Erzählers: "Von daher eröffnet sich ihm die Aussicht in die Welt."

<sup>266</sup> Zu Koeppens Gebrauch des Bewußtseinsstromes vgl. vor allem Hans-Ulrich Treichel: *Fragment ohne Ende. Kapitel 5: Ich bin aus Worten gemacht. Der Monolog der Emilia und Keetenbeuves "Rollenspiel"* (dort vor allem die Seiten 115-128) sowie den Emilia-Monolog selbst in Koeppens Roman *Tauben im Gras* (2, 33 ff.).

<sup>267</sup> Vgl. James Joyce: *Ulysses*. Übersetzt von Hans Wollschläger. Frankfurt am Main 1981 (es 1100), S. 940-1015. [Zuerst Paris 1922.]

rende Er-Form aus.<sup>268</sup> Geschildert wird eine voyeuristische Szene. Der Protagonist schleicht sich an einem "Tanzabend Ballettabend" (3, 81) auf den Dachstuhl der Veranstaltungshalle und beobachtet durchs Schlüsselloch der Garderobentür die Mädchen, die später tanzen werden, beim Umkleiden. Die Szene wird aber keineswegs lustvoll, sondern verquält, schamvoll und auch schuldbewußt geschildert. Der wie atemlos dahineilende, interpunktionslose Satz entspricht der Atemlosigkeit des Voyeurs beim Blick auf die entblößten Mädchen, verweist aber auch auf die Scham bei dem Versuch, die Szene in der Erinnerung aufzurufen:

[...] er beugte sich hinunter erniedrigte sich wie er wußte gab sich nach ergab sich Gottes Willen verstohlen schaute sich um guckte durchs Schlüsselloch der verschlossenen Tür sah die Reihe der Schminktische die Spiegel [...] er roch die fallengelassenen Schlüpfer die über den Kopf gezogenen Spitzenhemden die Leibchen die Halter für Brust und Strumpf über die Lehnen der Brauereistühle gelegt auf den Boden geworfen saßen sie [...] die berliner [sic] Mädchen nackt bis zu den Binden das Geschlecht hervorhebend in der Verpackung ihre Binden schnitten ihm in den Schritt er malte die unter Mull und Gaze gepreßten Haare er hatte sie noch nie in Natur gesehen befeuchtet von ihrem Blut und Saft und Lack auf der nassen Scheide in Döderleins Atlas der Gynäkologie in der Universitätsbibliothek aufgeschlagen im Lesesaal [...] (3, 81).

Die Anspannung des Voyeurs hinter der Tür, der eine zunehmend abstoßend beschriebene Szenerie beobachtet, endet mit einer kurzen geschlechtlichen Befriedigung. Die Interpunktionslosigkeit des Satzes unterstreicht dessen vorwärtsdrängenden, atemlosen Charakter und das Durcheilen des Gangs, die entflammbare Luft, das Passieren der Feuertür verweisen implizit auf die gespannte Atmosphäre des Geschilderten und verstärken diese zusätzlich:<sup>269</sup>

[...] die berliner Girls ihre dicken kurzen Schenkel ihre dünnen mageren Hinterhausbeine rachitische Knollen an den Gelenken die englische Krankheit Krieg Hunger und Kellerjahre aber die Haut weiß von durchschnittlich zwanzig sie puderten ihr Fleisch [...] Pagenköpfe Kätekrusepuppen dauergewellt schon brüchig das gebleichte Haar blieb im Kamm wurde ausgezuzelt

---

<sup>268</sup> Koeppen veröffentlichte eine frühere Fassung des Abschnittes neben anderen Vorstudien zu *Jugend* bereits 1972 in dem *text + kritik*-Band zu seinem Leben und Werk. Dort findet sich auch eine Passage, die die Selbstbefriedigung des Voyeurs hinter der Tür – sie wird in *Jugend* nur angedeutet – schildert. Diese Passage hat er, während er den Abschnitt sonst praktisch unverändert übernahm, in *Jugend* weggelassen. Vgl. *Vom Tisch* [Erste Fassung]. In: *Wolfgang Koeppen*. Hg. von Heinz Ludwig Arnold, S. 1-13.

<sup>269</sup> Martin Hielscher: *Zitierte Moderne*, S. 194 spricht von einer "interpunktionslosen 'Ejakulation' von Beobachtungen und Assoziationen".

deckte den Boden haftete an den nackten Sohlen Wasser rauschte Spülung der Toilette näßte bohrte den Nacken auf das Rückgrat hinab Härte löste sich Schmerz ging wie ein scharfes Messer hinter die Stirn das Auge müd es schrillte die Glocke im Hennenhof [...] er lief über den Flur zurück durch die Feuertür den Notausgang [...] (3, 82).

Am Anfang des Abschnittes steht eine Aufwärtsbewegung. Nachdem der Protagonist einen "feucht[en]" Gang mit "entflammbar[r] Luft" durchmessen hat, führt ihn sein Weg durch die "Feuertür" in den Dachstuhl *hinauf*, wo er sich für den voyeuristischen Blick zum Schlüsseloch *hinunterbeugen* muß und sich also buchstäblich erniedrigt. Es ist, als könne er sich dem nicht erwehren, wenn es sarkastisch heißt, er "ergab sich Gottes Willen" (3, 81). Die schließliche 'Befriedigung' wird dann auch nicht befriedigend, sondern als "Schmerz" empfunden, der wie ein "scharfes Messer hinter die Stirn" sticht. Das "Auge müd" findet er aus dem kurzen Sichvergessen des sinnlichen Erlebens wieder zum Bewußtsein seiner selbst und der Situation zurück. Auf das Schrillen der Bühnenglocke hin verläßt er schuldbewußt und aus Angst vorm Entdecktwerden geradezu fluchtartig den Dachstuhl – bezeichnenderweise durch den "Notausgang" (3, 82).

In einem ironisch als "Garderobe der Anfänger" bezeichneten Raum trifft er auf Göbel, einen Bekannten, der im Gegensatz zu ihm selbst "Erfolg bei den Damen" hat – "er schlief sich durch es war ihm egal ob sie sprechen konnten jung schön waren oder nicht" (3, 82). Für den Protagonisten stellt das eine weitere Niederlage dar. Er verachtet Göbel zwar, der Frauen zum Sexualobjekt degradiert, aber dieser weiß zumindest von Erfahrungen mit ihnen zu berichten. Der Protagonist hingegen bleibt passiv und zieht sich in die Position des Voyeurs zurück. In der Universitätsbibliothek betrachtet er verstohlen Darstellungen weiblicher Genitalien in medizinischen Büchern (vgl. 3, 81), und in der Stadthalle beobachtet er die Tänzerinnen durchs Schlüsseloch. Das Bescheidwissen Göbels bezieht sich auf menschliche Sexualität, die für die Er-Figur nur gewalttätig und schuldhaft möglich ist. So bleibt deren Bescheidwissen aufs Studium des gynäkologischen Buches oder den Voyeurismus beschränkt, was keine oder zumindest weniger Schuld bedeutet. Eine tatsächliche körperliche Annäherung an ein Mädchen oder eine Frau findet im ganzen Text nicht statt. Daß es dem Protagonisten nicht gelingt, sich in dieser Hinsicht aus dem 'Raum der Mutter' zu befreien, unterstreicht überdies die Rondo-Form des Textes, an dessen Eingang und Ende das bereits diskutierte Schlangenmotiv steht und auf die schwierige Mutterbindung des Protagonisten verwiesen wird.

Der 51. Abschnitt schließt mit einer ironischen Wendung an die voyeuristische Szene an. Als sei zuvor von einer gesellschaftlichen Vergnügung oder zumindest ganz alltäglichen Freizeitbeschäftigung die Rede gewesen, heißt es nun lakonisch: "An anderen Abenden besuchte ich das Theater." (3, 82) Stellte jedoch beispielsweise für Goethes *Wilhelm Meister*-Figur das Theater einen Ort dar, um innere und äußere Bildung zu erlangen,<sup>270</sup> besucht der *Jugend*-Protagonist das städtische Schauspiel, um sich wenigstens kurzfristig der für ihn erbärmlichen Realität zu entziehen – was ihm allerdings immer seltener gelingt. Überdies läßt ihm seine antibürgerliche Haltung die bürgerliche Institution Theater suspekt erscheinen. "Zwischen den kalten Wänden wärmte wohl Theaterluft, aber sie versprach nicht mehr als sich selbst, ein bürgerliches Spektakulum." (3, 84) Allerdings gibt es einen anderen Grund, warum der Ich-Erzähler das Schauspielhaus besucht. Nachdem es ihm gelungen ist, seinen (fragwürdigen) Anspruch auf Freikarten für die jeweiligen Vorstellungen durchzusetzen (vgl. 3, 83), präsentiert er auf den Gängen des Theaters eine eigene Inszenierung:

Ich war mir meiner langen, nie geschnittenen Haare, meines zerrissenen, meines schmutzigen, meines einzigen Anzuges, seiner geflickten Ärmel, der zu kurzen und ausgefransten Hose, meiner bis zum Oberleder schiefgetretenen Absätze und der Löcher in meinen Schuhen bewußt, und ich stellte mich an den sichtbarsten Punkt des Wandelganges, wo meine schäbige Erscheinung von drei Spiegeln multipliziert wurde, wie ein nicht zu übersehendes Mahnmal hin. Dieser Standort erlaubte mir, die Theaterbesucher zu beobachten sie zu irritieren und zu verachten. (3, 84 f.)

Hier wird abermals die ambivalente Haltung des Ich-Erzählers gegenüber der Gesellschaft deutlich. Er möchte einerseits zu ihr gehören, andererseits verweigert er stolz jede Zugehörigkeit und düpiert gezielt die bürgerlichen Anstands- und Ordnungsvorstellungen. Im nächsten Abschnitt von *Jugend* heißt es: "Ich wollte ausgestoßen sein. Sie sollten es sehen." (3, 88) Damit revanchiert sich der sozial Deklassierte für seine Deklassierung – er stört das bürgerliche Geschmacksempfinden, er stört die Ordnung. Darüber hinaus stilisiert er sich durch seine Auftritte als "Mahnmal" auch als Opfer der Gesellschaft und entgeht so dem unangenehmen Umstand, selbst Verantwortung für seine Situation zu übernehmen: *Sie* trägt die Schuld dafür, daß aus ihm wurde, was er heute ist. Schließlich wird ein dritter Grund für die häufigen Theaterbesuche des Ich-Erzäh-

---

<sup>270</sup> Vgl. Christoph Haas: *Wolfgang Koeppen. Eine Lektüre*, S. 206 f., der die Bedeutung des Theaters in Goethes *Wilhelm Meister* derjenigen in Koeppens *Jugend* gegenüberstellt.



lers genannt. Er hofft, "das Fräulein von Lössin zu sehen." (3, 85) Im 41. Abschnitt des Textes hieß es noch, daß es ihn nicht "berührte", daß "sie oder ihre Familie auf dem Gut waren, das Gut besaßen", welches einmal der Familie des Ich-Erzählers gehörte (vgl. 3, 73). Nun ist explizit vom Begehren, aber auch den Aggressionen des Protagonisten gegenüber der Gutsherrentochter die Rede. Er verwandelt in seiner Phantasie die von ihm als hochnäsiger und bornierter bezeichnete blonde junge Frau in eine Gestalt der Literatur, die "schwarze Haare hatte, fremdländisch schwarz, zigeunerschwarz, so schwarz, daß das Schwarz blau schimmerte, es war Baudelaires Göttin, die den Mantel ablegte, das Phantom der Chevelure, nicht sie, das Fräulein vom Bottnischen Meerbusen" (3, 86). Erst der Raum der Phantasie ermöglicht, was in der Realität, vor allem im 'Raum der Mutter', tabuisiert bleibt – Aggression und Sexualität:

[...] vielleicht war meine Täuschung der Wunsch, daß sie nicht sie selber sei, oder es war ein Versuch, ihren Hochmut zu brechen, diesen dummen Rittergutsbesitzerstolz, denn schwarz, zigeunerhaft, tropisch dunkel war sie heimatlos und entkleidet, ein Geschöpf der Einbildung, eine mir verfallene Beute, ich konnte auf sie zugehen, sie in die Arme schließen, sie auf dem Tisch der Garderobe schwächen, hier unter all den entsetzlichen Leuten [...] (3, 86 f.).

Die Realität aber sieht anders aus. Der Ich-Erzähler beobachtet das Fräulein aus sicherer Entfernung, ist unfähig, sie auch nur anzusprechen – "ich war stumm und bewegungslos, und die Schwarze blieb stumm und rührte sich nicht, und alle Worte waren tot" (3, 87). Christoph Haas stellt fest, daß die Entzauberung des Theaters in *Jugend* im Gegensatz zu Goethes *Wilhelm Meister* übergangslos und "mit einer brutalen, schockhaften Direktheit" stattfindet.<sup>271</sup> Hier gewinne

die Literatur über das Theater, die Lektüre über die Bühne die Oberhand. Die Welt des Theaters stößt den Ich-Erzähler [...] von sich. Übrig bleibt ihm nur der Rückzug auf seine 'innere Bühne', die von den Gestalten der Bücher, die er liebt, bevölkert wird. Hier kann er, wie es ihm beliebt, 'Regie führen'.<sup>272</sup>

Im 52. Abschnitt geht es zunächst in mehreren kurzen Szenen um die Isolation des inzwischen etwa siebzehn- oder achtzehnjährigen Protagonisten innerhalb der

---

<sup>271</sup> Christoph Haas: *Wolfgang Koepfen. Eine Lektüre*, S. 208.

<sup>272</sup> Ebda.

Stadt und um seine Verachtung für deren Gesellschaft. Er schildert sich abermals als Außenseiter, der – hier wird das Muster früherer Abschnitte erneut aufgenommen – sich stolz und hochmütig gegen diese ihn verachtende Gesellschaft stellt und gewissermaßen als Spielverderber agiert, indem er (zumindest vordergründig) die Ächtung annimmt und geradezu ausgestoßen sein *will*. Doch auch diesen Auseinandersetzungen und Provokationen wird er müde, das Lichtspielhaus und das Theater haben längst ihre Anziehungskraft verloren, und bald denkt der Ich-Erzähler nur noch an "Flucht aus dieser Stadt, aus diesem Land, Flucht, Flucht" (3, 87). So verläßt er die kleine vorpommersche Stadt in Richtung Berlin, der Metropole kulturellen Lebens, von der er in Zeitungen gelesen hat, um dort unabhängig und in *seiner* Realität der Literatur und des – mit einer Anspielung auf Schiller – Theaters zu leben:

Ich wünschte ein Schauspiel. Ich reiste vierter Klasse. Ich pochte auf die moralische Anstalt. Ich hatte zu viel gelesen. Die Stadt rutschte hinter den Schienen weg. In Nebel, in graue Wolken, in Schnee, in die verlorene Zeit. Sankt Nikolai drohte zuletzt wie eine erhobene Faust. Erst später spürte ich die Narben. (3, 90)

In der Großstadt Berlin fühlt sich der Ich-Erzähler zunächst frei von den Zwängen seines bisherigen Lebens. Die folgenden Passagen des 52. Abschnittes zeigen ihn bei seinen Streifzügen durch die Stadt und seinen (halbherzigen) Versuchen, sich anderen Menschen anzuschließen, welche durchweg scheitern. Seine Erfahrungen sozialer Deklassierung haben ihn anderen gegenüber mißtrauisch werden lassen, und er erkennt immer deutlicher, daß er letztlich überhaupt keiner Gemeinschaft angehören kann und will, sondern allein — und damit möglichst unverwundbar — bleiben möchte: "Ich wollte nicht teilhaben." (3, 87 f.) "Ich wollte ich sein, für mich allein." (3, 90) Der Ich-Erzähler verfolgt seine "exzentrische" Spur weiter, von der Eckart Oehlenschläger angesichts Koeppens früher Prosa spricht<sup>273</sup> und die Christoph Haas als ein zentrales Thema in dessen gesamtem Werk ausmacht:

Sowohl in den literarischen Formen, die er wählt, als auch in den Verhaltensmustern, die er seinen Protagonisten zuschreibt, geht es dem Autor nie um eine 'Zentrik' und Fixierung, sondern stets um 'Ex-Zentrik' und Entgrenzung.<sup>274</sup>

---

<sup>273</sup> Vgl. Eckart Oehlenschläger: *Augenblick und exzentrische Spur. Zu Wolfgang Koeppens früher Prosa*. In: *Wolfgang Koeppen*. Hg. von Eckart Oehlenschläger, S. 122-140.

<sup>274</sup> Christoph Haas: *Wolfgang Koeppen. Eine Lektüre*, S. 26.

Darum schließt er sich auch nur kurzfristig einem Marsch von Arbeitslosen an, den er naiv als die von ihm herbeigewünschte "Revolution" gegen das Bürgertum ansieht. Doch die Marschierenden "genossen" (3, 91) den Aufstand nicht wie er selbst als provokative Inszenierung des eigenen Außenseitertums. Für seine romantischen Vorstellungen eines revolutionären Daseins haben sie, von Arbeitslosigkeit und Hunger auf die Straße getrieben, kein Interesse: Sie jagen ihn fort.<sup>275</sup> Der Versuch, bei einer kleinen Theatergruppe in Grünberg als Regisseur Fuß zu fassen, schlägt ebenfalls fehl. Während er "die moralische Anstalt, das entfesselte Theater" (3, 91) zeigen und expressionistische Dramen von Ernst Toller und Georg Kaiser inszenieren will, muß er bald erkennen, daß auch die um viele Jahre älteren Schauspieler nicht 'seine Leute' sind. Sie interessieren sich nicht für sein Aufbegehren gegen die überkommenen Ordnungen und seine Vorstellungen einer neuen, radikalen, avantgardistischen Ästhetik. Der Versuch, den Regisseur von seinen eigenen Fähigkeiten zu überzeugen, mißlingt:

Ich sagte, "Gas" wird ein Erfolg werden, die Berliner Zeitungen werden berichten, Ihering und Kerr werden kommen. Er [der Regisseur; Verf.] sagte, Sie sind zu jung. Jugend galt nicht. Sie genoß überhaupt kein Ansehen. Er sagte, meine Künstler... Er deutete auf die Schauspieler in der dämmerigen, von einer einzigen Glühbirne erhellten Bühne. Ich blickte in die Gesichter von mürrischen kleinen Beamten, die ihrer Versorgung entgegenlebten. Er sagte, Sie sehen es, die würden sich nichts sagen lassen, sie könnten Ihre Väter sein. (3, 94)

---

<sup>275</sup> Die Interpretation dieser oder ähnlicher Passagen von *Jugend* läßt Bernhard Uskes nur begrenzt aufschlußreiche Studie *Geschichte und ästhetisches Verhalten. Das Werk Wolfgang Koeppens*. Frankfurt am Main, Bern, New York [...] 1984 (Analysen und Dokumente. Beiträge zur neueren Literatur 17) fragwürdig erscheinen. Uskes Arbeit, welche nicht nur in ihren Ansichten, sondern auch im sprachlichen Gestus Theodor W. Adorno manches verdankt, legt einen geradezu penetranten Akzent auf die historische und 'herrschaftskritische' Dimension von Koeppens Werk. Beispielsweise heißt es über die oben diskutierte Passage aus "Jugend", in der der Ich-Erzähler mit den wenig 'revolutionären' Arbeitern zusammentrifft (3, 91), mit Anleihen aus dem marxistischen Jargon: "Die Arbeiterklasse erweist sich als in der Logik der bestehenden Ordnung befangen [...]; die kommunistische Bewegung bleibt der Geschichte machenden Organisation der Herde verhaftet [...]. Die Aufhebung des Eigentums wird verstanden als bloße Änderung von Eigentumstiteln, die die Organisationsform der gesellschaftlichen Reproduktion nicht tangiert." (S. 140) Und weiter: "Das vom Protagonisten positiv besetzte Defizit marktrelevanter Qualifikationen bringt Distanz zum Bourgeois und Proleten gleichermaßen." (S. 141)

Die Reise des *Jugend*-Protagonisten hat im Gegensatz zur Funktion der Reise im Bildungsroman, auf die der Text neben intertextuellen Verweisen<sup>276</sup> auch direkt anspielt – "Ich war ein junger Herr auf seiner Bildungsreise" (3, 94) – keinerlei 'bildende' Funktion. "So werden die Erwartungen, die von den Anspielungen ausgehen, durch ihren Kontext stets im selben Atemzug dementiert. Das Angekündigte wird sogleich zurückgenommen, als unreal entlarvt."<sup>277</sup> Es gelingt dem Ich-Erzähler in keiner Weise, "zur Klarheit über sich selbst und über die Welt"<sup>278</sup> zu gelangen. Im Gegenteil wird er mit immer neuen Enttäuschungen konfrontiert und wird sich selbst immer fragwürdiger. Seine Reise gestaltet sich letztlich als eine Art Spießrutenlauf durch die Widrigkeiten des Lebens und als Flucht vor den "preußischen Festungen", die für ihn das Land repräsentieren, aus dem er kommt und das er verabscheut: "Ich ahnte es. [...] Es war eine Pause. Sie hatten mich nicht." (3, 95) Doch wohin er sich auch wenden wird: "Es gab kein Entfliehen." (3, 95) Die so erlangte 'Welterkenntnis' des Ich-Erzählers ist geprägt von Negativität und unterscheidet sich damit kaum von derjenigen seiner Mutter. Ebenso wie sie sieht er sich als Opfer einer notwendig sich ereignenden und unveränderbaren Geschichte. Es ist ihm zwar möglich, verschiedene Fluchtmöglichkeiten auszuprobieren; doch retten kann ihn das nicht. Auch in *Jugend* finden sich die "grundsätzliche[n] Erfahrungen" bestätigt, die nach Reinhard Döhl Koeppens Romane prägen – und in ihrer Konsequenz gerade das Gegenteil der Erfahrungsmuster der Protagonisten des klassischen Bildungsromanes ausmachen:

Die Erfahrung des Reisens, der Ortsveränderung. Die Erfahrung der Vergeblichkeit des Reisens; die Erfahrung der nicht überschreitbaren Grenze zwischen zwei Menschen; und schließlich die Erfahrung, daß sich im Grunde auch durch eine Vertauschung der Schauplätze nichts ändert.<sup>279</sup>

---

<sup>276</sup> Christoph Haas: *Wolfgang Koeppen. Eine Lektüre*, S. 203 erkennt in der Passage "Ich war ein junger Herr auf seiner Bildungsreise. Ich war mit der Kutsche gekommen. Ich war auf Abenteuer erpicht. Die Honoratioren luden mich in ihr Haus. Sie stellten mich den Töchtern vor. Weiße Betten. Ich stieg hinein." (3, 94 f.) auch eine Anspielung auf Gottfried Kellers *Der grüne Heinrich*.

<sup>277</sup> Ebda.

<sup>278</sup> Jürgen Jacobs: *Wilhelm Meister und seine Brüder. Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman*. München 1972, S. 271. – Zur kontroversen Forschungsdiskussion um den Bildungsroman, auf die hier im einzelnen nicht eingegangen werden kann, vgl. beispielsweise Hartmut Laufhütte: "Entwicklungs- und Bildungsroman" in der deutschen Literaturwissenschaft. *Die Geschichte einer fehlerhaften Modellbildung und ein Gegenentwurf*. In: *Modelle des literarischen Strukturwandels*. Hg. von Michael Titzmann. Tübingen 1991, S. 299-313.

<sup>279</sup> Reinhard Döhl: *Wolfgang Koeppen*. In: *Über Wolfgang Koeppen*, S. 165.

In Stettin angekommen, quartiert sich der Ich-Erzähler in der einer Schule angeschlossenen Jugendherberge ein. Der Herbergsvater verläßt das leere Haus und schließt ihn darin ein. In einer traumähnlich-halluzinatorischen Passage sieht sich der Ich-Erzähler nun mehrfach mit einer bedrohlichen "Jäger"-Figur konfrontiert: bildhafte Verkörperung derjenigen, die ihn selbst 'jagen':

Da hörte ich ihn. Er kam langsam die Treppe rauf, nicht schleichend, ruhig. Ich sah ihn im Dämmerlicht am Ende des Schlafsaals, einen Mann in einem Jägerhut, einem Lodenmantel und mit angeschnallten Ledergamaschen über seinen Schuhen. Ich stand auf und lief zur anderen Seite des Raums, zur Treppe, die dort hinunter führte, ich eilte über die Stufen, und im Gang unten, der Treppe mit Treppe verband, da stand er wieder, [...], und so im zweiten Stock und im ersten und im Parterre [...] (3, 95).

Die Figur erinnert an den Jäger in der Schlußpassage von Peter Weiss' Erzählung *Abschied von den Eltern*. Dort kündigt die rätselhafte Figur, die dem Protagonisten mehrmals im Traum erscheint, die "Versöhnung" mit dem eigenen Leben an,<sup>280</sup> die schließlich zu einem positiven Fazit führt: "Ich war auf dem Weg, auf der Suche nach einem eigenen Leben."<sup>281</sup> In *Jugend* steht der Jäger dagegen als bedrohlich-allegorische Figur für das oben genannte "Es gab kein Entfliehen". Koeppens Protagonist, dem im Gegensatz zu Weiss' erzählendem Ich der 'Abschied von der Mutter' *nicht* gelingt, entzieht sich dem Jäger durch die Flucht in ein leeres Klassenzimmer und das Ausweichen in die Schrift: Er schreibt die Trias "Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit" (3, 95 f.) auf die Tafel, eine ironische Anspielung auf die Ideale der Französischen Revolution, die den Jagdinstinkt des Menschen allerdings nicht lange bändigen konnten, zumal wenn sie wie hier zur Formel erstarren.

So gelingt die Flucht des *Jugend*-Protagonisten auch nur kurzfristig. In Stettin nämlich gerät er in die Fänge eines Hypnotiseurs, der "etwas dem Jäger aus der Nacht in der Jugendherberge" (3, 96) ähnelt. Der Hypnotiseur, der in den verschiedenen Hafenkneipen auftritt, wählt eines Tages den Ich-Erzähler aus dem Publikum und läßt ihn, scheinbar hypnotisiert, als Jesus auftreten und von den Matrosen die "Kollekte" einsammeln (3, 97). Der Junge weiß zwar um den faulen

---

<sup>280</sup> Martin Hielscher: *Zitierte Moderne*, S. 198.

<sup>281</sup> Vgl. Peter Weiss: *Abschied von den Eltern*. Erzählung. Frankfurt am Main 1961, S. 172 ff., Zitat S. 174. – Vgl. dazu auch Karl Heinz Götze: *Poetik des Abgrunds und Kunst des Widerstands*.

Zauber, doch spielt er mit: "Ich wollte lachen, aber da ergriff es auch mich." (3, 97) Der Hypnotiseur stellt nach Josef Quack "eine allegorische Personifikation des autoritären, wenn man will, faschistischen Menschenfängers" dar und kann als "literarischer Verwandter des Jüngerschen Oberförsters" gesehen werden, "so wie das Motiv der Hypnose, die zur Menschenbetörung eingesetzt wird, an [Thomas Manns; Verf.] 'Mario und der Zauberer' (1930) erinnert."<sup>282</sup> Wie sich der Ich-Erzähler dem Hypnotiseur entzieht, spart der Text allerdings aus. Übergangslos, nur durch den Beginn einer neuen Zeile getrennt, wird von einem "Mädchen aus den Kneipen" erzählt, bei dem er, inzwischen mittellos, einige Nächte verbringt. Hat sie, die er gemäß dem Jugend durchziehenden Bann über Körperlichkeit und Sexualität nicht berührt (vgl. 3, 97), ihn vor dem Menschenfänger gerettet?

In Stettin heuert der Ich-Erzähler schließlich auf einem Dampfer in Richtung Finnland an. Von der Fahrt in ein anderes Land erhofft er sich, nachdem ihn auch der Aufenthalt in Berlin enttäuschte, was ihm bis jetzt versagt blieb: den endgültigen Abschied von der Mutter, von der Heimatstadt, schließlich vom Vaterland. Bezeichnenderweise wird genau an dieser Stelle noch einmal der Bann beschworen. Über den Arzt in der Heuerstelle heißt es: "Der Arzt griff nach meinem Geschlecht. Er sagte, hüte dich vor den Weibern." (3, 98) Und dieser hat, damit den preußischen "akademischen Mützenträger[n]" verwandt, die der Ich-Erzähler verachtet (vgl. 3, 74), "Schmisse in einem blauroten Gesicht. Sein Auge zwinkerte." (3, 98) Es ist, als wären die Gebote und Verbote der Mutter, denen sich der Ich-Erzähler zu entziehen versucht, allgegenwärtig. Durch seine Wendung zum Wasser, dem 'weiblichen' Element, wird dies noch bekräftigt. Daß der Abschied von der Mutter nicht vollzogen wurde, zeigt schließlich auch der bereits diskutierte nachfolgende letzte Abschnitt, der das Mutterthema und das Schlangemotiv vom Anfang des Textes wieder aufnimmt, und keine Lösung der lähmenden Bindung verspricht. Die Flucht zur See bietet also ebenfalls keine Möglichkeit, der unausweichlichen Lebensverurteilung zu entinnen. Am Schluß des Abschnittes bleibt allein der Verweis auf kommende (historische wie private) Untergänge, die der Ich-Erzähler, eben noch in der Rolle des Jesus, nun in der des Evangelisten Johannes, mit einem "Patmos-Erlebnis"<sup>283</sup> voraussieht:

Der Dampfer Eddy ging auf Fahrt. Ein Eisbrecher brachte uns durch das Haff. Ich sah die große graue See. Eine unendliche Grabplatte, wie aus Blei.

---

<sup>282</sup> Josef Quack: *Wolfgang Koeppen. Erzähler der Zeit*, S. 284 f.

<sup>283</sup> Vgl. Christoph Haas: *Wolfgang Koeppen. Eine Lektüre*, S. 202.

Ich sah Seeschlachten, Versenkungen, Bombardierungen. Ich sah die großen Untergänge, die kommen sollten. (3, 98)

Mit Hans-Ulrich Treichel kann man *Jugend* als die Geschichte einer "defizitären Sozialisation"<sup>284</sup> und "mißglückte[n] Individuation"<sup>285</sup> lesen. Damit zeigt der Text die Genese eines späteren radikalen Außenseitertums auf, welches die Protagonisten der Romane Koeppens durchweg verkörpern, so der Student Friedrich in *Eine unglückliche Liebe*, der Baumeister von Süde in *Die Mauer schwankt*, der Schriftsteller Philipp in *Tauben im Gras*, der Politiker Keetenheuve in *Das Treibhaus* und der Komponist Siegfried in *Der Tod in Rom*.<sup>286</sup> Der Fragwürdigkeit und Bedrohung seiner eigenen Individualität begegnet der Ich-Erzähler in *Jugend* mit dem Rückzug auf sich selbst und einer radikalen Individualisierung: "Ich wollte ich sein, für mich allein." (3, 90) Nur im Alleinsein scheint es für ihn möglich, Individualität wenigstens ansatzweise zu entwickeln und zu bewahren. Diese Individualisierung bringt jedoch den zunehmenden Verlust von Zugehörigkeit mit sich. Der Ich-Erzähler vereinsamt durch seine Entscheidung, nicht mehr dazuzugehören und nicht mehr 'mitzumachen' im gesellschaftlichen Ganzen. Sozialer Zugehörigkeit weitgehend verlustig gegangen, muß er – als *zoon politicon*, das er von Natur aus ist – eine eigene, fiktive Zugehörigkeit konstruieren, um nicht völlig zu vereinsamen. Die Literatur bietet dazu eine Möglichkeit, denn sie ist reich an "Rollenangeboten",<sup>287</sup> die mit der bisherigen Lebenserfahrung des Ich-Erzählers korrespondieren. Ausgegrenzte und einsame literarische Figuren bieten Möglichkeiten zur Identifikation, etwa die des Verbrechers Raskolnikow oder die des Narren (und Lesers) Don Quijote (vgl. 3,

---

<sup>284</sup> Hans-Ulrich Treichel: *Fragment ohne Ende*, S. 197.

<sup>285</sup> Ebda., S. 165.

<sup>286</sup> Brigitte Neubert: *Außenseiter und ihre Autoren. Wolfgang Koeppen*. In: Dies.: *Der Außenseiter im deutschen Roman nach 1945*. Bonn 1977 (Studien zur Literatur der Moderne 3), S. 145-149 setzt sich vor allem mit der Außenseiter-Position des Protagonisten Keetenheuve in Koeppens Roman *Das Treibhaus* auseinander, kommt jedoch über Vereinfachungen nicht hinaus. Die Autorin sieht die Qualität des Anfang der fünfziger Jahre in Bonn spielenden Textes vor allem in seiner tagespolitischen Aktualität. Daß Koeppens Nachkriegstrilogie bei der Leserschaft längerfristig weniger Erfolg gehabt habe als verschiedene andere Romane der fünfziger und sechziger Jahre, erklärt sie so: "Anders als Romane vom Schnitt der 'Insel des zweiten Gesichts' [von Albert Vigoleis Thelen; Verf.], die durch ihren schelmenhaften Charakter, ihre humorvoll-spritzige Fabulierweise die Leserschaft über den Erscheinungszeitraum hinaus zu fesseln vermögen, tun sich Romane wie Koeppens 'Treibhaus' mit diesen Überlebensbemühungen schwer. Nicht ohne Grund gerät ein Autor dieser Romanart schnell in Vergessenheit, wenn er sich nicht ständig mit aktuellen Themen seinen Leserkreis neu erobert." (S. 34)

<sup>287</sup> Hans-Ulrich Treichel: *Fragment ohne Ende*, S. 162.

88).<sup>288</sup> So wird die Literatur ein "festes Lager", eine "Burg" (3, 42), die einen Schutzraum bietet, Sicherheit gewährt und Distanz schafft zu den anderen Menschen, auch den vergeblich als Kameraden ersehnten und dann als "Analphabeten" verachteten anderen Jungen der Stadt (vgl. 3, 65). Gefährten und Gesprächspartner sind nun Benn und Becher, Macbeth und Hyperion (vgl. 3, 42). Auf diese Weise kann der Ich-Erzähler nicht nur seine soziale Misere vergessen, sondern letztlich seine gesamte unglückliche Existenz: "Ich breitete Schrift um mich aus. Ich verschlang, was gedruckt war. Ich vergaß mich." (3, 89)

Dabei verwischen die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Lektüreremini-zenzen im Raum der Phantasie. Zwischen realem und 'literarischem' Leben klar zu unterscheiden, fällt zunehmend schwerer.<sup>289</sup> Auch deshalb wohl hat Koeppen *Jugend* das Wort Goethes vorangestellt, das "Gedichtete" behaupte sein Recht wie das "Geschehene". Es ist die ästhetische, es ist vor allem die literarische Existenz, die es dem Ich-Erzähler möglich macht, die Mängel seiner Existenzform zu kompensieren, gegen die von ihm als erbärmlich empfundene Wirklichkeit zu protestieren und in ihr so gut es geht zu überleben<sup>290</sup> – und so, immer wieder für kurze Zeit "wie trunken", fortgetragen vom Alphabet (vgl. 3, 89), auf seine unausweichliche Verurteilung wenigstens zu antworten.

### 3.4 Der Ich-Erzähler als Fremder

So sah ich, daß alles fremd war, und ich  
ein Fremder, wie immer und überall.

---

<sup>288</sup> Vgl. dazu ebda., S. 162 f.: "In Don Quichote findet der Erzähler einen berühmten Ahnherrn seiner identifikatorischen Lesehaltung, der das 'Romanhafte', in diesem Fall das der Ritterromane, als ein in der Welt zu Verwirklichendes verstand." — Über die Formen identifikatorischer Lektüre allgemein vgl. Hans Robert Jauf: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt am Main 1991 (stw 955), dort das Kapitel *Ästhetische Identifikation — Versuch über den literarischen Helden*, S. 244-292.

<sup>289</sup> In *Schreiben als Zustand*, S. 63 bemerkt Koeppen, er meine "in einem Roman" zu leben. Das trifft letztlich auch auf die literarisierte Welterfahrung des *Jugend*-Protagonisten zu.

<sup>290</sup> Ebda. sagt Koeppen über sich: "Warum ich schreibe? Weil es für mich eine grade noch mögliche Art ist, am Leben zu bleiben... ganz ehrlich." Frage von Christian Linder: "Und seit wann bleiben Sie auf diese Art am Leben?" Koeppen: "Das war immer so. Ich lebte schon als Kind in der Welt der Bücher."



Um zu zeigen, wie differenziert *Jugend* angelegt ist und wie auch ein kleiner Teil des Textes in sich vielfach aufs Ganze des Werkes verweist, soll hier abschließend eine kurze Passage aus dem umfangreichen und komplex gearbeiteten 52. Abschnitt von *Jugend* analysiert werden.

"In meiner Stadt war ich allein" (3, 87), heißt es am Anfang dieses Abschnittes. Der Ich-Erzähler versucht in der vorpommerschen Stadt, die seine Mutter liebt, die er jedoch nicht als den ihm gemäßen Lebensraum ansehen kann, einen Platz für sich und sein – teilweise auch selbst gewolltes – Außenseitertum zu finden. Vergeblich. Gerade wenn er sich *selbst* fürs Nichtdazugehören entscheidet, will man das nicht dulden:

Ich wollte ich sein, für mich allein. Da drängten sie sich auf. Die Stadt entblöbte sich vor mir. Sie war nicht ehrbar. Sie hatte einen Untergrund. Die Polizei schlug. Die Richter waren parteiisch. Der Amtmann mißbrauchte sein Amt. Der Pfarrer glaubte nicht. Der Ertüchtiger war ein Sadist. Die Trinker kamen und entkorkten die Flaschen. Die Geilen machten ihre Offernten. Morphinisten und Kokser zeigten ihre Wunden und boten den Schnee. Dirnen gaben sich zu erkennen. Diebe luden ein. Der Anthroposoph stieg mit mir auf den Turm von Sankt Nikolai und schrie, Sie sind der Teufel. Als er mich würgte, sah ich die See. Sie schwankte grau unter einem grauen Himmel. (3, 90)

Es ist, als neideten dem Ich-Erzähler die anderen den Versuch, seine randständige Position anzunehmen und abseits von ihnen ein eigenes Selbst zu konstituieren. Für ihn bedeutet das Weggehen aus der Stadt beides: eine Abnabelung von der leiblichen Mutter *und* eine Flucht aus der Vater-Stadt.<sup>291</sup> Doch deren Bewohner drängen sich ihm geradezu auf, wollen seine Abnabelung verhindern oder zumindest erschweren. Erst bei diesem Andrängen, einer anscheinend geradezu als abstoßend erfahrenen (körperlichen) Nähe, angesichts der Entblößung der städtischen Gesellschaft, wird ihm in vollem Umfang bewußt, *wie* verkommen diese tatsächlich ist. Denn es sind gerade die Menschen, welche innerhalb der Gesellschaft besonders anerkannte Tätigkeiten ausüben, die hier als besonders unmoralisch entlarvt werden. Sie wenden sich durchweg gegen die eigentliche

---

<sup>291</sup> Bei Wolfgang Paulsen: *Das Ich im Spiegel der Sprache*, S. 245 findet sich die interessante Überlegung, daß in *Jugend* "der Ort" – also Greifswald – "die Funktion des Vaters" einnehme, die aber leider nicht genauer ausgeführt wird.

Intention ihrer Tätigkeit: Polizei, Justiz, Beamtentum und Klerus, allesamt Stützen der bürgerlichen Gesellschaft, mißbrauchen ihr Amt und gehören so für den zwar nicht dezidiert moralisch argumentierenden, aber moralisch empfindenden Ich-Erzähler zu demjenigen Teil der Gesellschaft, den sie üblicherweise zu verachten vorgeben: zum "Untergrund".

Auf diesen beziehen sich auch die nächsten Sätze der Passage. Die anderen von der städtischen Gesellschaft Ausgegrenzten, Alkoholiker, Drogensüchtige, Prostituierte und Kriminelle, wollen nicht zulassen, daß es dem ebenfalls Ausgegrenzten gelingen könnte, von den Bürgern, aber auch von ihnen selbst, die doch gewissermaßen seinesgleichen sind, unabhängig zu sein – *ich* zu sein. So versuchen sie, ihn mit den ihnen möglichen Mitteln an *ihren* "Untergrund" zu binden: Sie zeigen ihm, daß auch sie Verwundete sind, sie entkorken die Flaschen, sie bieten die Drogen, den "Schnee". Daß ihr Vorhaben mißlingt, wie aus dem weiteren Fortgang des Textes deutlich wird, verwundert bei der strikt moralischen Haltung des Ich-Erzählers nicht. Er sieht in den Bürgern wie auch in den anderen Ausgegrenzten letztlich nur "Untergrund" und distanziert sich von beiden Seiten. Er will nirgends dazugehören, weder zur Gesellschaft noch zu den Außenseitern der Stadt, weder zu den Arbeitern noch zu den Arbeitslosen (vgl. 3, 91), weder zu den Künstlern noch zu den tingelnden Scharlatanen (vgl. 3, 91 ff. und 3, 96 f.). Das trotzig Annehmen seiner Einsamkeit und die Distanz des Ich-Erzählers zu anderen Menschen führt so weit, daß er auch jegliches Ziel, auf das er in seinem Leben zusteuern könnte, verweigert. Ein Ziel zu haben entlarvt er als bürgerliche Attitüde. Und ein Ziel zu haben hieße auch, nicht mehr jederzeit überallhin aufbrechen zu können und käme damit einer Bedrohung seiner gewünschten Unabhängigkeit und Freiheit gleich. So stellt er schließlich fest, daß sein Ziel nicht einmal die "Ziellosigkeit" sei, da diese anzusteuern ja wiederum ein Ziel darstellte: "Ich hatte mir nichts vorgenommen, nicht einmal die Ziellosigkeit; nur steuerte ich beharrlich von den anderen fort, und das war es, worauf es mir ankam." (3, 47) Das Ich erscheint als ein Fremder, wie ihn Julia Kristeva beschreibt:

Die Enttäuschungen, die der Fremde zwangsläufig erlebt [...], verletzen ihn tief [...]. [Er ist] immer bereit, seinen endlosen Weg fortzusetzen, weiter, woandershin. Das (berufliche, intellektuelle, affektive) Ziel, das sich mancher auf dieser zügellosen Flucht setzt, ist bereits ein Verrat am Fremdsein, denn mit der Wahl eines Lebensprogramms nimmt der Fremde sich vor, zu rasten oder sich niederzulassen. Nach der extremen Logik des Exils dagegen müßten sich alle Ziele in jenem Netz aufzehren und zerstören,

das der Heimatlose nach einem immer hinausgeschobenen, nie befriedigenden, immer unerreichbaren Anderswo ausgeworfen hat.<sup>292</sup>

Fast allen Figuren der erzählenden Texte Koeppens ist eines gemeinsam, eine "von Anfang an unüberbrückbare Fremdheit dem anderen gegenüber".<sup>293</sup> Der Ich-Erzähler in *Jugend* ist jedoch nicht nur ein Fremder unter den anderen – sich ebenso fremden – Menschen, er will es letztlich sogar sein. Dieses Bedürfnis resultiert vor allem aus der Furcht, inmitten anderer Menschen, die ihm zu nah kommen könnten, seine Identität zu verlieren<sup>294</sup> – eine Identität freilich, die keinesfalls gesichert, vielmehr unsicher und vielfach gefährdet ist. Er weiß ja selbst nicht genau, wer er ist. So sehr er den anderen gegenüber fremd sein möchte, um vor ihnen sicher zu sein, um dem – in welcher Weise auch immer – Festgelegtwerden zu entkommen, so sehr ist er auch sich selbst ein Fremder.<sup>295</sup> Aber besser fremd sein, als in der Menge, in der Umklammerung der anderen unterzugehen. Diese Fremdheit nämlich bedeutet zumindest der Möglichkeit nach Freiheit. Alle Wege bleiben – theoretisch – offen, solange man sich nicht festlegt und nicht festlegen läßt. Ein solches Fremdsein aber erlangt nur, wer mit der Beziehung zu allen anderen Menschen bricht. Der Preis dafür ist Einsamkeit.<sup>296</sup>

Die letzten drei Sätze der Passage verweisen auf knappstem Raum noch einmal auf mehrere wesentliche Motive des ganzen Textes: "Der Anthroposoph stieg

---

<sup>292</sup> Julia Kristeva: *Fremde sind wir uns selbst*. Aus dem Französischen von Xenia Rajewski. Frankfurt am Main 1990 (es 1604), S. 15 f. [Zuerst unter dem Titel: *Etrangers à nous-mêmes*. Paris 1988.] Als melancholischer Charakter wurde der Protagonist bereits oben charakterisiert. Was Julia Kristeva über die Melancholie des Fremden schreibt, gilt auch für ihn: "Wer kennt ihn nicht, den Fremden, der rückgewendet zu dem verlorenen Land seiner Tränen überlebt. In seiner melancholischen Liebe zu einem verlorenen Raum vermag er sich nicht damit abzufinden, eine Zeit, ein Stadium verlassen zu haben. Das verlorene Paradies ist ein Trugbild der Vergangenheit, das er niemals wiederfinden wird. Er weiß es in einem verzweifelten Wissen, das seine Wut auf die anderen (denn es gibt immer einen anderen, einen schlechten Grund für mein Exil) gegen ihn selbst wendet [...]" (S. 19)

<sup>293</sup> Reinhard Döhl: *Wolfgang Koeppen*, S. 170.

<sup>294</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang auch Koeppens Bemerkungen in: *An Ariel und den Tod denken. Warum ich reise* (5, 280): "Was ich auf Reisen suche, ist das Fremdsein ganz und kraß, der Schein der Vertrautheit ist gewichen, die Welt ist neu, sie ist mir nicht Freund und nicht Feind, ich wohne nicht, ich bin nicht eingestuft, man erwartet mich nicht, ich habe keine Geschäfte in der Stadt [...]. Ich komme an und lebe mit der Fremde. [...] Ich bin ein Schauspieler, der seine Rolle lebt, doch nicht seine Identität verliert".

<sup>295</sup> Fritz Martini: *Deutsche Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*. 17., erw. Aufl. Stuttgart 1978 (KTA 196), S. 658 nennt *Jugend* ein "atmosphärisch dichte[s] Porträt zerquälter, trotzig im aufgezwungenen Außenseitertum rebellierender und in undurchdringbarer Fremdheit zu sich selbst zurückgestoßener Aufwuchsjahre".

<sup>296</sup> Vgl. hierzu auch Julia Kristeva: *Fremde sind wir uns selbst*, S. 21 f.

mit mir auf den Turm von Sankt Nikolai und schrie, Sie sind der Teufel. Als er mich würgte, sah ich die See. Sie schwankte grau unter einem grauen Himmel." (3, 90)<sup>297</sup> Der erste Satz der Passage bietet ein einprägsames Bild für die verkehrte Welt der kleinen Stadt. Der Ich-Erzähler wurde bis zu diesem Punkt des Textes – abgesehen von seinen Phantasien – als ein Beobachter gezeigt, als einer, der nicht teilnimmt am Leben der anderen und sich in sich selbst zurückzieht, schließlich als einer, der weder handeln will noch kann. Ihn, der sich den anderen verweigert, der Zwang und Gewalt verabscheut und nicht zuletzt aus Opposition zu diesen anderen nicht handelt – und also zumindest auf diese Weise nicht schuldig wird –, verurteilen die Bürger der Stadt als "böse" (3, 90). Mißtrauisch und neidisch beäugen sie die Versuche des Störenfriedes, zu einer von ihnen unabhängigen Identität zu gelangen. Ihr eigener fester Platz innerhalb der Gesellschaft ist durch ihre eigene Unredlichkeit keineswegs gefährdet. Wenn alle Anstand heucheln, fällt nur der eine auf, der dabei nicht mitmachen will. Darum ist es ausgerechnet der Ich-Erzähler, ein Junge fast noch, den ein "Anthroposoph"<sup>298</sup> als den "Teufel" apostrophiert – und sich durch seine Handlung als wahrer falscher Menschenfreund erweist. Er will die gestörte Ordnung der Bürger retten und das teuflische Ärgernis aus der Welt schaffen. Sollte der Ich-Erzähler bis zu dieser Begegnung mit dem sogenannten Anthroposophen noch an irgendeine Form von Mitmenschlichkeit innerhalb der Stadt geglaubt haben: spätestens jetzt wird er seinen Irrtum erkennen. So mißtraut er den anderen von nun an noch mehr, zieht sich noch weiter in sich selbst zurück, verläßt später gar die Stadt.

Nicht zufällig spielt die Szene auf einem Kirchturm. Sie zeigt neben der Fragwürdigkeit einer allgemeinen, sozusagen säkularisierten Menschenliebe zugleich die im ganzen Text thematisierte Fragwürdigkeit der in Stadt und Staat mächtigen Institution Kirche. Diese schützt den vom Anthroposophen bedrohten

---

<sup>297</sup> Das Motiv der von einem Protagonisten als bedrohlich empfundenen Turmbesteigung findet sich auch in Koeppens Roman *Tauben im Gras* (2, 111 ff.). Martin Hielscher: *Zitierte Moderne*, S. 188 f., Anm. 17 belegt mit einer detaillierten Auflistung, daß Koeppen in seinen Romanen und Prosatexten immer wieder ähnliche oder gleiche Motive und Szenarien verwendet, die für ihn offenbar Symbolcharakter haben. Das trägt dazu bei, daß sich Koeppens Werk, dem ein ohnehin schon stark verweisender und allusiver Charakter eignet, auch als ausgeprägt selbstreferentiell lesen läßt. Zum allusiven Charakter von Koeppens Texten vgl. Klaus R. Scherpe: *Ideologie im Verhältnis zur Literatur*, dort besonders den dritten Abschnitt, S. 251 ff.

<sup>298</sup> Die Begegnung des jungen Koeppen mit einem sogenannten Anthroposophen auf dem Greifswalder Nikolaiturm hat offenbar tatsächlich stattgefunden. Vgl. *Mein Zuhause waren die großen Städte*. In: Wolfgang Koeppen: *"Einer der schreibt"*, S. 267. [Zuerst mit dem Zusatz: *Gunnar Müller-Waldeck im Gespräch mit Wolfgang Koeppen*. In: *neue deutsche literatur*. H. 487. 1993, S. 14-20.] Im Text finden sich zu der allegorischen Figur keine weiteren Erklärungen.

Jungen, das Schaf, das nicht in die Herde zurückfindet, in keiner Weise. Die Kirche versagt ihren Dienst, wohl nicht zuletzt, weil neben der städtischen Gesellschaft vor allem sie es ist, welche die Existenz des Ich-Erzählers – eines ungebo-  
renen Kindes – schon von allem Anfang an verurteilt hat. Der Kirchturm läßt sich  
aber auch, und dies stellt ebenfalls eine Entsprechung zu anderen Textstellen von  
*Jugend* dar, als Phallussymbol verstehen. Das Gewürgtwerden des Ich-Erzählers,  
dem der Atem, dem das Leben genommen werden soll, erhält auf diese Weise eine  
noch weiterreichende und differenziertere Bedeutung. Ohne den aggressiven Akt  
– Akt in zweierlei Hinsicht – eines Mannes, seines Vaters, wäre der Ich-Erzähler  
nicht am Leben, und mit einem ebenfalls aggressiven Akt versucht wiederum ein  
Mann, ihm das Leben zu nehmen. So spricht diese Passage nicht zuletzt von der  
untrennbaren Verbindung von eros und thanatos, auf die bereits am Textbeginn  
durch das leitmotivische "Zeugung drängte zur Schlachtung" (3, 7) verwiesen  
wurde: Gezeugt werden bedeutet die Verurteilung zum Tod.

Der Aufwärtsbewegung der Turmbesteigung am Anfang der Passage folgt  
nun die Abwärtsbewegung des Blickes: "Als er mich würgte, sah ich die See. Sie  
schwankte grau unter einem grauen Himmel." Alles gerät ins Wanken. Der Blick  
fällt auf das Meer, das, psychoanalytisch gewendet, auf die Beziehung zur Mutter  
verweist,<sup>299</sup> aber auch auf die Weite, das Offene, das noch vor dem Ich-Erzähler  
Liegende – es ist im Text immer wieder von einer Flucht aus der Stadt in Rich-  
tung des Meeres die Rede. Die See schwankt jedoch nicht nur, sie wird auch als  
"grau unter einem grauen Himmel" bezeichnet. Sie verspricht ebensowenig  
Helligkeit, Freude oder Lebendigkeit wie der Himmel, den das Auge des Ich-  
Erzählers streift.<sup>300</sup> Dieser Himmel steht nicht für ein Jenseits im christlichen  
Sinn, sondern für die Leere, in die hinein die Türme der Kirchen ragen, jener Orte,  
in denen der nach Ansicht des Ich-Erzählers inhumane Klerus seinen Sitz, seine  
feste Burg hat. Im Netz der Geschichte gibt es weder Freiheit noch Erlösung.  
Darum ist die Farbe des Himmels so grau wie die Farbe der See, zu der er später  
fliehen wird – ins Weite, in eine Zukunft schließlich, die doch nur Scheitern und

---

<sup>299</sup> Vgl. Sigmund Freud: *10. Vorlesung. Die Symbolik im Traum*. In: Ders.: *Studienausgabe*. Bd. 1: *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Und Neue Folge*. Hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey. Frankfurt am Main. 11., korr. Aufl. 1989, S. 169 f.

<sup>300</sup> Im Sommer 1971 berichtete Koeppen Helmut Heißenbüttel von einem für ihn offenbar bedeutsamen Traum, in dem ein analoges Bild auftaucht: "Er hat mir einen Traum erzählt: Auf einer schwarzen Ebene unter einem schwarzen Himmel war er verurteilt, in alle Ewigkeit weiterzugehn." Helmut Heißenbüttel: *Literatur als Aufschub von Literatur? Über den späten Wolfgang Koeppen*. In: *Wolfgang Koeppen*. Hg. von Heinz Ludwig Arnold, S. 37.

den Tod verspricht. Transzendenz und Immanenz, Diesseits und Jenseits, nirgends ist Hoffnung, nirgends Erlösung angesichts der "großen Untergänge, die kommen sollten." (3, 98)

Damit erhält auch das bereits diskutierte Schlangenmotiv eine weitere Bedeutung. Nicht nur das unerlaubt eigenmächtige Handeln entgegen der göttlichen – und naturgesetzlichen – Vorsehung, der Verlust der Unschuld, die Entdeckung der Sexualität, schließlich die Vertreibung aus dem Paradies sind mögliche Bedeutungen. Sondern die Schlange, die oft als sich selbst in den Schwanz beißend in der Form eines Kreises dargestellt wird, verweist zugleich auf den Rondocharakter des Textes selbst und auf die ihn beherrschenden Motive: Verurteilung, Schuld und Gefangensein im 'Raum der Mutter'.<sup>301</sup>

#### 4 "... ein düsteres Selbstgespräch" – Erzählungen, Prosa, Fragmente

Koeppens späte Texte beschreiben "zumeist die gleiche Bewegung: ein Ort, eine Person, eine Reise werden geschildert, dann wird der Text durchlässig für die Vergangenheit, die Kindheit, Jugend und immer wieder Berlin, bis 'Jugend' ganz zurückführt in die Vergangenheit."<sup>302</sup> Die wenigen, sich immer wieder gleichenden Schauplätze von Koeppens Spätwerk sind die seiner eigenen Biographie: Das Vorpommern und Masuren der Jahrhundertwende, das Berlin des Kaiserreiches, der Weimarer Republik und des heraufziehenden

---

<sup>301</sup> Vgl. dazu auch Martin Hielscher: *Zitierte Moderne*, S. 179 und S. 186, wo Hielscher allerdings die Schlange nur als Symbol für die Struktur des Eingangsabschnittes von *Jugend* versteht. Man kann das aber weiter fassen und auf die Struktur des gesamten Textes ausweiten. Koeppen bringt übrigens auch zu Beginn des letzten Abschnittes, in dem noch einmal das Eingangsmotiv des Spazierganges des Ich-Erzählers mit seiner Mutter vorbei am verlorenen Familiengut aufgenommen wird, die Schlangen ins Spiel: "Ich haßte die Stadt hinter den Wiesen [...]. Ich sah sie von Ottern gefressen." (3, 98)

<sup>302</sup> Martin Hielscher: *Wolfgang Koeppen*, S. 129 f.

Nationalsozialismus, und schließlich das München und Berlin der Nachkriegsjahre. Im Gegensatz zum – gelegentlich fast verklärten – Berlin der Weimarer Jahre taucht die Bundesrepublik in seinen späten Texten jedoch kaum als Ort auf, an dem sich leben ließe. Der Autor selbst hat seine gescheiterte Hoffnung, einen solchen Ort zu finden, mehrfach mit der Zeit des Nationalsozialismus und der Zerstörung Berlins durch die alliierten Bomber 1943 in Verbindung gebracht. In dem Prosatext *Ein Kaffeehaus* heißt es rückblickend: "[...] und [ich] wußte, daß ich starb, in dieser Zeit, in diesen Jahren" (3, 168). Koeppen habe den "Tod seines emphatischen Lebens, seines Berliner Aufbruchs" zwar überlebt, so Martin Hielscher, jedoch "alles, was dann kam, bestenfalls als Reprise" erlebt.<sup>303</sup> So sind die wenigen bundesrepublikanischen (noch seltener ostdeutschen) Schauplätze seiner Texte immer nur mit wenigen Strichen gezeichnete Kulissen für ein Ich, das allein ist mit sich, der Literatur und seinen Erinnerungen an Kindheit, Jugend und frühe Mannesjahre. Alle diese späten Arbeiten nähern sich durchweg

einer spezifischen Form autobiographischen Sprechens an, die am besten Heißenbüttels Ausdruck von der "Halbmaske der biographischen Subjektivität" kennzeichnet. Romanhafte und autobiographische Elemente vermischen sich, das Ich ist eine Romanfigur, aber so, daß der Vorgang der Ästhetisierung und Stilisierung durchsichtig bleibt. Die Texte werden hermetischer, noch parataktischer, gleiten von Vorstellung zu Vorstellung, voller Komik und Ironie mitunter, aber sie führen immer wieder in die Vergangenheit zurück, in Schwermut und Aufbruch, in das "versäumte Leben" [...] und die Zeit, als "ich starb" [...].<sup>304</sup>

Koeppen hat von den sechziger bis zu Beginn der neunziger Jahre eine beträchtliche Zahl von Prosastücken, Erzählungen und Fragmenten geschrieben. Daraus mußte hier notwendig eine Auswahl zu diskutierender Texte getroffen werden, die paradigmatisch für die späten Projekte und Entwürfe des Autors stehen. Jeder dieser Texte sucht einen anderen Zugang zum "verlorene[n], vielleicht nie zu findende[n] Ich" (6, 365). Darüber hinaus handeln die meisten dieser Arbeiten auch vom Schreiben mit seinen Möglichkeiten und Grenzen – als Selbstbefragung und -analyse, als Stiftung von Identität, als Rettung von Individualität im gesichtslosen Kollektiv wie auch als Reaktion auf individuelle Verlusterfahrungen. Damit freilich sind Koeppens späte Prosastücke, die er in einem Interview ein "düsteres

---

<sup>303</sup> Ebda., S. 130.

<sup>304</sup> Ebda., S. 129.

Selbstgespräch" nannte,<sup>305</sup> immer auch Metatexte, die im Schreiben das Schreiben selbst zum Thema machen und reflektieren.

So auch in dem Prosastück *Ein Kaffeehaus* (1965), das, obgleich eine Untergangsvision schildernd, zugleich ein Bekenntnis zum Schreiben formuliert. *An mich selbst* (1967) stellt die wohl radikalste Form der "Selbstanalyse" des späten Koeppen dar. Das Fragment *Angst* (1974) steht für den gescheiterten Versuch des Autors, noch einmal einen Roman mit einer – ihm allerdings ähnlichen – fiktiven Hauptfigur zu schreiben, der zudem in den USA spielt und die politischen Verhältnisse dort – immer auch im Blick auf die deutschen – beleuchtet. *Morgenrot* (1976) hingegen ist eine deutlich autobiographisch gefärbte Arbeit, in der Koeppen über sein alltägliches Leben, sein, wie Helmut Heißenbüttel es nannte, "anecdotal life"<sup>306</sup> spricht. *Ein Anfang ein Ende* (1978) dürfte wie *Morgenrot* zum unveröffentlichten, fragmentarischen Roman *In Staub mit allen Feinden Brandenburgs* gehören. Neben *Jugend* stellt dieser Text einen weiteren Versuch Koeppens dar, schreibend in seine frühen Jahre zurückzugehen. Wie schon in *Jugend* wurde auch hier die tatsächliche Kindheitsbiographie des Autors mit entscheidenden Modifikationen versehen. *Taugte Frieda wirklich nichts?* (1982) schließlich zeigt im Gegensatz zu den zuvor genannten, formal avancierten und bis zur Hermetik reichenden Texten eine formal konventionelle, aber sehr stimmungsvolle Variante später Koeppenscher Prosa.

#### 4.1 "... meine Landschaft": *Ein Kaffeehaus* (1965)

Schon während seiner Jugend in Greifswald und Ortelsburg sah Koeppen Berlin als Zentrum des literarischen Lebens in Deutschland an. Das zwischen Tauentzien- und Budapester Straße gelegene "Romanische Café" mit seinem intellektuellen, auch bohemienhaften Publikum war ihm Synonym für die journalistisch-literarisch-künstlerische Szene der Stadt, zu der er selbst gehören wollte. In Berlin angekommen, war Koeppen Ende der zwanziger und in den frühen dreißiger Jahren dann selbst regelmäßiger, seinem Wesen gemäß allerdings

---

<sup>305</sup> *Schreiben als Zustand*, S. 60.

<sup>306</sup> Helmut Heißenbüttel: *Literatur als Aufschub von Literatur?*, S. 33-37, passim.



eher distanzierter Gast in diesem Café.<sup>307</sup> Über dreißig Jahre später, in dem 1965 erschienenen Prosastück *Ein Kaffeehaus* (3, 165-168),<sup>308</sup> hat er dem Ort ein literarisches Denkmal gesetzt. In der autobiographischen Betrachtung *Nach der Heimat gefragt...*<sup>309</sup> bemerkt er dazu rückblickend:

In einem "Atlas", zusammengetragen von deutschen Autoren [...], wählte ich als meine Landschaft das Romanische Café in Berlin. Tatsächlich habe ich an diesem unvergleichlichen Ort der Träume viele Stunden verbracht und Tage, an denen ich fehlte, als verloren betrachtet. Meine endlich akzeptierte Heimat war Berlin. Das Café, das Kurfürstendammviertel, die Berliner Verkehrsbetriebe, der Lesesaal der Staatsbibliothek, endlich der Spittelmarkt, die Redaktion, wo ich manchmal auch das Wetter machte, einen Blick zum Himmel wagte und Gewitter kündete, dies alles war eine schöne Heimat, ich liebte sie sehr. 1933 fing Hitler an, Berlin zu zerstören und brauchte dazu zwölf Jahre. Nachher stellten sich die alten Heimatgefühle nicht wieder ein. (5, 302 f.)

Drei Themen bestimmen den *Kaffeehaus*-Text: Der fatale Weg preußischer Geschichte vom Militarismus und Nationalismus des Kaiserreiches in den Nationalsozialismus, die Entwertung von Glauben und Religion in der säkularisierten Moderne und, aus beidem abgeleitet, Koeppens Entscheidung, auf die Negativität dieser Erfahrungen schreibend und mit dem Konstituieren eines "geheimen Vaterlandes" (3, 168) der Literatur zu antworten.

Der Text besteht aus einem einzigen, sich über knapp vier Druckseiten erstreckenden Satz. An seinem Beginn steht der Verweis auf den Bau der Berliner Gedächtniskirche 1891/95, an seinem Schluß in einem apokalyptischen Tableau die Zerstörung Berlins und der Kirche durch die alliierten Bomberangriffe im November 1943. Dazwischen werden in einer Flucht von Assoziationen, einer Art literarischem Zeitrafferverfahren, Bilder aus rund siebzig Jahren deutscher Geschichte von der Reichsgründung bis zum Ende des Nationalsozialismus aufgerufen. Es ist die darin liegende Spannung zwischen kürzester Erzählzeit und im

---

<sup>307</sup> Wolfgang Koepfen: *Ohne Absicht*, S. 53: "[...] auch im Romanischen Café war ich aber eigentlich ein Außenseiter. Ich habe mich nicht mit den anderen Gästen verbrüdet. [...] Ich saß allein dort. Das genügte mir. Ich wollte sozusagen das Café in der Einsamkeit genießen."

<sup>308</sup> Wolfgang Koepfen: *Ein Kaffeehaus*. In: *Atlas*. Zusammengestellt von deutschen Autoren. Berlin 1965, S. 91-95. – Sieben Jahre später wurde der Text unter dem Titel *Romanisches Café* in der gleichnamigen Prosasammlung Koepfens wiederabgedruckt: Wolfgang Koepfen: *Romanisches Café*. Erzählende Prosa. Frankfurt am Main 1972 (st 71), S. 7-11. In den *Gesammelten Werken* ist er wieder mit *Ein Kaffeehaus* überschrieben.

<sup>309</sup> Zuerst in: *Die Neue Barke*. H. 3. 1972, S. 29.

Gegensatz dazu extendierter erzählter Zeit, die das gleichsam Rollende der Geschichte verdeutlicht, die in ihrer Aneinanderreihung von Katastrophen alles unter sich begräbt. Die Bewegung der Geschichte ist unaufhaltsam, fließend, ein 'Strom' – mit der von Koeppen häufig gebrauchten Metapher bezeichnet –, den der Text in seiner fließenden, von Zäsuren freien Form selbst abbildet. Die Untergangsvision bezieht sich im Kontext der Erzählung zunächst auf die kommenden Kriegszerstörungen, "sie impliziert aber [...] auch die metaphysische Vorstellung vom Ende aller Dinge."<sup>310</sup> Damit ist auch Koeppens negative Teleologie der Geschichte bezeichnet: Zerstörung und Untergang betreffen allgemeine Geschichte (Untergang des deutschen Kaiserreiches und der Weimarer Republik, nationalsozialistisches Gewaltregime, Zerstörung Berlins) wie auch individuelle Lebensgeschichte. Konsequenterweise wechselt der Text erst gegen Ende von der auktorialen zur Ich-Perspektive. Vom Eintritt des Ich in den Text an – "als ich mich zugesellte" (3, 167) – fallen allgemeiner (geschichtlicher) und individueller Untergang zusammen, wird anonym dahinrollende Geschichte in ihrer subjektiv, individuell erlittenen Ausprägung konkret: Vom Ich-Erzähler heißt es, daß er "starb" in den Jahren des Hitlerfaschismus (vgl. 3, 168).

Mit dem Verweis auf Kaiser Wilhelm II. und den Bau der Gedächtniskirche wird zu Beginn eine nationalistische, preußisch-protestantische Tradition benannt. Der Bau der Gedächtniskirche und des einige Jahre später errichteten Caféhauses mit ihrem neoromanischen, das Mittelalter romantisierenden Stil werden als Ausdruck der konservativ-nationalistischen Haltung der Erbauer gedeutet, wobei stereotype, klischeehafte Wendungen das Dekorative des Bauwerkes auf sprachlicher Ebene wiederholen (vgl. 3, 165). Überhaupt spiegelt der Text – darin *Jugend* ähnlich – Zeit- und Mentalitätsgeschichte in architektonischen Motiven. Die Gedächtniskirche repräsentiert das Kaiserreich, das romanische Haus steht für das niedergehende Bürgertum, im "Romanischen Café" versammeln sich die Antibürgerlichen, Intellektuellen und Anarchisten. Beim Blick auf diese Orte scheint der Strom der Zeit sich zu verlangsamen, einzelne 'Bojen' geraten ins Bild, historische Details und soziale Repräsentationsmuster werden kenntlich, bis sie im Fortgang des Textes, im Weiterströmen der Zeit untergehen: Kirche, romanisches Haus und Café werden am Ende vernichtet sein.

Die Gedächtniskirche freilich, von der eingangs die Rede ist, wird nur vordergründig als Huldigung an Wilhelm I. erbaut. Vielmehr geht es darum, einer

---

<sup>310</sup> Josef Quack: *Wolfgang Koeppen. Erzähler der Zeit*, S. 307.

Tradition deutschnationalen Denkens und der eigenen politischen Macht ein Denkmal zu setzen – die Anspielungen und konkreten Nennungen schlagen in eher assoziativer als genau begründeter Folge einen Bogen von Karl dem Großen und Friedrich I. über Friedrich den Großen, Richard Wagner und Ludwig II. bis hin zu Joseph Victor von Scheffel, Adolf Stoecker und Gustav Freytag (vgl. 3, 165), Vertreter eines ideologischen Nationalismus oder Personen, die im Wilhelminismus als besonders 'deutsch' apostrophiert wurden. Tradition und Religion werden instrumentalisiert – der Bau der Kirche ist Selbstzweck, Symbol der politisch-nationalistischen Tradition. Mit dieser wiederum paktiert das preußische Kapital: eine Baufirma wird genannt, dann die Deutsche Bank, und dazu – pars pro toto für das konservative, national gesinnte kaisertreue Judentum – Gerson von Bleichröder, Bankier und finanzieller Berater Bismarcks.<sup>311</sup> Waren aber die Erker und Säulen des romanischen Hauses als Verzierung gedacht, romantisierende mittelalterliche Zitate, die dem Bauwerk einen märchenhaften Zug verliehen, wurde die Vorstellung von kämpfenden Rittern zu Beginn des Jahrhunderts auf unverhoffte, grausame Weise Realität: mit dem Grauen der großen sogenannten Materialschlachten des Ersten Weltkrieges, der Barbarei des Nationalsozialismus und des Zweiten Weltkrieges. Das Kaiserreich fand damit endgültig sein Ende, keine preußischen "Siegeshymnen" waren zu vernehmen, allenfalls der "Zapfenstreich" einer zu Ende gehenden Epoche (vgl. 3, 165). Mit dem Hinweis auf die vor allem bürgerlichen Bewohner des romanischen Hauses, das unweit der Kirche als zusätzliches Repräsentationsobjekt der kaiserlichen Macht errichtet wurde, rückt denn auch die Weimarer Republik in den Blick des Textes:

[...] ein romanisches Haus [...] mit Rundbogen und schmucken Säulen und traulichen Erkern zum Hinausstrecken von Ritterfahnen und hübschen Balkonen für Herolde und für Burgfräulein [...], doch auch Fahrende kamen mit allerlei Kunststücken, andere als man geladen und erwartet hatte, später, und

---

<sup>311</sup> Josef Quack: *Wolfgang Koepfen. Erzähler der Zeit*, S. 307 weist darauf hin, daß der Text auch von der "Schande der Epoche", der Vernichtung jüdischen Lebens handle. Wenn Quack schreibt, daß von Koepfen im Text "in der Gesellschaftsbeschreibung die Stellung der Juden im wilhelminischen Berlin" besonders "hervorgehoben" (ebda.) werde, übersieht er aber, daß der Autor jene jüdischen Kreise, die sich durch besondere Kaisertreue auszeichneten, von seiner Kritik an Nationalismus und Kaiserreich nicht ausnimmt. Man sah "am Sonntag die Gemeinde in die Kirche gehen [...], und am Sabbat wanderten die anderen Herren, nur unterm Zylinderhut, doch hier und dort einer in stolzer Uniform oder stolz in der Uniform als Garde-reservezahlmeister, vielleicht auch Leutnant vom Troß oder von der Armierungstruppe, den Weg etwas weiter hin, zum Bethaus hin, und auch da die Fürbitte für die Majestät, nicht weniger dankbar, nicht minder untertan" (3, 166).

es zogen Geschäftsleute in das romanische Haus und handelten mit Stahl oder mit Schläue, und ein Zahntechniker und ein Nervenarzt eröffneten ihre Praxen und heilten oder heilten nicht, und ein Oberst wohnte im Haus, der Kommandant der Garde [...] (3, 165).

Neben der geistigen Freiheit der Weimarer Republik, die der Ich-Figur das "Romanische Café" später geradezu als "Eden" (3, 167) erscheinen läßt, charakterisieren verstärkte industrielle Produktion und Aufschwung der Massenmedien auf der einen, Inflation, Armut und Arbeitslosigkeit auf der anderen Seite die Zeit. Aber weder die alte Aristokratie noch das Bürgertum reagieren auf die gewandelte soziale und ökonomische Situation. Es ist vom "millionenköpfigen, millionenfüßigen" Untier die Rede, "das auf allen Straßen herankroch" und das kein "Drachentöter" bezwingen kann (3, 165). Die Bürger, repräsentiert durch die Bewohner des romanischen Hauses, verschließen die Augen und verharren in leerer Selbstbezüglichkeit. Der Blick von der "Beletage" auf die Straße zeigt ihnen immer nur ihresgleichen, eine vermeintliche, in Wirklichkeit sich auflösende Gemeinschaft:

[...] und sie alle blickten zu den romanischen Fenstern hinaus oder konnten zu den säulenumrahmten Fenstern hinausblicken, wenn sie es wollten, und sahen am Sonntag die Gemeinde in die Kirche gehen, unterm Zylinderhut oder unterm Kaiserin-Augusta-Victoria-Hut oder unter der Pickelhaube des Reserveoffiziers, ein aktiver General schritt mit im Chor, unter weißem Flederwisch, das lutherische Gesangbuch an die goldenen Tressen oder die silberne Schärpe gepreßt [...] (3, 166).

Es ist die krisenhafte Stimmung des Fin de siècle und des beginnenden 'säkularisierten' zwanzigsten Jahrhunderts, auf die der Text mit Anspielungen auf die Popularität von Nietzsches Diktum über den 'Tod' Gottes oder Spenglers "Untergang des Abendlands" verweist (vgl. 3, 167). Halt in Religion oder Glauben finden in einer Zeit, die den Tod Gottes ausruft, die wenigsten – oder ihr forciertes Bemühen schlägt um in Orthodoxie. Während die Kirche von der politischen Macht nicht nur instrumentalisiert wird, sondern dies auch zuläßt – "die Bewegung wurde in der Kirche empfangen und gesegnet", heißt es später (3, 167) –, entwickelt sich der Gang ins Bethaus für die meisten ehemals Gläubigen zum Ritual. Traditioneller Glaube wird ersetzt durch andere 'Religionen': die eingangs beschriebene von politischer Macht und Kapital; dann die der Massenunterhaltung – Kino als neues Opium fürs Volk –, von der in der Mitte des Textes die Rede ist; und schließlich die der Literatur und des Geistes, auf die sich der Schluß bezieht.

Gegen die Entwertung der Werte, die zunehmende Säkularisation, politisch-nationalistischen Extremismus und das Zerstörungswerk der Zeit entsteht in der Imagination ein anderes, ein 'geheimes Vaterland' (vgl. 3, 168), das Schutz und Halt bietet. Der Ich-Erzähler findet es im "Romanischen Café". Er kommt in die Großstadt Berlin auch um seine Armut und provinzielle Herkunft zurückzulassen, den "pommerschen Acker" will er tauschen gegen ein religiös überhöhtes "gelobte[s] Land" (3, 167). Das Café mit seiner intellektuellen, antibürgerlichen, auch anarchistischen Klientel gleicht für ihn einem leuchtenden Tempel:

[...] und als ich mich zugesellte, das gelobte Land erreichte vom pommerschen Acker her, vierter Klasse, mit Milchkannen und Kartoffelsäcken, und vom Stettiner Bahnhof nach dem Stadtplan zu Fuß, auf dem Weg nach Eden, da schien mir der Tempel zu strahlen, wie mein Verlangen es mir verkündet hatte [...] (3, 167).

Doch die Hoffnung der Ich-Figur währt nicht lange. Zunächst vertreibt der nationalsozialistische Terror einen großen Teil der Gäste, später werden das Haus – und damit auch die "Heimatgefühle", von denen Koeppen in *Nach der Heimat gefragt...* spricht (5, 303) – bei der Bombardierung Berlins vernichtet. Was bleibt, ist das 'geheime Vaterland', von dem am Ende des Textes die Rede ist. Es ist ein ideeller Ort der Luftgeschäfte der Poesie und der Intellektuellen, vor allem der Schriftsteller, Ort einer fiktiven "Bruderschaft" der Schreibenden, wie sie Koeppen in seinem Aufsatz über T. E. Lawrence genannt hat (vgl. 6, 249).<sup>312</sup> Dementsprechend charakterisiert der Text dieses Vaterland auch mit einem intertextuellen Hinweis, der auf eine kritische Tradition deutschsprachiger Literatur anspielt. Am Ende des Prologes in Schillers *Jungfrau von Orleans*, wo Johanna den Augenblick der Verheißung rekapituliert, heißt es:

Denn wenn im Kampf die Mutigsten verzagen,  
Wenn Frankreichs letztes Schicksal nun sich naht,  
Dann wirst du meine Oriflamme tragen  
Und wie die rasche Schnitterin die Saat,  
Den stolzen Überwinder niederschlagen,  
Umwälzen wirst du seines Glückes Rad,  
Errettung bringen Frankreichs Heldensöhnen,

---

<sup>312</sup> Vgl. dazu auch Kapitel 5.

Und Reims befreien und deinen König krönen!<sup>313</sup>

Während Johanna aber aufbricht, Frankreich vor der Invasion der Engländer zu retten, verweist das Bild der "Oriflamme" in *Ein Kaffeehaus* weder auf ein politisches noch auf ein religiös motiviertes Programm, sondern auf ein poetisches. Dieses, das herkömmliche religiöse ersetzend, trägt freilich selbst quasireligiöse Züge. Wie bereits erwähnt erscheint das "Romanische Café" dem Ich als säkularisierter "Tempel", auf den sich sein – ebenso erotisch wie religiös grundiertes – "Verlangen" schon in der Jugend richtete und in den es später, in Berlin angekommen, einkehren kann (3, 167). Die Fähigkeit zu glauben ist diesem Ich genommen. Auf schwankendem Boden stehend, erweist sich die historische Faktizität als immer schon katastrophal. Halt verspricht allein die imaginäre Gemeinschaft der – hier durchaus in einem kriegerischen Sinn verstanden – 'Ritter vom Geist'. Bedenkt man aber, daß sich Koeppen mehrfach zu einer radikal pazifistischen Tradition bekannte und gerade in *Ein Kaffeehaus*, aber beispielsweise auch in *Jugend* den Vaterlands-Begriff mit einem immer negativen Nationalismus zusammendenkt (vgl. etwa 3, 76 ff.), überraschen das heraldische Motiv der Oriflamme – eigentlich die an einer goldbeschlagenen Lanze befestigte Kriegsfahne der französischen Könige – und die Rede von einem 'geheimen Vaterland' am Ende des Textes. Es ist, als sei angesichts der nationalsozialistischen Barbarei und der eigenen Verluste – "und wußte, daß ich starb in dieser Zeit, in diesen Jahren" (3, 168) – kein friedlicher Widerspruch mehr möglich. Wer, um mit Brecht zu reden, den Boden für Freundlichkeit bereiten will, kann selbst nicht freundlich sein.<sup>314</sup> Das Wort wird nun als aggressives Mittel eingesetzt, und die Metapher vom geheimen Vaterland steht pointiert am Ende des Textes, gleichsam am Ende der Lanzenspitze, als Gegenbild zum als falsch entlarvten ideologischen anderen.

Das "Romanische Café" war wie die meisten von einem literarisch-künstlerischen Publikum besuchten Caféhäuser der Jahrhundertwende weniger Ort der Tat, als Ort des Beobachtens, des Gespräches und der intellektuellen

---

<sup>313</sup> Friedrich Schiller: *Die Jungfrau von Orleans. Eine romantische Tragödie*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. 5 Bde. Bd. 2: *Dramen 2*. Auf Grund der Originaldrucke hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. Darmstadt 1981, S. 701 f. [Zuerst: Berlin 1801.]

<sup>314</sup> Vgl. den dritten Abschnitt von Bertolt Brecht: *An die Nachgeborenen*. In: Ders.: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. 30 Bde. Bd. 12: *Gedichte 2. Sammlungen 1938-1956*. Hg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei [...]. Bearbeitet von Jan Knopf. Berlin, Weimar 1988, S. 87. [Zuerst in: *Die neue Weltbühne*. Paris. 15.6.1939, S. 291.]

Reflexion, die dem Nationalsozialismus letztlich wenig entgegenzusetzen hatte. Bitter heißt es über jene, die nicht gefangen, in Lager gesperrt oder getötet wurden, die nicht ins Exil gingen oder gehen konnten, sie "duckten sich und saßen noch im Café bei mäßiger Lektüre und schämten sich der geduldeten Presse und des großen Verrats, und wenn sie miteinander sprachen, flüsterten sie, und wenn sie gingen, bereuten sie, daß sie selbst nur geflüstert hatten" (3, 168). Doch die Ich-Figur und der geheimnisvolle "Sohn eines Wunderrabbis", ein "schulbleicher hungriger Seraph" (3, 167), Märchenfigur und Repräsentant jüdischen Lebens der Weimarer Jahre zugleich, scheinen schon zuvor gesehen zu haben, wohin die historische Entwicklung führt. Beide sind sie Stigmatisierte, Vertreter jener bei Koeppen häufig anzutreffenden Außenseiterfiguren, die Züge der Cassandra tragen. Während die anderen Besucher im Café ausharren und – wie viele damals – meinen, der 'Spuk' werde sich verflüchtigen, blicken der Sohn des Rabbis und die Ich-Figur in einer gemeinsamen Vision weiter. Sie ahnen den nahenden Untergang, sehen "die Terrasse und das Kaffeehaus wegwehen, verschwinden mit seiner Geistesfracht, sich in Nichts auflösen, als sei es nie gewesen" (3, 167). An ein Wort, das der Seraph sprach, meint sich die Ich-Figur später zu erinnern – "es klang wie hävter, und es bedeutete Sand oder Wind oder Sand im Wind" (3, 167).

Dem Vergessen und Verdrängen der Katastrophen und dem perpetuierten Unrecht der Geschichte jedoch wird Literatur entgegengesetzt – als Ort, das Geschehene in der Schrift aufzubewahren. Damit erhält der Schluß peripetalen Charakter. Wenn es eben noch hieß, der Sohn des Rabbis und die Ich-Figur hätten das Kaffeehaus verschwinden sehen, "als sei es nie gewesen", so ist dessen Existenz im *Kaffeehaus*-Text selbst aufgehoben, bezeugt. In der Verheißungs-Szene in Schillers Drama ruft Gott Johanna zu seiner "Zeugin" auf. Die Koeppensche Anspielung darauf im Bild der "Oriflamme eines geheimen Vaterlandes" verweist denn auch deutlich auf eine zwar divergente, aber ebenso konkrete Form der Zeugenschaft. Auch der Ich-Erzähler in *Ein Kaffeehaus* wird dazu aufgerufen, und ein Verleger 'verheißt' ihm gleichsam, später schreibend Gedächtnis der historischen und individuellen Untergänge zu sein. Die beklemmende Schlußpassage schildert den – autobiographisch gefärbten – Weg der Ich-Figur in den Berliner 'Untergrund' während der Bombardierung der Stadt durch die Alliierten im Herbst 1943:<sup>315</sup>

---

<sup>315</sup> Koeppen selbst hatte sich wie die Ich-Figur des Textes während der Bombardierung in den "Untergrund" der Stadt (den Luftschutzkeller des U-Bahnhofes Nollendorfplatz) geflüchtet. Vgl. *Die Last der verlorenen Jahre*. In: Wolfgang Koeppen: *"Einer der schreibt"*, S. 211 f. [Zuerst mit

[...] und ich floh in einer Nacht im November durch die Kanäle der Stadt, [...] wir waren im Purgatorium zwischen Wittenbergplatz und Zoologischer Garten, ein Verleger stolperte über Schotter und Schwellen und sagte, Sie werden das schreiben, und ich dachte, ich werde es schreiben, und wußte, daß ich starb, in dieser Zeit, in diesen Jahren, auch wenn ich nicht gehenkt würde oder erschlagen oder verbrannt, über uns loderte die Stadt, brauste der Feuersturm, ich stieg aus dem Schacht, der Turm der Kirche war zerschmettert, und das romanische Haus mit dem Romanischen Café glühte, als leuchtete im Sieg die Oriflamme eines geheimen Vaterlandes. (3, 168)

Wenn am Ende des Textes der Turm der Gedächtniskirche "zerschmettert" ist, besiegelt dies symbolisch ebenso das endgültige Ende des Wilhelminismus, wie es für die Niederlage des Glaubens und der christlichen Kirchen im Nationalsozialismus steht. Und glüht das "Romanische Café" in den Flammen des Feuersturms, finden auch die Weimarer Republik und ihr geistig-kulturelles Leben ein symbolisches Ende. Der Abwärtsbewegung in den Schacht und Untergrund folgt jedoch eine Aufwärtsbewegung. Während zuvor die bürgerlichen Bewohner des romanischen Hauses beim Blick aus den Fenstern auf die Straße die historisch-soziale Situation ignorierten oder verkannten, mit sich selbst beschäftigt blieben, korrespondiert mit dem Heraussteigen der Ich-Figur aus dem Schacht und dem aufwärts gerichteten Blick zum brennenden Haus das Bekenntnis zum Geist, zum Schreiben, zur Zeugenschaft. Auch in dieser Hinsicht erweist sich der Text als spiegelbildlich angelegt. An seinem Anfang und Ende stehen Reflexionen über Gedächtnis. Zeigt die Eingangspassage den Bau der Kirche zum Gedächtnis Wilhelms I. als eigennützige Aktion der nationalistischen Machthaber des Kaiserreichs, entscheidet sich am Ende die Ich-Figur für ein historisches Gedächtnis, das der Sache der Erinnerung moralisch verpflichtet ist. Damit aber kann man den *Kaffeehaus*-Text selbst als Produkt jener Überlebens- und Überdauernsform von Schreiben und Erinnern verstehen, die er an seinem Schluß skizziert – und damit als Erfüllung seines selbst verordneten Programmes.

---

dem Zusatz: *Gespräch mit Wolfgang Koeppen*. In: *Literatur in Bayern*. Nr. 11. 1988, S. 47-51.] Auch der 'Auftrag' eines Verlegers, seine Erfahrungen aufzuschreiben, fand tatsächlich statt. Koeppen traf, als Berlin brannte, den Verleger des Universitas-Verlages, Paul von Bergen "in einem U-Bahn-Schacht, mitten auf den Gleisen. Er rief mir zu: Schreiben Sie das auf!" Vgl. *Mein Goverts. Geburtstags Erinnerungen zum 85*. (6, 360 f.) [Zuerst in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 31.5.1977.]



## 4.2 "Keine Engel. Keine Teufel. Nichts": *An mich selbst* (1967)

An die Negativität Beckettischer Endspiele erinnert das 1967 veröffentlichte Prosastück *An mich selbst* (3, 169-171).<sup>316</sup> Der Text, den Koeppen 1972 noch einmal unter dem Titel *Thanatologie* publizierte,<sup>317</sup> stellt den wohl am weitesten vorgeschobenen Posten in seinem späten Programm der Selbstanalyse dar. Im Zentrum steht die Selbstabrechnung eines namenlosen Subjekts; dessen erbarmungsloses Eingeständnis eines individuellen Scheiterns verweist aber zugleich aufs Allgemeine, den absurden Ort des Menschen in der Mitte des hochtechnisierten zwanzigsten Jahrhunderts. In dem von – für die melancholische Welterfahrung typischen – Metaphern des Fallens und Stürzens<sup>318</sup> durchflochtenen inneren Monolog in Du-Form imaginiert das Erzählsubjekt schließlich auch sein eigenes Sterben – und ein mögliches, wenngleich von nicht endendem Schrecken bestimmtes Danach.

Koeppen setzte sich bereits in früheren Arbeiten mit dem Tod auseinander. Elke, die Frau des Politikers Keetenheuve in *Das Treibhaus*, stirbt, bald darauf nimmt er sich selbst das Leben; Judejahn tötet in *Der Tod in Rom* die Frau des Komponisten Kürenberg; in *Jugend* stirbt die Mutter des Protagonisten. Bezeichnenderweise steht der Tod meist am Ende dieser Texte, als besiegle seine Endgültigkeit auch das Ende der Sprache, zwingt zum Verstummen. Doch nur in

---

<sup>316</sup> Wolfgang Koeppen: *An mich selbst*. In: *Freundesgabe für Max Tau. Gratulationen zu seinem 70. Geburtstag*. Zusammengestellt und hg. von Bernhard Doerdelmann. Rothenburg ob der Tauber, Hamburg 1967, S. 230-233. – Der Text erschien schon im Erstdruck mit der Widmung "für Max Tau". Der 1897 im oberschlesischen Beuthen geborene Tau war in den zwanziger Jahren Lektor im Berliner Bruno Cassirer Verlag. Er war durch einen Artikel Koeppens im "Berliner Börsen Courier" auf den jungen Journalisten aufmerksam geworden und bestärkte ihn in seinem Wunsch, Schriftsteller zu werden. Bei Cassirer erschienen dann auch Koeppens Romane *Eine unglückliche Liebe* und *Die Mauer schwankt*. Tau und Koeppen waren befreundet und sahen sich auch nach 1945, als Koeppen in München wohnte. Vgl. auch Koeppens Erinnerung *Sein Leben – lauter Wunder. Max Tau und das Land, das er verlassen mußte* (6, 355-357) [zuerst in: *Die Zeit*. 19.1.1962] sowie Taus eigene Erinnerungen: Max Tau: *Trotz allem! Lebenserinnerungen aus siebzig Jahren*. Hamburg 1971 (STB 171).

<sup>317</sup> Wolfgang Koeppen: *Thanatologie*. In: Ders.: *Romanisches Café. Erzählende Prosa*. Frankfurt am Main 1972 (st 71), S. 109-112. Abgesehen von orthographischen Änderungen unveränderter Wiederabdruck. 1986 wurde der Text ebenfalls unverändert in die *Gesammelten Werke* aufgenommen, doch jetzt wieder mit dem ursprünglichen Titel *An mich selbst* – wohl um eine Deutung zu vermeiden, die die extrem harte, in Du-Form gehaltene Abrechnung im Text durch die Widmung "für Max Tau" als an diesen gerichtet mißverstehen könnte.

<sup>318</sup> Vgl. Ludger Heidbrink: *Melancholie und Moderne*, S. 45: "Der Dingverlust" des Melancholikers drücke sich unter anderem "in der Reduktion der Dingerfahrung auf die reine Vorhandenheit aus sowie in Einbildungen des Fallens und Stürzens [...]"

einigen Interviews und in dem "Todestext"<sup>319</sup> *An mich selbst* finden sich Überlegungen dazu, was nach dem Tod kommen könnte. Dieses Danach wird dort als ein nicht endender Zustand völliger Regungs- und Empfindungslosigkeit beschrieben, in dem sich der Tote seines Totseins allerdings permanent bewußt ist.<sup>320</sup> Dabei geht es Koeppen aber nicht um ein 'Jenseits' etwa christlicher Provenienz, wie er in einem Gespräch mit André Müller deutlich machte. Auf die Bemerkung "In einer kurzen Erzählung [...] beschreiben Sie, was Sie im Jenseits erwarten", antwortete Koeppen: "Im Grab, nicht im Jenseits." Müller: "Da heißt es: Nichts wird sein, kein Schmerz, keine Angst ... keine Engel. Kein Teufel. Nichts. Nur daß du es weißt." Koeppen: "Ja, grausig. Der Tod ist ein Nichts, aber dieses Nichts wird uns bewußt sein."<sup>321</sup> Und an anderer Stelle bemerkte er: "Ich kenne nur eine Angstvorstellung: zu versteinern, doch mit irgendeinem Bewußtsein."<sup>322</sup> Dieser Zustand der Versteinierung und des Nichtsterbenkönnens, den *An mich selbst* am Ende beschreibt, ist freilich wiederum ein melancholischer Topos:

Der Melancholische sieht den Tod nicht als hoffnungsvolle Erlösung oder notwendiges Schicksal auf sich zukommen, sondern als transeunte Macht, der er wie der Welt-Zeit ohnmächtig ausgeliefert ist, was schließlich in der Einbildung des Nichtsterbenkönnens seine grausamste Ausformung erfährt.<sup>323</sup>

Hat Koeppen aber selbst schon verschiedentlich auf seine Nähe zu Baudelaires Werk hingewiesen, so verbindet ihn die oben genannte Angstvorstellung zudem auf erstaunliche Weise mit dessen "Unsterblichkeitswahn". Jean Starobinski hat diesen anhand verschiedener Texte Baudelaires analysiert, in denen sich Bilder eines "Intervall[s] zwischen dem, was die Verurteilung des Lebens ankündigt und dem wirklichen Tode" finden, die demjenigen Koeppens von der 'ewigen Erstarrung' komplementär sind:

---

<sup>319</sup> *Ich kaufte mir eine Pistole*, S. 242. – Bei dem Begriff "Thanatologie", mit dem Koeppen *An mich selbst* für einen zweiten Abdruck überschrieb und den er im Gespräch mit Woisetschläger ebenfalls verwendet, handelt es sich offenbar um keine Verschreibung, sondern um eine Koep-pensche Ableitung von dem der "Thanatologie", der ein interdisziplinäres Forschungsgebiet bezeichnet, das sich mit Problemen des Sterbens und des Todes befaßt.

<sup>320</sup> Koeppen beschreibt diese eigenartige Todesvorstellung zwar immer wieder, gibt aber keine Hinweise, wie er zu ihr gelangte. Merkwürdigerweise hat ihn auch keiner seiner Gesprächspartner danach gefragt.

<sup>321</sup> *Ich riskiere den Wahnsinn. André Müller spricht mit dem Schriftsteller Wolfgang Koeppen*.

<sup>322</sup> *Schreiben als Zustand*, S. 69.

<sup>323</sup> Ludger Heidbrink: *Melancholie und Moderne*, S. 44 f.

Die Angst resultiert aus der gleichzeitigen Erfahrung des schwindenden Lebens und einer Verzögerung des aus unerklärlichen Gründen aufgeschobenen Todes. In dem solcherart offenen Raum lebt man nicht mehr, aber auch die Ruhe des Todes ist noch nicht erreicht. Der Aufschub kann zwar einen Anschein von Überleben erwecken, aber ebensogut auch den, lebendig tot zu sein: Überall finden sich Risse, alle Zeichen sind "Symptome" der Vernichtung, aber die Blöcke haben den Träumer noch nicht zerschmettert; oder aber umgekehrt, der Tod ist bereits eingetreten, aber das Bewußtsein verharrt hartnäckig jenseits des tödlichen Augenblicks.<sup>324</sup>

Der innere Monolog in Du-Form stellt ein Zu-sich-Selbst-Sprechen in der Tradition von Mark Aurels *Selbstbetrachtungen* oder Augustinus' *Confessiones* dar – wenngleich der Text keinerlei Trostcharakter aufweist, wie es etwa noch bei dem Stoiker der Fall war. In seinem Aufsatz *Unlauterer Geschäftsbericht* hat Koeppen auf die "Selbstanalyse" als ein Signum moderner Literatur verwiesen (vgl. 5, 267 f.) und damit Modernität mit einer inhaltlichen, nicht formalen oder historischen Qualität bestimmt. Das Buch Hiob bezeichnet er dabei ebenso als modernen Text wie die Aufzeichnungen Mark Aurels, der 'zu sich selbst spricht'. Koeppens gesamte späte Arbeiten sind von dieser Selbstanalyse geprägt, doch findet sie in *An mich selbst*, in einer der inhaltlichen Radikalität äquivalent 'modernen' Form – innerer Monolog, elliptischer Stil, Assoziationstechnik, Allusion, Tendenz zur Hermetik –, den vielleicht konsequentesten Ausdruck. In seiner Komplexität und Rätselhaftigkeit illustriert der Text die Schwierigkeiten des Erzählsubjekts, in einer unübersichtlich gewordenen Welt einen eigenen Ort zu bestimmen und einen Weg durch das Labyrinth des Lebens und des eigenen Ich zu finden. *An mich selbst* ist damit ebensowohl Selbstanalyse wie Versuch eines sich als bedroht und beschädigt begreifenden einzelnen, mit dem Mittel der Sprache Identität zu retten oder überhaupt erst zu konstituieren.

Durch den Kunstgriff des inneren Monologes in der Du-Form wird dessen anklagender Charakter noch verstärkt. So hart wie in *An mich selbst* ist Koeppen mit keinem seiner Erzählsubjekte sonst ins Gericht gegangen. Zudem verdeutlicht diese formale Lösung die vom Autor nicht nur hier verhandelte Täter-Opfer-Dialektik. Der den Monolog spricht, ist *Ich*: (ungerecht, falsch) Handelnder, Subjekt, Täter, und zugleich *Du*: nicht Handelnder, Objekt, Opfer der Angriffe der

---

<sup>324</sup> Jean Starobinski: *Melancholie und Unsterblichkeitswahn bei Baudelaire*. In: Ders.: *Kleine Geschichte des Körpergefühls*. Konstanz 1987 (Konstanzer Bibliothek 7), S. 73.

anderen. Und er ist Ankläger und Angeklagter in einem. Was in *Jugend* als unausweichliche Aporie der *conditio humana* genannt wurde, führt *An mich selbst* aus:

Du bist der Mörder, du bist das ausgewählte Opfer, ich hebe die Hand, schlage zu, oder ich lasse es geschehen, ich verstecke mich, ich bin Kain, aber ich bin auch Abel, und du bist Kain und Abel. [...] Am besten ist man der Ankläger. Seine Entrüstung kommt immer recht. Man glaubt sie ihm nicht, aber das macht nichts. Das Gericht braucht ihn. Dabei kennen ihn viele. Sie sahen ihn mit dem Spaten unter den Bäumen. Er ist der Schlimmste. Er reichte mir den Spaten, er rief: schlag zu. Jetzt klagt er dich an. Er meint es ernst. Er ist ein ernster Mann. Ich scherze und bin ihm unterlegen. Er fordert meinen Kopf. Er fordert immer einen Kopf, das ist seine ernste Art. Ich werde mich nicht verteidigen. Ich werde dich in den Zeugenstand rufen. Deine Aussage wird uns nicht retten. Wir sind von Anbeginn verurteilt. (3, 46 f.)

Am Anfang des Textes steht ein Bild des Fallens, das Sterben nicht als Aufsteigen deutet, empor zu einer Art Jenseits, sondern als Fall, als Höllensturz gleichsam. Dieses Ende von Leben wird auch als Ende des Lesens und der Schrift verstanden. Das Buch, bei dessen Lektüre das Subjekt offenbar vom Tod überrascht wird, fällt aus der Hand: "Die Seiten blättern zu, schließen sich für immer, du magst den Arm nicht ausstrecken, die Hand nicht rühren, du willst es nicht, die Schrift versteint." (3, 169) Ebenso kann es aber als Symbol für – vom Autor aus gesehen: eigene – künstlerische Produktion gedeutet werden. Literatur, Schrift, Lektüre sind im Text deutlich dem Tod wie auch der Negativität der geschilderten sozialen und historischen Erfahrungen entgegengesetzt. Der Tod bedeutet das Ende des Lesens – als Deuten der Welt und als Lesen eines Textes selbst –, des Schreibens wie auch den Verlust von Sinnlichkeit und Beweglichkeit. Die Schrift, die durch die Lektüre beziehungsweise den künstlerisch-schöpferischen Prozeß nicht mehr 'bewegt', verlebendigt wird, versteint, wird undurchdringlich, um sich dann Stück für Stück aufzulösen, bis sie schließlich, mit einem biblischen Bild bezeichnet, zu unbewegtem Staub zerfällt (vgl. 3, 169). Und das Subjekt verliert seine sowohl rezeptiven als auch produktiven Möglichkeiten, seine Vorstellungskraft, die Fähigkeit zu sehen, zu begreifen – es wird "schwarz vor den Augen" (3, 169). Mit dem Tod enden das Buch und die Schrift des Lebens. Was danach kommt, wird kurz darauf angedeutet: "in Stein verwandelt" (3, 170) zu werden. Wie dieser permanente Zustand der Versteinerung bei vollem Bewußtsein vorzustellen sei, führt der Schluß des Textes aus:

Nichts wird sein, nur ewig wird es sein, das wird es geben, kein Aufhören des Nichtseins, das Unwiderrufliche. [...] Du stirbst. Am Morgen werden sie

dich finden, die dir fern und gleichgültig sind, und werden in ihrer Dummheit sagen, er hat es überstanden. Du in der Leichenkälte weißt, es fängt an, jetzt fängt es an, das Nichts, das bloße körperlose seelenlose Ich, kein Schmerz, keine Angst, nur ein unbeschreibliches Entsetzen, augenlos in der finstersten Unendlichkeit, keinen Durst, keinen Hunger, du schleppst dich hin, tastest dich voran ohne je etwas zu fassen, taumelst sternenweit oder im engsten Kreis, bist am Ende ohne Ende, bist allein [...] (3, 171).

In diese Todesbilder eingelassen ist die Selbstanklage des Subjekts. Isoliert von den anderen, die ihm "fern und gleichgültig" (3, 171) sind, begegnet es dem Tod: "[...] du bist allein, du bist schon von allen verlassen, du bist wehrlos, deine Nachbarn sind feige, sie sind es nicht, sie schämen sich nur ihrer Hilflosigkeit, sie blicken zu Boden oder spenden gar Beifall deinem Henker" (3, 169). Es willigt zwar nicht ein in diesen Tod, wehrt sich jedoch auch nicht dagegen – "nein, du willigst nicht ein. Du läßt es nur geschehen, wie du alles geschehen ließeßt. Es lag bei dir, daß es geschah." (3, 169) Damit ist der Anstoß zu einer Flucht selbstanklagender Gedanken gegeben: Passivität, Feigheit, Nichthandeln, wo zu handeln und helfen wäre, Ignoranz gegenüber den eigenen Möglichkeiten, Lüge, Hochmut und Verstellung sind nur einige der Selbstvorwürfe, die einen heillos gescheiterten Lebensentwurf bilanzieren. Möglichkeiten sinnlicher Erfüllung wie auch die, Gedanken oder gar das eigene Leben weiterzugeben, wurden entweder versäumt oder werden jetzt, im Rückblick, verhöhnt:

Dein Bett ist befleckt. Du verschüttetest Wein, erbrachst Nahrung, verspritztest Blut. Versteifung wo du dich paartest oder daran dachtest. Wolltest weitergeben dein Sein, deine Angst, dein Gebrechen, deine Verschlagenheit [...]! O ja, auch deine Güte, die frommen Gedanken, um die du betetest, die Ideale die du hattest [...]. Freue dich, es wurde nichts draus. Du erspartest dir was. (3, 170)

Zunehmend ununterscheidbar wird im Text jedoch, und dies bezeichnet die Schwierigkeit des Subjekts, überhaupt Individuum zu sein, welche Anklagen es an sich selbst und welche es an 'den' Menschen seiner Zeit richtet. Die Verkommenheit, der es sich selbst bezichtigt, erhält zugleich Modellcharakter für jene des Kollektivs. Die Zeit, die seit je Menschen nur hervorbringt, um sie nach einer Spanne sinnlosen Lebens wieder zu verschlingen, gleicht einem "Räderwerk", der Mensch ist "Rohstoff" einer "Mühle" (3, 171), die sich gnadenlos weiterdreht. "Schuld, Verrat, Gemeinheit, Armut, Lüge, Notdurft, Zwang" (3, 171) sind die Insignien einer sich vom Menschen und von Menschlichkeit immer weiter entfernenden Epoche, die Individualität zu nivellieren droht – und dies immer schon

unterstützt von Kapital, Klerus und Militär, der von Koeppen stets aufs neue attackierten staatstragenden Trias: "Die Millionäre ehrten den Pfennig, die Priester priesen den Gehorsam, die Soldaten verteidigten den Staat. Zinsen wurden gezahlt, rostige Nägel ins Fleisch getrieben, den goldenen Prothesen gelang das gewinnende Lächeln." (3, 171) Der eigenen existentiellen Unbehaustheit und der Kälte des Herzens weicht der Mensch aus in rücksichtslosen Kapitalismus, wissenschaftlichen Scheinaktionismus und Technikvergottung, auf die der Text mit Beispielen aus der Astronomie und Raumfahrt verweist. "Im Fernsbild der Mond. Das hast du geschafft. Kein Ende ist abzusehen." (3, 170) Immerhin dies hat er geschafft: den Kosmos zu erobern und, abgefilmt und aufs Fernsbild gebannt, zu entzaubern. Der Humanität kommt er freilich auch mit diesen Zeugnissen instrumenteller Vernunft nicht näher. Die Anstrengungen der Techniker und Forscher dienen ohnehin nicht der Sache, bleiben eitler Selbstzweck, "Selbstbefriedigung der Professoren vor den Spiegelteleskopen. Optimistische Techniker beehren sich das Ballett der Satelliten vorzuführen" (3, 170). Was Karl-Heinz Götze über die in Koeppens *Das Treibhaus* reflektierte Dialektik von Technisierung und (vermeintlicher) Humanisierung schreibt, trifft auch auf *An mich selbst* zu: "Die äußerste Entwicklung der Technik geht mit der äußersten Reduktion menschlicher Beziehungen einher".<sup>325</sup>

Einen Ausweg aus diesem apokalyptisch-endzeitlichen Zustand gibt es nicht. Sukzessive dementiert der Text alle Möglichkeiten, die ihm entgegengesetzt werden könnten. Metaphysische Größen wie Freiheit oder Gerechtigkeit werden ebenso verworfen wie denkerische oder gestalterische Versuche des Menschen. Philosophie etwa, die kritische und mäßigende Kraft der Aufklärung und noch des neunzehnten Jahrhunderts, hat abgedankt. Das Hirn, eine "graue Masse" nur, auf die sich noch Descartes' selbstbewußtes 'cogito' berief, hat versagt: "Uralte Manufaktur von Köpfen. Wenige Formen, ein dutzend Modelle. In die Schädel die graue Masse gestopft. Rege dich. Denke, du bist. Lauter Hirngespinnste. Es gibt nichts anderes, mehr ist nicht erreichbar." (3, 170) Kunst und Ästhetik, andere Möglichkeiten, auf die reale Negativität zu antworten, werden als "Mär von der Schönheit" (3, 170) entlarvt. Und auch die Erfüllung religiöser Heilsversprechen, auf die sich letzte Hoffnung richten könnte, negiert der Text entschieden. Mit dem Tod nämlich endet die Qual nicht, beginnt im Gegenteil ein noch entsetzlicheres, im Gegensatz zum Leben selbst nicht endendes Grauen. Das Neue Testament

---

<sup>325</sup> Karl-Heinz Götze: *Wolfgang Koeppen: "Das Treibhaus"*, S. 57.

stellt dem Menschen, der sich ums Gute bemüht, einen erstrebenswerten Lohn in Aussicht, den Eingang in ein heiles, glückliches und friedliches Jenseits. Auch in *An mich selbst* ist von einem Lohn die Rede, aber von einem zynisch gewährten, der keinerlei Heil verspricht. Auf den schon durch die Zeugung zum Tod verurteilten, im Leben Gescheiterten wartet kein Jenseits, sondern völlige Einsamkeit und endloser Schrecken – eine Weise vielleicht, lebendig begraben zu sein:

[...] augenlos in der finstersten Unendlichkeit, keinen Durst, keinen Hunger, du schleppst dich hin, tastest dich voran ohne je etwas zu fassen, taumelst sternweit oder im engsten Kreis, bist am Ende ohne Ende, bist allein, wenn auch vielleicht unter den Milliarden die lebten, nun allein wie du, Atome, lichtfern, preßnah, ohne Berührung, ohne Laut. Keine Engel. Keine Teufel. Nichts. Nur daß du es weißt. Da hast du deinen Lohn. (3, 171)

Mit seinem Konstatieren eines absurden Daseins und den mehrfach aufgerufenen Varianten von 'Sein' und 'Nichts' läßt sich der Text ideengeschichtlich einer Reihe von Romanen, Theaterstücken und Erzählungen zuschlagen, die um die Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts entstanden, etwa von Samuel Beckett, Jean-Paul Sartre, Eugène Ionesco oder Wolfgang Hildesheimer.<sup>326</sup> Im abstrakten Gedankengerüst, das über dem Text aufgespannt ist – Logik des Zerfalls, Absurdität des Daseins, Vernichtung von Identität, notwendiges Scheitern, gebannter Blick auf den Tod – erinnert *An mich selbst* darunter am ehesten an die Negativität Beckettscher erzählender Arbeiten aus den fünfziger und sechziger Jahren, geht über diese aber – in einer Hinsicht – auch hinaus. In Becketts Romanen *Der Namenlose* (1959)<sup>327</sup> und *Wie es ist* (1961),<sup>328</sup> an die Koeppens Text in seinem Gestus erinnert, findet sich ebenfalls das Thema des individuellen Identitätszerfalls und der versuchten Rettung auf einer sprachlichen Ebene. Wenn überhaupt, so scheint es, kann Identität bei Beckett wie auch bei Koeppen nur noch negativ, in der Selbstanklage und Selbstentlarvung, geleistet werden. Damit läßt sich der Text zum einen als Dokument eines sich entgleitenden, in den Technik-, Waren- und Medienströmen auflö-

---

<sup>326</sup> Zu Parallelen zwischen Koeppen und Hildesheimer vgl. Martin Hielscher: *Zitierte Moderne*, S. 38 ff.

<sup>327</sup> Samuel Beckett: *Gesammelte Werke in Einzelbänden*. Bd. 8: *Der Namenlose*. Roman. Aus dem Französischen von Elmar Tophoven. Frankfurt am Main 1995 (st 2408). [Zuerst unter dem Titel: *L'Innommable*. Paris 1953.]

<sup>328</sup> Samuel Beckett: *Gesammelte Werke in Einzelbänden*. Bd. 9: *Wie es ist*. Roman. Aus dem Französischen von Elmar Tophoven. Frankfurt am Main 1995 (st 2409). [Zuerst unter dem Titel: *Comment c'est*. Paris 1961.]

senden und sich in der Selbstanklage zudem selbst zersetzenden Ich lesen; zum anderen aber als Versuch, sich trotz dieser Auflösung mit und in der Sprache zu behaupten. Koeppen braucht dafür den Begriff eines – für sich selbst genommen ebenfalls sinnlosen – 'Dennoch' gegen das Sinnlose eines absurden Daseins.<sup>329</sup> Bei Beckett, am Ende des *Namenlosen*, findet sich eine verwandte Formel: "ich werde weitermachen."<sup>330</sup> Er entscheidet sich in seinen Texten jedoch für ein immer begrenzteres, schließlich geradezu verstümmeltes Vokabular, das so allerdings überschaubar und in immer neuen Variationen bearbeitbar bleibt. Zudem gibt Beckett der Ich-Figur in *Wie es ist* mit der Figur des Pim noch ein Du bei. Deren Kommunikation besteht zwar kaum mehr in Sprache als vielmehr in körperlichen Angriffen, schließlich Mißhandlungen, die zur Flucht Pims führen. Aber eben dadurch erkennt die Ich-Figur, daß Kommunikation – wenngleich in reduziertester Form – per se tatsächlich möglich ist und es den anderen prinzipiell 'gibt'.

In Koeppens Text hingegen schwebt der Protagonist gleichsam in einem leeren Raum, wie durch das dunkle, von Göttern und Menschen leere, "sternenweit[e]" All, von dem am Ende die Rede ist (3, 171). Es gibt kein Du in *An mich selbst* außer dem Du der Selbstan- und Aussprache im inneren Monolog. Alle anderen Figuren, die genannt werden, sind Statisten. Darum vielleicht ist Koeppens Erzählsubjekt noch einsamer als die, wie Adorno sie bezeichnete, "Krepierte[n]"<sup>331</sup> bei Beckett. Im Gegensatz zu ihnen steht ihm – wie der trotz seiner elliptischen Form und hermetischen Tendenz wortgewaltige Monolog belegt – eine geradezu reiche Sprache zu Verfügung. Becketts Figuren sind in jeder Hinsicht reduziert, auf einen kleinsten Radius an Bewegungsmöglichkeit im Raum, auf geringste soziale Kontakte, die ruppige Handgreiflichkeit ihrer Gesten und – nicht zuletzt – ihr minimales Vokabular. Koeppens Figuren dagegen, Intellektuelle, die im ausgehenden zwanzigsten Jahrhundert auf verlorenem Posten stehen, erweisen sich bei aller – durchaus vergleichbaren – Vergeblichkeit ihres Unterfangens als weit reflektierter und sprachmächtiger als die Becketts. Doch gerade damit bleiben sie allein. Nichts hilft aus ihrer Einsamkeit, die reflektiert,

---

<sup>329</sup> Vgl. beispielsweise *Schreiben als Zustand*, S. 70.

<sup>330</sup> Samuel Beckett: *Der Namenlose*, S. 176.

<sup>331</sup> Vgl. Theodor W. Adorno: *Engagement*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 11: *Noten zur Literatur*, S. 415. [Zuerst unter dem Titel: *Zur Dialektik des Engagements*. In: *Die Neue Rundschau*. H. 1. 1962, S. 93-110.]



mit dem Wissen darum, die Kluft zwischen Innen- und Außenwelt nur vertieft und umso drastischer zeigt.

Mit seiner "pessimistischen Unerbittlichkeit, die an die Vanitas-Lehre des biblischen Predigers erinnert",<sup>332</sup> den vielfach variierten Bildern von Verfall, Zerstörung und Auflösung, der konsequenten Destruktion von Heilsvorstellungen und dem leitmotivisch wiederholten "Nichts wird sein" (3, 170 u. passim) konstituiert der Text gleichsam eine Art tief schwarzer, gänzlich negativer Prophetie. Doch gewährt er auch eine andere Perspektive. Er läßt sich als Einspruch lesen gegen den Skandal des Todes, mit dem Leben und Schrift enden. *An mich selbst* formuliert mit seiner formalen Beweglichkeit, seiner assoziativen Fülle, seinen weit ausschwingenden Satzperioden, die sich gegen die Versteinerung wenden, auch ein Dennoch. Wie in den Erzählungen der Scheherazade sind zumindest für die Dauer der Erzählzeit der Tod und die drohende Erstarrung aufgeschoben, gebannt.

### 4.3 Homo homini lupus: *Angst* (1974)

Unter den zahlreichen betont subjektiv gehaltenen deutschsprachigen Romanen und Erzählungen der siebziger Jahre findet sich auch eine Reihe von Texten, die in den Vereinigten Staaten spielen. So bilden etwa in *Der kurze Brief zum langen Abschied* von Peter Handke<sup>333</sup> oder in Gerhard Roths *Der große Horizont*<sup>334</sup> Städte, Landschaften und die damals aktuelle politisch-soziale Situation der USA den Hintergrund der Selbstauseinandersetzung eines sich vorübergehend in Amerika aufhaltenden Protagonisten. Sowohl Daniel Haid in Roths Roman als auch der namenlose Ich-Erzähler bei Handke suchen vor ihrer persönlichen schwierigen Situation in Österreich vorübergehend Zuflucht in den USA. Auch Koeppen hat

---

<sup>332</sup> Josef Quack: *Wolfgang Koeppen. Erzähler der Zeit*, S. 306.

<sup>333</sup> Peter Handke: *Der kurze Brief zum langen Abschied*. Frankfurt am Main 1972.

<sup>334</sup> Gerhard Roth: *Der große Horizont*. Roman. Frankfurt am Main 1974.

zu jener Zeit einen in Amerika spielenden Roman geplant, von dem er allerdings nur einen einzigen Ausschnitt publizierte. Das Fragment *Angst* erschien 1974,<sup>335</sup> doch muß der Text bereits früher vorgelegen haben. Der Autor bezeichnet ihn 1972 in einem Gespräch als Teil seines Romanes *Ein Maskenball*, den er im Rundfunk bereits unter dem Titel *Kaplan in Washington* vorgelesen habe.<sup>336</sup> Auch in anderen Interviews der späten siebziger und frühen achtziger Jahre spricht er von seiner Arbeit an einem "politische[n]"<sup>337</sup> Roman: "Er versucht, sich nicht mit Deutschland zu beschäftigen. Er spielt in Washington, und es ist gar nicht mal das Washington, das ich gesehen und das ich besucht habe, es ist ein imaginäres Washington, wie das Amerika Kafkas."<sup>338</sup> Wie dieser Text jedoch im einzelnen aussehen sollte, geht aus den Gesprächen nicht hervor, und auch der Ausschnitt *Angst*, möglicherweise Anfang des Romanes, gibt darauf keine Antwort. Er enthält mit den Kommentaren Kaplans zum Vietnamkrieg durchaus zeitkritische Stellungnahmen, doch hat Koeppen mit dem Verweis auf Kafka und ein "imaginäres Washington" dem Text selbst einen insgesamt weniger zeitkritisch-konkreten als modellhaften Charakter zugewiesen. Mit seinen überwiegend allgemein gehaltenen moralisierend konservativen, technik- und fortschrittskritischen Räsonnements ähnelt er stark den anderen späten Arbeiten Koeppens, in deren Zentrum ein dem Autor ähnelndes Ich auf der Suche nach sich selbst in einem aus den Fugen geratenden ausgehenden zwanzigsten Jahrhundert steht.

*Angst* spielt wie *Der große Horizont* und *Der kurze Brief zum langen Abschied* Anfang der siebziger Jahre in den USA, doch ist die Ausgangssituation von Koeppens Protagonisten eine andere. Kaplan ist nicht nur vorübergehend in die USA 'emigriert' wie die Ich-Figuren bei Roth oder Handke. Als Jude Hitlers Schergen entkommen, hat er sich nach dem Krieg in den Vereinigten Staaten eine neue Existenz aufgebaut. Auch er scheint – wie später Haid und Handkes Ich-Erzähler – in den Vereinigten Staaten eine (die) Alternative zur europäischen beziehungsweise deutschen Enge gesehen zu haben – eine Alternative freilich, die im Verlauf des Textes radikal dementiert wird. Seine Geschäfte tätigt Kaplan offenbar als Psychoanalytiker, im zweiten Abschnitt ist von seiner

---

<sup>335</sup> Erstdruck mit der Nachbemerkung: *Aus dem Manuskript eines Romans*. In: *Merkur*. H. 309. 1974, S. 138-147. Unverändert wiederabgedruckt in Koeppens *Gesammelten Werken* (3, 233-246).

<sup>336</sup> Vgl. *Ich habe nichts gegen Babylon*, S. 124 f.

<sup>337</sup> *Zur Resignation neige ich sehr*, S. 47

<sup>338</sup> Vgl. ebda, S. 51.

"akademische[n] Couch" (3, 233) die Rede. Durch seinen Beruf geschult, fungiert er zunächst ebenfalls als Zuhörer, Beobachter und Interpret. Objekte seiner dann zunehmend aggressiv vorgetragenen, mit einer Reihe von Koeppen-typischen "ästhetisch-philosophische[n] Versatzstücke[n]"<sup>339</sup> versehenen Analyse sind der Weltlauf an sich, das Zusammenleben der Menschen, die US-amerikanische Politik und seine eigene Biographie. Kaplan selbst vergleicht seine Position am Fenster seines Appartements nahe des Washingtoner Regierungsviertels, von dem er 'in die Welt' hinaussieht, mit der auf einem "Hochsitz" (3, 239). Es ist der Ort des Beobachters und Jägers zugleich, aber auch Ort der Isolation des einen, der den anderen gegenübersteht.<sup>340</sup> Von dort aus 'jagt' er gleichsam seine Opfer, letztlich alles, was nicht 'ich' ist. *Angst* liest sich, analog zu einem Wort Koeppens, der sein Werk einen Monolog "gegen die Welt" nannte,<sup>341</sup> im ganzen wie ein Monolog Kaplans gegen die (moderne) Welt. Was Hans-Ulrich Treichel für Keetenheuve aus dem Roman *Das Treibhaus* feststellt, trifft auch auf Kaplan zu. Er verfügt im Gegensatz zu anderen Figuren bei Koeppen, die das eigene Selbst im vielfachen Rollenspiel suchen und zugleich tarnen wollen, über so etwas wie Ich-Gewißheit. Diese läßt sich aber nur aufrecht erhalten, indem er sich "gegen alles was außer ihm ist, gegen die Welt überhaupt definiert", sich damit aber, "ohne es zu wissen, an die Welt und in der Welt verliert."<sup>342</sup>

Der Text beginnt in der distanzierenden Er-Form, blendet dann aber auf die Ich-Form und verstärkt auf innere Monologe über, was die Zentrierung auf den Subjektivismus des Protagonisten unterstreicht. Von seinem Hochsitz aus registriert Kaplan die Symptome des Untergangs, in dem er die Welt begriffen sieht. In seinem Monolog geißelt er die Bedingungen menschlicher Existenz, die zum einen zur Selbsterhaltung gezwungen ist und dadurch an anderen permanent schuldig wird, zum anderen durch die eigene Zeitlichkeit von Geburt an immer schon zum Tod verurteilt ist. Weiter wendet er sich gegen die negativen Folgen der Aufklärung, vor allem die Technisierung, mit der die Menschen die Natur nach ihren Maßgaben zurichten – von der "ständigen Vergewaltigung des Lebens"

---

<sup>339</sup> Martin Hielscher: *Zitierte Moderne*, S. 104.

<sup>340</sup> Die letzte publizierte kurze Erzählung Koeppens nimmt das Hochsitz-Motiv wieder auf und wählt den Hochsitz selbst als konkreten Schauplatz. Dort steht die Frage nach Täterschaft und Opfer sogar im Mittelpunkt des Textes. Vgl. *Auf dem Hochsitz. Ein Mord, den jeder begeht*. Eine Erzählung von Wolfgang Koeppen. In: *Süddeutsche Zeitung*. 2./3.10.1993.

<sup>341</sup> *Der Weltgeist ist Literat*, S. 113.

<sup>342</sup> Hans-Ulrich Treichel: *Fragment ohne Ende*, S. 85.

und der "unaufhörlichen Erniedrigung der Erde" (3, 233) ist gleich eingangs die Rede. Und schließlich richtet er sich gegen die Akkumulation von Macht in jeder Form, gegen alle gesellschaftlichen Institutionen, die die Möglichkeit zu Individualität des einzelnen einschränken: Regierung, Kirche, Militär, Bürokratie. Kaplans radikale Absage an jede Form von Kollektivität ist freilich nicht durchzuhalten. Sein betonter Individualismus bleibt in den Ansätzen stecken. Er hätte sich "gern von allen unterschieden", doch ist auch er ein Teil der "Abräumgesellschaft", auch er geht seinen "Geschäfte[n]" nach (3, 233), auch er ist in die sozialen und politischen Beziehungen seiner Zeit eingebunden – und in diesen herrscht, egal auf welcher Ebene, Krieg. Was Vietnam im großen leistet, vollziehen die Bürger mit gegenseitiger Gewalt, Lüge und Bespitzelung, dem Kampf aller gegen alle, im kleinen nach.

Koeppens Schilderungen des menschlichen Miteinanders können nicht nur hier geradezu als Illustrationen der negativen Anthropologie Thomas Hobbes' und dessen pessimistischer Formel des 'homo homini lupus' dienen. Daß aber *Angst* sich auch in anderer Hinsicht als Auseinandersetzung mit der Hobbesschen Staatstheorie lesen läßt, vor allem mit deren erstem und zweiten Teil,<sup>343</sup> wurde bislang von der Forschung übersehen.<sup>344</sup> Für Hobbes sind – und Koeppen stellt sie in seinem Text ebenso dar – die wesentlichen Triebkräfte des Menschen das Streben nach Selbsterhaltung und Genuß. Da aber jeder das gleiche 'natürliche' Recht auf die Erfüllung dieses Strebens hat, artet ihr Zusammenleben zum permanenten "Krieg aller gegen alle" aus.<sup>345</sup> Diesen Gedanken verbindet wiederum Koeppen mit dem an das naturgegebene 'böse' Potential des Menschen. Über *Angst* bemerkte er in einem Interview:

Diese Angst, die sich da äußert, ist eine Angst vor der Unbegreiflichkeit der Welt, wahrscheinlich; jedenfalls denke ich manchmal an dieses Wort: "Der Mensch ist böse", und ich halte es für ein Wort aus dem Schatz der Weisheit

---

<sup>343</sup> Im Allgemeinen werden heute diese beiden Teile des *Leviathan* rezipiert, da sie die wesentlichen Gedanken der Hobbesschen Staatstheorie enthalten; der erste handelt *Vom Menschen*, der zweite *Vom Staat*. Vgl. Thomas Hobbes: *Leviathan*. Erster und zweiter Teil. Übersetzung von Jacob Peter Mayer. Nachwort von Malte Diesselhorst. Stuttgart 1995 (RUB 8348). [Alle vier Teile zuerst unter dem Titel *Leviathan or the Matter, Forme and Power of a Commonwealth Ecclesiasticall and Civil*. London 1651.] Die beiden weiteren Teile über den christlichen Staat und das *Reich der Finsternis* treten dagegen meist in den Hintergrund, und auch Koeppen setzt sich damit in *Angst* – zumindest erkennbar – nicht auseinander.

<sup>344</sup> Vgl. die Ausführungen über *Angst* in Josef Quack: *Wolfgang Koeppen. Erzähler der Zeit*, S. 309-311 und Bernhard Fetz: *Vertauschte Köpfe*, S. 152-159.

<sup>345</sup> Vgl. Thomas Hobbes: *Leviathan*, S. 115.

der Kirche. Gibt es überhaupt einen Menschen, dem es möglich war, ganz ohne das Böse auszukommen?<sup>346</sup>

Schon in seinem Roman *Tod in Rom* illustrierte Koeppen seine Vorstellung vom 'Bösen' des Menschen auf drastische Weise. Dort führte er, wie Gerhard vom Hofe und Peter Pfaff schreiben,

Überlebende des Genocids [sic] zusammen, in dem sich, nur furchtbarer denn je, der Fluch der Gattung erfüllte. Dantes Formel: "il mal seme d'Adamo" ist als Motto vorangestellt und wird im Buch illustriert, das gegen Thomas Manns oft allzu kluge, allzu noble Mythologie deutschen Unheils im Bilde der Faust-Sage und vor Hannah Arendts These von der Banalität der Täter die grauenhafte Normalität des Bösen zeichnet.<sup>347</sup>

In *Angst* nun ist es nicht mehr konkret deutsches Unheil, auf das Koeppen zeigt. Kaplans Invektiven richten sich vordergründig gegen die Realität der Vereinigten Staaten um 1970, letztlich aber gegen die Welt und eine *conditio humana*, die dieses 'Böse' immer schon einschließt. In Hobbes' Theorie generiert den Versuch, ein Gemeinwesen zu bilden, nicht das genuin soziale Wesen des Menschen – verstanden als *zoon politicon*, wie in der Philosophie der griechischen Antike –, sondern die "Furcht vor einem gewaltsamen Tod"<sup>348</sup> durch andere. Auch diese Furcht, und dies läßt es fast unmöglich scheinen, daß sich Koeppen nicht konkret auf Hobbes bezieht, illustriert *Angst* mit der gleich doppelt aufgerufenen Angst Kaplans, in seinem Appartement von anderen überfallen und getötet zu werden. Zu Beginn heißt es:

Kaplan hatte Angst, er war krank vor Angst, und hätte sich gern von allen unterschieden, die Angst hatten und ihm widerlich waren. Wie sie sicherte er, nach Hause gekommen, die Tür. So dumm, so mißtrauisch, so vertrauensvoll in den Gang der Geschäfte noch immer wie sie. Es war nicht zu fassen. Warum sollte gerade sein Boot nicht untergehen, seine Kundschaft nicht ausbleiben, seine Tür nicht erbrochen werden? (3, 233)

Am Ende des Textes wird diese Furcht Kaplans zumindest in seiner Vorstellung Realität. Er imaginiert seinen gewaltsamen Tod durch andere, die in seine Wohnung eindringen und ihn töten (vgl. 3, 245 f.). – Um ein soziales Miteinander

---

<sup>346</sup> *Ich habe nichts gegen Babylon*, S. 125.

<sup>347</sup> Gerhard vom Hofe, Peter Pfaff: *Wolfgang Koeppens melancholischer Materialismus*, S. 95.

<sup>348</sup> Thomas Hobbes: *Leviathan*, S. 118.

überhaupt zu ermöglichen, sieht Hobbes einzig die Möglichkeit eines Gesellschaftsvertrages, in den alle Mitglieder eines Gemeinwesens einwilligen müssen. Sie setzen einen autoritären, über Legislative und Exekutive gebietenden Souverän ein, dem sie unterstehen und ihre 'natürlichen Rechte' übereignen; im Gegenzug dafür sorgt er, wenn nötig mit den Mitteln der Gewalt, für ihre Sicherheit. Genau diesen Schritt aber verweigert Koeppens Text, der ja gerade auf den Schutz von Individualität pocht und Gewaltanwendung ablehnt. Damit läßt sich *Angst* als Paraphrase auf Teile der Hobbesschen Staatstheorie ebenso lesen wie als deren Kritik und Kommentar. Die Einsetzung eines Souveräns wird verworfen – aus Sicht des Emigranten Kaplan, der den Totalitarismus des Nationalsozialismus um den 'Souverän' Hitler erlebte, ebenso zwingend wie aus der des Demokraten und Pazifisten Koeppen, der nach 1933 ähnliche Erfahrungen machte. So verharrt der Text in einem tief pessimistischen Blick auf das Zusammenleben der Menschen, ohne aber, wie noch Hobbes, eine Alternative oder einen Lösungsvorschlag anbieten zu können.

Im Vergleich zu früheren Arbeiten Koeppens, in denen von der Politik der USA oder den Möglichkeiten politischen Handelns die Rede war, setzt *Angst* trotz teilweise vergleichbarer Muster deutlich negativere Akzente. Der Autor ist mit den Jahren noch pessimistischer geworden. Vergleicht man etwa Kaplans konkrete Einlassungen über die USA mit denen des Reisenden in der 1959 erschienenen *Amerikafahrt*, wird deutlich, daß Koeppen auch in dieser Hinsicht Illusionen verlor. Der Reisebericht von 1959 nämlich zeigt wie schon der 1951 erschienene Roman *Tauben im Gras*, daß er die Vereinigten Staaten damals trotz aller Kritik im einzelnen dennoch für eine mögliche Alternative zur Bundesrepublik der fünfziger Jahre und dem – in einzelnen Reiseberichten und im *Tod in Rom* dargestellten – todessüchtigen, verfallenden Europa hielt: "Für Koeppen ist die Reise nach Amerika eine alexandrinische Expedition, der Weg aus einem endzeitlichen Hellas Europa in ein neues Rom, das nicht nur das politische, sondern auch das kulturelle Erbe angetreten hat."<sup>349</sup> Immer wieder

---

<sup>349</sup> Manfred Durzak: *Das Amerika-Bild in der deutschen Gegenwartsliteratur. Historische Voraussetzungen und aktuelle Beispiele*. Stuttgart, Berlin, Köln [...] 1979 (Sprache und Literatur 105), S. 75. – Vgl. ferner Ursula Love: *Die "geimpften Kreuzritter": Stellvertreter der amerikanischen Weltmacht bei Wolfgang Koeppen*. In: *Die USA und Deutschland. Wechselseitige Spiegelungen in der Literatur der Gegenwart. Zum zweihundertjährigen Bestehen der Vereinigten Staaten am 4. Juli 1976*. Hg. von Wolfgang Paulsen. Bern, München 1976, S. 96: "Amerika jedoch erscheint in 'Tauben im Gras' nicht nur als die Inkarnation der Koeppenschen Erzübel, sondern steht merkwürdigerweise zugleich für eine gewisse Zukunftshoffnung. Derselbe naive Fortschrittsglaube, der [zuvor; Verf.] kritisiert wurde, weil er den Menschen überging, wird zu einem ebenfalls 'typisch amerikanischen' Idealismus, den der Autor nicht ironisiert, sondern bestätigt [...]. Nur noch in

scheint dort so etwas wie eine 'Idee Amerikas' auf, etwa wenn der USA-Reisende gerade in Washington eine besonders liberale Atmosphäre zu spüren meint, die

immer noch gefühlte Freude, ein Staat geworden, aus der ganzen Welt zu einer Nation zusammengewachsen zu sein, und dies nicht durch Eroberung, durch Unterjochung, sondern durch Aufstand und Befreiung. Nicht der Zwang hatte hier Größe geboren, sondern die Freiwilligkeit. Der schöne Gedanke der Menschenrechte, der Stolz, Zuflucht der Verfolgten, Freistatt der Bekenntnisse, das Bewußtsein, Bürger und nicht Untertan zu sein, und ein immer noch spürbarer antikononialer Affekt, heute freilich oft durch die Winkelzüge der Politik beunruhigt und verwirrt, belebten angenehm die Luft. (4, 331)

So ist es auch nicht ironisch gemeint, wenn er kurz darauf konstatiert, die allgegenwärtige Verehrung des Landes durch seine Bürger lasse ihn selbst "an Amerika glauben" (4, 331). Doch spätestens mit dem Vietnamkrieg muß der Autor – wie Kaplan in *Angst* – alle Illusionen über eine vielleicht doch noch zu verwirklichende 'Idee Amerika' aufgegeben haben: "Die Gefahr eines neuen Krieges, die wie ein Damoklesschwert über den Köpfen der Koeppenschen Nachkriegsfiguren schwebte, ist im Romanfragment zur Realität von Vietnam geworden."<sup>350</sup> Von der gelegentlich geradezu "erstaunliche[n] Naivität",<sup>351</sup> mit der er noch in den fünfziger und frühen sechziger Jahren politisch-gesellschaftliche Alternativen formulierte, ist in *Angst* nichts geblieben. Dort begreift er die USA nur mehr als Schauplatz eines apokalyptischen Endspiels. Konnten die Ich-Figuren in Koeppens Reiseberichten oder Siegfried im *Tod in Rom* trotz aller Melancholie in der europäischen künstlerisch-literarischen Tradition noch Sinn erfahren, blickt Kaplan ins Gesicht einer für ihn weitgehend geschichtslosen Nation, der "irren schießwütigen Staaten" (3, 238). Sowohl in *Amerikafahrt* als auch in *Angst* finden sich Passagen über das Washingtoner Lincoln-Monument, die in ihrer unterschiedlichen Interpretation des Denkmals die negative Verschiebung von Koeppens Amerika-Bild quasi in nuce illustrieren. 1959 schreibt der Reisende: "Lincoln Memorial, ein Säulentempel aus Marmor, betrachtete sich in der ihm als Spiegel vorgegrabenem Gracht. Im dunklen Wasser wiegte sich weihevoll der Wille zum Guten. Abraham Lincoln saß in Gedanken versunken in einem Großvaterlehnstuhl, und so konnte man ihn auch in kleiner Taschenausgabe als

---

Rußland, so schreibt Koeppen in seinem Reisebuch, habe er so viele Idealisten getroffen wie in Amerika, und fährt fort: 'Ich sage das ohne jeden Spott, und es scheint mir eine große, vielleicht die einzige Hoffnung für die verworrenen Verhältnisse unserer Erde zu sein.'"

<sup>350</sup> Bernhard Fetz: *Vertauschte Köpfe*, S. 153.

<sup>351</sup> Ursula Love: *Die "geimpften Kreuzritter"*, S. 100. Vgl. im einzelnen ebda., S. 97 ff.

Andenken mit nach Hause nehmen." (4, 336) Für derlei sanfte Ironie ist in *Angst* kein Platz mehr. Nun heißt es über das Denkmal:

Kaplan überschaute die Gedächtnisstätte des sagenhaften Abraham Lincoln. Abraham Lincoln sitzt hinter sechsunddreißig Säulen düsteren Sinnens in einem Lehnstuhl und erkennt im Wasser des Bassins zu seinen Ehren sechsunddreißigmal am Abend das Gesicht der irren schießwütigen Staaten, die Augen seines Mörders. (3, 238)

Diese verstärkte negative Perspektive zeigt sich auch im Vergleich der Darstellung und Bewertung politischen Handelns in *Das Treibhaus* und in *Angst*. Zwar sind Kaplan wie auch Keetenheuve in *Das Treibhaus* von Melancholie geprägte Figuren – doch versucht dieser zumindest noch, als Politiker ins Zeitgeschehen einzugreifen, während jener darüber nurmehr monologisiert und an den Zeitläuften ausschließlich als Beobachter teilnimmt. Daß Koeppen Keetenheuve in der Politik wie im Privaten scheitern und ihn schließlich in den Rhein gehen läßt (vgl. 2, 389 f.), gleicht einem entschiedenen Schlußstrich unter der Hoffnung, ein einzelner, als "Gewissensmensch" ohnehin ein "Ärgernis" (2, 223), könne im "Dschungel" der "praktische[n] Politik" (2, 233) sinnvoll agieren. So liest sich das rund zwanzig Jahre nach *Das Treibhaus* entstandene *Angst*-Fragment denn auch wie eine einzige bittere, unversöhnliche Bestandsaufnahme über den Zustand der westlichen Welt Mitte der siebziger Jahre:

[...] der aussichtslose, aber zumindest versuchte Widerstand Keetenheuves gegen die Logik der Verdrängung – der Vergangenheit durch psychische Panzerungen, der Sinnlichkeit durch technische Apparaturen – findet nicht mehr statt.<sup>352</sup>

In *Das Treibhaus* gibt es eine Reihe von differenzierten Figuren mit menschlichem Antlitz (etwa der Oppositionspolitiker Korodin, der mit Keetenheuve sympathisiert), an denen die schwierige Gratwanderung zwischen guten Absichten auf der einen und Parteiräson auf der anderen Seite deutlich wird. In *Angst* dagegen gleichen die allesamt geschichtslosen, eindimensional gezeichneten

---

<sup>352</sup> Bernhard Fetz: *Vertauschte Köpfe*, S. 153. Fetz sieht das *Angst*-Fragment in seiner (soweit erkennbaren) Konzeption in der direkten Nachfolge von *Das Treibhaus* und spricht gar von einem "Keetenheuvemodell", das Koeppen noch einmal aufnehmen wollte. Dagegen scheinen mir die Parallelen zum *Treibhaus* zwar ebenfalls deutlich, doch unterscheidet sich die Figur Kaplans grundlegend von der Keetenheuves. Koeppen vermeidet es in *Angst* ja gerade, noch einmal dieses 'Modell' vorzuführen, bei dem ein "Gewissensmensch" und Ästhet in die Politik eingreifen will und dort wie auch im privaten Leben scheitert.



Figuren aus Wirtschaft und Politik, über die Kaplan Gericht hält, Spukgestalten mit grotesken Fratzen und nur einem Begehren – "Dollar, Dollar, Dollar" (3, 240) –, die schließlich "reich und friedlich" sterben, "in Palm Beach, an der alten Riviera, an der karzinomen Zerstörung, dem hineingestopften Fett, dem Herzversagen, wo man gar kein Herz hatte, am teuren Arzt, am Autotod, so schick und schnell" (3, 243). Oder sie mutieren zu menschlichen Maschinen, summenden Apparaten im Dienst der eigenen Niedertracht oder der Geheimdienste – dem Individuum, das einen Rest von Individualität zu wahren sucht, immer schon auf den Fersen (vgl. 3, 238 f., 240). Auch die Kritik an einer zunehmend technokratischen und damit zugleich immer inhumaneren Gesellschaft wurde im *Treibhaus* mit der Figur des 'Maschinen-Menschen' Frost-Forestier, dem Gegenspieler Keetenheuves, bereits formuliert. Doch war jener nur eine Figur unter anderen im Ensemble der Bonner Politik, während in *Angst* die "Technokraten vom Schlage Frost-Forestiers [...] endgültig die Macht übernommen und ihre Widersacher zu machtlosen Zuschauern" eines "zwangsläufigen Gewaltschauspiels degradiert"<sup>353</sup> haben. In *Angst* taucht neben Kaplan zwar eine dezidiert moralisch handelnde Figur auf, der auch eine eigene Geschichte zugeschrieben wird. Aber gerade deshalb muß sie scheitern: Ihr Engagement bezahlt sie letztlich mit dem Tod. Der Pentagon-Angestellte Köster wendet sich gegen das verkommene Kollektiv und verläßt seinen Schreibtisch, um im "Kriegsland" und "Befreiungsgebiet" (3, 237) Vietnam praktische Arbeit zu tun. Selbst innerlich versehrt, bringt er bei seiner Rückkehr einen innerlich und äußerlich zerstörten Menschen mit zurück, "ein Kind oder einen Greis",

man ahnte das nicht mehr, es war gleichgültig geworden, Leben ohne Zukunft, es sei denn die Zukunft der Erlöser Tod, und Köster fuhr in einem Krankenstuhl den Klumpen zerhacktes verbranntes Fleisch jeden Abend zur Kühlung, zur Dämmerung an den Ufern des Flusses spazieren, auf den gepflegten Promenaden für die Beamten, die Offiziere, die Senatoren, ihre eingebildeten und unbefriedigten Frauen, ihre autoritären Kinder, die General oder Senator werden wollten oder auch nicht, bis Köster es satt hatte, nicht mehr konnte, nicht mehr aushielt, nachts das Gestöhn, das Umsichschlagen amputierter Glieder und von dem Morphium nahm, das sie Köster reichlich anvertraut hatten, für ihn, seinen lebenden Leichnam, und Köster gab das Morphium ihm, dem kaum noch lebenden Leichnam, was sie wohl gewünscht hatten, reichlich an diesem Abend und Köster nahm es selbst, das Gift, und starb mit ihm, dem Leichnam [...] (3, 237 f.).

---

<sup>353</sup> Bernhard Fetz: *Vertauschte Köpfe*, S. 153.

Kaplan wie auch Köster sind Namen, die mit dem Koeppens nicht nur den Anfangsbuchstaben teilen, sondern auch bis in den Silbenfall an ihn erinnern. Nicht nur dieser Umstand legt nahe, daß der Autor mit den beiden Figuren zwei Möglichkeiten illustriert, sich selbst zur Welt zu verhalten – von denen er selbst sich für die kontemplative Kaplans entscheidet. Doch auch sie wird im Text nicht positiv gedeutet. Kaplan handelt nicht, er beobachtet und kritisiert nur, ohne einzugreifen, während sich der Politiker Keetenheuve immerhin noch als "törichter Ritter gegen die Macht" (2, 233) versuchte. Köster dagegen hat sich mit geradezu existentialistischem Gestus für die konkrete Tat entschieden und sich gegen die Gesellschaft gewandt – doch sein Fazit ist Resignation, als einzelner sich gegen das Kollektiv zu stellen sinnlos. Er tötet den Verehrten, um ihm weitere Leiden zu ersparen, dann sich selbst, da er für sich keinen Ausweg mehr sieht – wodurch er gerade bei denen, die auf den Schlachtfeldern das Töten befehlen, zum "Ärgernis" wird, "ein Schänder vielleicht unserer tapferen Veteranen" (3, 238). Einen dritten möglichen Weg schließlich geht Kaplans Sohn, eine Figur, die im *Angst*-Fragment eine eher randständige Position einnimmt. Als Gegenfigur zu Kaplan und Köster besetzt er als Berater von Wirtschaft und Politik einflußreiche Positionen. Er ist erfolgreich, aber eben nur, weil er affirmativ handelt und sich mit der für seinen Vater ebenso bedrohlichen wie unverständlichen, medial bestimmten Realität arrangiert. Kaplan begegnet dem Sohn, der ihm fremd geworden ist, einzig beim Blick in Zeitungen, auf die Kinoleinwand oder den Fernsehschirm. "Verstehe ich meinen Sohn nicht mehr, da ich doch glaubte, ihn am besten zu kennen? Aber vielleicht erkenne ich ihn nur nicht. Er ist für mich eine Figur aus alten Geschichten. Die sind böse oder traurig oder auch nur komisch, und alle enden sie mit dem Tod." (3, 240)

So formuliert der Text ein weiteres Mal die von Koeppen immer wieder aufgezeigte Aporie: Vor einem letztlich ungeschichtlichen Horizont, in den Klauen der "Ananke" (3, 237), muß jeder Versuch eines Handelns zum Besseren scheitern. Der Versuch des Engagements mündet in Verzweiflung, gar den Tod, während gesellschaftlich 'affirmatives' Handeln Verstellung bedeutet. Die "Vergeblichkeit des politischen Willens"<sup>354</sup> illustrierte der Autor bereits in seinem *Treibhaus*-Roman. In *Angst* erteilt er möglicher Veränderung eine erneute, noch entschiedener Absage. Was den Protagonisten als Alternative zum gesellschaftlich-politischen Handeln bleibt, ist der Weg des Rückzuges in sich

---

<sup>354</sup> Gerhard vom Hofe, Peter Pfaff: *Wolfgang Koeppens melancholischer Materialismus*, S. 95.

selbst und den Raum der eigenen Imagination, den Kaplan wählt. Dieser mündet zwar in Isolation, bietet aber zumindest die Möglichkeit, das eigene Ich vor den 'anderen' und der Welt zu schützen.

Kaplans wesentlich von einem "lebensgeschichtlich determinierte[n] Katastrophenbewußtsein"<sup>355</sup> geprägtes Weltbild ist konservativ, was Technik, Wirtschaft, Wissenschaft, 'Fortschritt' angeht, und von einem naturhaft-magisch-mythischen Denken bestimmt, das den Menschen als Opfer der immer gleich zerstörerischen Geschichte mit ihrer "unsterblichen Gewalt" (3, 236) ansieht. Die Geschäftswelt gleicht einem "Ozean", der "nicht freundlich" ist, "die Haie müssen beißen, der weiße Wal wird gehetzt" (3, 233). Doch Opfer und Täter werden sich schließlich gleich, enden auf dem "Dunghaufen" (3, 233), dem "Kompost der Geschichte" (3, 243). Auch Kaplan ist hinter der vielfach verriegelten Tür seines Appartements nur "vorläufig gerettet", lebt in Washington nur "vorübergehend, auf der Flucht, der langen Reise vor dem Tod." (3, 235) Sein eigentlicher Feind nämlich ist die Zeit – und damit der Tod, wie gegen Ende des Fragmentes deutlich wird. So erweist sich die Angst, die ihm seinen Titel gibt, als mehrfach determiniert: als existentielle Grund- und Todesangst; als eine aus der allgemeinen Erfahrung des 'homo homini lupus' gespeiste, der die alltäglich-lebensweltliche Situation wie auch die historisch-politische der USA und des Vietnamkrieges immer neue Nahrung geben; und als eine, deren Wurzeln in den eigenen lebensgeschichtlichen Erfahrungen in den Jahren des Nationalsozialismus liegen.

Auf diese Negativität antwortet Kaplan mit der Erinnerung an seine geschonte Kindheit. Sie figuriert als Gegenwelt zum Jetzt. In ihr finden unbewußtes, irrationales Handeln, Phantasie, nicht instrumentalisierender Umgang mit Natur und Kreatur ihr Recht. Augenblicke des Glückes gab es in der Kindheit, während heute allein die Erinnerung daran möglich ist. Glück bedeutete schon damals nicht die Begegnung mit anderen Menschen, sondern jene mit Tieren oder der Natur. Einmal ist von dem "kleinen Jungen, den ich verloren habe" die Rede, im Zusammenhang mit einer "bunte[n] fröhliche[n] Wiese" (3, 245). Ein anderers Mal von der sprachlosen Zärtlichkeit der Katze, die dem schlafenden Kind schnurrend, es wärmend auf die Brust kroch (vgl. 3, 235). Das Gegenbild dazu entwirft allerdings eine Passage, die grausam schildert, wie "der Saft" der getöteten Kreatur "köstlich die Zunge des Genießers belebt, wohl ihm, dem die Welt schmeckt" (3, 234). Auch sie verweist auf das 'Böse' als anthropologische Konstante und das perma-

---

<sup>355</sup> Bernhard Fetz: *Vertauschte Köpfe*, S. 153.

nente Schuldigwerden des Menschen. Noch in Koeppens späten Reiseaufzeichnungen *Ich bin gern in Venedig warum* findet sich ein ähnlicher Passus, der als Kommentar auch zum *Angst*-Fragment dienen kann: "Das Leben ist kannibalisch. Wir fressen unseren Bruder, das Tier, und wenn wir schiffbrüchig sind, auf einem Floß hintreiben, werden wir uns überlegen, wen wir als ersten von unseren Gefährten schlachten. Ich mag dieses Leben nicht."<sup>356</sup>

Da er das Böse als unabdingbare Gegebenheit der *conditio humana* ansieht, weiß Kaplan, daß die Welt schon immer "sehr böse" war, nun aber ist sie, Resultat des technizistischen zwanzigsten Jahrhunderts, "sehr böse und laut." (3, 244) Auch gegen die universelle Beschleunigung und den immerwährenden Lärm findet er ein Gegenbild in der Kindheit: "Stille erzog das Kind." (3, 244) Also schützt er sich hinter "Thermopanfenster[n]" (3, 235) vor den "Lärmautomaten" (3, 244) und den anderen Menschen – was in der Konsequenz allerdings Isolation bedeutet. Menschliche Wärme erfährt Kaplan in der hochtechnisierten Welt seiner späten Jahre nicht. Hochgezüchtete Apparaturen sorgen für Ersatz (auch über Temperatur und Feuchtigkeit der Luft maßt sich der Mensch zu bestimmen an), sind jedoch nicht immer beherrschbar: "Das Klima war nach Lust und Laune zu steuern. Kaplan spielte gern, schaltete, erschrak, wenn es funktionierte oder nicht." (3, 235) So undurchschaubar wie die Funktionsweise der Klimaanlage ist ihm die Realität selbst geworden, in der der hybride Zauberlehrling die von ihm gerufenen technischen Geister nicht mehr los wird. In einer mit einem Netz unverständlicher Daten überzogenen Welt wird alles Natürliche zerstört, zugerichtet, wird Individualität, das je eigene Selbst, stetig nivelliert. Über den – drohenden, als wolle die geschundene Natur antworten – Gewitterhimmel von Washington ragt das Hochhaus des FBI, gleichsam die Zentrale eines gigantischen, alle Menschen überwachenden 'big brother'. Kaplan vermutet, daß dort in geheimnisvollen Apparaten auch seine Daten gespeichert sind. Damit nimmt der Text einen weiteren Topos des Themenfeldes 'Technisches Zeitalter' auf. Martin Hielscher verweist darauf, daß der "Gedanke einer totalen Erfassung der Person durch die moderne Technik" von Ernst Jünger in "Der Arbeiter" entwickelt "und bei Heidegger [...] weiterentfaltet worden" sei.<sup>357</sup> Koeppen schließt sich in seinem *Angst*-Fragment der düsteren Aussicht auf diese totale Erfassung an. Kaplan sieht sich selbst, abstrahiert auf eine Reihe von Daten, wehrlos unter den kalten Augen

---

<sup>356</sup> Wolfgang Koeppen: *Ich bin gern in Venedig warum*, S. 26.

<sup>357</sup> Martin Hielscher: *Zitierte Moderne*, S. 97.

eines FBI-Referenten liegen: nicht länger Individuum, wie es in der *Dialektik der Aufklärung* von Horkheimer und Adorno heißt, sondern "nur noch, wodurch er jeden anderen ersetzen kann: fungibel, ein Exemplar. Er selbst, als Individuum, ist das absolut Ersetzbare, das reine Nichts".<sup>358</sup> Und dieses "Exemplar" wird untersucht von einem, der – im Gegensatz zu Kaplan – mitspielt, Zahnrad ist im Überwachungsgetriebe, so exakt arbeitet wie seine technischen Hilfsmittel und selbst schon einem seelenlosen summenden Apparat gleicht:

[...] wir liegen auf dem Tisch des Referenten, nackter als bei unserer Geburt, durchleuchtet, aber noch nicht tot, unser Herz schlägt, der Referent hat es vor sich, schlagend, überzeugend, der Referent kennt es, unser Herz, kennt auch unseren Stoffwechsel, kennt noch unseren Nachttopf, wenn wir einen haben sollten, leert seinen Inhalt, untersucht ihn, exakt, wissenschaftlich, sauber, geruchlos, summend. (3, 239)

*Angst* läßt sich so auch als höhnischen Abgesang auf die Errungenschaften (nicht die Ideen) der fortschrittsgläubigen Aufklärung lesen – quasi als illustrativer Text zu Adornos und Horkheimers *Dialektik der Aufklärung*. Ihr Licht schien – wo es schien – vergebens, und auch die neue Welt fand keine Antwort auf das perennierende Dunkel: "Eines der vielen, der täglichen Gewitter des Landes kam, Licht der neuen Welt, totale Verfinsterung, die Hauptstadt wüst." (3, 235) Die Söhne sind verblendet wie ihre Väter, perpetuieren deren, mit Adorno gesprochen, falsches Leben.<sup>359</sup> Was einmal Bildung hieß und die Persönlichkeit des Menschen formen sollte, findet ein letztes, erbärmliches Rudiment in der Lektüre eines Universallexikons. Ein "Vertreter d'Alamberts", wie Goethes Faust "nun ach" als Theologe gescheitert, trägt dieses "feine Urenkelkind der Aufklärung" (3, 235) von Tür zu Tür. Doch was kann es bieten? Keinen Sinn, keine neuen Einsichten, schon gar keine Anweisung, wie zu handeln sei. Im Lexikon erweist sich die Chronik der Weltgeschichte als Katastrophengeschichte von Anbeginn, nicht zu fassen in der Schrift, zersplittert in Artikel, Tabellen und Illustrationen, die den realen Schrecken allenfalls ahnen lassen. Mit seinem abgehackten, an Einschüben reichen Duktus vollzieht der Text dieses Ringen ums nicht Sagbare nach:

---

<sup>358</sup> Max Horkheimer, Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main 1988 (FTB Wissenschaft 7404), S. 154. [Auf Grundlage der Ausgabe Frankfurt am Main 1969; zuerst New York 1944].

<sup>359</sup> Vgl. Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften*. Bd. 4: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main 1980, S. 43. [Zuerst Berlin, Frankfurt am Main 1951.]

[...] er bot die Welt auf Raten an, die Menschheit seit den Schöpfungstagen, die Vorgeschichte, das Samenmeer, das unvorstellbare, Unendlichkeit, geil und leer, und was sie dann, Gotteskinder, als sie da waren, als es ihnen endlich gelungen war, noch nicht lange, gedacht, getan, geschrieben haben, auch war zu erfahren, was Gott gewollt hatte, wie er erschienen ist und gedeutet wurde von vielen Völkern zu vielen Zeiten, es war die vorläufige Bilanz unserer Existenz, unverbindlich in vierundzwanzig nicht zu schweren Bänden [...] (3, 236).

Die letzten beiden Abschnitte des Textes nehmen das eingangs eingeführte Bild vom gewaltsamen Tod Kaplans wieder auf. Seine vielfachen Schutzversuche erweisen sich am Ende als zwecklos, mit dem – ohnehin sicheren – Tod dringt die unerbittliche Konsequenz der Natur auch hinter Schutzverglasungen und verschlossene Türen. Wie er von seinem Hochsitz aus über die anderen Menschen richtet – außer über Köster, doch genau der muß sterben –, so wird er von den anderen gerichtet werden. Auch diese Vorstellung ist Teil von Kaplans Angst, die dem Text seinen Namen gibt. Der Erhöhung seiner selbst (als 'Jäger', in der angemäßen Position des Richters) und der Erniedrigung der anderen (sie sind seine Opfer) folgt die Umkehrung der Situation. Kaplan imaginiert verschiedene Möglichkeiten, wie seine Mörder die gut gesicherte Tür seines Appartements passieren könnten.<sup>360</sup> Sie verkleiden sich als Polizisten, denen er dann Zugang gewähren wird, sie haben die Polizisten gekauft, oder "noch einleuchtender, doch kaum anzunehmen, die Polizisten könnten durch Beeinflussung, Aufklärung, Lektüre, Nachdenken zu Recht meine erbitterten Gegner geworden sein." (3, 245) Die Aufklärung, die er zwar für gescheitert hält, auf die er sich in seinen Attacken gegen das falsche Leben der anderen aber unausgesprochen selbst beruft, wendet sich in dieser Vorstellung gegen ihn selbst. Der Subversive, den Staat Kritisierte wird vom Staat durch seine eigenen Mittel geschlagen. Auch Kaplan ist schuldig, wie nach der immanenten Logik des Textes jeder immer Opfer und Täter zugleich ist. So würde Kaplan von den anderen "zu Recht" gerichtet, wie er auch (über) sie richtete.

---

<sup>360</sup> Bernhard Fetz: *Vertauschte Köpfe*, S. 156 hält es für "ungeklärt, ja unerheblich", warum das erzählende Ich "Opfer eines Mordanschlags werden sollte, wer genau die Mörder sein werden". "Entscheidend ist, daß es im Augenblick des vorgestellten Todes zu einer Durchdringung von Kindheit und Gewalt kommt". Dabei übersieht er aber den oben genannten Bezug zum Hobbesschen Topos der menschlichen Furcht vor dem gewaltsamen Tod durch andere.

Hallo, Polizei, öffnen, werden sie rufen. Ich werde die Riegel zurückschieben, die Stahlstange aus den Haltern heben, das Patentschloß und das gewöhnliche Schloß aufschließen, werde die Tür öffnen, wie man sie in alter Zeit auftrat, wenn ein Gast erwartet war, und sie werden bereit dastehen, die Maschinenpistolen im Anschlag, mich mit ihren Kugeln zu durchlöchern. Auf den teuren grünen Velour [sic] des Bodenbelags werde ich fallen wie in eine Wiese. Es ist die bunte fröhliche Wiese aus der Fibel des kleinen Jungen, den ich verloren habe. Das ist eine komische Erinnerung, im Matrosenanzug, mit nackten Knien, um die Mütze das Band Seiner Majestät Schiff, eine bestürzende Vision, nach den grausamen, entstellenden, brandmarkenden Verwandlungen eines langen Lebens. Der hübsche Rokospiegel aus Würzburg wird mein Sterben in der Wiese des Teppichs nicht sehen. Da er grade an der Wand hängt, nicht zum Boden geneigt, gegenüber der festen, nun nicht länger schützenden Tür, wird er die Mörder zeigen, die sich nicht als Mörder erkennen werden. (3, 245 f.)

Die Umkehrung der Positionen vollzieht sich auch räumlich. Kaplan nimmt im Text die erhöhte und erhöhende Position ein, auf seinem Hochsitz, am Fenster seiner Wohnung. Die anderen sind 'unten', in der Stadt, auf den Straßen. In der Schlußsequenz dringen seine Mörder in sein teures Appartement ein. Von der Straße aus führt ihr Weg nach oben. Noch einmal wird die Dialektik von Schein und Sein, Erkenntnis und Verblendung, Opfer- und Täterstatus deutlich, das Ballett der schönen Täuschungen setzt sich fort. Die Mörder tarnen sich als Polizisten, also als Retter, was sie tatsächlich natürlich nicht sind. Sie sind seine Mörder, doch werden sie sich "nicht als Mörder erkennen" (3, 246), was wiederum als Anspielung auf Hobbes' Gedanken vom 'natürlichen Recht' des Menschen verstanden werden kann.<sup>361</sup> Dem Gesetz des 'homo homini lupus' ist nicht zu entgehen. Mit seinem Fall, in dem das Motiv des Todessprunges Keetenheuves aus dem *Treibhaus* variiert wird,<sup>362</sup> verläßt Kaplan die erhöhte Position. Jetzt – und endgültig – kehren sich die Verhältnisse um: Kaplan liegt am Boden, die anderen sind über ihm.<sup>363</sup> Die Tür zur Villa in Kaplans Kindheit er-

---

<sup>361</sup> Vgl. Thomas Hobbes: *Leviathan*, S. 116: "[...] daß die Natur die Menschen so ungesellig gemacht und sogar einen zu des andern Mörder bestimmt habe: und doch ergibt sich dies offenbar aus der Beschaffenheit ihrer Leidenschaften und wird durch die Erfahrung bekräftigt. [...] Die Natur selbst ist hier nicht schuld. Die Leidenschaften der Menschen sind ebensowenig wie die daraus entstehenden Handlungen Sünde, solange keine Macht da ist, welche sie hindert".

<sup>362</sup> Auch dort wird Sterben mit einem Bild des Fallens illustriert (vgl. 2, 389 f.), ebenso in *An mich selbst* (3, 169-171), vgl. Kapitel 4.2.

<sup>363</sup> Bernhard Fetz: *Vertauschte Köpfe*, S. 157 erkennt im Ende des Textes auch eine positive Wendung: "[...] im Augenblick des unausweichlich kommenden gewaltsamen Todes triumphiert die Zeugenschaft des Erzählers; es ist *seine* Vision, in der *er* sich erkennt, während die Mörder 'sich nicht als Mörder erkennen werden.'" Dabei beachtet Fetz aber nicht, daß es eben

brachen die Nationalsozialisten, denen er dennoch entgehen konnte. Das Trauma dieses Eindringens des Bösen in die Welt der Kindheit hat Kaplan nie mehr verlassen. Das Wissen um das 'wölfische' Potential des Menschen, die konkrete Angst vor erneutem Gejagtwerden und die Aussicht auf den unausweichlichen Tod erweisen sich als lähmend. Darin wie auch im Verlust des kindlichen Paradieses gründet Kaplans Melancholie. Als könne er den Tod dadurch bannen, imaginiert er am Ende des Textes seine Ermordung durch die 'anderen', verkleidete falsche Retter in einer gänzlich verkehrten Welt. Als er, von deren Schüssen niedergestreckt, fällt, erinnert er sich momentlang an die Kindheit. Doch auf was er fällt, ist nicht die blühende Wiese von einst, sondern synthetisch erzeugt, der grüne Velours seines Appartements in Washington zur Zeit des Vietnamkrieges.

#### 4.4 "Eine neue Auferstehung des alten Odysseus": *Morgenrot* (1976)

Wie schon *Angst*, so ist auch das Fragment *Morgenrot* (3, 253-268) zunächst in der Zeitschrift *Merkur* erschienen.<sup>364</sup> In Koeppens *Gesammelten Werken* ist der Text mit "Beginn einer Erzählung" unterschrieben, im Anhang wird er jedoch als "Ausschnitt aus dem unvollendeten Roman 'In Staub mit allen Feinden Brandenburgs'" (3, 321) bezeichnet. Neben dem in Washington spielenden Roman *Ein Maskenball* und dem autobiographischen Vorhaben, aus dem Teile in *Jugend* erschienen, dürfte *In Staub mit allen Feinden Brandenburgs* ein weiteres großes Projekt gewesen sein, an dem Koeppen ungefähr von Ende der sechziger bis in die achtziger Jahre arbeitete. Die *Gesammelten Werke* weisen neben *Morgenrot* auch

---

nur Kaplans *Vorstellung* vom Tod ist, die am Ende von *Angst* steht, und gerade *nicht* der tatsächliche Augenblick des Todes, der verhandelt wird. In der Phantasie als Gegenkonstrukt zur Realität kann Kaplan mit seiner Selbstreflexion und Erkenntnis über die im bloßen Schein gefangenen 'anderen' triumphieren. Was aber im Augenblick des *realen* Todes sein wird, davon steht nichts im Text.

<sup>364</sup> Wolfgang Koeppen: *Morgenrot*. Beginn einer Erzählung. In: *Merkur*. H. 431. 1976, S. 961-971. — Koeppen hat den Text zuvor schon im Rundfunk vorgetragen; für die Publikation im *Merkur* hat er ihn überarbeitet und um eine Passage gekürzt, die im Anhang der *Gesammelten Werke* abgedruckt ist (vgl. 3, 321-322).



*Ein Anfang ein Ende* (1978) als Bruchstück dieses Romanes aus (vgl. 3, 321-323).<sup>365</sup> Wie sämtliche andere seiner angekündigten Projekte hat Koeppen auch dieses nicht zu Ende geführt – was der Legende vom 'Verstummen' des Autors weiteren Vorschub leistete. Der Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main hatte *In Staub mit allen Feinden Brandenburgs* in seinem Frühjahrsprogramm 1975 als Neuerscheinung folgendermaßen angekündigt:

Einer, der in Berlin gelebt und dann die Stadt verlassen hatte, kehrt nach Jahren aus unbestimmtem Anlaß vorübergehend zurück. Er findet ein Unterkommen am Wannsee in der Nähe der Stadtbahn. Die Gegend ist ihm fremd. Sie ist unheimlich und anregend. Die Stadtbahn verbindet ihn mit dem Kurfürstendamm, der Gedächtniskirche, einem Eislaufplatz, den Warenhäusern, dem Tiergarten, dem Alten Westen, der Mauer am Potsdamer Platz, der eigenen Vergangenheit, seinem Glück und Unglück, schließlich mit Ost-Berlin, der Hauptstadt der Deutschen Demokratischen Republik. Der Pilger aber wird zum Gefangenen seiner Neigungen, Begegnungen mit Außenseitern der Gesellschaft — auf der Strecke des Lebens Gebliebenen, jungen Leuten, alten Enttäuschten, Oppositionellen des Untergrunds, Trinkern, Invertierten, Verweigerern, einem Mädchen, das er für eine schutzbedürftige Anarchistin hält — stoßen ihn an den Rand einer kriminellen Handlung und verwirren ihn sehr. Allmählich scheint dem Gast in Berlin Grund, Zweck und Rechtfertigung seines Aufenthalts der Besuch von Kleists Grab zu werden. Dem Vorhaben stellen sich unerwartete Hindernisse entgegen. Zwei Versuche, das Grab zu finden, scheitern. Erst der dritte Anlauf gelingt.<sup>366</sup>

Wie sich die hier genannte Topographie der Erinnerung des Protagonisten in *In Staub mit allen Feinden Brandenburgs* wiedergefunden hätte, geht aus dem *Morgenrot*-Fragment nicht hervor. Ebenso wenig läßt sich klären, worin die zunehmende Bedeutung der Suche nach Heinrich von Kleists Grab besteht. Der Titel des Romanprojektes *In Staub mit allen Feinden Brandenburgs* jedenfalls spielt auf Kleist an. Er zitiert das Schlußwort im *Prinz Friedrich von Homburg*.<sup>367</sup> Unklar bleibt freilich, wie weit Koeppen seinen Roman auf Kleists 'vater-

---

<sup>365</sup> Inhaltliche und motivische Aspekte wie auch die Figur des Ich-Erzählers deuten darauf hin, daß auch der kurze Text *Unsern Ausgang segne, Gott, unsern Eingang gleichermaßen* (3, 297-302) [zuerst in: *Jahresring 1979/80*. Stuttgart 1979, S. 130-134] Teil aus *In Staub mit allen Feinden Brandenburgs* sein könnte. Im Untertitel und im Nachweis der Erstveröffentlichungen heißt es in den *Gesammelten Werken* nur, das Fragment stamme "Aus einer Erzählung".

<sup>366</sup> *Programmorschau 1975/1*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1974.

<sup>367</sup> Vgl. Heinrich von Kleist: *Prinz Friedrich von Homburg*. Ein Schauspiel. In: Ders.: *Werke und Briefe in vier Bänden*. Bd. 2: *Dramen 2*. Hg. von Siegfried Streller in Zusammenarbeit mit Peter Goldammer und Wolfgang Barthel [...]. Frankfurt am Main 1986 (1982), S. 441. [Zuerst: Berlin 1821.]

ländisches' Schauspiel oder überhaupt auf dessen Werk beziehen wollte. In den Fragmenten *Morgenrot* und *Ein Anfang ein Ende* finden sich zumindest einige Themen und Motive, die auf den *Prinzen von Homburg* wie auch auf dessen Verfasser verweisen. So in *Morgenrot* der Konflikt zwischen Pflicht und Neigung, die Spannung zwischen Subjektivismus und gesellschaftlicher Norm, die Funktion des Traums als Gegenwelt, die Frage nach willkürlicher oder unwillkürlicher Schuld, das Thema Tod und Todesangst. Koeppen hat Heinrich von Kleist in seinem etwa zeitgleich mit *Morgenrot* entstandenen Aufsatz *Kleist oder Der mißverstandene Prinz von Homburg* (6, 71-76) auf eine Weise portraitiert, welche die Vermutung unterstützt, daß er in dessen Leben eigene biographische Konstanten wiederfand.

*Morgenrot* erzählt von einem alternden Schriftsteller, der – wie Koeppen lange Jahre selbst – in München lebt, wenig produktiv ist, finanzielle Probleme hat. In einer großen Altbauwohnung nahe der Isar wohnt er zusammen mit seiner Frau Elisabeth. Ihr Zusammenleben wird als problematisch geschildert. Elisabeth hat kaum Verständnis für den Beruf ihres Mannes und wünscht materielle Sicherheit, während der Ich-Erzähler auf der Unabhängigkeit eines Lebens als freier Autor besteht, sich jedoch schuldig fühlt, da er seiner Frau kein anderes Leben bieten kann. Der Text zeigt den Ich-Erzähler zunächst am Fenster seiner Wohnung, er sieht auf das Morgenrot jenseits der Isar. In Reflexionen über das Beginnen des Tages, Situationen des Aufbruchs und des Scheiterns mischen sich Erinnerungen an seine Kindheit in Ostpreußen und Gedanken über seine Arbeit und Ehe. Nachdem er, von Schuldgefühlen geplagt, Elisabeths einsamen Tod imaginiert hat, bricht er nach Frankfurt auf, von wo er kurz darauf nach Berlin weiterfliegt. Zu einer Lesung eingeladen, hält er sich einige Tage in einer alten Villa am Wannsee – wohl dem Haus des "Literarischen Colloquiums" Berlin – auf. Der fragmentarische Text endet mit der Rückkehr des Ich-Erzählers in die Villa, nachdem er vergeblich versucht hat, nachts am Kleinen Wannsee Kleists Grab zu finden.

Der in neun Abschnitte unterteilte Text ist geprägt von Motivwiederholungen, -variationen und antithetischen Strukturen. Metaphern des Aufbruchs und der Bewegung (Morgen, Tag, Licht, Reise) stehen solchen des Scheiterns und der Erstarrung gegenüber (Abend, Nacht, Dunkelheit, vergebliche Suche). Ob *Morgenrot* nun "Beginn einer Erzählung" oder der Beginn des Romanes *In Staub mit allen Feinden Brandenburgs* ist: Das Thema des Beginns, des Anfangens wird in ihm inhaltlich und formal auf verschiedene Weise durchgespielt. Er selbst

stellt ein wiederholtes Beginnen dar, das immer wieder ins Leere läuft, die Konkretion eines sich rundenden Endes vermeidet. Den gesamten Text prägt ein immer gleiches Bewegungsmuster: Zunächst Statik, dann Dynamik, versuchte Veränderung, darauf Abbruch der Bewegung, Rückzug und erneute Statik.<sup>368</sup> So versucht auch der melancholische Ich-Erzähler in *Morgenrot* vergeblich, seine Erstarrung durch verschiedene Ortswechsel zu überwinden. Wo er auch ist, in München, Frankfurt oder Berlin, er bleibt in sich verkapselt und an seine Schwermut, seinen 'schweren Mut', gefesselt. Letztlich ändert sich nichts – "es ist alles beim alten geblieben" (3, 259), heißt es an einer Stelle. Verständigung unter Menschen ist unmöglich, wer handelt, verstrickt sich in Schuld, und wer die schützende eigene Innerlichkeit verläßt, wird versehrt werden. Dem immer schon "sicheren Unglück" (3, 258) ist nicht zu entgehen. Die Ich-Figur befindet sich in einem nicht auflösbaren Widerspruch: der Sehnsucht, sich nach 'draußen', in die Welt zu begeben, und der gleichzeitigen Furcht davor. Es ist der Zwiespalt zwischen Sinnlichkeit, Lust und Begehren auf der einen und ästhetizistischem Ausweichen auf der anderen Seite, den schon der Protagonist in *Jugend* nicht überbrücken konnte: "ich hoffe, ich fürchte, es geht in die Welt" (3, 15), heißt es dort einmal. Wie trotz der Negativität solcher Prämissen dennoch ein Rest von Individualität zu bewahren sei, illustriert *Morgenrot* am Beispiel des Ich-Erzählers. Schutz findet er, so lange er – auf Pascal anspielend – "zu Hause" (3, 258) bleibt, um dem melancholisch als unausweichlich verstandenen Unglück zu entgehen – was nicht nur räumliche Beschränkung meint, sondern ein Beisichbleiben, den Rückzug in den inneren Bezirk, Schreiben, Lektüren, Flucht in Erinnerungen, Träume und Phantasien, schließlich die Ästhetisierung des eigenen Lebens.

Bereits im ersten Satz des Textes wird das Leitmotiv eingeführt, das später immer wieder aufgenommen wird: "Um fünf kam das Morgenrot." (3, 253) Dem schließt sich eine Folge von Reflexionen der Ich-Figur an, die dem Leser des Textes einen leichten Zugang verwehrt. Erst im Lauf der Abschnitte gewinnen der Protagonist und seine Situation Konturen, wird langsam deutlicher, wer spricht. So unklar sich das Ich über sich selbst und seinen Weltbezug ist, so unklar erweisen sich zahlreiche Passagen für den Leser. Die gedankliche Suchbewegung

---

<sup>368</sup> Damit trifft auf *Morgenrot* zu, was Karl-Heinz Götze: *Wolfgang Koeppen: "Das Treibhaus"*, S. 45 über Koeppens *Treibhaus* vermerkt: "Die Starre dominiert die versuchte Bewegung. Vielmehr: die Starrheit wird durch die versuchte Bewegung erst deutlich wie der Gefangene die fixierende Fessel erst spürt, wenn er sich zu bewegen versucht. Entsprechend die Rolle der *Zeit*. Wo es immer schon zu spät ist, hat sie ihre Funktion verloren, es herrschen die *Orte*."

des Ich bildet der Text in seiner Struktur ab, ein innerer Monolog, der Gedankensprünge, Assoziationen, Erinnerungen, intertextuelle Anspielungen, gegenwärtige Anschauung und Reflexion verbindet. Die Ich-Figur verweist gleich eingangs auf den Beginn der antiken Tragödie – und ironisiert ihn zugleich:

Um fünf kam das Morgenrot. O hört die Stimme des Wächters auf der Zinne. Nur mein Licht brannte. Ein Auftrag aus der Vergangenheit. Ich löschte die Lampe. Doch wen oder was bewachte ich? Verirrt in den Fallstricken der Grammatik, versäumte ich das Datum, das sich heranschlich, Montag der siebente, Dienstag der achte, egal Monat und Jahr. Was hilft es? Das bleibt im Vorstrafenregister. Ich wollte den Tag stehlen, im Morgenrot, so lange er noch schwach war. Es war einmal ein Kind, das hatte Rilke gelesen. "Nachtwächter ist der Wahnsinn, denn er wacht." Das hatte dem Kind sehr gefallen. Ich deklamierte in das leere Zimmer. Der greise Diener taumelt aus dem Haus und ruft, es tagt, es tagt im Palast des Königs. So beginnt die antike Tragödie. (3, 253)

Deutlich wird schon bald, daß auch das Nachfolgende Züge der Tragödie aufweist. Die Überzeugung von der Unausweichlichkeit des Schicksals hat sich Koeppen in *Morgenrot* wie in all seinen Werken zu eigen gemacht. Doch was erzählt wird, ist zwar eine ebenso ironische wie traurige Anspielung auf die Irrfahrten des Odysseus – im Text ist von einer "neue[n] Auferstehung des alten Odysseus" die Rede (3, 259) –, nur handelt es sich hier um eine moderne Fortschreibung des auch im zwanzigsten Jahrhundert so wirkungsmächtigen Mythos. Für Koeppens Figur ist die Welt, disparat und entgöttert, weder zu erklären noch zu deuten. Die *Odyssee* des Homer denkt Realität zwar ebenfalls katastrophisch, doch werden zuletzt eine allwaltende Ordnung (kosmos) und ein ausgeglichenes Gefüge der Beziehungen (harmonia) wieder hergestellt. Davon kann in Koeppens Text keine Rede sein. Odysseus' neue Auferstehung findet allein statt, um ihn am Ende scheitern zu lassen. So liefert *Morgenrot* zu den Aufbruchsmotiven die End- und Todesmotive immer schon mit. Die Morgenröte in der Eingangspassage etwa ruft zwar die Erinnerung an verspielte anakreontische Verse wach, doch denkt der Ich-Erzähler dabei zugleich an das Ende des Tages – auch dies eine Art von Tod: "Aurora, rosenfingerige, erbebende, das war Anakreon, entzückte Goethe und Mörike, ein schöner Morgen, der Nachmittag würde gewitterig, am Abend erkrank der Tag." (3, 253) Die Möglichkeit von Hoffnung kann dabei nur noch paradox, ironisch oder zynisch begründet werden. Real ist allein die Permanenz von Enttäuschung, Gewalt und Krieg, der nur mit Verklärung oder Flucht in literarisierte Gegenwelten zu begegnen ist – oder mit Verweigerung: "Was werde

ich alles nicht tun!", heißt es, und weiter, auf Kierkegaard<sup>369</sup> anspielend: "Der Schläfer, der erwacht, stellt sich Jahrtausenden der Enttäuschung. Ohne Furcht und Zittern sollte sich eher erheben, wer schlaflos lag und nur erwartet was gestern war. Allein die Angst läßt hoffen. Die Furcht hat Zukunft." (3, 253) Dennoch ist *Morgenrot* kein völlig hoffnungsloser Text. Denn gegen die Erfahrung von Sinnlosigkeit, Gewalt, Fremdheit und Unübersichtlichkeit wird – sowohl durch den Protagonisten als auch durch den Autor – der Versuch gesetzt, mit dem Text selbst, durch sein ästhetisches Gefüge, ein Gegenbild, einen Einspruch, ein Camussches 'Dennoch' zu formulieren.

Der zweite Abschnitt führt mit einer Erinnerung an die Schulzeit in die Kindheit des Protagonisten zurück. Bereits damals versuchte er, sich gesellschaftlichen Normen und Institutionen zu verweigern. Wie schon in *Jugend* stilisiert der Ich-Erzähler das Kind, das er war, zu einem früh Gereiften, der sich entschließt, Außenseiter (und später Bohemien) zu sein, der die Verlogenheit der Bürger durchschaut und schon in jüngsten Jahren nicht bereit ist, 'mitzuspielen'. Anders als Rilke, auf den in *Morgenrot* verwiesen wird (vgl. 3, 253), spricht Koeppen Kindern nicht die Fähigkeit unverstellter Wirklichkeitsauffassung zu, welche den Erwachsenen durch Bewußtsein und Rationalität nicht mehr möglich sei.<sup>370</sup> Andere seiner Kinder-Figuren besitzen keine 'seherischen' oder ähnlich herausgehobenen Fähigkeiten und werden mitunter sogar abwertend dargestellt. Die Passage verweist vielmehr auf die Selbstinszenierungen Koeppens, die gerade im Spätwerk auffällige Stilisierung der eigenen Biographie. Charakterisiert sich der Ich-Erzähler mit einem gewissen Hochmut als den einzigen Menschen, der im Gegensatz zu den anderen "wach" ist und nicht "geschlafen" (3, 254) hat, so schreibt er diese Rolle des Wachsamem, des Sehenden, letztlich der Cassandra sich als Kind ebenfalls zu. Schon eingangs hieß es: "Es war einmal ein Kind, das hatte Rilke gelesen. 'Nachtwächter ist der Wahnsinn, denn er wacht.' Das hatte dem Kind sehr gefallen." (3, 253) Der Nachtwächter ist hier die Figur, die allein wacht, während die anderen schlafen, die sieht, während die anderen nicht sehen,

---

<sup>369</sup> Vgl. Sören Kierkegaard: *Furcht und Zittern*. Deutsch von Günther Jungbluth. In: Ders.: *Die Krankheit zum Tode. Furcht und Zittern. Die Wiederholung. Der Begriff der Angst*. Unter Mitwirkung von Niels Thulstrup und der Kopenhagener Kierkegaard-Gesellschaft hg. von Hermann Diem und Walter Rest. München 1976 (dtv 6070), S. 179-326. [Auf Grundlage der 1968 in Köln ersch. Ausg., 2. Aufl. Zuerst unter dem Titel: *Frygt og Bæven*. Kopenhagen 1843.]

<sup>370</sup> Vgl. etwa die achte von Rilkes *Duineser Elegien*. Rainer Maria Rilke: *Die achte Elegie*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. 6 Bde. Bd. 1: *Gedichte. Erster Teil*. Hg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke. Besorgt durch Ernst Zinn. Frankfurt am Main 1987 (it 1101), S. 714-716. [Die *Duineser Elegien* erschienen zuerst: Leipzig 1923.]

die Kommendes (zumal Unglück) voraussieht und dadurch den anderen zumindest im Wissen darum überlegen ist. Als eine solche Figur – die auch an Rilkes Malte erinnert, der in Paris im Gegensatz zu den anderen gleichfalls wacht, liest und schreibt<sup>371</sup> – präsentiert sich der Ich-Erzähler in *Morgenrot* selbst: "Nur mein Licht brannte" (3, 253), heißt es eingangs, und im Rückblick auf seine Kindheit: "Die anderen schliefen noch." (3, 254) In einem etwa zeitgleich mit *Morgenrot* erschienenen Kommentar zu Rilkes *Gebet für die Irren und Sträflinge* (6, 453-455) notiert Koeppen – allerdings in sehr eigenwilliger Deutung – über die Figur des Nachtwächters: "An anderer Stelle heißt es bei Rilke: 'Nachtwächter ist der Wahnsinn, denn er wacht.' Hier ist, wie bei großen Völkern in alten Zeiten, der Wahnsinnige der Auserwählte, der Wächter, der Prophet, der Dichter. Man wird nie auf ihn hören, aber er hat das kommende sichere Unglück gesehen." (6, 455)<sup>372</sup>

Die Erinnerungspassage im zweiten Abschnitt von *Morgenrot* zeigt schon den jungen Ich-Erzähler als einen solchen Auserwählten. Sie handelt von dessen Schulzeit in Preußen, das rückblickend mit den von Koeppen häufig verwandten negativen Stereotypen charakterisiert wird (konservativ, borniert, nationalistisch, militaristisch), wie auch die Schule selbst wenig originell mit einem "Gefängnis" (3, 255) verglichen wird, wo man die Schüler offenbar eher als Vieh denn als Menschen ansieht – der Schuldiener geht mit der "Stallampe von Klasse zu Klasse" (3, 255). Erzählt wird von den ärmlichen Lebensumständen des Kindes, das wie der Protagonist von *Jugend* ein Außenseiter und Einzelgänger ist. Wie Koeppen sich selbst früh von Greifswald nach Berlin sehnte, so konstatiert auch der Ich-Erzähler: "Ich wäre viel lieber in Berlin zur Schule gegangen." (3, 255) Doch trotz oder wegen seines Außenseiterstatus ist er den anderen auch überlegen, ist im wörtlichen wie übertragenen Sinn 'früher aufgestanden' als sie. Unterwegs wirft er sich rücklings in den Schnee, "prägte einen Adler in den Schnee, betrach-

---

<sup>371</sup> Vgl. Rainer Maria Rilke: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, S. 721.

<sup>372</sup> Koeppen neigt nicht nur hier dazu, Texte anderer Autoren oder gar deren Viten im Sinn eigener Ansichten recht frei zu interpretieren (vgl. dazu auch Kapitel 5 über seine Aufsätze zur Literatur). In Rilkes *Nachtwächter ist der Wahnsinn...* aus dem *Stunden-Buch* [zuerst: Leipzig 1905] deutet nichts darauf hin, daß der Wahnsinn(ige) seherische Fähigkeiten besitze und deshalb in irgendeiner Weise auserwählt sei. Das Wachen des Wahnsinns verweist vielmehr auf dessen Allgegenwart, die das menschliche Leben (bei Rilke das 'Sein' schlechthin) grundiert. Auch in diesem Gedicht Rilkes sind es, wie häufig bei ihm, die Kinder und Tiere und unter ihnen besonders die Hunde, die den Wahnsinn – im Gegensatz zu den Erwachsenen – wahrnehmen. Koeppens gelegentliche Laxheit beim Umgang mit anderen Texten zeigt sich auch in seiner ungenauen Zitierweise. In Rilkes Gedicht heißt es eigentlich: "Nachtwächter ist der Wahnsinn, / weil er wacht." Vgl.: Rainer Maria Rilke: *Gedichte. Erster Teil*, S. 324. Koeppen zitiert sowohl in *Morgenrot* als auch in seinem Kommentar zu *Gebet für die Irren und Sträflinge* "denn" anstatt "weil".

tete den Adler wenn Mond war, lachte, eigentlich stolz." (3, 255) Es ist nicht *ihr* (deutscher, Reichs-) Adler, dem er folgt oder huldigt, wie sie es tun. Das Kind weiß es besser, bewußt oder unbewußt, denn der Adler im Schnee ist ein Werk seiner Individualität, Spontaneität und Kreativität. Als es an der Schule anlangt, wird ihm nicht geöffnet. Es ist zu früh gekommen, der Schuldiener noch dabei, die Öfen zu heizen. Einerseits stellt die Abweisung eine Niederlage dar, wie überhaupt die Institution Schule eine "feste Burg" war, die letztlich "nicht erobert werden konnte" (3, 255) – das Kind entschließt sich, umzukehren. Andererseits bringt diese Abweisung auch Vorteile mit sich. Verweigert man ihm den Zugang aus Ignoranz, läßt man den Außenseiter ein weiteres Mal 'draußen vor der Tür' stehen, kann er guten Gewissens nach Hause zurückkehren: "Der Schuldiener wußte, daß ich vor dem Schultor wartete, aber er schloß das Schloß nicht auf. Zurück in mein Bett. Ich hatte in der Frühe das meine getan. Der Morgen war meine beste Stunde." (3, 255 f.) So wendet der Ich-Erzähler sein damaliges – hier geradezu buchstäbliches – Ausgeschlossenensein positiv um. Es war nicht seine Niederlage, Ausgestoßen zu sein, sondern sein Triumph, nicht in die Schule zu müssen wie die anderen, die erst später kommen würden. Damit wiederholt sich ein Muster, das sich in allen Texten Koeppens über Kindheit und Jugend findet. Das Kind kann an seinen sicheren Ort zurückkehren, ins Bett, in die Wärme, nicht in die Kälte der anderen Menschen – von ihrer "kleinen tiefgekühlten Brust" (3, 263) ist später die Rede –, sondern zu den ihm freundlich gesinnten Tieren (vgl. 3, 254) und zur Lektüre.

Der dritte Abschnitt des Textes führt mit der Wiederholung des Leitmotivs "Um fünf kam das Morgenrot" in die Münchner Wohnung aus der Eingangspassage zurück. Die schwierige Situation, die Koeppen seinem Ich-Erzähler zuschreibt, war lange Jahre seine eigene. Es geht um die Aporien der Existenz als freier Schriftsteller, um das Schreiben als "Zustand", über den er in einem Interview sprach.<sup>373</sup> Alfred Andersch vermerkt in seinem Aufsatz *Die Geheimschreiber*, daß Koeppen Gründe für seine private Misere in verschiedenen Texten angedeutet habe. Andersch nennt vor allem den Abschnitt *D* aus dem Konvolut *Melancholia*, in dem der Autor in mythologisierender Verkleidung von sich selbst und seiner Frau Marion spreche.<sup>374</sup> Doch in keinem anderen seiner erzählenden Texte

---

<sup>373</sup> *Schreiben als Zustand*, S. 57 ff.

<sup>374</sup> Vgl. *Melancholia*, Abschnitt *D* (3, 196-201) [zuerst in: *Jahresring 1968/69*. Stuttgart 1968, S. 43-48] sowie Alfred Andersch: *Die Geheimschreiber*, S. 171.

schreibt Koeppen weniger verschlüsselt über seine schwierige Ehe,<sup>375</sup> die Auswirkungen seines Schreib-'Zustands' und die Unvereinbarkeit von Privat- und Berufsleben als in *Morgenrot*. Der Ich-Erzähler hat als freier Schriftsteller eine Existenzform gewählt, die ihn durch die komplizierten inneren und äußeren Bedingungen der Produktion selbst aufreibt – und zudem dazu beiträgt, daß sich Elisabeth von ihm abwendet, vereinsamt, sich in neurotische Aktivitäten flüchtet (vgl. 3, 257). Was er in der Anspielung auf das alte Lied vom "Morgenrot zum frühen Tod" im ersten Abschnitt sarkastisch konstatierte, trifft auf ihn selbst zu. Auch er "singt" mit seiner Eloge auf den Morgen, das Beginnen, das Licht, den Geist, ein "Lied von Morgenrot", in dem er dem "frühen Tod" zu entkommen sucht (vgl. 3, 253) – aber einem anderen Tod, zumindest einem langsamen Sterben, Vorschub leistet: dem Elisabeths. Ihre gemeinsame Ehe ist gescheitert: "Eine große Wohnung hat den Vorteil, daß man den anderen nicht hört. Die leeren Zimmer liegen zwischen uns und schützen uns. Ein wenig." (3, 256) Die Distanz zwischen Ich und Elisabeth bildet der Text auch selbst ab. Bevor ihr Name erstmals erwähnt wird, beschreibt er zunächst – Bild für die innere Distanz der Figuren – die räumliche Entfernung zwischen ihnen (vgl. 3, 256). Der Text weist auch hier eine antithetische Struktur auf. Auf die überwiegend negative, mitunter pejorative Schilderung seiner Frau – sie erinnert ihn an eine "Pflanze, die still auf das Insekt wartet, es zu fressen" (3, 257) –, die im ganzen Text nur grobe Konturen erhält, antwortet der Ich-Erzähler mit einem weitgehend positiven Eigenbild: Sie nimmt Tabletten gegen ihre Schlaflosigkeit, er schätzt sein Bewußtsein höher, verzichtet auf den künstlich herbeigeführten Schlaf und nimmt es in Kauf, wach zu liegen; sie ist gewalttätig, er ihr potentiell Opfer; sie vernachlässigt die Wohnung beziehungsweise "randaliert" in ihr, ist also

---

<sup>375</sup> Bereits mit Emilia in *Tauben im Gras* und Elke in *Das Treibhaus* hatte Koeppen Frauenfiguren gezeichnet, die an seine eigene Ehefrau Marion erinnerten und alkoholkrank waren. In einem Brief an Marcel Reich-Ranicki vom 27.12.1981 schreibt Koeppen: "[...] Marion und ich empfangen vor Weihnachten den Besuch eines Psychiaters. Da Marion die Nacht über in seiner Erwartung gezittert und geschrien hatte, mußte ich ihn empfangen. Ein freundlicher Doktor, der an den guten Willen glaubt, der nicht da ist. Dies überstanden, gingen wir auf den Markt eine Ente und den Rücken eines Hasen kaufen. Große Harmonie. [...] Schönes Fest. Marion führt gegen Abend den Hund aus. Kommt böse und betrunken heim. Hotel. Ich wehrte mich nicht gegen ein Zimmer mit Bad. Hatte in meinem Fluchtkoffer einen Fotoapparat. Nahm mich im Bad auf. Verschiedene Stellungen. Hatte auch den 'Ulysses' bei mir [wieder der Verweis auf die Odysseus-Figur! Verf.], die schöne Taschenausgabe [...]: Versuche heimzugehen. Jeden Morgen. Der Hasenrücken modert. Das Hotel nun ohne Bad. Die Restaurants geschlossen. Die Straßen kalt. Für 'Tasso' keine Karte. Überall Pornofilme von der Sorte, die mich langweilt. / Sie fragten mich einmal, was ich so mache. Nun, dies." In: "*Lieber Marcel*". *Briefe an Reich-Ranicki*. Hg. von Jochen Hieber. Stuttgart 1995, S. 168.



destruktiv, er hingegen "bau[t]" an seinem "Weltgebäude" (3, 257). Die Zeit ihrer Aktivitäten ist der Abend, während der Ich-Erzähler für sich selbst konstatiert, der Morgen sei seine "beste Stunde" (3, 256). Rettungsmöglichkeiten vor der "Pflanze", die auf das "Insekt" wartet, bieten allein Flucht oder Rückzug. Nachdem zuvor die Schule als "Gefängnis" und die Schulbildung als das Lernen von "Daten von Schlachten, Geburtstagen von Königen, Vokabeln fremder Sprachen, den Lehrsatz, der nichts bewies" (3, 255) charakterisiert wurden, erhält zumindest jetzt Bildung – ironisch – ihr Recht: "Ich gehe, von der Nachtwache müde, nicht in mein Bad. Ich denke an diesen griechischen König, der im Bad von seiner Frau mit dem Beil erschlagen wurde. Auch dies zu wissen ist eine nützliche Frucht meiner Schulbildung." (3, 257)

Auch der vierte Abschnitt handelt von der Gegensätzlichkeit des Paares. Während der Ich-Erzähler zuhause bleiben möchte, will Elisabeth mit dem Wagen durch die Stadt oder hinaus aufs Land fahren. Abermals wird das Motiv des Morgenrotes wiederholt. Hat der Ich-Erzähler den Morgen eben noch als seine beste Stunde reklamiert, fährt er nun, um seine Frau nicht zu enttäuschen, mit ihr in den beginnenden *Abend*. Dies kann kein Aufbruch in seinem Sinn sein, im Gegenteil, die Fahrt schränkt seine Freiheit ein, stört seine Kreise, entfernt ihn von seiner Bibliothek und sich selbst – schon denkt er "an den Tod" (3, 258):

Der dichte Verkehr ist, wenn gegen Abend die Fabriken, die Büros, die Geschäfte schließen, ein mächtiger Strom, der einen trägt, doch nicht entweichen läßt. Ich habe mich angeglichen, von Ampel zu Ampel. Meine Richtung, deine Richtung, stadteinwärts und -auswärts. Hätte nicht jeder bleiben können, wo er war? Elisabeth freut sich, wenn die Herde ins Stocken gerät. Wir warten im Dunst unserer Verbrennungen und die Fahrt dauert länger. Das ist Elisabeths Entzücken. Sie ruft, rase nicht, ich könnte es gar nicht, sie schimpft, du willst nur wieder schnell nach Haus kommen. Sie haßt dann unsre Wohnung. Wie der Fliegende Holländer möchte sie sein, verdammt, in diesem Auto die Erde zu umkreisen. Wir stritten uns wieder. Ich sah nur noch Rot und Grün. Ich wollte die Leitplanke treffen, ein blinkendes Richtungsschild. Ich sah uns, im Unfallwagen heimfahren. Gesang der Sirenen. Eine neue Auferstehung des alten Odysseus. Nur noch die Kabel der Intensivstation verbanden uns mit dem Leben. (3, 259)

Das Motiv des Stromes und Strömens, das Koeppen schon in seiner Nachkriegstrilogie verwandte,<sup>376</sup> illustriert die aussichtslose Position des einzelnen in der Masse, die Identität und Individualität zu nivellieren droht. Die Menschen werden sich ähnlich wie die Dinge, von denen sie umgeben sind – eine Bedrohung für die

---

<sup>376</sup> Vgl. Dietmar Voss: *Ohnmächtige Wahrheit*, S. 337-345.

versuchte Rettung von Individualität des Ich-Erzählers: "Ich fürchtete, Zeit zu verlieren. Ich dachte an meine Bibliothek. Sehnsucht überwältigte mich. Ich saß beim milden Schein meiner Leselampe, Wollust überkam meine Seele." (3, 259) Literatur wird verstanden als Zeugnis von Individualität und Kreativität, Lektüre bedeutet gesteigertes Leben. Bewegung, Nähe, Gespräch, Begehren, Lust und Sinnlichkeit scheinen hier noch möglich. So deutet die abschließende, merkwürdig überhöhende Wendung darauf hin, daß Inneres und Äußeres, Leib und Seele im Akt des Lesens oder schon der Vorstellung davon eins sein könnten: "Wollust überkam meine Seele". Drastisch und traurig steht dem die Vision entgegen – auch sie ein Bild des Endes –, die das verunglückte Paar im Unfallwagen imaginiert, schließlich nur noch durch Kabel der Intensivstation mit dem Leben verbunden; sonst haben sie jede, vor allem innere, gegenseitige Bindung verloren.

Der Ich-Erzähler meidet Orte, an denen er seine mühsam aufrechterhaltene Individualität bedroht sieht. In bürgerlichen und von seiner Frau offenbar geschätzten Institutionen wie auch in Fabriken oder Büros werden wir ihn nicht antreffen, es sei denn in ironischer Verkleidung, in einer Rolle, im Spiel. In der satirisch angelegten Figur des "Herrn Blum" erfindet er sich eine neue, andere Biographie, in der er Elisabeths Wünschen entspricht. Dieser Herr Blum – sein Name spielt auf einen anderen Odysseus der modernen Literatur an, auf Leopold Bloom aus James Joyces *Ulysses* – ist ein Geschäftsmann, Besitzer von Schnellwäschereien, Schnellreinigungen und Schnellwaschstraßen. In dieser Rolle kann der Ich-Erzähler sein, was er sonst nicht ist und nicht sein will: Repräsentant bürgerlicher Ordnung und Tugenden:

Jetzt hat sich das alles beruhigt. Ich habe einen Herrn Blum erfunden. Mit Herrn Blum konnte ich meine Autofahrten auf eine solide, vernünftige und nicht zuletzt wirtschaftliche Basis stellen; denn wovon sollte ich leben, Elisabeth und mich ernähren, wenn ich geschäftslos und ohne Vergnügen auf dem Ring um unsere Stadt herumfuhr? Ich bin nun, wenn ich am Steuer des Wagens sitze, Herr Blum. Elisabeth merkt nicht, daß sie neben Herrn Blum sitzt. Sie kennt Herrn Blum nicht. Sie würde fragen, wer ist das, und ich lache während ich fahre, lache still vor mich hin, scheinbar unmotiviert. Ich lache als Herr Blum. (3, 259)

Blum hat "alle Eigenschaften", die dem Ich-Erzähler fehlen, die sich Elisabeth an ihm aber gerade wünscht: "Er ist strebsam, unermüdlich, kostenbewußt, er setzt sich ein und setzt sich durch." (3, 259) Er repräsentiert die Marktwirtschaft, er verdient sein Geld mit Äußerlichkeiten, mit Arbeiten an der Oberfläche der Dinge, und hält sich für seine "sauberen Geschäfte" eine Reihe von "Sklaven" (3, 260).

Damit steht er der solitären und moralischen Ich-Figur, die weder auf andere angewiesen sein noch andere ausbeuten will, konträr gegenüber. Als kompromißloser, moralisch fragwürdiger Geschäftsmann ist Blum der antithetischen Logik der Morgen- und Abend-Motive des Textes gemäß eine Abend-Figur. Seine Ausfahrten mit dem Wagen beginnen nicht im Morgen-, sondern im Abendrot: "Abend für Abend [ging er] in die Blum-Läden und kassierte." (3, 260)

Elisabeth weiß nichts vom 'Doppelleben' ihres Mannes und ist glücklich, Nachmittag für Nachmittag mit ihm um die Stadt fahren zu können. Als die Blum-Rolle sich jedoch zu verselbständigen beginnt, bricht der Ich-Erzähler sein Gedankenspiel ab. Er sucht den Weg zurück zu einem neuen Morgenrot, einem neuen Augenblick von Nichtschuldigwerden, einem neuen Anfangenkönnen, das alles in der Schwebelasse läßt. Nicht länger will er handeln, mitspielen, kassieren "wie jedermann" (3, 260). So bleibt auch diese Episode ein Anfang, der nicht fortgeführt wird. Das unvermittelte Ende der Passage wirkt, als sei der Autor dem Rollenspiel seines Protagonisten selbst überdrüssig geworden. Einem deus – oder besser angelus – ex machina gleich betritt ein Engel die Szene, der den Ich-Erzähler rettet, bevor er sich im Spiel verliert.<sup>377</sup> Sinnbildlich tötet er sein falsches Alter ego, um in die eigene Innerlichkeit zurückzufinden. Blum wird auf einem Schrottplatz erschlagen, ist nurmehr Äußerliches, Material:

Schließlich rettete mich der Engel, der das Kind beschützt hatte. Ich habe Blum umgebracht. Ich erschlug ihn auf einem Schrottplatz, gerade als er die Tageskasse der Autoschnellwäschereien in den Seesack getan hatte. Ich ließ den toten Blum und den alten Sack neben dem Schrott liegen. Elisabeth fragte diesmal, was hast du, du fährst zu schnell. Ich flüsterte, ich will nach Haus, ich will zu mir. (3, 261)

Ebenso unvermittelt, wie er die Blum-Maskerade abbricht, verläßt der Ich-Erzähler kurz darauf seine Frau. "Ich liebe sie. Schon tat es mir leid." (3, 261) Damit wiederholt sich ein Motiv aus der Nachkriegstrilogie. Wie für Philipp in *Tauben im Gras* und Keetenheuve in *Das Treibhaus* erweist sich auch für den Ich-Erzähler in *Morgenrot* die Ehe – oder überhaupt Partnerschaft – als unakzeptable

---

<sup>377</sup> Es handelt sich vermutlich um den "Engel, der das Kind beschützt hatte" (3, 261). In den Passagen des Textes über die Kindheit des Ich-Erzählers ist aber von keinem Engel die Rede; also scheint er wohl eine Metapher für eine wie auch immer geartete metaphysische Rettungsinstanz zu sein. Eine kurze Passage einige Seiten zuvor kann diese Lesart stützen. Dort heißt es: "Gott oder Teufel? Ich bin in seinem Arm. Er ist gut zu mir. Auch heute noch." (3, 254) Eingangs wird zwar Rilke erwähnt (3, 253), aber dessen Engel aus den *Duineser Elegien* kann kaum als der hier rettende Engel gemeint sein. Es ist eher ein Engel wie jener am Ende von Goethes *Faust*, der die immer 'strebend sich Bemühenden' rettet – wobei sich der Ich-Erzähler ja gerade nicht bemüht und sein sich (zumindest beruflich) fleißig strebend bemühenes Alter ego tötet.

Lebensform. In *Das Treibhaus* ist die Schuld Keetenheuves, der seine junge Frau häufig allein läßt, nicht wieder gutzumachen: Elke stirbt. In *Morgenrot* malt sich der Ich-Erzähler den Tod seiner Frau, die durch die leere Wohnung läuft und ihn verzweifelt sucht, zumindest aus. Der Abschnitt endet mit einem grotesken Bild, das sich variiert ebenfalls in anderen Texten Koeppens findet:

[...] doch wirklich unsichtbar wartete hier auf sie ihr Tod, wartete, bis es für Elisabeth, die Gefangene, zu spät sein würde, endlich wohin zu laufen, aus dieser Wohnung zu fliehen, der Tod saß geduldig auf Bücherpaketen, die abgegeben worden waren für mich. Elisabeths Tod. Er las das Feuilleton einer unserer überregionalen Zeitungen. (3, 261)

Man denkt dabei an eine Figur aus mittelalterlichen Darstellungen, einen – hier allerdings literarischen – Sensenmann. Es ist auch nicht vom Tod per se, sondern von *ihrem* Tod die Rede, denn der Ich-Erzähler selbst lebt ja mit, von und in der Literatur. Und deshalb ist es letztlich auch ein "wirklich unsichtbar[er]" Tod, denn er ist nicht sichtbar, aber quasi ständig anwesend. Die überraschende Volte des feuilletonlesenden Todes verzerrt die Passage ins Groteske, läßt die Darstellung aber um so deutlicher werden. Der personifizierte Tod auf dem Bücherstapel verweist allegorisch auf die solipsistische literarische Existenz des Ich-Erzählers, die mit niemandem zu teilen ist; auf Dauer bedeutet sie den Tod seiner Frau. So endet der Abschnitt, der schon eingangs dem Aufbruchs-Motiv ein Bild des Endes entgegengesetzte – "Das Morgenrot zerrann wie Himbeereis" (3, 261) –, mit dem Tod beziehungsweise der Imagination des oder eines Todes. An dieser Stelle erfolgt denn auch der erste durch eine Leerzeile auch formal gekennzeichnete Bruch im Text.

Von der Vorstellung des Todes seiner Frau erschreckt und bedrängt verläßt der Ich-Erzähler fluchtartig – wie ein Mörder – die gemeinsame Wohnung, um zunächst nach Frankfurt, dann nach Berlin zu fliegen. Am Beginn des sechsten Abschnittes heißt es: "Im Morgenrot stopfte ich, was ich erlebt hatte, in die Plastiktüte des Kaufhofs." (3, 261) Wieder ist von einem Aufbruch die Rede. Der Protagonist spricht hier zum ersten Mal über die Bedeutung seines Schreibens. Der von ihm geschriebene Text ist ihm äquivalent mit dem, "was ich erlebt hatte", "was war" (3, 262), wie es etwas später heißen wird. Die verschriftlichte Erfahrung des eigenen Lebens im Text gewinnt selbst den Status von gelebtem Leben. Die Passage läßt sich durchaus als Illustration dessen lesen, was Koeppen

in einem Interview (s)eine "romanhaft[e]" Existenz nannte.<sup>378</sup> Die geringschätzigste Geste gegenüber dem eigenen Werk – das Manuskript in eine Plastiktüte zu stecken – konterkariert sie ironisch, kann aber die Bedeutung des Geschriebenen nicht verleugnen. Als die Ich-Figur auf dem Frankfurter Flughafen kontrolliert wird, heißt es: "Wieder durchwühlten schwer bewaffnete Polizisten die Papiere in meiner Tüte aus dem Kaufhof. Da ruhte die Geschichte. Die Geschichte gehörte mir. Aber sie gehört auch den Polizisten. Ich hätte die Tüte den Polizisten schenken können. Ich hätte den Polizisten mit meinen Aufzeichnungen mein Leben gegeben." (3, 262)

Die Haltung des Ich-Erzählers gleicht der des späten Koeppen. Sprechen ist nur noch über sich selbst und das eigene Leben möglich, "die" Geschichte ist nicht in erster Linie Zeit- oder Weltgeschichte, sondern "meine" Geschichte, schließlich gar "mein Leben". Er muß schreiben, um sich seiner selbst zu vergewissern, aber das Geschriebene, das so dem eigenen Leben an die Seite gestellt werden kann, aus den Händen zu geben, hieße – zumindest in der Entblößung – das eigene Ich, das eigene Leben aus den Händen zu geben. So unvermittelt die Abreise von München nach Frankfurt erfolgte, so abrupt entschließt sich der Ich-Erzähler zum Weiterflug nach Berlin. Wieder wird eine Vorwärtsbewegung unterbrochen. Die nicht genauer erläuterten "Komplikationen" (3, 262), die er fürchtet, könnten sich auf eine Auseinandersetzung mit den Polizisten beziehen, ebenso und wohl mehr auf den Umstand, anderen Menschen mit seinen Aufzeichnungen das eigene Leben zu überantworten. Wie schon im fünften Abschnitt bricht der Text ab, wenn er in die Nähe des Äußersten, des Todes – zuvor denjenigen Elisabeths, nun des eigenen – gerät. Unvermittelt endet der Abschnitt: "Ich will nicht mehr in Schwierigkeiten kommen. Ich flog nach Berlin. Schon leuchtete mir das Abendrot." (3, 262)

Doch bevor sich der Ich-Erzähler Berlin und dem Abendrot und damit der Text seinem Ende nähert, fügt er im siebten Abschnitt noch einmal eine Kindheitserinnerung ein, die abermals mit dem leitmotivisch wiederholten "Um fünf kam das Morgenrot" (3, 262) beginnt. Auch hier ist von der Zeit des Morgens als der des Aufbruchs die Rede. Die bewegliche, lebendige, gleichsam helle Phantasie und Individualität des Kindes wird gegen die Dunkelheit der Zeit und die Starre in den Köpfen der 'anderen' gesetzt, hier der Naturwissenschaftler und – vielleicht in Anlehnung an den Anfang von Goethes *Faust* – der Theologen, die

---

<sup>378</sup> *Schreiben als Zustand*, S. 64.

über das gültige Weltbild bestimmen. Das Kind unternimmt nichts weniger als die "Umkehrung der zentralen Welterschaffungsmythe".<sup>379</sup> Es überlegt, was geschähe, wenn an einem Morgen und von da an auf ewig die Sonne nicht mehr aufgehen würde. Damit wird ein Thema vom Beginn des Textes aufgenommen. Dort hieß es im Zug der Aufbruchs- und Tagesmotivik: "Die Sonne würde wieder scheinen; ein wahrhaft unerhörter Vorgang, den man vergißt. Mich überrascht das immer." (3, 253) Nun wird der gegensätzliche Gedanke durchgespielt. Was wäre, wenn es kein Morgenrot und keinen Tag mehr gäbe? Die Phantasie des Kindes von ewiger Dunkelheit – angelehnt an die biblischen Themen der Welterschaffung und der ewigen Nacht – weitet sich ins Apokalyptische:

[...] es war vielmehr so, daß gar nichts geschah, die Stille der Nacht nur stiller wurde, der Tag einfach ausblieb, die Sonne nicht wiederkam, wir warteten noch, fragten einander nach der Uhr, einige meinten, sie träumten schwer, und niemand begriff gleich, daß hier etwas ein für alle Mal kaputt war, nie wieder funktionieren würde und es kein Sehen und auch kein Wiedersehen mehr gab, vielleicht noch ein Betasten möglich wäre, ein Zueinanderkriechen, ein beginnendes Ineinanderstoßen, ein Sichverirren, ein Nichtsmehrfinden, ein Nichtsmehrsein und schließlich das Gegeneinander- ringen, die würgenden Hände an der Mutter, an des Vaters, des Sohnes Kehle, der röchelnde endende Atem des Ermordeten und der Mörder. (3, 263)

"Als Kind hatte ich gegrübelt, wenn die Sonne nicht wieder aufginge" (3, 262), so beginnt der insgesamt 23 Druckzeilen umfassende zweite Satz des siebten Abschnittes, von dem oben nur die zweite Hälfte zitiert wurde. Der Satz im ganzen bildet das Grübeln, die stockende Entwicklung des Gedankens in seiner elliptischen Struktur und der Verwendung unterschiedlicher Tempora – eine Art Taumel durch die Zeiten – nach. Am Schluß stehen das apokalyptische Ende mit dem Blick auf die Morde und Mörder, und genau dort findet konsequenterweise auch der Satz sein Ende. War der fünfte Abschnitt von *Morgenrot* als Bekenntnis zum Schreiben, zum 'literarischen' Leben zu lesen, so ist der siebte Abschnitt ein Bekenntnis zum Tag, zur Helligkeit, vielleicht zur Aufklärung.<sup>380</sup> Abermals wird die Individualität des Ich-Erzählers betont, der mehr sieht und anders denkt als die anderen, die wiederum durch gesellschaftliche Institutionen – hier Universität und

---

<sup>379</sup> Bernhard Fetz: *Vertauschte Köpfe*, S. 161.

<sup>380</sup> Bernhard Fetz: *Vertauschte Köpfe*, S. 162 spricht anlässlich *Morgenrot* von einer "poetischen Apotheose des anbrechenden Tages, die den Antagonismus von Pessimismus und Utopie aufhebt".

Wissenschaft – repräsentiert werden. Er definiert sich über seine Exzentrik, seine Außenseiterposition: *Sie* sind blind, unverständlich, beharren auf ihrer Weltsicht und richten sich im falschen Leben ein. *Er* dagegen ist ein Sehender, er will sehen und sieht auch, was den anderen entgeht, versucht es zumindest gedanklich zu fassen:

Ich wünschte nicht Blindheit, ich zitterte vor ihr, ich wollte sehen, nichts sollte mir entgehen, aber es lockte, es reizte die Lachlust, es befriedigte mich ungeheuer, daß alle sich irren könnten, daß das Unerwartete, das Unerrechnete, das Unmögliche sich ereignete gegen all ihr Wissen und die bibliothekenfeste Überzeugung in ihrer kleinen tiefgefrorenen Brust. Das alltägliche Ungeheure, das ihre Pläne schon zerstörte, verdrängten sie mit gegenseitigen Rechtfertigungen und Beschuldigungen und neuen Theorien. Ihr Blindsein leuchtete ihnen nach oben. Das Dunkel war ihnen hell genug. (3, 263)

Gegen dieses Blindsein wird postwendend die der Helligkeit und Aufklärung zugeneigte Gestalt des Ich-Erzählers gesetzt. Zu Beginn des achten Abschnittes heißt es: "Ich bin immer früh aufgestanden. Es trieb mich aus der Nacht." (3, 263) Die daran anschließenden Passagen handeln von seinem Berlin-Aufenthalt, wobei der Erzählfluß vielfach durch Erinnerungen und Assoziationen unterbrochen wird. Der Ich-Erzähler hat – wie Koeppen selbst – in den Jahren der Weimarer Republik in Berlin gelebt, die Stadt nach der 'Machtergreifung' Hitlers jedoch verlassen. Für den bereits erwähnten Aufenthalt in der Villa am Wannsee kehrt er erstmals wieder dorthin zurück. Ein weiteres Mal wiederholt sich das strukturbildende Element von Aufbruch und Stagnation. Wie der Ich-Erzähler sich im Berlin der zwanziger Jahre heimisch fühlte, dann aber von den Nationalsozialisten vertrieben wurde, so ist er auch jetzt fremd in der Stadt. Der Versuch, noch einmal an seine glückliche Zeit von damals anzuknüpfen, kann nicht glücken. Koeppen hat in seinem 1957 publizierten Reisebericht *Neuer römischer Cicerone* (4, 234-273) auch vom Verlust 'seines' Berlin gesprochen. Mit der rauschhaften Erfahrung der Schönheit Roms kontrastiert dort der melancholische Blick auf den Verlust einer Heimat, auf "Vineta Berlin". Martin Hielscher bemerkt dazu:

Die geschichtliche Perspektive wird deutlich: Die Euphorie in Rom ist untrennbar verbunden mit der Trauer über das zerstörte Berlin, der einzigen "Heimat", die Koeppen je hatte, in der er von Rom träumte und aus der er mit einem Vorschuß von Cassirer 1934 nach Rom reiste. Trauer, Bitterkeit,

Wut, auch das Versteinerte in Koeppens Werken ist ohne das Trauma der Zerstörung "seines" Berlins nicht zu begreifen.<sup>381</sup>

Die beiden letzten Abschnitte des Textes sind überschattet von Melancholie, die sich auch in der Szenerie spiegelt: der Gründerzeitvilla, dem Herbst mit seinem gelbbraunen Laub, dem nebelverhangenen See. Die Ankunft in Berlin findet im Abendrot statt, der Protagonist läßt sich direkt an den Wannsee fahren, um Kleists Grab zu besuchen, doch findet er es nicht in der hereinbrechenden Nacht. Der achte Abschnitt zeigt den Ich-Erzähler abermals am Fenster stehend, beim Blick in die Morgendämmerung, in seiner Innerlichkeit, von der Welt 'draußen' getrennt. Jetzt aber scheint kein neuer Aufbruch mehr möglich. Fremdheit triumphiert über allen Willen, noch einmal anzufangen: "So sah ich, daß alles fremd war, und ich ein Fremder, wie immer und überall." (3, 264) Für die Dramaturgie des im ganzen linear erzählten Textes scheint es wichtig gewesen zu sein, die zeitliche Folge umzustellen. Um ihn am Abend oder in der Nacht enden zu lassen, wird die Passage der nächtlichen Suche nach Kleists Grab *hinter* jene gestellt, die den Blick aus dem Fenster der Villa am darauf folgenden Morgen beschreibt. Alles ist Verlust: Der Ich-Erzähler erinnert sich an die Jahre der Weimarer Republik, als Berlin sein "großer Ausflug gewesen war." (3, 266) Doch das Berlin von damals ist verloren, eine Wiederholung des Gewesenen im Kierkegaardschen Sinn einer Wiederholung unmöglich: Erfahrungen, Situationen, Handlungen unterliegen der Flüchtigkeit zufälliger Einmaligkeit – sie können, wenn überhaupt, erinnert, aber niemals wiederholt werden.<sup>382</sup>

Die Abschnitte acht und neun sind durchzogen von Todesmetaphern, von Bildern der Angst, der Kälte, der Fremdheit. Nirgends ist Heimat, wie auch eine in den fortlaufenden Text eingezogene Passage über die Unwirtlichkeit der großen Städte der Moderne bestätigt (vgl. 3, 266-267). So endet der Text mit einem traurig-ironischen Nacht-Bild, die Isolation des Fremden in der Fremde ist nicht aufzuheben. Nachts von seiner vergeblichen Wannsee-Fahrt zurückkehrend, sieht er auf der Veranda der Villa ein Paar sitzen, geradezu "ineinandergeflossen", geglückte Zweisamkeit und Vereinigung als krasser Gegensatz zur eigenen gescheiterten Ehe und Einsamkeit: "Vielleicht waren es die berühmten Siamesischen Zwillinge. Auf dem Gartentisch stand eine Flasche. Ich hatte Durst.

---

<sup>381</sup> Martin Hielscher: *Wolfgang Koeppen*, S. 110 f.

<sup>382</sup> Vgl. Sören Kierkegaard: *Die Wiederholung*. Deutsch von Günther Jungbluth. In: Ders.: *Die Krankheit zum Tode. Furcht und Zittern. Die Wiederholung. Der Begriff der Angst*, S. 327-440. [Zuerst unter dem Titel: *Gjentagelsen*. Kopenhagen 1843.]



Ich sagte, grüß Gott, weil ich aus München kam. Sie antworteten mir nicht am Wannsee." (3, 268)

*Morgenrot* ist zwar Fragment, doch kann der Text mit seinen Spiegelungen, Motivwiederholungen und -variationen durchaus für sich selbst stehen. Sein Aufbau erinnert in seiner Struktur an ein Triptychon, dessen Seitenflügel die München- (Abschnitte 1 bis 5) und die Berlinepisode (Abschnitte 8 und 9) sind, und dessen Mittelteil – er ist im Schriftbild durch jeweils eine Leerzeile vom sonst fortlaufend gesetzten, nur mit Absätzen versehenen Text getrennt – die kurze Frankfurtpassage darstellt (Abschnitte 6 und 7). Jeder Abschnitt beginnt mit Motiven der Bewegung, zeigt Versuche des Handelns und der Veränderung, und jeder endet mit Stillstand oder Scheitern und der daraus folgenden Konsequenz der Ich-Figur, sich wieder in sich selbst zurückzuziehen. Die Abschnitte 1 bis 5 handeln von der Fremdheit des Ich-Erzählers in München, dem Ort seiner schwierigen Ehe und seiner problematischen schriftstellerischen Produktion. Die Abschnitte 8 und 9 fungieren als Spiegelfläche des ersten 'Seitenflügels', sprechen abermals von der Fremdheit des Ich-Erzählers, aber von der Fremdheit an einem Ort, der früher Heimat war, und den er verloren hat: Berlin. Die Abschnitte 6 und 7 schließlich bilden das Mittelstück des Triptychons. Sie formulieren entgegen der Negativität der anderen Abschnitte und ihrem Konstatieren der Sinnlosigkeit allen menschlichen Unterfangens ein Bekenntnis zum Tag, zum Geist, zur literarischen Erfahrung und Existenz und verweisen damit auf den Versuch, durch Sprache und Schrift dennoch Sinn zu konstituieren.

Mit der Ankunft des Protagonisten in Berlin bricht der Text genau an der Stelle ab, die laut Verlagsankündigung den Ausgangspunkt einer Reihe von merkwürdigen Begegnungen und Ereignissen markiert hätte. Was wäre danach gekommen? Kleists Drama gewinnt am Ende Leichtigkeit, gar Züge der Komödie. Der Prinz findet Gnade, wird erlöst, der Kreis von Traumbildern schließt sich. Weder *Morgenrot* noch *Ein Anfang ein Ende*, der zweite publizierte Ausschnitt aus *In Staub mit allen Feinden Brandenburgs*, lassen eine solche Fügung erwarten.

#### 4.5 Korrektur der eigenen Biographie: *Ein Anfang ein Ende* (1978)

Wie schon *Morgenrot*, so ist auch *Ein Anfang ein Ende* (3, 277-295) Bruchstück aus dem unvollendeten Roman *In Staub mit allen Feinden Brandenburgs*. Am 3. Mai 1978 sendete der Norddeutsche Rundfunk eine Lesung Koeppens aus dem Fragment, das im selben Jahr unverändert in der Zeitschrift *Merkur* publiziert<sup>383</sup> und später für die *Gesammelten Werke* überarbeitet und mit einem neuen Titel versehen wurde.<sup>384</sup> Der Text läßt sich als an *Jugend* anschließende Fortschreibung von Koeppens 'Lebensroman' lesen, in dem freilich das "Gedichtete" sein Recht stärker gegenüber dem "Geschehene[n]"<sup>385</sup> behauptet als in dem zwei Jahre zuvor erschienenen Prosafragment. Erzählt er dort nämlich von der sozialen Ausgrenzung seiner Greifswalder Jahre und seiner ersten Flucht nach Berlin – die Ich-Figur ist dann etwa sechzehn Jahre alt –, handelt *Ein Anfang ein Ende* von einem etwa gleich alten, jedoch aus preußischem Herrenhaus stammenden Protagonisten. Es ist, als nehme der Autor hier eine entscheidende Korrektur der eigenen Familiengeschichte vor. In *Jugend* beklagen vor allem die Mutter und Großmutter den – in Koeppens Familie wie schon erwähnt tatsächlich erfolgten – Abstieg ihrer "Sippe" (3, 8), der sie und das Kind ins materielle Elend stößt und zu Außenseitern der Greifswalder Gesellschaft stempelt (vgl. 3, 7 f.). Die Mutter muß, um für ihren Unterhalt und den des Sohnes zu sorgen, zum Nähen auf jene Güter gehen, die ihrer Familie früher selbst gehörten (vgl. 3, 27). So verachtet der Junge die pommerschen Gutsbesitzer wie alle sozial Privilegierten; und er haßt sie zudem dafür, daß sie "im Paradies geblieben sind, aus dem man uns vertrieben hat" (3, 18). Für den *Jugend*-Protagonisten stellen die materielle Armut, das Stigma der

---

<sup>383</sup> Wolfgang Koeppen: *Ein Anfang ein Ende*. In: *Merkur*. H. 366. 1978, S. 1117-1129.

<sup>384</sup> Unklar ist, in welchem Verhältnis die beiden Fragmente aus *In Staub mit allen Feinden Brandenburgs* zueinander stehen. Einerseits weisen sie jeweils Ich-Erzähler auf, die in vielerlei Hinsicht als Alter ego Koeppens erkennbar sind und durchaus derselbe Protagonist, die zentrale Ich-Figur des Romanes sein könnten. Andererseits stammt der Ich-Erzähler in *Ein Anfang ein Ende* aus einem preußischen Herrenhaus und wächst materiell wohlbehütet auf, während die Kindheit des *Morgenrot*-Erzählers von Armut geprägt war.

<sup>385</sup> Vgl. das bereits erwähnte Motto aus *Jugend*.

unehelichen Geburt und die daraus folgende soziale Ächtung eine traumatisierende existentielle Grunderfahrung dar. Sie ist es, die zum Ausgangspunkt seiner späteren sozialen Verweigerung und der Wahl einer ästhetischen Existenz wird.

In *Ein Anfang ein Ende* korrigiert Koeppen gewissermaßen die eigene Lebensgeschichte, indem er sich den – hinter allem Bohemienismus möglicherweise doch gewünschten – Status eines Sohnes aus wohlhabendem Haus erschreibt und sich damit das verlorene materielle "Paradies" zumindest in der Schrift wieder aneignet.<sup>386</sup> Der Text erzählt "von einem für die preußische und die deutsche Geschichte historischen Datum: dem Jahr der Machtergreifung Hitlers und der Desavouierung der alten preußischen junkerlichen Eliten."<sup>387</sup> Sein Titel verweist so auf einen Umbruch auf doppelter Ebene: sowohl auf den Beginn des Nationalsozialismus und das Ende von Kaiserreich und Weimarer Republik wie auch auf das Ende der Kindheit des Protagonisten und den Beginn eines neuen Abschnittes in seinem Leben. Indem ihm sein Vater erlaubt, "Schauspieler zu werden" (3, 277), wie es am Anfang des Textes und im das Thema rondoartig wieder aufnehmenden Schluß heißt (vgl. 3, 295), eröffnet sich für ihn eine neue Perspektive – die das Fragment, das mit dem Konstatieren der väterlichen Erlaubnis abbricht, allerdings nicht weiterverfolgt.

Der Text läßt sich in drei Abschnitte einteilen. Der erste spielt auf dem ländlichen Gut der Familie des Ich-Erzählers; die einzelnen Figuren werden eingeführt, die rückwärtsgewandte Haltung vor allem der Großeltern, die Preußen und das Kaiserreich nicht verloren geben wollen, und die beginnende Resignation der Eltern des Jungen wurden deutlich gemacht. Schauplatz des zweiten Abschnittes ist vorwiegend Berlin; er handelt von der 'neuen Zeit', der Weimarer Republik, dem Protest des Ich-Erzählers gegen die alte Ordnung und seinem damit korrespondierenden Interesse am kulturellen Leben Berlins. Der dritte Abschnitt schließlich spielt am Tag von Potsdam, dem 21. März 1933, an dem sich endgültig der Übergang der Macht von Hindenburg auf Hitler manifestierte. Geschildert wird in einer ins theatralische gewendeten Szene die Einsetzung Hitlers als Reichskanzler in der Garnisonskirche von Potsdam, bei der die Familie des Ich-Erzählers anwesend ist. Somit spiegeln die drei Abschnitte auch die deutsche gesellschaftlich-politische Situation im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts. Der

---

<sup>386</sup> Das übersieht Bernhard Fetz: *Vertauschte Köpfe*, S. 162 ff. in seinen Ausführungen über *Ein Anfang ein Ende*. Er verweist allein auf die sozialhistorische Dimension des Textes.

<sup>387</sup> Ebda., S. 162.

erste verweist zurück aufs Kaiserreich, der zweite illustriert die Weimarer Republik, der dritte eröffnet den Ausblick auf den sich endgültig konsolidierenden Nationalsozialismus.

Orte der Handlung sind zunächst ein Landgut in Brandenburg, wo der junge Ich-Erzähler und seine Schwester Ulrike die Wochenenden und Feiertage verbringen, und ein repräsentatives Haus in Berlin, wo sie zur Schule gehen und der Vater, ein General, bei einem Ministerium arbeitet. Der erste Abschnitt führt die einzelnen Familienmitglieder eher typisierend als charakterisierend ein. Auch später werden sie nicht differenziert gezeichnet, fungieren vielmehr als Teil der 'Kulissen' für den Ich-Erzähler, dessen Erleben im Zentrum des Textes steht. Der Großvater, ehemals "kommandierender General in Königsberg" (3, 280), will sich mit dem Ende des Kaiserreiches nicht abfinden und beharrt auf dem Vorrecht Preußens. Die Großmutter hat, politisch naiv, auf die Arbeiterschaft gesetzt, die sie auf ihrem Gut beschäftigt: "Man braucht sie, wir benötigten sie, die freveltlich gestörte, blessierte Ordnung wieder aufzurichten. [...] Sie sollten den Kaiser zurückholen." (3, 278) Sie versteht nicht, daß Preußen und die alte "Ordnung" nicht zu wiederholen sind, während ihre Tochter, die Mutter des Jungen, die Augen vor der neuen Zeit verschließt und sich vom gesellschaftlichen Leben weitgehend "zurückgezogen" (3, 281) hat. Sarkastisch heißt es – mit biblischen Wendungen anspielend auf den sturen Protestantismus von Teilen des preußischen Adels – über Hitlers Auftritt:

Eine frohe Botschaft lief über das Land. Der Erlöser war gekommen. Meine Mutter erkannte ihn nicht. Sie wollte ihn nicht erkennen. Der Erlöser war falsch gekleidet. Unsere Großmutter war verwirrt. Sie hatte diese Leute, seine Jünger, die jetzt Heil und Heil riefen, unterstützt. Sie hatte ihnen geholfen, sie für würdig befunden, Obdach und Arbeit und das tägliche Brot auf dem Gut zu empfangen. (3, 278)

Allein der wortkarge Vater, der in seiner Melancholie und Unentschlossenheit an die Figur des Johannes von Süde in Koeppens Roman *Die Mauer schwankt* erinnert, wird im Verlauf des Textes als Charakter deutlich. Ihm scheint die Sympathie des Erzählers zu gehören. Der Vater verschließt nicht – wie seine Frau, der Großvater und die Großmutter es tun – die Augen vor dem unwiderruflichen Ende des Kaiserreiches und der schrittweisen Deklassierung seines Standes; aber er findet keinen Weg, wie der neuen Zeit zu begegnen sei. Hin- und hergerissen zwischen der "Verpflichtung der Uniform" und Zweifeln an der politischen Führung, der er als General nur "widerständig" (3, 283) dient, sucht er Zuflucht in

der fast schon manischen Lektüre deutscher und ausländischer Zeitungen, die zwar seine "Denkfähigkeit" (3, 284) schulen, ihn jedoch, durch die Vielzahl der dargestellten Ansichten, nur um so ratloser zurücklassen. Auch wöchentliche Zusammenkünfte in seinem Haus, zu denen "mehr Zivilisten als Militärpersonen" kommen und die im Ruf stehen, "eine Junta vorzubereiten" (3, 281), bringen keine Klarheit und führen ihn nicht zum Handeln. So entschließt er sich, wie der Text zeigen wird, sich mit der neuen Zeit zu arrangieren.

Der Ich-Erzähler und seine etwa gleich alte Schwester schließlich stehen ihrer Herkunft distanziert gegenüber. Sie finden sich nirgends zugehörig, nicht den alten junkerlichen Eliten und schon gar nicht dem heraufziehenden Nationalsozialismus. Sie erfahren sich als "vaterlos", einer "widersprüchlichen gesellschaftlichen Realität ausgeliefert",<sup>388</sup> in der es ihnen weder gelingt, einen sozialen noch einen politischen Standpunkt zu bestimmen. Auf die als sinnlos erfahrene Gegenwart reagieren sie mit grotesken Inszenierungen, um wenigstens im Spiel in den unabänderlichen Fluß der Geschichte eingreifen zu können:

Wir verbrachten den größten Teil des Jahres in Berlin in dem geräumigen, Ehrfurcht gebietenden Haus, das mich, nach meinem Geschmack, wie in einem Theater aufwachsen ließ, in Dekorationen zur Preußischen Geschichte. Ulrike und ich spielten die Historie nach in Szenen, mit überraschenden Schlüssen, welche die Wirklichkeit der Geschichte radikal und ridikul veränderten. Meine Mutter mochte das Haus und unser Spiel mit ihm nicht. (3, 281)

Der Verlust der Tradition und die Schwierigkeit einer Neuorientierung, die am Beispiel der Geschwister gezeigt werden, ist als allgemeines Phänomen der Umbruchszeit am Ende des Kaiserreiches jedoch nicht auf die preußisch-protestantischen Gutsbesitzerfamilien beschränkt. Auch bei den jüdischen Familien ist die Tradition gefährdet, wie der Ich-Erzähler bei einem Gang durch Berlin, auf der "Straße der frommen Israeliten" hinter dem Alexanderplatz, erkennt: "Schon würde der Sohn Dr. jur. sein und Dr. med. und Dr. med. dent. und würde wie alle sein, ohne Locken und Bart, vielleicht noch mit schwarzem Hut, doch den nach der Mode der Diplomaten, angeglichen uns allen und ohne Gott." (3, 288) Möglichen Sinn und eine Gegenwelt zum tagespolitischen Geschehen und dem Verlust der Tradition versprechen für den Jungen die Literatur, der Wunsch selbst Schriftsteller zu werden und das Berliner kulturelle Leben, an dem er mit seinen –

---

<sup>388</sup> Bernhard Fetz: *Vertauschte Köpfe*, S. 164.

teilweise jüdischen, von der Mutter abgelehnten – Freunden teilnimmt (vgl. 3, 284). Ulrike dagegen flüchtet sich in sportliche Betätigungen (vgl. 3, 278), was die verschiedenen Charaktere der Geschwister unterstreicht. Die "stolze Schwester" (3, 280) übernimmt im Text den aktiven, dem Leben zugewandten Part, während der Ich-Erzähler passiv, träumerisch, künstlerisch-literarisch interessiert und eher lebensuntauglich gezeichnet wird. Daß Ulrike ausgerechnet Tennis spielt, läßt sich ebenfalls als Replik auf *Jugend* lesen. Dort nämlich wird das Motiv des Tennisspiels mehrfach aufgerufen (vgl. etwa 3, 21). Es gehört zur Lebenswelt des Vaters des Protagonisten und damit zu der jener 'anderen' Wohlhabenden, zu denen der mittellose Ich-Erzähler nicht gehören kann, und gegen die er sich folglich aggressiv, verachtend wendet. In *Ein Anfang ein Ende* wandelt sich das Motiv. Der Protagonist ist in die Vaterwelt aufgenommen, das Tennisspiel gehört jetzt wie selbstverständlich zum Alltag seiner großbürgerlichen Familie.

Die stärkere Schwester beschützt den schwächeren, gefährdeten Bruder, wie es eine Passage andeutet, die auf die gespannten politischen Verhältnisse im Berlin der Umbruchszeit zwischen Weimarer Republik und Nationalsozialismus verweist:

Vor dem Liebknechthaus war Polizei aufgefahren. Eine kriegsmäßige Kolonne. Die Tschakos der Mannschaften glänzten schwarz im beginnenden Regen. Die Scheinwerfer der Bereitschaftswagen spiegelten sich in den Pfützen. Meine Schwester spannte einen Schirm auf und hielt ihn über mich. (3, 290)

Gemeinsam ist den Geschwistern die kritische Distanz zu ihrer großbürgerlichen Herkunft, die sich unter anderem in dem Interesse für die Arbeitslosen und der Solidarität mit den Armen ausdrückt, die zur Landarbeit auf das Familiengut kommen:

Unsere Pferde zogen nur einen Dreischarenpflug, wir waren noch weit von einer landwirtschaftlichen Produktionsgesellschaft entfernt, das Bild der Ernte, Männer und Frauen in der Natur bei fröhlichem Schaffen, verklärte die mühselige Arbeit und machte sie schulbuchreif. Meine Schwester glaubte es besser zu wissen, sie sah Not, Schweiß, Armut und Ausbeutung auf unseren Feldern, es war ein Aufstand gegen das für selbstverständlich Gehaltene, die uns nützliche Überlieferung und brachte mir meine Schwester sehr nahe. (3, 281)

Über jene, die der Großvater als "Fauls Pack" (3, 285) titulierte, schreibt der Ich-Erzähler schließlich eine Reportage, in der er die Ausbeutung der Arbeiter

kritisiert und das unterdrückerische Gut der eigenen Familie beim Namen nennt. Er schickt den Text mit dem Titel "Kartoffelbuddeln" (3, 285) ans Feuilleton der kommunistischen "Roten Fahne" nach Berlin, wo er wenig später tatsächlich erscheint. Koeppen selbst hat dort 1928 einen Artikel gleichen Inhalts publiziert<sup>389</sup> und Passagen daraus als Selbstzitat fast unverändert in *Ein Anfang ein Ende* übernommen. In beiden Fällen dürfte die Intention der Artikel letztlich eher destruktiv als konstruktiv gewesen sein. Sie sind weniger *für* die Sache der unterdrückten Landarbeiter geschrieben als daß sie ihren individuellen Protest *gegen* herrschende gesellschaftliche Sichtweisen artikulieren. Die revolutionsbegeisterte Solidarität mit dem Proletariat klingt denn auch etwas aufgesetzt in Koeppens eigenem Artikel von 1928:

Am späten Abend kam der Administrator wieder angeritten. Er sah befriedigt die Reihe der gefüllten Säcke und nickte gnädig: 'Morgen wiederkommen, Leute'. Dann ratterte der Lastwagen uns wieder in die Stadt. Wir waren hundemüde, aber jetzt sangen wir doch, vorbeifahrend an Herrenhäusern und Arbeiterkaten, die Lieder unserer revolutionären Überzeugung. (5, 15)

Der Ich-Erzähler in *Ein Anfang ein Ende* ist sich rückblickend durchaus des Logenplatzes bewußt, von dem aus er die Arbeiter unterstützte – "ich setzte mich hin und schrieb im Herrenhaus einen Bericht, eine Reportage 'Kartoffelbuddeln' und kniete mich, an einer hübschen Schreibkommode mit Intarsien, in den Acker, hockte unter den Arbeitslosen, windete [sic] mich am Boden unter den Augen des Gutsherrn, über mir im Jagdwagen" (3, 285). Als ihn seine Schwester später mahnt, von der Redaktion der "Roten Fahne" das ausstehende Honorar einzufordern – auch Koeppen selbst erhielt Ende der zwanziger Jahre zunächst kein Honorar<sup>390</sup> – gibt er nur zögernd nach. Im Verlagshaus angekommen, verläßt er

---

<sup>389</sup> Koeppens Artikel *Kartoffelbuddler in Pommern* erschien zuerst in: *Die Rote Fahne*. Berlin. Nr. 231. 30.9.1928. Wiederabgedruckt in den Gesammelten Werken (5, 13-15). Martin Hielscher: *Wolfgang Koeppen*, S. 32 stellt fest, daß Koeppen in einigen Gesprächen seine frühe *Kartoffelbuddler*-Reportage als Grund für seine drohende Religierung vom Gymnasium angegeben habe, was so aber nicht stimmt: "Tatsächlich ist sie erst 1928 erschienen, als Koeppen schon in Würzburg war, studierte und als Dramaturg arbeitete. Wahrscheinlich handelt es sich um eine nachträgliche Stilisierung, die ihn selbst bereits in seinen Anfängen als gesellschaftlichen Außenseiter, als anstößig und provokant erscheinen läßt." Insofern hat Koeppen also auch hiermit seine eigene Biographie umgeschrieben. Sein Alter ego in *Ein Anfang ein Ende* tut als Gymnasiast das, was Koeppen während seiner eigenen Schulzeit wohl gern getan hätte, aber erst später wagte.

<sup>390</sup> Koeppen berichtete in einem Gespräch über die eigenen Erfahrungen mit der *Roten Fahne*: "Die Enttäuschung durch die 'Rote Fahne' war eine ganz materielle. Ich bekam kein Honorar

das Gebäude gleich wieder, die Redaktionsstuben und der Kampf um Honorare sind ihm fremd: "Es verwirrte mich." (3, 289) Auch diese Aktion bleibt eines seiner Rollenspiele, die beliebig aufruf- und beendbar sind, die Flucht und Spielräume eröffnen, ihn gefahrlos für die eigene Identität auf Zeit ein anderer sein lassen, um sich dann doch wieder ins eigene Ich zurückziehen zu können. Er erkennt, daß der Lebensunterhalt als freier Autor immer wieder erkämpft werden müßte und ihm so die gewünschte – illusionäre – Freiheit von allen Zwängen genommen würde. Als ein Angestellter der "Roten Fahne" sein Spiel zu durchschauen scheint und an seiner Genossenschaft zweifelt, verliert er die Lust auch an dieser Rolle: "Ich bekam meine fünfzehn Mark und beschloß, nicht Schriftsteller zu werden." (3, 290)

Der Abdruck des Artikels jedenfalls, in dem sich der junge Ich-Erzähler als Nestbeschmutzer, gar als potentieller Kommunist zu erkennen gibt, zeigt die gewünschte Wirkung. Die Reaktion der Familienmitglieder charakterisiert noch einmal die verschiedenen Positionen der Generationen: Der Großvater meint "falsche Anklagen, Verleumdungen wie üblich" (3, 286) zu lesen und sieht sich vom eigenen Enkel getroffen – "ein Heckenschütze schmarotzte an seinem Tisch" (3, 286). Der Vater hingegen "lachte, lachte, lachte und barst fast vor Lachen." (3, 286) Dies ist allerdings kein befreiendes Lachen wie in einer Szene in Wolfgang Borcherts Erzählung "Schischyphus".<sup>391</sup> Dort erweist sich eine Provokation als vermeintliche, das Lachen des Onkels entspannt die Situation. Hier dagegen bleibt die Provokation des Sohnes bestehen, mehr noch, gibt für den Vater die Richtung seines weiteren Lebens an. Es ist ein verzweifertes Lachen, denn in diesem Augenblick wird ihm das ganze Ausmaß seiner Niederlage deutlich. Er verliert nicht nur mit dem Niedergang der alten preußischen Eliten seinen gesellschaftlichen Status, sondern auch den eigenen Sohn, der nun endgültig mit ihm bricht, indem er mit seiner Aktion für die "Rote Fahne" gleichsam zum 'Gegner' überläuft. So ist die Entscheidung, die der Vater nach dem Vorfall trifft, durchaus konsequent und vorausschauend: "Mir wurde vorerst nur befohlen, in die Stadtwohnung zu ziehen. Ich durfte aber nicht mit dem Wagen des Generals

---

und ging zur Redaktion am Bülowplatz. Man war sehr erstaunt, daß ich ein Honorar haben wollte. Ich mußte dreimal von Charlottenburg zu Fuß zum Bülowplatz gehen, um dieses Geld zu bekommen, das ich unbedingt brauchte. Ich bekam dann pro Beitrag, ungefähr sieben oder acht Schreibmaschinenseiten, 15 Mark. Aber es war schon eine gewisse Enttäuschung und stärkte nicht mein Gefühl, 'dies sind meine Genossen!'" Wolfgang Koeppen: *Ohne Absicht*, S. 47 f.

<sup>391</sup> Vgl. Wolfgang Borchert: *Schischyphus oder der Kellner meines Onkels*. In: Ders.: *Das Gesamtwerk*, S. 293.



fahren. Dem standen strenge Bestimmungen gegenüber. Mir war es recht." (3, 286) Auf diese Weise entfernt der Vater den Sohn bewußt vom Gut (Symbol für die alte preußische Rittergutswelt) und schickt ihn in die Stadt (Symbol der neuen Zeit und Gesellschaftsordnung), der das Interesse des Sohnes ohnehin gehört, und die künftig sein neuer lebensweltlicher Ort sein wird.

Der Entschluß des Ich-Erzählers, Schauspieler zu werden, ist in zweierlei Hinsicht folgerichtig. Zum einen kommt er seinem gebrochenen Verhältnis zu den Anforderungen der Realität entgegen, das ihn vor Festlegungen ausweichen und in immer neue Rollenspiele fliehen läßt. Zum anderen sind schauspielerische Fähigkeiten in der veränderten gesellschaftlich-politischen Realität von nun an ohnehin gefragt. Daß ihm der Vater dies erlaubt, wie der einleitende und der abschließende Satz des Textes konstatieren, bestätigt dessen wachsende Resignation – er versucht nicht länger, den Sohn in einen Beruf eines Standes zu zwingen, dessen Fundamente zunehmend erodieren. Zugleich bezeugt es aber seine Hellsichtigkeit. Die Wahl des Schauspielerberufs bedeutet für einen Sohn aus preußischem Herrenhaus zwar einen Abstieg um Klassen, doch erkennt der Vater, daß der Sohn mit der Wahl dieser Profession in der jetzigen Zeit gut beraten ist. Damit gerät die Erlaubnis des Vaters zum Eingeständnis der eigenen Niederlage wie auch zum symbolischen Akt:

Als letzter Repräsentant einer statischen sozialen Identität, deren Grenzen die Grenzen der Klasse bilden, der man angehört, entläßt er [der Vater; Verf.] die nachfolgende Generation in eine gesellschaftliche Realität, in der sich Identität nur mehr in der Verstellung begründen läßt. Anstelle eines gesellschaftlichen Ichs rückt ein "ästhetisches Ich", das sich spielerisch verschiedene Rollen einverleibt.<sup>392</sup>

Die Machtübernahme Hitlers von Hindenburg am Tag von Potsdam, die im Zentrum des dritten Abschnittes des Textes steht, findet denn auch in einem "Theater" statt und wird – im Hinblick auf die Inszenierung und 'Ästhetisierung' von Politik durch die Nationalsozialisten<sup>393</sup> – ebenfalls als "Inszenierung" geschildert (vgl. 3, 292 ff.). Der Junge, wieder einmal träumend, inszeniert dabei mit. Er sieht Hindenburg, den Repräsentanten der Weimarer Republik, auf den viele der Adligen – auch die eigene Familie – gehofft hatten, der aber den Kaiser "nicht

---

<sup>392</sup> Bernhard Fetz: *Vertauschte Köpfe*, S. 165.

<sup>393</sup> Vgl. dazu etwa Dieter Bartetzko: *Zwischen Zucht und Ekstase. Zur Theatralik von NS-Architektur*. Berlin 1985.

zurückgebracht" (3, 293) hatte, als Schauspieler vor sich, "sitzend in einem Großvatersessel oder auf einem Thron der alte Gott, der nun den Jüngeren mit der Königsgruft vermählen und selber hineingestoßen werden sollte." (3, 293) Der Vertreter der alten Zeit ist müde, er läßt das Kommende "über sich ergehen" (3, 295):

Hindenburg war aber in seinem Thronsessel eingeschlafen, und der andere, der ihm die Tradition stahl, die legitime Hoheit, hämmerte sich mit beharrlicher Suada in den Greis hinein, ein Oger, der in eine andere Haut schlüpft, eine alte runzlige, der man vertraut in nie befriedigter Vatersehnsucht. Hindenburg spielte seine Rolle zu Ende. Ein Schauspieler übergab einem anderen Schauspieler, dessen Finale noch nicht geschrieben war, das Reich. (3, 295)

Der Vater des Jungen hat nun, da die Zeit der Verstellungen angebrochen ist, nichts mehr gegen den Berufswunsch einzuwenden, versucht er doch selbst, beim allgemeinen Theaterspiel in Potsdam mitzuhalten – ein letzter Versuch, die eigene wankende Position zu retten: "Mein Vater schüttelte einem Mann, den er sehr verachtete, die Hände. Er gratulierte ihm zum neuen Amt, obwohl der Gewandte in der Hierarchie eine Stufe herabgestiegen war." (3, 295) Doch vergeblich, sein gesellschaftlicher Abstieg ist nicht aufzuhalten. Die letzten Sätze des Textes lauten: "Bald sah er sich im Keller. Zu Haus in Berlin erlaubte mir mein Vater, Schauspieler zu werden. Er trug noch die Uniform, in der er mich gern gesehen hätte." (3, 295)

#### **4.6 "... und ich schrieb eine Geschichte, die Frieda hieß": *Taugte Frieda wirklich nichts? (1982)***

Die 1982 erschienene Erzählung *Taugte Frieda wirklich nichts?* ist eine der wenigen traditionell erzählten späten Arbeiten Koeppens. Er schrieb sie als Auftragsarbeit für die Zeitschrift *Stern*, die 1982 eine Reihe mit Liebesgeschichten

deutschsprachiger Schriftsteller publizierte.<sup>394</sup> Sie wurde unverändert unter gleichem Titel in die Werkausgabe übernommen (3, 303-309). Die Handlung beruht auf einer offenbar prägenden Jugenderfahrung des Autors. Welche Bedeutung er dieser frühen Liebesenttäuschung beigemessen haben muß, belegt auch, daß er sie rund zehn Jahre später in seinem autobiographischen Reisetext *Es war einmal in Masuren* noch einmal zum Thema machte.<sup>395</sup> Es ist, als seien beide Texte Versuche einer Wiederholung (im Sinn einer Wieder-Holung) des Gewesenen in der Erinnerung, die dann in der Schrift Objektivierung findet: Das vor langer Zeit verlorene geliebte Mädchen ist im Text noch einmal präsent. In *Es war einmal in Masuren* verweist Koeppen selbst darauf, wie er auf den Verlust schreibend zu antworten versuchte:

Wir schwammen oder ruderten des Nachts über den See. Es war August, und es fielen in der Nacht Sternschnuppen; der Himmel lebte. Frieda aus Berlin sprang ohne Schurz in das kühle Wasser. Man nahm sie mir weg. Ich träumte von Frieda, den Sternschnuppen, dem kalten Wasser, und ich schrieb eine Geschichte, die Frieda hieß.<sup>396</sup>

Koeppen schildert die Armut und soziale Ausgrenzung seiner Greifswalder Kindheit und Jugend in der Zeit von 1906-08 und 1919-21 in *Jugend* unversöhnlich, passagenweise gar in der Form einer Abrechnung. Die Jahre zwischen 1908 und 1919 jedoch verbrachte er im masurischen Ortelsburg, wo er mit seiner Mutter bei deren wohlhabendem Bruder lebte. Es war eine materiell unbelastete Zeit, in der das Kind sich von der Natur "angenommen" fand<sup>397</sup> und wichtige frühe Leseerfahrungen machte.<sup>398</sup> Von der Zerrissenheit und Negativität seiner Texte über Greifswald weit entfernt, finden sich in Koeppens Masuren-Erzählungen immer wieder Bilder eines Aufgehobenseins in der Natur, die wie der Rückzug in die Literatur Schutz vor den anderen bietet und Momente geradezu glücklich erfahrener Melancholie erlaubt.

Schauplatz von *Taugte Frieda wirklich nichts?* ist eine ostpreußische Kleinstadt gegen Ende des Ersten Weltkrieges. Im Nachbarhaus der jungen Ich-Figur,

---

<sup>394</sup> Wolfgang Koeppen: *Taugte Frieda wirklich nichts?* In: *Stern*. H. 16. 1982, S. 122-129.

<sup>395</sup> Vgl. Wolfgang Koeppen: *Es war einmal in Masuren*, S. 21.

<sup>396</sup> Ebda.

<sup>397</sup> Vgl. ebda., S. 40.

<sup>398</sup> Vgl. unter anderem Koeppens Text *Der geborene Leser, für den ich mich halte...* (5, 322-329).

bei dem kriegsverwundeten Maurermeister Lorkowski und seiner Frau, ist im Sommer 1917 das Mädchen Frieda zu Gast, das im Zug der Kinderlandverschickung aus Berlin nach Masuren gekommen ist. "Ihr Haar war blond und unordentlich. Das war nicht die Frisur braver Töchter in meiner Welt." (3, 304 f.) Für den Jungen repräsentiert sie durch ihre unkonventionelle, burschikose Lebensart und ihre Herkunft – er selbst sehnt sich schon lange aus der Provinz nach Berlin – die 'große Welt', er ahnt eine ihm "bis dahin verwehrte Freiheit" (3, 305). Frieda und der Junge begegnen sich am nahen See, und zum ersten Mal sieht er ein Mädchen nackt; er ist verwirrt und läuft davon. Als sie im nächsten Sommer wieder in das Städtchen kommt, verbringen sie einige Tage zusammen, und er verliebt sich in sie. Frieda, die Vertrauen zu dem Jungen faßt, erzählt ihm, daß der halbseitig gelähmte Lorkowski sie immer wieder bedränge: "Sie sagte, er streichelt mich. Er streichelt mich mit seiner gesunden Hand. Die ist so kalt und steif." (3, 308) Bald darauf kehrt sie endgültig nach Berlin zurück, was der Junge nicht verstehen kann. Überrascht von den plötzlich negativen Äußerungen der Nachbarn über das Mädchen bleibt er allein zurück.

*Taugte Frieda wirklich nichts?* erzählt in einer einfachen, gleichwohl poetischen Sprache alles andere als eine 'schöne Liebesgeschichte', wie sie der Reihentitel der Zeitschrift *Stern* versprach. Der Text, der mit Topoi klassischer Liebesgeschichten spielt – junge Liebende, die sich gegen eine engstirnige Gesellschaft stellen, loci amoeni wie der nächtliche See –, ist weitgehend aus der Sicht des Jungen und also einer naiven Perspektive erzählt. Doch mit dieser Naivität registriert er nur um so genauer die gesellschaftlichen Bedingungen für das Scheitern einer ersten Liebe und blickt hinter die Fassade kleinbürgerlicher Wohlanständigkeit im ausgehenden Kaiserreich. Gerade der quasi unschuldige Blick auf die Verhältnisse macht deren Fragwürdigkeit deutlich – und erzeugt bisweilen auch komische Momente.

Geprägt ist der Text jedoch vor allem von Melancholie. Sowohl die scheue erste Liebe wie auch die erotische und sexuelle Initiation, von denen erzählt wird, münden für den Ich-Erzähler in Verlusterfahrungen. Zum einen verliert er das begehrte Mädchen, das nach zwei Sommern am See nach Berlin zurückkehrt. Zum anderen verliert er die kindliche Unschuld: Frieda dringt in das "Paradies" der Kindheit des Jungen ein (vgl. 3, 304) und besiegelt damit seine Vertreibung daraus. Sexualität schließlich, mit der sowohl das Mädchen als auch der Junge erste Erfahrungen machen, wird entweder in aggressiver, nötiger Form – durch

Lorkowski – oder als unheimlich und verstörend erfahren. Als der Junge Frieda das erste Mal nackt sieht, heißt es:

Ich betrachtete das Mädchen sehr lange und aufmerksam. Es war das erste Mal, daß ich das andere Geschlecht unverhüllt sah. Ich ahnte, daß mir ein Geheimnis zerstört wurde. Ich war nicht erregt. Ich war ernst. Sexualität und Erotik waren mir noch keine Begriffe, allenfalls etwas unbestimmt Verbotenes. In der Schule wurde das Fach nicht gelehrt. Ich fühlte mich unbehaglich; glaubte Zeuge von Unerlaubtem oder gar Verstricktem zu sein. [...] Ich lief davon, ohne gebadet zu haben. (3, 305)

Es ist, als 'erkenne' er Frieda – auch in Anspielung auf den biblischen Sinn –, die er zuvor schon im Garten des Nachbarhauses gesehen hat, erst jetzt, und als ahne er nun, was der Verlust der kindlichen Unschuld bedeutet: Er flieht vor dem Anblick des nackten Mädchens, um sich sein Paradies zu bewahren. Vergeblich. Als Frieda ein Jahr später wieder zu den Lorkowskis kommt, verliebt sich der Junge in sie – das 'Unerlaubte' und 'Verstrickte' zieht den nun Zwölfjährigen zunehmend an. Hatte zunächst ihre Herkunft aus dem großen und abenteuerlichen Berlin seine "Neugier" geweckt und seine "Phantasie" beflügelt (vgl. 3, 304), so rückt jetzt der Körper des Mädchens ins Zentrum seines Begehrens. Der Erzähler betont in der Rückschau zwar, es sei allein "eine Liebe zur Romantik von Berlin gewesen, der großen Märchenstadt, aus der sie kam." (3, 306) Doch wird schon zuvor auf die erotische Komponente der Begegnung verwiesen, etwa nach Friedas erstem Aufenthalt am See: "Ich träumte in den dunklen Nächten der Kleinstadt vom selbst im Kriege lichterglänzenden Berlin und sah mir bei summendem Gasglühlicht immer wieder den Katalog des Warenhauses Wertheim an, kleine Berlinerinnen in Unterwäsche." (3, 306)

Aus dem Paradies der Unschuld vertrieben, schickt sich der Junge nun an mitzuspielen beim Spiel der Erwachsenen von den wahren falschen Gefühlen, von Begehren und Zurückweisung. Zuvor ein Einzelgänger, verbringt er seine Tage jetzt mit Frieda. Er darf sich ihr nähern, ihr Knie streicheln, mit ihr schwimmen gehen und sie abtrocknen (vgl. 3, 307 f.) – und wird dadurch, wie der Text lakonisch konstatiert, indirekt zum Konkurrenten Lorkowskis, dessen Zudringlichkeiten das Mädchen abwehrt:

So war das nun Abend für Abend. Der Herbst war schön. Der Maurermeister war verbittert. Ich hatte zu Hause ein Badetuch gestohlen. Frieda schwamm, auch als das Wasser schon sehr kalt war. Ich rieb sie mit dem Badetuch ab. Wir standen immer bis über die Knöchel im Wasser des Bootes. Frieda roch

nach dem See, nach Schilf, nach Fischen, Moor, dem ätherischen Öl des Kalmus, ich meinte, nach Seerosen. (3, 308)

Doch das Mädchen, das in den See springt und nackt aus ihm empor taucht, erinnert in seiner Naturhaftigkeit auch an Melusine, die den Erzähler ins Wasser hinabziehen versucht. Der schwankende Kahn mit seinem Leck, in den immer neues Wasser eindringt, verweist auf die Gefahr, den schwankenden Boden, auf dem der Junge und das Mädchen stehen. Das Weiblich-Sexuelle erhält wie in *Jugend* eine bedrohliche, in naturhaften Bildern symbolisierte Komponente. Sich ihm hinzugeben bedeutet hier wie dort für den Protagonisten, das eigene Selbst zu gefährden. Das Moor, nach dem Frieda riecht, mag rätselhaft anziehend sein, doch kann man auch in ihm versinken; und die ätherischen Öle mögen verführerisch duften, doch können sie auch das Bewußtsein trüben. Im nächsten Abschnitt des Textes wird die doppeldeutige Metaphorik fortgeführt: "Wir spielten Versteck zwischen den ungeernteten Kartoffelstauden. Ein Nachtschattengewächs, sich selbst überlassen, bittergrün und giftig. Frieda sagte, leg dich zu mir." (3, 308) Der Verweis auf das Nachtschattengewächs, "bittergrün und giftig" bezieht sich auf die Kartoffelstauden, doch evoziert er zugleich die Gefahr, in der sich der Junge, von dem Mädchen gelockt, befindet. Im Anschluß heißt es: "Wir fühlten in der Ackerfurche unsere Wärme. Ist es so im Grab, fragte sie. Ich sagte, im Doppelgrab. Liebende werden so beigesetzt." (3, 308) Da spricht zum einen der pathetische Ernst der kindlichen Verliebten, deren Liebe sich schon vom Tod bedroht sieht. Doch zum anderen erinnert das "leg dich zu mir" verbunden mit dem Ort, an dem es ausgesprochen wird – die Ackerfurche steht für das Wachsen, für das Leben – und dem gleichzeitigen Gedanken an ein Grab – also den Tod – an eine zentrale Sentenz von *Jugend*, das negative "ontologische Prinzip"<sup>399</sup> des Textes: "Zeugung drängte zur Schlachtung" (3, 7). Eros und thanatos sind auch hier nicht voneinander zu trennen, Liebes- und Todesmetaphorik verschmelzen.<sup>400</sup>

Als der Junge Frieda schließlich küssen will und damit eine von ihr gesetzte Grenze überschreitet, stößt sie ihn zurück. War schon das Verhältnis des *Jugend*-Protagonisten zum anderen Geschlecht von einem regelrechten 'Berührungsverbot'

---

<sup>399</sup> Gerhard vom Hofe, Peter Pfaff: *Wolfgang Koeppens melancholischer Materialismus*, S. 102. Siehe dazu auch Kapitel 3.3.

<sup>400</sup> Zum psychologischen Hintergrund von "Lebenstrieb" und "Todestrieb" vgl. Sigmund Freud: *Jenseits des Lustprinzips*. In: Ders.: *Studienausgabe*. Bd. 3: *Psychologie des Unbewußten*. Hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey. Frankfurt am Main 1989, S. 213-272 [zuerst: Leipzig, Wien, Zürich 1920] sowie *Das Ich und das Es*. Ebda., S. 273-325. [Zuerst: Leipzig, Wien, Zürich 1923.]

bestimmt,<sup>401</sup> so ist auch hier die direkte erotische Berührung unmöglich: "Ich küßte Frieda erst, wenn ich allein war in meinem Bett. Ich streckte das Badetuch lang neben mich hin, umarmte es, es war naß, es war feucht, es war Frieda." (3, 308). Die gewünschte Handlung wird auf eine Phantasieebene verschoben, und die "Wunscherfüllung" dort dient der "Korrektur der unbefriedigenden Wirklichkeit".<sup>402</sup> In dem Moment freilich, in dem sich der Junge auf das neue, das Erwachsenenenspiel zwischen Mann und Frau einzulassen beginnt, wird er abermals enttäuscht: Das Objekt der Begierde versagt sich ihm. Täte es dies nicht, führten die von Koeppen konsequent konstatierte Fremdheit zwischen den Geschlechtern und der "Trug der Leidenschaft" (3, 8) allerdings ebenfalls zu negativen Erfahrungen – es gibt kein Paradies nach der Vertreibung aus dem einen, ersten.

*Taugte Frieda wirklich nichts?* läßt sich auch entlang des Gegensatzpaares Unordnung-Ordnung lesen, wobei der falsche Schein eben dieser Ordnung aufgedeckt wird. Diese nämlich repräsentiert der Maurermeister Lorkowski, der sich ein eigenes Baugeschäft aufgebaut hat, Haus und Garten pflegt und dessen Stube "die Sauberkeit selbst" (3, 308) ist. Da ihn eine Kriegsverwundung in den Rollstuhl zwingt, sucht der Träger des "Eisernen Kreuzes" – zumindest nach außen hin – auf andere Weise vorbildlich zu handeln. Er entschließt sich in allgemeinen Notzeiten, aus dem "schon hungernden Berlin" ein "Ferienkind" zu sich zu nehmen: "Alle fanden Lorkowskis Verhalten, sein Unglück bedenkend, lieb und vorbildlich." (3, 304). Für Unordnung dagegen steht das Mädchen Frieda mit ihrer ungebärdigen Art und ihrer provozierend zur Schau getragenen Nacktheit. Entgegen der geradezu bildlichen Erstarrung und Schwere des gelähmten Maurermeisters repräsentiert sie, die den Jungen Freiheit 'wittern' läßt (vgl. 3, 305), Bewegung, Leichtigkeit, Ungehorsam: "Lorkowskis hofften, daß Frieda sich an der Kartoffelernte beteiligen würde. Sie tat es nicht. Sie hüpfte, richtig albern, mit einem leeren Korb hinter der gebückten Frau Lorkowski durch die Furchen." (3, 306)

---

<sup>401</sup> Vgl. etwa die Passage in *Jugend*, in der der Protagonist ein Mädchen "aus den Kneipen" kennenlernt. Auch dort findet eine körperliche Berührung nicht statt, wird vom sexuellen zum Todesmotiv übergeblendet: "Ich schlief bei ihr. Sie hatte mich mitgenommen. Sie war ein Mädchen aus den Kneipen. Ich lag in ihrem Bett, in ihrer engen Kammer, sie zog sich aus, ich sah sie nackt im stockfleckigen Spiegel [...]" Das Mädchen zieht ein "langes bäuerisches Hemd" an, "sie sagte, das ist mein Sterbehemd, sie legte sich neben mich, wir schliefen und berührten uns nicht, und es dauerte acht Nächte oder mehr." (3, 97) Vgl. zum von der Mutter verhängten 'Berührungsverbot' auch Kapitel 3.2.

<sup>402</sup> Vgl. Sigmund Freud: *Der Dichter und das Phantasieren*, S. 174.

Als Frieda ihren zweiten Besuch am See vorzeitig abbricht und endgültig nach Berlin zurückkehrt, wird der falsche Schein von 'Ordnung und Sauberkeit' bei den Lorkowskis – allerdings nur für den Leser – vollends deutlich. Auf die Frage, wo das Mädchen sei, antwortet der Maurermeister, es habe ihr nicht bei ihnen gefallen, und über die Nachbarin heißt es: "Frau Lorkowski hatte ein hartes, böses Gesicht, das ich nicht kannte. Sie sagte, die Frieda taugte nichts." (3, 309) Und diese 'taugt' in einer Hinsicht ja tatsächlich nichts, denn sie fügt sich nicht in die gesellschaftlich sanktionierte Hierarchie von Erwachsenen und Kindern, in der die einen Macht besitzen und befehlen, die anderen zu folgen haben. Das Mädchen will Lorkowski ebensowenig als verfügbares (Sexual-) Objekt taugen, wie sie sich den verlogenen Konventionen verweigert. Gerade ihr Widerstand gegen die Zudringlichkeiten Lorkowskis ist es, für den sie bestraft und verächtlich gemacht wird. Der "Krieg", von dem eingangs die Rede ist und der als ausgehender Erster Weltkrieg den historischen Hintergrund des Textes darstellt (vgl. 3, 303), erweist sich als Grundfigur auch des alltäglichen, privaten Lebens. Der Junge freilich hält die geordnete, scheinbar heile Welt der Nachbarn für selbstverständlich. Wenngleich er der provinziellen Enge des ostpreußischen Städtchens überdrüssig ist und sich nach der abenteuerlichen Großstadt Berlin sehnt (vgl. 3, 304), durchschaut er die Doppelmoral der Erwachsenen noch nicht. Erst der einige Jahre ältere Protagonist in *Jugend* wird sich, anarchisch und voller Haß, gegen sie aufzulehnen versuchen. Als Frieda dem Jungen von den Zudringlichkeiten des Maurermeisters erzählt, reagiert er "verstört, wagte nicht weiter zu fragen" (3, 308), kann aber noch nicht verstehen, was tatsächlich geschieht. Fast staunend blickt er am Ende der Erzählung in Frau Lorkowskis "hartes, böses Gesicht", das er zuvor "nicht kannte" (3, 309) – was auch nicht möglich war, da er ihr wahres Gesicht hinter der Maske von Ordnung und Freundlichkeit nicht *erkannte*.

Was die rhetorische Frage des Titels der Erzählung bereits andeutet, wird in ihrem Fortgang bewiesen: Frieda 'taugte' letztlich doch etwas, im Gegensatz zu den Erwachsenen mit ihrer Doppelmoral, die ihr jede gesellschaftliche Tauglichkeit absprechen. In dieser Hinsicht beschränkt sich der Text auf die Anamnese (klein-) bürgerlicher Doppelmoral. Was weiter geschieht, etwa, wie der Junge auf diese Entzauberung und den Verlust Friedas reagieren wird, bleibt offen. Von einer Möglichkeit, der Flucht aus der provinziellen Enge in die ersehnte Großstadt Berlin, handeln Passagen in Koeppens *Jugend* – allerdings in düsteren Bildern. Auch dort führt kein Weg ins Paradies zurück.



## 5 Eine "Bruderschaft" errichten – Literarische Essays

Neben Erzählungen und Prosastücken nehmen Aufsätze, Rezensionen und Autoportraits in Koeppens Spätwerk ebenfalls beträchtlichen Raum ein. Innerhalb der sechsbändigen Werkausgabe ist einer Auswahl aus diesen Arbeiten allein ein ganzer Band mit über 500 Druckseiten gewidmet. Koeppen hat seit 1926 in verschiedenen Zeitungen über literarische Themen geschrieben.<sup>403</sup> Nach 1945 waren es dann fast ausschließlich Auftragsarbeiten für Zeitungen und Zeitschriften, die er neben seinen Beiträgen für den Rundfunk verfaßte. Diese Arbeiten bieten in der Regel "weder Untersuchungen noch Analysen",<sup>404</sup> ihre "Literarizität" setzt sie deutlich von literaturwissenschaftlicher oder feuilletonistischer Praxis ab.<sup>405</sup> Andererseits haben sie, selbst wenn sie vom Leben der portraitierten Autoren sprechen, auch keinen erzählenden Charakter im Sinn einer Fabel. Mit einer Definition Theodor W. Adornos könnte man sie ihrem subjektiven, spielerischen Charakter nach am ehesten als Essays bezeichnen.<sup>406</sup> In *Der Essay als Form* heißt es bei Adorno in Anlehnung an Lukács:

Der Essay [...] läßt sich sein Ressort nicht vorschreiben. Anstatt wissenschaftlich etwas zu leisten oder künstlerisch etwas zu schaffen, spiegelt noch seine Anstrengung die Muße des Kindlichen wieder, der ohne Skrupel sich entflammt an dem, was andere schon getan haben. Er reflektiert das Geliebte und Gehaßte, anstatt den Geist nach dem Modell unbegrenzter Arbeitsmoral als Schöpfung aus dem Nichts vorzustellen. Glück und Spiel sind ihm wesentlich. Er fängt nicht mit Adam und Eva an sondern mit dem,

---

<sup>403</sup> Vgl. Alfred Estermann: *Wolfgang Koeppen. Eine Bibliographie*, S. 397-408.

<sup>404</sup> Marcel Reich-Ranicki: *Gemein mit jedermanns Angst*. In: Ders.: *Wolfgang Koeppen. Aufsätze und Reden*, S. 75. [Zuerst als *Nachwort*, in: Wolfgang Koeppen: *Die elenden Skribenten*, S.303-309.]

<sup>405</sup> Vgl. Dagmar von Briel: *Wolfgang Koeppen als Essayist. Selbstverständnis und essayistische Praxis*. Mainz 1996 (Germanistik im Gardez! 4), S. 51.

<sup>406</sup> Zur Problematik des Gattungsbegriffs "Essay" vgl. ebda., S. 39-47.

worüber er reden will; er sagt, was ihm daran aufgeht, bricht ab, wo er selber am Ende sich fühlt und nicht dort, wo kein Rest mehr bliebe.<sup>407</sup>

Adorno schreibt dem Essay das "Akzentuieren des Partiellen gegenüber der Totalen" zu, das Insistieren auf dem "Stückhaften".<sup>408</sup> Auch Koeppens Aufsätze und Portraits wollen nichts weniger, als Totalität zu liefern oder zu behaupten. Und die "Standpunktlosigkeit" des Essays, die Adorno herausstellt – "Er zehrt die Theorien auf, die ihm nah sind; seine Tendenz ist stets die zur Liquidation der Meinung, auch der, mit der er selbst anhebt"<sup>409</sup> – trifft sich ebenfalls mit Koeppens Intentionen. Er, der nicht müde wird, Ziellosigkeit als Lebensziel zu behaupten, nutzt die offene Form seiner Arbeiten, um Widersprüchen ihren Platz einzuräumen. So sind es vor allem die "Augenblicke der Unentschlossenheit", die ihn an Musils Werk faszinieren, für ihn "ein Zeichen und ein Reiz der neuen Literatur überhaupt." (6, 205) Die ideologiekritischen Züge des Essays freilich, die Adorno ausmacht,<sup>410</sup> finden sich in Koeppens Aufsätzen wie in seinen erzählenden Werken allein in der letztlich austauschbaren Form abstrakt negierender Zeitkritik.<sup>411</sup> Ideologiekritische Aspekte treten in den Hintergrund gegenüber der Möglichkeit, in der Auseinandersetzung mit anderen Biographien die eigene Subjektivität und in der Lektüre anderer Texte die eigene Arbeit zu reflektieren.<sup>412</sup> Seine Aufsätze über andere Schriftsteller enthalten dadurch immer auch "Fragmente einer eigenen Poetik."<sup>413</sup>

Jedes seiner Portraits versieht Koeppen mit einem in wenigen, aber konzisen Strichen ausgeführten historischen, die politisch-gesellschaftlichen Verhältnisse

---

<sup>407</sup> Theodor W. Adorno: *Der Essay als Form*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 11: *Noten zur Literatur*, S. 10. [Zuerst in: Ders.: *Noten zur Literatur [1]*. Berlin, Frankfurt am Main 1958 (BS 47), S. 9-49.]

<sup>408</sup> Ebda., S. 17

<sup>409</sup> Ebda., S. 27.

<sup>410</sup> Vgl. ebda.

<sup>411</sup> Vgl. Karl-Heinz Götze: *Wolfgang Koeppen: "Das Treibhaus"*, S. 79 f.

<sup>412</sup> Auf Koeppens Essays trifft zu, was Hannelore und Heinz Schlaffer für den Essay allgemein formulieren: "Subjektive Meinung ist von Anfang an das konstitutive Element der Gattung Essay. Dennoch braucht sie sich nicht unmittelbar zu äußern. Der Essayist kann eine spezifische Meinung im Bild eines Dritten figurieren. Deshalb ist das Porträt [...] bevorzugter Gegenstand des Essays." Hannelore Schlaffer, Heinz Schlaffer: *Der kulturkonservative Essay im 20. Jahrhundert*. In: Dies.: *Studien zum ästhetischen Historismus*. Frankfurt am Main 1975 (es 756), S. 142.

<sup>413</sup> Bernhard Fetz: *Vertauschte Köpfe*, S. 101.

kennzeichnenden Hintergrund, der die Außenseiterposition des jeweiligen Autors akzentuiert. Dagmar von Briel stellt fest, daß für Koeppen "der Standort eines Schriftstellers, also auch sein eigener, schon seit Beginn seines Schreibens immer außerhalb der Gesellschaft" zu finden sei.<sup>414</sup> So handeln auch seine Essays zur Literatur immer wieder von dem aporetischen Widerspruch zwischen Autor/Intellektuellem und Gesellschaft. Koeppen interessieren dabei aber "nicht die konkreten Umstände, die tatsächlichen politischen Verwicklungen und Machtverhältnisse. Er sieht die 'Gesten' der Geschichte, er beschreibt die 'Gestik' des Dichters, nicht dessen Werk".<sup>415</sup> Theoretische Überlegungen über die Position des Schreibenden in der Gesellschaft schließt er dabei weitgehend aus. Wo sie aber doch stattfinden, stehen sie in seltsamem Gegensatz zu seinen erzählenden Texten und Aussagen in Interviews. In seiner *Rede zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises 1962* (5, 253-261) oder seinem Zola-Portrait von 1974<sup>416</sup> betont Koeppen die kritische Position des Schriftstellers, "engagiert gegen die Macht, gegen die Gewalt, [...] gegen die erstarrte faule Konvention" (5, 257). Und über sich sagt er: "Ich gehöre zu einem Stand, der vor allen anderen berufen ist, und sich nicht scheuen darf, wenn es sein muß, ein Ärgernis zu geben." (5, 257) In seinen erzählenden Texten derselben Jahre tritt dagegen der Blick auf politische und soziale Vorgänge fast gänzlich hinter die bereits erwähnte "Selbstanalyse" zurück, und in Gesprächen aus jener Zeit äußert er sich immer wieder über die Sinnlosigkeit seiner Arbeit, die ein Eingreifen in gesellschaftliche Prozesse von vornherein ausschließt. Dabei wird der Widerspruch deutlich, der Koeppen offenbar von Anfang an begleitet hat. Dem Wunsch nach einem tatsächlichen Engagement des Schreibenden, wie er es bei Georg Büchner, Emile Zola oder Karl Kraus<sup>417</sup> findet, steht die im Spätwerk verstärkte melancholische Wendung nach Innen entgegen. So charakterisiert sich Koeppen in seinem Büchner-Essay, in dem

---

<sup>414</sup> Dagmar von Briel: *Wolfgang Koeppens Essayistik. Gratwanderung zwischen konservativer Erzählhaltung und Unendlichkeit des sich selbst verlierenden Sprechens*. In: *Wolfgang Koeppen*. Hg. von Eckart Oehlenschläger, S. 109.

<sup>415</sup> Martin Hielscher: *Wolfgang Koeppen*, S. 133.

<sup>416</sup> Vgl. *Zola und die Moderne* (6, 128-139). [Zuerst unter dem Titel *Der Vater der Moderne*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 7.9.1974.]

<sup>417</sup> Vgl. Koeppens Essay *Karl Kraus und die Fackel* (6, 187-192) [zuerst unter dem Titel: *Er war ein Genie*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 27.4.1974], wo es auch heißt: "Es begeisterte mich seine Moral, die den Morallosen zuwider war. [...] Ein Bürger trat vor das bürgerliche Gericht und klagte es an. Kraus war in seiner 'Fackel', unter anderem, das mich kalt ließ, der Anwalt der Armen in Wien, der Nichtorganisierten, der Hilflosen, der von der Welt Überfahrenen" (6, 190).

er auf die gesellschaftliche Relevanz einer kritischen Literatur insistiert, zugleich als einen Autor, dem dieses Engagement nicht möglich ist:

Ich bin, glaube ich nun, nicht zuletzt deshalb Schriftsteller geworden, weil ich kein Handelnder sein mag. Ich liebe es nicht, mich auf den Markt zu begeben und zu reden. [...] Ich bin ein Zuschauer, ein stiller Wahrnehmer, ein Schweiger, ein Beobachter (5, 255).<sup>418</sup>

Dieser Beobachter aber konzentriert sich vor allem auf die Beobachtung seiner selbst, und dem Autor, der noch einmal einen Roman schreiben will, kommt immer wieder "die wahre Autobiographie dazwischen",<sup>419</sup> die ihn lähmt und die weitere Arbeit erschwert.

Koeppen verzichtet bei der eigenen literarischen Produktion weitgehend auf theoretische Überlegungen.<sup>420</sup> In seinem Essay *Was ist neu am Neuen Roman?* (1963) führt er aus:

Beim Wagnis, zu schreiben, bei der Verfertigung eines Produktes, das man am Ende einen Roman nennen möchte, lähmt, wie den Tausendfüßler das Gespräch über den Gebrauch seiner Beine, eine Beschäftigung mit der Theorie des Romans den Mut. Der Kranke liest in den Heilbüchern seinen Tod. Die Erörterung der Arbeit offenbart ihre ganze Fragwürdigkeit, legt die Unsicherheit bloß, das Unbehagen, bezeugt das Nichtweiterkommen, bestätigt die Krise der Schrift oder des Verfassers. Auch trägt jeder Roman in seiner Entstehung seine eigene Theorie in sich. Manchmal drückt sie wie

---

<sup>418</sup> Koeppens Ablehnung eines vordergründigen 'Engagements' des Schriftstellers erinnert an die Kritik von Jean-Paul Sartres Forderung nach eben diesem Engagement, die Peter Handke in dem Aufsatz *Die Literatur ist romantisch*. In: Ders.: *Prosa. Gedichte. Theaterstücke. Hörspiel. Aufsätze*. Frankfurt am Main 1969, S. 276 formuliert: "Der sich Engagierende beschäftigt sich mit Wertsystemen, mit Ideologien, die er falsch nennt und durch seine Ideologie ersetzen möchte, die er richtig nennt. Der sich Engagierende beschäftigt sich mit der Sollensordnung nicht spielerisch, sondern zweckbewußt. Sein Geschäft ist ernst, eindeutig, politisch, zielbewußt, zur Not in einem Satz sagbar, finale Handlung, Handeln, um zu." Diese Aussage berührt sich wiederum mit Koeppens Feststellung, er habe "kein fertiges Weltbild, keine Ideologie; ich versuche sogar, jede Lehre in Frage zu stellen." (*Der Weltgeist ist Literat*, S. 105.)

<sup>419</sup> Ebda., S. 103.

<sup>420</sup> Vgl. dagegen jedoch Christoph Haas: *Wolfgang Koeppen. Eine Lektüre*, S. 175 ff. Haas hält die Einschätzung Koeppens als "theoriefeindlichen" Autor für falsch. "Koeppen reflektiert sehr wohl über sein Schreiben, aber er integriert diese Reflexionen in sein Schreiben. Theoretische Abstraktion und literarische Konkretion stehen nicht nebeneinander, sondern verschmelzen. Die Abstraktion geht bei Koeppen stets in die Konkretion ein – ähnlich wie in der Nachkriegstrilogie gerade Bilder und Mythen, nicht Begriffe, als Medien der Zeitkritik dienen. Zu erforschen sind daher die metaliterarischen Züge, die verschiedene Texte Koeppens unterschiedlich stark, stets aber auffallend prägen." (S. 175) Die nachfolgenden Untersuchungen von Haas führen aber nur intertextuelle Bezüge auf und interpretieren diese, was für sich kein Verschmelzen von theoretischer Abstraktion und literarischer Konkretion belegt. Da Literatur – spätestens seit der klassischen Moderne – immer metaliterarische Züge trägt, wäre bei jedem Autor von einem derartigen theoretischen Bewußtsein auszugehen.

ein Alp; selten schwingt sie lustig wie eine Seifenblase im geistigen Raum.  
(6, 363)

Ebenso vermeidet er in der Auseinandersetzung mit anderen Texten einen theoretisierenden Zugriff, wie sein Interesse an Literatur, Bildender Kunst und Musik überhaupt weniger theoretisch-analytisch als affektiv begründet ist. In einem der wenigen Essays, die Romantheorie reflektieren, nimmt er Texte von Claude Simon, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor und Nathalie Sarraute, die zu den führenden Autoren des 'Nouveau Roman' gehörten, geradezu vor ihrer eigenen Theorie in Schutz.<sup>421</sup> Auch hier sind seine Kriterien für geglückte Literatur in erster Linie vom Gefühl bestimmt:

Die Theoretiker vergessen sie [die Theorie; Verf.] glücklicherweise beim Schreiben ihrer Romane, kümmern sich nicht um sie, lassen die Phantasie wuchern, das Wort gären, dem Werk sein Blühen. [...] Ich las und genoß sehr vorzügliche, spannende, mich ergreifende, beglückende Romane, jeder von überzeugender Individualität, von gegenwärtigem Weltgefühl und keiner die Fleißarbeit des Primus einer Literaturschule. (6, 365)

Auch Koeppens politische Aussagen scheinen in mancher Hinsicht – erstaunlich genug für einen Autor, der oft als ausgesprochen 'politischer' Autor gehandelt wird<sup>422</sup> – weniger reflektiert als affektiv, eine Sache von Zu- oder Abneigung zu sein. So antwortete er in einem Gespräch auf die Frage, ob er in seiner Jugend, beeindruckt vom Kommunismus und der sowjetischen Kunst, den Filmen Eisensteins und der Literatur Isaak Babels, tatsächlich auch Marx und Engels gelesen habe: "Ich habe ein gefühlsmäßiges Verhältnis sowohl zu Marx als auch zu Engels, habe beide versucht zu lesen, besonders Marx, aber ich bin nicht weit gekommen."<sup>423</sup> Auf die Nachfrage "Das war Ihnen zu abstrakt?", sagte er:

---

<sup>421</sup> Siehe dazu auch Hermann Schlösser: *Ich-Suche durch veränderliche Welten*, S. 28.

<sup>422</sup> Etwa bei Dietrich Erlach: *Wolfgang Koeppen als zeitkritischer Erzähler*. Uppsala 1973 (Acta Universitatis Upsaliensis – Studia Germanistica Upsaliensia 11) oder Bernhard Uske: *Geschichte und ästhetisches Verhalten*. Dagegen sieht Carole Hanbridge: *The Transformation of Failure*, S. 1 Koeppen zu recht vor allem an den "inner lives of his characters" interessiert: "Whereas much critical attention has hitherto been paid to the political and social aspects of the works, with the characters often being considered exclusively in the light of their historical background", geht es Koeppen mehr um "the inner propensities and potentials of the main protagonists", denn: "The criteria by which they have often been judged are shown to be inadequate because based on the assumption that the author is primarily concerned with the outward social and physical life of his characters, in their 'typical' or 'representative' aspect, whereas in fact the author's primary concern is with the inner lives of his characters in all their singularity."

<sup>423</sup> Wolfgang Koeppen: *Ohne Absicht*, S. 37.

"Abstrakt, ich weiß nicht, ich fand es langweilig."<sup>424</sup> Ob ferner die Malerei Caspar David Friedrichs, auf die er sich in seinem Werk mehrfach beziehe, Einfluß auf seine Arbeit hatte? "Vielleicht auf mein Gemüt..."<sup>425</sup> Und auf die abschließende Frage "Sie reagieren auf die Welt immer sinnlich?" antwortete er lapidar: "Ja, absolut sinnlich".<sup>426</sup>

Mit dieser Sinnlichkeit korrespondiert Koeppens subjektivistischer, an der eigenen Leseerfahrung orientierter Zugriff auf Texte anderer Autoren. Deutlich wird dabei eine durchgängige nicht nur formale, sondern auch inhaltliche Kohärenz der Essays. Ganz gleich, ob Koeppen den Geburts- oder Todestag eines Schriftstellers als Ausgangspunkt seines Schreibens nimmt, eine Textauswahl einleitet oder aus Anlaß einer Neuauflage vergessener Werke spricht, immer fällt sein Blick nur am Rand auf die Texte des Autors. Ins Zentrum rückt vielmehr dessen Lebensgeschichte.<sup>427</sup> Aus diesem vorrangigen Interesse am Leben der portraitierten Autoren ergibt sich allerdings ein merkwürdiges Paradox:

[...] während Koeppen am "Leben", am Reisen, an der Welt nur das zu interessieren scheint, was auf Literatur zurückgeht, so interessiert ihn an den Dichtern, die er sich vornimmt, einzig ihr (gescheitertes) Leben. Nur ihr Leben erscheint ihm überhaupt lebenswert, aber jeder Schritt nach "draußen", ins "Poetenleben" hinein, führt zurück in die Bibliothek.<sup>428</sup>

Die – was die von Koeppen genannten Fakten angeht, nicht durchweg verbürgten<sup>429</sup> – schwierigen lebensgeschichtlichen Erfahrungen des Portraitierten stehen

---

<sup>424</sup> Ebda.

<sup>425</sup> Ebda., S. 39.

<sup>426</sup> Ebda., S. 68.

<sup>427</sup> Martin Hielscher: *Wolfgang Koeppen*, S. 130 bemerkt dazu: "Koeppens Schriftstellerportraits, Würdigungen oder Rezensionen sind selten Untersuchungen der Werke, sondern beschreiben die Situation und das Leben der Autoren, ihre Abgründe, ihre Verwicklungen, ihre Ängste und ihr Außenseitertum. Sie sind – natürlich – in hohem Maße Selbstportraits. In jedem Essay werden bestimmte Situationen von Koeppens Leben gleichsam wie Kleinode in die Schilderung eines anderen Lebens eingearbeitet." Ähnlich ist es bei Koeppens Verhältnis zur Bildenden Kunst und Musik: "Es gibt Persönlichkeiten der Bildenden Kunst, der Malerei vor allem, die mich anziehen, die mich beschäftigen, und dasselbe gilt auch für Besondere aus der Musik. Es ist aber oft das Leben dieser Künstler, das mich bewegt, interessiert, beschäftigt, von Zeit zu Zeit." (*Ich bin ein Mensch ohne Lebensplan*, S. 151.)

<sup>428</sup> Martin Hielscher: *Wolfgang Koeppen*, S. 132.

<sup>429</sup> An Koeppens Essay über Robert Walser, *Poetenleben* (6, 222-229) [zuerst unter dem Titel: *Poetenleben oder Die Leiden des jungen und alten Dichters*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 15.4.1978], läßt sich zeigen, daß er gelegentlich zu Ungenauigkeiten beim Umgang mit Fakten neigt, um den Leidens- und zugleich Auserwähltheitsstatus der portraitierten Autoren zu unterstreichen.

im Mittelpunkt der Essays. Sie sind es auch, welche zum einen die 'Berufung' des jeweiligen Autors zum Schriftsteller zu rechtfertigen haben, zum anderen ins Verhältnis zum eigenen Leben, zur eigenen Arbeit und gesellschaftlichen Position gesetzt werden und es ihm so erlauben, auch von sich zu sprechen. Die von Richard Exner behauptete Nähe essayistischen Schreibens zur Autobiographie trifft auch auf Koeppen zu: "[Der Leser] weiß, daß der Essayist [...] lediglich ein Buch oder ein Bild zum Vorwand nimmt, um über sich selbst etwas zu sagen."<sup>430</sup> Daß die von ihm portraitierten Autoren im Leben – mehr oder weniger – scheiterten, zeichnet sie für Koeppen gerade aus: "Der Schriftsteller ist vogelfrei. Gesellschaftlich gesehen gehört er zu den Asozialen, den Bettlern, den Landstreichern, den Verrückten. Ich habe mich dieser Klasse nie geschämt. Vielleicht ist es eine Auszeichnung."<sup>431</sup> Damit freilich stellt er sich in eine Tradition, die bis zu Baudelaire und dessen Konstruktion des Autors als 'heroischen Einzelnen' und Flaneurs zurückreicht, der sich, wie Koeppen selbst auf Baudelaire verweisend betonte, am liebsten als Beobachter, als "Mann in der Menge" bewegt.<sup>432</sup> Lassen sich bei einem Autor jedoch weder besondere existentielle Verzweiflung noch soziale Ächtung finden, verengt er die Perspektive und konzentriert sich auf

---

So stellt er in einem lapidaren Umkehrschluß gerade den Patienten Walser in der Verwahranstalt Herisau als den einzigen 'Normalen' unter lauter 'Verrückten' dar. Er beruft sich auf Walsers Freund Carl Seelig, der nach dem Tod des Autors den Band *Wanderungen mit Robert Walser* publiziert hat, wenn er schreibt: "Nach Seeligs Erzählungen weiß ich, daß Walser in diesem Verwahrunghaus, die Ärzte und ihre Frauen nicht ausgenommen, der einzige Nichtverrückte war." (6, 229) Davon ist in Seeligs Buch aber an keiner Stelle die Rede. Vgl. Carl Seelig: *Wanderungen mit Robert Walser*. Neu hg. im Auftrag der Carl-Seelig-Stiftung und mit einem Nachwort versehen von Elio Fröhlich. Frankfurt am Main 1987 (BS 554). Ähnlich verfährt Koeppen am Ende seines Essays *Jack London und seine heile Welt* [zuerst unter dem Titel: *Ein glücklicher Mann*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10.1.1976], wo er schreibt, London habe sich mit Morphium das Leben genommen (vgl. 6, 211) – ein Umstand, der in der biographischen Forschung bis heute nicht gesichert ist. Vgl. dazu auch Dagmar von Briel: *Wolfgang Koeppen als Essayist*, S. 76.

<sup>430</sup> Richard Exner: *Zum Problem einer Definition und einer Methodik des Essays als dichterischer Kunstform*. In: *Neophilologus*. H. 46. 1962, S. 176.

<sup>431</sup> *Der Schriftsteller arbeitet ohne Netz*. In: Wolfgang Koeppen: *"Einer der schreibt"*, S. 54. [Zuerst in: Angelika Mechtel: *Alte Schriftsteller in der Bundesrepublik. Gespräche und Dokumente*. München 1972, S. 55-58.]

<sup>432</sup> *Das Buch ist die erste und die letzte Fassung*, S. 238. – Zum Topos des Alleinseins in der Menge bei Baudelaire vgl. etwa das Kapitel *Die Menge*, in: Charles Baudelaire: *Sämtliche Werke/ Briefe*. In acht Bänden. Bd. 8: *Le Spleen de Paris. Gedichte in Prosa*. Hg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois in Zusammenarbeit mit Wolfgang Drost. München, Wien 1985, S. 149-151. [Zuerst in den *Oeuvres complètes*, Bd. 4. Paris 1869.] Dort heißt es auch: "*Multitudo, solitudo*: gleichwertige Ausdrücke und vertauschbar für den tätigen, den fruchtbaren Dichter. Wer seine Einsamkeit nicht zu bevölkern weiß, ist auch außerstande, in einer geschäftigen Menge allein zu sein." (S. 149) Zu Baudelaires Flaneur-Begriff vgl. das Kapitel *Baudelaire: Literarische Transpositionen der Großstadterfahrung*. In: Eckhardt Köhn: *Straßenrausch*, S. 55-73.

überlieferte negative Erfahrungen der Portraitierten.<sup>433</sup> Alle Schriftsteller, über die Koeppen schreibt, von Grimmelshausen bis zu Uwe Johnson, charakterisiert er als Verkannte, deren Bedeutung nicht die Masse, sondern allein sie selbst untereinander und wenige 'Eingeweihte' erkennen. Mit dem kulturkonservativen Gestus eines Stefan George begreift er den Dichter als poeta vates,<sup>434</sup> und wie Rudolf Borchardt sieht er ihn "außerhalb der Gemeinschaft" stehen und sich "zum Teil gegen sie" richten.<sup>435</sup> Für Borchardt zeichnen den Dichter "Einsamkeitsbedürfnis, Verschweigungsbedürfnis, Selbstentrückung"<sup>436</sup> aus. Über Euripides notiert er: "Er empfand sich als prophetischen Dichter [...] seiner Zeit".<sup>437</sup> Als man jedoch ein Stück von ihm verlangte, das seine Autonomie als Künstler korrumpiert hätte, verließ Euripides Athen:

Sie wissen, daß er fern von Athen gestorben ist, daß lange noch die Höhle in Thessalien gezeigt wurde, in der er angeblich gedichtet und gelebt hat: die Höhle, die er suchte, die zu suchen ihm angeboren war, das, was ihn schützt,

---

<sup>433</sup> Vgl. Koeppens Texte über Thomas Mann, der ihm mit seinem repräsentativen großbürgerlichen Habitus und seiner gesicherten materiellen Existenz verdächtig ist: *Thomas Mann. Die Beschwörung der schweren Stunde* (1975; 6, 193-195) [zuerst in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6.6.1975] und *Die Beschwörung der Liebe* (1980; 6, 196-203) [zuerst unter dem Titel: *Eine schwerblütige, wollüstige Erregung*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 7.2.1980], wo es heißt: "Die Provokation der Familienglücksgesellschaft des Deutschen Kaiserreichs, die Provokation, deren Kühnheit erst nach den Tagebuchbekenntnissen über homoerotische Neigungen des Dichters ganz zu ermessen ist, verging unbegriffen. Der Romanheld der Schwäche, Gustav von Aschenbach, war tot. Sein Urheber lebte in guten Verhältnissen in München und Tölz." (6, 197) Vgl. ebenfalls Koeppens Essay über Flauberts *November* (1980; 6, 123-127) [zuerst unter dem Titel: *Der Quell der Jugend*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 3.5.1980], wo er fast vorwurfsvoll bemerkt, daß Flaubert – im Gegensatz zu ihm selbst – "nie aus Geldnot" schreiben mußte und reisen konnte, "ohne sich zu einem Bericht zu verpflichten." (6, 125)

<sup>434</sup> Vgl. Wolfgang Braungart: *Ästhetischer Katholizismus. Stefan Georges Rituale der Literatur*. Tübingen 1997 (Communicatio. Studien zur europäischen Literatur- und Kulturgeschichte 15), S. 77 ff. Gerhard vom Hofe, Peter Pfaff: *Wolfgang Koeppens melancholischer Materialismus*, S. 94 stellen fest, daß Koeppen "eigenbrötlerisch den mythologischen Konservativismus der ersten Jahrhunderthälfte" fortsetze. Koeppens negativ-zyklisches Geschichtsbild, seine Technik-, Fortschritts- und Kapitalismuskritik wie auch seine Stilisierung des Schriftstellers als Seher ähneln durchaus denen eines Stefan George oder Rudolf Borchardt. In krassem Gegensatz zu jenen stehen freilich Koeppens anarchistische und antidogmatische Züge, sein Bekenntnis zum 'Gefühlssozialismus' und seine strikte Ablehnung jeder Art von Nationalismus und 'Führertum'.

<sup>435</sup> Rudolf Borchardt: *Über den Dichter und das Dichterische*. In: Ders.: *Gesammelte Werke in Einzelbänden*. Bd. 4: *Prosa 1*. Hg. von Maria Luise Borchardt. Stuttgart 1957, S. 55. [Zuerst: Berlin 1929.] Zu Borchardts Konservativismus vgl. Stefan Breuer: *Der Gegenkönig: Rudolf Borchardt*. In: Ders.: *Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus*. Darmstadt 1995, S. 148-168.

<sup>436</sup> Rudolf Borchardt: *Über den Dichter und das Dichterische*, S. 60.

<sup>437</sup> Ebda., S. 55.



wenn der Gott ihn nicht mehr schützte. Sizilien ist für Äschylos die gleiche Höhle, und jeder Dichter ist in dem Wunsche diese Höhle zu suchen, die ihn vor der Gemeinschaft schützt, da der Gott ihn nicht mehr schützt, entweder geflohen oder er hat sich in anderer Weise entzogen und steht am Schluß doch vor ihr, der letzten Zuflucht, wenn er den Kampf nicht hat durchkämpfen können, – und er hat ihn fast nie durchkämpfen können –, mit einem verschatteten und problematischen Gesicht.<sup>438</sup>

Eine solche Suche nach Schutz vor Gemeinschaft, nach einer "Höhle" zeichnet auch Koeppens wahlverwandte Autoren aus. In Arno Schmidt beispielsweise findet er ein geradezu ideales literarisches wie auch biographisches Spiegelbild. In seiner Dankrede zur Verleihung des Arno-Schmidt-Preises 1984, *Gedanken und Gedenken. Über Arno Schmidt* (6, 418-425),<sup>439</sup> arbeitet Koeppen Punkt für Punkt heraus, was Schmidt und ihn verbinde. Beide haben die Lebensform einer ästhetisch-literarischen Existenz gewählt, beide sind Einzelgänger, beiden ist eine rigide moralische Grundhaltung eigen, die Krieg und Gewalt verwirft und der neuen Bundesrepublik und der 'Wiederbewaffnung' kritisch gegenübersteht, und beide schaffen eine an die klassische Moderne und die Avantgarden anknüpfende Literatur, die im literarischen Nachkriegsdeutschland zunächst überwiegend auf Befremden und Ablehnung stößt – eben wegen ihrer ungewöhnlichen formalen Mittel und ihrer harschen Kritik an Politik und Gesellschaft. Was Koeppen ferner über Schmidts geschichtsphilosophischen Pessimismus sagt, trifft ebenso auf sein eigenes Bild von Geschichte als einer Reihe naturgeschichtlich bedingter fortlaufender Katastrophen zu: "Des Menschen alte Gefahr war die Schöpfung, nicht die Last der Waffen, die er auf sein gebrochenes Rückgrat lud, die Krankheit schrecklicher Tode, die er über sich rief." (6, 419) Auf die – bei aller Unterschiedlichkeit im einzelnen – Gemeinsamkeit der beiden Autoren verweist auch die mehrmalige Reihung "Schmidt und ich", der mehrfache Gebrauch des Pronomens "wir". Wie ein Fazit klingen Koeppens Bemerkungen über die Gemeinsamkeiten zweier Autoren, die sich nur zweimal begegneten und offenbar kaum zu einem Gespräch fanden, aber die Texte des jeweils anderen zur Kenntnis nahmen: "So gingen Schmidt und ich nicht Hand in Hand. Unser Verbund war imaginär." (6, 419) "Wir waren Einzelgänger und wollten es bleiben. Unordentliche Leute im

---

<sup>438</sup> Ebda.

<sup>439</sup> Zuerst ohne den Zusatz *Über Arno Schmidt*, in: *Arno Schmidt Preis 1984 für Wolfgang Koeppen*. Bargfeld 1984, S. 17-22. Als Gesamtdarstellung über Schmidt vgl. zuletzt beispielsweise Wolfgang Albrecht: *Arno Schmidt*. Stuttgart, Weimar 1998 (SM 312).

Ansehen der Welt." Doch "Eremiten wissen voneinander; die Kunde geht über Wüsten." (6, 418)

Rudolf Borchardt bezeichnet den Dichter als "Typus", der "durch die Jahrhunderte und die Jahrtausende in einer auffälligen und unheimlichen Weise sich gleich geblieben ist, stigmatisiert, mit besonderen Kennzeichen behaftet, an denen es sich sofort kund tut als Besonderes und Eigenartiges."<sup>440</sup> Auch für Koeppen besteht dieser imaginäre, Raum und Zeit überschreitende Verbund der literarischen Existenz und der Literatur.<sup>441</sup> So gemeindet er mit seinen Essays und Portraits Autor um Autor in eine – freilich stilisierte und idealisierte – imaginäre "Bruderschaft" (6, 249) ein. In seinem Aufsatz über T. E. Lawrence lautet die ebenso pathetische wie für Koeppens Begriff der existentiellen Gefährdung des Schriftstellers paradigmatische Schlußsequenz:

Wir wollen Lawrence aufnehmen in die Bruderschaft der gestürzten Engel, der Frühgestorbenen, der Frühvollendeten, der Frühwahnsinnigen, der Frühermatteten, er gehört in die Reihe der Hölderlin, Shelley, Rimbaud, Trakl, Radiguet. Er war von ihrem Geist, – er war aus ihrem Blut, – er kann nicht entwürdigt werden. (6, 249)

Diese Reihe wäre fortzusetzen mit Namen wie Heinrich von Kleist (vgl. 6, 71-76), Oscar Wilde (6, 167-174), Franz Kafka (6, 240-242) oder Felix Hartlaub (6, 318-323). Es sind Unglückliche, Empfindliche und Schwierige, Einzelgänger, Einsame und Ausgeschlossene, die immer auch jener in der Einleitung erwähnten "geheimen Sozietät" angehören, "so man die Melancholischen nennt".<sup>442</sup> Ihnen gehört Koeppens Sympathie, ihre Werke hat er immer wieder gelesen und über sie seine emphatischsten Aufsätze geschrieben. Es ist seine eigene Biographie, die er in der ihren gespiegelt sieht, ihre Werke sind Ausdruck seines "Weltempfindens" (6, 175). Bei einem Autor, der die Literatur für eine "noch ernstere Sache [...] als

---

<sup>440</sup> Rudolf Borchardt: *Über den Dichter und das Dichterische*, S. 52.

<sup>441</sup> Vgl. dazu etwa Koeppens Essay *Grimmelshausen oder Gemein mit jedermanns Angst* (6, 63-70). [Zuerst in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14.3.1976.] Was er dort über den rund dreihundert Jahre vor ihm lebenden Grimmelshausen sagt, verweist auch auf den 'proteischen' Schriftsteller Wolfgang Koeppen selbst: "Ein rechter Proteus! In seinen Büchern ist das erzählende Ich immer und nie Grimmelshausen. Der war ein in die Zeit gehängtes Netz; da fingen sich Fabeln, Historien, Nachrichten, Gehörtes und Gelesenens, Schwänke, Chroniken, Skandalgeschichten, Moritaten, Bordellgespräche, Predigten, schöne oder böse Träume, er nahm sich, wie Brecht, was heraus, bereitete es mit Phantasie, tat sich hinein" (6, 65). Zu Koeppens Grimmelshausen-Essay vgl. Monika Kollmann: *Grimmelshausen oder Gemein mit jedermanns Angst. Wolfgang Koeppen als Essayist*. In: *Wolfgang Koeppen – Mein Ziel war die Ziellosigkeit*, S. 274-293.

<sup>442</sup> Vgl. Walter Jens: *Melancholie und Moral*, S. 5.

das Leben" hält,<sup>443</sup> sind Sätze wie die zitierten über T. E. Lawrence weit weniger pathetische Pose als eine aufs Existentielle zielende Aussage – die nicht nur auf das eigene dichterische Programm, sondern auch auf die eigenen lebensgeschichtlichen Erfahrungen verweist.

Damit wird aber auch ein wesentlicher Widerspruch zwischen Koeppens essayistischen Arbeiten und seinen späten erzählenden Texten deutlich. Einerseits inthronisiert er in seinen Essays mit ihren Mythisierungen und Stilisierungen des Portraitierten noch einmal ein Bild des Autors als poeta vates und heroischen Einzelnen, der gegen die Masse und zugleich über ihr steht, und bleibt mit diesem "nicht problematisierten literarischen Versuch, das Individuum zu retten, einer" – von Koeppen sonst strikt abgelehnten – "bürgerlichen Denkweise verfangen".<sup>444</sup> Dagegen dementiert seine späte Prosa diese Form der Aufrechterhaltung von Subjektivität jedoch in fast jeder Zeile. Denn die Suche nach dem Ich, die jene Fragmente und Erzählungen bestimmt, führt niemals zu konkreten Funden. Koeppen "demontiert das autonome Subjekt" in seinen erzählenden Texten, "um es auf der Seite der verzweifelten Genies in den Essays umso größer wiederauferstehen zu lassen."<sup>445</sup> In ihnen setzt er den Essay als Form und Tradition gegen die Dissoziation des Ich. Wenn er selbst schon im eigenen Ich und in Geschichte verstrickt bleibt, bleiben muß, kann er doch im geschichtslosen Raum eines fiktiven Elysiums eine Borchardtsche "Höhle" finden – und so zumindest die Mitglieder seiner Bruderschaft den raumzeitlichen Kategorien entheben.

## 6 Idylle und Melancholie – Die späte Reiseprosa

---

<sup>443</sup> *Werkstattgespräch*, S. 29.

<sup>444</sup> Vgl. Dagmar von Briel: *Wolfgang Koeppens Essayistik*, S. 114 f.: "Koeppen weiß sehr wohl, daß er mit einem nicht problematisierten literarischen Versuch, das Individuum zu retten, einer bürgerlichen Denkweise verfangen bleibt, obwohl er sonst seinen Ideologieverdacht gegenüber allen Weltanschauungen zum Ausdruck bringt."

<sup>445</sup> Martin Hielscher: *Wolfgang Koeppen*, S. 33.

Die beiden letzten Bücher, die Koeppen publizierte, *Es war einmal in Masuren* und *Ich bin gern in Venedig warum*, knüpfen noch einmal an seine Reiseberichte der späten fünfziger und frühen sechziger Jahre an. Dort freilich versteckt sich der Autor meist hinter einer namenlosen Ich-Figur, die kaum mit persönlichen Zügen ausgestattet ist. Er ist "als leidendes, im Konflikt mit der Welt stehendes Individuum aus der Beschreibung ausgeschlossen. Von allem ist die Rede, nur nicht von dem, der von allem redet."<sup>446</sup> In seinen späten Reiseaufzeichnungen hingegen ist Koeppen um so präsenter und redet fast ausschließlich von sich selbst. Neu ist auch der Umstand, daß er die Texte zunächst für zwei verschiedene Fernsehfilme schrieb, die ihn portraitierten. Damit realisierte er in den achtziger und neunziger Jahren Projekte in einem Medium, das ihn schon lange zuvor interessierte. Bereits Anfang der fünfziger Jahre hatte er das – nicht mehr auffindbare – Drehbuch für einen Film mit dem Titel *Der gläserne Turm* verfaßt, dessen Realisation ihn allerdings enttäuschte.<sup>447</sup> Ein anderes ebenfalls verschollenes Drehbuch mit dem Titel *Bei Betty*, dessen Schauplatz ein Stehaußschank in einer Ruinenlandschaft sein sollte, wurde nicht verfilmt.<sup>448</sup> 1962 bemerkte Koeppen:

Unbedingt halte ich das Fernsehen, wie auch den Film, für das Medium der Zeit und auch des Dichters in dieser Zeit. Lockend für den Hervorbringer und gefährlich für den Zuschauer. Leider steht zwischen dem Dichter und dem Medium der Apparat mit seinen Ansprüchen, seinen Büros, seinen Vorstellungen und seiner Ängstlichkeit.<sup>449</sup>

Mit dem Venedig- wie auch dem Masuren-Film realisierte Koeppen Projekte, für deren Texte er verantwortlich war, deren Dramaturgie er mitbestimmte und in denen er, dies eine Folge der das Spätwerk prägenden Konzentration auf die eigene Person, auch selbst auftrat. Damit ging er entscheidend über die Form seiner früheren Reiseberichte für den Rundfunk hinaus, die von professionellen Sprechern vorgetragen und von Funkregisseuren dirigiert wurden. Gab es dort jedoch zumindest gelegentlich Raum für die Beschreibung persönlicher

---

<sup>446</sup> Hans-Ulrich Treichel: *Fragment ohne Ende*, S. 158.

<sup>447</sup> Vgl. *Werkstattbericht*, S. 25.

<sup>448</sup> Von Christian Linder auf diesen formal und inhaltlich offenbar ungewöhnlichen Versuch – wohl ebenfalls aus den frühen fünfziger Jahren – angesprochen, sagte Koeppen: "[...] erinnern Sie mich nicht daran. Die Leute haben mich damals für wahnsinnig gehalten und mich gefragt, ob ich sie in den Ruin treiben wollte." (*Schreiben als Zustand*, S. 75.)

<sup>449</sup> *Werkstattbericht*, S. 25.

Begegnungen und (um so häufiger) sinnlicher Erfahrungen – im Rußlandbuch die Begegnungen mit sowjetischen Kaderleuten und Autoren, in *Reisen nach Frankreich* die Beschreibung kulinarischer Freuden – so ist beim späten Koeppen dafür kaum mehr Platz. Und waren es zuvor immer neue genaue Blicke auf Details, die der Reisende schreibend einfüg, suchte er in seitenlangen Wortkaskaden etwas vom *genius loci* der Orte zu erfahren, dient das Gesehene nun nurmehr als Auslöser immer neuer Erinnerungen, Assoziationen und literarischer Reminiszenzen. Äußere Realität erfährt er letztlich wie durch eine trennende Scheibe, jene "Wand aus dünnstem Glas", von der schon in Koeppens Debütroman die Rede war (vgl. 1, 158). Konsequenter setzt er seine eigene Imagination gegen die schlechte Realität. Aber der tendenziell "total gewordene Raum des Imaginären" ist, wie Martin Hielscher anlässlich Koeppens *Treibhaus* bemerkt, auch "ein Gefängnis. Die Vermittlung zwischen dem Diskurs des Wirklichen und des Imaginären mißlingt."<sup>450</sup> Das bewirkt den eigenartigen Schwebezustand der späten Reiseaufzeichnungen, in der sich Beschreibung des jeweiligen Augenblicks, eigene Lebensgeschichte, mal melancholische, dann wieder ins Idyllische gewendete Erinnerung und literarische Reminiszenz vermischen – wie traumwandelnd geht der Autor durch Venedig oder Masuren, versunken ins Gespräch mit sich selbst.

Die beiden letzten Reisen, über die Koeppen schrieb, fanden schließlich nur noch im Raum seiner Phantasie statt. Für die Zeitschrift *Saison* wollte der knapp Dreißigjährige 1989 in die südjordanische Felswüste nach Petra reisen, ein Unternehmen, das aus Krankheitsgründen scheiterte. Nach Photographien der Ruinenstadt entstand dann der im selben Jahr publizierte fiktive Bericht *Ich kam nie nach Petra*.<sup>451</sup> Ein Jahr später veröffentlichte Koeppen in *Saison* einen ebenfalls fiktionalen Text über eine Reise zu dem israelischen Berg Sodom.<sup>452</sup> Es ist, als hätte der Autor in diesen Arbeiten eingelöst, was sich im Lauf der Jahre in seinen Reiseberichten immer deutlicher abzeichnete: vor dem Hintergrund von Kulissen, die ihre Aura verloren haben, nun gänzlich im Kosmos der eigenen inneren Bilder, Gedanken und Erinnerungen zu reisen.

## **6.1 Rückkehr ins Märchenland: *Es war einmal in Masuren* (1991)**

---

<sup>450</sup> Martin Hielscher: *Zitierte Moderne*, S. 85.

<sup>451</sup> Wolfgang Koeppen: *Ich kam nie nach Petra*. In: Ders.: *Ich ging Eulenspiegels Wege. Ein Lesebuch*. Hg. von Dagmar von Briel. Frankfurt am Main 1996, S. 346-353. [Zuerst in: *Saison*. H. 3. 1989, S. 42-45.]

<sup>452</sup> Wolfgang Koeppen: *Sodom*. Ebda., S. 353-356. [Zuerst in: *Saison*. H. 3. 1990, S.139.]

1990, ein Jahr nach der deutsch-deutschen Vereinigung, reiste der inzwischen vierundachtzigjährige Wolfgang Koeppen für zwei Wochen nach Masuren, wo er den überwiegenden Teil seiner Kindheit verbrachte. Zusammen mit dem Regisseur Peter Goedel, der drei Jahre zuvor auch eine "filmische Lektüre" von *Das Treibhaus* vorlegte,<sup>453</sup> drehte er einen Film über seine Reise und seine Erinnerungen an Masuren und Ortelsburg, das heute polnische Szczytno, in dem er auch selbst auftritt.<sup>454</sup> Wie auch in *Ich bin gern in Venedig warum* kommentiert er verschiedene Ansichten der Stadt; dazu kommen kurze Spielszenen, in denen polnische Schüler Szenen aus seiner Kindheit nachstellen. Im Herbst 1991 erschienen die für den Film verfaßten Texte unter dem Titel *Es war einmal in Masuren* auch als Buch.<sup>455</sup>

Wie alle späten Erzählungen und Fragmente Koeppens, die um seine masurische Jugend kreisen, erzählt auch *Es war einmal in Masuren* von einem Heranwachsen, das die spätere Trauer und Einsamkeit seiner autobiographisch gefärbten Protagonisten ebenso generiert wie ihre manchmal glücklich genossene Melancholie. Im Gegensatz zur Radikalität und Negativität von *Jugend* liegt über Koeppens masurischen Erinnerungen ein mildes Licht. Sie sind zwar ebenfalls in zahlreiche unverbundene Textabschnitte aufgeteilt und wirken durch den mitunter skizzenhaften Charakter fragmentarisch. Doch sind sie frei von der Zerrissenheit, den Dissonanzen und schmerzhaften Brüchen, die *Jugend* noch aufwies und lassen sich geradezu als später Gegenentwurf zu dem fünfzehn Jahre zuvor erschienenen Text lesen. Schon der Titel verweist auf die Verwandtschaft zum Märchen. An dessen Formen angelehnt, wird in schlichten, aber poetischen Sätzen erzählt. Durch die großzügige Typographie und Raumnutzung – auf manchen Seiten fin-

---

<sup>453</sup> *Das Treibhaus. Eine filmische Lektüre von Wolfgang Koeppens Roman*. Buch und Regie: Peter Goedel. 1987. – Koeppen tritt in dem Film eingangs in einem Gespräch mit dem Regisseur auf. Der als Produzent fungierende Westdeutsche Rundfunk bezeichnete den Film, der von der Bundesprüfstelle das Prädikat "besonders wertvoll" erhielt und eine Prämie des Bundesfilmpreises erhielt, als "Dokumentar-Spielfilm".

<sup>454</sup> *Ortelsburg – Szczytno*. Regie: Peter Goedel. Produktion: Peter Goedel Filmproduktion mit Bayerischem Rundfunk und Westdeutschem Rundfunk. 1990. 83 Minuten. Uraufführung beim Münchner Filmfest, 24.6.1990.

<sup>455</sup> Wolfgang Koeppen: *Es war einmal in Masuren*. Zitate daraus werden künftig mit der Sigle M und entsprechender Seitenzahl gekennzeichnet. – Die textidentische Taschenbuchausgabe Frankfurt am Main 1995 (st 2394) trägt den Untertitel *Als Film eingerichtet von Peter Goedel*. Mit 35 Fotografien.

den sich nur zwei oder drei Zeilen Text – erhalten die knappen Sätze eine zusätzliche Erhöhung.

Die Eingangspassage, die den Erzähler in seiner Münchner Wohnung zeigt, verweist lakonisch auf die Erfahrungen eines Gealterten. Historische Katastrophen und private Niederlagen liegen zwischen der Kindheit und heute:

Ich wohne in München.  
Mein Schreibtisch steht an der Isar.

Dämmerung des Abends, alte Schriften. Es schneit. Ich denke an meine Schulzeit in Ortelsburg in Masuren. Das ist lange her. Es gab einen Krieg, einen schweren Nachkrieg, dann kam wieder ein Krieg.  
Ich war in fremden Städten.  
Ein Menschenleben zwischen mir und Ortelsburg. (M 7)

In *Jugend* ist der fragmentarische Charakter des Textes zum einen durch die Schwierigkeiten und den Schmerz des Erinnerns an die lebensgeschichtlichen Verletzungen des Erzählers, zum anderen durch die Probleme von deren Verschriftlichung motiviert. In *Es war einmal in Masuren* sind es noch weniger Bilder, die in der Erinnerung aufscheinen, doch wirken sie dem Vergessen nicht gewaltsam entrissen. Es sind die Wege der Kindheit, die der Text noch einmal abgeht: vom Beamtenhaus zum nahen See und zum Wasserturm, in die Schule, die Buchhandlung oder zur Kirche, zum Park oder zum Bahnhof, auf den christlichen und den jüdischen Friedhof, zum Pferdemarkt und zum Schlachthof, zur Brauerei, in die Wälder und zu den umliegenden masurischen Seen. Zuverlässige Zeugen des Gewesenen zu sein, können aber auch sie nicht immer beanspruchen: "Der alte Stamm dort – kennt er mich noch? Ich habe hier einst einen Baum gepflanzt, ist er es? / Ich weiß es nicht mehr." (M 23) Die Erinnerungen freilich, die sich noch einstellen, sind von Melancholie überglänzt, wirken manchmal gar verklärt.<sup>456</sup> Es ist, als wolle sich der Autor keinem Schmerz mehr aussetzen. Im zweiten Abschnitt des Textes heißt es: "Viele Landstraßen führen nach Ortelsburg oder von Ortelsburg weg. Es sind Alleen alter Bäume, Traumpfade, Wälder und Seen aus dem Märchenbuch, jetzt für mich." (M 8) Der Erzähler versucht sich schreibend zu erinnern an das, was war. Seine Erinnerungen reihen sich ein in die "alte[n] Schriften", vor denen er in seiner

---

<sup>456</sup> Im Gespräch mit Gunnar Müller-Waldeck erwähnte Koeppen diese Tendenz zur Verklärung selbst: "Masuren war für das Kind eine relativ glückliche Zeit, nun vielleicht auch von der Erinnerung verklärt". (*Mein Zuhause waren die großen Städte*, S. 263.)

Münchner Wohnung sitzt. "So wird Koeppens Masurisches Märchen auch zum Vexierbild biographischer Erinnerung selbst, in dem sich lebendige Erfahrung und literarische Erfahrung spiegeln und vermischen."<sup>457</sup>

Wie sehr der Autor in *Jugend* den Blick auf weitgehend negative Erfahrungen verengte, wird überhaupt erst angesichts von *Es war einmal in Masuren* und einer Reihe weiterer Texte deutlich, die von seinen masurischen Jahren erzählen.<sup>458</sup> Die Armut und soziale Ausgrenzung, unter der das Kind in Greifswald litt und die auch die Sozialisation des *Jugend*-Protagonisten bestimmen, waren dort – und also im überwiegenden Teil seiner Kindheit – nicht gegeben.<sup>459</sup> Darum eignet dem Jungen in Koeppens Masuren-Buch auch nicht der Zug des trotzig-anarchischen Außenseiters, der sich vor der Bedrohung durch die Außenwelt in die eigene Innerlichkeit flüchtet, die gesellschaftliche Ordnung vernichten (vgl. 3, 89) und "ausgestoßen sein" (3, 88) will. Er ist zwar ebenfalls ein Einzelgänger, doch kann er seine Einsamkeit genießen, sich träumend in die Natur zurückziehen und so bei sich bleiben; er muß nicht fortwährend um den Erhalt seiner Individualität ringen. Deswegen kommt hier der Literatur und Lektüre auch nicht jene eminente Bedeutung zu wie in *Jugend*. Der Junge erfährt die Realität bei weitem nicht so negativ wie der *Jugend*-Protagonist, für den sie letztlich nur durch die Konstruktion einer literarischen Gegenwelt ertragen werden kann.

Koeppens Überzeugung, erst das "Fremdsein ganz und kraß" eröffne auf Reisen die "Möglichkeit des Begreifens" (5, 280), kommt bei seiner Masuren-Fahrt nicht zum Tragen. Er reist nicht in ein anderes, fremdes Land, sondern in die eigene Kindheit zurück. Darum kann, was er sonst erhofft, daß "der Schein der Vertrautheit" weicht und die Welt sich ihm "neu" (5, 280) zeigt, hier auch nicht das Ziel sein. Zu Beginn schon stellt er fest: "Ich will nicht als Fremder in die

---

<sup>457</sup> Hans-Ulrich Treichel: *Last und Lust des Erinnerns. Wolfgang Koeppens Prosafragment "Es war einmal in Masuren"* [Rezension]. In: *Freitag*, 15.11.1991.

<sup>458</sup> Vgl. beispielsweise *Der geborene Leser, für den ich mich halte...* (5, 322-329), *Märchendank* (5, 344-348) [zuerst unter dem Titel: *Und ein blinkendes Beil lag darauf*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 29.9.1979] oder *Nur eine halbe Wahrheit. Erinnerungen an Aladin und eine ohnmächtige Wunderlampe* (5, 352-356) [zuerst in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 22.11.1980].

<sup>459</sup> Vgl. Christoph Haas: *Wolfgang Koeppen. Eine Lektüre*, S. 212: "Verschärft sind aber wohl [...], im Vergleich zum Leben des jungen Koeppen, die sozialen Nöte des 'Jugend'-Protagonisten. Dies resultiert vor allem aus dem Ausklammern der Ortelsburger Jahre. In ihnen herrschte zumindest keine materielle Not. Zudem war das uneheliche Kind im fernen Ostpreußen wohl geringer, als dies in 'Jugend' geschildert wird, den üblichen Diskriminierungen ausgesetzt." Koeppen selbst hat erst im Alter von fünfzehn Jahren erfahren, daß er ein nichteheliches Kind ist und seine Kindheit und Jugend bis dahin wohl weitgehend ohne das Bewußtsein eines 'Makels' erlebt. Als man ihn dann darüber aufklärte, dürfte sich das Bewußtsein dieses 'Makels' allerdings um so bedrückender ausgewirkt haben – auch davon handelt *Jugend*.



Fremde kommen" (M 10). Versucht er nämlich das Ortelsburg von einst im Szczytno von heute zu finden, muß er erkennen, daß die Zeit die Idylle von damals zerstört hat:

Und heute? Eine geschäftige Stadt. Automobile wie überall, Parkplätze statt Pferdeausspannungen, wo Pferde Heu und Hafer fraßen. Zebrastreifen für Fußgänger, wo ich nach Landessitte barfuß lief. Der Turm des Rathauses gefällt mir nicht, ein Bau von 1936. Das alte Rathaus stand unter Bäumen vor der Ordensburg, ein Denkmal ehrte die Gefallenen von 1870. Der Bürgermeister kannte jeden Ortelsburger. Sein Polizist grüßte mit der Hand zur Pickelhaube. Das war gemütlich. (M 11)

Ein preußisch-kleinstädtisches Genrebild wie das des grüßenden Polizisten mit der Pickelhaube hätte in *Jugend* allenfalls zur Enttarnung falscher wilhelminischer Gemütlichkeit getaugt. Hier dient es zur Beglaubigung eines besseren Damals. Stellen sich solche Bilder in der Erinnerung nicht ein, drängt der Reisende das Fremde um ihn wie das eigene Fremdsein zurück gegenüber Momenten eines 'es ist noch wie damals' – trotz aller inzwischen geänderter historischer Vorzeichen:

Wieder der Blick aus dem alten Küchenfenster des Beamtenhauses. Ist es noch eins? Kinder spielen wieder im Hof. Die Zeit scheint stehengeblieben zu sein – die gleichen Spiele, die gleiche Erregung, die gleichen Rufe. Der kleine Detektiv verfolgt über das Stalldach den kleinen Verbrecher. Nichts scheint sich geändert zu haben, seit 70 Jahren. Nun sieht man die polnische Aufführung der alten Kinderspiele. (M 23)

"Ist der Ort der Kindheit verloren, in der Zeit verschwunden?" (M 10), heißt es gleich eingangs. Was war, kann im Sinn Kierkegaards nicht wiederholt werden. Deshalb schafft sich der Erzähler erinnernd Bruchstücke seiner Kindheit neu – und konstituiert damit zugleich eine andere Realität gegen das Gewesene und das schlechte Jetzt. So antwortet er auf die fortschreitende – und von Koeppen, wie bereits erwähnt, mitunter dämonisierte – Technisierung der Welt, die auch im heutigen Szczytno Einzug gehalten hat (vgl. M 44), mit Erinnerungen an das Kind, das er war, "angenommen von Wald, See und Tier." (M 40) Die zu Beginn des Jahrhunderts wohl noch weitgehend unbeschädigte Natur der masurischen Wälder und Seen, deren Schönheit erst der Reisende heute erkennt (vgl. M 10), diente dem Jungen als Refugium. Sie wird im Text immer wieder der kleinen Stadt und dem Haus, in dem er lebt, das er als "Gefängnis" empfindet und aus dem er fliehen will, entgegengestellt (vgl. M 39). Die Natur vermittelt eine Geborgenheit, von der in *Jugend* keine Rede ist. Dort verweist sie auf die

Unerbittlichkeit des ewigen "Kreislaufes von Geburt und Tod"<sup>460</sup> und die Vergänglichkeit des Menschen; dort wirken ihre Phänomene immer nur bedrohlich – "der Himmel finsterte über der Abdekkerei, Blitz und Donner drohten der Stadt" (3, 8). Auch deshalb sehnt sich der "Jugend"-Protagonist nach der Großstadt Berlin. Sie dient ihm nicht nur als Gegenwelt zum vorpommerschkleinbürgerlichen Städtchen Greifswald, sondern auch zur Natur. In der Stadt ist diese, wo sie überhaupt noch vorkommt, domestiziert, und verliert so ihren Schrecken. Daß er aber auch in Berlin nur Enttäuschungen erlebt, resultiert wiederum aus dem *Jugend* bestimmenden Prinzip des notwendigen Scheiterns alles menschlichen Freiheits- und Glücksstrebens.

Auch in *Es war einmal in Masuren* richtet sich der Blick des Kindes auf Berlin als neuen Erfahrungsraum, doch geht er nicht mit der völligen Ablehnung des eigenen Ortes einher wie in *Jugend*, wo es gleich eingangs programmatisch heißt: "[...] wie hätte ich die Stadt und wünschte die Schlangen herbei, eine gleitende Natter um jeden Pfosten, der ein Dach trug, ein Bett und den tiefen Schlaf all der Gerechten stützte." (3, 9 f.) Im Masuren-Text zeichnet sich ein späterer Ausbruch des Jungen nach Berlin nur vage ab. Noch lebt er in einer harmonischen Welt und einer manchmal rätselhaften, aber keinesfalls feindlichen Natur. Ihre bedrohlichen Phänomene, etwa während schweren Gewittern über dem Land, sind wie selbstverständlich in den Ablauf der Jahreszeiten integriert und werden nicht – wie in *Jugend* oder Koeppens Nachkriegstrilogie – in ihrer Bedeutung metaphorisch als Kunde künftigen unausweichlichen Unheils übersteigert. Unbewußt ist das Kind eins mit der Natur, vertraut sich ihr an. Es *weiß* sich nicht geschützt, sondern hat nur – hier wird der Ratio der Erwachsenen die Empfindung des Kindes gegenübergestellt – ein *Gefühl* der Geborgenheit. Das Ausgeliefertsein an eine mit naturgeschichtlicher Unerbittlichkeit ablaufende Historie, das als Topos Koeppens Werke durchzieht, ist in der Welt des Kindes allenfalls zu ahnen. Der Donner "grollt mächtig", das Gewitter aber entlädt sich (noch) nicht:

Über Dächer, von Türmen gesehen, der große Haussee. Mir war, als erkannte ich ihn erst jetzt, den wundersamen Freund meiner Jugend. Die heißen Badesommer, das dichte Schilf am Ufer, im Boot ruderte man zum Wald. Das Kind fühlte sich geschützt in seiner Einsamkeit. Schwere Gewitter. Das Schilfrohr hält Blitz und Donner ab. Der Donner grollt mächtig. (M 12)

---

<sup>460</sup> Martin Hielscher: *Zitierte Moderne*, S. 182.

Natur und Einsamkeit gewähren Schutz gegen 'die anderen', das als negativ erfahrene soziale Umfeld und die Institutionen, die dem Individualität suchenden einzelnen immer schon auf den Fersen sind, um ihn ins Kollektiv einzugemeinden und zu reglementieren. Lakonisch spricht davon der nächste Abschnitt des Textes. Die Natur schiebt sich quasi zwischen das – zumal noch schwache, verletzte – Ich und die Institutionen, die hier jeweils pars pro toto benannt werden. Es sind allesamt 'Stützen der Gesellschaft', die der Erzähler kategorisch ablehnt: Kirche und Kapital, Legislative und Exekutive: "Am anderen Ufer die katholische Kirche, die Schloßbrauerei, das Gericht, das Gefängnis. Der Haussee war ein großer Pädagoge." (M 13) Weiter läßt die Natur auch die Unbelehrbarkeit der Menschen vergessen. Das Kind spürt die Verlogenheit der sentimentalischen Heimatlieder und der lautstarken Heldenverehrung, von denen der Erzähler heute weiß, daß sie nicht an bestimmte Nationen gebunden sind – und es findet in der Natur eine Stille und ein "Tierparadies", das sogar das bei Koeppen sonst so häufig aufgerufene "Unglück mit Adam und Eva" vergessen läßt:

Ortelsburg war klein und ländlich. An heißen Sommertagen drängte es die Familien in den Wald. Auf Leiterwagen, die zur Einholung der Ernte dienten, von Pferden gezogen, fuhren sie in den Korpeller Forst. Sie sangen Heimatlieder von Liebe und Leid, von Wanderschaft und Heldentod. Im Lied war das Zigeunerleben lustig, die Kavallerie ritt in den Tod, die sanften Tiere des Waldes erwarteten den Schuß des Jägers, und unterm Gestrüpp lagen in Notgräbern die jungen Soldaten des Jäger-Bataillons Graf York von Wartenburg. Es waren deutsche Lieder gewesen, und dann waren es polnische Lieder geworden, von gleicher Sentimentalität der Gefühle. Der Gesang war mir zu laut. Die Natur blieb still vor dem Sturm. Ein Tierparadies. Vergessen das Unglück mit Adam und Eva. (M 36)

Koeppen selbst hat in Ortelsburg die Auswirkungen des Ersten Weltkrieges erlebt, die Zerstörung der Stadt, die revolutionären Kämpfe 1918/19 und die Fememorde, die er auch in *Jugend* zum Thema machte. In einem Gespräch mit Marcel Reich-Ranicki erinnerte er sich an den Kriegsausbruch und seine Flucht aus Ortelsburg:

Es wimmelte von Militär. Wir sahen die Militärszüge vorbeifahren, voll von deutschen Soldaten, die zur russischen Grenze fuhren. Das dortige Jägerregiment zog mit großen Feiern und großen Freuden aus. Dann kam es dazu, daß die Russen angriffen und der Krieg nach Masuren hereinbrach. Es setzte eine panische Flucht aller Leute ein, die dort wohnten. Wir fuhren in einem Viehwagen, vollgestopft mit Flüchtlingen, nach Westen, eigentlich ziellos. Zunächst kamen wir nach Marienburg, dann nach Schneidemühl und

schließlich, da meine Mutter dorthin wollte, nach Greifswald. Da waren wir also die ersten Flüchtlinge des Ersten Weltkrieges in Greifswald.<sup>461</sup>

In *Es war einmal in Masuren* dagegen erwähnt Koeppen die eigene Flucht überhaupt nicht und die Kriegsgreuel nur am Rand:

Die Welt der Kindheit ist eingegrenzt von Schulhaus und Beamtenhaus, von Alleen und einem See. In die große Welt führt nur der Schienenstrang nach Allenstein. Auf diesem rollten 1914 aber auch die Militärszüge nach Osten und wenig später jene mit dem blutroten Kreuz auf dem Dach wieder zurück. Der Junge sieht das alles, sieht auch den Kaisergeburtstag 1915 und den Arbeiter- und Soldatenrat von 1918. Und er weiß: Nur im Lied ist das Zigeunerleben lustig. Die Notgräber der jungen gefallenen Soldaten liegen im Gestrüpp nebenan.<sup>462</sup>

"Das Kind nahm einmal alles hin" (M 10), heißt es im vierten Abschnitt des Textes. Nur selten erfährt der Junge die historisch-politische Realität als direkten Eingriff in sein Leben – etwa, als er und seine Mutter die deutsch-russische Grenze passieren wollen:

Im Frühjahr 1914 fuhr meine Mutter mit mir an die russische Grenze. Wir erreichten die deutsche Blockhauslinie in einer schönen, stillen Waldlandschaft. Die deutschen Soldaten ließen uns passieren.

Ein paar Schritte weiter standen russische Soldaten. Es waren sehr stattliche Männer in weißen Uniformen mit breiten, weißen Tellermützen. Die Russen aber ließen uns nicht über die Grenze. Sie verlangten Papiere, Papiere, Papiere. Wir hatten sie nicht. Der russische Offizier lachte. Sie können ja überfahren, aber wir lassen Sie nicht wieder zurück.

Der Offizier sah meine Mutter an und fragte: "Sind Sie eine Spionin?" Wir dachten an Sibirien. Das Wort kannte man, es stand manchmal in der Zeitung oder in berühmten Büchern. Davon hatten wir schon gehört. Wir kehrten um. (M 55)

Mutter und Sohn überschreiten den Kreis ihres Märchenlandes nicht, sie kehren um. Jenseits von Masuren wartet zwar "die Welt" (M 9), nach der sich der Junge sehnt. Aber die Berührung mit dieser realen anderen, nicht mehr märchenhaften Welt bedeutet eine Herausforderung, der er sich (noch) nicht zu stellen wagt. Die Ich-Figur in *Jugend*, etwas älter als der Junge im Masuren-Buch, wird dies tun –

---

<sup>461</sup> Wolfgang Koeppen: *Ohne Absicht*, S. 22 f.

<sup>462</sup> Helmut Koopmann: *Ortelsburg bei Allenstein. Wolfgang Koeppens Zurückreise* [Rezension]. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 8.10.1991.

freilich um den Preis weiterer Verletzungen, eines erneuten Ausgestoßenseins. So bleibt er letztlich völlig beziehungslos auf sich selbst angewiesen, nachdem er seine Mutter verlassen hat. In *Es war einmal in Masuren* spielt das Verhältnis von Mutter und Sohn eine untergeordnete Rolle; nichts erinnert an die "quälende Symbiose",<sup>463</sup> die noch *Jugend* bestimmte. Auch in dieser Hinsicht läßt sich das Masuren-Buch als Gegenentwurf zu *Jugend* lesen, gleichsam als Versuch nachgefragter Liebe, die versagte Liebe zu und von der Mutter im märchenhaft verklärenden Text zu wiederholen.

In *Jugend* wurde bereits die Möglichkeit der Annäherung des Protagonisten ans andere Geschlecht sofort von einer ihm überlegenen Figur oder Macht torpediert. In *Es war einmal in Masuren* findet sich eine ähnliche Szene. Der Junge interessiert sich für ein "wildes, hübsches Mädchen", das "als reich" gilt und von den Jungen der Stadt "gesittet umschwärmt" (M 45) wird. Es lebt in einem Schloß in Ortelsburg, wo die Bierbrauer residieren. Wieder bewahrt der Junge Individualität gegenüber den 'anderen', was er für sich als Sieg erfährt. Er macht sich nicht mit ihnen gemein, schwärmt nicht wie sie, verweigert die üblichen Rituale. Er möchte eine Kameradin und Freundin haben. Doch er wirbt vergeblich, sein Platz bleibt, wie es auch in *Jugend* heißt, "draußen vor der Tür" (3, 66). Auch diese Passage erinnert in ihren scharfen Kontrasten an eine Märchen-Szenerie.<sup>464</sup> Oben im Turm, in erhöhter Position, befindet sich das reiche Schloß- oder Burgfräulein, unten auf der Straße der einfache Werbende, der nicht erhöht wird: "Ich hatte keinen Durst auf Bier. Ich stand auf der Straße. Ich blickte zu dem hohen Fenster hinauf. Ich wartete auf eine Freundin. Der Vorhang hinter dem Fenster wurde zugezogen." (M 45)

Auch in einem anderen Abschnitt des Textes bleibt dem Jungen die Erfüllung seiner Wünsche versagt. Doch hier ist zumindest Gemeinsamkeit und eine Art Solidarität möglich, wie man sie aus *Jugend* nur von der Figur des Lenz kennt. Der kommt "von den Kommunisten" (3, 90) und ist in der Kleinstadt ebenso Außenseiter wie der Erzähler selbst. Auch dort steht das gemeinsame Schwimmen – "Wir badeten noch im November im Meer" (3, 90) – für eine Möglichkeit von Freiheit gegen die erstarrten Konventionen der Erwachsenen, der Bürger. In der konsequenten Logik von Enttäuschung und Verlust, die *Jugend*

---

<sup>463</sup> Martin Hielscher: *Schreiben und Schlachten*, S. 328.

<sup>464</sup> Vgl. Max Lüthi: *Märchen*. 8., durchges. und erg. Aufl. Bearbeitet von Heinz Rölleke. Stuttgart 1990 (SM 16), S. 28: "Die Figuren scheiden sich scharf in gute und böse, schöne und häßliche [...], in groß und klein, vornehm und niedrig usw."

bestimmt, wird der Außenseiter Lenz dann auch von eben diesen Bürgern umgebracht (vgl. 3, 90), so daß der Ich-Erzähler dem verhaßten Kollektiv abermals allein gegenübersteht. Im Masuren-Text findet sich eine ähnliche Konstellation. Das Mädchen Frieda, mit dem der Junge im Haussee schwimmt, wird ihm genommen:

Aus dem Dachboden sah ich das Haus des Maurermeisters. Er war kriegs-  
verwundet, Invalide geworden schon 1914. In seinem Vorgarten pflanzte er  
Kartoffeln für den eigenen Herd. Hinten ging es zum See. Dort lag ein Ru-  
derboot am Ufer. In dem morschen Kahn sonnte sich Frieda! Sie war ein  
Mädchen aus der Kinderlandverschickung des hungernden Berlins. Sie be-  
eindruckte mich, weil sie aus Berlin kam, wohin es mich zog.  
Wir schwammen oder ruderten des Nachts über den See. Es war August,  
und es fielen in der Nacht Sternschnuppen; der Himmel lebte. Frieda aus  
Berlin sprang ohne Schurz in das kühle Wasser. Man nahm sie mir weg. Ich  
träumte von Frieda, den Sternschnuppen, dem kalten Wasser, und ich  
schrieb eine Geschichte, die Frieda hieß. (M 21)

Wer genau und warum man ihm das Mädchen wegnimmt, wird nicht gesagt. Doch wieder ist der Erzähler Opfer von Erwachsenen, von Autoritäten und Institutionen. Allerdings haben das gemeinsame Bad im See und die Nacktheit des Mädchens eine zugleich unschuldige wie auch erotische Komponente, die in ihrer positiven Konnotation in *Jugend* nicht möglich gewesen wäre. Wie später der erwachsene Szczytno-Reisende reagiert auch der Junge auf Verlust Erfahrung mit dem Rückzug ins Träumen oder dem Erschaffen anderer, literarischer Realität. In der Rückschau wird der See, zuvor bereits als schützendes Areal eingeführt, zum romantischen locus amoenus, fungieren der Junge und das Mädchen als unschuldig Liebende, die sich gegen die verlogenen Konventionen der Gesellschaft stellen.<sup>465</sup>

Koeppen spricht in der 1982 erschienenen Erzählung *Taugte Frieda wirklich nichts?* (3, 303-309) ausführlich über seine Erinnerungen an das Berliner Mädchen. Dort freilich formuliert er die Kritik an der Erwachsenenwelt weit massiver als im Masuren-Text.<sup>466</sup> Auch seine Einschätzung der künftigen

---

<sup>465</sup> So will Frieda beispielsweise nicht "gnädiges Fräulein" gerufen werden, wie es sonst die Etikette von heranwachsenden Jungen gegenüber gleichaltrigen Mädchen erfordert (vgl. M 43).

<sup>466</sup> Das Mädchen Frieda wird von dem Maurermeister, bei dem sie im Zug der Kinderlandverschickung wohnt, sexuell belästigt, wogegen sie sich offenbar zur Wehr setzt. Nicht nur wegen ihrer unkonventionellen Lebensweise, sondern auch – und vielleicht gerade – weil sie sich nicht dem Maurermeister verfügbar macht, wird sie unter dem Vorwand, sie 'tauge' nichts, nach Berlin zurückgeschickt (vgl. 3, 308 f. Vgl. dazu auch Kapitel 4.6). Zugunsten der mitunter

Geschichte unterstreicht dessen versöhnliche Tendenz. In seinen Romanen aus den fünfziger Jahren begreift Koeppen historische Friedenszeiten allein als "Atempause[n] auf einem verdammten Schlachtfeld" (2, 219), sie stellen "immer auch Zeiten zwischen den Kriegen"<sup>467</sup> dar. In *Jugend* wird ebenso radikal jeder Sinn historischen Fortschrittes dementiert, sieht der Protagonist nach einer Reihe persönlicher Niederlagen vor sich nur "die großen Untergänge, die kommen sollten." (3, 98) Im Masuren-Buch degegen erteilt Koeppen der Aussicht auf einen erneuten Krieg eine Absage – allerdings nicht im Bewußtsein einer sicheren Perspektive. Das Stockende des Satzes und seine von Unterbrechungen bestimmte Struktur verweisen auf unausgesprochene Zweifel. Dennoch heißt es: "Aber das ist, finde ich, unmöglich. Ich kann mir nicht vorstellen, daß ein Krieg – nein – einen Krieg, glaube ich, gibt es nicht mehr." (M 54)

Es sind vor allem jene Texte, die von seiner masurischen Kindheit sprechen, die eine andere Sicht in Koeppens sonst vielfach von Negativität geprägtem Werk zeigen. Zwar wiederholen sich einzelne Bilder und Motive,<sup>468</sup> wiederholen sich Topoi wie die Einsamkeit der Protagonisten und die Unmöglichkeit von Liebe wie auch die moralisierende Kritik an Institutionen, Fortschritt und Technik. Doch gegen die 'mediale' Wirklichkeit einer technisierten Welt stellt Koeppen hier die Erinnerung an eine verlorene Zeit, an die Ursprünglichkeit des Kinderspieles und naiver Naturerfahrung. Gegen die historischen wie privaten Kriege und Nachkriege, die zu Beginn des Masuren-Buches erwähnt werden (vgl. M 7), setzt er eine eigene Art von Frieden – den der Erinnerung und Poetisierung in der Schrift. So entstand mit *Es war einmal in Masuren* ein Text von passagenweise geradezu "heiterer Melancholie".<sup>469</sup>

---

märchenhaften Stimmung seiner masurischen Erinnerungen hat der Autor auf diese Aspekte wohl bewußt verzichtet.

<sup>467</sup> Hans-Ulrich Treichel: *Fragment ohne Ende*, S. 164.

<sup>468</sup> Vgl. Lothar Bunn: *Wolfgang Koeppen: Es war einmal in Masuren. Eine Einordnung in das Gesamtwerk*. In: *Runa. Revista portuguesa de estudos germanísticos*. Nr. 15/16. Lissabon 1991, S. 126.

<sup>469</sup> Hans-Ulrich Treichel: *Last und Lust des Erinnerns*.

## 6.2 Venezianische Elegie: *Ich bin gern in Venedig warum* (1994)

Zwischen November 1979 und März 1980 produzierte der Westdeutsche Rundfunk einen Fernsehfilm mit und über Wolfgang Koeppen, der 1980 unter dem Titel *Ich bin gern in Venedig warum* gesendet wurde.<sup>470</sup> Erst 1994 erschienen die während der Dreharbeiten verfaßten Texte unter dem gleichen Titel als Buch.<sup>471</sup> Es war Koeppens letzte Buchpublikation zu Lebzeiten. Der Text ist in insgesamt dreiundzwanzig Kapitel unterschiedlicher Länge unterteilt, von denen kaum eines mehr Raum als zwei oder drei großzügig gesetzte Druckseiten einnimmt. Gelegentlich merkt man den Abschnitten an, daß sie als Kommentare zu Bildern des Filmes gedacht waren: "Da sich Text und filmisches Bild ergänzten, machen sich nun 'Leerstellen' bemerkbar – nicht jene Leerstellen, die unsere Phantasie gern füllt, sondern jene anderen, bei denen wir einen Informationsmangel empfinden. Manchmal hat sich die Form des reinen Begleittextes erhalten."<sup>472</sup> Dennoch lassen sich die meisten Abschnitte als selbständige Texte lesen, zu denen man die Filmbilder nicht zu kennen braucht. Seltsam isoliert stehen zwischen den venezianischen Aufzeichnungen jedoch einzelne Abschnitte,

---

<sup>470</sup> *Ich bin gern in Venedig warum*. Fernsehfilm der Filmfirma TV 2000, Wiesbaden im Auftrag des Westdeutschen Rundfunks, Köln. Texte und Darsteller: Wolfgang Koeppen. Drehbuch und Regie: Ferry Radax. Redaktion: Christhart Burgmann. Erstsendung: 24.10.1980.

<sup>471</sup> Wolfgang Koeppen: *Ich bin gern in Venedig warum*. Zitate daraus künftig mit der Sigle V und der jeweiligen Seitenzahl. – Von der literarischen Kritik wurde der Text unterschiedlich aufgenommen. Ingeborg Harms: *Der gezwungene Zwang*. In: *Frankfurter Rundschau*. 16.3.1994 nennt ihn eine "Farce", voller "Bildungsschutt, womit der Schriftsteller seine Verfolger ablenkt. Ein bißchen klumpert er auf der Venedig-Tastatur [...] Mit einer ins stilistische Extrem getriebenen Spracharmut hält hier jemand verächtlich den Hut auf." Rainer-K. Langner: *Lebensroman und Lebensreise*. In: *neue deutsche literatur*. H. 497. 1994, S. 166 f. erkennt in dem Text dagegen das "poetische Zentrum eines Schriftstellers", "eine Prosa aus Stille, des eben noch Sagbaren, eine Robinsonade im Meer der korrumpierten Sprache". Und Hans-Ulrich Treichel: *Heute wird die Stadt nicht versinken*. In: *Der Tagespiegel*. 2.4.1994 sieht in Koeppens venezianischen Notizen "zuallererst ein Dokument des Abschieds: melancholisch, altersklug, feinfühlig und erinnerungsschwer."

<sup>472</sup> Walter Hinck: *Verdi hören und nicht sterben. Wie Wolfgang Koeppen dem Tod in Venedig entging* [Rezension]. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 27.4.1994.



in denen Koeppen über die Schwierigkeiten seiner Schreibearbeit spricht und die mitunter den Charakter von Rechtfertigungen annehmen (vgl. V 32 f., V 51-53) – was deutlich macht, wie sehr sich der Autor offenbar vom Literaturbetrieb mit den immer neuen Fragen nach einem Roman und dem Vorwurf des 'Schweigens' unter Druck gesetzt fühlte.

Waren es in Koeppens Romanen, Erzählungen und Reiseberichten zwar autobiographisch gefärbte, aber doch fiktive Protagonisten, hinter denen sich der Autor verstecken konnte, so scheint er nun ohne Maske von sich selbst zu sprechen – von seinen Gängen durch Venedig, von Reisen und Lektüren, von seiner Frau Marion, von einer frühen unglücklichen Liebe, die zur Entstehung seines ersten Romanes führte, und von seiner heutigen Arbeit als Schriftsteller. Zeitgeschichtliche und tagespolitische Hinweise, mit denen er seine früheren Reiseberichte anreicherte, werden völlig ausgeblendet. Es ist ein merkwürdig träumerisches Ich, das hier durch Venedig geht und dem die Lagunenstadt melancholische Kulisse wird für seine Erinnerungen, Phantasien, Introspektionen. Fast ist es, als sei die Zeit selbst ausgeschaltet in diesen Aufzeichnungen. Auch wenn, selten genug, von aktuellen Eindrücken die Rede ist, etwa von Touristen am Kanal oder einsamen Barbesuchern, scheint es doch, als bewege sich der Erzähler "durch den Raum, ohne sich durch die Zeit zu bewegen."<sup>473</sup> Seine venezianischen Impressionen (im Präsens wiedergegeben) werden immer wieder von Erinnerungen (im Imperfekt), kleinen Exkursen zur Literaturgeschichte, Verweisen auf eigene Leseerfahrungen sowie kulturgeschichtlichen Reminiszenzen unterbrochen, die insgesamt den größeren Teil des Textes ausmachen. Das Muster, das Koeppens späte Prosa bestimmt – von sich im Heute zu sprechen und dann, vor möglicher Entblößung zurückschreckend, auf Literatur und Erinnerung auszuweichen – prägt auch sein Venedig-Buch, das beides ist: Versuch, sich selbst zu entdecken – im Sinn von erforschen wie auch entblößen – und idiosynkratische Verschleierung zugleich. Koeppen reist, schreibt, liest in der immer neuen Anstrengung zu erfahren, was Ich sei. "Wie alle Orte, in die er reiste", so Rainer-K. Langner, "war [auch] Venedig eine Reise ins Innere, das Wolfgang Koeppen heißt."<sup>474</sup> Doch gleicht diese Reise einem Gang durch ein nicht endendes Labyrinth; der Autor gelangt niemals ans Ziel. Damit kreist der Text um ein

---

<sup>473</sup> So Hans-Ulrich Treichel: *Fragment ohne Ende*, S. 152 über Koeppens Reiseberichte der Jahre 1958-61.

<sup>474</sup> Rainer-K. Langner: *Lebensroman und Lebensreise*, S. 166.

imaginäres Zentrum – das gesuchte eigene Ich –, das leer bleibt, leer bleiben muß. Was bleibt, ist die fortgesetzte Suchbewegung – "der Weg ist sein Ziel"<sup>475</sup> –, die dann wiederum der Text abbildet.

Illustrierten diese Suche in Koeppens früheren Reiseberichten Assoziationsketten und weit ausholende Gedanken- und Sprachbewegungen, so zeigt sich der späte Koeppen gerade auch in seinem Venedig-Text, den eine poetisch schlichte Sprache und knappe parataktische Reihungen dominieren, eher workarg. Die Sprache, die sich zuvor in ihrem Strömen selbst zu verlieren drohte<sup>476</sup> und der sich die Dinge im Versuch, sich ihnen polyperspektivisch oder in Form der Beschwörung zu nähern, gerade entzogen, wird nun mit lakonischem Gestus zurückgenommen. Die einzelnen Kapitel rekonstruieren nicht die genaue Abfolge der Reise mit ihren verschiedenen Stationen. Auf traditionelle Mittel der Reiseerzählung, welche die Chronologie mit einbezieht ('am nächsten Tag' usw.), wird fast völlig verzichtet. Koeppen setzt zwar ähnlich wie in *Jugend* einen der Chronologie entsprechenden Anfangs- und Schlußpunkt: Am Beginn des Textes steht die Ankunft in Venedig (V 7 ff.), am Ende die Abreise (V 63). Dazwischen aber findet sich eine Reihe nicht chronologisch organisierter Abschnitte. "Zeitlichkeit als Strukturierungsmittel"<sup>477</sup> ist Koeppens Venedig-Buch fremd; die gegenwärtige Erfahrung steht gleichberechtigt neben dem Damals. Der Autor spricht eingangs zwar vom in der Lagunenstadt ankommenden Reisenden, der "aus der Bahn geworfen" wird, "des Abenteuers gewiß" (V 8); doch ist von diesem Abenteuer später nicht mehr die Rede. Vielmehr bemüht sich der Text mit seinen kurzen Abschnitten und Kapiteln um Näherungen und Momentaufnahmen, die, herausgerissen aus dem vernichtenden Strom der Zeit, vielleicht etwas vom *genius loci* fassen können – und im besten Fall den von Hermann Schlösser beschriebenen Charakter von Epiphanien annehmen: "Der visionäre, leuchtende Augenblick hebt den Ablauf des Ganzen auf. Der Sinn des Textes, der sich aus der Entwicklung des Ganzen nicht erschließt, eröffnet sich schlagartig in jedem einzelnen Augenblick. In Momenten besonderer Wahrnehmung ordnet sich der Text, nicht vom Ende her."<sup>478</sup>

---

<sup>475</sup> Hans-Ulrich Treichel: *Fragment ohne Ende*, S. 142.

<sup>476</sup> Vgl. Dagmar von Briel: *Wolfgang Koeppens Essayistik*, S. 109-121.

<sup>477</sup> Hans-Ulrich Treichel: *Fragment ohne Ende*, S. 152.

<sup>478</sup> Hermann Schlösser: *Ich-Suche durch veränderliche Welten*, S. 61.

*Ich bin gern in Venedig warum* lässt sich geradezu als Illustration der wesentlichen Grunderfahrungen lesen, die Reinhard Döhl für Koeppens erzählende Texte und Reiseberichte ausmachte: "Die Erfahrung des Reisens, der Ortsveränderung. Die Erfahrung der Vergeblichkeit des Reisens; die Erfahrung der nicht überschreitbaren Grenze zwischen zwei Menschen; und schließlich die Erfahrung, daß sich im Grunde auch durch die Vertauschung der Schauplätze nichts ändert."<sup>479</sup> Auf die Permanenz dieser Vergeblichkeit, die unausweichliche Abfolge des immer Gleichen verweist auch die rondoartige Form des Textes. Das Motiv der Vergeblichkeit steht an seinem Anfang und Ende und ist auf verschiedene Weise zu deuten. Zunächst verweist es auf das Scheitern jedes Lebensentwurfes innerhalb eines immer schon zum Tode verurteilten Lebens. So provoziert der Anblick von Gegenständen, Natur oder Architektur einem konstanten Muster folgend historische, literarische und ästhetische Assoziationen und Gedankenfluchten, an deren Ende durchweg der Verweis auf menschliches Leiden, Haß, Angst und Gier, Vergänglichkeit und Tod steht. Erblickt der Erzähler einen bestimmten Palazzo, denkt er an Richard Wagner und dessen qualvollen Tod in Venedig (vgl. V 7 f.); betrachtet er einzelne Kirchen oder Bars der Stadt, sieht er sie als Fluchtorte der Menschen vor dem Fluch ihres immer gleichen Alltags (vgl. V 9 f., 17 f.); ein "stolzes weißes Schiff" auf einem Kanal verspricht nur momentlang "Erholung vom Geld, Erholung von der Angst, Geld zu verlieren" (V 40); die "blaue Stunde vor der Nacht" erinnert an Paris und läßt an "Absinth im Glas" denken, "ein Gift oder ein Aphrodisiakum" (V 52); die toten Fische in Schaukästen vor erleuchteten Restaurants gleichen dem "Stilleben in einer Morgue" (V 57), der nächtliche Markusplatz einem "Ballsaal der Toten" (V 58).

Ebenso geht es um die Vergeblichkeit des Reisens. Wie bereits in den Reiseberichten 1958-61 tritt das, was sich der Reisende erhofft, nicht ein. Was er erfahren will, entzieht sich ihm, was er sieht, ist schon tausende Male abgebildet worden, eine unvoreingenommene Begegnung unmöglich (vgl. V 52). Und schließlich geht es auch – dies hat Döhl übersehen – um die Vergeblichkeit, die (wiederum von Vergeblichkeit geprägten) Erfahrungen der Reise adäquat in Schrift zu überführen. Damit ist dem von Melancholie überschatteten Text seine Poetik gleichsam eingeschrieben. Bereits das erste Kapitel zeigt den Reisenden als Opfer, als Verführten: "Venedig lockt, fängt ein, verführt" (V 8). Doch weist diese

---

<sup>479</sup> Reinhard Döhl: *Wolfgang Koeppen*, S. 165.

Verführung auch erotischen Charakter auf. Der Reisende wirbt um die Stadt wie ein Liebender um die begehrte Frau. Dies geschieht auf zwei Ebenen zugleich: Auf der inhaltlichen, die eben dieses Werben des Reisenden beschreibt, wie auch auf einer sprachlichen, die das Werben des Autors, den Versuch, sich der Stadt mittels der Sprache zu nähern, abbildet. Doch auch seine Liebe zu Venedig bleibt, was ihr in Koeppens Oeuvre seit seinem Debütroman aufgegeben ist: "Eine unglückliche Liebe". Im vorletzten Kapitel heißt es:

Den ganzen Tag in der Stadt verlaufen. Ich wollte Venedig einfangen, ich wollte es beschreiben. Jetzt bin ich hier im Mittelpunkt. In einem Kreis liegt es um mich herum. Ich stehe wie in einer Manege all dieser Herrlichkeiten. Und ich bin müde. Es fallen einem Bilder ein. Die Bilder all der vielen Maler, die Venedig gemalt haben. Die hier gestanden haben. Die versucht haben, es in Farbe einzufangen. Und die Stadt ist nicht einzufangen. Jetzt verschleiert sie sich. (V 62)

Im Gegensatz zu Rilke, der am 24. März 1908 in einem Brief an Gisela von der Heydt schreibt, daß in den Bildern von Malern wie Tiepolo, Guardi und Longhi "nocheinmal [sic] das ganze Geheimnis Venedig's enthalten ist",<sup>480</sup> bleibt für Koeppen allein der melancholische Befund, daß die Stadt "nicht einzufangen" sei, weder in der Malerei noch in der Schrift. Darin spiegelt sich auch die Schwierigkeit und Vergeblichkeit seiner eigenen späten Produktion, auf die er in *Ich bin gern in Venedig warum* ebenfalls verweist (vgl. V 32 f., V 51-53). Dies wiederum stellt eine Parallele zu Rilkes Venedig-Erfahrung da, dem die Lagunenstadt, wie Richard Exner ausführt, "wie ein Abbild [...] seiner inneren Biographie" erschien und dem Venedig bei einem abermaligen Besuch 1920 zur Chiffre für die zehnjährige schwierige Genese seiner *Duineser Elegien* und des eigenen "Nicht-Könnens"<sup>481</sup> wurde.

"Koeppens Venedig [...] ist vordergründig nur aus Stein und Licht, Wasser und Sand gebaut, immer dagegen aus Geschichte, aus Überlieferungen und ästhetischen Traditionen, aus dem individuellen Bewußtsein, den Erfahrungen, die

---

<sup>480</sup> Vgl. Rilkes Brief an Gisela von der Heydt vom 24. März 1908. In: Rainer Maria Rilke: *Die Briefe an Karl und Elisabeth von der Heydt 1905-1922*. Hg. von Ingeborg Schnack und Renate Scharffenberg. Frankfurt am Main 1986, S. 148. Vgl. dazu auch die Gedichte *Venezianischer Morgen*, *Spätherbst in Venedig*, *San Marco* und *Ein Doge*. In: Rainer Maria Rilke: *Gedichte. Erster Teil*, S. 609-611. [Zuerst in: *Der Neuen Gedichte anderer Teil*, Leipzig 1909.]

<sup>481</sup> Richard Exner: *"Dieser Streifen Zwischen-Welt" und der Wille zur Kunst: Überlegungen zu Rilke in Venedig*. In: *Rilke und Venedig. Rilke in Schweden*. Blätter der Rilke-Gesellschaft. H. 16/17. 1989/90. Sigmaringen 1990, S. 63.

jeden Ort prägen".<sup>482</sup> Es ist "das Spiegelbild aller Venedig-Reisenden in Koeppen selbst, von Goethe bis Hesse, Winckelmann bis Thomas Mann, ist zugleich der Schnittpunkt einander sich begegnender Kunstfiguren, von Shakespeares Kaufmann Shylock, Goldonis Personnage der *Commedia dell'arte* bis zum 'Tod in Venedig': ein Anker, hineingeworfen in die Vergänglichkeit."<sup>483</sup> Schon die ersten Seiten des Textes verweisen auf die literarisierte Erfahrungsweise des Erzählers. "Welterfahrung wird für Koeppen zum Akt ästhetischer Wiedererkennung. Die Wirklichkeit gerät zum Abbild ihrer literarischen und künstlerischen Bearbeitungen."<sup>484</sup> So ist die Rialto-Brücke für ihn keine venezianische Sehenswürdigkeit wie für andere Touristen, sondern ein Requisit aus der Literatur, das erst durch sie Bedeutung erlangt:

Und schon die Brücke, über die sie alle gegangen sind, von denen ich in Büchern gelesen habe.

Rialto, die Treppe des Shylock. Wie sehr Shakespeare, der nie in Venedig gewesen ist, das gesehen hat. Ich sehe Shylock, die vielen Inszenierungen, die ich gesehen habe, früher wurde er zu einer grausamen Figur, dann zu einer Mitleidsfigur, Kortner machte ihn zu einem Rächer. (V 9)

Neben Shakespeare und den anderen bereits genannten Autoren finden sich Hinweise auch auf Hofmannsthal, Winckelmann, Casanova, Pound, Proust<sup>485</sup> und auf Maler wie Tintoretto oder Francesco Guardi, die sämtlich als Zeugen der eigenen ästhetischen Erfahrung des Erzählers aufgerufen werden. Der eigentliche – und gar nicht so "geheime"<sup>486</sup> – Begleiter des Erzählers jedoch ist Goethe, auf den und dessen *Italienische Reise* im Text immer wieder verwiesen wird.

An dem Kapitel *Der Kanal ein Fest* (V 40-43), das ebenfalls auf Goethe Bezug nimmt, läßt sich die assoziative Struktur von Koeppens Venedig-Text besonders deutlich zeigen. Dort findet ein ständiges Changieren zwischen drei Ebenen statt, die wiederum als Ebenen der Suche nach dem Ich des Autors verstanden

---

<sup>482</sup> Rainer-K. Langner: *Lebensroman und Lebensreise*, S. 167.

<sup>483</sup> Ebda.

<sup>484</sup> Hans-Ulrich Treichel: *Fragment ohne Ende*, S. 139.

<sup>485</sup> Aus der Tradition literarischer Venedig-Texte, auf die Koeppen hier verweist, ist vor allem Hofmannsthals *Andreas*-Fragment zu nennen, in dem es – wie beim späten Koeppen generell – um die Problematik von Subjektivität geht, wobei Hofmannsthals Text aber die regelrechte Dissoziierung von Subjektivität schildert. Vgl. Hugo von Hofmannsthal: *Andreas*. In: Ders.: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen*. Hg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt am Main 1979 (FTB 2165), S. 198-308. [Zuerst Berlin 1932.]

<sup>486</sup> Vgl. Walter Hinck: *Verdi hören und nicht sterben*.

werden können: Zunächst die konkrete Erfahrung hic et nunc, dann die ästhetisch-literarische, und schließlich die der Erinnerung, die in die Kindheit und zu frühen Lektüren zurückführt. Lakonisch setzt der erste Abschnitt mit einem die Perspektive weitenden Blick auf den Canale San Marco und von dort in die Weite ein – "Der bunte Kanal, die Lagune, das Meer" (V 40). Der zweite Abschnitt verengt die Perspektive wieder. Als der Erzähler die vier römischen Bronzepferde über dem Hauptportal von San Marco betrachtet, assoziiert er dazu Goethes angebliches Mißfallen an der Skulptur: "Über mir die vier goldenen Pferde des Heiligen. Gestohlen in Konstantinopel. Raubbeute. Kriegstribut. Orden auf die Brust der Entführer geheftet. Goethe war nicht begeistert. Fand die Rösser fromm wie Lämmer." (V 40) Wie in manchen seiner Essays zur Literatur dient Koeppen auch hier ein die Tatsachen verfälschender Verweis auf einen anderen Autor dazu, die eigene (negative) Sicht durch ein prominentes Zitat zu bestätigen. Goethe beklagt in der *Italienischen Reise* zwar die teilweise "geringe" Ausführung von Malereien in der Markuskirche und die Herabwürdigung von Bildender Kunst auf kunstgewerblichen Gegenständen.<sup>487</sup> Doch über die Pferdeskulptur notiert er tatsächlich: "Ein herrlicher Zug Pferde! Ich möchte einen rechten Pferdekennner darüber reden hören,"<sup>488</sup> und auch von einem Mißfallen an den venezianischen Kreuzzügen, das Koeppen implizit unterstellt, ist bei Goethe nichts zu lesen. Koeppens Erzähler dagegen führt der Anblick des Dogenpalastes zu einer Reflexion über die Gerichtsbarkeit früherer Zeiten, in der er jede Form von Rechtsprechung als praktizierte 'Gerechtigkeit' in Zweifel zieht. Was die Reliefdarstellungen der Fassade dominiert, ist "immer wieder das Schwert" (V 41). Dieses ist zwar ein Element der üblichen allegorischen Darstellung der Justitia, doch erinnert es den Erzähler zugleich an Gewalt und die Negativität repressiver Mechanismen, die für ihn von Rechtsprechung nicht zu trennen sind.

Der dritte Abschnitt des Kapitels, der Kirche "Il Redentore" gewidmet, verknüpft noch einmal auf typische und kunstvolle Weise die drei Ebenen des Textes. Der Anblick der prächtigen Kirche löst zunächst die Erinnerung an die eigene Kindheit in Masuren aus. Bei seinem Onkel, einem königlich-preußischen Baurat aufwachsend, las und blätterte der Junge in prächtigen "Bände[n] über die Architektur mit vielen Bildern." (V 41) Der Baumeister plante und baute in Masuren die

---

<sup>487</sup> Vgl. Johann Wolfgang von Goethe: *Italienische Reise*. In: *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*. Bd. 11: *Autobiographische Schriften 3*. Textkritisch durchgesehen von Erich Trunz. Kommentiert von Herbert von Einem. München 1988, S. 89.

<sup>488</sup> Ebd.

dort üblichen "Schulen, Forsthäuser, Dorfkirchen" (V 41), doch sehnte er sich nach der Architektur der italienischen Vorbilder Vitruv und Palladio. Diese beiden Namen führen nun von der eigenen Kindheit und der Figur des Onkels zur Historie und Ästhetik. Vitruv und Palladio werden knapp charakterisiert, was den Erzähler wiederum an Winckelmann und Goethe denken läßt. Der Erzähler hebt Goethes Fähigkeit anzuschauen und zu bewundern hervor – es ist jener unmittelbare Blick, der ihm selbst abgeht: "Goethe kam oft über den Kanal, diese Kirche Redentore zu bewundern. Er betete sie an. Von draußen. Jahrelang sollte man in der Betrachtung eines solchen Werkes zubringen. Dieses Wort ist mir im Gedächtnis geblieben." (V 41 f.)<sup>489</sup> Den Erzähler führt die Begegnung mit der von Palladio erbauten Kirche "Redentore" dagegen in die eigene Kindheit zurück:

Ich spielte mit der Kirche, mit ihrem Bild, in dem Palladio-Werk meines Onkels. Die Erinnerung bewegt mich mehr als das Wunder, hier zu stehen, die Kirche wirklich an diesem Wasser zu sehen. Ich bin neugierig, ich reise gerne. Aber alles war schon im inneren Bild. In mir. Lang bevor ich verreiste, lange bevor ich hier herkam und hier stand. (V 42)

Auch Goethe erinnert sich in Italien an die eigene Kindheit, in der er Abbildungen italienischer Kunst und Architektur sah, denen er nun während seiner Reise begegnet. In Rom notiert er:

Alle Träume meiner Jugend seh´ ich nun lebendig; die ersten Kupferbilder, deren ich mich erinnere (mein Vater hatte die Prospekte von Rom auf einem Vorsaale aufgehängt), seh´ ich nun in Wahrheit, und alles, was ich in Gemälden und Zeichnungen, Kupfern und Holzschnitten, in Gips und Kork schon lange gekannt, steht nun beisammen vor mir; wohin ich gehe, finde ich eine Bekanntschaft in einer neuen Welt; es ist alles, wie ich mir´s dachte, und alles neu.<sup>490</sup>

Diese Erfahrung eines "alles neu" stellt sich bei Koeppens Erzähler nicht ein. Der Eindruck, den die Abbildung im Buch seines Onkels auf ihn machte, ist nicht zu

---

<sup>489</sup> Goethe bewunderte "Il Redentore" zwar (vgl. *Italienische Reise*, S. 73), bezog das von Koeppen zitierte Wort aber auf das Kloster "Convento di S. Maria della Carità". Am 2. Oktober 1786 notiert er in Venedig: "Vor allem eilte ich in die Carità: ich hatte in des Palladio Werken gefunden, daß er hier ein Klostergebäude angegeben [...]. Der sowohl im Ganzen als in seinen einzelnen Teilen trefflich gezeichnete Plan machte mir unendliche Freude, und ich hoffte ein Wunderwerk zu finden; aber ach! es ist kaum der zehnte Teil ausgeführt; doch auch dieser Teil seines himmlischen Genius würdig, eine Vollkommenheit in der Anlage und eine Genauigkeit in der Ausführung, die ich noch nicht kannte. Jahrelang sollte man in Betrachtung so eines Werks zubringen. Mich dünkt, ich habe nichts Höheres, nichts Vollkommneres gesehen [...]" (S. 71).

<sup>490</sup> Ebd., S. 126.

wiederholen oder gar zu steigern. Der sekundäre Eindruck – die Abbildung im Buch – überwiegt den primären optischen bei weitem. Ihn beeindruckt weit mehr die Vermutung, jetzt am selben Ort wie Goethe zu stehen, was wiederum eine über Literatur vermittelte Erfahrung darstellt. Dieses "alles war schon im inneren Bild" ist es, was die Melancholie der Koeppenschen Reisenden und des Reisenden Koeppen wesentlich ausmacht: Wo auch immer sie ankommen – die ästhetische Erfahrung eines Ortes qua Literatur überbietet die reale grundsätzlich: "Es bewegt mich, hier zu stehen, wo Goethe stand, wo Goethe bewunderte, dieses Wasser zu sehen, diese Kirche zu sehen, der Bilder, der Bücher, der Jugend zu gedenken, dem Traum von Venedig unter einem Schimmer schöner Ewigkeit." (V 43)

In drei Passagen des Textes, die das Thema unglücklicher Liebe variieren, berühren sich Enttäuschung und Verklärung besonders deutlich. Wie idyllisch-verklärend sie mitunter auch dargeboten werden, ist ihnen jeweils ein unglückliches Ende beschieden. Zweimal erinnert sich der Erzähler an frühere Venedig-Besuche, das dritte Mal erzählt er von der 'unglücklichen Liebe' zu einer der streunenden Katze. Die erste dieser Geschichten, mit *Zu einem Roman* überschrieben, handelt von den Entstehungsbedingungen von Koeppens Roman *Eine unglückliche Liebe*, der 1934 erschien:

Hier stieg ich aus, hier landete ich zum ersten Mal in Venedig. Die Sonne brannte. Ich nahm mir ein Zimmer und erlebte das Leben, wie es hier war, den Alltag. Und auf der Brücke sah ich Shylock und den unbedarften Antonio, den Kaufmann von Venedig. Die Zeit der Morde war noch nicht gekommen. Ich wartete auf ein Mädchen. Das Mädchen kam. Wir hatten ein schönes Zimmer. Wir konnten uns nicht sattsehen an dieser Brücke, an dem großen Kanal. Wir holten uns Wein vom Fischmarkt, billigen Wein. Das Mädchen verschwand. Ich hatte mein Geld ausgegeben. Ich wohnte in diesem Hotel und konnte nicht bezahlen. (V 11)

Der junge Autor hatte von seinem Verleger Bruno Cassirer im Frühjahr 1934 einen Vorschuß für seinen ersten Roman bekommen und reiste damit nach Italien. Zunächst in Sizilien, fuhr er dann nach Venedig, um sich dort mit der von ihm umworbenen Schauspielerin und Kabarettistin Sybille Schloss<sup>491</sup> zu treffen. Als

---

<sup>491</sup> Sybille Schloss war von 1933 bis 1937 Mitglied von Erika Manns Kabarett "Die Pfeffermühle" in München, Zürich, Basel und New York. Vgl. dazu Helga Keiser-Hayne: *Erika Mann und ihr politisches Kabarett "Die Pfeffermühle" 1933-1937. Texte, Bilder, Hintergründe*. Reinbek bei Hamburg 1995 (rororo 13656), S. 192 f.: "Wolfgang Koeppen, der Ende der zwanziger Jahre Sybille Schloss als das schönste Münchner Mädchen in Berlin entdeckte und sich in sie verliebte, setzte ihr ein Denkmal in seinem melancholischen, halbwegs autobiographischen Roman 'Eine unglückliche Liebe' [...]. Dieses Buch ist gleichzeitig eine Erinnerung an die 'Pef-



sein Geld knapp wurde, bat er den Verleger telegraphisch um einen weiteren Vorschuß, der ihm aber wegen der nach Hitlers 'Machtergreifung' geänderten Devisenbestimmungen nicht angewiesen werden konnte. Erst nach einem längeren Aufenthalt, während dem der Wirt ihm die Mahlzeiten stundete, erhielt er neue Valuta und konnte so gerade einmal die Rechnung begleichen. Ohne das begehrte Mädchen und abermals ohne Geld mußte er die Rückreise nach Deutschland antreten.

Das nur rund drei Druckseiten umfassende Kapitel, das diese Geschichte gedrängt erzählt, verfährt nach dem den gesamten Text prägenden Muster. Der Erzähler geht von einem bestimmten Ort ("Hier") aus und erinnert sich dann an frühere Erlebnisse am selben Ort. Die Erinnerung freilich verklärt die unglückliche Liebe von damals. Das Zimmer im Hotel an der Rialto-Brücke wird zum locus amoenus, das Bild des billigen Wein trinkenden armen, aber zunächst glücklichen jungen Paares rückt die Szene in die Nähe des Klischees. Daß das Mädchen plötzlich verschwindet – warum bleibt ungewiß – wird zwar als Verlust, aber nicht als Kränkung erfahren. Es liegt ein mildes Licht über diesen Erinnerungen, der Schmerz, den Koeppen in zwei anderen Texten über die selbe Begebenheit erwähnt,<sup>492</sup> ist aus ihnen getilgt. Dieser Verklärung steht nun allerdings die schlechte Realität heute gegenüber:

Ich wäre in das Hotel Rialto, so wie es heute ist, mit Neonschrift und Bierbar und Pizzeria unten, nie hineingegangen und hätte nie um ein Zimmer gebeten. Damals war es noch ganz romantisch, man konnte sich noch vorstellen, daß Goethe dort abgestiegen wäre oder Winckelmann oder Hugo von Hofmannsthal. (V 11 f.)

Im heutigen Venedig ist dem Hotel mit seinen modernen touristisch ausgerichteten Insignien seine Aura genommen. Doch scheint es für den Erzähler schon damals weniger durch seine Schönheit oder seinen Charakter als locus amoenus, sondern vielmehr als möglicher literarischer Ort interessant gewesen zu

---

fermühle' [...]. Wolfgang Koeppen hatte auf Anregung seiner Freundin Sybille sogar ein paar Kabarett-Texte verfaßt. Ihr besonders auf den Leib geschrieben war die Freud-Persiflage 'Komplexe', die sich heute in der Handschrift von Sybille Schloss im Münchner Erika-Mann-Archiv befindet."

<sup>492</sup> Vgl. den Schluß von *Eine unglückliche Liebe* (1, 145-158) sowie Koeppens 1974 publizierte Erinnerung *Eine schöne Zeit der Not* (5, 310-321). [Zuerst in: *Jahresring 1974/75*. Stuttgart 1974, S. 38-47.]

sein, weil auch Goethe, Winckelmann oder Hofmannsthal dort abgestiegen sein könnten.<sup>493</sup>

Der letzte Satz des Kapitels lautet: "Es wurde dann der Schauplatz, einer der Schauplätze, die Anregung für meinen Roman *Eine unglückliche Liebe*, den ich hier angefangen und in Berlin vollendet habe." (V 14) Dies bezieht sich auf Koeppens Werk wie auf sein reales Leben. Es verweist zum einen auf die faktische Ebene, daß er die Arbeit am Text in Venedig begann und in Berlin beendete; zum anderen aber darauf, daß seine Beziehung zu Sybille Schloss in Venedig zu einer tatsächlich 'unglücklichen Liebe' wurde und erst nach der distanzierenden Verschriftlichung im Roman in Berlin ein Ende fand.<sup>494</sup> So ist das Kapitel *Zu einem Roman* Kommentar des Autors zu einem Roman, den er früher schrieb, und zugleich knappe Beschreibung dessen, was einmal zu einem Roman führte.

Die zweite der drei Liebesgeschichten, das etwa vier Druckseiten lange Kapitel *Bescheidener Wunsch nach einer Herberge* (V 20-24), ist im Vergleich zu sonstigen Texten Koeppens auf den ersten Blick geradezu auffallend frei von negativen Einlassungen. Als gelte es, die Schönheit der geschilderten Augenblicke "nicht durch Reflexion oder Melancholie zu vertreiben, überläßt der Autor sich [...] einem kindlich-naiven Blick und einer ebensolchen Sprache".<sup>495</sup> Allerdings stellt sich bald heraus, daß auch hier alles Schöne allein ästhetisch vermittelt als schön begriffen wird und das Kapitel stark verklärende Züge aufweist. Eingangs kommentiert der Erzähler in drei kurzen Abschnitten einige venezianische Ansichten. Er betrachtet ein kleines altes Haus, denkt nach über Großstadt und Natur und spricht über eine Gondelfahrt am frühen Morgen. Die drei vordergründig unscheinbaren Abschnitte illustrieren in Details jeweils wieder die melancholische Haltung des Erzählers. Nicht der Anblick des kleinen Hauses, das ihm sehr gefällt, stimmt ihn glücklich, sondern allein der Traum von einem

---

<sup>493</sup> Was Hans-Ulrich Treichel: *Fragment ohne Ende*, S. 140 f. über Koeppens Reiseberichte der Jahre 1958-61 konstatiert, trifft auch auf *Ich bin gern in Venedig warum* zu: "Die empirische Wirklichkeit versagt vor der Literatur. Sie ist die ärmere und die Literatur die reichere Wirklichkeit. Die literarische Reminiszenz ermöglicht dem Reisenden Koeppen den Genuß an der Wirklichkeit. Über den Weg des ästhetischen Wiedererkennens wird die Wirklichkeit auch dort, wo sie trostlos und leer erscheint, in eine literarische Szenerie verwandelt, in der sich der belesene Reisende zu Hause fühlen kann."

<sup>494</sup> In anderen autobiographischen Aufzeichnungen Koeppens heißt es allerdings, er habe den Roman erst geschrieben, nachdem er nach Berlin zurückgekehrt sei. Vgl. etwa *Eine schöne Zeit der Not* (5, 310-321).

<sup>495</sup> Hans-Ulrich Treichel: *Heute wird die Stadt nicht versinken*.

anderen Leben stellt ein mögliches Glück in Aussicht – "wenn man mir das bis zu meinem Tode zum Wohnen gäbe, das wäre sehr schön, und ich glaube, ich wäre glücklich." (V 20) Die Blumen, die er auf den venezianischen Plätzen sieht, lassen ihn über Natur, Stadt und Ästhetik nachdenken:

Schöne Blumen in einer Großstadt sind immer eine besondere Form von Naturgenuß. Die Schönheit der Farbe, des Sommers, des Herbstes, sie kommt zwischen Häusern oder gar in Höfen, hinter Mauern, besonders ansprechend hervor. Von der Natur zur absoluten Schönheit. Man kann sie nach ästhetischen Gesetzen betrachten und freut sich wieder, ein Stadtbewohner zu sein. (V 20)

Als "schön" wird Natur demnach allein im unnatürlichen Umfeld begriffen, um sie dann distanziert, rational und unter ästhetischen Gesichtspunkten oder "Gesetzen" – der 'reine Begriff' des Kunstschönen bringt Ordnung in die Unordnung der Natur – zu betrachten und damit zugleich zum Objekt zu degradieren. Natur für sich genommen ist nicht von Interesse, sie wird es erst im Gegensatz zur und im Wechselspiel mit Kultur.<sup>496</sup> Nur so ist zur "absoluten Schönheit" zu gelangen. Ähnlich verhält es sich mit der frühmorgendlichen Gondelfahrt, von der dann die Rede ist. Auch in der Schönheit dieses Augenblickes kann der Erzähler nicht aufgehen. Als vermittelnde Instanz werden dieses Mal Erinnerung und Traum herangezogen:

Aber diese frühe Gondelfahrt, es war noch ganz leer alles, es war wunderbar schön, und das war eine Reise eben in eine Zeit der Geschichte oder in eine Zeit, die man eben nur aus Büchern kennt und in die man sich manchmal hineingeträumt hatte, in diesem Augenblick erfüllte sich das. (V 21)

Die nächsten Abschnitte des Kapitels erzählen die zweite der drei genannten Liebesgeschichten. Auch sie spielt in der Vergangenheit. Sie handelt von einem lange zurückliegenden Venedig-Aufenthalt Koeppens mit seiner Frau Marion, der emphatisch als "sehr schön" (V 21) bezeichnet wird. Doch finden sich auch hier

---

<sup>496</sup> Das erinnert an Baudelaires Skepsis gegenüber der 'Natur', die er freilich noch radikaler formuliert als Koeppen. Vgl. dazu Eckhardt Köhn: *Straßenrausch*, S. 70: "Die Natur vermag Baudelaire nur noch in ihren anorganischen Formationen, Himmel, Meer oder Wolken, zu ertragen. Überall dort, wo sie in anderen Gestalten in Erscheinung tritt, deutet er sie als Objektwelt, die, der Zwangsläufigkeit organischen Verfalls unterstellt, nurmehr der Kategorie des Häßlichen sich fügt. Die Kulturlandschaft der Stadt hingegen präsentiert sich ihm als Wirklichkeit, deren Künstlichkeit das Schöne wie das Häßliche gleichermaßen als Elemente des Ästhetischen umfaßt. Den zufälligen, chaotischen, verschwenderischen Reproduktionsmodi der organischen Natur setzt Baudelaire die geplante, geordnete, in ihren Formen kontrollierte, dem Willen des Künstlers unterworfenen ästhetische Produktion entgegen [...]"

Brüche in der vordergründigen Idylle. Schon die Überschrift des Kapitels, *Bescheidener Wunsch nach einer Herberge*, entfernt die Handlung von der Realität. Der Verweis aufs Neue Testament, auf Josefs und Marias Suche nach einer Herberge, rückt die Protagonisten ironisch in einen überrealen Status – sie sind Figuren jenseits des Üblichen und des Alltags. Damit korrespondiert der Auftakt der Passage, der eine typische Form des Eingangs im Märchen zitiert und das Nachfolgende somit verstärkt unreal erscheinen läßt: "In einer Zeit, die nun vergangen ist, es ist lange her [...]" (V 21). Erst das Ende des Satzes führt mit einer alltagssprachlichen Wendung in die prosaische Wirklichkeit zurück: "[...] da wohnte ich hier mal mit Marion." (V 21) Das Paar wollte damals in dem einfachen Hotel für einige Zeit "mit den Italienern leben." (V 21) Aber der Aufenthalt verläuft zunehmend enttäuschend – die Stadt ist zu laut, das Müllschiff und schreiende Kinder stören, der Wein ist sauer und das Zusammenleben mit den Einheimischen mißlingt. Erst in der Erinnerung, auf deren Fragwürdigkeit die Struktur des Textes mit ihren zahlreichen "oder"-Reihungen verweist,<sup>497</sup> wird das Gewesene verklärend als schön apostrophiert. Doch zuletzt folgt auf ein abermaliges "Es war sehr schön" (V 23) eine überraschende Wendung, als sei der Erzähler seiner verklärenden Erinnerungen ebenso müde wie die Reisenden einander und ihres Aufenthaltes: "Und dann hatten wir es eines Tages satt und fanden, daß es zuviel ist. Zuviel Lärm, zuviel Nähe. Ganz plötzlich reisten wir ab" (V 23).

Enttäuscht von den Menschen, die stets nur zu "neuer Jagd auf den Menschen" (V 48) aufrufen, wendet sich der Erzähler in der dritten 'Liebesgeschichte' des Textes der Kreatur zu. Der Titel des Kapitels spielt ironisch auf Koeppens Debütroman an: *Unglückliche Liebe zu einer Katze* (V 48-49). Der Erzähler beobachtet nahe eines Parkes einige streunende Katzen, die von Bewohnern des Viertels gefüttert werden. Er nähert sich einer der Katzen, einer "Persönlichkeit", "Rothaarig, stolz und sehr gepflegt" (V 48 f.), um sie zu streicheln. Doch wie Venedig sich nicht erobern läßt, weist auch die Kreatur (und damit die Natur) den Erzähler zurück. Die "liebesuchenden Hände" der alten Menschen, zu denen auch er gehört – "Mein Winter ist da" (V 58) – finden bei den stolzen und unabhängigen Katzen keine Gegenliebe. Sie lassen sich verpflegen und gehen ihrer Wege, gemahnen darüber hinaus mit dem Verweis auf Baudelaires Wort von den "Totenrosse[n] des Hades" (V 48) – ein weiteres memento mori des Textes – an den ei-

---

<sup>497</sup> Vgl. etwa V 21: "Wir hatten kein Geld, oder wir hatten wenig Geld, oder man hatte uns dies vermietet [...]"

genen Tod. Die streunende Katze fungiert hier als allegorische Verkörperung Venedigs.<sup>498</sup> Das Tier hatte sich dem Erzähler "liebenswertig schnurrend genähert und plötzlich mit einem tollen Sprung zugebissen." (V 49) So folgt auch hier auf Verführung Abgewiesenwerden, Enttäuschung und Schmerz. Damit schließt sich der Kreis von Verführung und Enttäuschung, der bereits am Anfang des Textes geöffnet wurde. Dort hieß es noch: "Venedig lockt, fängt ein, verführt" (V 8). Doch das, was nicht zu erobern, weder zu besitzen noch zu beschreiben ist, stößt den, der es immer wieder aufs neue versucht, zurück. Am Ende der Passage heißt es:

Es verletzte mich. Es verletzte mich tief. Nicht die Zähne der Katze, es war Venedig, das mich verletzte. Ich bin ein Freund, ein Liebender. Es war ein Biß Venedigs, hinterhältig, verwerfend. Es war, als sagte Venedig zu mir: Geh fort. (V 49)

Die Lagunenstadt bleibt für den Erzähler letztlich nur "Manege" (V 62), bleibt Bühne für seine Träume und Erinnerungen, "theatralische Staffage für die Selbstdarstellungen" seiner "Trauer."<sup>499</sup> Und auch die anderen Menschen, denen er begegnet, sind nur Schauspieler ihres eigenen Lebens, tragische Figuren in einem Stück, das weiter gespielt werden muß: "Und ich sehe sie in das Café gehen, in die Bar gehen. Aus der Bar kommen, als tragische Figuren, die meine große Sympathie haben." (V 16) Jenseits der schönen Kulissen begreift er Venedig denn auch als Allegorie der Menschheitsgeschichte, deren negative Konstanten Unfreiheit und Enttäuschung sich niemals aufheben lassen. Einmal heißt es:

In den Gassen dieser gleichnishaften Stadt kann man – breitet man die Arme aus – beidseitig die Häuser mit den Händen greifen. Man spürt hinter jeder Mauer das fremde Leben, denkt man wie lange nach menschlicher Rechnung dies schon so ist, hat man die traurigste Geschichte, den großen Roman unerfüllter Wünsche. (V 30)<sup>500</sup>

---

<sup>498</sup> Nicht zuletzt erinnert sie an den Löwen, das Wappentier Venedigs.

<sup>499</sup> Gerd Mattenklott: *Die Wandlung des Reisenden*, S. 180.

<sup>500</sup> Mit der Eingangsbemerkung zitiert Koeppen abermals die *Italienische Reise*, versteht die nicht weiter wertende Beobachtung Goethes jedoch mit einem auf die existentielle Tragik des Menschen gerichteten Zusatz. Bei Goethe heißt es nur: "Gewöhnlich kann man die Breite der Gasse mit ausgestreckten Armen entweder ganz oder beinahe messen, in den engsten stößt man schon mit den Ellbogen an, wenn man die Hände in die Seite stemmt". Johann Wolfgang von Goethe: *Italienische Reise*, S. 68.

Einen Ausweg bietet allein die ästhetische, die literarische Existenz, die ein stetes Dennoch gegen die unveränderlichen Bedingungen des Daseins zu setzen sucht. Der Text verweist auf Casanova, der "lebenslang" der "Gefangene Venedigs" war: "Er lief im Kreis in diesem Ort des Größenwahns, der Raffgier, der Hinterlist, der schönen Täuschungen, der immerwährenden Geilheit und der ewigen Hoffnung, in Verkleidungen von sich selbst erlöst zu werden." (V 31)<sup>501</sup> Es ist die Hoffnung des Proteus, der sich ewig wandelnden Figur der griechischen Mythologie, die Koeppen wiederholt für sich wie auch für den Schriftsteller allgemein in Anspruch nahm:<sup>502</sup> "Casanova gelang dies im Alter, und mehr als anderen in erstaunlicher Weise. Er wurde Schriftsteller." (V 31)

Koeppens Erzähler, auch er ein Schriftsteller, sieht sich am Ende der Reise "um den Aufenthalt in Venedig älter geworden." (V 63) Als er abreist, fügt er einer Kette von Abschieden nur einen weiteren hinzu – der Venedig verläßt, tauscht nur ein Labyrinth gegen ein anderes. So geht er, wie das letzte Kapitel betont, "Zurück ins Exil" (V 63). Es ist das Exil der ästhetischen Existenz, die dem realen Leben die Imagination entgegensetzt, um aber gerade dadurch von den anderen getrennt und zur monadischen Existenz verurteilt zu sein. Auch der Abschied von Venedig stellt nur eine Flucht dar, "wie jede Abreise" (V 63). Der Wechsel des Ortes kann die existenzielle Fremdheit nicht aufheben. Hatte Goethe am Ende seiner Venedig-Notate in der *Italienischen Reise* geschrieben, er nehme einen zwar "unvollständigen, doch einen ganz klaren und wahren Begriff"<sup>503</sup> der Lagunenstadt mit auf die weitere Reise, so bleibt die Stadt für Koeppens Erzähler ein Ort, der sich verschleiert und entzieht. Und vermerkte Goethe, er trage ein "reiche[s], sonderbare[s], einzige[s] Bild" mit sich fort,<sup>504</sup> so heißt es am Ende bei Koeppen: "Ich hinterlasse mich in Venedig. Ich bleibe hier in Venedig. Ich nehme Venedig mit mir ins Exil." (V 63) Von der dritten Möglichkeit, die als letzter Satz das Buch beschließt, legen Koeppens venezianische Aufzeichnungen Zeugnis ab.

Neben den bereits genannten Hinweisen auf die literarische Tradition fällt in *Ich bin gern in Venedig warum* vor allem der wiederholte Bezug auf das Venedig-Kapitel aus Goethes *Italienischer Reise* auf. Damit läßt sich Koeppens Text mit

---

<sup>501</sup> Vgl. Giacomo Casanova: *Meine Flucht aus den Bleikammern von Venedig*. Aus dem Französischen von Ulrich Friedrich Müller und Kristian Wachinger. Ebenhausen 1989.

<sup>502</sup> Vgl. etwa *Die Situation war schizophran*, S. 164.

<sup>503</sup> Johann Wolfgang von Goethe: *Italienische Reise*, S. 99.

<sup>504</sup> Ebda.

seinen vielfältigen Zitaten und Anspielungen im Sinn Genettes als Palimpsest<sup>505</sup> auf die Venedig-Literatur von Casanova bis Hofmannsthal, besonders aber auf Goethes Notate<sup>506</sup> lesen – allerdings in negativ-melancholischer Umwertung des "Hypotextes" durch den "Hypertext".<sup>507</sup> Koeppens Text verweist auf die klassische Tradition und auf Goethes erfüllte venezianische Tage nur, um ihre Uneinholbarkeit zu konstatieren. Wo Goethe in Italien noch "alles neu" findet,<sup>508</sup> heißt es bei Koeppen: "Venedig ist am Verbleichen. Es ist eine alte Fotografie. Die Platte wurde lange belichtet. Allzu viele bewunderten das Bild. Staunende Augen fraßen es auf." (V 52) Während sich Goethe für die Venezianer interessiert und das Volk auf Märkten, in Gerichtssälen und im Theater studiert,<sup>509</sup> bleibt Koeppens Erzähler in der Lagunenstadt, diesem "Ballsaal der Toten" (V 58), fast völlig isoliert, eingesponnen ins Ich und die Erinnerungen. Zwar nutzen beide Autoren eine Theatermetapher, um das alltägliche Leben in Venedig zu beschreiben. Begeistern Goethe aber die Lebensfreude und Selbstinszenierungen der Bewohner – "die Menge verschmilzt mit dem Theater in ein Ganzes"<sup>510</sup> – erkennt Koeppens Erzähler in den Menschen allein tragische Schauspieler ihres falschen Lebens (vgl. V 16 f.). Sowohl Goethe als auch Koeppen reflektieren Venedig als Stein gewordene Allegorie der Vergänglichkeit:

Und wenn auch ihre Lagunen sich nach und nach ausfüllen, böse Dünste über dem Sumpfe schweben, ihr Handel geschwächt, ihre Macht gesunken ist, so wird die ganze Anlage der Republik und ihr Wesen nicht einen

---

<sup>505</sup> Gérard Genette: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig. Frankfurt am Main 1993 (es 1683). Genette spricht von einer "relationale[n] Lektüre", die "zwei oder mehrere Texte in bezug aufeinander" liest (S. 533) und braucht dafür das "alte Bild des *Palimpsests* [...], auf dem man auf dem gleichen Pergament einen Text über einem anderen stehen sieht, den er nicht gänzlich überdeckt, sondern durchscheinen läßt." (S. 532)

<sup>506</sup> Vgl. neben den genannten und noch zu nennenden Beispielen auch Goethes Wort von der "Biberrepublik" Venedig (*Italienische Reise*, S. 64), das Koeppen aufnimmt (V 34), Goethes amüsierten Hinweis auf das venezianische Theaterpublikum, das nach der Aufführung die Darsteller der Toten beklatsche, "Bravi i morti!" (*Italienische Reise*, S. 80), den Koeppen erwähnt (V 18), oder Goethes Bemerkung über die "unglücklichen aufgehaschten Meeresh Bewohner" auf dem Fischmarkt (*Italienische Reise*, S. 90), die Koeppen ebenfalls zitiert (V 25).

<sup>507</sup> Vgl. zu den Begriffen Hypo- und Hypertext Gérard Genette: *Palimpseste*, S. 14 f.

<sup>508</sup> Johann Wolfgang von Goethe: *Italienische Reise*, S. 126.

<sup>509</sup> Vgl. ebda., S. 70: "Auch habe ich mir bis an die letzte bewohnte Spitze der Einwohner Betragen, Lebensart, Sitte und Wesen gemerkt; in jedem Quartiere sind sie anders beschaffen."

<sup>510</sup> Ebda., S. 78.

Augenblick dem Beobachter weniger ehrwürdig sein. Sie unterliegt der Zeit, wie alles, was ein erscheinendes Dasein hat.<sup>511</sup>

Koeppen dagegen sieht die Stadt am Ende seines Textes mit einem poetischen Bild von der "Zeit" in die "Asphodelosblüte des Hades" (V 52 f.) getaucht. Ein letztes Mal erweisen sich seine Aufzeichnungen als das, was Walter Hinck sie nannte – als "Stoff für eine venezianische Elegie".<sup>512</sup>

## 7 Nachbemerkung

Am 15. März 1996 starb Wolfgang Koeppen. Die Nachrufe, die danach in Zeitungen und Zeitschriften erschienen, sahen ihn in der "erste[n] Reihe deutscher Autoren"<sup>513</sup> und nahmen Abschied von einer "wahren Legende",<sup>514</sup> dem "Dichter unserer Niederlagen und unseres Scheiterns".<sup>515</sup> Der in der Literaturkritik über Jahrzehnte unkritisch repetierte Topos vom 'Verstummen' und 'Schweigen' eines Autors, der seit den siebziger Jahren außer *Jugend* nur mehr kleinere Nebenarbeiten publiziert hätte, wurde allerdings auch in einem Teil dieser Nachrufe fortgeschrieben.<sup>516</sup> Ulrich Greiner hingegen wies darauf hin, daß Koeppen bis in seine letzten Lebensjahre wenn nicht geschrieben, so doch immer wieder kleinere Textpassagen diktiert habe:

---

<sup>511</sup> Ebda., S. 69.

<sup>512</sup> Walter Hinck: *Verdi hören und nicht sterben*.

<sup>513</sup> Ulrich Greiner: *Zum Sehen bestellt. Ein Nachruf auf den Schriftsteller Wolfgang Koeppen*. In: *Die Zeit*. 22.3.1996.

<sup>514</sup> Heinrich Vormweg: *Das Ende einer wahren Legende. Zum Tod des großen Schriftstellers Wolfgang Koeppen*. In: *Süddeutsche Zeitung*. 16.3.1996.

<sup>515</sup> Marcel Reich-Ranicki: *Der Dichter unserer Niederlagen. Zum Tode des großen deutschen Schriftstellers Wolfgang Koeppen*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 16.3.1996.

<sup>516</sup> So Wolfram Schütte: *Entfernung von der Truppe. Wolfgang Koeppen zum Abschied*. In: *Frankfurter Rundschau*. 16.3.1996 oder Heinrich Vormweg: *Das Ende einer wahren Legende*.



In Wirklichkeit hat Koeppen niemals mit dem Schreiben aufgehört, obgleich ihm offenbar kaum ein Manuskript druckreif vorkam. Die Schriftstellerin Ulla Berkéwicz, die mit Koeppen freundschaftlich verbunden war und ihn bis in seine letzten Tage besuchte, erzählt, er habe, als es ihm noch halbwegs gut ging, immer wieder Sätze und Passagen diktiert. Einmal habe er auf die scherzhafte Frage, ob er nicht mal wieder ein neues Buch schreiben wolle, mit Ja geantwortet. "Was denn für ein Buch?" – "Meine Autobiographie." – "Und wie soll deine Autobiographie heißen?" – "Nein, nein, nein!"<sup>517</sup>

Dieser Widerspruch zwischen Schreiben und Publizierenwollen auf der einen, Un- genügen an den Ergebnissen sowie Verweigerungsgesten – wenn man ihn zu neuen Veröffentlichungen drängte – auf der anderen Seite, prägt die Entstehungs- geschichte von Koeppens Werk bis zum Schluß. So scheint auch die letzte kurze Erzählung, die er veröffentlichte, unter großen Mühen entstanden<sup>518</sup> und von ihm nur unwillig zur Publikation freigegeben worden zu sein. Sie erschien im Oktober 1993 in der *Süddeutschen Zeitung* unter dem Titel *Auf dem Hochsitz*.<sup>519</sup> Der Text erzählt von einem Staatsanwalt und einem Regisseur, früheren Schulfreunden, die sich nach Jahrzehnten in ihrer Heimatstadt wiederbegegnen und erkennen, daß sie nicht mehr viel verbindet. Der Staatsanwalt erzählt dem ehemaligen Freund von seiner Arbeit:

Ich bin Ankläger [...]. Ich diene gerne dem Staat. [...] Ich hasse die lauwarne [sic], die rückgratlosen Sprüche. "Im Zweifel für den Angeklagten." Im Ge- genteil, im Zweifel gegen ihn. Ich schädige die Gesellschaft, das soziale Ge- füge, wenn ich einen Beschuldigten im Zweifel laufen lasse. Und wenn ich einen Unschuldigen ins Gefängnis bringe, festige ich die Angst aller guten Bürger vor der Strenge des Gesetzes.<sup>520</sup>

Nachdem es zu ersten Meinungsverschiedenheiten gekommen ist, nimmt der Staatsanwalt den Regisseur am nächsten Morgen zur Jagd in den Wald mit, um einen Hirsch zu schießen. Als der Regisseur ihm aus Mitleid mit dem Tier die Waffe entwenden will, löst sich ein Schuß und tötet den Staatsanwalt. Die letzten Sätze lauten: "Ein Jagdunfall? Ein Frevel? Den Tod gebilligt? Im Zweifel für den

---

<sup>517</sup> Ulrich Greiner: *Zum Sehen bestellt*.

<sup>518</sup> Vgl. Alfred Estermann: *Ein riesiger Steinbruch aus Anfängen. Wolfgang Koeppens literarischer Nachlaß. Ein Überblick*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 5.12.1998.

<sup>519</sup> *Auf dem Hochsitz. Ein Mord, den jeder begeht. Eine Erzählung von Wolfgang Koeppen*. In: *Süddeutsche Zeitung*, 2./3.10.1993.

<sup>520</sup> Ebd.

Angeklagten."<sup>521</sup> Noch einmal variiert Koeppen hier die Dialektik von Opfer und Täter und die Frage nach Schuld und Unschuld, von denen bereits in *Jugend* und anderen seiner späten Arbeiten gehandelt wurde. Doch die stereotyp ausgeführten Figuren und die verhältnismäßig simple Handlung der Erzählung, der zudem nichts von der Geschmeidigkeit und Assoziativität beziehungsweise verhaltenen Poesie anderer Koeppenscher Texte eignet, verweisen vor allem auf die Anstrengung, welche die Niederschrift den inzwischen siebenundachtzigjährigen Verfasser gekostet haben muß. *Auf dem Hochsitz* wurde von der Zeitungsredaktion wohl in erster Linie in Hinblick auf das mögliche Aufsehen publiziert, das eine neue Erzählung des angeblich 'verstummten' Autors erregen könnte.

Was Koeppen neben seinen veröffentlichten Texten seit den sechziger Jahren noch geschrieben hat, wird erst die Auswertung seines umfangreichen Nachlasses zeigen. Er wird – nach einer ersten Sichtung durch Alfred Estermann im Auftrag des Erben, des Suhrkamp Verlages Frankfurt am Main<sup>522</sup> – derzeit an der Universität Greifswald archiviert. Der Nachlaß enthält – entgegen Koeppens wiederholten Hinweisen auf teilweise oder weitgehend fertiggestellte Romane – neben dem Fragment eines Ende der dreißiger Jahre angeblich verschollenen Romanes<sup>523</sup> offenbar keine größeren unveröffentlichten Manuskripte. Da der Autor aber über Jahrzehnte hinweg Notizen, Manu- und Typoskripte sowie nahezu seinen gesamten, "einige tausend Stücke"<sup>524</sup> umfassenden Briefwechsel aufgehoben hat, findet sich dort eine Fülle von Materialien zu seinem Werk – auch und gerade zu seinen späten Arbeiten. So liegt laut Estermann eine größere Zahl unpublizierter kurzer, mitunter grotesk-makaberer Erzählungen vor, deren Entstehungszeit bis in die sechziger Jahre reicht. Aus dem Umfeld der rund zehnjährigen Genese von *Jugend* wiederum gibt es ein Konvolut mit "Hundertern von Notizen, Entwürfen, Vorfassungen und Umarbeitungen".<sup>525</sup> Weiter spricht

---

<sup>521</sup> Ebda.

<sup>522</sup> Vgl. Alfred Estermann: *Ein riesiger Steinbruch aus Anfängen*.

<sup>523</sup> Vgl. Alfred Estermann: *Ein riesiger Steinbruch aus Anfängen*: "Das zunächst größte Interesse gilt natürlich der von Koeppen selbst immer wieder wachgehaltenen Frage nach seinem 'verschollenen' Roman 'Die Jawang-Gesellschaft'. Über ihn hat er sehr widersprüchlich berichtet. In Holland 'halb vollendet', 'fast fertig' gewesen, sei das Manuskript dort 'verlorengegangen', von dort 'gerettet' worden und 'in Berlin untergegangen', geblieben sei 'ein kleines Fragment aus den Anfängen'. Erhalten sind 122 Seiten eines zwischen 1937 und 1939 entstandenen Typoskripts voller Korrekturen."

<sup>524</sup> Ebda.

<sup>525</sup> Ebda.

Estermann von Materialien zu Koeppens Autobiographie, an der er seit 1960 gearbeitet habe.<sup>526</sup> Auch zu dem Romanprojekt *In Staub mit allen Feinden Brandenburgs* enthält der Nachlaß eine Reihe von Aufzeichnungen und Entwürfen aus den Jahren von etwa 1976 bis 1986, während aus *Ein Maskenball* (um 1974) nur "das durchformulierte Kapitel 'Angst' sowie Notate und kürzere Texte"<sup>527</sup> vorhanden sind. Von allen Vorhaben am weitesten gediehen scheint das Projekt *Zwart Water*, in dem Koeppen um 1978/79 seine Lebensjahre von 1936 bis 1939, also die Zeit seines niederländischen Exils und die Rückkehr nach Deutschland, beschreiben wollte. Estermann zitiert folgende Skizze:

"Erster Teil Holland. Zweiter Teil Der Krieg. Der erste Teil bis zum Flug nach Berlin, entweder auf dem Flughafen Amsterdam endend oder bei der Landung in Tempelhof. Der zweite Teil die letzten Friedenstage am Kurfürstendamm. Die Eigenkultur des Dritten Reichs. Die glänzende Provinzialität des Theaters. Angst und Annehmlichkeiten des Krieges. Die nutznießende und die genießende Schicht. Der Tod und der Betrachter des Todes. Auferstehung aus einem Kellerloch." Zu diesem Entwurf sind größere Textteile erhalten.<sup>528</sup>

Und schließlich enthält der Nachlaß auch Reisenotizen zu einem späten Buchprojekt, das den Titel *Das Schiff* tragen sollte. Koeppen hatte sich 1988 auf eine Schiffsreise nach Burma und Sri Lanka begeben, die ihm sein Verleger Siegfried Unseld ermöglicht hatte.<sup>529</sup> Mit zurück brachte er zwar nicht den versprochenen Kurzroman,<sup>530</sup> aber verschiedene Aufzeichnungen, von denen Ausschnitte später in der Zeitschrift *Der Spiegel* veröffentlicht wurden.<sup>531</sup> In einem Interview sprach Koeppen 1991 davon, daß 150 Seiten dieses Textes bereits vorlägen: "Ein Buch, an dem ich schon über ein Jahr arbeite und mit dem ich nicht weiterkomme."<sup>532</sup>

---

<sup>526</sup> Vgl. ebda.

<sup>527</sup> Ebda.

<sup>528</sup> Ebda. – Eine Reihe der von Estermann genannten kurzen Erzählungen, frühe Fassungen von Texten wie *Angst*, *Morgenrot* und *Ein Anfang ein Ende* sowie Passagen aus den unveröffentlichten *Tasso*- und *Zwart Water*-Fragmenten sollen nach Angaben des Suhrkamp-Verlages im Sommer 2000 in dem Band Wolfgang Koeppen: *Auf dem Phantasieroß. Prosa aus dem Nachlaß* publiziert werden.

<sup>529</sup> Vgl. *Romanträumer auf See*. In: *Der Spiegel*. H. 1. 1997, S. 152-154 [o. N.].

<sup>530</sup> Vgl. Siegfried Unseld: *Auf dem Fantasioß. Der Dichter Wolfgang Koeppen und seine Verleger*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 13.4.1996.

<sup>531</sup> Vgl. *Süßspeise mit Palmensaft. Unveröffentlichte Reisenotizen von Wolfgang Koeppen*. In: *Der Spiegel*. H. 1. 1997, S. 155.

<sup>532</sup> *Ich kaufte mir eine Pistole*, S. 249.

Im Gegensatz dazu finden sich in seinem Nachlaß jedoch nur "Konvolute mit flüchtig notierten Beobachtungen" und "Skizzenbücher".<sup>533</sup>

Die Auseinandersetzung mit Koeppens Nachlaß dürfte sich in verschiedener Hinsicht als interessant erweisen. Zum einen dienen die nahezu vollständig vorliegende Korrespondenz und zahlreiche Dokumente aus Koeppens Leben der biographischen Forschung: Der Autor hat seine privaten Lebensumstände weitgehend von der Öffentlichkeit abgeschirmt, daneben aber auch Stilisierungen der eigenen Biographie vorgenommen, über die der Nachlaß Aufschluß geben kann.<sup>534</sup> Zum anderen erlauben Materialien aus dem Umfeld der erzählenden und essayistischen Arbeiten Koeppens eine differenziertere Auseinandersetzung mit deren produktionsästhetischen Aspekten, als dies bislang möglich war. Auch für künftige Werkeditionen wird der Nachlaß von Interesse sein. Dokumente daraus belegen, daß Koeppens Romane aus den fünfziger Jahren, welche Kritik und Publikum damals teilweise für anstößig hielten,<sup>535</sup> von Verlegern oder Lektoren stilistisch und inhaltlich sogar noch geglättet wurden und nicht immer die ursprüngliche Textgestalt der Typoskripte wiedergeben. Auch soll sich der Autor im Fall seiner zwischen 1958 und 1961 erschienenen Reiseberichte eine andere Anordnung der Abschnitte als die vom Goverts Verlag realisierte gewünscht haben.<sup>536</sup> "Die Aufgaben künftiger Editionen" sind also "vorgezeichnet".<sup>537</sup>

Ähnliches gilt – wenngleich noch ungewiß ist, in welchem Maß – für Koeppens Spätwerk. So fällt beispielsweise die in Kapitel 4.6 diskutierte Erzählung *Taugte Frieda wirklich nichts?*, 1982 in der Zeitschrift *Stern* erschienen, durch ihre im Vergleich zu anderen späten Texten des Autors überraschend konventionelle Form auf. Der im Nachlaß enthaltene Briefwechsel mit Redakteuren des *Stern* belegt jedoch, daß die Erzählung mit ihren ungewöhnlichen stilistischen Mitteln den zuständigen Redakteuren offenbar als unpublizierbar erschien. Koeppen hatte das Manuskript in zwei Fassungen eingereicht, wobei der

---

<sup>533</sup> Alfred Estermann: *Ein riesiger Steinbruch aus Anfängen*.

<sup>534</sup> So verweist Estermann (ebda.) beispielsweise darauf, daß Koeppen nicht, wie er mehrfach betonte, 1931 von Herbert Ihering als Redakteur ins damals bedeutende Feuilleton des *Berliner Börsen-Couriers* geholt wurde, sondern sich "als Volontär langsam und beharrlich in die Redaktion hinein" schrieb. Auch Feuilletonchef ist Koeppen später entgegen seiner eigenen Angaben nach Estermanns Recherchen nicht gewesen.

<sup>535</sup> Zur Rezeption der Nachkriegsromane vgl. das Kapitel *Zeitgenössische Rezeption*. In: *Über Wolfgang Koeppen*, S. 23-83.

<sup>536</sup> Vgl. Alfred Estermann: *Ein riesiger Steinbruch aus Anfängen*.

<sup>537</sup> Ebda.

dann gedruckte Text zwar von der zweiten Fassung ausgeht, von der Redaktion aber "beträchtlich bearbeitet" wurde: "man habe versucht, 'eine Geschichte zusammensetzen, die wir als ideal begreifen', heißt es in einem Brief, in dem um die Zustimmung des Autors gebeten wurde."<sup>538</sup>

Inwieweit die Auswertung des Nachlasses zu Neuinterpretationen von Koeppens Werken führen oder kritische Editionen aufgrund der Handschriften und Typoskripte relevant veränderte Textgestalten hervorbringen werden, bleibt abzuwarten. Der Autor selbst jedenfalls hatte gegen eine Aufarbeitung seines Nachlasses oder die Veröffentlichung einzelner Teile nichts einzuwenden. Auf die Frage "Und wenn eine eifrige Nachlaßverwalterin oder ein tüchtiger Verleger das dann doch einmal veröffentlicht?", antwortete er in einem Interview: "Dann soll er oder sie das tun."<sup>539</sup>

202, nächste Seite 203

---

<sup>538</sup> Ebda.

<sup>539</sup> *Ich kaufte mir eine Pistole*, S. 249.

## Literaturverzeichnis

*Genannt werden nur Texte, aus denen zitiert oder auf die verwiesen wird. — Abkürzungen von Reihentiteln: BS (Bibliothek Suhrkamp), BsR (Beck'sche Reihe), dnb (das neue buch), dtv (deutscher taschenbuch verlag), es (edition suhrkamp), FTB (Fischer Taschenbuch), it (insel taschenbuch), KTA (Kröners Taschenausgabe), re (rowohlts enzyklopädie), rororo (rowohlt taschenbuch), SM (Sammlung Metzler), st (suhrkamp taschenbuch), STB (Siebenstern Taschenbuch), stm (suhrkamp taschenbuch materialien), stw (suhrkamp taschenbuch wissenschaft), UTB (Uni-Taschenbücher).*

### 1 Primärliteratur

Wolfgang Koeppen: Gesammelte Werke in sechs Bänden. Hg. von Marcel Reich-Ranicki in Zusammenarbeit mit Dagmar von Briel und Hans-Ulrich Treichel. Frankfurt am Main 1986.

*Sonstige selbständige Veröffentlichungen, Auswahlbände und Briefe Koeppens:*

- Angst. Erzählende Prosa. Frankfurt am Main 1987 (st 1459).
- Auf dem Hochsitz. Ein Mord, den jeder begeht. Eine Erzählung von Wolfgang Koeppen. In: Süddeutsche Zeitung. 2./3.10.1993.
- Auf dem Phantasieroß. Prosa aus dem Nachlaß. Hg. von Alfred Estermann. Frankfurt am Main 2000.
- Brief an Marcel Reich-Ranicki vom 27.12.1981. In: "Lieber Marcel". Briefe an Reich-Ranicki. Hg. von Jochen Hieber. Stuttgart 1995, S. 167-168.
- "Einer der schreibt". Gespräche und Interviews. Hg. von Hans-Ulrich Treichel. Frankfurt am Main 1995 (st 2450).
- Es war einmal in Masuren. Frankfurt am Main 1991. Taschenbuchausgabe mit dem Untertitel "Als Film eingerichtet von Peter Goedel. Mit 35 Fotografien", Frankfurt am Main 1995 (st 2394).
- Ich bin gern in Venedig warum. Frankfurt am Main 1994.
- Ich kam nie nach Petra. In: Wolfgang Koeppen: Ich ging Eulenspiegels Wege. Ein Lesebuch. Hg. von Dagmar von Briel. Frankfurt am Main 1996, S. 346-353.
- Ich riskiere den Wahnsinn. André Müller spricht mit dem Schriftsteller Wolfgang Koeppen. In: Die Zeit. 15.11.1991.
- Ich über mich. In: Wolfgang Koeppen. Hg. von Eckart Oehlenschläger. Frankfurt am Main 1987 (stm 2079), S. 32-33.
- Jakob Littners Aufzeichnungen aus einem Erdloch. Roman. Unveränderter Nachdruck der Erstausgabe Jakob Littner: Aufzeichnungen aus einem Erdloch. München, Kluger, 1948. Mit einem Vorwort von Wolfgang Koeppen, 1991. Frankfurt am Main 1992.
- Morgenrot. Anfänge eines Romans. Frankfurt am Main 1987 (es 1454).
- Ohne Absicht. Gespräch mit Marcel Reich-Ranicki in der Reihe "Zeugen des Jahrhunderts". Hg. von Ingo Hermann. Göttingen 1994.
- Romanisches Café. Erzählende Prosa. Frankfurt am Main 1972 (st 71).
- Sodom. In: Wolfgang Koeppen: Ich ging Eulenspiegels Wege. Ein Lesebuch. Hg. von Dagmar von Briel. Frankfurt am Main 1996, S. 353-356.
- Süßspeise mit Palmensaft. Unveröffentlichte Reisenotizen von Wolfgang Koeppen. In: Der Spiegel. H. 1. 1997, S. 155.
- Vom Tisch [Erste Fassung]. In: Wolfgang Koeppen. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. München 1972 (text + kritik 34), S. 1-13.

## **2 Sekundärliteratur zu Wolfgang Koeppen**

- ALTENHOFER, NORBERT: Wolfgang Koeppen: "Tauben im Gras" (1951). In: Paul Michael Lützeler (Hg.): Deutsche Romane des 20. Jahrhunderts. Neue Interpretationen. Königstein/ Taunus 1983, S. 284-295.
- ANDERSCH, ALFRED: Die Geheimschreiber. 1. Wolfgang Koeppen. In: Ders.: Öffentlicher Brief an einen sowjetischen Schriftsteller, das Überholte betreffend. Reportagen und Aufsätze. Zürich 1977, S. 167-174.
- ANONYM: Romanträumer auf See. In: Der Spiegel. H. 1. 1997, S. 152-154.

- BASKER, DAVID: Chaos, Control, and Consistency. The Narrative Vision of Wolfgang Koeppen. Bern, Berlin, New York [...] 1993 (Britische und Irische Studien zur deutschen Sprache und Literatur 9).
- BAUMGART, REINHARD: Jeder Hoffnung bar. Über Wolfgang Koeppens "Unglückliche Liebe". In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 19.4.1986.
- BEU, ANDREA: Wolfgang Koeppen – "Jugend". Beiträge zu einer Poetik der offenen Biographie. Essen 1994 (Allgemeine Literatur- und Sprachwissenschaft 4).
- BIENERT, MICHAEL: Plagiator Koeppen? Zweifel an der Autorschaft von "Littners Aufzeichnungen". In: Stuttgarter Zeitung. 9.9.1999.
- BRIEL, DAGMAR VON: Wolfgang Koeppen als Essayist. Selbstverständnis und essayistische Praxis. Mainz 1996 (Germanistik im Gardez! 4).
- Fehler! Textmarke nicht definiert.** Wolfgang Koeppens Essayistik. Gratwanderung zwischen konservativer Erzählhaltung und Unendlichkeit des sich selbst verlierenden Sprechens. In: Wolfgang Koeppen. Hg. von Eckart Oehlenschläger. Frankfurt am Main 1987 (stm 2079), S. 109-121.
- BRINK-FRIEDERICI, CHRISTL: Wolfgang Koeppen **Fehler! Textmarke nicht definiert.** Die Stadt als Pandämonium. Frankfurt am Main, Bern, New York [...] 1990. (Deutsche Sprache und Literatur 1148).
- BRONSEN, DAVID: Autobiographien der siebziger Jahre: Berühmte Schriftsteller befragen ihre Vergangenheit [darin auch über "Jugend"]. In: Paul Michael Lützeler, Egon Schwarz (Hg.): Deutsche Literatur in der Bundesrepublik seit 1965. Königstein/Taunus 1980, S. 202-214.
- BUCHHOLZ, HARTMUT: Die Kapitalen des Gedankens. Über Wolfgang Koeppens "Empfindsame Reisen". In: Wolfgang Koeppen. Hg. von Eckart Oehlenschläger. Frankfurt am Main 1987 (stm 2079), S. 141-157.
- Fehler! Textmarke nicht definiert.** Eine eigene Wahrheit. Über Wolfgang Koeppens Romantrilogie Tauben im Gras, Das Treibhaus und Der Tod in Rom. Frankfurt am Main, Bern 1982 (Deutsche Sprache und Literatur 497).
- BUNN, LOTHAR: Wolfgang Koeppen: Es war einmal in Masuren. Eine Einordnung in das Gesamtwerk. In: Runa. Revista portuguesa de estudos germanisticos. Nr. 15/16. Lissabon 1991, S. 117-129.
- CRAVEN, STANLEY: Wolfgang Koeppen **Fehler! Textmarke nicht definiert.** A Study in Modernist Alienation. Stuttgart 1982 (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 101).
- DÖHL, REINHARD: Wolfgang Koeppen. In: Über Wolfgang Koeppen. Hg. von Ulrich Greiner. Frankfurt am Main 1976 (es 864), S. 163-185.
- ERLACH, DIETRICH: Wolfgang Koeppen als zeitkritischer Erzähler. Uppsala 1973 (Acta Universitatis Upsaliensis. Studia Germanistica Upsaliensia).
- ESTERMANN, ALFRED: Ein riesiger Steinbruch aus Anfängen. Wolfgang Koeppens literarischer Nachlaß. Ein Überblick. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 5.12.1998.
- Fehler! Textmarke nicht definiert.** Wolfgang Koeppen. Eine Bibliographie. In Zusammenarbeit mit Eckart Oehlenschläger und Dagmar von Briel und in Verbindung mit Eugen Satschewski und Gordon J.A. Burgess. In: Wolfgang Koeppen. Hg. von Eckart Oehlenschläger. Frankfurt am Main 1987 (stm 2079), S. 385-470.
- FETZ, BERNHARD: Vertauschte Köpfe. Studien zu Wolfgang Koeppens erzählender Prosa. Wien 1994 (Wiener Arbeiten zur deutschen Literatur).
- FIEDLER, THEODORE: "eine sehr komplizierte Rechtslage wegen der Urheberrechte". Zu Jakob Littner und Wolfgang Koeppen. In: Colloquia Germanica. H. 2. 1999, S. 103-104.



- FÜHNER, RUTH: Wolfgang Koeppen: "Jugend". In: Dies.: Das Ich im Prozess **Fehler! Textmarke nicht definiert**. Studien zur modernen Autobiographie. Freiburg 1982 [Diss. masch.], S. 47-86.
- GÖTZE, KARL-HEINZ: Wolfgang Koeppen: "Das Treibhaus". München 1985 (Text und Geschichte. Modellanalysen zur deutschen Literatur) (UTB 1347).
- GREINER, ULRICH: Zum Sehen bestellt. Ein Nachruf auf den Schriftsteller Wolfgang Koeppen. In: Die Zeit. 22.3.1996.
- GUNN, RICHARD L.: Art and Politics in Wolfgang Koeppen's Postwar Trilogy. Bern, Frankfurt am Main, New York 1983 (Deutsche Sprache und Literatur 712).
- HAAS, CHRISTOPH: Wolfgang Koeppen. Eine Lektüre. Würzburg 1998 (Literatura. Wissenschaftliche Beiträge zur Moderne und ihrer Geschichte 7).
- HAEFS, WILHELM: Koeppen, Wolfgang. In: Deutsche Autoren. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Hg. von Walther Killy. Bd. 3. Gütersloh, München 1994, S. 282-285.
- HANBIDGE, CAROLE: The Transformation of Failure. A Critical Analysis of Character Presentation in the Novels of Wolfgang Koeppen. Bern, Frankfurt am Main, New York 1983 (Deutsche Sprache und Literatur 700).
- HA[NUSCHEK], S[VEN]: Wolfgang Koeppen. Jugend. In: Kindlers Neues Literaturlexikon. Bd. 9. Hg. von Walter Jens. München 1992, S. 567-568.
- HARMS, INGEBORG: Der gezwungene Zwang [Rezension von "Ich bin gern in Venedig warum"]. In: Frankfurter Rundschau. 16.3.1994.
- HEISSENBÜTTEL, HELMUT: Literatur als Aufschub von Literatur? Über den späten Wolfgang Koeppen. In: Wolfgang Koeppen. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. München 1972 (text + kritik 34), S. 33-37.
- Fehler! Textmarke nicht definiert**. Wolfgang Koeppen-Kommentar. In: Über Wolfgang Koeppen. Hg. von Ulrich Greiner. Frankfurt am Main 1976 (es 864), S. 151-162.
- HERWIG, OLIVER: Pandorabüchse der Not. Aufbau und Funktion des negativen Geschichtsbildes in "Der Tod in Rom". In: Wolfgang Koeppen **Fehler! Textmarke nicht definiert**. Mein Ziel war die Ziellostigkeit. Hg. von Gunnar Müller-Waldeck und Michael Gratz. Hamburg 1998, S. 61-73.
- HIELSCHER, MARTIN: Schreiben und Schlachten. Zu Wolfgang Koeppens Prosafragment "Jugend". In: Wolfgang Koeppen. Hg. von Eckart Oehlenschläger. Frankfurt am Main 1987 (stm 2079), S. 318-331.
- Fehler! Textmarke nicht definiert**. Wolfgang Koeppen. München 1988 (BsR 609).
- Fehler! Textmarke nicht definiert**. Zitierte Moderne. Poetische Erfahrung und Reflexion in Wolfgang Koeppens Nachkriegsromanen und in "Jugend". Heidelberg 1988 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte. Folge 3, 75).
- HINCK, WALTER: Verdi hören und nicht sterben. Wie Wolfgang Koeppen dem Tod in Venedig entging [Rezension von "Ich bin gern in Venedig warum"]. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 27.4.1994.
- JENS, WALTER: Melancholie und Moral. Rede auf Wolfgang Koeppen. Stuttgart 1963.
- KLEIN, JÜRGEN: "A Portrait of the Artist as a Young Man" und "Jugend". Zum Problem der künstlerischen Entwicklung in der mentalen Provinz. In: Wolfgang Koeppen **Fehler! Textmarke nicht definiert**. Mein Ziel war die Ziellostigkeit. Hg. von Gunnar Müller-Waldeck und Michael Gratz. Hamburg 1998, S. 181-194.
- KOCH, MANFRED: Wolfgang Koeppen. Literatur zwischen Nonkonformismus und Resignation. Stuttgart, Berlin, Köln [...] 1973 (Sprache und Literatur 88).
- KOLLMANN, MONIKA: Grimmelshausen oder Gemein mit jedermanns Angst. Wolfgang Koeppen als Essayist. In: Wolfgang Koeppen **Fehler! Textmarke nicht definiert**.

- Mein Ziel war die Ziellosigkeit. Hg. von Gunnar Müller-Waldeck und Michael Gratz. Hamburg 1998, S. 274-293.
- KOOPMANN, HELMUT: Ortelsburg bei Allenstein. Wolfgang Koeppens Zurückreise [Rezension von "Es war einmal in Masuren"]. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 8.10.1991.
- KURTH, BIANCA: Spiegelung des Ich im Anderen. Juden und Schwarze im Werk von Wolfgang Koeppen. Heidelberg 1998.
- LANGNER, RAINER-K.: Lebensroman und Lebensreise [Rezension von "Ich bin gern in Venedig warum"]. In: neue deutsche literatur. H. 497. 1994, S. 166-168.
- LORENZ, OTTO: Rückzüge des kritischen Außenseiters: Wolfgang Koeppen. Zeitkritisches Engagement und modernistische Schreibweise. In: Ders.: Die Öffentlichkeit der Literatur. Fallstudien zu Produktionskontexten und Publikationsstrategien: Wolfgang Koeppen – Peter Handke – Horst-Eberhard Richter. Tübingen 1998 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 66), S. 107-160
- LOVE, URSULA: Die "geimpften Kreuzritter": Stellvertreter der amerikanischen Weltmacht bei Wolfgang Koeppen. In: Die USA und Deutschland. Wechselseitige Spiegelungen in der Literatur der Gegenwart. Zum zweihundertjährigen Bestehen der Vereinigten Staaten am 4. Juli 1976. Hg. von Wolfgang Paulsen. Bern, München 1976, S. 92-102.
- MARX, FRIEDHELM: Bernhard Fetz: Vertauschte Köpfe. Studien zu Wolfgang Koeppens erzählender Prosa. Wien: Wilhelm Braumüller Universitäts-Verlagsbuchhandlung 1994 [Rezension]. In: Wirkendes Wort. H. 1. 1995, S. 221-222.
- MICHAELIS, ROLF: Schwarze Fahne über dem Paradies. Wolfgang Koeppens Prosagedicht "Jugend" [Rezension]. In: Die Zeit. 12.11.1976.
- NEUBERT, BRIGITTE: Außenseiter und ihre Autoren. Wolfgang Koeppen. In: Dies.: Der Außenseiter im deutschen Roman nach 1945. Bonn 1977 (Studien zur Literatur der Moderne 3), S. 145-149.
- OEHLENSCHLÄGER, ECKART: Augenblick und exzentrische Spur. Zu Wolfgang Koeppens früher Prosa. In: Wolfgang Koeppen. Hg. von Eckart Oehlenschläger. Frankfurt am Main 1997 (st 2079), S. 122-140.
- Wolfgang Koeppen. In: Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts. Hg. von Hartmut Steinecke. Berlin 1994, S. 496-506.
- PINZHOFFER, GERHARD: Wolfgang Koeppens "Tod in Rom". Entwurf einer Theorie literarischer Bildlichkeit aus anthropologischer Sicht. Würzburg 1996 (Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft 174).
- QUACK, JOSEF: Wolfgang Koeppen. Erzähler der Zeit. Würzburg 1997.
- REICH-RANICKI, MARCEL: Der Dichter unserer Niederlagen. Zum Tode des großen deutschen Schriftstellers Wolfgang Koeppen. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 16.3. 1996.
- Gemein mit jedermanns Angst. In: Ders.: Wolfgang Koeppen. Aufsätze und Reden. Mit Fotografien von Isolde Ohlbaum. Zürich 1996, S. 73-81.
- Wahrheit, weil Dichtung. In: Ders.: Wolfgang Koeppen. Aufsätze und Reden. Mit Fotografien von Isolde Ohlbaum. Zürich 1996, S. 61-71.
- Wolfgang Koeppen. Tauben im Gras. Beilage in: Wolfgang Koeppen: Tauben im Gras. Roman. Stuttgart, Hamburg, München o. J.
- REINHOLD, URSULA: Erinnerungs- und Bildstruktur in Koeppens "Jugend". In: Wolfgang Koeppen – Mein Ziel war die Ziellosigkeit. Hg. von Gunnar Müller-Waldeck und Michael Gratz. Hamburg 1998, S. 195-203.

- RICHNER, THOMAS: Der Tod in Rom. Eine existential-psychologische Analyse von Wolfgang Koeppens Roman. Zürich, München 1982 (Zürcher Beiträge zur deutschen Literatur- und Geistesgeschichte 54).
- SCHERPE, KLAUS R.: Ideologie im Verhältnis zur Literatur. Versuch einer methodischen Orientierung am Beispiel von Wolfgang Koeppens Roman "Tauben im Gras". In: Wolfgang Koeppen. Hg. von Eckart Oehlschläger. Frankfurt am Main 1987 (st 2079), S. 233-257.
- SCHLÖSSER, HERMANN: Ich-Suche durch veränderliche Welten. Wolfgang Koeppen als reisender Schreiber. In: Ders.: Reiseformen des Geschriebenen: Selbsterfahrung und Welt Darstellung in den Reisebüchern Wolfgang Koeppens, Rolf Dieter Brinkmanns und Hubert Fichtes. Wien, Köln, Graz 1987 (Literatur und Leben. Neue Folge 34), S. 18-73.
- SCHMIDT-BERGMANN, HANSGEORG: "eine selbstverständliche littérature engagée" – die italienische Nachkriegsliteratur in Deutschland zwischen "Nullpunkt" und "Restauration" [darin auch über Koeppen]. In: Zwischen Kontinuität und Rekonstruktion. Kulturtransfer zwischen Deutschland und Italien nach 1945. Hg. von Hansgeorg Schmidt-Bergmann. Tübingen 1998 (Reihe der Villa Vigoni 12), S. 103-114.
- SCHNEIDER, THOMAS: Entstellungen. In: Wolfgang Koeppen. Hg. von Eckart Oehlschläger. Frankfurt am Main 1987 (st 2079), S. 89-108.
- SCHÜTTE, WOLFRAM: Entfernung von der Truppe. Wolfgang Koeppen zum Abschied. In: Frankfurter Rundschau. 16.3.1996.
- SEIDEL, ROBERT: Bianca Kurth: Spiegelung des Ich im Anderen. Juden und Schwarze im Werk von Wolfgang Koeppen. Heidelberg 1998 [Rezension]. In: Jahrbuch für internationale Germanistik. H. 1. 2000, S. 193-196.
- SIBLEWSKI, KLAUS: Wolfgang Koeppen. In: Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. München 1978 ff. 42./53. Nlg. 1992/1996.
- TANK, KURT LOTHAR: Gedichtete Wahrheit, traumverloren. Das Bild einer chaotischen Epoche: Wolfgang Koeppens "Jugend" [Rezension]. In: Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt. 17.10.1976.
- TODOROW, ALMUT: Publizistische Reiseprosa als Kunstform: Wolfgang Koeppen. In: Wolfgang Koeppen. Hg. von Eckart Oehlschläger (stm 2079), S. 158-195.
- TREICHEL, HANS-ULRICH: Das Geräusch und das Vergessen. Realitäts- und Geschichtserfahrung in der Nachkriegstrilogie Wolfgang Koeppens. In: Wolfgang Koeppen. Hg. von Eckart Oehlschläger. Frankfurt am Main 1987 (stm 2079), S. 47-74.
- Fragment ohne Ende. Eine Studie über Wolfgang Koeppen. Heidelberg 1984 (Reihe Siegen. Beiträge zur Literatur- und Sprachwissenschaft 54).
  - Heute wird die Stadt nicht versinken. Wolfgang Koeppen spaziert noch einmal durch Venedig [Rezension von "Ich bin gern in Venedig warum"]. In: Der Tagesspiegel. 2.4.1994.
  - Last und Lust des Erinnerns. Wolfgang Koeppens Prosafragment "Es war einmal in Masuren" [Rezension]. In: Freitag. 15.11.1991.
- Über Wolfgang Koeppen. Hg. von Ulrich Greiner. Frankfurt am Main 1976 (es 864).
- ULRICH, ROLAND: Vom Report zum Roman. Zur Textwelt von Wolfgang Koeppens Roman "Jakob Littners Aufzeichnungen aus einem Erdloch". In: Colloquia Germanica. H. 2. 1999, S. 135-150.
- UNSELD, SIEGFRIED: Auf dem Fantasieroß. Der Dichter Wolfgang Koeppen und seine Verleger. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 13.4.1996.

- USKE, BERNHARD: Geschichte und ästhetisches Verhalten. Das Werk Wolfgang Koeppens. Frankfurt am Main, Bern, New York [...] 1984 (Analysen und Dokumente. Beiträge zur Neueren Literatur 17).
- VOM HOFE, GERHARD, PETER PFAFF: Wolfgang Koeppens melancholischer Materialismus. In: Dies.: Das Elend des Polyphem. Zum Thema der Subjektivität bei Thomas Bernhard, Peter Handke, Wolfgang Koeppen und Botho Strauß. Frankfurt am Main 1980, S. 93-108.
- VORMWEG, HEINRICH: Das Ende einer wahren Legende. Zum Tod des großen Schriftstellers Wolfgang Koeppen. In: Süddeutsche Zeitung. 16.3.1996.
- WARD, SIMON: Wolfgang Koeppen and the Bridge of Memory. In: German Life and Letters. H 1. 1999, S. 97-111.
- ZACHAU, REINHARD: Das Originalmanuskript zu Wolfgang Koeppens "Jakob Littners Aufzeichnungen aus einem Erdloch". In: Colloquia Germanica. H. 2. 1999, S. 115-133.

### 3 Weitere Literatur

- ADORNO, THEODOR W.: Der Essay als Form. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. 11: Noten zur Literatur. Hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Frankfurt am Main 1974, S. 9-33.
- Engagement. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. 11: Noten zur Literatur. Hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Frankfurt am Main 1974, S. 409-430.
- Gesammelte Schriften. Bd. 4: Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main 1980.
- Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. 11: Noten zur Literatur. Hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Frankfurt am Main 1974, S. 41-48.
- ALBRECHT, WOLFGANG: Arno Schmidt. Stuttgart, Weimar 1998 (SM 312).
- ARNOLD, HEINZ LUDWIG: Die westdeutsche Literatur 1945 bis 1990. Ein kritischer Überblick. München 1995 (dtv 30485).
- ASSMANN, ALEIDA: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München 1999.
- (HG.): Texte und Lektüren. Perspektiven in der Literaturwissenschaft. Frankfurt am Main 1996 (FTB 12375).
- UND DIETRICH HARTH (HGG.): Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung. Frankfurt am Main 1991 (FTB Wissenschaft 10724).
- BACHMANN, INGEBORG: Malina. Roman. In: Dies.: Werke. 4 Bde. Bd. 3: Todesarten: Malina und unvollendete Romane. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München Zürich 1978, S. 9-337.
- Werke. 4 Bde. Bd. 1: Gedichte, Hörspiele, Libretti, Übersetzungen. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München 1978.
- BARNER, WILFRIED (HG.): Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart. München 1994 (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart 12).

- BARTETZKO, DIETER: Zwischen Zucht und Ekstase. Zur Theatralik von NS-Architektur. Berlin 1985.
- BAUDELAIRE, CHARLES: Sämtliche Werke/Briefe. In acht Bänden. Bd. 8: Le Spleen de Paris. Gedichte in Prosa. Hg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois in Zusammenarbeit mit Wolfgang Drost. München, Wien 1985.
- BECKETT, SAMUEL: Gesammelte Werke in Einzelbänden. Bd. 8: Der Namenlose. Roman. Aus dem Französischen von Elmar Tophoven. Frankfurt am Main 1995 (st 2408).
- Gesammelte Werke in Einzelbänden. Bd. 9: Wie es ist. Roman. Aus dem Französischen von Elmar Tophoven. Frankfurt am Main 1995 (st 2409).
- BENJAMIN, WALTER: Berliner Kindheit um neunzehnhundert [Fassung letzter Hand und Fragmente aus früheren Fassungen]. Mit einem Nachwort von Theodor W. Adorno. Frankfurt am Main 1987 (BS 966).
- Ursprung des deutschen Trauerspiels. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. 1.1. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main 1974, S. 203-430.
- BERNHARD, THOMAS: Der Atem. Eine Entscheidung. Salzburg, Wien 1978.
- Der Keller. Eine Entziehung. Salzburg 1976.
- Die Kälte. Eine Isolation. Salzburg, Wien 1981.
- Die Ursache. Eine Andeutung. Salzburg 1975.
- Ein Kind. Salzburg, Wien 1982.
- Bernhard-Tage Ohlsdorf 1994. Materialien. Hg. von Franz Gebesmair und Alfred Pitterschatzsch. Weitra o. J. [1995]
- BINSWANGER, LUDWIG: Melancholie und Manie. Phänomenologische Studien. Pfullingen 1960.
- BÖHME, HARTMUT, KLAUS R. SCHERPE (HGG.): Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle. Reinbek bei Hamburg 1996 (re 575).
- BOHRER, KARL HEINZ: Nach der Natur. In: Ders.: Dass. Über Politik und Ästhetik. München, Wien 1988, S. 209-229.
- BORCHARDT, RUDOLF: Über den Dichter und das Dichterische. In: Ders.: Gesammelte Werke in Einzelbänden. Bd. 4: Prosa 1. Hg. von Maria Luise Borchardt. Stuttgart 1957, S. 38-70.
- BORCHERT, WOLFGANG: Draußen vor der Tür. Ein Stück, das kein Theater spielen und kein Publikum sehen will. In: Ders.: Das Gesamtwerk. Mit einem biographischen Nachwort von Bernhard Meyer-Marwitz. Hamburg 1986, S. 99-165.
- Schischyphusch oder der Kellner meines Onkels. In: Ders.: Das Gesamtwerk. Mit einem biographischen Nachwort von Bernhard Meyer-Marwitz. Hamburg 1986, S. 285-297.
- BRAUNGART, WOLFGANG: Ästhetischer Katholizismus. Stefan Georges Rituale der Literatur. Tübingen 1997 (Communicatio. Studien zur europäischen Literatur- und Kulturgeschichte 15).
- BRECHT, BERTOLT: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. 30 Bde. Bd. 12: Gedichte 2. Sammlungen 1938-1956. Hg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei [...]. Bearbeitet von Jan Knopf. Berlin, Weimar 1988.
- BREUER, STEFAN: Der Gegenkönig: Rudolf Borchardt. In: Ders.: Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus. Darmstadt 1995, S. 148-168.
- BÜRGER, PETER: Prosa der Moderne. Unter Mitarbeit von Christa Bürger. Frankfurt am Main 1988.
- BURTON, ROBERT: Anatomie der Melancholie. Über die Allgegenwart der Schwermut, ihre Ursachen und Symptome sowie die Kunst, es mit ihr auszuhalten. Aus dem

Englischen übertragen und mit einem Nachwort versehen von Ulrich Horstmann.  
Zürich, München <sup>3</sup>1990.

- CANETTI, ELIAS: Aufzeichnungen 1973-1984. München, Wien 1999.
- Das Augenspiel. Lebensgeschichte 1931-1937. München, Wien 1985.
  - Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1931. München, Wien 1980.
  - Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend. München, Wien 1977.
  - Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942-1972. München 1973.
- CASANOVA, GIACOMO: Meine Flucht aus den Bleikammern von Venedig. Aus dem Französischen von Ulrich Friedrich Müller und Kristian Wachinger. Ebenhausen 1989.
- Deutschsprachige Literatur der 70er und 80er Jahre. Autoren, Tendenzen, Gattungen. Hg. von Walter Delabar und Erhard Schütz. Darmstadt 1997.
- Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments. Nach der Übersetzung Martin Luthers. Stuttgart 1962.
- DOTZLER, BERNHARD J.: Leerstellen. In: Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel. Hg. von Heinrich Bosse und Ursula Renner. Freiburg im Breisgau 1999 (Rombach Grundkurs 3), S. 211-229.
- DURZAK, MANFRED: Das Amerika-Bild in der deutschen Gegenwartsliteratur. Historische Voraussetzungen und aktuelle Beispiele. Stuttgart, Berlin, Köln [...] 1979 (Sprache und Literatur 105).
- EXNER, RICHARD: "Dieser Streifen Zwischen-Welt" und der Wille zur Kunst: Überlegungen zu Rilke in Venedig. In: Rilke und Venedig. Rilke in Schweden. Blätter der Rilke-Gesellschaft. H. 16/17. 1989/90. Sigmaringen 1990, S. 57-68.
- Zum Problem einer Definition und einer Methodik des Essays als dichterischer Kunstform. In: Neophilologus. H. 46. 1962, S. 169-182.
- FÖRSTER, NIKOLAUS: Die Wiederkehr des Erzählens. Deutschsprachige Prosa der 80er und 90er Jahre. Darmstadt 1999.
- FREUD, SIGMUND: 10. Vorlesung. Die Symbolik im Traum. In: Ders.: Studienausgabe. Bd. 1: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Und Neue Folge. Hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey. 11., korr. Aufl. Frankfurt am Main 1989, S. 159-177.
- Das Ich und das Es. In: Ders.: Studienausgabe. Bd. 3: Psychologie des Unbewußten. Hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey. Frankfurt am Main <sup>6</sup>1989, S. 273-325.
  - Der Dichter und das Phantasieren. In: Ders.: Studienausgabe. Bd. 10: Bildende Kunst und Literatur. Hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey. Frankfurt am Main <sup>9</sup>1989, S. 169-179.
  - Jenseits des Lustprinzips. In: Ders.: Studienausgabe. Bd. 3: Psychologie des Unbewußten. Hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey. Frankfurt am Main <sup>6</sup>1989, S. 213-272.
  - Trauer und Melancholie. In: Ders.: Studienausgabe. Bd. 3: Psychologie des Unbewußten. Hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey. Frankfurt am Main <sup>6</sup>1989, S. 193-212.
- FRISCH, MAX: Montauk. Eine Erzählung. Frankfurt am Main 1975.
- GENETTE, GÉRARD: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig. Frankfurt am Main 1993 (es 1683).
- GLASER, HORST ALBERT (HG.): Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995. Eine Sozialgeschichte. Bern, Stuttgart, Wien 1997 (UTB 1981).

- GOETHE, JOHANN WOLFGANG VON: Faust. Eine Tragödie. In: Werke. Hamburger Ausgabe. 14 Bde. Bd. 3: Dramatische Dichtungen 1. Textkritisch durchgesehen und kommentiert von Erich Trunz. München 1988, S. 7-364.
- Italienische Reise. In: Werke. Hamburger Ausgabe. 14 Bde. Bd. 11: Autobiographische Schriften 3. Textkritisch durchgesehen von Erich Trunz. Kommentiert von Herbert von Einem. München 1988, S. 7-349.
- GÖTZE, KARL HEINZ: Poetik des Abgrunds und Kunst des Widerstands. Grundmuster der Bildwelt von Peter Weiss. Opladen 1995.
- GRIMM, GUNTER E., WERNER FAULSTICH, PETER KUON: Apokalypse. Weltuntergangsvisionen in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Frankfurt am Main 1986 (st 2067).
- HANDKE, PETER: Das Gewicht der Welt. Ein Journal (November 1975 – März 1977). Salzburg 1977.
- Der kurze Brief zum langen Abschied. Frankfurt am Main 1972.
- Die Literatur ist romantisch. In: Ders.: Prosa. Gedichte. Theaterstücke. Hörspiel. Aufsätze. Frankfurt am Main 1969, S. 273-287.
- Wunschloses Unglück. Erzählung. Salzburg 1972.
- HEIDBRINK, LUDGER: Die ästhetische "Trauer" der Moderne als Kritik des naturgeschichtlichen Denkens. In: Ästhetik und Naturerfahrung. Hg. von Jörg Zimmermann in Verbindung mit Uta Saenger und Götz-Lothar Darsow. Stuttgart-Bad Cannstatt 1996 (exempla aesthetica 1), S. 355-367.
- Melancholie und Moderne. Zur Kritik der historischen Verzweiflung. München 1994.
- HOBBS, THOMAS: Leviathan. Erster und zweiter Teil. Übersetzung von Jacob Peter Mayer. Nachwort von Malte Diesselhorst. Stuttgart 1995 (RUB 8348).
- HOFMANNSTHAL, HUGO VON: Andreas. In: Ders.: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen. Hg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt am Main 1979 (FTB 2165), S. 198-308.
- HORKHEIMER, MAX, THEODOR W. ADORNO: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt am Main 1988 (FTB Wissenschaft 7404).
- JACOBS, JÜRGEN: Wilhelm Meister und seine Brüder. Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman. München 1972.
- JAUSS, HANS ROBERT: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. Frankfurt am Main 1991 (stw 955).
- JOYCE, JAMES: Ulysses. Übersetzt von Hans Wollschläger. Frankfurt am Main 1981 (es 1100).
- KAFKA, FRANZ: Der Proceß. Roman. In der Fassung der Handschrift. Hg. von Malcolm Pasley. Frankfurt am Main 1990.
- KARNICK, MANFRED: Krieg und Nachkrieg. Erzählprosa im Westen. In: Wilfried Barner (Hg.): Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart. München 1994 (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart 12), S. 31-75
- KEISER-HAYNE, HELGA: Erika Mann und ihr politisches Kabarett "Die Pfeffermühle" 1933-1937. Texte, Bilder, Hintergründe. Reinbek 1995 (rororo 13656).
- KIERKEGAARD, SÖREN: Die Wiederholung. Deutsch von Günther Jungbluth. In: Ders.: Die Krankheit zum Tode. Furcht und Zittern. Die Wiederholung. Der Begriff der Angst. Unter Mitwirkung von Niels Thulstrup und der Kopenhagener Kierkegaard-Gesellschaft hg. von Hermann Diem und Walter Rest. München 1976 (dtv 6070), S. 327-440.
- Entweder-Oder. Gesamtausgabe in zwei Bänden. Deutsche Übersetzung von Heinrich Fauteck. Unter Mitwirkung von Niels Thulstrup und der Kopenhagener Kierke-

- gaard-Gesellschaft hg. von Hermann Diem und Walter Rest. München 1988 (dtv 2194).
- Furcht und Zittern. Deutsch von Günther Jungbluth. In: Ders.: Die Krankheit zum Tode. Furcht und Zittern. Die Wiederholung. Der Begriff der Angst. Unter Mitwirkung von Niels Thulstrup und der Kopenhagener Kierkegaard-Gesellschaft hg. von Hermann Diem und Walter Rest. München 1976 (dtv 6070), S. 179-326.
- KLEIST, HEINRICH VON: Prinz Friedrich von Homburg. Ein Schauspiel. In: Ders.: Werke und Briefe. 4 Bde. Bd. 2: Dramen 2. Hg. von Siegfried Streller in Zusammenarbeit mit Peter Goldammer und Wolfgang Barthel [...]. Frankfurt am Main 1986 (it 982), S. 351-441.
- KLIBANSKY, RAYMOND, ERWIN PANOFSKY UND FRITZ SAXL: Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst. Übersetzt von Christa Buschendorf. Frankfurt am Main 1990.
- KÖHN, ECKHARDT: Straßenrausch. Flanerie und kleine Form. Versuch zur Literaturgeschichte des Flaneurs bis 1933. Berlin 1989.
- KRISTEVA, JULIA: Fremde sind wir uns selbst. Aus dem Französischen von Xenia Rajewski. Frankfurt am Main 1990 (es 1604).
- LAMBRECHT, ROLAND: Der Geist der Melancholie. Eine Herausforderung philosophischer Reflexion. München 1996.
- LAUFHÜTTE, HARTMUT: "Entwicklungs- und Bildungsroman" in der deutschen Literaturwissenschaft. Die Geschichte einer fehlerhaften Modellbildung und ein Gegenentwurf. In: Michael Titzmann (Hg.): Modelle des literarischen Strukturwandels. Tübingen 1991, S. 299-313.
- LESSING, THEODOR: Geschichte als Sinngebung des Sinnlosen oder Die Geburt der Geschichte aus dem Mythos. Hamburg 1962.
- LÜTHI, HANS JÜRIG: Max Frisch. "Du sollst dir kein Bildnis machen". 2., durchges. und erw. Aufl. Tübingen, Basel 1997 (UTB 1085).
- LÜTHI, MAX: Märchen. 8., durchges. und erg. Aufl. Bearbeitet von Heinz Rölleke. Stuttgart 1990 (SM 16).
- MACHO, THOMAS H.: Todesmetaphern. Zur Logik der Grenzerfahrung. Frankfurt am Main 1987 (es 1419).
- MÄHL, HANS-JOACHIM: Friedrich von Hardenberg (Novalis). In: Novalis: Werke in einem Band. Hg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel. Kommentiert von Hans-Joachim Simm unter Mitwirkung von Agathe Jais. München, Wien <sup>3</sup>1984, S. 653-695.
- MARTINI, FRITZ: Deutsche Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart. 17., erw. Aufl. Stuttgart 1978 (KTA 196).
- MATTENKLOTT, GERT: Die Wandlung des Reisenden. In: Ders.: Der übersinnliche Leib. Beiträge zur Metaphysik des Körpers. Reinbek bei Hamburg 1982 (dnb 170), S. 163-187.
- Interpretation psychologischer Aspekte der Melancholie. In: Ders.: Melancholie in der Dramatik des Sturm und Drang. Stuttgart 1968 (Studien zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft 1), S. 14-56.
  - Prolegomena. In: Ders.: Melancholie in der Dramatik des Sturm und Drang. Stuttgart 1968 (Studien zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft 1), S. 9-13.
- Mein Weg durch die Nacht. Ein Dokument des Rassenhasses. Erlebnisbericht aufgezeichnet von J. Littner. (Drei Auszüge). In: Colloquia Germanica. H. 2. 1999, S. 105-113.



- Memoria. Vergessen und Erinnern. Hg. von Anselm Haverkamp und Renate Lachmann unter Mitwirkung von Reinhart Herzog. München 1993 (Poetik und Hermeneutik 15).
- MILLER, NORBERT: Archäologie des Traums. Ein Versuch über Giovanni Battista Piranesi. München, Wien 1978.
- NOVALIS: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. 3 Bde. Hg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel. München 1978.
- PAULSEN, WOLFGANG: Das Ich im Spiegel der Sprache. Autobiographisches Schreiben in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts. Tübingen 1991 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 58).
- Peter Handke. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. München 1999 (text + kritik 24. 6. Aufl. Neufassg.).
- PETHES, NICOLAS: Mnemographie. Poetiken der Erinnerung und Destruktion nach Walter Benjamin. Tübingen 1999 (Communicatio; Bd. 21).
- PFABIGAN, ALFRED: Thomas Bernhard. Ein österreichisches Weltexperiment. Wien 1999.
- Programmorschau 1975/1. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1974.
- PROUST, MARCEL: In Swanns Welt. Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Erster Teil. Deutsch von Eva Rechel-Mertens. Frankfurt am Main 1981 (st 644).
- REICHERT, KLAUS: Geschriebene Sprachlosigkeit. Von Augustinus bis Beckett: Nur wer etwas zu sagen hat, darf schweigen. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 15.2.1997.
- RILKE, RAINER MARIA: Die Briefe an Karl und Elisabeth von der Heydt 1905-1922. Hg. von Ingeborg Schnack und Renate Scharffenberg. Frankfurt am Main 1986.
- Sämtliche Werke. 6 Bde. Bd. 1: Gedichte. Erster Teil. Hg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke. Besorgt durch Ernst Zinn. Frankfurt am Main 1987 (it 1101).
- Sämtliche Werke. 6 Bde. Bd. 6.: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Prosa 1906 bis 1926. Hg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke. Besorgt durch Ernst Zinn. Frankfurt am Main 1987 (it 1106).
- ROTH, GERHARD: Der große Horizont. Roman. Frankfurt am Main 1974.
- SARTRE, JEAN-PAUL: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Schriften zur Literatur 3: Was ist Literatur? Hg., neu übersetzt und mit einem Nachwort von Traugott König. Reinbek bei Hamburg 1981 (rororo 4779).
- SCHILLER, FRIEDRICH: Die Jungfrau von Orleans. Eine romantische Tragödie. In: Ders.: Sämtliche Werke. 5 Bde. Bd. 2: Dramen 2. Auf Grund der Originaldrucke hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. Darmstadt 1981, S. 687-812.
- SCHLAEGER, JÜRGEN: Das Ich als beschriebenes Blatt. Selbstverschriftlichung und Erinnerungsarbeit. In: Memoria. Vergessen und Erinnern. Hg. von Anselm Haverkamp und Renate Lachmann unter Mitwirkung von Reinhart Herzog. München 1993 (Poetik und Hermeneutik 15), S. 315-334.
- SCHLAFFER, HANNELORE, HEINZ SCHLAFFER: Der kulturkonservative Essay im 20. Jahrhundert. In: Dies.: Studien zum ästhetischen Historismus. Frankfurt am Main 1975 (es 756), S. 140-173.
- SCHLÖSSER, HERMANN: Subjektivität und Autobiographie. In: Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Bd. 12: Gegenwartsliteratur seit 1968. Hg. von Klaus Briegleb und Sigrid Weigel. München, Wien 1992, S. 404-423.
- SCHNEIDER, MANFRED: Die erkaltete Herzesschrift. Der autobiographische Text im 20. Jahrhundert. München, Wien 1986.

- SCHNELL, RALF: Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945. Stuttgart, Weimar 1993.
- SCHOPENHAUER, ARTHUR: Arthur Schopenhauers Werke in fünf Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand hg. von Ludger Lütkehaus. Bd. 2: Die Welt als Wille und Vorstellung. Zweiter Band, welcher die Ergänzungen zu den vier Büchern des ersten Bandes enthält. Zürich 1988.
- SCHRADER, ULRIKE: Die Gestalt Hiobs in der deutschen Literatur seit der frühen Aufklärung. Frankfurt am Main, Bern, New York [...] 1992 (Deutsche Sprache und Literatur 1294).
- SCHRAMKE, JÜRGEN: Zur Theorie des modernen Romans. München 1974.
- SEELIG, CARL: Wanderungen mit Robert Walser. Neu hg. im Auftrag der Carl-Seelig-Stiftung und mit einem Nachwort versehen von Elio Fröhlich. Frankfurt am Main 1987 (BS 554).
- SIMON, CLAUDE: Die Straße in Flandern. Roman. Aus dem Französischen von Elmar Tophoven. München 1961.
- STAROBINSKI, JEAN: Melancholie und Unsterblichkeitswahn bei Baudelaire. In: Ders.: Kleine Geschichte des Körpergefühls. Konstanz 1987 (Konstanzer Bibliothek 7), S. 63-84.
- STIERLE, KARLHEINZ: Werk und Intertextualität. In: Das Gespräch. Hg. von Karlheinz Stierle und Rainer Warning. München 1984 (Poetik und Hermeneutik 11), S. 139-150.
- Die Unverfügbarkeit der Erinnerung und das Gedächtnis der Schrift. Über den Ursprung des Romans bei Chrétien de Troyes. In: Memoria. Vergessen und Erinnern. Hg. von Anselm Haverkamp und Renate Lachmann unter Mitwirkung von Reinhart Herzog. München 1993 (Poetik und Hermeneutik 15), S. 117-159.
- SZONDI, PETER: Hoffnung im Vergangenen. Über Walter Benjamin. In: Ders.: Satz und Gegensatz. Sechs Essays. Frankfurt am Main 1964, S. 79-97.
- Über philologische Erkenntnis. In: Ders.: Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis. Frankfurt am Main 1970 (es 379), S. 9-34.
- TAU, MAX: Trotz allem! Lebenserinnerungen aus siebzig Jahren. Hamburg 1971 (STB 171).
- Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Hg. und kommentiert von Dorothee Kimmich, Rolf Günter Renner und Bernd Stiegler. Stuttgart 1997 (RUB 9414).
- VAN REIJEN, WILLEM: Labyrinth und Ruine. Die Wiederkehr des Barock in der Postmoderne. In: Allegorie und Melancholie. Hg. von Willem van Reijen. Frankfurt am Main 1992 (es 1704), S. 261-291.
- VIETTA, SILVIO: Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard. Stuttgart 1992.
- VOM HOFE, GERHARD, PETER PFAFF: Zum Begriff der Subjektivität seit der Romantik. In: Dies.: Das Elend des Polyphem. Zum Thema der Subjektivität bei Thomas Bernhard, Peter Handke, Wolfgang Koeppen und Botho Strauß. Königstein/Taunus 1980, S. 1-27.
- WAGNER-EGELHAAF, MARTINA: Die Melancholie der Literatur. Diskursgeschichte und Textfiguration. Stuttgart, Weimar 1997.
- WARNING, RAINER: Vergessen, Verdrängen und Erinnern in Prousts *A la recherche du temps perdu*. In: Memoria. Vergessen und Erinnern. Hg. von Anselm Haverkamp und Renate Lachmann unter Mitwirkung von Reinhart Herzog. München 1993 (Poetik und Hermeneutik 15), S. 160-194.

- WEIGEL, SIGRID: "Es ist immer Krieg". Zum anderen Kriegsbegriff in der literarischen Kritik von Frauen. In: Dies.: Bilder des kulturellen Gedächtnisses. Beiträge zur Gegenwartsliteratur. Dülmen-Hiddingsel 1994, S. 135-162.
- WEISS, PETER: Abschied von den Eltern. Erzählung. Frankfurt am Main 1961.
- Wortmasken. Texte zu Leben und Werk von Elias Canetti. Redaktion: Ortrun Huber. München, Wien 1995.